

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI 9
FÜZETEK

Cahiers d'histoire de l'art

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

Tóth Melinda

ÁRPÁD-KORI
FALFESTÉSZET



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK

CAHIERS D'HISTOIRE DE L'ART

9

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ CSOPORTJÁNAK KIADVÁNYAI

Főszerkesztő

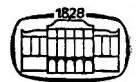
ARADI NÓRA

Szerkesztő bizottság

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, POGÁNY Ö. GÁBOR,
RADOCSAY DÉNES, VAYER LAJOS

Technikai szerkesztő

SZABÓ JÚLIA



AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST 1974

ÁRPÁD-KORI FALFESTÉSZET

Írta

TÓTH MELINDA



AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST 1974

ISBN 963 05 0431 6

© Akadémiai Kiadó · Budapest 1974 — Tóth Melinda

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Felelős szerkesztő: Dr. Szucsán Miklós

Műszaki szerkesztő: Helle Mária

Terjedelem: 16,8 (A/5) ív + 5,25 ív melléklet

AK 140 k 7478

74.558 — Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Printed in Hungary

TARTALOM

Előszó	7
Bevezetés	9
Az Árpád-kori falfestészet emlékei a történeti	
Magyarországon	23
Rövidítések	92
Jegyzetek	104
Helynévmutató	169
Képjegyzék	175
Zusammenfassung	179
Képek	193

1974-ben száz esztendeje, hogy Rómer Flóris szorgalmas gyűjtéssel, szeretettel és elmélyült kutatómunkával összeállította középkori falfestményeink első önálló publikációját. Ez a szép és tudós alapvetés a középkori Magyarország falképeivel foglalkozó kutatók mindenkori kiindulópontja marad, s egyúttal tanulságos összehasonlításul szolgál ahhoz, hogy mennyi változás történt falképállományunkban az eltelt évszázad folyamán. Rómer még látta az ócsai templom északi falán a hatalmas, Szent Kristófot ábrázoló falfestményt, és sejtette, hogy a templombelső vakolata alatt falképek rejtőznek. Mi, száz évvel később, töredékesen bár, de ismerjük a belső kifestést, és már nem fogjuk tudni bizonyossággal megállapítani többé, hogy ennek a belső dísznek mi köze volt a homlokzaton ábrázolt és nyomtalanul elenyészett hatalmas férfialakhoz. Sem az építészet, sem az épületszobrászat emlékkállományát nem érte olyan mértékű pusztulás az idők folyamán, mint a falfestészetét. Falfestmények a vakolat alól, elfalazások mögül előbukkanhatnak, átfestésektől megtisztítva napfényre kerülhetnek, de ugyanígy veszhetnek is el: ha ma már aligha kell leverésükkel, bemeszelésükkel számolni, halványodnak, nedvességtől pusztulnak, restaurátorok kezén változnak, alakulnak át ezek a művek a legjobb szándékú védelem alatt is.

Rómer maga is tudta, hogy a „Régi falképek Magyarországon” legjobb szorgalma mellett is csak ötletszerű válogatás a középkori Magyarország freskóanyagából, s ez a helyzet a sok újonnan feltárt falkép ellenére mindmáig nem változott, nem is változhat. A magyarországi középkori, különösen a románkori falképfestészet mindenkori kutatójának szükségképpen az jut osztályrészül, hogy a hajdani egésznek csupán apró részletmozaikjairól írjon, s így nincs miért várnia arra, hogy az emlékanyag teljesebbé váljék. Az állandó változásban levő anyag csupán avval éri el relatív teljességét, ha róla mennél sűrűbb időközökben látnak publikációk napvilágot. Ezek a dolgozatok, belerendeződve az Ipolytól és Rómer-től induló sorba, segítenek fenntartani a falképek eredeti arculatát a művészet-történet-tudomány számára, s ezáltal lassan a magyarországi Árpád-kori festészet egészéről való képet is kerekítik.

Ez a kép ma még korántsem rajzolódik ki világosan. Mozaikszerű részletei dominálnak, s az egyes művek közt a távolság túl nagyoknak látszik, hogysem a korszak hazai falfestészetének történetét segítségükkel felvázolhatnánk. Az ismereteknek ezen a fokon kétféle feladat megoldása között választhattunk a jelen munka készítésekor: a középkori Magyarország Árpád-kori falképeinek korpusz-szerű összegyűjtésére, vagy az egyes művekkel való elmélyült foglalkozásra annak érdekében, hogy a korszak falfestészete egészéről valamiféle összképet nyerhessünk. Nem tekintve a katalógusszerű feldolgozás jelentős tárgyi nehézségeit, szinte

lehetetlenné tenné ezt a munkát az, hogy óriási a száma a megállapíthatatlan korú töredékeknek. Ily módon a kutatás a datálások útvesztőjébe veszve nem az emlékek korpuszát, hanem az azokról való vélekedések tárát hozná létre. Maradt tehát a második lehetőség, amelyre munkánkban vállalkoztunk. Az Árpád-kori falképanyag egészének az alapos revíziója ez, a nagyrészt ismert, de részben rosszul ismert vagy félreismert emlékeké, amelyek közül sokat évtizedek óta nem tettek beható vizsgálat tárgyává. Sokoldalú tanulmányozásuk e falképek számos, eddig fel nem tárt vonására világíthat rá, köztük néhány olyan jellegzetességre is, mely korai falfestészetünk egészének körvonalaihoz tartozott. Az így alakuló, nagyon töredékes, de részleteiben hűségesebb kép válhat csupán integráns részévé annak a románkori művészeti összképnek, amely az utóbbi évtizedek építészeti – szobrászati – kisművészeti részletkutatásai jóvoltából egyre gazdagodóban van.

André Grabar 1947-ben a Cahiers Archéologiques-ban tanulmánnyal köszöntötte a francia románkori falfestészetéről szóló első önálló publikáció megjelenésének századik évfordulóját. Kitűnő dolgozatának szempontjai, problémafelvetése nagy segítséget nyújtottak a szakterület további kutatásához, s még további vizsgálatok lehetőségét rejtik magukban. Grabar nyomdokába lépve, a jelen munkát magam is nagyon hasonló centenáriumnak szentelem. Legyen tiszteletadás Rómer Flóris nagy falképfestészeti összefoglalásának – abban a reményben, hogy e munka a további kutatások útjait is egyengeti majd.

Itt szeretném megköszönni lektoraimnak, Dercsényi Dezsőnek és Tóth Sándornak azt a hathatós segítséget, amelyet kéziratom elkészítésében nyújtottak. Őszinte köszönetemet fejezem ki Radocsay Dénesnek, aki e munka megírására ösztönzött és megjelenése útját egyengette.

Tóth Melinda

BEVEZETÉS

Az Árpád-kori falképfestészet¹ egészére vonatkozó kutatásoknak alig van történetük. Ipolyi Arnold² és Rómer Flóris³ kezdeményezéseképpen ez a munka a külföldhöz hasonlóan nálunk is az általános középkori falfestészeti kutatások keretei között indult meg, és Puskás Lajos⁴ 1932-ben megjelent kötetétől eltekintve önálló publikáció nem foglalkozott vele. A töredékes, kisszámú és össze nem függő emléktanyag az összefoglaló munkákban érthetően a perifériára szorult. A falfestészettel foglalkozó tanulmányokban (Ernst Mihály,⁵ Radocsay Dénes⁶) a későbbi, gazdagabb falképegyüttesek bevezetőjeképpen a korai előzményt reprezentálta,⁷ míg a magyar román korról szóló művekben (Éber László,⁸ Gerevich Tibor⁹ munkáiban) s a magyar művészettörténet összefoglalásaiban (Péter András és Divald Kornél,¹⁰ Hekler Antal,¹¹ Kampis Antal¹² műveiben, s A magyarországi művészet története négy kiadásában¹³) egy jobbára elpusztult művészeti ág töredékeként került említésre, ritkábban elemzésre.¹⁴ Csekély kivétellel, az egésszel egyetemben a részletek is csupán kisebb érdeklődést váltottak ki a kutatókból, akik egy-egy falképpel igen gyakran csak az architektúra vagy annak plasztikai dísze ürügyén foglalkoztak (lásd Pécsvárad, Veszprém, a legutóbbi időkig Ják stb.; egyedül Feldebrő falképeivel kapcsolatban tanúsított a kutatás az épülettel azonos érdeklődést). A magyarországi románkori falfestészet stílussajátságairól,¹⁵ ill. ornamentikájáról¹⁶ csupán egy-egy rövidebb önálló tanulmány látott napvilágot.¹⁷ A heterogén, rossz állapotú és nem mindig eléggé kvalitatásos emléktanyag szemléltomást nem kecsegtetett azzal az eredménnyel, mint a kortárs építészet és épületplasztika, így a kutatás beható vizsgálat helyett legtöbbször megelégedett néhány, az európai románkori falfestészetre általánosan elfogadott vagy annak vélt igazsággal.

Árpád-kori falfestészetünk emléktanyaga, mely az eredeti állománynak csak töredékes hányadát alkotja, az utóbbi harminc évben néhány eddig nem ismert alkotással gazdagodott. A vizsolyi falfestmények 1940-ben kerültek elő a vakolat alól, a hidegségi és sopronbánfalvi freskókat már a felszabadulás után nagyobb lendületet vevő műemlékvédelmi és -helyreállítási tevékenység hozta napvilágra; ugyanennek köszönhetjük legösszefüggőbb kifestésünknek, a feldebrői kriptafreskóknak teljes mértékű feltárását, megtisztítását. Mindezek szükségképpen gazdagították azt a képet, amely még Gerevich Tibor nagy románkori összefoglalásában kapta máig is felismerhető körvonalait. Túl azonban az emléktanyag örvendetes gyarapodásán, amelyet a jövőre nézve is remélhetünk, egy további tényező is segít tisztábban látnunk töredékes falképegyüttesünket. Ha ma az Árpád-kori falképfestészet számos részletkérdését Puskás, Gerevich és Radocsay összefoglalásaitól eltérő megvilágításban szemlélhetjük, ez a románkori falfesté-

szettel foglalkozó egyetemes irodalom jelentős fejlődésének is köszönhető. Ez a szakterület hosszú ideig mostoha és csenevész ága volt a koraközépkori művészet-történeti kutatásoknak. Vizsgálata különösen az utóbbi három évtizedben kapott lendületet. A bizánci–románkori érintkezések vizsgálatának tanulságaitól megtermékenyítve, s részben az új feltárások és restaurálások hatása alatt a téma tanulmányozása számos alapvetően fontos publikációt¹⁸ s nemrég, Otto Demus tollából, egy nagy jelentőségű románkori falfestészeti összefoglalást¹⁹ is eredményezett. Ezzel a téma kutatása túljutott a képeskönyvek korszakán, s elfoglalta az őt megillető helyet a térben kibontakozó építészet, a speciális ábrázolási kérdéseket felvető szobrászat és miniatúrafestészet között. A művészeti ág sajátosságairól, kompozíciók átvételének kérdéseiről, stíluskapcsolatokról és mindenekelőtt az egyes művekről ma így árnyaltabb képpel rendelkezünk, s ez a hazai falképeinkkel kapcsolatos vizsgálatainkat lényegesen megkönnyíti még akkor is, ha Európaszerte számolnunk kell a művészeti ág adottságaiból következő igen nagy veszteség-arányral.

*

A korszak magyarországi falképvesztései természetesen adódnak románkori és korai gótikus emlékanyagunk jelentős részének pusztulásából. A falfestészet anyaga – az építészetéhez és szobrászatához hasonlóan – eleve kontraszelektált. A századok viharai és az újjáépítő-szépítő becsvágy elsősorban a jelentős egyházi és világi központokban emelt épületeket érintették, míg az eldugottabb helyeken a kevésbé rangos, retardáló-későromán templomok érintetlenebbul őrizhették meg eredeti formájukat, s vele közepes vagy annál is gyengébb minőségű falképdíszüket. Számolnunk kell avval, hogy falfestészetünk főművei szinte teljes mértékben hiányoznak. A véletlen műve, hogy két emlék alapján, az esztergomi királyi vagy érseki és a veszprémi királynéi palota kápolnáinak töredékes freskóiból az uralkodói, illetve főpapi megrendelésben készült kifestésekről legalább valami fogalmat alkothatunk. Árpád-kori székesegyházaink falképdíszéről ezzel szemben alig tudunk valamit: éppen annyit csupán, ami a pécsi székesegyház fragmentumairól készült másolatokból s a győri katedrális Majestas-freskójából kiolvasható. Nagy számban fennmaradt románkori monostoregyházaink közül csak néhány volt bencés és premontrei templom büszkélkedhet érdekes falképekkel (Pécsvárad, Feldebrő, Ócsa). Hiányolnunk kell azonban sok más között a bencés és premontrei főmonostor, Pannonhalma és Váradelőhegy nyilván elsőrangú kifestését, valamint azt, hogy a jáki volt apátsági templom falfestményeit nem tudjuk más nemzeti monostoregyház kifestésével összevetni. Az eldugottabb helyek templomainak jobbára késői freskóiban itt-ott felfedezhetjük ugyan rangosabb alkotások visszfényét, ezek a művek azonban nem tudnak kárpótolni a hiányokért. A művészettörténeti rekonstrukcióhoz, mintegy kutatási segédletként, falképekről készült akvarellmásolatokat,²⁰ elpusztult műveket bemutató fényképfelvételeket és azok reprodukcióit, ill. freskókra vonatkozó írásos híradásokat²¹ is igénybe vettünk. Mindezzel együtt azonban a jelen falfestészeti tanulmány szükségképpen csak bizonytalan körvonalú vázlat maradhat – és semmiképpen sem léphet fel a történeti összefoglalás igényével.

A falfestészet maradványok hallatlanul kis száma, az egyes emlékek izoláltsága az építészeti és épületplasztikai emlékekkel összehasonlítva is feltűnik. Ahogy erről

az irodalom is tanúskodik: az utóbbi két művészeti ág alkotásai számuk és jellegük révén művészettörténeti összefüggések kitapintására sokkal alkalmasabbak. Megelégedhetünk itt avval a megállapítással, hogy a falkép lényegesen pusztulókonnyabb az épületnél és annak plasztikai díszénél? A régebbi irodalomban napvilágot látott és máig fülünkbe csengő, közkeletű felfogás, hogy a román kori templom fogalmához annak kifestése is hozzátartozott.²² Tüzetesebb vizsgálat után ez az állítás kevésbé tűnik jogosultnak: sommásan az évszázados veszteséglistára sorolunk vele olyan kifestéseket is, amelyeknek egykori létezése legalábbis erősen kétséges.

A templomok román kori kifestése még az emlékekben gazdag nyugat-európai országokban sem volt általános. A részben vagy teljesen kifestett templomokat itt is csak bizonyos területeken látjuk sokasodni, általában ott, ahol a falfestésnek nagy helyi tradíciója van, ahol a kifestés e hagyomány vagy intenzív külső impulzusok hatására szokássá vált, s így mesterek is nagyobb számban voltak (Lombardia, Piemont, Ticino a XI. sz.-tól; Közép-Franciaország egyes részei a XI. sz. végétől; Katalónia, Aragónia a XII. sz. elejétől; Dél-Tirol a XII. sz. közepétől; stb.). Mint Európa nyugati részein is, de azoknál még fokozottabb mértékben, a magyarországi templomkifestések kérdése mindenekelőtt mesterkérdés lehetett.²³ Még az is bizonytalan, hogy XI–XII. századi jelentős egyházaink mindegyike ki volt-e festve, és milyen mértékig.²⁴ A falképfestészet szélesebb körű hazai terjedése mindenestre ezeknek a kifestéseknek a hatására történhetett, s a XIII. század közepe tájára, második felére tehető. A század utolsó harmadáig prolongált román kori falfestészet a falusi templomokig is eljutott, s a XIV. századra a templom figurális falképpel való díszítése valószínűleg mintegy általános szokássá vált.

Ha a falfestészet legalábbis a XIII. század közepéig nem volt természetszerű és föltétlen része a templomok díszítésének, akkor az egyes freskók keletkezését alkalmoszerűnek kell tekinteni. Kérdés: mi lehetett az ilyen alkalom? Mondanunk sem kell, hogy e téren sötétben tapogatózunk csupán, hiszen a falfestmények keletkezési idejéről és körülményeiről alig tudunk valamit, s emellett óvakodnunk kell attól, hogy a kisszámú meglevő freskóból az eredeti emléktanyag egészére vonjunk le következtetéseket. Mégis, falfestményeinkkel kapcsolatos ilyen irányú tapasztalataink azt mutatják, hogy a korábbi templomok utólagos kifestése legtöbbször a templom kisebb-nagyobb átépítésével vagy tulajdonváltozással hozható kapcsolatba.²⁵ Lényegében mindkét eset a kegyúr személyével áll összefüggésben; szerepére az alábbiakban még visszatérünk.

Maguk a fennmaradt művek is nagyon erősen megszenvedték az idő múlását; egyedül a feldebrői kifestés az, amelynek néhány részlete nagyjából megőrizte eredeti állapotát. Néhány nagyon szerencsés kivételtől eltekintve azonban hasonló jellegű romlás figyelhető meg az európai emléktanyagban is. Mindenekelőtt a korszak falképfestészeti technikájával áll ez kapcsolatban, amelyet kis eltérésekkel mindenütt, így Magyarországon is követtek. A nyirkos vakolatréteg, amelyre a festmény került, csupán az előkészítő fázisokat: a kompozíció előkarcolt vázlatát és az ugyancsak vázlatosan, vörössel húzott előrajzot őrizte meg maradandóan; a festő a munka további részében már a megszáradt alapra dolgozott. Innen adódik az, hogy a falfestészeti alkotások legelsőnek a festés befejezésekor felrakott részleteket — a színárnyalatokat, az arcok, drapériák apró részleteit, a sötét körvonal-

rajz és a belső rajz vonásait – vesztették el. Jobban megmaradtak az alakok és tárgyak vörös körvonalrajzról kerített, avval tagolt színfoltjai, amelyek festéskor a szikkadó vakolatba legalább részlegesen beivódhattak. A román korban nem, vagy csak nagyon ritka és kiváló példákon alkalmazták az „al fresco” technikát abban az értelemben, ahogy az az antikvitásban elterjedt és ahogy azt az olasz reneszánsz feltámasztotta.²⁶ A „freskó”-nak mint technikai fogalomnak magyarországi megjelenésével mi sem számolhatunk (hacsak az esztergomi palotakápolna falképeinek esetében nem);²⁷ kötetünkben a szót „falkép, falfestmény” értelemben használjuk. Azt, hogy falképeink a fentebb leírt, általánosan elterjedt gyakorlathoz igazodtak, mutatja a művek nagy része. Ezek a belső rajz és modellálás részleges vagy teljes hiányával, sokszor csak előrajzban s nemegyszer színeiknek csak az alapvakolatba beivódott lenyomatával maradtak fenn, s így a művészettörténeti vizsgálatot roppant megnehezítik. Az al secco, befejező festékréteg pusztulása s az ezáltal felszínre került vörös előrajz az irodalomban számos esetben téves értelmezésre adott okot.²⁸ E tévedések nagy része érthető, hiszen számos emlék esetében nem is az egykori művekkel állunk szemben, hanem azok mintegy félkész, munkaközi állapotával. Nehezen lehet őket eredményesen összevetni más állapotban megmaradt, rokon stílusú alkotásokkal, és sok esetben, támpontok híján, nem is szabad kísérletet tenni az eredeti, végleges állapot elméleti rekonstrukciójára sem.

Technikájából következőleg a középkori falkép kevésbé ellenálló az idők viszontagságaival szemben. A művek nagyon megsínylik a bemeszelést, átfestést, rohamosan pusztulnak a faldvedeséstől, és halványulnak látszólag minden különösebb ok nélkül. A frissen feltárt vagy eredetileg is napvilágon volt freskó egyaránt igényli a védelmet, az állagmegóvó beavatkozást, a megtisztítást; ez a kényes és nehéz munka a területileg illetékes műemlékvédelmi hatóság feladatainak körébe tartozik.²⁹

A falképvédelem és restaurálás kérdése egyúttal a művészettörténeti kutatásnak is egyik legsúlyosabb problémája. Minél rosszabb állapotban van egy falkép, annál szükségesebb a restaurátori beavatkozás, s épp akkor a legveszélyesebb is. A nagy vakolathiányokkal feltárt, erősen porladó, nagyon elhalványult festmények esetében fenyeget leginkább az, hogy helyreállítójuk ha nem is hozzáfestéssel, de a töredékes vonalak összekötésével, egy-egy szín vagy alig látható vonás felerősítésével a hajdani egészről alkotott elképzelése jegyében értelemszerűen „kiegészíteni” próbál. Mennél kevesebb marad fenn egy falképből, annál élesebb formában merül fel az alternatíva: a restaurátor – jóhiszeműen és a legjobb tudása szerint – vagy megkísérli, hogy átmentsen valamit az állandóan pusztuló, halványuló falképből az utókor számára, vagy nem teszi ezt, és akkor a falkép, jöllehet eredetibb, érintetlenebb formában, egyre nagyobb léptekkel indul el a felismerhetetlenség felé. A veszprémi, jáki, hidegségi falképekről később előadottak bizonyítják, hogy nem túlzunk különösebben, amikor az állagvédelem dilemmáját ilyen súlyosnak írjuk le. Legtöbb Árpád-kori falképünk olyan rossz állapotban maradt ránk, hogy restaurátori beavatkozás esetén a helyreállító technikai készségén túl személyes tényezőket is figyelembe kell venni. Jelesül azt, hogy milyen elképzelései, ismeretei vannak a restaurátornak az Árpád-kori falképekről általában, kapott-e és milyen felvilágosítást a kérdéses falkép művészettörténeti aspek-

tusairól, s mindezt miként volt képes kamatoztatni. Azt, hogy a töredékes Árpád-kori freskók helyreállítása mennyire hálátlan feladat, mutatja Mauro Pellicoli jáki restaurálása is.³⁰ – Összefoglalva: a restaurálás, a restauráltság egy súlyos tényezővel több, mellyel a művészettörténésznek a mű előtt számolnia kell. Tudomásul kell vennie azt, hogy a restaurátori beavatkozás a falképek közül leginkább az amúgy is rossz állapotúakat sújtja.

*

Milyen kapcsolatban állott Árpád-kori falfestészetünk Európával s a környező államokkal? Ez a kérdés mindenekelőtt a stílári orientáció problémáját rejti magában. Túl azonban a stílári és ikonográfiai kapcsolatok mechanizmusán, a kérdés itt az is, hogy mennyivel több, más ez a festészet, mint külföldi hatások pusztá derivátuma. Az így fogalmazott probléma megoldását különösen nehézé teszi az emlékek csekély száma, véletlenszerű együttese, a főművek hiánya és a rossz állapot. Ha eredményt akarunk hát remélni, ez csak a fragmentumok alapos vizsgálatából adódhat, s a külföldi falfestészet stílári kérdéseinek, az egymásra-hatások módjainak tüzetes megfigyeléséből.

Árpád-kori művészetünk értékelésében mintha kissé érdemtelenül háttérbe szorulnának a történeftörténelmi tényezők. Ha számos jelből azt olvassuk is ki, hogy a középkori Magyarország a román kor európai művészeti megnyilvánulásai-val szemben nyitott volt, mindenképpen számot kell vetnünk azzal is, hogy a vizsgált terület a román stílus és a korai gótika terjeszkedésének keleti szélén foglalt helyet, s határai keleten és délen egy eltérő tradíciójú és jellegű kultúrkörrel találkoztak. Ez az elhelyezkedés és szomszédság kétségtelenül belejátszhatott abba, hogy mikor, hogyan kapcsolódott bele a magyarság az európai művészetbe, s azt milyen formában tette magáévá. A korai magyarországi falképfestészet kutatásában éppen ezért is tűnik kardinálisnak a bizánci hatás kérdése.

Az újabb nemzetközi irodalomban egyre világosabbá válik az a szerep, amelyet a Bizánc felől érkező művészeti hatások sorozata mint az európai románkori falképféjlődés élesztője, motorja játszott.³¹ A régen is kulcsszóként emlegetett, de bizonytalan tartalmú s majdnemhogy homogénnek felfogott bizánci impulzust legutóbb s legárnyaltabban Demus vizsgálta. Kutatásai ezt a befolyást mint Európának az organikus alakuló, fejlődő bizánci művészettel való találkozását mutatják be, amelyen belül több lökésszerű áramlat, több fázis válik elkülöníthetővé. Az első hullám Itáliában a XI. század utolsó harmadában talált visszhangra.³² A keleti impulzust, mint tudjuk, Itália mintegy „előfeldolgozta” Európa többi országának falfestészete számára, mely a bizánci monumentális művészettel való közvetlen érintkezéshez nem rendelkezett elég fogékonysággal. A hatásközvetítésnek ez a folyamata azonban még az elsőrangú alkotások esetében is időbe került: az új, bizánci indítású románkori falfestészet még Franciaországban és Spanyolországban is csak a XI. század végétől, még inkább a XII. század elejétől talált magára.

A hazai románkori falfestészet emlékein megfigyelhető bizantinizáló vonások a kutatás előtt nem maradtak rejtve. A korábbi, közvetlen bizánci hatást feltételező felfogással³³ szemben Gerevich Tibor fölismerte Itáliának mint e hatások közvetítőjének szerepét.³⁴ Ez a fölfedezés fontos volt, s ahogy az európai falfestészet

egészére, úgy a magyarországra is érvényesnek bizonyult. Számos kisebb korrekcióval nagy vonásaiban máig is igaznak tekinthetjük, azonban mindjárt itt le kell vonnunk belőle egy alapvető kronológiai következtetést. Ha ugyanis Magyarország falképfestését Európától (értsd: Itáliától) kapta — s a fennmaradt művek erre mutatnak —, akkor a XII. század előtt ilyen alkotásokkal még jelentős központokban sem igen számolhatunk.

Ezen nem is volna mit csodálkoznunk. Többé-kevésbé ugyanez volt a helyzet Európa többi országában is; Magyarországon sem maradt fenn olyan alkotás, amely biztos XI. századi keletkezésével ennek ellene mondhatna.³⁵ Bizonyos megfontolások arra indítanak azonban, hogy a korai, közvetlen bizánci hatás elvi lehetőségét mégse vessük el.

Történeti forrásaink sokatmondó adatokat tartalmaznak a politikai, egyházi és dinasztikus kapcsolatokra, melyek Magyarországot az államalapítás első két évszázadában s azt közvetlenül megelőzően Bizánccal összekötötték.³⁶ Bár ezeket a kapcsolatokat tárgyi emlékek, ill. azokról szóló források is dokumentálják,³⁷ a helyi művészetben való lecsapódásukat rendkívül nehéz felmérni. Festészeti emlékük nem maradt, és más művészeti ágak számba jöhető alkotásai csak bizonytalanul értékelhetők. Egy jellegzetes XI. századi épületplasztikai emlékcsoport stílári eredetének kérdése mindmáig tisztázatlan ugyan, ezekben a királyi építőtevékenységhez kapcsolható alkotásokban azonban hihetőleg Bizánc vagy keleti provinciáinak művészeti hatását kell felismernünk.³⁸ Egyelőre nem világos, hogy a század középső harmadára datálható stílus milyen mértékig jellemezte a korszak magyarországi művészetét, s hogy miként viszonylott a honfoglaláskori,³⁹ illetőleg az István-kori művészetéhez.⁴⁰ Meglétéből még nem kell bizánci stílusú falfestészeti, mozaikművészeti alkotásokra következtetnünk; ennek a művészeti ágak esetleges magyarországi létezését a bizánciasan színezett építőtevékenység kísérőjeképpen, jelentősebb, uralkodói alapítású egyházakban⁴¹ a XI. század közepe tája után mégsem zárhatjuk ki teljesen.⁴² Ha a feldebrői első falképréteg valóban a templom eredeti kifestése volt, akkor ma ez a keveset mondó alkotás dokumentálja egyedül falképfestészetünknek e korai, feltételezett korszakát. A veszprémvölgyi apácák szigetfői monostorának Sild-szigeti birtokához tartozott, elpusztult apostagi körtemplom festett díszéről szóló forrás esetleg még a XI. századi kifestés emlékét őrzi.⁴³

Ha létezett is azonban ilyen, keleti forrásból táplálkozó monumentális falfestészet Magyarországon, bizonyosra vehetjük, hogy import jellegű és elszigetelt lehetett, helyi folytatás nélkül. A XII. század közepe tájától ismert falfestményeink ugyanis ebből a feltételezett bizánci előfutamból úgyszólván semmit sem árulnak el.

A román stílusú falfestészet legkorábbi emlékei a XII. század harmincas – negyvenes éveiben keletkezettek, s minden bizonnyal a nagy székesegyházak és jelentősebb monostoregyházak részleges kifestésére korlátozódhattak. Mindez azonban feltevés csupán, hiszen az emlékanyagban épp itt óriási hiány mutatkozik. Csak sejteni lehet, hogy például a feldebrői második falképréteg ilyen, nagyobb szabású hazai előkép követésével készült.

A fennmaradt első alkotások lényegében már a XII. század második feléből valók (Pécsvárad, Feldebrő, Pécs). Mindegyikükön érződik az az italo bizantin befolyás, amelyet Gerevich Tibor mint közvetlen olasz hatást határozott meg,

s románkori falfestészetünk egészére jellemzőnek tartott. Hogy a hatások közvetítésének módjait helyesen tudjuk értékelni, kívánatos a kérdéssel részletesebben foglalkozni.

Itáliának a bizánci hatásokat közvetítő szerepéről már szóltunk, az átadó központokra azonban nem tértünk ki. A régebbi nemzetközi irodalom⁴⁴ s a magyar kutatás Gerevich óta mindmáig⁴⁵ e tekintetben Montecassinónak tulajdonít szinte kizárólagos jelentőséget. Az újabb külföldi szakirodalomban a bencés anyakolostor terjesztői közreműködését sokkal limitáltabbnak vázolják, s mindenesetre csak az első, még XI. századi bizánci hullám felfogására és továbbítására vonatkoztatják.⁴⁶ Hangsúlyossá válik viszont Szicília és Velence jelentősége és általában az a szerep, amelyet Észak-Itália játszik a románkori falfestészet bizánci elemeinek terjesztésében az Alpoktól északra, ill. nyugatra levő országok felé.⁴⁷ Egyre több tényező mutat továbbá arra, hogy Velence mellett, sőt azt megelőzve, Milánó válik a koraromán és XII. századi falképfestészet melegágyává: a bizánci impulzusok európaivá alakulását itt az Ottó-kori német művészettel való egymásrahatás is serkenti.⁴⁸ A XI. század elején már kiváló preromán alkotásokkal büszkélkedő Lombardia a század vége felé több nagyon szép és románkori értelemben érett művet is felmutathat (Civate, Oleggio, Como stb.). Művészete a szomszédos egyházmegyék közvetítésével korán elterjed Piemontban és Ticinóban,⁴⁹ legkésőbb a XI. és XII. század fordulójától pedig néhány évtizeden át robbanásszerű expanzivitásával kell számolni.⁵⁰ Ez az ikonográfiai és stílári elemek továbbadásában egyaránt megnyilvánuló export, mely még a Veneto fontos területét is befolyásolta, a lombard épületplasztika egykorú, jól ismert európai szétáradásával lehetett analóg jelenség.

A XII. század közepe tájától már nem csupán Itália a romanika bizantinizáló serkentője. Ha kisugárzásának jelentősége még jó ideig nem is csappan, a bizánci hatásoktól egyre jobban átítatott Európában felnőnek melléje másodlagos centrumok Ile-de-France-ban, a Maas-vidéken, Kelet-Bajorországban, s ezek a maguk részéről folytatják az immár érett román tanulságok terjesztésének misszióját. Éppen abban az időben tehát, amely korból első falképeink fennmaradtak, az európai művészetben a több irányú hatások összeszővődésével bizonyos kiegyenlítődés jön létre, amely anélkül, hogy „internacionális stílus”-hoz vezetne, az ábrázoló művészetekben, így a falfestészetben is bizonyos stílári, ikonográfiai és kompozicionális hasonlóságokban nyilvánul meg.⁵¹ Így a nagyobb európai centrumoktól kissé távolabb levő, a XII. század közepét követően keletkezett falfestészeti alkotásoknál újra és újra felmerül a kérdés: vajon közvetlenül az itáliai anyaterület művészetéhez kapcsolódnak-e, vagy annak már valamely európai filiációjától kapják-e az italobizantin, venetói–lombardnak ható impulzusokat.

Hogyan kapcsolódnak a hazai falfestészet első emlékei ehhez az érett románkori hatásszövevényhez? Sajnos, a XII. század közepét követő fél évszázad emlékényaga olyan hiányos, hogy a kérdésre csak bizonytalan választ adhatunk. Annyi a fentiekben elmondottak alapján világos, hogy a bizánci hatások magyarországi erősödését a XII. század utolsó harmadában nem kell III. Béla keleti kapcsolataira visszavezetni,⁵² hiszen ezek az impulzusok ekkor már egész Európát elérték. Sokkal problematikusabb az italobizantin hatások jelentkezésének módja. Valószínűnek látszik, hogy az elsőrangú korai alkotások létrejöttében s alkalmankint

később is közvetlen itáliai hatások működhetnek közre. Ilyen fontos, talán hazai italianizáló műre mutathat vissza a feldebrői kriptafreskó, s ilyen engednek sejteni a pécsi székesegyház töredékei is. Az esztergomi palotakápolna XIII. század eleji kifestése túl kevés részletet mutat ahhoz, hogy felismerhessük: ezt a kitűnő falképet szintén az észak-olasz (venetói) falfestészet hatása hívta-e életre, vagy talán — mint kivételes jelentőségű magyarországi alkotást — a dél-francia — észak-spanyolországi festőművészet.⁵³

Még Feldebrő és Pécs sem tartalmaz azonban egyértelmű utalást a stílus itáliai eredetére. A feldebrői falképen az itáliai vonások bizonyos átértékeléssel jelentkeznek, ami az Alpoktól inneni művészet közvetítésére enged gondolni. Amennyiben Pécssett a déli apszisindítás bélértékének ornamentikája a székesegyház eredeti kifestésének része, úgy ez sem lehet XII. századi itáliai motívum. Ami Pécssett és Feldebrőn az italobizánci művészettől idegen, az valószínűleg dél-német forrásból táplálkozik.⁵⁴ Elegendő művészettörténeti adat híján azonban egyelőre alig lehet eldönteni: hogyan és hol — még külföldön-e vagy Magyarországon — ötvöződtek ezek az elemek a közvetlen olasz hatással.

A dél-német, közelebbről a délkeleti központokban virágzó német művészet közvetítői szerepére részletesebben is ki kell térnünk. A XII. századi, talán csak alkalmi kapcsolatok után a XIII. század első harmadától ez a művészeti terület ugyanis a falfestészeti hatások talán legjelentősebb szállítója Magyarország számára.⁵⁵ A terület legfontosabb központja, Salzburg⁵⁶ XI–XII. századi művészete óriási felvirágzását és nagy hatóerejét annak a szerencsés földrajzi helyzetnek köszönhette, amely lehetővé tette dél-német művészetének állandó intenzív venetói — lombard impulzusokkal való keveredését. A regensburgi Ottó-kori tradícióknak is köszönhetően a bizánci elem Salzburgban eleve adott volt, és minden további impulzus szerves természetességgel épült bele XII. századi művészetébe. Ez a bizánci komponens olyan szívósnak bizonyult, hogy a romanikát e területen a XIII. század első felében a fonnyadás és öregedés veszélye nélkül tudta konzerválni, s a közvetlen hatása alatti területeken, különösen a mai Ausztria keleti részein a stílus számára a terjedő gótikának sokáig ellenálló, prolongált utóvirágzást biztosított.⁵⁷ Ez a sajátos kelet-bajor későromán falfestészet az észak-olasz művészeti hatások egyik legérdekesebb, közvetett terméke.

Salzburg falképanyaga elég hézagosan maradt fenn, vizsgálatánál állandóan ki kell segíteni magunkat a rokon vonásokat tükröző miniatúrafestészettel. Azt sem látjuk ma világosan: milyen kisebb falfestészeti centrumok alakultak ki a nagy érseki székhely körül. A XII. század második felére a salzburgi impulzusok eléggé elterjedtek kelet felé ahhoz, hogy Ausztria további részein is lehessen felvevő és tovább sugárzó, helyi színezetű gócokat elképzelni, mint ahogy erre a miniatúraanyag bőséges kiindulópontot is ad.⁵⁸ A román kori falképfestészet salzburgi — ausztriai emlékeinek⁵⁹ a miniatúrákkal való tüzetes összevetése távolról sem elégséges ahhoz, hogy felmérhessük: mely központok milyen szerepet játszhattak érett és későromán falfestészetünk fejlődésében, és hogy e hatások intenzitása kronológiai szempontból hogyan alakult. Egy-egy olyan emlék azonban, mint Ják és Hidegség, amellyel látszik szólni, hogy ausztriai alkotások közvetítő szerepét számításba kell vennünk. A jáki főapszispárkány motívuma hidegségi freskónkon is felmerül és arra figyelmeztet, hogy a francia korai gótika ornamentumai „vissza-

románosított” formában dél-német, esetleg ausztriai áttételeken át jutnak el Magyarországra.

Az Árpád-kori falfestészeti emlékanyag feltűnő sajátossága a XIII. század első felére datálható korai gótikus művek teljes hiánya.⁶⁰ Mivel kizártnak kell tartanunk, hogy Esztergom, Kalocsa, Ócsa építészeti alkotásainak ne létezett volna hasonló stílusfokú falfestészeti ellenpárja, ezt a hiányt az emlékek nagyfokú pusztulásának kell tulajdonítanunk. A fennmaradt XIII. századi művek vizsgálata alapján mindemellett arra az eredményre jutunk, hogy a gótika korai betörése Magyarországra korántsem lehetett oly elementáris, mint az építészetben, s ebben a bizánci hatások erősödésének döntő szerep jutott. Míg Nyugat-Európában a bizánci faktornak nem kis része van a gótika keletkezésében, addig Salzburgtól keletre: Ausztria keleti részein, Magyarországon, sőt még az északabbra levő Lengyelországban⁶¹ is a festészet – részben korábbi bizánci hullámok tanulságaihoz ragaszkodva – egyfajta tradicionális későromán klasszicizmust prolongált szinte a század végéig. A koragótikus királynéi kápolnát díszítő, bizantinizáló veszprémi freskó, ez a túlzás nélkül rendkívülinek mondható alkotás bizonyítja, hogy a festészeti stílusváltás kérdése nem volt pusztá kvalitáskérdés.⁶² A század második felében a gótizáló vonásokkal tarkított konzervatív bizantinizáló stílust kisebb templomok kifestései képviselik, míg az ócsai és a budai Nagyboldogasszony-templombeli falképek a korai gótikus alakfelfogás diadalának előhírnökei.

A külfölddel való stíluskapcsolatok megítélése nemcsak a megcsappant falképpé-állomány miatt okoz problémát a kutatóknak, hanem azért is, mert a románkori falfestészet stíluselemeinek terjedése elég bonyolult és nehézkes folyamat. A művészeti ág sokféle tekintetben, így stíláris, ikonográfiai és motívikus kérdésekben is igen konzervatívnak mutatkozik; az önálló, spontán fejlődésnek Európa-szerte limitált lehetőségei vannak. A románkori falképfestészet nem sarjadhat nyers talajból. Nagy központjaiban a gyökerek a késői antikvitásig nyúlnak vissza (különösen Itáliában, de Francia- és Németországban is). Ez a több száz éves, megszakítatlan hagyomány biztosít megfelelő alapot az önálló, életerős kibontakozáshoz, a hatások továbbterjesztéséhez. Magyarország területén a későantik kereszténység szórványos továbbélése, a római települések részleges fenntartása nem képezheték a kulturális hagyomány fennmaradásának azt az alapját, amelyből a magyarság új művészetének, falfestészetének hajtásai kinőhettek volna.⁶³ A későantik festészethez hasonlóan meddőnek kell elképzelnünk hazai fejlődésünkre a zalavári Szt. Adorján-templom IX. századi kifestését is salzburgi mesterek által; e mű egyébként is izolált import lehetett, közvetlen hatás nélkül.⁶⁴ A több száz évvel korábbi példa az államalapító magyarság számára nem rendelkezhetett elég átütő erővel. Csupán a kortárs művészet inspirálhatta, az is csak bizonyos lassúsággal. Ha valóban számolhatunk a bizánci falfestészet XI. századi magyarországi terjeszkedésével, ez nyilván csak nagyon kisszámú emlékre korlátozódott – s alig minősíthető többnek folytatás nélküli epizódnál. Ilyen előzmények ismeretében érthető mindaz, amit fennmaradt falképeink együtteséből kiolvashatunk: a falképfestészet lassú terjedése, a késői virágkor és hosszú utóélet; a formai és stíláris újításoktól való tartózkodás, a kissé görcsös ragaszkodás az átvett sémákhoz, ezek egyszerűsítése; a lassú provincializálódás a kései műveken.

*

Nagyrészt technikai adottságokból is következik, hogy a korai középkorban az egyes művészeti ágaknak bizonyos értelemben öntörvényű fejlődése figyelhető meg. Fokozott mértékben áll ez a falfestészetre. Ha az egyes művészeti ágakban gyakori is, hogy bizonyos témák, motívumok, stílusjelenségek egy időben, párhuzamosan merülnek fel, ez távolról sem azonos az ágak közti spontán áttevődés lehetőségével. Egy ábrázolási formának a szobrászatban való megjelenéséből még nem következethetünk falfestészeti létezésére;⁶⁵ a falra festett ornamentika freskók díszének követésével készül, és nem utánoz helybeli faragványokat⁶⁶ – stb. Ha valahol, akkor az európai román kornak ezen a szélterületén kell vigyáznunk arra: nehogy olyan önállóságot, spontaneitást tulajdonítsunk a hazai alkotásoknak, mellyel a falképfestészet a legnagyobb centrumokban is csak jóval később rendelkezik.

Érthető módon a miniatúrafestészet és a falfestészet közt adódik a legtöbb párhuzam, itt tapasztalható leggyakrabban motívum- és stílusáttevődés, bár ennek is meghatározott keretei vannak. A korábbi felfogással szemben az újabb irodalom arra hajlik, hogy ne a miniatúrát, hanem a monumentális festészetet tekintse az adó félnek.⁶⁷ A probléma még európai méretekben is nehezen megragadható; magyarországi művészetünk viszonylatában pedig különösen tanácsos, hogy az ilyen irányú bizonytalan feltevésektől távol tartsuk magunkat. Afelől biztosak lehetünk, hogy a más technikában dolgozó miniatúrafestők Magyarországon sem vállaltak freskófestést; a helyszínen őrzött kódexanyag miniatúráiból való spontán átvételt ismét kizártnak kell tekintenünk.⁶⁸ Rendkívül sajnálatos, hogy miniatúrafestészetünkről még olyan vázlatos képet sem alkothatunk magunknak, mint freskóanyagunkról. A kódexek java elkallódott, másik részük talán rangrejtve más országok anyagát gazdagítja. Az elenyésző számú ismert kézirat díszítése főleg ornamentális tollrajz, s falfestményeinkkel kapcsolatban kevéssé hasznosítható.⁶⁹ Az ún. csatári bibliát, a salzburgi XII. századi könyvfestészetnek ezt a vitathatatlan remekét a magyar kutatás önkényesen sorolta be a hazai miniatúrafestészetbe. A nemzetközi irodalomban admonti óriásbibliának ismert, ma Bécsben őrzött díszes, kétkötetes mű minden bizonnyal csak egészen rövid ideig, a XIII. század közepén volt Magyarországon.⁷⁰

Románkori falképeink ikonográfiai sajátosságairól alig beszélhetünk; ehhez az anyag túl csekély és töredékes. Korszakra való tekintet nélkül, kis variációkkal elterjedt lehetett a festett dísz gondolati summáját adó központi apszisábrázolás, a Majestas Domini a félköríves szentély félkupolaboltozatán.⁷¹ A négyzetes alaprajzú szentélyek esetében a trónoló Krisztus festménye mint vizuális-dogmatikai centrum szintén jelen lehetett; az elhelyezés módjára, a kompozíciós megoldásra azonban nincs románkori példánk. A hidegségi, dejtői és csemeszkopácsi apszisképből, valamint néhány forrásbeli említésből rekonstruálhatóan a Majestast gyakran kísérte az apszis cilinderfalára festett apostolgaléria; kedveltségére visszautal továbbélése a gótika idején.⁷² Olyan esetekben, amikor csak a szentélyt festették ki, valamint általánosabb formában a későromán korban, a konzervatív apostolsorozat jelenetes ábrázolásoknak adja át helyét (Vizsoly, Süvete, Váraszó). Nagyobb összefüggéseiben fennmaradt feldebrői falképünk tanulságosan mutatja, hogy a mennyei hierarchiának mely alakjait s ezenkívül mely bibliai jeleneteket (az eucharisztikus-áldozati vonatkozásúakat) találták fontosnak megjeleníteni egy

jelentősebb XII. századi kifestésen. Itt azonban tekintetbe kell vennünk, hogy kriptafreskóról van szó, melynek díszpozíciója és alacsony boltozatai a programot befolyásolták, s amely a templom esetleges kifestésének talán csak ikonográfiai kiegészítője lehetett.

A román korra oly jellemző hajóképfestések: a ciklusok elenyésző töredéke maradt csak ránk. Ezek is késői korból, s néha körtemplom hajójába, szentélybe adaptálva (Kosztolány, Vizsoly, Dejte, Süvete). A legfontosabb jelenetsor nálunk is Krisztus születéstörténetét, ill. passióját mutatja be,⁷³ a Genézis-ciklus már ritkább lehetett (egyetlen emléke Kosztolányban található). A szentek legendaciklusainak hazai előfordulásairól vagyunk a legrosszabbul tájékozva. Hihetőleg ezek nagyon korlátozott számúak lehettek. Későrománkori példák közül ismerjük Szent Margit, ill. Szent László legendáját (Süvete, Szalonna, ill. Ócsa); elterjedtségüket XIV. századi példák is bizonyítják. Szent Márton virágzó helyi tisztelete elvben elképzelhetővé tenné ugyan ciklusának a nyugat-európai festészetben ismert ábrázolását, ilyenek azonban nem maradt románkori emléke. Az is lehetséges, hogy ez a jelenetsor nem találta meg útját Magyarországra.⁷⁴

Nem tudjuk, hogy e ciklusok mikor kerülhettek át hazai művészetünkbe. A krisztológiai sorozat még a XII. században gyökeresedhetett meg Magyarországon, a Margit-legenda már kissé később; az előképek korából ítélve, a László-legenda szerkesztése sem történhetett a XIII. század első felénél korábban. E ciklusok, a hatalmas alakként ábrázolt Szt. Kristóffal kiegészítve, mindenesetre érdekes megfigyelésre adnak alkalmat. Jelenetsorok tipologikus párhuzamba állítása s a templom északi és déli falán való „párhuzamos” megfestésük még koraközépkori találmány, a tartalmi és vizuális paralelitás végső kidolgozása azonban már a román korra esik. A lombardiai falképfestészet egyik legfontosabb emlékéen, a XI. század végéről való gallianói hajófreskón megtaláljuk későromán ciklusegyütteseink előzményeit: a Genézis-ciklust, a Margit-legendát, Szt. Kristóft s egy a László-legendával ikonográfiaailag rokon képsort. Galliano és Magyarország között nagyon sok láncszem hiányzik. Jellegzetesnek kell azonban tartanunk, hogy a spekulatív jellegű képegyüttes emlékeink között a XIII. század közepét követően, lényegében a korai gótika szárnybontogatása idején tűnik fel, s igazi virágkorát már a XIV. században éri meg.

Románkori falfestészetünk témái abban az ikonográfiai formában lelnék ábrázolásra, ahogy azok az európai román korban ismeretesek, közhasználatúak voltak. A hazai festészet e külföldi mintákat részletekbe menően követte, görcsösen ragaszkodva a fontos témákhoz és bizonyos motivikus, ornamentális részletekhez egyaránt. A „kanonizált”-nak tekintett mintáktól való eltérés alig adódhatott másból, mint hogy a programot a mintától eltérő elrendezésű templom falaira szabadon adaptálták (Feldebrő: Kain és Ábel-jelenetek), vagy pedig az előképet egyszerűen félreértették (Dejte: gyermekfürdetési jelenet). Önálló ikonográfiai invenciót festőink részéről annál kevésbé feltételezhetünk, mivel erre az európai falképfestészet „bölcshelyein” is alig nyílt lehetőség.⁷⁵ Ismét olyan vonás ez, amely a tárgyalt művészeti ág konzervatív-tradicionális jellegét hangsúlyozza.⁷⁶ Az ikonográfia terén Magyarországon egyedül a XIII. században szerkesztett László-legenda mutat szabad kezdeményezést, azonban itt is meglévő kompozíciós sémák, esetleg ciklus adaptációjával állunk szemben.

Ha a következőkben az ikonográfia sztereotip jellege ellenére sokat foglalkozunk ábrázolási kérdésekkel, annak többféle oka is van. Mindenekelőtt: falképeink állapota gyakran szinte csak ezt az egy vizsgálati lehetőséget engedi meg. Másodszor: freskóemlékeink éppen a kialakult ikonográfiai sémákhoz való konzervatív ragaszkodásukban sokat megőriztek az elveszett, jobb minőségű magyarországi előképekből, s ezeken keresztül a hézagos falképanyagban néha az európai fejlődés fontos láncszemeivé is válhatnak (pl. a Margit-legenda esetében). Harmadszor: az ikonográfiai vizsgálatok a falképek stílusforrásainak megvilágításában is segítségünkre lehetnek. A román kori falfestészet, bizonyos igen szűk határokon túl, kizárja az indokolatlan tartalmi és motívikus variánsokat. Ahol ilyen variánsok fordulnak elő, ott az okot sokszor stílárisan is eltérő minták közrejátszásában kell keresni: ezáltal az ikonográfiai változások stíláris változások ismérvévé válhatnak.

Ha freskóink mestereiről kívánunk szólni, különösen ingoványos talajra jutunk. A falképfestőkről még a jobban dokumentált nyugat-európai román kor is alig őriz följegyzéseket, az itthon dolgozott mesterekkel kapcsolatban pedig éppenséggel semmi adatunk sincs. Míg a kőművesek, kőfaragók egy-egy nagyobb építkezés alkalmával, legalábbis az érett román kortól, műhelyszerű csoportosulást alkottak, a festőket hasonló szervezet – úgy látszik – nem kötötte. Az átlagos közép-európai falképfestő szociális státusát homály fedi. Előfordulhatott, hogy egyike-másika szerzetes volt; ez azonban semmiképpen sem lehetett a festőkre nézve tipikus.⁷⁷ Ha adódott is rá példa, a keletkezett mű jellegét a festő vagy akár a megrendelő rendi volta semmiképpen sem határozhatta meg.⁷⁸ Úgy hisszük, a mesterek száma korántsem volt olyan nagy, mint ahogy ezt a kőfaragómesterek föltehető mennyisége alapján gondolnánk. Az, hogy a teljes templomkifestés csupán a késői román korban vált többé-kevésbé általánossá, nagyrészt e mesterkérdéssel is összefügghetett.

A ránkmaradt emlékek nagyon szűk határok közé szorítja annak lehetőségeit, hogy e mesterek egyéni teljesítményét felmérhessük. Hiányoznak az egymáshoz mérhető, hasonló alkotások, valamint a főművek, melyek alapján megítélhetnénk: mit kell a hazai falfestészetben a művészeti ág kötöttségei, mit pedig a festők önállósága, ill. ügyetlensége vagy tájékozatlansága számlájára írunk. Szakirodalmunk gyakran túl nagy önállóságot feltételez a freskófestőkről: nem egyszer olyan egyéniségeknek, sajátos „temperamentumú” alkotóknak látja őket, amilyenek a román korban aligha képzelhetők el.⁷⁹ Hiszen a korszak és a művészeti ág adottságai még e művészek legjobbjai számára is szigorú kötöttséget jelentettek. Alapállásuk az előttük álló mintaképek messzemenő tisztelete volt, bármilyen legyen is a követés formája, mechanizmusa, tehát akár emlékképeik, akár (talán) mintakönyvek, mintalapok nyomán dolgoztak.⁸⁰

Mint a koraközépkori és román kori művészet egészében, az általunk vizsgált művészeti ágban is nagy szerep jut a falképek megrendelőjének. Ő fogadja fel a festőt, és ha általában nincs is beleszólása kompozicionális és stíláris kérdésekbe, a programot részben vagy egészben meghatározza, ill. meghatározhatja. A megbízó ily módon a középkori értelemben vett alkotófolyamat aktív részesévé válik.⁸¹ A megrendelő-donátor jelentőségét ilyen világitásban nézzük, amikor munkánkban az egyes falfestészeti emlékekkel kapcsolatban személyével hangsúlyosan foglalkozunk.⁸² Az építészetben, ahol a fennmaradt emlékek nagyon lényegesen nagyobb,

a kegyúri templomok egy szívósan továbbélő csoportja⁸³ szépen példázza a megbízó, ill. megbízó réteg meghatározó szerepét, izlését és hagyományteremtő erejét: az idők folyamán beáramló új hatások egy kissé konzervatív, de bizonyos értelemben szerves hazai vagy területi fejlődésbe asszimilálódnak.

Ez a jelenség feltétlenül meggondolkoztató akkor, amikor egy korszak falképfestészetéről szólva, magyarországi művészetünk egészét, annak eredőit, forrásait vesszük számba. A hazai falképeket kutató irodalom egy-egy alkotással kapcsolatban újra és újra szembenézett avval a feladattal, hogy meghatározza: külföldi vagy helyi mester művéről van-e szó; és szívesen fedezett fel falképeinken helyinek tartott jellegzetességeket.⁸⁴ Ma már szükségtelen hangsúlyoznunk, hogy románkori alkotásaink esetében a művészkérdés nem etnikai probléma. A mai falképanyag többszörösére volna azonban ahhoz szükségünk, hogy az importot a hatására megindult szerves hazai fejlődés autoktonnak mondható alkotásaitól elkülöníthessük.⁸⁵

Mai ismereteink alapján valóban nehéz megállapítani: mi az, ami az Árpád-kori falfestészet egésze „helyi jellegzetességei”-nek volna nevezhető. Az emlékekben jóval gazdagabb építészetben, épületszobrászatban is legfeljebb csak a román kor egyes korszakaira korlátozott *tendenciákról* beszélhetünk. Ilyennek tekinthető a háromhajós-háromapszisos, keresztház nélküli alaprajzi forma kedvelése; a mellék-hajók terébe nyíló nyugati toronyaljak; az urasági karzat; a rendkívül dús, érett és későromán vegetációs épületplasztika iránti előszeretet; és talán az évtizedeken át kitartó törekvés a portálarchitektúra gazdag szobordiszes kialakítására. Eltekintve a bizantín hatások szívós továbbélésétől s az épületszobrászathoz hasonlóan kedvelt levélornamentikától,⁸⁶ a falfestészetben még ennyi közös sajátosságot sem sorolhatunk föl. A falképművészetünk emlékein visszatérő jellegzetességek nem foglalják e műveket semmiféle egységes csoportba, csupán a kívülről jött impulzusokhoz való hasonló viszonyulásra mutatnak rá. Fennmaradt emlékei alapján ez a falfestészet ikonográfiában és művészi formában egyaránt az egyszerűbb megoldások hívének mutatja magát; tartózkodik az extremitásoktól, a stílusosan vagy gondolatilag bonyolult ábrázolástól. Konzervatívabb körből választott mintaképeit kissé merev ragaszkodással követi; önálló megnyilvánulásai valószínűleg kevésbé ilyen szándékból, mint az előkép félreértelmezéséből vagy kényszerű térbeli adaptálásából származnak. Jellegzetességei közé tartozik még a lassú és alighanem nehézkes kezdetek után bekövetkező szép és gazdag későrománkori virágzás, s az ezt követő jelentős szétterjedés a szinte népi ízű, sokszor valóban eredeti, bár erősen provinciális vonásokat mutató falusi alkotásokig. Fontos hangsúlyozni, hogy ezek a sajátosságok nem a magyarság művészi alkotásból adódnak, hanem bizonyos történeti, történetföldrajzi tényezők alakító hatásából.

*

Az Árpád-kori falfestészet fennmaradt alkotásait vesszük a következőkben vizsgálat alá.⁸⁷ A freskókat olyan sorrendben tárgyaljuk, amely eredeti kronológiájuknak nagyjában megfelel. Az időrendet is követve, falképfestészeti áttekintésünk élére a székesfehérvári királyi bazilika hajdani mozaikjait állítottuk; evvel azonban nem követünk el különösebb vétséget a tanulmányunk középpontjában álló művé-

szeti ág ellen. A mozaikművészet minden ág közül a falfestészethez kapcsolódik legszorosabban; a faldíszítés jellege, funkciója és a térbeli elhelyezkedés módja a technikai különbségek ellenére is számos szállal köti őket egymáshoz. A mozaik a románkori falfestészet számára is sok tekintetben példakép és előfutár.⁸⁸

Tanulmányunkban az egyes művek stiláris jellegzetességeit, forrásait, datálását, kvalitásait illetőleg az eddigi irodalomtól sok esetben eltérő eredményekre jutottunk, melyek hézagosabb, de – úgy hisszük – hűségesebb összképhez vezettek. Reményünk az, hogy az általunk körvonalazott kép jogosultságát a jövőben feltárásra kerülő falképek is igazolni fogják.

AZ ÁRPÁD-KORI FALFESTÉSZET EMLÉKEI A TÖRTÉNETI MAGYARORSZÁGON

I

A román korról foglalkozó művészettörténetírásunk egyik legfájdalmasabb hiánya, hogy István király székesfehérvári bazilikájáról oly keveset tudhatunk. Ez a hatalmas méretű, egyházi felszerelésekkel gazdagon ellátott templom, melyet a szent király itt nyugvó hamvai országos jelentőségű szentéllyé avattak, csupán ásatások alapján s így is csak igen hézagosan ismert.⁸⁹ (2. kép.) Számos apró, feltárt töredék beszél arról, hogy ez a bazilika mozaikdíszes volt.⁹⁰ Ma nem rendelkezünk azonban egyetlen olyan fragmentummal sem, amely alapján erről az előkelő alkotásról képet alkothatnánk. Az egyetlen, ami felől bizonyosak lehetünk, az, hogy a templom figurális mozaikja összes ma ismert falfestményünket korban megelőzte. Magára a műre vonatkozó ismereteinknek szinte teljes hiányában e lapokon csupán annyit tehetünk, hogy ismételten alaposan átvizsgáljuk s összefoglaljuk mindazt, amit róla a források, a templom építéstörténete, régészeti és művészettörténeti érvek alapján tudhatunk, s rámutatunk azokra a kérdésekre, melyeket az adatanyag remélt további bővüléséig nyitva kell hagynunk.

A bazilika ásatásai alkalmával nagy számban kerültek elő változatos színű mozaikkövecskék. A régészeti kutatások egy-egy szerencsésebb esetben felszínre hoztak olyan kisebb töredékeket is, ahol a mozaikszemek még eredeti összefüggésben voltak láthatók; három ilyen részletről van tudomásunk. Az egyetlen értelmezhető töredék 1862-ben került napfényre: egy arc részletét mutatta tágra nyitott szemmel és hajtinccsel.⁹¹ Pauer János kanonok ajándékaéppen jutott a Nemzeti Múzeumba, ahol utóbb elpusztult, így csupán fényképről ismerjük. Ezenkívül Dercsényi a bazilikáról írott munkájában egy további, meghatározhatatlan tárgyú mozaikrészletet tett közzé.⁹² A fennmaradt egyetlen összefüggő darabon látható karikadísz (18. kép)⁹³ valamely ornamentális részletről származhat, élénk színei némi fogalmat adnak az eredeti mű kolorisztikus pompájáról. 1972-ben, Székesfehérvár ezredéves kiállításán már csupán ez az egyetlen fragmentum képviselhette a bazilika hajdani mozaikdíszét.⁹⁴

A mozaikszemek mérete és kivitele, valamint a sűrűn előforduló arany alapú kövecskék azt bizonyítják, hogy a káprázatos mozaik nem járőfelületet burkolt, hanem falat vagy boltozatot;⁹⁵ az arany háttérű mozaik mindenekelőtt az apszist díszíthette.⁹⁶

A királyi bazilika mozaikborítását az irodalom egyértelműen I. István templomépítéséhez kapcsolja,⁹⁷ s ebben a bazilikára vonatkozó forrásokra támaszkodik. Vizsgáljuk meg mi is alaposabban ezeket a forrásokat.

Kütfőink közül a legkorábbi, István király 1083 előtt készült Nagyobb Legendája⁹⁸ s az azt e ponton szó szerint átvevő Hartvik-féle legenda⁹⁹ a bazilika építéséről, épületéről szűkszavúan bár, de megemlékezik: „Stephanus rex famosam et

grandam basilicam opere mirifico, celaturis in chori pariete distinctis, pavimento tabulis marmoreis strato construere cepit. . .” A kurzivált részben a kérdés vizsgálói Henszlmann óta a feltárt mozaikszemek forrásszerű igazolását látták.¹⁰⁰ A fogalmazás különossége joggal okozott fejtörést művészettörténészeinknek, de bizonytalan tartalmú lehetett már középkori szerzők számára is, akik a bazilika leírásából egyszerűen kihagyták.¹⁰¹ Maga a *celatura* szó kétféleképpen is értelmezhető; ezek közül a szöveg összefüggései és művészettörténeti megfontolások alapján faragásra, vésésre kell gondolnunk.¹⁰² Ha a forrás ennek a faragványos dísznek a helyét a szentély falán (s nem falain) határozza meg, ez semmiképpen sem értelmezhető a szentélyfalakat borító mozaiknak. A Nagyobb Legenda szerzője itt alighanem a szentélyt a hajó felé lezáró rekesztőfal faragott díszítéséről szól, melynek István-kori létezését nincs okunk kétségbe vonni. A bazilikáról való leírásában Bonfini annál a résznél, ahol a Nagyobb Legendában a szóban forgó kitétel szerepel, márvány inkrusztációról emlékezik meg, s evvel szentélyrekesztő díszítését látszik közelebbről megnevezni.¹⁰³ Bonfininek azok a szavai egyébként, melyekre Dercsényi hivatkozik, nem mozaikdíszre, hanem aranyos cibóriumra vonatkoznak.¹⁰⁴

A korai és későbbi források tehát egyaránt hallgatnak az István-kori bazilika egykorú mozaikdíszéről. Rájuk támaszkodva a mozaik István-kori létezésével kapcsolatban nem lehet érvet kovácsolni; ugyanígy nem használhatók fel a kútfők annak bizonyítékául sem, hogy ilyen mozaik első királyunk korában még nem létezett.¹⁰⁵ Forrásvizsgálatunk látszólag negatív eredményre vezetett tehát, nem járt azonban tanulság nélkül. Ezt így foglalhatjuk össze: a mozaik keletkezhetett a bazilika István-kori építésekor, de készítésére későbbi időpontban is sor kerülhetett.

A bazilikát István temetésével kapcsolatban szentelték fel, 1038-ban tehát a templom lényegében készen állott.¹⁰⁶ Régészeti evidenciák és a helyszíni kőtár anyagának számos darabja az István-kori templom nagyszabású megújításáról beszél az előrehaladott XII. században.¹⁰⁷ E két nagy románkori építkezés közötti időre vonatkozólag semmiféle határozott nyommal nem rendelkezünk.¹⁰⁸ István közvetlen utódjai alatt, a XI. század középső harmadában az építőtevékenység teljes hiánya érthetőnek látszik.¹⁰⁹ A szenttéavatást követő időből azonban, különösen az István-kultuszt elmélyítő Kálmán korából talán a bazilikaépítés és -szépités további dokumentumainak előkerülését remélhetjük.¹¹⁰

A fehérvári mozaikdísz technikája legkevésbé a XII. századi nagy bazilika-megújítás korával, stílusával egyeztethető össze.¹¹¹ A mozaikművészet bizánci és európai fejlődése ugyanakkor azt mutatja, hogy a művet az István-építkezésekkel sem egyszerű kapcsolatba hozni.

Az évezred végének szórványosabb, de szép mozaikalkotásai után a konstantinápolyi és provinciális mozaikművészet újabb nagy korszaka a XI. század közepe táján kezdődött.¹¹² István korában ennek a bizánci művészetnek exportalkotásairól, bárminemű hatásáról nincs tudomásunk. Meglehetősen kétségesnek látszik egyébként az is, hogy István király, aki a személyével kapcsolatba hozható alkotások tanúsága szerint a délnyugati, illetve nyugati művészet felé orientálódott, saját temploma díszítésének olyan lényeges elemét, mint a figurális mozaikdísz, bizánci mesterekkel csináltatta volna.¹¹³ Az egyházi-fejedelmi reprezentációnak

ez a monumentális műfaja Itáliában viszont ugyanekkor pang, és csupán a század második felétől éleszti újjá a bizánci import;¹¹⁴ a velencei San Marco első mozaikjai a század utolsó harmadában a kezdeti tapogatózás jegyeit viselik magukon.¹¹⁵ Ebből az italo bizánci mozaikművészetből István tehát még nem meríthetett.

Elvben természetesen lehetséges, hogy Bizánc újjáalakuló mozaikművészete első gyümölcseiből a vele jó viszonyban levő Magyarországnak juttatott, s hogy az István-féle bazilika mozaikja ennek a kivételes korai kisugárzásnak a visszfénye. Számunkra mégis egy másik megoldás látszik valószínűnek, s ez az, hogy a mozaikot már István szenttéavatását követően, a századfordulón vagy a XII. század elején készítik. Megrendelőjeként az istváni hagyományokhoz szorosan kapcsolódó, annak kultuszát nagyban élesztő Kálmán jöhetne számításba. Elsőnek ő temetkezett István mellé a fehérvári bazilikába; elődjeit, beleértve Istvánt magát, saját egyházukban helyezték nyugalomra.¹¹⁶ Kálmán, amikor a szent király mellé kíváncozott, talán a maga módján az ecclesia propriának ezt a sok évtizedes hagyományát is követhette — amikor a régit tovább díszítve, akkori fogalmak szerint mintegy új bazilikát készített. A Nagyobb Legendában nem említett, nagy számban feltárt mozaikok esetleg egy ilyen, Kálmán korából való csinosításához kapcsolódhattak. Ez esetben a mozaik keletkezésének hátterében itáliai — római, esetleg velencei — impulzusokat sejtethünk,¹¹⁷ melyeket más oldalról a király személyes inklinációja is igazolhat.

Függetlenül attól, hogy mikor keletkeztek, a székesfehérvári mozaikok jelentőségét és specifikumát abban kell látnunk, hogy e technikának elszigetelt és utolsó megjelenését képviselték az Itáliától északra eső országokban. Keletkezésük motívuma nyilván az lehetett, hogy a magyar király ragaszkodott az uralkodói-egyházi reprezentációnak ehhez a monumentális műfajához. Ha ez a műfaj az ezredfordulót követően, különösen pedig a XII. század elején az Itáliától északra levő területeken kissé avultnak tűnhetett, ez ismét a fehérvári mozaik bizáncias — délkeleti vagy délnyugati — igazodását húzza alá.¹¹⁸

*

Csupán említésszerűen térhetünk ki a vélhetően legkorábbi magyarországi freskómaradványokra: a feldebrői templom kriptaszentélyének és a pécsi cella trichorának az első festésrétegére. A fölöttük levő falképrétegek, melyekkel majd részletesen foglalkozunk, a XII. század második felében, illetve vége felé keletkeztek, az alsó kifestés tehát ezeknél bizonyára néhány évtizeddel korábbi lehetett. Közelebbit róluk aligha mondhatunk. A feldebrői első szentélykifestésről még azt sem állíthatjuk teljes bizonyossággal, hogy valóban *falkép* volt-e és nem csupán színes csíkokkal díszített, meszelt vakolat.¹¹⁹ A pécsi cella trichora első freskórétegének csekély maradványai annyit elárulnak, hogy a második kifestéshez hasonlóan a lábazatot itt is függőnymotívummal díszítették.¹²⁰ Ez a két korai freskó talán az első magyarországi falképekkel egyidőben, még a XII. század első felében készült. A feldebrőivel kapcsolatban esetleg még annak is fennáll bizonyos lehetősége, hogy jóval korábban keletkezett, a XI. század közepén emelt templom eredeti kifestéseként, az épület igazodásának megfelelő bizánci stílusban.¹²¹

*

A feltárt kis részlet alapján hihetőleg a pécsváradi falkép az, amelyben első, jobban ismert hazai falfestményünket kell látnunk.¹²² (3, 19. kép.) A XI. századi bencés apátság templomának helyreállítása kapcsán, 1960-ban vált világossá, hogy a templom szentélyének boltozatán, valamint a hajó boltozati csomópontjain fennmaradt középkori vakolat freskódíszes; a festett felület nagyobbik része még feltárássra vár.¹²³

A szóban forgó falképrészlet a bordátlan keresztboltozattal fődött szentély déli boltmezejében került napvilágra, és sötétkék háttér előtt díszes ruhába öltözött, sárga dicsfényes angyal büsztjét mutatja. A sötétvörös – barnás ruha sárga szegélyének gemmadíszre, az angyal vállánál kivehető redőrészet, a vörös árnyalással festett, hosszúkás arc gondos kivitelről tanúskodik; az arc vonásait a restaurálás során – úgy látszik – kissé megerősítették.¹²⁴ A gondos festői munkán kívül alig tudnánk többet mondani a falfestményről mindaddig, amíg további részletei feltáratlanok. A nagyon halványan látszó, frontális tartású alak önmagában kevésbé alkalmas stílusvizsgálatra; további összefüggések ismerete nélkül nem lehet melléje stílári párhuzamokat állítani.¹²⁵

Vizsgálódásainkhoz támpontul egyelőre csupán az angyalbüszti ikonográfiai motívuma szolgálhat. Ennek alapján joggal sorolta Entz a pécsváradi freskót a falfestészet „bizánci kapcsolatú” magyarországi alkotásai közé. Az arkangyalok ábrázolását a középbizánci művészet újította fel az ikonoklazma előtti művészet kelléktárából, mint a monumentális dekoráció középponti alakjának: a Krisztus-Pantokratornak, esetleg Máriának a kíséretét.¹²⁶ Az egész-, néha félalakban ábrázolt angyalok ennek megfelelően a kifestésen belül a „mennyei szférában”: az apszis falán, félkupoláján, a kupolában, vagy a szentélyboltozaton helyezkednek el. A XI. századi bizánci művészetnek ezek a népszerű alakjai¹²⁷ Itáliában a bizánci hatások erősödésével, a század végén válnak kedvelté,¹²⁸ s ismételt keleti impulzusok kellenek ahhoz, hogy a szicíliai mozaikokon¹²⁹ keresztül az angyalgárda az Alpokon túlra, a regensburgi Allerheiligenkapelle kupolájába is eljusson.¹³⁰ A XII. század után az arkangyalok ábrázolása jelentőségét veszti, mint ahogy Európa kiemelkedőbb falfestészeti területein is megcsappan az ikonográfiai érdeklődés a konzervativizmusra ítélt apszis- és kupolaprogramok iránt.

Pécsváradi falképrészletünket a fentiek kevésbé világítják meg. Mindenesetre nyilvánvalónak látszik, hogy a feltárt arkangyal harmadmagával egy a boltozat keleti oldalán s az apszisfalán megfestett Majestas Dominit egészített ki. Ikonográfiája alapján nem kell szükségképpen korai alkotásra gondolnunk. A kevésbé támpontot nyújtó arcvonások ugyancsak nem igazolják a XII. század elejére való datálást.¹³¹ A következőkben tárgyalandó feldebrői kriptafreskón a szentélybeli Pantokrator kíséretképpen az ablakok lunettáiban szintén megjelennek az arkangyalbüsztök. (22. kép.) A feldebrői kifestés a XII. század második felében keletkezett, és forrásai – áttételekkel – Lombardiába vezetnek. A pécsváradi kolostor-templom festményeinek keletkezésében is minden bizonnyal italo bizantin hatások játszottak közre. Hogy az előképek a XII. század első feléből vagy már a közepéről valók-e, és hogy közvetlenül vagy közvetve érvényesültek-e Pécsváradon, azt csupán a további feltárások után kutathatjuk. Addig is segítségünkre lehetne a templom építéstörténete, ez azonban a recens feltárások ellenére ugyanolyan bizonytalanul értékelhető csupán, mint a falkép maga. A falképek a kétszintes

templom földszinti részében vannak, és semmiképpen sem tartozhattak az eredeti építkezéshez. A templom eredeti formájára és korára vonatkozólag csupán sejtéseink vannak: hosszmeretei vitatottak, és nagyon kétséges a kétszintes beosztás eredetisége is. A földszinti rész szentélyének keresztboltozata mindenképpen másodlagos, ha nem harmadlagos kialakítású, és evvel egyidős a hajó falpillérekre támaszkodó, hevederes keresztboltozata is, mely háromhajós rendszerrel függhetett össze.¹³² A falfestmények ehhez a boltozati rendszerhez kapcsolódtak, s a boltozat nagy részének beszakadása, majd későbbi kijavítása¹³³ okozhatta a festmények nagymértékű pusztulását. A freskókkal összefüggő boltozati rendszer kora bizonytalan, de alighanem már XII. századi.¹³⁴ Mint általában korai egyházainknál, úgy itt sem kell a kifestést feltétlenül a korai építkezéssel (jelen esetben a boltozatot kialakító periódussal) kapcsolatba hoznunk. Keletkezhetett ez nem sokkal a XII. század közepét megelőzően is, de némi valószínűsége van annak, hogy ennél még később jött létre, talán akkor, amikor egy kolostori tűzvész követően II. Géza 1158-ban az apátságot megadományozta.¹³⁵ A teljes falképfelület feltárása után mondhatjuk ki az utolsó szót ebben a kérdésben – ha ugyan ilyesmire a feltárás eredményei egyáltalán módot adnak.

II

Ha számba vesszük: milyen virágkorát élhette román kori művészetünk a XII. század közepe táján és azt követően, különösen fájdalmas, hogy a nagyszabású építkezések és szobrászati díszítések mellett alig tudunk falfestészeti alkotást felemlíteni. A század második feléből a pécsi freskómásolatok nyújtotta sovány dokumentáción kívül csupán egyetlen, de hazai művészetünk szempontjából nagyon jelentős mű maradt ránk: a feldebrői kriptakifestés. (4–5, 20–29. kép.) Ez az egyetlen összefüggőbb és elég jó állapotú román kori falfestményünk; így érthető, hogy száz év óta sokat foglalkozott vele az irodalom.¹³⁶ Több tekintetben érthető a nézeteknek az a sokfélesége is, mely e művel kapcsolatban felmerült. Hiszen a feldebrői falkép, sokoldalú vizsgálati ellenére, az országon belül izoláltan, a külföldi anyagban kielégítő párhuzamok nélkül áll. Ha a kutatás számos fontos eredménnyel dicsekedhet is, néhány alapvető kérdés továbbra is nyitva marad vele kapcsolatban: hiányoznak a mércét jelentő kortárs alkotások, melyek jellegét és tényleges helyét, jelentőségét segítenének meghatározni.

A feldebrői templom, amelynek kriptájában a szóban forgó falfestmény található, önmagában véve rejtélye az építéstörténeti kutatásnak.¹³⁷ Eredeti formájában centrális elrendezésű, négyapszisos, öthajós, valószínűleg kupolás templom volt, amelynek magját erős átalakításokkal a mai barokk templom tartotta fenn; szélső hajóinak már csak az alapfalait ismerjük ásatások nyomán. Ezt a keleties-bizáncias alaprajzú egyházat az Aba-nemzetség egy igen előkelő tagja emeltette a XI. század közepe táján.¹³⁸ A templom célja, rendeltetése világosnak látszik. Minden bizonytalansággal az alapító birtokközpontjában, temetőhelyéül is emelt¹³⁹ ecclesia propriával állunk itt szemben, mely egyházhoz kolostort is rendeltek.¹⁴⁰ A kolostor a bencés szerzetesek kezén és ismeretlen Aba-nembeli kegyurak patronátusa alatt a XII.

században, úgy tűnik, újabb virágkort élt meg. Két szép lelet való ebből a századból: egy kis arany mellkereszt és egy agancsból faragott pásztorbot.¹⁴¹ Az utóbbiról nagy valószínűséggel föltehető, hogy a templom déli apszisában feltárt sírból származik;¹⁴² apáti sír lehetett ez, s a valószínű sírmellékletéről ítélve jelentős apaté. Ugyancsak a XII. század második felében, feltehetőleg az egész templom kicsinosítása jegyében történt a kripta kifestése is.

Az, hogy a templom új festett díszében meddig pompázott csonkítatlanul, a többszöri feltárások ellenére mindmáig bizonytalan. A tatárjáráskor mindenestre elnéptelenedik a kolostor.¹⁴³ Feltehetően ekkor sérül meg s szorul majd átépítésre a templom maga is; e nagyméretű átalakítás a templom hosszázás átalakítását jelenti. Terének keskenyítésével a kripta szélső boltszakaszai is fölöslegessé válnak az ide vezető, eredeti kriptalejárókkal együtt. Utóbbiak helyett a kripta megközelítésére új lépcsőt nyitnak, amely a sírkamra eredeti, „rejtett” jellegét megcsúfolva, azon át vezet a megkeskenyített és ezáltal díszítésében is megcsonkult altemplomba.¹⁴⁴ Ha a kripta és annak festészeti programja meg is csonkult ugyan, a ma látható falképek örvendetes módon sohasem kerültek vakolat alá: a feltöltődött és rendezetlen altemplomban kissé megsötétedve, de érintetlenül várták XIX. századi felfedeztetésüket.

1961–62-ben a kripta falfestményeit megtisztították, restaurálták,¹⁴⁵ s egyes, még feltáratlan részeit napvilágra hozták. A kriptaboltozaton elhelyezkedő összes fennmaradt falképek programját mindenestre a restaurálás óta lehet csak teljes egészében áttekinteni. Az egyébként jól sikerült helyreállítás a falképek művészettörténeti értékelésére egyetlen hátránnyal járt: nagyon megnehezítette, szinte azt mondhatnánk, egyszer s mindenkorra lehetetlenné tette a falfestményrétegek beható tanulmányozását.¹⁴⁶

Mint említettük,¹⁴⁷ a feldebrői kriptában két festett réteget különböztethetünk meg; különállásuk a legpregnansabbban a hajónak a diadalív északi falához csatlakozó boltozatrészén látható.¹⁴⁸ A korábbi réteg kétséget kizárólag elsősorban a szentélyt díszítette; utóbb a második kifestés alá került, amely díszítésével most már az egész kriptát elborította. Bennünket most ez a második, jelentős kifestés érdekel.

A feldebrői falfestmények csak a többi magyarországi freskóhoz képest tűnnek viszonylagosan jó állapotú alkotásoknak. Néhány szerencsésen megmaradt részletől eltekintve a falkép al secco részletei igen nagy mértékben mentek veszendőbe, míg másutt csupán al fresco előrajzok, ill. néhol előkarcolások (nimbusoknál) az egyetlen maradványai a hajdani festésnek. A festésréteg nagymérvű leporlásához (a szentélyben és környékén) a teljes vakolatréteg helyenkénti pusztulása járult.¹⁴⁹

A kripta különös, rövid–széles hajóját súlyos és archaikus pillérkötegeken nyugvó, keresztboltozatszerűen alakított dongaboltozatok fedik. (20. kép.) A félkörös szentély boltozatába két ablaknak és egy lunettának megfelelően fiókok vágódnak, míg a szentély átellenében, a nyugati részen levő sírkamra dongaboltozattal fedett.

A boltozatokon a falfestés a hajópillérek fejezetéig, ill. a falakon ennek kb. megfelelő magasságig terjedt – s beborította a lunettákat, ablakbélleteket és a sírkamra boltozatát is.¹⁵⁰ (5. kép.) A hajóban a kis, nyújtott téglány alakú bolto-

zatok erősen görbült felületeket adtak. A boltszakaszok mindegyike négy boltsüvegre oszlott, mivel azonban a szakaszokat nem választotta el egymástól heveder, a boltsüvegek egymásba mintegy „átfolytak”. A festő, úgy látszik, nem szívesen élt az így adódott lehetőséggel, s ezt az építészeti hiányt festett csíkokkal nemegyszer maga pótolta. A hevederek, boltsüvegek mentén húzódó csíkok a falkép jellegzetes elemei, azonban e szerkesztés korántsem szigorú és következetes. A falképek alaprajzi elrendeződése sem nevezhető annak. Csupán a szentély és a két-két hozzá közelebb eső boltszakasz mutat szigorú szimmetrikus szerkesztésre, a többi falképrész már lényegesen szabadabb elrendezésű.

A falkép színei élénk és világos összehatást keltenek ma is. Figyelemre méltó, hogy a festmények háttere nem egységes színű: a szentély és az előtte levő két boltszakasz háttere kék, míg másutt a falképek fehér, meszelt alapra kerültek. A medaillonokba és szögletes keretekbe foglalt büsztök, olykor álló alakok, szintén kék háttérre rajzolódnak a keretelésen belül. A festő a kéken kívül sárga, piros, egy sötétebb vörös, valamint barna okkert használt; a festményekről a zöld hiányzik. Az egyes színek önmaguk is többféle árnyalatban jelennek meg, s nemegyszer — pl. a medaillonok szivárványszerű keretelésein — szinte „lavírozott” hatást keltenek. A testszín a hajóban meleg sárga, a szentélyben vörös; a modellálás ott barnával, itt vörössel történik, mindkét helyen modellál azonban a fehér. A testszínhez hasonlóan eltér a nimbusok színe a szentélyben és a hajóban: az előbbiben vörös, az utóbbiban sárga.¹⁵¹

A szentély boltozatának középpontjában medaillonba foglalt Krisztus-büsztt látható, baljánál nyitott könyv az EGO SVM QVI SVM szavakkal. Medaillonja alól a négy evangélista szimbólumának félalakja bújjik ki: fent jobbra és balra az angyal, ill. a sas, lent jobbra és balra az ökör, ill. az oroszlán. (5. kép 1–5. sz.; 21. kép.) A Krisztus-büsztt körül, a két ablak és a bal lunetta boltíókjában egy-egy angyal büszttjét festették meg. (5. kép 6–8. sz.) A déli fiók angyala mellett jobbra nyitott könyv vehető ki.¹⁵² (22. kép.) A szentély tengelyében álló oszlop fölötti boltozatrészen ábrázolt három igen töredékes nimbusos alak kiléte ma már nem állapítható meg, az oszloptól északra és délre azonban a boltozat záradékánál egy-egy cherub szárnyai kivehetők. (5. kép 13–15, ill. 11–12. sz.)

A hajó festett dekorációjából mindjárt a szentély előtti két boltszakasz ábrázolása rendkívül problematikus. Az egymásnak megfelelő elrendezésű szakaszokban négy-négy angyal¹⁵³ emel egy-egy nagyméretű medaillont, ezeknek ábrázolása azonban annyira elmosódott, hogy a tárgy sejtésére is alig ad támpontot. (5. kép 19–28. sz.)

A hajó boltozata olyan alacsony, hogy a szentély felől diadalív és szabályos homlokkal kialakítására nem volt mód. A szentély középső oszlopa fölötti kis mezőben épp hogy elfért a ma már nagyon elmosódott Kálvária Máriával és Jánossal. (5. kép 16. sz.) Az apszis két oldalán homályosan egy-egy keretbe foglalt álló alak látszik; a délebbinek nimbusa még kivehető. (5. kép 17–18. sz.)

A hajó további falképeire nagy általánosságban a medaillonos vagy szögletes keretbe foglalt büsztös ábrázolási rendszer jellemző. Egy-egy boltsüvegbe vagy egy-egy pillér fölé egy-egy büsztt került, s a kiemelt személyeket a boltszakaszok középpontjában levő nagyobb méretű medaillonokban ábrázolták. Ahogy a szentély előtti egy-egy boltszakasz elrendezése megfelelt egymásnak, úgy a mellettük

levő északi, ill. déli boltszakasz is egymáshoz hasonló kompozicionális és ikonográfiai rendszer szerint készült. A központi nagyobb medaillon körül három-három rövid hajú, többnyire szakálltalan, pajzsos, ill. lándzsás férfinak ábrázolt harcos szent mellképét foglalták itt szögletes keretbe. (5. kép 42–45, ill. 36–37. sz.; 28–29. kép.)

A dél felőli boltszakasz három harcos szentje nagy medaillonban hosszú fehér hajú és szakállú aggastyán büsztjét fogja közre, akinek nevéből a töredékes felirat csak az utolsó két betűt őrizte meg: . . AS. (5. kép 42. sz.) Típusa, tartása a clipeusba foglalt alakokon következetesen visszatér, legfőljebb nem mindegyikük visel szakállt és tart kezében feliratos tekercset. A feliratokból itt-ott megmaradt töredékek, többek közt egy „ABRAAM PA. . . .” és két, más prófétára utaló megjelölés szerint a medaillonok ábrázoltjaiban mindenekelőtt a prófétákat és pátriárkákat kell felismernünk.¹⁵⁴ (5. kép 41. sz.; 26. kép.) A frontális büsztök sorában csak két helyen adódik némi változatosság. Csodálatosképpen mindkét büszt Ábrahámot ábrázolja: az egyik Ábrahám kebele ábrázolás a szokásos gyermekalakok megjelenítésével. (5. kép 32. sz.) A másiknál, közvetlenül a sírkamra előtt, a pátriárka nagy medaillonja¹⁵⁵ kapott helyet, s feléje a déli boltsüvegből egy elmosódott akt fordul; kettejüket talán mondatszalg kapcsolja össze. (5. kép 33–34. sz.)

Az elenyészően kevés teljes alak és jelenetszerű ábrázolás legfontosabbja a két Kain és Ábel-festmény. A két testvér áldozatát a sírkamra mellett dél felől festették meg oly módon, hogy áldozatukat a boltozat záradékánál levő s az isteni jelenlétet szimbolizáló kör felé emelik. (5. kép 50–51. sz.) Kain áll balról, kezében három szál kalászt tart, míg a szemközti oszlopról emelkedő, sokkal töredékesebb Ábel báránnyal áldozik. (23–24. kép.) Az áldozók kezét köpenyszárnyuk takarja be. Mindkettő rövid, göndör, barna hajú és szakálltalan ifjú; öltözetük rövid tunika és nem sokkal hosszabb köpeny, amely a két testvérnél fordított színösszeállításban kék és barna. Hátterük fehér, talajvonálnak nyoma nincs. Ahogy azonban Rómer Flóris szép szavakkal írja: lábuk körül a mező virágai bőven emelkednek – ez a vegetáció abból a virágdíszből került ki, mellyel szerte a kriptaboltozaton találkozhatunk. Egy szomszédos mezőben, a délről számított második pillér fölött, ugyancsak fehér háttér előtt a testvérgyilkosság jelene talált ábrázolásra.¹⁵⁶ (5. kép 48. sz.; 27. kép.) Kain nagy lendülettel, két kézre fogva emeli botját, s jobb lábával Ábelre hág, aki már a földön fekszik és szemét fájdalmasan lehunyja.

A kripta csonkult szélei felé haladva a falképek kevesbednek.¹⁵⁷ A sírkamra falképeiből is csupán a bejárati oszlop fölötti ívmező festménytöredékei maradtak fenn: két angyal szívárványdíszes clipeust emel Krisztusnak már elpusztult büsztjével. (5. kép 55. sz.)

Mint láttuk: a kripta különleges alaprajza és alacsony boltozatrendszere nehéz feladat elé állította a festőt. A szokásos hosszházás elrendezés helyett itt keresztbe széles hajó, a megszokottól eltérő arányú apszisboltozat s a hajóban állóalakok felfestésére alig alkalmas kis boltozatdarabok álltak rendelkezésre, s mindehhez a feladat szemlátomást az volt, hogy benne a festő a középbizánci, ill. a nyugati templomok kardinális ábrázolásait megjelenítse. Követte tehát azt a példát, amit a helyhiánnyal küszködő kifestéseknél szokás volt követni. A mennyei Jeruzsálem földi tagjait a hajó boltsüvegeiben helyezte el medaillonos büsztökként, s a román-

kori apszisábrázolások ugyancsak redukált formáját festette meg a kripta szentélyboltozatán.

A szentélyben Krisztus maga is medaillonba foglalva jelenik meg. (21. kép.) Az evangélistaszimbólumok jelenléte arra mutat, hogy a kiindulópont itt is a szokásos Majestas Domini-apsziskép volt, a boltozat formája miatt azonban a főalakot a bizánci monumentális művészetben megszokott clipeusos formára redukálták. Hogy a bizánci Pantokratorral való hasonlóság inkább formai, arra utalhat Krisztus könyvének felirata is: az EGO SVM QVI SVM – a Mózesnek a csipkebokorban megjelenő Úr szavai.¹⁵⁸ Mint ótestamentumi jelenést, együvé kapcsolja ez festményünket a korakeresztény korig visszavezethető Ezékiel- és Ésaiás-víziókkal – ez utóbbiak pedig, épp az evangélistaszimbólumokkal kiegészítve, az újjászülető románkori apsziskép gondolati-ábrázolási alapját jelentették.¹⁵⁹ A feldebrői Krisztus minden valószínűség szerint nem a bizánci kupoladíszek clipeusba izolált, centrálisan elhelyezett Pantokratorának leszármazottja, hanem valamely monumentális apszisbeli látomása. Ez a látomás kevésbé volt apokaliptikus, mint inkább ótestamentumi: Krisztus könyve felirata mellett erre utal a hajó ótestamentumi alakjainak sora.

Az evangélistaszimbólumok a medaillon alól félig bújnak ki s attól elfordulnak; ennek a különös megjelenési formának érdemes egy kis figyelmet szentelnünk. Mint másutt megállapítottuk, példái elég jól körülhatárolt előfordulási területén: Lombardián és a hatása alatt levő Piemonton kívül csak a legritkábban merülnek fel; itt viszont közkedveltségét a későromán korig való továbbélése bizonyítja.¹⁶⁰ Az a tény, hogy falképünk e Lombardiára korlátozott típust ismétli, az ikonográfiai források szempontjából alapvető fontosságú. Elég nagy valószínűséggel vezethetők vissza a szentélyboltozat magasán megfestett cherubok is egy lombardiai – Bodensee-vidéki körre, amely a koraközépkori monumentális ikonográfia kialakításában döntő szerepet játszott, s amely a cherubokat, liturgikus vonatkozásaik miatt is, a korakeresztény apszisokból átvette.¹⁶¹ Ha az evangélistaszimbólumok lombard származására gondolunk, akkor a cherubok – és minden valószínűség szerint a szentély angyalai is – ugyanerről a területről kerülhetnek Feldebrőre.¹⁶²

A kriptaszentély boltozatán tehát felsorakoznak, a boltozatformákhoz alkalmazkodva, a korai román korban kialakult nyugati apszisábrázolások leglényesebb elemei. Úgy látszik, hogy ez a szentély fölötti boltozat a szűkebb értelemben vett mennyei szféra megjelenítésére szolgált, míg a mennyei Jeruzsálem földi lakói a hajóba szorultak ki.

A hajó szentély előtti két boltszakasza ennek a „mennyei szférá”-nak mintegy folytatását, tartozékát alkotta. Az összetartozást még a színek (kék háttér, piros nimbus) is érzékeltetik. Sajnos arra vonatkozólag, hogy mit ábrázolt ennek a két szakasznak a központi medaillonja, csak feltevéseket kockáztathatunk meg anélkül, hogy rájuk a program egészének értékelésénél különösebben támaszkodnánk. A szentély előtti vagy ahhoz közvetlenül kapcsolódó boltszakaszokban, a diadalív béléletében, ill. homlokfalán gyakran jelenik meg a medaillonba foglalt bárány, s előfordul a galamb is. Feldebrőn a szentély előtt két boltszakasz van, ez a program készítőjét rendkívüli probléma elé állította. Úgy tűnik: a két medaillon egyikében sem ábrázolták a bárányt. A délebbiben (5. kép 24. sz.) talán könyvet tartó alak büszkje lehetett, kiemelt szerepénél fogva valószínűleg Krisztus, míg

az északi medaillon (5. kép 19. sz.) talán a Szentlélek galambját zárta magába s Hetoimasiaként értelmeződött.¹⁶³ Ennél többet a szentély előtti fontos ábrázolásokról nem mondhatunk. Még így is helyt kell adnunk annak a lehetőségnek, hogy az eredeti koncepció, éppen az alaprajz itteni különös diszpozíciója miatt, a feltételezettnél összefüggéstelenebb volt s így spekulatív úton kevésbé kikövetkeztethető.

A mennyei Jeruzsálem „alsóbb” szférájában feltehetőleg kizárólag az ótestamentum nagyjai voltak eredetileg is jelen. Erős bizánci befolyásra valló tényező lehet ez, valamint a harcos szentek fölvonultatása is. Ezek a szentek a bizánci és felső-itáliai mozaikdekorációkban már Krisztus közvetlen környezetéhez tartoztak s a szentély közvetlen közelségében jelentek meg.¹⁶⁴ A kis alakokkal karakterizált Ábrahám kebele ábrázolás ugyancsak bizantinizáló észak-itáliai emlékeken lel párjára.¹⁶⁵

Az Ábrahám kebele ábrázolás a monumentális festészetben és a szobrászatban egyaránt eszkatologikus vízió része. Feldebrőn az ilyen vonatkozások nyomát nem látjuk; a most említett ábrázolás csupán egy a mennyei Jeruzsálem többi ószövetségi alakjának medaillonja közt. (5. kép 32. sz.) Itt talán ismét azt kell sejtenuünk, hogy ennek a beolvasztásnak az oka a feldebrői helyhiány lehetett. Ahogy a boltozat adottságai miatt a kriptában: nincs diadalív és annak homlokfala, úgy hiányzik az a nyugati fal is, amelyre az Utolsó ítéletet felfesthették volna. Ábrahám kebele, mint az Utolsó ítélet ábrázolások legkisebb méretre redukálható s formailag más ábrázolások közé besorolható része, talán ily módon kerülhetett oda, ahol Feldebrőn megfestették. (Elképzelhető azonban az is, hogy az Utolsó ítélet ábrázolása a krypta fölötti templom nyugati falán kapott helyet, s ez az oka, hogy a krypta kifestésében rá csupán utalás történik.)

Láttuk, hogy a kriptában Ábrahám még egyszer megjelenik, mégpedig egy fölötte kérdéses, elmosódott ábrázolás keretében. (5. kép 33. sz.) Ha a medaillonához kapcsolódó, feliratot tartó alak (5. kép 34. sz.) valóban Ádám, akkor itt talán a megváltás-gondolat egy újabb aspektusáról van szó, amely áttételesen ismét az Utolsó ítélet gondolatkörhöz kapcsolódik (lásd az ábrázolás elhelyezését!), és tulajdonképpen más formában a most tárgyalt Ábrahám kebele ábrázolást ismétli meg.¹⁶⁶

Szemben tehát avval az interpretációval, amelyet az irodalomban olvashatunk, a feldebrői Ábrahám-ábrázolások közül egyiknek sincs eucharisztikus jellege, s ezáltal nem áll tipologikus kapcsolatban a boltozaton megjelenő Ábellel.¹⁶⁷

Ábelnek mint Krisztus áldozata ótestamentumi előképének gyakori koraközépkori megjelenítését az is indokolja, hogy alakja kétféle értelemben is prototípus: mint áldozó és mint áldozat.¹⁶⁸ Arra, hogy ez milyen hangsúlyos kérdés lehetett, Ábelnek gyakran két jelenetben való ábrázolása mutat – a jeleneteket erre a célra az ótestamentumi ciklusokból emelték ki. Kainnak a falképen a gyilkossági jelenet biztosít létjogosultságot. Az eucharisztikus összefüggéseken túl, Kain és Ábel monumentális művészeti megjelenítésének közkedveltségében azonban egy kompozicionális megfontolás is közrejátszhatott. Az áldozási jelenetben egymással szembenálló, feltartott kézzel, felemelt fejjel, egy központi medaillon felé forduló két alak roppant alkalmas volt arra, hogy boltív hátát, béléletét díszítse. Így kerülhetett a két Kain – Ábel-jelenet a szentély egy-egy ablakának béléletébe. Ha

csak az egyik jelenetet, az áldozatot festették meg, ennek szabályos helye volt a diadalív homlokfalán, a szentély bejáratának két oldalán; a két testvér áldozata így a legközvetlenebb utalást tartalmazza az oltár előtt folyó miseáldozatra. Ábel általában balról, azaz a két testvér fölött szimbolikusan jelenlevő Atyától jobbra, mint kiválasztottat festették meg, Kain pedig tőle balra kapott helyet.

Az áldozó Kain és Ábelnek középkori értelemben vett első ábrázolásai a XI. század végéről valók. Ezek a korai előfordulások a típus nyugati újjászületéséről beszélnek; ennek helye itt is, mint a kisművészet körében, problematikus: Fulda vagy Reichenau. Az utóbbi terület fontosságára mutat mindenképp az, hogy a típus kisugárzása ezt a centrumot körülvevő gyűrűkben történik. A felvevő területek a típus szimbolikus-gondolati jellegének megfelelően elsősorban azok, amelyeket kevésbé vagy nem közvetlenül érintett bizánci hatás: Svájc, Dél-Tirol, Dél-Bajorország Salzburggal, ahonnan az ábrázolás Ausztriába, sőt még cseh területre is elterjedt.¹⁶⁹

Észak-Itáliában ennek az áldozati ábrázolásnak nincs emléke,¹⁷⁰ lombard hatás alatti alkotásokból azonban arra a következtetésre juthatunk, hogy emlékei itt is léteztek.¹⁷¹ A típust azokon a Civate és rokonai körébe tartozó, nagy fontosságú falképeken ábrázolhatták, amelyekből jóformán semmi sem maradt meg, amelyeket azonban a katalán apszisoképek olyan hűségesen átvettek, hogy azokból még az észak-itáliai művek Bodensee-vidéki forrásai is kianalizálhatók. A feldebrői ikonográfia fent vizsgált észak-itáliai – lombardiai vonatkozásainak ismeretében nem ütközhet akadályba a Kain és Ábel-ábrázolásnak ugyane forrásból való eredeztetése.¹⁷²

Azok után, amiket a Kain és Ábel-jelenetek oltárhoz kötöttségéről s evvel kapcsolatos hagyományos díszpozíciójukról elmondottunk, különösnek tűnik a két feldebrői jelenet eltérő elhelyezése. (5. kép 50–51. sz.) A magyarázat itt is, mint a feldebrői ikonográfia nem egy eleménél, a kriptaboltozat adottságaiból következik. A szentélyboltozatról kiszorulva, az arkangyalok a mély ablaknyílásokból elfoglaltak annyit, amekkora falfelület figurális ábrázolás céljára számba jöhetett. Mivel a szentélynek nincs magas homlokfala, a kis megmaradt falfelületre itt is fontosabb alakok kerültek.¹⁷³ A két Ábel-jelenet tehát szokásos helyéről olyan boltozati részre került, ahol helye teljesen esetleges. Magán azon a tényen túl, hogy a két jelenet Feldebrőn megjelenik, fontos, hogy az altemplom ábrázolási rendszeréből még akkor sem szorultak ki, amikor eredeti helyükre más alakok kerültek s evvel eucharisztikus összefüggésük is csorbát szenvedett.

Falképünk csonkán fennmaradt programjára vonatkozóan csak nagyon óvatos feltevéseket engedhetünk meg magunknak. Összefoglalva a mű ismert részeivel kapcsolatos megfigyeléseinket, a következőket mondhatjuk:

A falkép valóban egységes elgondolás szülöttének látszik, ez az elgondolás azonban korántsem elég következetes és találékony. Mint a legtöbb kortárs műalkotás, létező programnak követésével készült. Mintái a XI–XII. században szokásossá vált apsziselrendezések és az apszishoz közvetlenül kapcsolódó ábrázolások voltak, amelyeket azonban az épület sajátosságainak a szokásostól eltérő volta miatt csak nagy vonalakban követhetett. Itt fontos kiemelni azt, hogy a bizánci elemeket jócskán felhasználó feldebrői mester nem az épület jellegéhez jobban hozzásimuló bizánci dekorációrendszert választotta megfestésre, hanem egy az ő számára nyil-

ván idegen térrendszerhez mindenáron nyugati elrendeződési sémát próbált adaptálni. A szentélybe, formailag redukálva, belezsúfolta mindazt, amit a számára ismert apszisábrázolásokról legszükségesebbnek vélt: Krisztust és közvetlen kíséretét. A mennyei Jeruzsálemnek a földről befogadott lakóit pedig, a helyhiány miatt állóalakok helyett büsztök formájában, a hajó medaillonjaiban helyezte el. Diszpozíciójuk dekoratív mezőkkel való, nemegyszer ötletszerű váltogatása némi bizonytalanságot árul el. A szentély előtt két boltszakasz a festőt vagy a programadót különleges, mondhatni teológiai jellegű nehézségek elé állította, amelyeket, a megmaradt töredékek alapján legalábbis úgy látszik, nem a legszerencsésebben sikerült áthidalnia. Az Ábrahám kebele, valamint a Kain és Ábel-képek esetleges elhelyezése a hajóban arra mutat: a mester számára fontosabb volt az, hogy az előképen szereplő részleteket a feldebrői falképre átmentse, s ebbeli igyekezetében figyelmen kívül hagyta a templombeli hagyományos összefüggésüket.

Feldebrővel rokon emlékek híján nehéz ma megítélni: milyen része lehetett a programban a megrendelőnek (a monostor apátjának vagy kegyurának), s mit bíztak ezen belül a festő saját belátására. Bárki volt is az ikonográfiai koncepció meghatározója, attitűdjét konkrét előképek kissé merev követése, szinte másolása, ill. másoltatása jellemezte. Az előképeknek erre a kérdésre később még visszatérünk. Elégedjünk meg itt annak az ismételt megállapításával, hogy az ikonográfia legfontosabb és legjellegzetesebb részletei Észak-Itáliába, közelebből Lombardiára mutatnak vissza. A lombard művészet mint forrás a magyarázója annak a Feldebrővel kapcsolatosan elhangzott megállapításnak, hogy ikonográfiája „keleti és nyugati elemek” találkozásával jellemezhető.¹⁷⁴

Falfestményünk ikonográfiájával kapcsolatban kívánatos kitérnünk egy nagyon jellegzetes, már stílusproblémát is érintő sajátosságra: ez a festő nagy dekorációs kedve. (5. kép 52. sz.; 25. kép.) A hajó boltozatán különösebb rendszer nélkül, szinte mindenféle különféle formájú virágokat szórt szét, melyek a hajóboltozat üresen maradt süvegeit vagy azok sarkait elfoglalják. Arra, hogy e díszítés célja mennyire pusztán ornamentális, jó példa a két Kain és Ábel-jelenet: itt a változatos formájú ábrázolatok az alakokat körülengik anélkül, hogy valamiféle talajvonalhoz kapcsolódva, a talaj növényeinek illúzióját kívánnák kelteni. (23–24, 27. kép.) Ugyanennek az ornamentikának egy fajtája a kehelyforma virág; a kehelyből kilógó különös, vékony szálon függő, bibére emlékeztető gömböcskék a boltozaton szétszórt virágdíszre is jellemzők. A kehely alakú virágsor a boltozat bordaszerű élein fut végig, s így a hajókifestés keretdíszének részévé válik.

Egy pillantást vetve a falképek alaprajzi elrendeződésére, meggyőződhetünk róla, hogy a hajóboltozaton burjánzó növényi díszítés mindenekelőtt a nem túl találékony festőnek szolgált mintegy kompozíciós segédeszközül: betöltötte az üresen maradt boltozati részeket, ahol a félig festői, félig teológiai fantáziából többre nem futotta. A színpompás virágdíszrel kapcsolatos problémát a művészettörténészeknek e dekoráció eredete jelentette. Ezt a végső soron kétségtelenül bizánci vegetációábrázolásokra visszavezethető növényi ornamentikát, Kampis Antalt követve, jobb híján a miniatúrákból származtatták.¹⁷⁵ Ahogy a feldebrői falfestmény egészét, úgy az ornamentikát sem lehet azonban miniatúrákból levezetni. A minden részletben falképi előképekre támaszkodó, közepes feldebrői festőről azt feltételezni, hogy a könyvfestészetből merítette képeinek virágos hát-

terét, túlságosan nagy merészség lenne. Másodszor: a lombardiai, ill. a hatása alatt fejlődő katalóniai falfestészetben egy-egy példa valószínűen arra mutat, hogy a kelyhes-bibés szegélydísz és a vele rokon, szétszórt növényi ornamentika a korai és érett román korban ezeken a területeken általánosabb lehetett.¹⁷⁶ A vonatkozó emlékanyag nagymérvű pusztulása miatt ma már nehéz eldönteni, hogy milyen forrásból merítette a feldebrői festő ezt a jellegzetes díszítést. Hasonlóképpen nehéz lokalizálni a feldebrői palmettadísz forrását is, mivel ez az ornamentika a XII. század közepe táján, második felében már igen elterjedt.¹⁷⁷ Ezek a problémák már a feldebrői falkép stílárís orientációjának kérdését érintik.

Falképünk stíluskritikai vizsgálata a vakolathiányok és a secco-réteg nagymérvű pusztulása miatt nem könnyű feladat. Nehezíti a vizsgálódást, hogy a falfestmény csupán igen korlátozott mértékben alkalmas az alakábrázolás megfigyelésére. Ily módon az, ami Feldebrőn stílusösszehasonlítás alapja lehet, roppant kevés és röviden összefoglalható: néhány arc – egy frontális és egy félprofilos arctípus szinte sztereotip változatai. (21, 23–24, 27. kép.) Jellegzetességeik: nagyon tágra nyitott, szinte kidüledt, orsó formájú szemek, kifejezésüket a szemöldök erősen ívelt és az ornyeregnél összenőtt vonala néhol eksztatikussá fokozza; fehér csücs-fényekkel kissé modorosan szinte petyhüdtté barázdált arc és jellegzetes, húsos száj; a félprofil-arcoknál hangsúlyos, hajlott orr. Néhány álló alak kevesetmondó drapériája jöhet még szóba, ahol a hagyományosan hajtogatott ruhadredőkön legfeljebb a redőzet megfestésének módját figyelhetjük meg – végül, a már említett keretelőrendszer és ornamentika.

Ez utóbbiak tekintetében valóban mutatkoznak szembevető eltérések a szentély és a hajó között. A különbségek láttán született meg az elképzelés a kripta két mestertől való, ill. különböző korú kifestéséről.¹⁷⁸ Ismételt vizsgálatok azonban arról győznek meg bennünket, hogy a szentély és a hajó díszítése összefüggő alkotás.¹⁷⁹ Az egész kriptakifestésen domináló közös vonások alapján nemcsak azonos keletkezési korra, hanem azonos mesterre is kell következtetnünk; e kérdésben a Feldebrővel foglalkozó kutatók ma már egyetértenek.¹⁸⁰

Sokkal hevesebb vita tárgya volt a szakirodalomban a falkép stílusorientációja. A falfestmény nyilvánvalóan bizáncias vonásaitól vezetettve, a kutatók nagy része a bizánci hatásoktól átítatott Itáliában kereste a stílusforrást. Puskás és Gerevich a falképeket Dél-Itáliából vezette le, míg Radocsaytól kezdve ezt Észak-Itália váltotta fel.¹⁸¹ Az italo bizánci orientációtól eltérő véleményt kevésbé a Bizánc közvetlen hatását feltételezők¹⁸² képviselték, mint inkább Éber és Kampis,¹⁸³ akik dél-német területre kívánták lokalizálni a falkép forrásait. Kampis a falképeket XI. század végieknek tartotta, és ehhez mérten hozott föl analógiákat – a miniatúraművészet köréből. Az észak-itáliai leszármazást vallók végül is a sokkal valószínűbb XII. századi datálásban egyeztek meg, az általuk megjelölt körből azonban csak ennél a kornál jóval korábbi lombardiai párhuzamokat: Gallianót¹⁸⁴ és Civatet¹⁸⁵ állíthatták Feldebrő mellé.

Mindkét emléken az arctípusok mutatnak Feldebrővel a megszokott bizantinizmusok körén túlmenő rokonságot. A gallianói S. Vincenzo-templom apszisképen a félprofilos alakok – fejük nyújtottabb arányai ellenére – az orr és szemöldök összekapcsolódó, ívelt vonala, még inkább azonban a duzzadt, erősen barázdált szájjonal tekintetében a feldebrői példákhoz közel állnak.¹⁸⁶ Ezenkívül azonban

nincs semmi, ami a magyar templom falfestményeit ehhez a grandiózus, korai XI. századi, kitűnő művészeti környezetben keletkezett alkotáshoz kapcsolná. Feldebrőn az arkifejezés méltósága s egyszersmind feszültsége mellett hiányzik az elegáns festői kivitel is. A gallianói falkép technikai megoldása, az oldott, szinte illuzionista szín- és fényfestés az arcokon és drapériákon a legjobb Ottó-kori művészet festésmódjából fakadnak, amely Feldebrőtől már teljesen idegen.

A Civate fölötti S. Pietro al Monte falképei¹⁸⁷ közül Radocsay nyomán Entz¹⁸⁸ joggal hozta föl a mennyei Jeruzsálemben trónoló Krisztust a feldebrői szentély Krisztusa párhuzamaként. A gallianói alakokkal kapcsolatban elsorolt hasonlóságok a civatei Krisztus-arcra fokozottabban érvényesek. Feldebrőn azonban ebben az esetben is hiányolnunk kell valamit, ti. a széles ecsetvonásokkal való lendületes modellálást, s az arcon és más részleteken is megfigyelhető „impressionistica immediatezza”-t.¹⁸⁹ A drapériáknak sötét alapon éles fehér fényekkel való árnyalása itt lényegében a száz évvel korábbi gallianói falképhez hasonló elv szerint történik. Feldebrőn evvel szemben egy szín árnyalataival modelláltak – különösen jellegzetes ez a fehér alapszínű ruhák esetében. Alapvetően eltérő ezáltal a két falképen a ruhás alakok volumenének érzékeltetése, s ugyanígy eltérés mutatkozik az arcok modellálásában is: a civatei zöldes és piros árnyalásnak a feldebrői testszíneken nyoma sincs. Az, hogy a magyar emléken a festői előadás darabosabb, nemcsak a Civate és Feldebrő közti számottevő minőségbeli különbségen alapul, hanem elsősorban a két mű közti korbeltől eltéréseken. A civatei Krisztus-alak csodálatos, illuzionista környezete, amelyben Demus a későantikig visszavezethető helyi hagyományokat sejt, utoljára a preromán művészetnek azon a határán, a XI. század legvégén képzelhető el, ahol Civate foglal helyet – ez a fel fogás azonban a feldebrőitől távol esik.

A feldebrői freskók a civateiekkal egykorú és velük rokon oleggiói falfestményekkel¹⁹⁰ is mutatnak rokonságot, s egyben ugyanolyan távolságra is állnak tőlük, mint Civatétól. A XII. századból ismert lombardiai és rokon piemonti falképanyag elég szegényes, így alig követhető: mi lesz e stílusokból a század közepe tájáig. A fennmaradt csekély számú alkotással¹⁹¹ feldebrői freskónknak szemlátomást kevesebb az érintkezési pontja, mint az előző század emlékeivel. A stílári eltérésekhez tartozik a Lombardiában háttérszínként is alkalmazott zöldnek teljes hiánya falfestményünkön.

A feldebrői freskó elég egyértelmű ikonográfiai forrásai és bizonytalan stíluseredete között jelentős ellentmondás tapasztalható tehát, melynek megnyugtató feloldása a románkori falképfestészetről való mai ismereteink alapján aligha lehetséges. Az itáliai hatások módozatait vizsgálva, szem előtt kell tartanunk azt a már említett fontos tényt, hogy a lombardiai románkori falfestészet hatása ikonográfiai és stílári vonatkozásban is messze túlterjedt Itália határain. A valószínű szoros északi kapcsolatokkal rendelkező Civate¹⁹² is egy lehetett a lombard impulzusok közvetítői közül, s a felvevők közt nemcsak a Veneto és Spanyolország, hanem Franciaország és Salzburg is ott voltak. Ily módon kérdéses, hogy a feldebrői lombardos ikonográfia néhány stílári és ornamentális jellegzetességgel együtt valóban közvetlenül s nem inkább (egy vagy több) azóta elpusztult közvetítőn át jutott-e falképünkre. Néhány jel arra mutat, hogy Feldebrőn, bizonyos fenntartásokkal, a dél-német – salzburgi terület közvetítő szerepével lehetne szá-

molni,¹⁹³ a fenntartásokra az összehasonlító anyag s az összevethető részletformák csekély volta miatt van szükség. Itáliában Feldebrő XII. századi párhuzamait hiányoltuk; Délkelet-Németországban és Salzburg hatáskörében található olyan kortárs falfestmények, ahol az arctípusok a feldebrői félprofilos arcokkal hasonló festészeti megoldást mutatnak.¹⁹⁴ Ha helyesen figyeltük meg, hogy Ábrahám pátriárkát a mellette megjelenített kis akttal mondatszalg köti össze, akkor ez ismét olyan motívum, amelynek eredetét hiába keressük az italo bizantin művészetben. Inkább az északi (közelebről a német) román kor jellegzetessége ez, s valószínűleg ilyen forrás magyarázza a medaillonba foglalt szentek egy részének feliratos tekerését is.¹⁹⁵ Végül újra utalunk arra, hogy a bajor–salzburgi művészeti körben Kain és Ábel áldozatának monumentális ábrázolása ismételtelen megjelenik.¹⁹⁶

Falképünk stílusigazodásának kérdését két tényező: a festő személye és a közvetlen mintakép teszi nehezen áttekinthetővé. Az előbbieken elmondottakból kiderül, hogy a falkép mesterének kvalitásait nem értékeljük túlságosan magasra,¹⁹⁷ s hogy ez a mester alighanem görcsösen ragaszkodott mintaképéhez.¹⁹⁸ Ez a minta elvben lehetett bárhol, gyakorlatilag valószínű azonban, hogy egy időközben elpusztult, jelesebb magyarországi emlékekkel azonosíthatjuk, amelyet a festő közvetlenül tanulmányozhatott, belőle feldebrői műve számára meríthetett. Milyen volt ez a minta? Közvetlenül lombardiai alkotások inspirációjára keletkezett-e, s az, ami Feldebrőn ettől az igazodástól eltér, más, talán bajoros tanultságú mester keze nyoma volna? Talán ez látszik legvalószínűbbnek,¹⁹⁹ bár az sincs teljesen kizárva, hogy maga a sejtendő magyarországi előkép is bajor–salzburgi közvetítéssel jutott az itáliai bizantinizmusokhoz. A bizonytalan lehetőségeknek ebben a labirintusában meg kell állnia a kutatóknak: a további út innen már csak megalapozatlan hipotézisekhez vezet.

A datálás kérdését feltétlenül bonyolítja, hogy a feldebrői falkép és észak-itáliai, elsődleges forrásai között egy (feltehetően hazai) közvetítő művet kell feltételeznünk. Ez esetben ugyanis a kormeghatározó kritériumok egy része nem Feldebrőre, hanem a közvetítő alkotásra vonatkozik. A falképünkkel foglalkozó irodalom sok kitérő után, legújabban a XII. század közepére való datálásra jutott.²⁰⁰ Az, hogy a falfestmény a XII. században, s annak nem is elején készült, az arcok és a drapériefestés alapján nem vonható kétségbe. A Kain és Ábel-ábrázolások a lombard területről szintén a XII. század elejétől sugároznak ki. Az ornamentika párhuzamai s a feliratok betűtípusai²⁰¹ már bővebb időközt hagynak a datálásra.

A terminus ante quem meghatározása sokkal nehezebb. A feldebrői freskó jellegét a korakommenosi bizánci hatás-fázis alakította ki. Ez a század első felében korlátlan úr a románkori festészetben, és sok helyen urálja a század második felének egy részét is, hiszen a század derekán megjelenő újabb hullám nem tud mindenütt gyorsan gyökeret eresztetni.²⁰² Feldebrőn ez az új impulzus még nem jelentkezik – ez a megfigyelés azonban feltehetőleg nem is annyira magára a feldebrői falképre, mint jelesebb előképére vonatkozhat. Ha hipotézisünk megfelel a valóságnak, akkor a mintául szolgált falfestmény a XII. század közepe táján keletkezhetett. A nyomán létrejött feldebrői kriptakifestés talán a század hetvenes–nyolcvanas éveiben, esetleg valamivel ennél is később készült.

III

Pécs románkori falfestészetének morzsái a székesegyházból és a mellette állott cella trichorából maradtak fenn. Az előbbi Puskás rövidebb összefoglalása óta nem volt beható művészettörténeti tanulmány tárgya; az utóbbi iránt a háromkaréjos kápolna újabb ásatásai kapcsán ébredt fel ismét az érdeklődés. Mindkét kifestésnek oly csekély maradványát ismerjük, amely a kronológiai meghatározást is csak nehezen teszi lehetővé. A székesegyház első ismert kifestése és a cella trichora második falképrétege feltehetőleg a XII. század utolsó harmadában, esetleg a következő század legelején készült; a két közel egykorú mű tárgyalása ezáltal a feldebrői és az esztergomi falképek közé kívánkozik.

A székesegyház korai kifestésének problematikája²⁰³ azért nem jelenthetett csábító feladatot a művészettörténészek számára, mert az 1882 és 1891 között nagy részben lebontott és megújított templom falképei egyetlen töredék kivételével csak akvarellmásolatban maradtak ránk. (30–33, 63–64. kép.) Ha ezek a másolatok nem is nyújtanak módot stiláris vizsgálatra, mindenesetre jóval több figyelmet érdemelnek az eddiginél: a falképek ikonográfiai, motivikus kérdései, helyük a templomban – érdekes tanulságokkal szolgálnak a művészettörténet számára is.

A kópiákban fennmaradt festett dísz esetünkben annyiban is rendkívül fontos, mivel az alább vizsgálandó esztergomi falkép mellett itt nyílik egyedül alkalom jelentős románkori templom valószínűleg egykorú kifestésének vizsgálatára. Sajnos, bármennyire gazdag is a székesegyházzal foglalkozó irodalom, belőle mind a mai napig nem kerekedett ki megbízható építéstörténet, amely pedig a falképek vizsgálatában nagy segítséget nyújtana. A szentély és a hajó találkozásának rendkívül gazdag románkori plasztikai díszé bizonytalanul datálható:²⁰⁴ legalább két műhely munkájára különül, s hihetőleg a XII. század közepét követően, illetve a század harmadik negyedében készülhetett. A székesegyház nyugati részének kronológiájára esetleg világot vethetnek a nyugati kapu részletformái, melyeket talán a század utolsó negyedéhez kapcsolhatunk.²⁰⁵ A kérdést falképeink szempontjából nézve, valószínűnek tarthatjuk, hogy ezek már a teljes építkezés lezárultával keletkezettek.

Pécsi falfestménytöredékeinket ugyanaz a nagy munka hozta napvilágra, amely nem sokkal utóbb pusztulásukat idézte elő: a múlt század végi „helyreállítás”. Ezt megelőzőleg a templom nagy része meszelve volt, a főapszis concháján pedig XVIII. századi festmény volt látható.²⁰⁶ A falképtöredékek zöme – a koraiak mind – 1882-ben jöttek elő, amikor a vakolatleveréssel megindult a templom boltozatainak és magasabb falrészeinek bontása. A munkát a restaurálási naplóban²⁰⁷ és Czobor Béla helyszíni látogatásairól adott közleményeiben²⁰⁸ jól követhetjük. Úgy látszik, ahogy a régi székesegyházból is többet szándékoztak eredetileg fenntartani, eleinte a középkori falképeket is megtartandóknak gondolták,²⁰⁹ s csak később, a munka és a bontás nagyobb ütemű előrehaladtával dőlt el az épületével együtt a festett dísz sorsa is.²¹⁰

1882 nyarának végén a székesegyház építész-restaurátora, Friedrich von Schmidt által Bécsből küldött Koppay József festőművész készítette el az előkerült falképtöredékek fentebb említett másolatait.²¹¹ A tizenhárom másolaton²¹² szereplő

töredékeket a templom ellenpólusain: az apszisokban, ill. a homlokfalukon (Koppay számozása szerint: I–VIII.) és a nyugati karzaton (IX–XIII.) tárták fel. A lemásolt legkorábbi töredékek jellegzetes módon kivétel nélkül az apszisokból és azok homlokfaláról valók, míg a karzat falképei homogén XV. századi kifestés maradványainak látszanak,²¹³ Koppay IV. számú akvarellje XIV. századi votívkép. A restaurálási napló és Czobor közlései szerint további töredékek kerültek napvilágra, amelyeket Koppay nem örökített meg. Így a szentély északi falán közelebből meg nem határozott falképeket találtak,²¹⁴ s a szentélyszabadon álló pillérein álló alakok, Czobor szerint apostolok jöttek napfényre a vakolat alól; legalábbis az utóbbiak már a román kornál későbbi időből származhattak.²¹⁵ A szirént ábrázoló, egyetlen eredetiben fennmaradt falképtöredék, mint később látni fogjuk, minden valószínűség szerint valamelyik apszis díszje volt. (30. kép.) A századvégi feltárások alapján azt kell gondolnunk, hogy az Árpád-kori székesegyháznak talán csak a szentély-része volt kifestve.

Az akvarellmásolatokon megörökített falképmaradványok elhelyezkedését a székesegyház keleti részén a 6. kép mutatja. A háromapszisos szentélyfej a bazilikális templomnak talán legkorábbi része volt. Alaprajzában nem is változott az idők folyamán, csupán a gótikus átépítéskor magasították fel a középső apszist, s a románkori concha, a homlokfal és a magasabb gótikus ablakok kialakításakor a románkori ablakok is áldozatul estek. Ily módon legalábbis a főapszisnál nem csodálkozhatunk azon, ha az 1882-es feltárások alkalmával csupán az alacsonyabb részekről kerültek elő a falfestmények kevésbé jelentős keretelő- és tagolórendszerének maradványai.

A középső apszisból az ablakátalakítások ellenére három különböző káavadísz ismerünk, melyek két különböző kifestési periódust képviselnek. Az apszis megrongált déli kávéjából jött napvilágra Koppay I. számú másolatának (K/I.) eredetije, egy indákból font, kör alakú díszítménysor.²¹⁶ (32. kép.) A megfelelő északi ablak csipkés-leveles díszítését utóbb egy nagyobb ablak rontotta el, mely medaillonos-büszös kávéfestést kapott (K/II. és III.).²¹⁷ A főapszisindítást keretelő, lépcsősen kiugró tagozat ívének belső felületén meanderszalag futott végig, hozzá csatlakozott az apszis félkupoláját a cylinderfaltól elválasztó díszítőcsík, amelyből K/V. tanúsága szerint csak egy vaddisznó ábrázolása maradt fenn.²¹⁸ (33. kép.) A főapszisindítást a homlokfalon egyszerű cikcakkdísz szegélyezi (K/V.).²¹⁹ (33. kép.) A főapszis közepén feltárt felszentelési keresztről csak feljegyzésekből tudunk.²²⁰

A déli apszisív béléének leveles-rombuszos ornamentikáját K/VII. mutatja.²²¹ (64. kép.) Ez az egyetlen apszis, amelynek homlokfali kifestéséről valami fogalmat nyerhetünk. Az ív fölött bal oldalon az ívzáradék felé forduló töredékes angyal volt itt látható; az ívet magát palmettasor kereteli (K/VI.).²²² (31. kép.) A festett dísz vízszintes lezárása lehetett közvetlenül a főhajó, illetve a mellékhajók síkfödeme alatt az az indás-leveles fríz, amelynek töredékeit a középső és északi apszis fölötti részen sikerült megtalálni (K/VIII.).²²³ (63. kép.)

Mint látható, az akvarellmásolatok a szentélykifestés koncepciója helyett csupán annak szerkezeti vázát érzékeltetik, s azt is átszűrve a múlt század végi festőművész látásmódján. Hogy a másoló megfigyelőképessége nem volt valami éles, annak bizonyítására elég a K/II. számú másolatot felhozunk. A főszentély két, egymásba

vágó ablaka látható rajta. Építéstörténeti megfontolások alapján a korábbi ablak és festett díszje nem lehet későbbi a XII. századnál,²²⁴ az ornamentika Koppay előadásában ugyanakkor XIII–XIV. századi jellegzetességeket mutat.²²⁵ A részletek ilyen és hasonló átértelmezése miatt kutatásunk kimondottan hátrányos helyzetből indul tehát, ezáltal minden eredményét nagy óvatossággal kell kezelnünk.

Mint későbbi keletkezésűt, azonnal kirekeszthetjük a másolatok közül a másodlagosan kialakított északi főszentélyablak díszítményét (Krisztus és az apostolok medaillonokban; K/II. és K/III.).²²⁶ Még az így maradó töredékek sem nyújtanak egységes képet, s két csoportba különülnek el. Amennyire a rossz állapotú freskók nyomán készült kópiákból ítélni lehet, az alapvető eltérés a K/V–VI. és a K/VIII. közt figyelhető meg. A K/II-n látható korábbi ablak ornamentikája az előbbi csoportba tartozhatott, és nagy valószínűséggel ugyanoda sorolható a K/I. is. A K/VII. hovartartozását nem tudjuk egyértelműen eldönteni.

Vizsgálódásunkat az egyetlen megmaradt falfestményrészleten kell kezdenünk. Szirén felsőtestét ábrázolja ez a pécsi kőtárban kiállított töredék, amint halfarkát tartja; a hosszúhajú fej álltól fölfelé elpusztult.²²⁷ (30. kép.) A darab előkerülési körülményeiről semmit sem tudunk. Nem szerepel sem a helyreállítási naplóban, sem Szőnyi katalógusában, mégis bizonyosra vehető, hogy a székesegyház díszítésének alkotta részét.²²⁸

Az akvarellmásolatokon fennmaradt falképrészletekkel ellentétben, amelyek háttére sötétkék, néhol zöld, a szirén háttére fehér. Fontos körülmény ez, s a szirén szimbolikus értelmezésével együtt meghatároznunk engedi a helyet is, ahol a templomban ábrázolhatták. Míg a bűnt, a csábító gonoszt jelentő szörnyállatok az európai román korban a kapukon és oszlopfőkön egyaránt helyet kaphattak, a falfestészet a „lelki alvilág” félig állat, félig ember formájú perszónifikációit igen szűk területre: a falfestményekkel díszített apszisfal alsó zónájába szorította. Ezen a lábazati részen a különös fauna eredeti funkciója a függőnyszerűen felfestett drapéria mintázatának érzékeltetése volt. A főkompozíciónak mintegy margóján a vázaltszerűen friss és szabad ábrázolás lehetőségét tartogatták a románkori festők számára ezek a függönydíszek.²²⁹ Lombardiából kiindulva, a XII. században Piemonttól a Venetóig és Dél-Tirolig²³⁰ hihetetlenül elszabadították a mesterek fantáziáját, akik a következő század első harmadáig tobzódnak e lendületes és dinamikus ábrázolásokban, s utóbb még az eredeti ürügyről, a függönyről is lemondanak.²³¹ Ezeken az emlékeken a függönydísz egyetlen rekvizituma a meszelt háttér marad; a fehér cylinderfalra rajzolódó mozgalmas alakok – kentaurok, szirének, madártestű, egylábú szörnyek – kétségtelenül valami népi ízt érzékeltetnek.²³²

Az Itália románkori festészetéből bőven merítő országok, úgy látszik, nem követék az észak-olasz művészetnek ezt a bizarr kedvtelését. Dél-Tirol, a venetói és kelet-bajor hatások találkozóhelye a kérdéses ábrázolás legészakibb előfordulása; ezt a fajta dísz hihetőleg még Salzburg művészete sem vette át. Annál érdekesebb e függőnymotívum magyarországi megjelenése. Pécsi ábrázolásunk mindenestre bizonyos változatot képviselhetett itáliai rokonaival szemben.²³³ Az észak-olasz példákön a lábazati alakokhoz csupán egy-két színt használnak, s az egész ábrázolást grafikusán fogják fel; az alakok meztelenek, halvány testszínük a háttérbe

húzódik a falfestészeti főkompozíció színpompájával szemben. A pécsi szirén élénk színű piros ruhát visel; vastag, sötét körvonalai és a rajz meglehetősen darabos-sága az itáliai példától távoleső és nem különösebben jelentős mester kezére enged következtetni, aki a lábazati dísz tulajdonképpeni funkciójával sem igen lehetett tisztában. Amennyire a kis töredék megfogalmazási módjából megítélhetjük, a részlet a XII. század második felében, talán már a századforduló táján keletkezhetett.²³⁴

A szirénes falképtöredék a székesegyház valamelyik apszisát díszíthette, s ezáltal szoros összefüggésben lehetett az akvarellmásolati anyag egy csoportjával. Melyek lehettek ezek a bizonytalan kronológiájú fragmentumok közül?²³⁵

A K/V – VI. számú töredékek idetartozása látszik a legvalószínűbbnek. (31, 33. kép.) A cikcakkdísz és a meanderszalag az európai román korban hallatlanul elterjedt ugyan, a meanderrel kombinált állatalakos fríz azonban már egyetlen művészeti terület jellegzetes alkotása. Minden valószínűség szerint ismét lombard eredetű falfestészeti elemmel állunk itt is szemben, amely azonban többfelé, így Francia- és Kelet-Bajorországba, valamint Ausztriába is szertesugárzott.²³⁶ Tekintetbe véve a motívum elterjedésének ütemét, a meanderes-állatos fríz magyarországi jelentkezését aligha tehetjük korábbra a XII. század második felénél, inkább végénél; a XIII. század elejénél nem keletkezhetett később. A motívum lovbencijára nézve érdekes lehet, hogy sötétzöld alapra festették. Ez a szín Lombardiában, a Venetóban és Dél-Tirolban az emlékek egy jellegzetes XII. századi csoportjának háttérszíne.

A fenti állatos-frizzel azonos eredetű és elterjedésű a K/VI. számú másolaton látható palmettás díszítés is, amelynek szigorúbb változatával Feldebrőn találkoztunk.²³⁷ A déli apszis homlokívét díszítette, s fölötte, az ívháromszögben, sötétkék háttér előtt, szép mozdulatú, vörös testszínű angyalt örökített meg az akvarellista. Az ív túlsó oldalán volt párjával minden bizonnyal medaillonba foglalt báránnyt, galambot vagy isten kezét tarthatta.²³⁸ Ennek az ikonográfiának csekély számú emlékéből nem tudunk ugyan következtetéseket levonni a pécsi angyalok leszármazására,²³⁹ de valószínűleg ez esetben is észak-itáliai eredettel állunk szemben.²⁴⁰ Az angyal klasszikusan-bizánciasan szép feje alapján keletkezési kora a palmettasorral együtt a századfordulóra volna tehető.

Sötétzöld háttére alapján feltehetően ide sorolhatjuk a K/I. számú másolat tárcsaszerű díszét. (32. kép.) Leveleinek zavaró stilizáltsága alighanem a másoló számlájára írható. A kör alakú rész olyan nagy, lapos levelekkel lehetett kitöltve, mint amilyent Esztergomban és dél-tiroli analógiáján is láthatunk.²⁴¹ A fonatos medaillonsor motívumát a velencei San Marco középső kupolájának ablakbélletén ismerjük föl.²⁴² Egy hasonló rendszerű celldömlői freskótöredék²⁴³ arra mutat, hogy ez az ornamentum később is elterjedt marad; ez azonban nem szolgáltat elegendő okot arra, hogy a K/I. dísz a második, XIII. századi szentélykifestéshez soroljuk. A főszentély románkori ablakai s minden bizonnyal kifestésük is egyidős, márpedig az eredeti északi ablak díszéről tudjuk, hogy a XII. századnál nem későbbi.²⁴⁴

Az összes fragmentum közül legproblematisusabb a Koppay VII. számú másolatán fenntartott, rombuszos-palmettás dísz. (64. kép.) A déli apszis ívének belső szegélydíszé ez, s mint ilyen, közvetlenül kapcsolódik a homlokfal angyalos-

palmettás kifestéséhez; így nehéz feltételezni, hogy különböző időben keletkeztek volna. Ugyanakkor a szigorú keretbe foglalt s onnan változatos módon kibújó duzzadt félpalmetták teljesen elszigetelten állnak azon az italianizáló körön belül, melyhez az eddig vizsgált falképeket kapcsolhattuk. A díszítmény komplikáltabb rendszere, a nedvdúsabb, rugalmasabb levelek az olasztól eltérő irányú és stílusfokú művészet felé mutatnak, mely a XII. század második felében az Alsó-Rajná-nál és a Maas-vidéken bontakozik ki; ennek jelentősebb magyarországi hatása jóval később mutatkozik.²⁴⁵ Falképfestészeti analógiái híján töredékünkkel kapcsolatban csupán plasztikai művet hozhatunk fel: a székesegyházi kriptalejárat domborműveinek egyik kerettípusát.²⁴⁶ A két mű között természetesen nem szabad közvetlen kapcsolatot feltételeznünk.²⁴⁷ A bennük megnyilvánuló hasonló művészeti törekvések azonban talán mélyebb összefüggések irányába is mutatnak s olyan stílusváltást, ill. stílusösszemosódást engednek regisztrálni Pécssett, amilyenek a székesegyház kőplasztikai alkotásain is tanúi lehetünk.²⁴⁸ E szélesebb távlatokat nyitó művészettörténeti lehetőség azonban – sajnos – továbbra sem zárja ki teljesen azt, hogy a K/VII. szegélydísz később, a XIII. század második felében keletkezett volna, vagyis akkor, amikor az apszisok homlokfalát indás-leveles dísszel zárták le.²⁴⁹ A K/VII. motívum bizonytalan kronológiai hovatarozása egyik súlyos tényezője annak, hogy a székesegyház töredékes XII. századi szentélykifestése stíluskérdéseit nyitva kell hagynunk. Fölötte kérdéses: erre az elpusztult alkotásra vonatkozóan bővíl-e még a jövőben a művészettörténeti adatok köre annyira, hogy kutatásában tovább léphetünk.

A múlt század végi feltárások feljegyzései azt mutatják, hogy a székesegyház hajójának románkori vagy későbbi kifestésére semmi emlékszerű nyom nem utalt. Elképzelhető, hogy ilyen kifestés nem is volt, és az érett-, sőt későrománkori dísz is csupán a templom legkeletibb részét: az apszisokat és azok homlokfalát érintette. Színpompájuk a templom épületszobrászati dekorációjának festett részleteivel csenghetett össze.²⁵⁰ Ha helyesen datáltuk a freskókat a XII. század utolsó harmadára, legkésőbb a századforduló tájára, úgy megbízójuk a dalmát származású Calanus püspök lehetett.²⁵¹

*

Azok a csekély töredékek, melyek előttünk a pécsi cella trichora falfestményeiből ismeretesek,²⁵² néhány régészeti jellegű megfigyeléssel együtt arra engednek gondolni, hogy a centrális kápolna még állt a székesegyház későromán kiépítése idején, sőt ezekben az évtizedekben meg is újították.

A háromkaréjos kápolnarészből és keskeny előcsarnokból álló cella trichora maradványait ásatások hozták felszínre. (7. kép.) Alaprajza és az ókeresztény temetőben elfoglalt helye alapján az épületet az irodalom IV. századi cella memoriae-nek tekinti.²⁵³ Tájolása – vélhetőleg a terepadottságok következtében – észak–déli, oltárára az ásatások során azonban a keleti karéjban találtak.²⁵⁴ A tulajdonképpeni cellát és a nartexet két ízben is kifestették. A cellában a két egymás fölötti réteg lábazati részletei ma is tanulmányozhatók (34. kép); ezenkívül az 1922-es és az 1955-ös ásatás alkalmával mindkét rétegből találtak a falról levált falképtöredéket. Az 1922-es ásatás során a második réteg egy-egy figurális, sőt feliratos részlete is napfényre került.²⁵⁵ Ezeket az utóbbi töredékeket nem állt

módban személyesen megvizsgálni; velük a falképek átfogó tanulmányozása keretében az újabb feltárások régésze, Fülep Ferenc foglalkozik.

A háromkaréjos épület kiterjedésében erősen megcsonkult maradványait ma védőépület alatt szemlélhetjük. A második festményréteg a padlószinttől mintegy 60–63 cm magasságig maradt fenn, s egy elpusztult figurális dísz lábazati függönydíszét alkotta. Ez eredetileg körbefutott a háromkaréjos cellában, ma azonban csupán az északi concha nagy részén, az elpusztult keleti karéj északnyugati falrészletén, továbbá délről az eredeti bejárat és a keleti karéj közötti falmezőn tanulmányozható. 1922-ben ugyane réteg maradványát a déli bejárat bélietén is megfigyelték, ami azt bizonyítja, hogy a második kifestés idején a cella és a nartex között az eredeti összeköttetés még fennállt.²⁵⁶ Az első festésréteg csekély és szintén függönydíszre utaló maradványa az északi, középső concha középső falrészén látható.

Vizsgálódásunkat a kor szerint fiatalabb, de nagyobb felületen fennmaradt s ezáltal jobban tanulmányozható második falképrétegen kezdjük. Ez függönyszerűen falra aggatott textiliának ívekben végződő alsó részét mutatja. Alsó szegélyét egyszerű, háromtagú egységekből álló kufikus díszítőcsík alkotja. A fehér alapszínű drapérián barnás – vöröses – sárgás okker és zöld vonások s ezek árnyalatai a redőzetet, a feketével festett, gyakran pontokkal körülvett nagy kerek foltok, háromszögek, valamint a kufikus szegélydísz pedig a textil mintáját érzékeltetik. A függöny alatti mező színe feketés hatású sötétkék, amely a padlóvonal fölött vörös, ill. meszelt csíkkal zárul.

Míg a cella trichora első kifestését az irodalom IV. századnak tartotta, a második falképréteg korára vonatkozólag két feltevés látott napvilágot. Az első, elterjedtebb és csábítóbb elképzelés, melyet a feltáró Szőnyi óta mindmáig többen képviselnek, a freskót a IX. századi *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* adatára támaszkodva Liupram salzburgi érsek pécsi templomszentelésével hozza kapcsolatba.²⁵⁷ A második, korábban Nagy Tibor által képviselt s újabban Fülep Ferenc által is elfogadott nézet szerint a falfestmény már a honfoglalást, sőt az államalapítást követő időben keletkezett.²⁵⁸

Bevezetőnkben a IX. századi salzburgi egyházi hatások falfestészeti jelentkezését még Pribina zalavári központjával kapcsolatban is csekély valószínűségűnek ítéltük meg. Ha ilyesmi elvben lehetséges volna is, a csonkán fennmaradt lábazati festés önmaga elegendő arra, hogy ezt megcáfolja. Ellene mond ennek a korai datálásnak a lábazat függönnyel való díszítése, a kufi ornamentika, de a drapéria megfestésének módja is.

Festett függönydekorációk eredetkérdéseit kutatva tisztában kell lennünk avval, hogy e motívum származása nem vagy legfeljebb véletlenszerűen esik egybe a megfestett textillével.²⁵⁹ A festés annak a szokásnak az emlékét őrzi, hogy templomok szentélyének falát előszeretettel borították finom szövettel, mely legtöbbször bizánci vagy más keleti textília volt. Ennek a textilborításnak freskóval való imitálása viszont kimondottan a nyugati művészet sajátossága: az antikvitás nyomán a bizánci festészet és mozaikművészet egyáltalán kerüli a lábazatok ilyen díszítését, és itáliai elterjedésében is jobban kedveli a kőborítású lábazat festett utánzását. A függönydíszes lábazat a bizánci hatásoktól távolabb eső nyugati, északi művészet vagy a velük érintkező (észak-itáliai) területek sajátossága.²⁶⁰ Ez a körül-

mény eleve kizártta teszi azt, hogy a cella trichora falképtöredéke keleti-bizánci eredetre volna visszavezethető.²⁶¹

A falképpel foglalkozó kutatók nagy részét a textilminta keleties jellege vezette félre.²⁶² A kufi ornamentika keleti származásához természetesen nem fér kétség. Az arab írással Görögország és a keleti mediterraneum ismerkedik meg először közelebbről – és már a XI. század elejétől dekoratív elemként használja.²⁶³ (A motívumnak ez a relatív késői felmerülése egyúttal az egyik fő bizonyíték falképünk IX. századi keletkezése ellen.) A kufi díszítéssel a XI. század közepétől a görögországi falfestészet és mozaikművészet is gazdagszik.²⁶⁴ Innen a jól ismert bizánci falfestészeti hullámok sodrával kerül át ez az ízlés a XII. század első, még inkább második felétől az európai festészet nagy központjaiba: Katalóniába, Franciaországba, Bajorországba és annak kisugárzási területére.²⁶⁵ Egy chartres-i példától eltekintve, a kufi ornamentika a falfestészetben nem textilitáció jelenik meg, hanem mint a falkép keretelő díszítésének része. Mint ilyen, eredeti funkciójára is visszaítve, valószínűleg apotropaikus szerepben is jelentkezik.²⁶⁶ A kufi díszítésnek a XII. század közepe tájától jó háromnegyed századig valóságos divatja alakul ki Európában, amely azonban távolról sem tartja fenn az írás-ornamentikának görög-bizánci területen megfigyelhető változatosságát. A pécsi cella trichora szegélydíszének ismétlődő egyszerű, hármasszerű csoportja, talán a szegély keskeny volta miatt is, még stilizáltabb, még nehezebb kézzel rajzolt, mint az európai román korból ismert analógiák nagy része.²⁶⁷ A cellát kifestő mester tehát függönyének ékítésére olyan ornamentumot használt fel, mely az európai románkori falfestészetben kedvelt és elterjedt volt, s mely egyúttal a megfestett textil előkelő-keleti jellegére is utalást tartalmaz.

Magának a függönynek háromszögletű, kerek és napra emlékeztető idomokkal való díszítése szintén elterjedt jellegzetessége az európai falfestészetnek. Róma város művészete a VII–VIII. századtól a példák légiójával szolgál.²⁶⁸ Aquileia korai XIII. századi kripta-freskója figurális függönydíszén vonallá stilizált kettős-levelekből és pontokból álló csoportozatok jelennek meg.²⁶⁹ A függönyanyagnak pontokkal körülvelt karikákkal való díszítésére közelebbi példát a regensburgi Allerheiligenkapelle 1165 körüli falképén, valamint a kufi díszítése miatt már említett pürggi falképen láthatunk (az utóbbi a XII. század harmadik negyedében készült); ilyen, valószínűleg XII. századi töredéket Felsőörsön is feltártak.²⁷⁰ A pécsi függönyredők szép, érett románkori árnyalási módját finomabb formában szintén a salzburgi – admonti körbe tartozó pürggi falképen vehetjük szemügyre. Ha ez az összehasonlítás a cella trichora mostohán fennmaradt töredékei miatt csupán kronológiai következtetések levonására alkalmas, talán nem érdektelen annak hangsúlyozása, hogy a kelet-bajor művészetnek ez a hatásterülete – mint esetleges közvetítő a magyarországi falfestészet irányában – már Feldebrő falképei kapcsán szóba került. A stílusigazodásnak és -átvételnek ezekre a kérdéseire talán kimerítőbb választ adhatunk akkor, ha a cella trichora kifestésének Szőnyi által feltárt töredékei is a tudományos közvélemény elé kerülnek.²⁷¹ Addig, a függöny redővetése és a kufi ornamentika elterjedése alapján, a falképet hozzávetőlegesen a XII. század második felében, esetleg végén keletkezettnek véljük meghatározni; nagyjából kortársa lehet hát a székesegyház kifestésének.²⁷² Mint

ilyent, talán egy nagyobb, átfogó koncepció részének kell tekintenünk, mely a székesegyházra és közvetlen környékére terjedt ki.²⁷³

A cella északi conchájának délkeleti sarkán, a második festésréteg függönydíszé alatt az első kifestés maradványa látható. Feketés színű íves részlete arra mutat, hogy itt is függönyszerű drapériát festettek a falra; a második falképréteg tehát – legalábbis a lábazati részen – az első réteg ikonográfiai megújításával keletkezett.²⁷⁴ A két kifestés hozzávetőleg azonos padlószinttel állt kapcsolatban.

Ha arra gondolunk, hogy a korai falképréteg keletkezését az irodalom teljesen egyhangúan a IV. századra határozza meg, a fenti körülmény fölöttébb meggondolkoztató. Lehetséges-e vajon, hogy a késői antikvitás óta, a népvándorlás és honfoglalás eseményeivel dacolva, a cella trichora olyan jó állapotban maradt fenn, hogy a XII. században a több évszázaddal korábbi padlószintet használhatták, s a későantik falkép a románkori festmény kiindulópontját képezhetette? Ismerve a pannóniai ókeresztény emlékek pusztulásának mértékét és azt, hogy a románkori falfestészettől legkevésbé sem várhatjuk el a jóval korábbi helyi művészethez való spontán kapcsolódást, a fenti lehetőséget aligha fogadhatjuk el.

Ellene mond azonban az első festésréteg korai datálásának a festés motívuma is. Az ókeresztény festészet avval is az antik művészet örökébe lép, hogy a falak alsó, lábazati mezőinek kifestésére nem helyez súlyt.²⁷⁵ Függönydísz soha nem alkalmaz; ez a fennmaradt emlékek tanúsága szerint Rómában is csak a VI. század legvégén jelenik meg.²⁷⁶

Azt kell gondolnunk tehát, hogy a cella trichora első kifestése jóval későbbi a IV. századnál. Azt, hogy a IX. századi salzburgi templomszentelés idejében keletkezett volna, ezzel az első réteggel kapcsolatban sem tartjuk valószínűnek; más indítású kifestése a népvándorlás korában még kevésbé hihető. Marad az a lehetőség, hogy mindkét kifestés az államalapítást követő időből való – a padlószintek egyezése is ezt látszik támogatni. Az első festésréteg függőnymotívumát alapul véve, nyugat- vagy délnyugat-európai és nem közvetlen bizánci hatások lecsapódására kell számítanunk.

A cella trichora két kifestését szem előtt tartva és az épület tipológiai vonatkozásaira figyelve, lehetségesnek kell tartanunk, hogy maga a háromkaréjos kápolna sem későantik eredetű.²⁷⁷ Észak-olasz és francia példái között ismerünk olyan háromkaréjos épületet, amely a XI. században, de legalábbis a korai középkorban épült;²⁷⁸ erre az épülettípusra feltehetőleg különösen az Adria-parti későantik előképek lehettek nagy hatással. Kérdéses, hogy a pécsi kápolnában nem egy hasonló – talán már korarománkori vagy akkor újjáépített – cella trichorát kell-e látni.²⁷⁹ Evvel kapcsolatban latolgatni lehetne a Pécsre temetkező velencei Orseolo Péter király esetleges szerepét az építkezésben, ill. egy számára ismerős formájú, korábbi kápolna talán funerális célra való felújításában.²⁸⁰ A korai kifestés azonban a függőnymotívum tanúsága szerint már az európai festészet elkötelezettjének bizonyul, s ennek kronológiája következtében nem lehet Péter idejéből való, hanem későbbi korban: talán már a XII. század első felében keletkezhetett.

Második falképrétegünk valószínű keltezését a XII. század második felében vagy végén határoztuk meg. A cella trichora tehát fennállhatott még ebben az időben, sőt kissé később is, mivel falképeinek égés általi megsemmisülése a kápolna pusz-

tulását megelőzte.²⁸¹ A festmények vizsgálatából következő kronológia komoly építészettörténeti probléma elé állítja a kutatót. A cella trichora keleti apszisa szinte érintette ugyanis a székesegyház nyugati homlokzati falát (7. kép),²⁸² a kápolna XII. századi fennállását az egykorú homlokzatépítéssel ezáltal nem könnyű összeegyeztetni.²⁸³ Ha vannak is kétségbevonhatatlan jelek, amelyek a kápolna ekkor tervezett lebontásáról árulkodnak,²⁸⁴ a falképek mégis amellet szólnak, hogy a kis templomot a székesegyház külsejének és környékének csinosítása jegyében végül mégis fenntarthatták. A cella trichora legkésőbb a XIV–XV. században tűnik el a székesegyház mellől,²⁸⁵ az utókor régészeti és művészettörténeti kutatásaira bízva azt a feladatot, hogy korának meghatározására, funkciójának és belső díszének rekonstrukciójára kísérletet tegyen.

IV

Román korunk két nagy központjának: Pécsnek és Esztergomnak a művészetét az épületplasztika alapján hálás dolog összehasonlítani – nem állunk ilyen jól a falfestészet területén. A faragványos anyag adottságaiból kiindulva, Dercsényi Dezső a két városban fennmaradt falfestészeti töredékekben rokonságot fedezett fel.²⁸⁶ Az összehasonlítás alapjául szolgáló indás-leveles ornamentika az azonos stílusfok számlájára is írható; lehetséges azonban, hogy a néhány évtizedes hazai fejlődés már szorosabb szálakkal is egymáshoz fűzte e két centrum falfestészeti alkotásait. Ezért is különösen fájdalmas az, hogy az érseki székesegyház és díszének teljes pusztulásán kívül az esztergomi palotakápolna kifestésének érdemi részét is hiányolnunk kell, valamint: hogy ez utóbbi freskók megbízójának személye körül is bizonytalanság uralkodik.²⁸⁷

Az esztergomi királyi palotának az 1180-as években megkezdett építése III. Béla 1196-ban bekövetkezett halálakor még nem volt befejezve.²⁸⁸ Ekkor még a palota kápolnája is befejezetlenül állhatott. A kortárs esztergomi emlékek legújabb felállított kronológiája alapján úgy látszik, hogy a kápolna építési munkálatai a XIII. század első évtizedének közepe táján zárulhattak le,²⁸⁹ s a falképek természetesen csupán ezt követően keletkezettek.

Újabb kérdés azonban: szabad-e a III. Béla halála utáni építkezéseket a soron következő királyokkal minden további nélkül kapcsolatba hoznunk. Mint ennek Marosi Ernő legutóbb hangot adott, Imre és Jób érsek között a jó viszony még a király uralkodásának első éveiben meglazult, s ez feltehetőleg avval járt, hogy Imre palotáját és az építkezéseket ténylegesen is az érsekre ruházta át.²⁹⁰ Ennek mindenestre ellene látszik mondani az, hogy az 1198-as donációs oklevélre 1249-ben és 1256-ban újabb, azonos értelmű királyi adományozások következtek.²⁹¹ A kérdés történeti és művészettörténeti tisztázása túlmegy dolgozatunk határain. Falképünk keletkezési körülményeit tekintve azonban hangsúlyoznunk kell a kétféle lehetőséget a donátor személyével kapcsolatban: ez lehetett a király, azonban az érsek is, aki a századfordulón és az azt követő években a palota birtokosa és építtetője gyanánt maga is számba jöhet. 1204-ben bekövetkezett haláláig a kiváló Jób, ezt követően rövidebb ideig Csák Ugrin (1204), majd a korábbi kalocsai érsek, János Magyarország első egyházi méltósága.

Fordítsuk most figyelmünket a palotakápolna és kifestése felé. (8, 35–38. kép.)

A négyzetes hajóból és félköríves szentélyből álló, északi oldalán sekrestyével ellátott, kis méretű palotakápolnát az 1934-től folytatott ásatások alkalmával tárták fel. A török kori föltöltés alatt a hajónak legalább falai elég magasan fennmaradtak. A szentélyt már sokkal pusztultabb állapotban hozták napvilágra: teljes egésze beomlott, s falait a feltárásokat követő helyreállítások során nagyrészt a padlószinttől kellett újjáépíteni.²⁹² Románkori falfestménytöredékek ezáltal csak az alsó falrészekben, valamint egy-egy keretelésen maradtak fenn; a romok közt feltárt, festett kvádereket másodlagosan helyezték el. A románkori kifestés részleges fennmaradása azért is véletlenszerű, mert a XIV. században a kápolnát a trecento szellemében készült új freskókkal díszítették,²⁹³ s ekkor elfedték, ill. nagyrészt elpusztították az eredeti kifestés maradványait.²⁹⁴

A románkori falképtöredékek művészettörténeti szempontból érdemleges része a szentély alsó falcsonkjain maradt ránk. A lábazati falrészt a földtől kb. 140 cm magasságig borító díszítésen egy-egy palmettás keretű medaillonba foglalt, szerteágazó fa előtt lépő oroslán volt látható. (36–37. kép.) A medaillonokon kívüli mezőt sűrű levéldísz tölti be, s az egész díszítőcsík alsó részét pontsor, felső szegélyét a medaillon kereteléséhez hasonló palmetták alkotják.

A szentély egy-egy oszlopközében két-két oroslános medaillon foglalt helyet.²⁹⁵ Az állatok elhelyezéséről Dex Ferenc restaurátor rekonstrukciós rajzában úgy gondolta, hogy ezek kettenként szembefordulva, egymásnak tükörképei voltak.²⁹⁶ (36. kép.) Mások viszont úgy vélekedtek, hogy a szentélyfalon megjelenő hét-hét oroslán két oldalról az apszis tengelye irányába lépdelt.²⁹⁷ A falkép alaposabb helyszíni vizsgálata alapján nem adhatunk igazat e vélekedéseknek, egyúttal azonban meddőnek kell nyilvánítanunk minden olyan igyekezetet, amely az állatok elhelyezésében bizonyos szabályosságot keres. A déli szélső oroslán ugyanis nem a szentély felé halad, hanem annak háttal állva, fejét kelet felé visszafordítja. Ennek és az északnyugatról számított második oroslánnak a tartása alapján azt kell gondolnunk, hogy az állatok elrendezése — hacsak nem játszik itt szerepet egy a harmincas évekbeli önkényes összeállítás — többé-kevésbé ötletszerű volt.

Az oroslános szentélylábazon kívül további, csekély románkori freskómaradványok és az architekturális részletek színezése mutat arra, hogy a kápolna egésze eredetileg is teljesen kifestett volt.

Az oltár mögötti fülke²⁹⁸ ívzarádékának béléletét sárga alapon feketével húzott indák laza szövődéke díszíti nagy, vörös levelekkel. (38. kép.) Ugyanez az ornamentika díszítette a szentélypilléreket összekötő hevederek béléletét is.²⁹⁹ A diadalív déli pillértalapatán látható íves, stilizált palmettás festésmaradvány eredeti összefüggése ma már rekonstruálhatatlan.³⁰⁰ A déli bejáratnál jobbra egyszerű, négykaréjos mintás fehér–sárga keretdísz bukkan elő a reneszánsz festés alól.³⁰¹ A nyugati kapu déli kávján jól észlelhető, hogy a második kifestéskor az eredeti kettősbalta-ornamentikát használták fel,³⁰² a reneszánsz kori architekturális festés megújításának eszerint bizonyos értelemben a románkori festés szolgálatott kiindulópontul. Az oszloptörzsek és a bejárat fölötti lunetta márványozást utánzó díszítése³⁰³ is akkor került megújításra, átfestésre, s kiterjesztették a díszítést a boltozati bordákra is, amelyek a román korban valószínűleg festetlenek voltak. Világoszöld, halványkék és sárga festésével jól alkalmazkodott az új reneszánsz

díszhez a nagy rozetta és az oszlopfők későromán színezése; ezt a XIV. században érintetlenül hagyták.

A palota további részeinek románkori kifestéséhez csekély, de becses támpont a lakótorony csigalépcsőjénél fennmaradt freskótöredék, amely arra mutat, hogy a medaillonos oroszlános díszítés nem korlátozódott a kápolnára.³⁰⁴ A palota románkori kettőskapuzatának bélietén a reneszánsz festés mellett későrománkorinak látszó palmettamotívum is felfedezhető; talán itt is az eredeti kifestés nyomán keletkezett a későbbi dísz.³⁰⁵

A palotakápolna románkori kifestéséből az irodalmat, érthető módon, az ún. oroszlános korongok foglalkoztatták. Ezt a régészeti, történeti oldalról is feltámadt érdeklődést az ábrázolás tárgya indokolja, amely a falfestészetten túl a textilművészet, a heraldika, az inszigniakutatás körébe vezette a kutatókat. A falképre irányuló vizsgálatok két fókusz körül csoportosultak. Az egyik kérdéscsoport a keleti textil másolása volt, amelyből mindenekelőtt az előkép érdekelte a témával foglalkozókat. A második központi probléma arra a tézisre épült, hogy a medaillonba foglalt oroszlán ilyen megjelenése önmagában véve heraldikai elem. Bizonyos történeti és művészettörténeti szabadossággal a kutatók a két kérdést úgy kapcsolták össze, hogy a királyi magánkápolna elképzeléséből kiindulva, a faldíszítő célzatú textilimitációt egyúttal az uralkodói reprezentáció szimbólumának is tekintették.

Elképzelhető-e a kétféle inspiráció egyazon alkotáson? A koraközépkori művészettől mindenesetre nem idegen, hogy egy ábrázolásnak több tartalmi és funkcionális „rétege” legyen – természetesen bizonyos határok között, melyeket történeti, kvalitásbeli, műfaji stb. kérdések határoznak meg. Esztergomi falképünknel sem zárhatjuk ki eleve azt, hogy az elpusztult főkompozíciót szegélyező díszítőcsík e dekoratív funkciója mellett bizonyos másodlagos, tartalmi jellegű célt is szolgált. Másként áll azonban a kérdés, ha hozzá a művészi előképek s az alkotófolyamat oldaláról közelítünk. Eszerint a fenti kétféle szempont a falkép keletkezése tekintetében az inspiráció *alternatív* lehetőségeit jelenti: a freskó ábrázolását vagy textilről másolták, vagy heraldikus jelvények (pénzek, pecsétek stb.) motívumát vette át a festő. Mint a következőkben látni fogjuk, a művészettörténeti vizsgálat a díszítő célzat elsődlegességét mutatja ki falképünkkel kapcsolatban.

A falfestmény kérdéskomplexumának legjobban kidolgozott része a keleti textil problémája, amelynek követésével a falkép e részlete kétséget kizárólag készült. A freskónak ezt a „bizánci elemét” sokat hangsúlyozták; az ábrázolás ikonográfiai leszármazása, valamint az előképül szolgált textil bizánci eredete tisztázottnak mondható.³⁰⁶ Ugyanez a selyemszövet látható az egyik örmény trónörökös ruháján egy XIII. századi miniatúraábrázoláson.³⁰⁷ A textilművészet fennmaradt idevágó emlékei közül egy elefántos, ill. griffes medaillonokat mutató selyemszövet áll falképünkhöz legközelebb (Aachen, Karlsschrein, X. század vége, és a sens-i Siviardus-sudarium, 1000 körül).³⁰⁸

Bennünket az előkép korának, jellegének meghatározása kizárólag falfestményünk szempontjából érdekel, általa mód nyíltat ugyanis a bepillantásra a románkori falfestészet igen rosszul ismert alkotófolyamatába. A középkori falkép mindig „minták” követésével készült, legyen az mintakönyvszerűen használt rajzi előkép vagy más falfestmény emléképe. A festő azonban nem másol akármit, s különösen

nem más művészeti ág *ad hoc* eléje került alkotását. Úgy látszik, a textilek valamiképpen speciális helyet foglalnak el a románkori festő forrásai, mintaképei között. Amikor és ahol a textilutánzás falfestészeti divatja kialakul, a keleti szövetek jellegzetes motívumait festi emlékezetből is.³⁰⁹ Előfordul azonban az is, hogy a művész helyszínen meglevő textilt másol az eredetihez való elég nagyfokú ragaszkodással; az ilyesmire azonban csak akkor kerül sor, ha az *egyedi* darab másolása kialakult gyakorlat, amelyet a kor szokása, divatja szentesített. Ilyen másolatnak kell tekintenünk a clermont-i székesegyház kripta-festmény-töredékét, amelynek az eredetivel való frappáns egyezését csak így tudjuk magyarázni.³¹⁰ Ilyennek mutatkozik az esztergomi és a hozzá a felhasznált minta révén nagyon közelálló chartres-i kripta-freskó is.³¹¹

Az esztergomi rotulusok sajátos palmettás keretelése,³¹² az állatok oldalnézeti, emblémaszerű elhelyezése,³¹³ stilizálásuk módja³¹⁴ részletekbe menő egyezéseket mutat az aacheni és sens-i textilekkel, valamint egy sereg további selyemszövet bizonyos részleteivel. Rendkívül jellegzetes az állatok testtájainak pontsorokkal való hangsúlyozása, lábuk, tomporuk halhólyagszerű, rozettás vagy háromkaréjos díszítése. A palmettadísz az aacheni szöveten kívül a chartres-i freskón figyelhető meg. A medaillonok közötti kis háromszögletű mezőket szegélyező hosszú szárú, hegyes levélkesor a sens-i selymen látható, és a chartres-i falkép tanúsága szerint ennek mintáján is ott lehetett. Falképünk mindeme részletei a XIII. század eleji művészet számára idegenek, s egy korábbi művészet, eltérő kultúrkör sajátosságait konzerválják; megjelenésük a freskón csak úgy lehetséges, ha a falkép festője egy ilyen jellegű előképből közvetlenül inspirálódott.³¹⁵ A falkép a bíbor alapú selyemszövet eredeti színhatását is fenntartotta – innen adódik a vörösnek és az olívdzöldnek ez az érdekes, románkori falképen ritkán látható együttese.

Az esztergomi falfestményhez előképül szolgáló, valószínűleg X–XI. századi bizánci textil minden kétséget kizárólag az esztergomi (uralkodói vagy érseki) kincstár reprezentatív darabja lehetett, ahová talán közvetlen bizánci ajándékként juthatott.³¹⁶ Ezt a féltve őrzött textilt másolták le a palotakápolnában, s a palota más részén is, mert nagyra értékelték – s alighanem azért is, mert ez állott rendelkezésre. Ez a tárgyi szempont, mint minden más egykorú textilmásolásnál, úgy itt is elsődleges lehetett, s ezáltal többé-kevésbé a véletlen művének vagy különös szerencséének kell tekintenünk azt, hogy a textilen történetesen oroszlanok voltak a medaillonokba foglalva.

Az a kutatói nézet, amely az oroszlanos medaillonsort konkrét formában a kápolnát építő uralkodó személyével hozta kapcsolatba, a tárgyválasztás túlságosan nagy önállóságát feltételezi a megbízó részéről. Mint láttuk, az Esztergomban adott textilminta eleve meghatározta a falfestmény lábazati részének ábrázolását. A megbízó témaválasztási szabadsága alig lehetett több, mint hogy egy adott textil imitációját tűzte ki feladatul a festő elé – s nem szóban körvonalazva szabta meg munkáját vagy hagyta őt szabad belátására. Az oroszlanos selyemszövet medaillonjai azonban még így sem a megbízó leleményéből kerültek az apszis cilinderfalának aljára, hanem azért, mert ezt a falat textilt utánzó festéssel díszíteni ebben az időben szokás volt.

A lábazatok falképeiből Európa-szerte nagyon kevés maradt meg, így e díszítésről még csekélyebb ismereteink lehetnek, mint a templomok más falképdíszéről. Mint erről Péccsel kapcsolatban már megemlékeztünk, az idevágó emlékek tekintélyes része közvetlenül vagy közvetve textilimitáció. A műfaj nyilvánvalóan a textiliával borított (szentély)fal látványából ered.³¹⁷ Már a preromán időktől fogva kétfajta a lábazatok textilt utánzó festése. Az egyik (lásd a pécsi cella trichorában) illuzionista módon a falra akasztott textil függőnszerű redővetését hangsúlyozza; a textil anyaga, mintája itt másodlagos. A másik csoport emlékei magát a falat borító selyemszövetet kívánják reprodukálni. A textil mintája, annak szigorú kompozíciója, ismétlődő motívumai jutnak itt szóhoz, s ez a minta leggyakrabban az Esztergomban látott, *roták*ba, azaz medaillonszerű keretekbe foglalt állatalakokat mutatja.³¹⁸ A kettő közül az első emlékcsoport számíthatott térben és időben szélesebb elterjedésre. Míg ez a díszítési forma szabadabb kompozíciójával, vázlatzerűen friss kivitelével bámulatosan nagy lehetőségeket nyújtott a festőknek önállóságuk kifejtésére, az ismétlődő elemekből, szigorúan szerkesztett tulajdonképpeni textilimitáció – úgy látszik – konzervatívnak minősült és lényegesen kisebb népszerűségnek örvendett. Nem is díszítette sokáig az apszisok falát. Példái a XIII. század első harmadáig több ízben és a legkülönbözőbb elhelyezésben mégis felmerülnek; keletkezésükben feltehetőleg a helyi kincstárak darabjainak másolása, ill. a megbízó ilyen irányú kérése játszhatott közre.³¹⁹

Az emlékek tanúsága alapján az általunk tanulmányozott festett textilimitáció ott honosodik meg, ahol a keleti (bizánci és arab) textilművészet is legnagyobb hatását fejté ki: Dél-Itáliában³²⁰ és Spanyolországban,³²¹ illetve valószínűleg az utóbbival szoros kapcsolatban álló Dél- és Közép-Franciaországban.³²² Mindhárom területen fontos alkotások sora pusztulhatott el. A fennmaradt műveken a textilutánzat apszisbeli helye arra mutat, hogy az esztergomi lábazati festés e területek ábrázolási szokásait követhette.

Összefoglalva az eddig mondottakat, azt tarthatjuk tehát, hogy az esztergomi palotakápolna oroszlános freskója egy meghatározott területen meghonosodott román kori szentélykifestéshez kapcsolódik, ahol a textilutánzatok hasonló formája pusztán dekoratív célokat szolgál. Az esztergomi textilfestés előképéül bizánci szövetet használtak, amely a helyi kincstár része lehetett; ez az adottság az ábrázolás tárgyát eleve megszabta. A programalkotás motívuma itt tehát elsődlegesen díszítő volt – és független a királyi hatalom felségjelszerű-heraldikus kifejezésének szándékától.³²³

Mint említettük, a kápolnával kapcsolatban fennáll az alapos gyanúja annak, hogy építetője nem a király, hanem az érsek. A Lux-féle restaurálás során a szentély tengelyében ülőfülkévé kiegészített építészeti részlet mint királyi vagy akár érseki trón egyaránt nehezen elképzelhető; a kiegészítéshez felhasznált fragmentumok alighanem liturgikus célokat szolgáló falifülke részei voltak,³²⁴ amely nem állt semmiféle gondolati összefüggésben az oroszlános díszítéssel.

Mindennek ellenére nem kizárt, hogy a fentebb vázolt módon keletkezett lábazati festés bizonyos utalást tartalmazott a kápolna építetőjére, kifestetőjére. Az oroszlán, akár a sas vagy a griff, Bizáncban mint a császári méltóságtól független, általános értelmű rangjelző szerepelt, medaillonos ábrázolásaik ezért is válhattak olyan kedvelté a bizánci textileken. Az ilyen szövetből készült ruha viselő-

jének jelentékeny voltát, rangját, az ilyen szentélyborítás, faldekoráció a templom, ill. más helyiség fényét, díszítettője jelentőségét és talán önbecsülését volt hivatva érzékeltetni anélkül, hogy e személyek feltétlenül uralkodók lettek volna. Az esztergomi palotakápolna elveszett főkompozícióját szegélyező textilimitációt is ebben a világításban kell szemlélnünk.

Donászy és nyomán kutatóink nagy része a medaillonos oroslánsort Imre aragóniai házaasságával hozták kapcsolatba. Ha az elképzelést alátámasztó címer-tani kombinációk igen kétségeseknek mutatkoznak is, ez a kapcsolat magyarázhatja a kérdéses kifestési részlet témaválasztását, amely – mint mondtuk – egy Észak-Spanyolországban is elterjedt gyakorlat hatását tükrözi. Ahhoz, hogy ilyen befolyásra gondoljunk, nem kell feltétlenül Imre személyes közreműködését feltételezni a kápolnaprogram meghatározásában. Mint a megbízó tanácsadója, szerepet játszhatott ebben Imre, II. András vagy az érsek udvarának valamely kiemelkedő személyisége, aki a spanyol templomok falfestészeti ízlésében járatos volt.³²⁵

Kézenfekvő volna azt feltételezni, hogy az esztergomi kápolna lábazati festése olyan mestertől származik, aki számára egy szép textília szentélybeli utánzása saját spanyolországi, dél- vagy közép-franciaországi hazájából megszokott díszítési mód volt. Említettük ugyan, hogy ennek a falfestészet szempontjából oly fontos területnek különösebb kisugárzó hatása nem volt, egy kivételes jelentőségű falkép esetében azonban a megbízó személyes összeköttetései ilyen kapcsolatokat elvben indokolhatnának.³²⁶ Sajnos, az Esztergomban fennmaradt töredékek nem nyújthatnak elégséges választ erre a kérdésre, sőt, mintha ezt a feltevést néhány ornamentális részlet bizonyos fokig gyengítené is.

A kápolna eddig még nem tárgyalt kisebb falképfragmentumai közül a szentélyfülke indadísz a legépebb. (38. kép.) Nagy, barázdált, fehér csúcspénnyekkel díszített leveles díszének 1200 tájáról a dél-tiroli Castell'Appianóban találtunk analógiájára.³²⁷ Ez az épületplasztikában meglehetősen elterjedt növénydísz³²⁸ azonban feltehetően freskókon is szélesebb körben kedvelt motívum lehetett. Egy aránylag egyszerű, négykaréjos motívumokból álló díszítménynek nincs párhuzama a falfestészetben. Annál gyakrabban találkozunk vele a mozaikművészetben, ami viszont a dísz kimondottan itáliai eredete mellett szól.³²⁹ A kettősbalta-motívum Észak-Itáliában és tőle északra, illetve nyugatra egyaránt elterjedt, Dél-Itáliában viszont nincs nyoma. Mivel ez a dísz Esztergomban a négykaréjos motívummal egyszerre szerepel, bizonyosra vehető, hogy az utóbbi nem dél-itáliai, hanem északolasz (venetói?) mozaikok befolyása alatt keletkezhetett. A sekrestyébe vezető átjáró bélletének téglalapokba foglalt négyes levéldísz ismét dél-tiroli alkotáson bukkan fel nagyon hasonló formában.³³⁰ Míg a leveles-indás és a kettősbalta díszítmény a spanyol és francia művésztől nem idegen, addig a mozaikról átvett négykaréjos ornamentika, valamint a sekrestyeajtó bélletének dísz felfogásban eltér ennek a területnek a művészetétől. Amennyire tehát ma látjuk az esztergomi freskó stílusigazodásának kérdését, ebbe egy feltételezett nyugat-európai (spanyol vagy francia) ízlés követése mellett észak-itáliai hatás is belejátszott. E festményen kívül egy sor kortárs falképünk ismeretére is szükség volna ahhoz, hogy megállapíthassuk: ez a most említett észak-itáliai irány dominál-e a falfestményünkön vagy más stílusokkal ötvöződött, az esetleges ötvöződés már Magyarországon

ment-e végbe, és hogy az esztergomi alkotás stílusa milyen helyet foglalt el az 1200 körüli évek hazai falfestészetében. A problémát sajnos nyitva kell hagynunk anélkül, hogy akárcsak azt megállapíthatnánk: valóban import alkotásról van-e szó.³³¹ A töredékek alapján az esztergomi freskónak mindössze szép, gondos kivitelét ítélnélhetjük meg, s azt, hogy a mű technikailag is kiváló lehetett.³³² A ki-festés kvalitásaiban s ikonográfiai koncepciójában semmiben sem maradhatott mögötte a palotakápolna gazdag és szép későromán térképzésének, épületplasztikai díszének.

*

Jól lemérhető a XIII. század első harmada alkotásain, hogy az Esztergomban jelentkező későromán – koragótikus stílus milyen jelentős szerephez jutott az építészetben és épületplasztikában. Ha volt is ehhez hasonló a falfestészet terén, jelentőségét ma már nem értékelhetjük, hiszen magukból a művekből csak morzsák maradtak – vagy azoknak is csupán az emléke. Csak rövid említést teszünk róluk itt, esztergomi vizsgálódásunk után, mivel az épületek, amelyek számukra hajlékot adnak vagy adtak, közvetlenül vagy közvetve az Esztergomban megjelent építészeti stílussal állnak kapcsolatban.

A győri székesegyházról az 1969-es helyszíni vizsgálatok során derült ki, hogy egy jellegzetesen a XII – XIII. század fordulójára datálható formában történt második románkori kiépítése.³³³ Az északi mellékszentély földszinti kápolnájának félkupolájában fennmaradt, restaurálással elrontott Majestas Domini-freskóról ma már aligha dönthető el: keletkezhetett-e az új szentélyfej építését követően. Ha valóban a XIII. század első harmadában festették, akkor a drapéria sűrű és sejtethetően szép redőzete alapján a korszak egyik kitűnő alkotását láthatjuk benne.³³⁴

A XII. század vége és a XIII. század első harmada között épült gyulafehérvári (Alba Iulia, Románia) székesegyház falfestményeinek múlt századi elpusztításáról Römer ad hírt.³³⁵ Nem tudjuk, hogy voltak-e ezek között románkori festmények is. A középkori Magyarország területén egyedül itt maradt meg néhány festett üvegablak-töredék. A kereszthajó déli homlokzatán másodlagosan beépített, a fenti építkezés idejéből való nagy rózsablakot díszítették ezek, és zöld alapon kék rozettát, valamint tölgylevelet mutatnak.³³⁶ Az ablak részletformáiban kapcsolódik az esztergomi palotakápolnáéhoz; az üvegablak-díszítés szokása talán ugyanezen az úton származhatott Gyulafehérvárra.

A pannonhalmi főapátság templomának románkori kifestése vélhetőleg a templom nagyszabású kiépítését követően, talán még a XIII. század első harmadában keletkezhetett. Csekély maradványaiból még az is elpusztult, ami keveset a Stornoféle restaurálás megkímélt: a leírásból ismert indás-leveles ornamentika és a sárkánnyal ábrázolt szent talán ebből a korból származott.³³⁷

Az 1225 és 1235 között épült és 1957-ben feltárt veszprémi Szt. György-kápolnáról 1358-ban azt írják, hogy gyönyörű szépen ki volt festve. Ez a freskódísz talán már a centrális elrendezésű kápolna Róbert Károly-kori megújításával áll kapcsolatban,³³⁸ mögötte szépségben azonban bizonyára az eredeti kifestés sem maradhatott el. Az utóbbiból ma már csupán az építészeti tagozatok márványozásos festése maradt.³³⁹ Az oszlopoknak, falrészeknek ez a díszítése – az esztergomi

palotakápolnától Pannonhalmán és a Szt. György-kápolnán át a Gizella-kápolnáig – közel ötven éven át érvényesült izlés emléke.³⁴⁰

*

Ezen a helyen kívánunk megemlékezni a kosztolányi templom falfestményeiről. Ez a stílusosan izolált mű nem kapcsolódik szervezesebben egyik ma ismert Árpád-kori falfestményünkhöz sem. Csak szélesebb időhatárok között meghatározható keletkezése indokolhatja helyét tanulmányunknak ebben a fejezetében, melyben a tárgyalt művek nagyjából a XII. és XIII. század határmezsgyéjén állnak.

A Nyitra megyei Kosztolány (Kostol'any pod Tribečom, Csehszlovákia) kis templomában 1960-ban nagy kiterjedésű románkori képsort találtak.³⁴¹ Ez elszigeteltsége, rossz állapota és kevésbé sikeres restaurálása folytán több vonatkozásban is problematikus alkotás. (39–40. kép.)

A freskók egy két periódusban épült templom korai magját díszítették. (9. kép.) Ez a korai egyház a község névadójaként feltehetőleg már 1113 előtt fennállt, amikor is a falu a zaborhegyi bencés apátság tulajdona volt.³⁴² A nyugati homlokzat elé épített új hajó a XIII. század közepe táján keletkezhetett; ezt az urasági karzatot is magába foglaló, új részt a falu ekkori birtokosával, Hontpázmány nemzetségbeli András mesterrel hozzák kapcsolatba.³⁴³ A falképek elhelyezkedése a templom belsejében, valamint a feltárók megfigyelései az első falképréteg és a régi padlószintek összefüggéseiről önmagukban nem szolgáltatnak elegendő bizonyítékot arra nézve, hogy a kifestés a korai – XI. századi, vagy még preromán? – templom eredeti díszítése.³⁴⁴ Csupán annyi bizonyos, hogy a freskók nem keletkeztek a templombővítést, azaz a XIII. század közepét követően.

A szentélyben, ahol egy későbbi festésréteg is megfigyelhető,³⁴⁵ korai freskó csak a dongaboltozat északi részén maradt ránk. Ez a nagyon sérült részlet két angyalt ábrázol, akik talán Krisztus-büszttőt magába foglaló medaillont emeltek.³⁴⁶ Az eredeti templomhajóban az elbeszélő falképsor két-két egymás fölötti mezőben futott.³⁴⁷ A felső mezőben, amennyire ez a déli fal és a diadalív csatlakozó homlokfalrész festménytöredékeiből kiviláglik, az első emberpár története és folytatásában, az északi falon valószínűleg más ótestamentumi jelenetek kaphattak helyet.³⁴⁸ Az alsó képsorban egy meghatározhatatlan ábrázolást követően³⁴⁹ Krisztus születéstörténetének jeleneteiből már jóval több maradt. A déli falon ábrázolt Annunciáció, Vizitáció, Krisztus születése képekre (40. kép) az északi oldalon a Háromkirályok utazása (39. kép), az Epifánia, a Menekülés Egyiptomba jelenetei és egy nagyrészt elpusztult ábrázolás (talán a Bemutatás a templomban) következnek.³⁵⁰ A jelenetek alatt medaillonba foglalt büszttők váltogatják egymást.³⁵¹

A rossz állapotú falképek meglehetősen durva restaurálás jegyeit viselik magukon. A feltárás után sokhelyütt egyedül fennmaradt vörös előrajzot a helyreállítás sokszor túlhajtott geometrizálással, máskor pallérozatlan előadást érzékeltető merev, sötét és vastag vonalakkal erősítette meg. Mindez igen ellentmondásossá teszi azt a képet, amelyet magunknak a mű kvalitásairól kialakíthatunk. A nyújtott alakok hosszú, egyenes orra, a nagy és mereven tartott kezek, az alakok kissé bábúszerű mozgása különös ellentétben áll egy-egy szebb vagy gondosabban kidolgozott részlettel, mint például a Kifűzés alakjainak lába, az Annunciáció szolgálójának arca,³⁵² vagy a Krisztus születése jelenet két jómozgású bábája.

(40. kép.) Ha nem is tagadhatunk meg a falképtől bizonyos provinciális ízt, a kimondottan gyenge megoldásokat nagyrészt a restaurálás rovására írhatjuk, s azt tarthatjuk, hogy a mű mindenestre jobb színvonalú alkotás lehetett, mint amilyenek ma látszik.

A falfestmény mai megjelenésével nagyon kevés támpontot ad keletkezése idejének meghatározásához. Egy dolog mégis világosan áll előttünk, s ez az, hogy a mű nem lehet olyan korai, mint amilyenek a csehszlovák kutatás tartja. Az állás, a mozgás biztonsága, melyet egy-egy alaknál észlelünk,³⁵³ a drapériák nagyvonalú belső rajzának csekély maradványai³⁵⁴ a XII. század közepének klasszikus román kori művészetét idézik, az alakok hangsúlyozottan hosszúkás fejformája pedig a század második felének bizantinizáló tanulságait hasznosítja.³⁵⁵ Az a bizonyos merevség, mely az arcok berendezésében és némely alak felépítésében ma felismerhető, valószínűleg a falkép eredeti tulajdonságai közé tartozott; benne azonban nem egy korai művészet kezdetleges szárnybontogatását, hanem a későromán kori provincializálódás egyik jellegzetességét kell felismernünk. Ez a körülmény, valamint román kori falfestészetünk konzervatív jegyei egyúttal arra is figyelmeztetnek, hogy a falkép keletkezését még a századforduló követően, a XIII. század első harmadában is elképzelhetőnek kell tartanunk.³⁵⁶

Ami falképünk stílusáról itt elmondottunk, az a mű állapota miatt sajnos korántsem tekinthető biztos művészettörténeti ténynek. A stílári rekonstrukcióhoz túlságosan kevés tényezőt ismerünk, és azokat is csak homályosan. Az összehasonlító stílusvizsgálat azért nem könnyű, mert nehezen találunk olyan, hasonló karakterű alkotást, mely a pusztulásnak ugyanabban a stádiumában van, mint a kosztolányi freskó – különböző állapotban fennmaradt művek összevetése ugyanis nem mindig jár megbízható eredménnyel. Falképünk izoláltan áll, vizsgálatában stíluskritikai úton nem juthatunk tovább. Bizonyos eredményekkel kecsegtet azonban az ikonográfiai analízis. A jelenetek közül ugyanis négy: Az Annunciáció, a Vizitáció s a két Háromkirályok jelenet olyan részleteket tartalmaz, melyek a klasszikus román kori Krisztus születése ciklusoktól idegen.

A legszembevetőbb részlet, mely a kosztolányi falképen ezt az eltérő ábrázolási hagyományt idézi, a Háromkirályok utazása (39. kép) és az adorálás jelenete. A mágusok keleties öltözéket: hosszú, harisnyaszerű nadrágot, fölötte, a köpeny alatt rövid, három részben lelógó, tunikafele ruhát, s korona helyett csúcsos sapkát viselnek. Utazásuk jelenetén mindhárman élénk taglejtéssel tekintenek az őket vezérlő csillag felé. A ruházat és a csúcsos sapka korakeresztény ábrázolások keleti-ruhás, frígsapkás mágusait idézi, s ugyanennek a korai sorozatnak leszármazottjaként kell kezelnünk a nagyon ritka vándorlási jelenetet is. Ez a valószínűleg Palesztínába visszavezethető két kompozíciós megoldás a vándorlás és az adorálás jelenetének későbbi, szórványos előfordulásait is összekapcsolta; a típus meglehetősen izoláltan állt a háromkirályok bizánci és koraközépkori európai ábrázolásai között.³⁵⁷ Mindkét jelenet felmerül a XI. század koraromán kori freskófestészetében. A Sant'Urbano alla Caffarella-i falfestmény a rómvárosi falfestészeti hagyományhoz kapcsolódik, a lambachi freskó és végső soron a Saint-Pierre-les-Églises-i falfestmény is felső-itáliai előképeket sejtet.³⁵⁸

Mielőtt fontolóra vennénk: kapcsolatban állhatott-e ezzel a korakeresztény mintákból szervesen kinövő fejlődéssel a kosztolányi freskó két jelenete, vegyük

szemügyre a Nyitra megyei freskó két további problematikus jelenetét. Az Annunziáción Mária és az angyal mellett harmadik alakként szolgálónő jelenik meg; a Vizitációnak már nem is egy, hanem két tanúja van (József és Zakariás, vagy a férjek egyike és egy szolgáló). Az Angyali üdvözlés és a két szent asszony találkozása jelenetének ez a bővített formája szintén a korakereszténység idejére és valószínűleg ugyanarra a körre vezethető vissza, mint a kosztolányi típusú Háromkirályok-jelenetek.³⁵⁹ Együttes koraközépkori felbukkanásuk kevésbé népszerű, archaizáló ciklusszerkesztésekben nem lehet véletlen,³⁶⁰ így kosztolányi előfordulásukat is sokatmondónak kell tekintenünk.

Az eddigiek alapján Nyitra megyei sorozatunkat akár koraközépkori vagy legalábbis korarománkori ciklusnak is felfoghatnánk, ami a róla szóló irodalom megállapításaival is egybehanganék. Ellene mond azonban ennek Krisztus születésének jelenete. A kosztolányi viszonylatban meglepően sokrétű kompozíció a legtipikusabb bizánci szerkesztésű Nativitas-kép abból a fajtából, amely nem szokott megtérni archaikus Háromkirályok képeket maga mellett, s amely Európa monumentális művészetébe csak meglehetősen későn, a XII. századi nagy bizánci hullámok idején kerül bele; az Alpoktól északra pedig csupán a század vége felé válik általánosabbá.³⁶¹ Kosztolányi megjelenése tehát óvatosságra int bennünket a régies elemekben bővelkedő ciklus túl korai datálását illetően. Számolva avval, hogy a kosztolányi freskó a külföldi ikonográfiai forrásokból alighanem hazai falkép, ill. falképek közvetítésével merített, keletkezésének alsó határát a XII. század vége felé húzhatjuk meg.

Falképünkről korábban azt mondtuk: állapota olyan, hogy csupán néhány évtizedes határok között áll módunkban korát meghatározni. Ha a művet a XII. század vége és a XIII. század első harmada között helyezhetjük el, ez ikonográfiai vonatkozásban újabb összehasonlító anyag s vele együtt egy igen fontos új szempont bevonásának szükségességét jelenti. A XIII. század eleji Velencében, melynek fontos bizánci hatásközvetítői szerepére már rámutattunk, érdekes művészeti folyamat indul meg, mely a klasszikussá vált románkori és középbizánci kompozíciókkal szemben gyakran archaikus, IV–VI. századi képszerkesztéseknek ad elsőbbséget. Ez a kompozicionális törekvés Velence és a Veneto plasztikai anyagában³⁶² jobban észrevehető, mint festészetében.³⁶³ Hivatkoznunk kell azonban a velencei San Marco északi keresztkarja 1200 utáni években keletkezett mariológiai sorozatára, ahol a Vizitáció jelenetén a megfelelő kosztolányi jelenet szinte szó szerint azonos mellékalakját látjuk viszont.³⁶⁴

A kosztolányi falképek keletkezésének alternatívája az elmondottak alapján tehát a következő: a mű vagy a XII. század végén készült egy ritka, régies, Európában akkor kevésbé népszerű ikonográfia követésével, vagy már a XIII. század első évtizedei tudatosan archaizáló művészetének alkotása.³⁶⁵ Arra, hogy a két lehetőség között művészettörténeti érvek alapján választhassunk, a freskó mai állapota nem nyújt módot. Egy-egy stílusosan kissé jobban értékelhető részletforma, a háttér csikozása és a Háromkirályok képeknek egy-egy, az adott képtípuson belül is igen archaikus részlete³⁶⁶ a korai időpont mellett látszik szólni. Nem tudhatjuk azonban, hogy az említett stílusos részletek nem egy meglehetősen konzervatív felfogás jegyében keletkeztek-e. E tekintetben nem szabad szem elől tévesztenünk a kis kosztolányi templom fekvését, méreteit, birtoklásának módját – e tényezők

közül egy sem olyan, amely elsőrendű kvalitású, közvetlen, friss külföldi hatásokat viselő falképdísz létrejöttét igazolhatná.

Ezen a ponton vissza kell térnünk Kosztolány és temploma történetéhez. Mint említettük, két birtokosról tudunk: a zoborhegyi apátságról és a Hontpázmány nembeli András mesterről. Ha feltételezzük, hogy e két tulajdonos valamelyike volt falképeink megrendelője, akkor a freskók által nyújtott kronológiai alternatíva a következő három történeti lehetőséghez vezet: 1. A falkép a zoborhegyi apátság kegyurasága alatt, a XII. század végén keletkezett; 2. ugyane kegyuraság alatt festették a XIII. század első harmadában; 3. az új kegyúr, Hontpázmány András megbízásából készült a század harmincas éveiben.³⁶⁷

A három lehetőség közül ez az utóbbi kevésbé látszik valószínűnek. Nehezen hihető ugyanis, hogy András mester a kegyurasága alá került kis templomot tizenöt–húsz év leforgása alatt két ízben kifestette, sőt: a szentély második díszítésével a saját korábbi megbízásában készült freskókat elfedette volna.³⁶⁸ Ezenkívül András közreműködésének feltételezésével a kosztolányi első kifestést már valóban kissé késői időre datálnánk. Azt kell gondolnunk tehát, hogy András mester a már kifestett kis templomot szerezte meg a zoborhegyiektől, s donátorsága csupán a szentély második falképrétegével kapcsolatos.

A zoborhegyi apátság románkori épületeiről sajnos jóformán semmit sem tudunk.³⁶⁹ Templomának freskódíszre bizonyára értékes támpontokat nyújthatna kosztolányi falképünk megítéléséhez, stílusának eredetéhez. A zoborhegyi és más, hasonló jellegű kortárs magyarországi falképek hiányában a Nyitra megyei freskót korai művészetünk történetébe nem tudjuk megnyugtató módon beilleszteni.³⁷⁰ A velük kapcsolatos kutatások folytatását talán olyan falképektől várhatjuk, melyeket a kosztolányiakhoz hasonlóan évszázados mérszréteg alól hoz napvilágra a modern műemlékvédelem.

V

A pannonhalmi bencés főmonostori templom, a gyulafehérvári és a győri székesegyház, s a veszprémi székesegyházi káptalan kápolnája festett díszének emlékszerű maradványa roppant csekély, a zoborhegyi apátság kifestésére vonatkozólag pedig éppenséggel csak sejtésekkel rendelkezünk a mű vélhető hatása nyomán. Annyit joggal feltételezhetünk, hogy e fontos egyházi központok templomainak kifestése építészeti környezetükhöz méltóan nagyszabású volt. A XIII. századnak ebben az első három–négy évtizedében az épületplasztikában a több évtizedes fejlődés, stíluskeveredés különösen gazdag termést hozott. Néhány alkotásból és elpusztult művek későbbi hatásából arra kell gondolnunk, hogy ez a falfestészet területén sem lehetett másképp. Az oszlopfők, párkányok ornamentális növényi díszítéséből láthatjuk: milyen sok szálon futott a művészeti fejlődés az épület-szobrászatban. Ennek összetevőit s a kapcsolatok természetét az igen nagyszámú emlék alapján mégis könnyebb kibogozgatni, mint a monumentális festészetben, ahol ma a megtizedelt emléanyag nem a sok irányú, összefűződő kapcsolatokat, hanem az egyes művek izoláltságát tudja csak demonstrálni. Hasonlítsuk össze a jáki volt apátsági templom épületplasztikájának és falfestészetének helyét a

megfelelő kortárs emlékek között — és jól fogjuk látni: milyen hátrányos helyzetben van az, aki az utóbbiak vizsgálatára vállalkozik.

Ha több részletprobléma maradt is nyitva a jáki volt bencés apátsági templom építészettörténete terén, a templom helyét a magyar román koron belül nagyjából helyesen látjuk.³⁷¹ A falképekkel kapcsolatban az eddigi kutatások sokkal ingatagabb eredményekre vezettek.³⁷² Ezekre az irodalomban szereplő nézetekre a továbbiakban még visszatérünk, itt csak annyit bocsátunk előre, hogy a kérdéssel foglalkozók nagy többsége a templom két különböző részében található freskókat két külön mesternek tulajdonította, s amennyiben ezek között időbeli különbséget is feltételezett, úgy a szentély falképeit gondolta fiatalabbnak. A XIII. század közepe és XIV. század első fele közötti datálások után az újabb irodalom inkább korábbi keletkezési kor mellett foglalt állást; a stiláris kérdések elemzői elenyésző kivétellel az észak-olasz, ill. közép-itáliai hatások jelentkezését találták döntőnek a festményeken.

A szentély falfestményét a templom 1896–1904 közötti nagy restaurálása hozta felszínre;³⁷³ ekkor kerülhettek napvilágra a templom nyugati részének freskói is. (10, 41–48. kép.) A falképeket 1937-ben az esztergomi freskók helyreállítási munkáihoz meghívott neves olasz restaurátor, Mauro Pelliccioli állította helyre, kinek tevékenysége a művészettörténészek nagy elismerésével találkozott.³⁷⁴ Munkája nem volt könnyű. A falképek meglehetősen rossz állapotban: elhalványultan, felső, al secco rétegük nagy részét veszítve várták a restaurálást, s a déli toronyalj boltsüvegeinek egy részén későreneszánsz ornamentális festés takarta a románkori réteget.³⁷⁵ Pelliccioli munkájához a templom nyugati részének falképein igen sok helyen, így a drapériáknál és az arcoknál csupán az eredeti falkép előrajza nyújtott támpontot. A restaurátor a munka során ezt az előrajzot tarthatta szem előtt, s a kopott falkép lineáris karakterét az eredeti falfestmény alaptulajdonságának véelve, azt kissé túlhangsúlyozta. A szentély falfestménye — úgy látszik — jobban megmaradhatott eredeti jellegében; a déli toronyalj festményei és azok művészettörténeti értékelése azonban ezt a nem nagymértékű és feltétlenül jószándékú restaurátori átértelmezést erősen megszenvedték. A restaurátor megpróbálta visszahívni az életre az alakok eltűnőben levő arcvonásait is. Sajnos, ez bizonyult a legsikertelenebb kísérletének: a sokszor merev tekintetű, ügyetlen arcvonások alig őriznek valamit középkori mivoltukból.

Kívánatos ezek után tüzetesebben végignéznünk mindazt, ami Ják középkori festett díszéből ránk maradt. A falképek a templom két átellenes pontján: a szentélyben és a karzat alatti részen található. Mivel a két falkép-egységet különböző korúnak tartjuk, itt csupán a karzatalji alkotásokkal foglalkozunk; a szentély freskójára még visszatérünk.³⁷⁶

A két homlokzati tornyos, háromhajós templom nyugati részén, a tornyok között karzat helyezkedik el. (10. kép.) Alatta a nyugati bejáratnál előcsarnok keletkezett, amelyet a tornyok kiváltott földszinti szakaszai a templom teljes szélességével azonossá bővítenek. E három hajó szélességű tér a karzatat tartó alacsony, bordás keresztboltozattal talán teljes egészében ki volt festve. Ma összefüggő festett dísz csak a déli toronyaljban találhatunk (41. kép), míg a középső szakaszban csupán a nyugati falon látható csekély falképtöredék, az északi toronyaljban pedig semmi sem maradt ránk.³⁷⁷

Az előcsarnok falképeinek általános hátere sötétkék, melyet néhány helyen szélesebb szürkészöld csík határol.³⁷⁸ Ez a két szín hellyel-közzel az alakok drapériáin és az ornamentális kereteléseken is megjelenik, a falkép domináló színei azonban a sárga, kétféle barna és vörös okker, talán egy más (cinóber) vörös és fehér. A kopás révén felszínre került előrajzolás színe vörös; fekete al secco megfelelője nagyrészt elpusztult. A fehéres hatású testszín eredetileg okkersárga lehetett; a nimbusok is sárgák, és az angyalszárnyak vörösek.

A déli toronyalj keresztboltozatának négy mezeje azonos elrendezésű hármas csoportokat mutat. (46. kép.) Egy-egy axiálisan elhelyezett, frontális tartású nimbusos alakot mindegyik mezőben egy-egy adoráló, nimbus nélkül ábrázolt női-, ill. férfialak fog közre.³⁷⁹ A reneszánszkori kifestés legjobban a középső alakokat rongálta meg. Ezeknek szárnyuk van – a keleti mező ábrázoltja kivételével, akinek egyszerű köpenytől az angyalok rendkívül díszes, ékköves szegélyű ruházata is eltér.³⁸⁰ (45, 48. kép.) A négy térdelő pár nemcsak tartásban, hanem ruházatban is rendkívül hasonlít egymásra. A férfiakat a falkép hajadonfött, a nőket jellegzetes, felül lapos, áll alatt megkötött, világos színű főkötővel ábrázolja. Mindannyian ékköves szegélyű, néhol galléros köpenyt viselnek, amely a nők testét teljesen beborítja, míg a férfiaknál látni engedi az övvel összefogott ruhát. Eredetileg az adoráló férfi-, ill. nőalakok ruházatának színe talán megegyezett,³⁸¹ ezt azonban a falkép elszíneződései miatt nem állapíthatjuk meg teljes bizonyossággal.

A boltsüvegek vakolatának hiányai és a festésréteg kopottsága miatt csupán egy-egy szerencsésebben fennmaradt részletből győződhetünk meg az eredeti freskó jelentős kolorisztikus értékeiről. A központi alak oldalán térdelő mellékfigurák erős és eleven színű ruhákat viseltek. Egy-egy részlet alapján, mint pl. a keleti mező férfialakjának ruhája, a modellálás módja is sejthető. (45. kép.) A ruha sűrű, a test mozgását szorosan követő redőkbe szedett. E részlet alapján a redőzet érzékeltetése elsősorban a ruha alapszíne árnyalataival történhetett, s szerepet játszhattak benne a fehér csücsfények, melyek secco jellegük miatt mind elpusztultak. Az összhatás így is rendkívül finom és modellált, s legkevesbé sem lineáris karakterű. Ilyen lehetett az ugyanebben a mezőben levő főalak sötétszínű ruhája is; s ha a három másik mező angyalainak ruházatát ma rajzosnak találjuk, az abból következhet, hogy ruhájuk eredetileg is fehér volt, melyen a redőzet érzékeltetése csak vonalakkal lehetséges (48. kép – e helyeken általában a vörös előrajz látszik). A boltsüvegek alakjainak arcvonásait, kezét mai formájukban kevésbé tekinthetjük megbízhatóknak, s ez vonatkozik a jáki falképek összességére is. Az arcvonások legfeljebb előrajzban maradtak fenn, melyet a restauráláskor megerősítettek. Annyira bízhatunk csak bennük, hogy megállapítsuk: a jáki alakokat keskeny, hosszúkás arc, nyújtott orrvonal s mandula formájú szemek jellemezték; a nyakrészben az előrajz ráncokat mutat. Legközelebb állhat az eredeti állapothoz a déli boltmező leboruló férfialakjának ma már csak halványan látható, nagyon szép arca – ívelt szemöldökkel és kissé duzzadt szájjal. (46. kép.)

A déli toronyalj boltozata alatti két festett falmező közül lássuk most a nyugatit. (42. kép.) A mező közepén álló téglány alakú ablakot kellett a falképfestőnek tekintetbe venni. Az ablak a falkép keskeny keretével körülvéve, annak jelenetét négy részre osztotta. Magából a jelenetből ma már csak a felső és a jobb oldali

részletet látjuk, az utóbbit igen töredékesen. A festmény szinte teljes egésze előrajzban maradt meg, a színekről legfeljebb kisebb nyomokból értesülünk. Az ablaktól jobbra architektúra (templom) előtt álló, közép felé forduló csoportból néhány fej maradt fenn: elől férfiak, hátul három nő – a boltmezőkön látott fejrevalóval. (43. kép.) Két férfi archoz emelt keze alapján lamentáló alakoknak tarthatjuk őket, akik az ablak túlsó oldalán ma már elpusztult figurákkal együtt³⁸² a kompozíció alsó szélén volt jelenet fölötti bánatuknak adnak kifejezést. A jobb háttérben levő templomot elég nagy részletességgel ábrázolta a festő. Két homlokzati tornya közt timpanonnal lezárt magas, nyitott előcsarnoka van, s alacsonyabb apszisának teteje is kivehető.

Az ablak fölötti, enyhe csúcsívvel záruló mezőben kétfelől egy-egy repülő angyal emel egy kis gyermeket. (42. kép.) Ez utóbbi az angyalok kezén, velumon emelkedik, s fehér ruhás teljes alakban került ábrázolásra (a drapéria közt lábai is látszanak). Kissé oldalt ülve, kifordított tenyerét melle előtt tartja, fejét nimbus övezi. Az angyalok derékban összefogott, bő és gazdag ruházatából egy-egy köpenyszárny a gyermek velumának két lelógó csücske mellett lebeg. Ahogy a gyermeknél, úgy az angyalok rajzánál is csak nagyvonalú, bár gondos és hajlékony előrajzról van szó – ezt az elnagyolt hajkezelés is mutatja. Az előrajzolt arcvonások közül talán a jobb oldali angyalé közelíti meg leginkább az eredeti hatását.

A szomszédos, déli falmező festménye öt férfit ábrázol. (44. kép.) Nimbus és bármiféle attribútum nélkül, sárgás talajon állnak, a két-két oldalsó alak kissé a középsőhöz fordul. Az öt férfi térdtől lefelé teljesen, a két kelet felől álló deréktől lefelé nagyon erősen elmosódott. Az utóbbi, szélső alaknak kézmozdulatát sem látjuk, pedig épp a kézmozdulat nagyon kritikus ezen a festményen. Ezek a tekintettel is kísért gesztusok nem áldást osztanak, hanem az öt férfi között folyó beszélgetés formai kísérői. A férfiak ruházata a boltsapkák térdelő férfainak öltözképe emlékeztet. Gemmás szegélyű köpenyt viselnek, s alatta övvel összefogott, szűk ruhát; a jobb oldali férfi köpenyén ugyanolyan gallérszerűség látható, amilyent a térdelő alakok egyikén is megfigyelhettünk. A ruházat színei ma csak elmosódott foltok; dominál helyettük az a sűrű és merev vonalrendszer, amelyet az előrajzból és az al secco réteg vonalmaradványaiból a restaurátor előállított. A test formáját követő, finom párhuzamos redők azonban eredetileg korántsem hatottak ilyen grafikusán. Ezt olvashatjuk le abból a csípő és comb körüli drapériarészletből, amely a bal szélső alak egyetlen maradványa. Ez a plasztikusan ható vörös ruharedőzet a keleti boltmező hasonló fragmentumával sajnálatos módon egyedüli emléke annak: milyen jellegű lehetett eredeti formájában a jáki templom előcsarnokának kifestése. Hozzá képest az olyan restaurált részletek, mint a további négy álló alak drapériája síkhoz kötött, élettelen vonalrendszer csupán. Helyreállítói balfogásnak kell minősítenünk a középső, szakállas férfi arcának merev és üres vonásait, vagy a balján álló alak ügyetlen jobb kezét. A festmény jobb oldalán álló két férfi arcán mintha még a fehér csúcsfények halvány nyoma volna felfedezhető.

A toronyalj enyhén csúcsíves vonalú hevederíveinek homloklalán ornamentális csíkok egészítik ki a fent ismertetett kifestést. Közülük a legösszetettebb s legplasztikusabb kétszer is megjelenik (a déli és a keleti oldalon; 44. kép). Alapja palmettamotívum; sárga, végtelen sort alkotó leveleire vörös bélésű, duzzadt fehér

és barázdált szélű levelek hajlanak vissza. Az észak felőli, nagyon rossz állapotú díszítés indákkal kombinált tömött fehér levéldísz lehetett, míg a nyugati boltsapkát szegélyező ornamentum eredetileg bizonyára némi perspektivikus ígérennyel megfestett geometrikus kockasor volt. (48. kép.)

A déli toronyalján kívül a nyugati templomrész kifestésének csak egy helyen: a bejárat északi oldalán van emléke. (47. kép.) A szimmetrikus mezőben ábrázolt jelenet sárga függöny előtt két alak töredékét mutatja, melyek az ajtó túlsó oldalán létezett hasonló mező, továbbá feltehetőleg az ajtó fölötti lunetta ábrázolásával voltak kapcsolatban.³⁸³ Azt, hogy e jelenet tárgya mi volt, nem tudjuk. Hiányolnunk kell a bejárat előtti boltozat, valamint az északi toronyalj teljes kifestését is, amelyekkel együttesen fenti töredékes ábrázolásaink az előcsarnok kifestésének egészét alkották. Sajnos, azt sem tudjuk azonban bizonyosan, hogy a freskódísz elkészült-e egyáltalán a karzat teljes aljának szélességében. Így a veszteség mértékét igazán fel sem mérhetjük; ez a hiány különösen érinti azt, aki a kifestés tartalmi koncepciója és esetleges funkciója után kutat.

A külön problémát jelentő szentélybeli Szent György-képtől eltekintve, a karzat alja volt a templom egyetlen olyan része, mely – legalábbis részben – összefüggő falképdísz kapott. Nemzetségi monostorról lévén szó, a nyugati karzat kegyúri rendeltetése egyértelmű. Annál különösebb azonban, hogy a falképdísz nem erre az első emeleti térségre, hanem csupán az alatta levő előcsarnok-részre terjedt ki. Entz Géza nagyon valószínű feltevése szerint e térség ilyen hangsúlyos voltát talán egy jelentős személy itteni temetőhelye indokolhatná – hasonló kegyúri temetkezésekre másutt is van példa, s a falfestmény maga is felfogható ilyen irányú allúzióknak.³⁸⁴ A kérdés ikonográfiai vonatkozásaira még visszatérünk.

A déli toronyalj négy boltsüvegének festménye nyílt utalást tartalmaz a karzatban építészeti formát öltött kegyúri gondolatra. Három arkangyal és talán a templom védszentje, Szent György³⁸⁵ előtt közbenjárásukért esedezve a Ják nemzetségbeli kegyurakat látjuk térdepelni. A falkép nagymértékű csonkasága miatt eredeti számuk bizonytalan,³⁸⁶ és az is kérdéses, hogy donátori szerepük jogán kerültek-e fel a boltozatra.³⁸⁷

A déli toronyalj két falán ábrázolt jelenetek ikonográfiája sok problémát okozott a kutatásnak. A nyugati fal jelenetét egyértelműen halott siratása és lelke mennybevitelének értelmezték; a főalakot Máriának vagy egy ismeretlen szentnek fogták fel,³⁸⁸ legújabban Entz pedig Jáki Nagy Mártont vélte benne felismerni.³⁸⁹ A szomszédos falon ábrázolt öt férfit vagy Krisztussal és az apostolokkal, ill. donátorokkal azonosították,³⁹⁰ vagy kilétük feloldását meg sem kísérelték.

A nyugati fal ábrázolása mindenképpen elbeszélő-jelenetszerű alkotás, és figyelmes szemlélő számára a déli falé sem tűnik hieratikus-reprezentatív „kép”-nek. Az alakok mozdulata és gesztusai által dramatizált kompozíció mint önálló, izolált alkotás cselekményszerű mag híján nehezen képzelhető el. A két festmény szomszédos elhelyezése is arra indít, hogy közöttük valamiféle tartalmi összefüggést feltételezzünk.

Nézzük a nyugati fal jelenetét. Nem férhet kétség ahhoz, hogy lélek mennybevitelének sírbatétellel kapcsolatos jelenetéről van szó. – Kielégítő módon mutat erre a siratók megmaradt csoportja, a két psychopompos (lélekvivő) angyal, s a falkép elpusztult alsó mezője, ahol más, mint halott fekvőhelye nem férhetett el.

Tekintve, hogy a mű a XIII. században keletkezett és nem szobrászati, hanem falfestészeti alkotás, a jelenet világi tárgyválasztásával még akkor sem számolhatunk, ha a kifestés történetesen egy ezen a helyen eltemetett kegyúr személyével áll kapcsolatban.³⁹¹ A falfestészetben azonban még a kiterített szent halott siratását ábrázoló jelenet is módfelett ritka;³⁹² ha az angyaloktól emelt lélek motívuma szentek halálával, mártíromságával kapcsolatban valóban megjelenik, ennek formája a jákitól eltérő.³⁹³ Van azonban egy ábrázolás, amelyet a bizánci és nyomán az európai koraközépkori használat szinte kompozíciós sémává kanonizált, s amellyel a töredékes jáki ábrázolás fennmaradt részletei szoros összefüggésben állnak. Ez a Mária halála jelenete, amely a jáki freskó irodalmában mint lehetőség többször felmerült.

A Dormitio Virginis a közép- és későbizánci ikonográfia egyik legkedveltebb ábrázolása, alapvetően mariológiai tartalma ellenére gyakran válik a krisztológiai ciklus részévé.³⁹⁴ Míg Bizáncban és provinciáin a monumentális művészetben is kedvelt,³⁹⁵ nyugaton elsősorban a bizánci hatások iránt érzékenyebb kisművészet³⁹⁶ veszi fel, s mozaikbeli, ill. falfestészeti példái csupán nagyon erős keleti hatásra s aránylag későn: a XII. század közepét követően keletkeznek. A palermói Martorana mozaikja,³⁹⁷ a szicíliai hatásra készült rongolisei falfestmény³⁹⁸ s az aquileiai székesegyház kriptafreskója³⁹⁹ – ezek azok a művek, amelyekkel jáki falfestményünk sikerrel vehető össze. Megtalálhatjuk rajtuk a Dormitio Virginis ábrázolásain következetesen visszatérő, szimmetrikusan repülő két angyalt a kompozíció felső részén; Rongolisében vizontlátjuk a halott lelkének azonos megfogalmazását. Mindhárom kompozíción hasonló az architekturális részlet elhelyezése, szerepe, s látható az összekötő falrész a kép középső mezejében. Végül, a martoranai mozaikon az apostolokon kívül ugyancsak szerephez jutnak az asszonyok is, akik a háttér épületében kaptak helyet.

A fenti egyezések között van olyan, amely többé-kevésbé állandó jellegzetessége a Dormitio-ábrázolásoknak, van azonban, amely már nyugati fejlődés eredménye. A két angyal az ábrázolások túlnyomó többségén a kompozíció középtengelye felé irányulva, egymásnak megfelelő mozgással bukórepülésben jelenik meg.⁴⁰⁰ Jákon, igaz, mozgásuk fölfelé irányul; ezt azonban a karjukban tartott lélek determinálja. Itt, nem lényegtelen ponton, a képmező közepén nyíló ablakra tekintettel ábrázolásbeli összevonásra kényszerült a festő: a kompozíció középpontjából, Mária fekhelye mögül el kellett hagynia a Dormitíókon rendszeresen visszatérő, a halott lelkét tartó Krisztust – és funkcióját az angyalokra ruházta át. A változtatás, ha első percre meglepőnek tűnik is, nem kívánt különösebb találékonyságot a freskó mestere részéről. Az angyalok lélekvivő szerepe egyéb kompozíciókról előtte ismeretes volt, és más példa⁴⁰¹ is mutatja, hogy a koraközépkori művész számára a Dormitio Krisztus nélküli megfogalmazása sem volt idegen.

Az angyalok Mária lelkét ruhás egész alakban emelik, aki melle előtt tartott, kifordított tenyérrel imádkozik. A halott lélek pólyás csecsemő képében való bizánci megfogalmazásával⁴⁰² szemben ez a felfogás nyugati addíció. Eredete a korai ábrázolások medaillonba foglalt Maria-orans büsztjeiben keresendő,⁴⁰³ amelyeket aránylag későn: már a XIII. században, valószínűleg a bizánci pólyás teljes alak ismételt ráhatásai következtében egészítették ki egész orans alakká.⁴⁰⁴ Éppen ezért a lélek ábrázolásának ez a formája ismereteink szerint nem is fordul

elő mással, mint Máriával kapcsolatban, hacsak nem a Dormitio-ikonográfia megfelelő részletének hatása alatt.

A Dormitio-ábrázolások többségén visszatérő s a bizánci művészet Paleolog-kori példáin dominánssá váló elem a kompozíció háttérének architektúrája. Ez nem külső térben folyó jelenet, hanem épp ellenkezőleg: épületbelsőben való történés architektúrális keretét érzékelteti.⁴⁰⁵ Hol jelzésszerű ez az építészeti környezet, hol egymásra halmozott épületelemekből: hosszanti elrendezésű, nyílásokkal és árkádokkal ellátott házakból, kupola- és toronyszerű képződményekből áll, s a tornyok és tetők, valamint az árkádok azokra az elemekre emlékeztetnek, amelyekből a jáki falfestményen szereplő kéttornyú épület összeállt. Szemlátomást nem a jáki vagy a székesfehérvári templom ábrázolásának igényéről van itt szó,⁴⁰⁶ nem is „templom”-ról általában, hanem építészeti környezet ábrázolásáról olyan értelemben, ahogy az a Dormitio számos példáján megfigyelhető.⁴⁰⁷

Jákon az apostolok csoportja mögött, ill. fölött jellegzetes fejrevalójukról felismerhetően feltűnik három női fej is. Megfelelőiket, mint a Dormitio kivételezett, de a főeseménytől kissé elrekesztett résztvevőit megtaláljuk Martorana mozaikján és néhány más alkotáson is;⁴⁰⁸ itt kendőt viselnek, s a háttér épületei egyikének ablakából tekintenek alá. A háttér architektúrája elé rajzolódó, az apostolok közül, ill. főle kissé kiemelt jáki sirató asszonyok a fenti típus derivátumai.

Entz Géza a nyugati fal siratás- és lélekvitel-jelenetét Jáki Nagy Márton halálával hozta kapcsolatba – azt téve fel, hogy a falképen az ugyanitt eltemetett monostoralapító halálát ábrázolták. Ha az általa vázolt ikonográfiai elképzeléssel nem is érthetünk egyet,⁴⁰⁹ igen fontosnak tartjuk, hogy a figyelmet egy kegyúri sír lehetőségére s ennek a falképdísz keletkezésében játszott feltehető szerepére felhívta.⁴¹⁰

Európa-szerte roppant keveset tudunk a XIII. század sirművészetéről. Az emlékszerűen vagy forrásban fennmaradt csekélyszámú alkotás arra mutat, hogy a vonatkozó emléktanyag szobrászati és festészeti alkotásai között felfogásban s ezáltal ikonográfiában is meglehetősen nagy eltérés mutatkozott. A sírplasztikában a halottat kiterítve, a maga földi, testi valóságában bemutatták,⁴¹¹ és végső óhajának tárgyára lelkét mennybe vivő két angyal utalt.⁴¹² A falfestészet a halott személyével kapcsolatos ilyen közvetlen megfogalmazást következetesen elkerülte; az elhunyt legfeljebb a donátorok szokásos tartásában, Mária vagy más közbenjáró előtt térdepelve jelent meg a képen.⁴¹³ Ha Jákon a kérdéses kompozíció felső részében lelket vivő angyalokat látunk, ezeknek semmi közük hát a síremlékszobrászat hasonló tárgyú ábrázolásához. Annál szorosabban összefügg azonban a Dormitio Virginis ikonográfiájával, amellyel, mint ezt taglaltuk, részletekbe menő egyezéseket mutat. A jáki falfestmény és a síremlékszobrászatban előforduló motívum formai hasonlósága nem jelent tartalmi egybeesést. Csupán a szándék, ti. a halott feltámadása gondolatának kifejezése közös, amelyet a két művészeti ág adottságainak megfelelően a szobrászat közvetlenebb módon, a jáki freskó pedig allegorikus formában: a Mária halála kompozícióban fogalmaz meg.

Ha a jáki toronyalj nyugati falának jelenetét valószínű kegyúri temetkezéssel összefüggésben interpretáljuk, a szomszédos déli fal ábrázolása is könnyebben magyarázhatóan tűnik. (44. kép.) Korábban megállapítottuk, hogy a dramatizált mozdulatokkal összekapcsolt öt alak aligha lehet tartalmilag önmagában zárt

alkotás. Valamilyen módon a nyugati fal ábrázolásával állhat kapcsolatban, amely bizonyos értelemben a déli fal jelenete „kompozíción kívüli” drámai magját alkotja. Másrészt: az öt férfi nem lehet szerves része a Mária halála jelenetnek; inkább kívülálló kommentátorok, akik önálló kompozícióban nyertek megfogalmazást. Apostolok, nimbus híján, aligha lehetnek; ezek itteni megjelenése egyébként sem volna indokolt.⁴¹⁴ A legvalószínűbbnek az a magyarázat kínálkozik, hogy a kegyúri család kiemeltebb tagjairól van szó.⁴¹⁵ Ezt a feltevést az is erősíti, hogy az öt alak a boltsüvegek térdelő kegyúri párijaihoz hasonlóan díszes ruházatot visel. Megjelenésük a Mária halála kép közvetlen közelében, valamint kifejező gesztusaik megerősítenek bennünket abban, hogy a Dormitio jelenete a templom itt eltemetett, fontos halottjára vonatkoztatott ábrázolás. A kegyurak olyan hangsúlyos kiemelése, mint amilyennel az öt férfi esetében találkozunk, meglehetősen szokatlan. Ha ehhez még hozzászámítjuk a nemzetség további tagjainak megjelenését a boltsüvegekben, látnunk kell, hogy a világi elem a freskókon olyan hangsúlyt kapott, amelyet csak koncepciózus megrendelőre vezethetünk vissza. Épp ennek a megvilágításában rendkívül sajnálatos, hogy a program további részét nem ismerjük,⁴¹⁶ s a karzatalji freskók eredeti kiterjedését, sőt a tervezett és kivitelezett művek arányát is mint nyitott kérdést kell kezelnünk.

A Mária halála kép kapcsán hangsúlyoztuk ennek az ikonográfiai típusnak bizánci jellegét, s jáki kompozíciónk közeli rokonaként egy szicíliai és egy venetói (aquileiai) művet hoztunk föl. Nem tekinthetjük véletlennek, hogy a kapcsolatok Itáliának épp bizánci hatásoktól legjobban átitatott területeire vezetnek; a hatások áttételének módja már nehezebben áttekinthető.

Az ilyen irányú kutatások⁴¹⁷ ellenére a ma ismert emléanyag alapján alig lehetséges kimutatni, hogy a bizánci ikonográfia és stílus mely elemei szivárogtak be Szicília közvetítésével az európai román kor művészetébe. Nem látunk tisztán abban a kérdésben sem, hogy a mintakönyvek és művészek motívumfeljegyzései milyen módon közvetítettek bizonyos képtípusokat és kompozíciós módszereket az e stílusban dolgozó mesterek számára. Salzburgban és hatáskörzetében például Velence kézenfekvő közelsége ellenére a szicíliai mozaikok hatása felfedezhető.⁴¹⁸ Másrészt viszont, mint ahogy erre épp az aquileiai kriptafreskóval kapcsolatban hívták fel a figyelmet, a szicíliaiakhoz hasonló kompozíciójú és korú, elveszett velencei művekkel számolni kell.⁴¹⁹

Egyelőre eldönthetetlen kérdés tehát, hogy a XII. század közepi,⁴²⁰ de a századfordulón még Európa-szerte érvényes bizánci ikonográfiai mintakészletet a szicíliai mozaikok vagy a Veneto szállítja-e Ják számára. Lényeges azonban, hogy itt többről van szó, mint egyszerű kompozíciós átvételről. A jáki alakokra jellemző kissé száraz, hosszú orrú, egyenesvonalú szemöldökű, mandulavágású szemű, nyújtott arctípus: olyan bizánci stílus sajátosságai, amelyet a XII. század közepéről, még inkább a század végéről való palermói és monrealei mozaikok képviselnek és valószínűleg terjesztenek is Európa-szerte.⁴²¹ Monrealei hatásokra vezet vissza a kutatás azokat a Róma környéki alkotásokat, amelyeket éppen tipikájuk alapján Gerevich Tibor a jáki falképek stílusforrásának tekintett.⁴²² Az egész Európában elterjedt közös arctípusokon túl azonban ezek az itáliai falképek különösen a drapériafestésben és az ornamentikában alapvetően eltérnek a magyar alkotástól.

A falkép leírásában rámutattunk, hogy a ruhás alakoknak nem az a lineáris-

síkszerű felfogása jellemzi freskónkat, amely mai pusztult állapotában s a restaurálás következtében alapsajátosságának látszik. A részletek analízise mást mutat, s az eredmény a freskó korának és stílárius hovatartozásának meghatározásában egyaránt segítségünkre van. Feltűnő mindenekelőtt az alakok nyugodt körvonala és belső rajza, a tartózkodás a mozgalmas redővetés későkomnensoi-manierista formájától, másrészt pedig a koragótikus Zackenstil kezdeti megnyilvánulásaitól.⁴²³ A drapéria felfogásának ez a klasszikus módja némiképpen még a XII. századra jellemző,⁴²⁴ bár lehetséges, hogy ezt az archaizmust a falkép mai állapota kissé túlhangsúlyozza. Az al secco réteg pusztulása és a nyilván létezett fehér csücsfények hiánya miatt ma valóban nehezen állapítható meg: mennyire domináltak itt azok az eszközök, amelyekkel a késői román kor a drapériás alak domborítását, térbeliségét érte el. A fennmaradt csekély részletekből erre irányuló kétféle tendenciát is kiolvashatunk. Az egyik (lásd a keleti boltsüveg férfi donátor alakjának, valamint a déli fal nyugati alakjának említett drapériarészletét — 44–45. kép) az uralkodó szín fokozataival érte el a test domborítását. A keltett hatás alapvetően kolorisztikus, de nem törekszik robusztus plaszticitásra. Ez a jellegzetes és szép árnyalási mód a XII–XIII. század fordulóját követően több festészeti alkotáson is megfigyelhető.⁴²⁵ Ugyanakkor azonban, a századforduló új alakfelfogása jegyében a test formáit követő, annak volumenét sűrű redőzettel kiemelő drapériafestés is megjelenik Jákon, amennyire ezt az álló és térdelő alakok alapján sejteni lehet. Ennek a plaszticitásra törekvő felfogásnak azonban, mint más kortárs alkotásokon is, ellene hat a falfestmény dekoratív hajlama: a domborított hatást a laposan mintázott, dekoratívan hajtogatott, ékkövekkel díszített köpenyrészletek, szegélyek tompítják. Az eredmény vizuális értelemben valami különös, klasszikus egyensúly az érett román kor és a kezdődő új törekvések, a színárnyalatokkal és csücsfényekkel, ill. vonallal való modellálás, a plaszticitás és dekorativitás határán. A kissé konzervatív, de igényes alkotáson ahhoz hasonló összehatást kapunk, amilyent ugyane templom épületszobrászati alkotásai valószínűleg meg a maguk műfaji adottságain belül.

Ha az arctípusokban és azok fehér csücsfényekkel való alakításában sok is a bizánci vonás, a drapériafestésnek fentebb vázolt módja attól eltérő, nyugati fejlődés eredménye. E sajátos stílárius ötvözet és az ikonográfiai jellegzetességek forrásának kutatásakor — sokkal biztosabban, mint az eddig tárgyalt magyar falképek esetében — a két nagy kelet-bajor centrum: Salzburg és Regensburg, valamint az előbbi keleti kisugárási területe felé kell tekintenünk. E terület túlságosan nagy művészeti földrajzi egység, semhogy egységesnek foghatnánk föl. Különböző stílusait és azok eredetét ma már nehéz lokalizálni, mert épp ebből a korszakból, a XIII. század első harmadából roppant kevés falfestészeti emléke maradt ránk.⁴²⁶ Azok a művek, melyeket e területről a jáki falkép egy-egy stílárius aspektusa párhuzamaként felhozhatunk, egymástól területileg és stílusban is elég távol állnak, különböző oldalokról azonban azt mutatják, hogy a forrást jó irányban keressük.

Muthmannsdorf kevésbé ismert falképe azt példázza, hogy ikonográfiájában és stílusában egyaránt milyen bizánci ízű lehet egy távolabbi salzburgi leszármazású alsó-ausztriai falfestmény.⁴²⁷ A freskó már csak azért sem érdektelen, mert Muthmannsdorf Wiener Neustadt közelében, tehát Jáki aránylag közeli nyugati szom-

szédságában fekszik. A szerényebb kvalitású mű valószínűleg Velencéből származó bizantin vonásai a jáki falképénél lényegesen feltűnőbbek és helyenként valósággal karikírozottak; kétségtelen azonban a csúcspényekkel modellált arc-típusoknak a magyar emlékekkel való rokonsága.⁴²⁸ A jákiaknál mozgalmasabb drapériákról sem hiányoznak a fehér fények. A köpenysarkok már a Zackenstil manierizmusának közeledtét érzékeltetik, viszont a ruhának a testre tapadó, sűrű redőzetben aláhulló megfestése (pl. Bertalannál) némileg ismét a jáki megoldásra utal. A jáki toronyalj észak felőli hevederívének töredékes díszítése talán az osztrák falkép tömött indás-leveles ornamentikájával állhatott rokonságban.⁴²⁹

Előrajzolásnál alig láthatunk többet a Regensburghoz tartozó prüllí volt karthauzi templom angyali üdvözetlet ábrázoló falképén.⁴³⁰ Így azonban talán evidensebb is a rokonság, amely pl. a hasonló állapotú psychopompos angyalok drapériája és az itteni alakoké között fennáll. A drapéria egyes részleteiben ez a XIII. század első harmadára datált freskó mintha valamivel haladottabb stádiumot képviselne; talán eredetileg is grafikusabb hatású volt a mi falképünkénél, ami a regensburgi festészet tradícióinak a vonalában állna. Az Annunciáció-jelenet alján találjuk annak a palmettadísznek legközelebbi analógiáját, amely a jáki toronyalj boltozatát délről és keletről szegélyezi. (44. kép.) A palmettadíszítmény egy-egy későbbi, sztereotipabb, ill. stilizáltabb leszármazottját Bressanonében (Brixen)⁴³¹ és a stájerországi Hartbergben⁴³² látjuk viszont.⁴³³

Legnyilvánvalóbban az ornamentika⁴³⁴ mutatja, hogy Jákra nem közvetlenül Itáliából, hanem más irányú, közbeeső szűrőkön keresztül érkezik a bizánci hatás. Az olasz freskók vékonyindás, stilizált levelű, laza fonadékaival szemben az itteni növényi díszek vérbő, nedvdús levelekből, kipattanni készülő bimbószerű képződményekből állnak; tömött szövevényük a sötétkék háttérrel szinte teljesen elborítja. Ez az energiadús és változatos növénydísz, amelyet Jákon a toronyalj három palmettasora is képvisel, az épületplasztikához hasonlóan francia őseket mondhat magáénak, azoktól azonban jó néhány évtizede elrugaszkodva, a XIII. század elejére megjárta a maga útját Észak- és Közép-Németországon át, s a palmettalevél hallatlan változatos kombinációinak Bajorországot és Ausztriát is hódoltatta. A gazdag levélornamentika terjesztésében az úttörést a miniatúrafestészet ezeken a területeken, úgyszólván határainkig, ekkorra már elvégezte.⁴³⁵ E duzzadó levéldísz rokon formái a magyar épületplasztikában a XII–XIII. század fordulójától válnak kedvelt díszítő elemmé. Jáki megjelenési formájuk eredetét Frankföld vagy Bajorország plasztikájában keresik;⁴³⁶ ez a forrásvidék nem sokban különbözik attól a területtől, ahonnan a templom falképeit eredeztetni véljük.

Magyarországi festészeti emlékanyagunkban semmi sincs, amit a jáki falképek mellé állíthatnánk;⁴³⁷ a jáki épületszobrászattal való általános jellegű megfelelés legfeljebb arra jó, hogy a mű datálásához adjon támpontot.

A felhozott falfestészeti analógiák mindegyike a XIII. század elejéről, első harmadából való. Ez, valamint a vele összevethető későbbi alkotások eltérő jellege⁴³⁸ jelzik, hogy falképünk sem lehet későbbi a század harmincas éveinél.⁴³⁹ Hátra van még annak a rövid vizsgálata, hogy ez a korai datálás a történeti és építés-történeti adatok megvilágításában mennyire látszik jogosultnak.

A jáki templomról régóta közismert művészettörténeti tény, hogy három fázisban épült fel.⁴⁴⁰ A második fázis az első tervének elég lényeges módosítását jelen-

tette anélkül, hogy a munkamenetben akár időbeli törés következett volna be. Ezt a jeles építési szakaszt a munka valószínű hirtelen megszakadása után több évvel egy számottevően gyengébb mesterceoport juttatta befejezéshez. Nehéz eldönteni, hogy a mai templomon az északi falon és talán néhány másodlagos elhelyezésű plasztikai alkotáson kívül mi való az első fázisból. Egészében véve: az alaprajz, a szerkezeti elemek, a falak s különösen az ornamentális faragványos anyag a második fázisban keletkeztek. A templom ezt követően hosszabb ideig befejezetlenül állt, míg végül, a harmadik fázisban az északi mellékhajó primitív fődésével véglegesen elkészült.

Csupán feltevéseink vannak arra vonatkozólag, hogy a tekintélyes méretű templom építése milyen időhatárok között zajlott le. E téren a kutatás az utóbbi időben meglehetősen egységre jutott. Az 1220 táján alapított monostor templomát az alapítás után feltehetőleg hamarosan építeni kezdik, s az 1256-os templomszentelés adata a munkáknak a harmadik fázissal való végleges lezárultát jelzi. Az építkezés közbeeső ütemére semmiféle történeti támponttal nem rendelkezünk. Stíluskritikai vizsgálatok alapján a harmincas évekre, azoknak inkább első felére tehető a templom karakterét meghatározó, legjelentősebb építési szakasz, amelyet második fázisnak neveztünk. Annak a műhelynek a stílusából, amely erre a munkára toborzódott, kielemezhető a magyar későrománkori művészet legkitűnőbb hagyományai, s mellettük különösen az ornamentális plasztikában megfigyelhető új bajor – frank impulzusok.⁴⁴¹

Ennek a magyar főúri-nemzetségi templomok tradicionális formáját olyan harmonikusan és elegánsan megújító műnek az építetőjét is ismerjük Ják nembeli Márton ispán személyében.⁴⁴² Ha sokat róla nem is tudunk (azt sem, hogy milyen comes volt), annyit azonban igen, hogy jelentőségében kiemelkedett nemzetségéből.⁴⁴³ Márton comest 1221 és 1233 között mint élő említik okleveleink;⁴⁴⁴ legkésőbb 1249 előtt,⁴⁴⁵ hihetőleg azonban már jóval korábban – a harmincas években, vagy talán a tatárjáráskor?⁴⁴⁶ – távozott az élők sorából. Nemzetségének tagjai méltán említik őt „Magnus”-nak – nemcsak azért, mert ő a nemzetségi monostor építetője, s mert birtokai kiterjedtek,⁴⁴⁷ hanem azért is, mert a fiatalabb nemzetségtagok, a monostor kegyuraságának örökösei nálánál mind jóval jelentéktelenebbek.⁴⁴⁸ Kézénfekvőnek látszik azt gondolnunk, hogy a jáki építkezésben a cezúrát a munka fő mozzatójának: a megbízó Márton ispánnak a halála okozhatta.⁴⁴⁹ A munka befejezése (az 1256-os felszentelést megelőző harmadik fázis) mindenképpen Márton halála utáni időre, az ő lényegesen kisszerűbb utódjaira maradhatott, s ezzel együtt visszasüllyedést jelentett a provinciális dunántúli építészeti gyakorlatba.

Ezek az építéstörténeti és történelmi adalékok rendkívül értékesek falfestményeink kutatása számára. A második építési fázis és a kifestés kronológiai egybeesése, a munka hirtelen megszakadása és az alapító feltehető elhunytá alátámasztani látszanak Entz feltevését a falképek és a Jáki Nagy Márton halála közötti kapcsolatról. Ezek alapján a Dormitio jelenete személy szerint őrá: az ő halálára és remélt túlvilági felmagasztaltatására tartalmaz implicit utalást. A koncepciózus program, a világi elem hangsúlya arra mutat, hogy az alapító maga gondoskodhatott saját leendő sírhelye méltó díszítéséről. A falkép donátora ő lehetett, s a kegyuraság többi részese⁴⁵⁰ csupán a nemzetséghez való tartozás jogán jelenik meg

a boltozatokon és valószínűleg a toronyalj déli falán, hogy a monostoralapító lelke üdvéért és a sajátjáért esedezzék.

Mint említettük, a templom szobrászati és falfestészeti ornamentikája legalábbis részben ugyanahhoz a későrománkori délkelet-német művészeti ízléshez kapcsolódik. A falképnek a plasztikai dísznél cseppet sem alsóbbrendű kvalitásai is arra mutatnak, hogy a festő megszerzésében s munkája irányításában ugyanannak a megbízónak volt szerepe, aki meghatározott és viszonylag egységes elképzelésekkel, magas művészi érzékkel és igénnyel szervezte meg a jáki templomépítés és -díszítés egész munkáját. Feltehető halála lehetett az oka, hogy a majdnem kész, nagyszabású mű félbemaradt; ugyanezért kell talán karzatalji falfestményeinket is egy átfogó program befejezetlen fragmentumainak tekintenünk.⁴⁵¹

*

A hidegségi körtemplom freskója⁴⁵² és a jáki falképek között sem a földrajzi, sem az időbeli távolság nem nagy, s a rotunda falképei rossz állapotuk ellenére sejteni engedik, hogy ez a mű is nagyjából a jákival azonos körből meríti stílusát. (11, 49–52. kép.) Eltéréseik részben azt példázzák: hogyan változott, alakult a későromán stílus a velük szomszédos nyugati területeken s magában az országban. Egyúttal szemléletessé teszik azt a különbséget is, amely művészi vonatkozásban egyik legkiemelkedőbb nemzeti monostortemplomunk s egy jelentéktelenebb birtokközpont kis kápolnájának kifestése közt a XIII. század első felében fennállt.

A Fertő déli partján fekvő község a fontosabb Sopron környéki falvak közé tartozott ugyan,⁴⁵³ temploma azonban, amely valószínűleg már a XIII. században keletkezett,⁴⁵⁴ kisméretű kerektemplom volt csupán. A kívülről szögletes rotundát az idők folyamán alaposan kivetkeztették eredeti formájából: a belül kör alaprajzú hajó nyugati felének lebontása s az apszisnak a körhajó felé való tágítása⁴⁵⁵ maga után vonta a freskók egy részének pusztulását is. A románkori épületet 1972-es műemléki helyreállítása során leválasztották a későbbi toldásokról, ami által a körtemplom visszanyerte eredeti külső tömegét és belső térhatását.⁴⁵⁶

A falfestészeti maradványokból látható, hogy a körtemplomot a középkorban rövid idő alatt két ízben festették ki. Az első kifestés csak az apszist érintette, míg másodsorra feltehetőleg az egész hajót freskókkal díszítették.⁴⁵⁷ A legújabb feltárások és múlt századi feljegyzések fényében úgy látszik: a körtemplom egészét ismételten falképekkel díszítették a későreneszánsz korban.⁴⁵⁸ Ez az újabb, azóta nagyrészt elpusztult festésréteg nagyban hozzájárulhatott a középkori freskók fokozott pusztulásához.

Az 1949-ben feltárt⁴⁵⁹ középkori falképek az akkori fényképfelvételek tanúsága szerint⁴⁶⁰ rendkívül rossz állapotban kerültek napvilágra. A festés al secco rétege szinte teljes egészében elpusztult, a színek is sok helyen csak foltszerűen maradtak fenn, és óriási foltokban hiányzott a festésréteget hordozó vakolat. A nehézkesen haladó restaurálás különösen a második kifestés vonatkozásában vezetett kétes eredményekre, mintegy húsz évig kényszerítőleg hatott azonban a korai kifestésről alkotott művészettörténeti elképzelésekre is.⁴⁶¹ A falkép rohamos pusztulása 1971–73-ban újabb restaurálást tett szükségessé.⁴⁶² Ennek során mindkét réteget megfosztották az első helyreállítás túlhangsúlyos és nemegyszer karaktermódosító

kiegészítéseitől, s a falképeket úgy konzerválták, amilyen stádiumban azok az első, 1949-es felvételeken látszanak: az esztétikai élvezet számára fölöttébb romosan és halványan, de a művészettörténeti tanulmányozás céljára sokkal megbízhatóbb formában.

A körtemplom első kifestése, mellyel itt foglalkozunk, a 4 méter magas, eredetileg patkó alaprajzú apszist díszítette. A falképet szinte minden vakolatalapozás nélkül, úgyszólván magára a kőre festették, a festmény valóságos alapja tehát alig vastagabb, mint az a mézsréteg, mely a mű alapszínét is adja. Az összefüggő alapvakolat hiányával magyarázható, hogy az eddig ismertetett falképektől eltérően a hidegségi falfestményen szereplő alakoknak nincs al fresco előrajzolt körvonala, vonalas-szerkezeti váza sem. Majdnem teljes egészében al secco technikával készült a festmény, s ami megmaradt belőle, az elsősorban az alakok és ornamentális motívumok színfoltja, helyel-közzel a kontúrok sötétszürkés vonalrajza, s egészen ritkán a belső rajz egy-egy apró töredéke. A fehér mészalapon háromféle (sárgás-világosbarna, vörösbe hajló és sötét) okkerrel, cinóbervörössel s ebből mésszel előállított rózsaszínnel, malachitzölddel⁴⁶³ és sötétszürkés árnyalatú fekete színnel dolgozott a festő.

A kis apszis ábrázolási programja rendkívül egyszerű és kézenfekvő. (50. kép.) A concha lapos félkupolaboltozatán, a románkori oltár helye fölé hajolva a könyvet tartó Krisztus zömök alakja trónol mandorlában,⁴⁶⁴ kissé oldalt forduló ülés-motívuma inkább ügyetlenül, mint mozgalmasan hat. (49. kép.) Ezt a Majestas Dominit a kompozíció jobb oldalán fent és lent a sas, ill. az oroszlán, balra fent és lent az angyal, ill. az ökör veszi körül. Az evangélistaszimbólumok háttal állnak a mandorlának, de hozzá lendületes mozgással visszafordulnak;⁴⁶⁵ nagyrészt elenyészett felirataik az evangélisták neveire utaltak.⁴⁶⁶ A félkupolának ezt az ábrázolását az apszisív belső oldalán és a boltozat felfekvése magasságában egy-egy szélesebb és elég hangsúlyos dekoratív szegély zárja le. Az apszis hengerfalán, az ornamentális csik félkör alakú motívumai alatt ezektől eltérő ritmusú félkörös, feliratos árkádívek emelkednek oszlopokon — s az apostolokat veszik körül. (50–52. kép.) Ezeknek eredeti, teljes számából ma legfeljebb nyolc-kilenc maradt fenn felismerhető állapotban.⁴⁶⁷ A tengelyben levő ablak⁴⁶⁸ két oldalán, Krisztushoz legközelebb András, a templom tituláris szentje, és Péter állnak; ez utóbbit a könyvet tartó apostolok közül a vállára fektetett hatalmas kulcs emeli ki. Az apostolok tartása egyszerű és nyugodt, általában kissé a közép felé fordulnak. Alattuk a kompozíciót a már látottakhoz hasonló jellegű ornamentális csik zárja le, melyhez hasonló leveles motívum díszíti az ablak alatti kisebb mezőt is.

Nincs még egy program a románkori falfestészetben, amely ennyire elterjedt lett volna, mint a Majestas Domini az evangélistaszimbólumokkal és az apostolgalériával.⁴⁶⁹ Ennek az apszisdísznek hidegségi megjelenésében nincs semmi rendkívüli — éppen ez az, amiért mint tipikus alkotás a töredékes magyar románkori festészetben belül érdeklődésre tarthat számot. Semmi kétség nem lehet afelől, hogy a mandorlás Krisztus a kifestett románkori magyar apszisconchák kizárólagos főszereplője volt,⁴⁷⁰ és valószínűnek látszik, hogy elsőszámú kísérlete, a „négy lelkes állat” sem gyakran marad le ezekről az ábrázolásokról. Néhány fennmaradt falképtöredék és elpusztult freskókra vonatkozó említések arra mutatnak, hogy a magyarországi művészetnek is kedvelt szokása volt a szentélyben az apostolokat

Krisztus kíséretében felvonultatni.⁴⁷¹ Mint az európai példák légióin, úgy hazánkban is minden más előtt előnyben részesítette ezt az apsziskompozíciót a benne vizuálisan kifejezett gondolat kettős értelme: Krisztusnak az apostolok szeme láttára történő mennybemenetele és a körükbe mint mennyei Jeruzsálembé való apokaliptikus visszatérésére való utalás, melyet az ezékieli – éσαιási víziók teofánia-gondolata is színez. A kompozíciónak számos bővített variánsa van, mindegyikük a sokértelmű ábrázolás más-más aspektusát hangsúlyozza.⁴⁷² A hidegségi kompozíció azonban az, amely térben és időben a román kor határaiig s a kis falusi templomokig eljutva, a legnagyobb elterjedésnek örvend. Ez a típus hidegségi megjelenése idején már sztereotipnek mondható; a román kor fontosabb központjaiban néhány évtizede már a falfestészet új építészeti foglalatja is gátat vet túlságos ismételtetésének.⁴⁷³ A kis nyugat-magyarországi község félköríves apszisában, s hozzá hasonlóan más, a románkori fejlődés fővonalától távolabb eső helyeken, konzervatív építészeti környezetben a típus valami különös túlértelkezéssel még a gótika kezdetét is túléli.

Ez az apszidális program, melyet a románkori gyakorlat a lényeges elemekre redukált s így szentesített, nem enged esetlegességeket érvényre jutni. Ezáltal ott, ahol a kötött képsémán belül változatok lépnek föl, többről van szó, mint pusztán motivikus kérdéssről, s a variánsok stiláris eltérések hordozói. E változatok egyikére: az evangélistaszimbólumok különleges elhelyezésére és annak művésztörténeti jelentőségére a feldebrői szentély falképe kapcsán már egyszer kitértünk.

A hidegségi evangélistaszimbólumok diszpozíciója, mozgása a szokásos, és hozzájuk hasonlóan a Majestas alakjára sem kell szót vesztegetnünk.⁴⁷⁴ Figyelmet érdemel azonban a Krisztus alatt felsorakozó apostolok árkádsora. Ez a motívum nem feltétlen velejárója az apostolgalériának. Teljességgel hiányzott a mennybemenetel ábrázolásán, amely a vizsgált románkori Majestas-program itáliai eredetű összetevője⁴⁷⁵, s az alakok és háttér viszonyában a bizánci felfogást őrzi. Ennek a rekvizitumai a sima háttér elé festett apostolok az észak-itáliai és erős italo bizánci hatás alatti alkotások Majestas-ábrázolásain.⁴⁷⁶ Az árkádos apostolgalériának tartalmilag és stilárisan is más az eredete. Keletkezése olyan területhez köthető, ahol a vizsgált apszidális Majestas-ábrázolásnak egy másik: teofánikus-apokaliptikus komponense kapott nagyobb hangsúlyt, s ahol ennek következtében az apostolokat mint Krisztus eljövendő birodalma lakóit értelmezték. Ez a felfogás egyúttal összhangban állt e művészetnek avval a törekvésével, hogy az alakokat ne üres háttér előtt, hanem kereteléssel lehatárolt mezőkben mutassa be. A falfestészeti anyag nagymérvű pusztulása miatt csak későbbi, XI–XII. századi emlékekből következtethetünk arra, hogy a mennyei Jeruzsálem stilizált építészeti környezetében megjelenített apostolokat – ezt a Bizánctól jellegzetesen idegen motívumot – a nagyfestészetben dél-német (alemann) területen ábrázolták először.⁴⁷⁷ Hatása széles körben sugárzott ki. Az árkádos keretelést egyébként is kedvelő Salzburgtól újabb impulzusokat kapva, ennek körzetében Dél-Tiroltól Karintiáig különösen elterjedt, s a XIII. század folyamán erőteljes utóéletet élve, sikerrel állt ellen intenzív bizánci hatásoknak is.⁴⁷⁸ A motívum és a tértagolási forma kedveltségére mutat, hogy az árkádokat a fent vázolt kompozíciótól függetlenül más szentek álló alakjainak keretelésére is alkalmazták.⁴⁷⁹

Az árkádos keretelés mindig is jelzésszerű. Visszatérő elemei az egyszerű kis

tornyocskák az ívek találkozásánál, melyeket az árkádok fölötti mezőben általában az épületfal körakását és nyílásait utánzó festés egészít ki. A hidegségi, roppant egyszerű változaton az utóbbi helyére sima háttér, az ívek záradéka fölé pedig egy-egy kör alakú dísz került; a tornyocskák magasra ívelő árkádok között emelkednek. A nagyon stilizált lábzatú és fejezetű oszlopok csak igen szűk helyet hagynak egy-egy apostolnak. Ezek a stilizált részletek, a nagy formák és dekorativitás az árkádsort különösen hangsúlyossá teszik oly módon, hogy a masszív architektúra szinte az apostolsorral egyenlő fontosságúvá lép elő.

A hasonló alakítású részletformák, az alak és az árkádsor Hidegségre emlékeztető viszonya négy alkotáson: a rovnái, tubrei, griffeni és a bergi falképen figyelhető meg.⁴⁸⁰ E művek a hidegséginek nagyjából kortársai, a hasonlóság innen is adódik; a csehországi Rovná és a dél-tiroli Tubre (Taufers) képe a XIII. század első negyedében, a karintiai Griffené 1235 körül, az ugyancsak karintiai Bergé pedig valószínűleg a század közepe után keletkezett. Az árkádsornak a plaszticitás igénye nélküli, dekoratív megfestésén túl e művek stílusában kevés a közös vonás; a XIII. századi falfestészet különböző stádiumait képviselik. Ezek közül Griffen áll Hidegséghez a legközelebb. A megtizedelt emlékanyagból ez az a freskó, amelynek irányzatával a nyugat-magyarországi körtemplom kifestése szorosabb kapcsolatot tart fenn.

A hidegségi falkép stiláris meghatározása és datálása az irodalomban rendkívül problematikus. Talán az 1949-es feltárást követő időszak románkori falfestészeti ismereteinek tudható be, hogy a művet az akkori érdeklődés előterében levő francia falfestészethez kapcsolták,⁴⁸¹ utóbb csupán a datálást változtatva a XI. századról a következőre.⁴⁸² Sokat megmagyaráz ebből a falkép állapota s a nehéz adottságokból kiinduló, a képet kissé elferdítő régebbi restaurálás. A recens letisztítás és a részletek figyelmes tanulmányozása elárulja, hogy a freskó nem teljesen síkszerű foltokból álló, különleges, románkori népi alkotás, hanem egy jellegzetes későromán stílus terméke. A jó minőségű griffeni falkép kitűnően mutatja azt a stílusfokot, amelynek Hidegség provinciálisabb s lehet hogy kissé későbbi változata. A karintiai alkotás a német nyelvű irodalomban találóan „nehéz stílus”-nak nevezett irányzatot reprezentálja zárt, nyugodt kontúrokkal, nagy, különösebb plaszticitás nélküli formákkal, amelyek helyel-közzel (mint a hidegségi idősebb Jakab apostolnál) a Zackenstil törekvéseire mutatnak hajlandóságot. A magyar falképen az alakok nagyméretű és kevésbé tagolt keze-lába, a nagytestű sas,⁴⁸³ valamint a Majestas köpenyének szélesen-laposan hajtogatott redőzete ugyanennek a stílustörekvésnek a jegyében keletkezett. Griffenben és Hidegségen egyaránt kevés a belső rajz, amely az összehasonlítást megkönnyíti ugyan, de a művek eredeti jellegének megítélését nehezíti teszi – s ezáltal a színeknek kissé nagyobb szerepet juttat a kellesténél. Hidegségen a színek némileg élénkebbek, mint a karintiai emléken. A meszelt alapon felfestve, eredetileg szinte harsoghattak. Érdekes elem a kék teljes hiánya, ugyanakkor megjelenik, egyelőre a többi szín összjátékába simulva, a korai gótikában domináns jelentőségű malachitzöld. Griffenben a tartózkodóbb színvilág jobban szolgálta az alakok monumentális nyugalmat; ebben, valamint a jelenetes részletek⁴⁸⁴ szerencsés egyensúlyában a jelesebb mesternek nem kis része volt. Vele szemben a hidegségi festő lényegesen kevésbé ügyes kezű alkotónak bizonyult, mint azt a festmény számos részlete bizonyítja. A Majes-

tas nehézkes és ügyetlen ülésmotívuma, az apostolok egy részének féloldalas-púpos tartása, idősebb Jakab apostol drapériavetése mellett valószínűleg az ő számlájára kell írni azt a különös bátortalanságot, amellyel egy-egy apostol a szomszédjával való társalkodásra tesz félszeg kezdeményezést. A mester itt a „nehéz stílus” kötöttségeihez ragaszkodva próbálkozott – kevéssé sikeres módon – avval, hogy a későromán manierizmus törekvéseinek megfelelően az apostolok közti szellemi kapcsolatot intenzív gesztusokkal juttassa kifejezésre.⁴⁸⁵

Ha az árkádok és alakok szinte azonos hangsúlyt kaptak a hidegségi falfestményen, hasonlóképpen van ez az ornamentális keretelésekkel is.⁴⁸⁶ Az apszis kívülről lezáró, szokványos és igénytelen bizánci keretdíszről eltekintve⁴⁸⁷ az ornamentika feltűnő módon tartózkodik a geometrikus formáktól. Alapeleme a kippattanásig duzzadó, változatos palmetta, amely a szokásos indákat is háttérbe szorítva, szinte egymaga tölti ki a keretelés mezejét.

A hidegségi ornamentális csíkok rossz állapotából is következik, hogy közülük kettőhöz nehezebben találunk analógiát. Az apszis ívbéltetének szívidom-díszre eredetileg nem lehetett ilyen sommás; a lábazati csipkés levelű díszítés formája is problematikus. Ha eredeti formájukat helyesen rekonstruáljuk, akkor az Alsó-Rajna-vidéken találunk analógiájukra.⁴⁸⁸ A figurális ábrázolás két részét elválasztó sáv⁴⁸⁹ félkörökbe foglalt palmettaival: több változatban és művészeti ágban ismert motívum, pályafutása meglehetősen tisztán áll előttünk.⁴⁹⁰ Ennek a francia eredetű⁴⁹¹ dísznek nagyszámú korai (részben kisművészeti) példája a fenti hidegségi motívumhoz hasonlóan az Alsó-Rajna-vidéken maradt fenn;⁴⁹² részben innen, részben közvetlenül francia területről a századforduló után Németország további részein is elterjedt.⁴⁹³ Még a kisművészetekben, sőt a falfestészetben is változatos felhasználást nyert. A jelek arra mutatnak, hogy az utóbbi művészeti ágban a motívum hidegségi elhelyezése tradicionális lehetett.⁴⁹⁴

Falképünk stílusigazodását szem előtt tartva, az ornamentikában is a dél-német lezármazást tartjuk döntőnek.⁴⁹⁵ Ugyanebből a forrásból meríti a fent említett félkörbe foglalt palmettasort az 1225 után készült alsó-ausztriai ardaggeri üvegablak keretelése.⁴⁹⁶ Hidegség szempontjából különösen fontos, hogy ez a díszítő elem a jáki apátsági templom főapszisének párkányán is megjelenik.⁴⁹⁷ A faragványt Bogyay Közép-Németországból, Bambergből vezeti le.⁴⁹⁸

Itt térünk ismét vissza Griffenhez. Több karintiai birtokkal együtt Griffen a bambergi püspökség tulajdona. A falfestményeknek hajlékot adó templomot a hozzátartozó premontrei prépostsággal Eckbert bambergi püspök, andechs-merani gróf alapította 1235-ben; a kifestés az alapítással egykorú.⁴⁹⁹ Bambergből hallatlanul érdekes szobrászatán kívül mást – falfestményt – nem ismerünk; lehetséges azonban, hogy a griffeni freskók bizonyos stílári aspektusainak megfejtéséhez a bambergi kapcsolatok s a megbízó személye adhatná kezünkbe a kulcsot. Evvel együtt marad nyitva az a kérdés is, hogy a hidegségi falkép stílusa közvetlen bajor–frank forrásból vagy Ausztrián át érkezett-e Magyarországra. Ahogy Ják esetében, úgy Hidegségnél is felmerül annak a lehetősége, hogy a határszéli község templomának falfestménye közvetlenül a szomszédos területek művészetéhez kapcsolódik. Nem zárhatjuk ki azonban azt, hogy Hidegségen egy olyan stílus provinciálisabb változatával állunk szemben, amelynek ma már elpusztult, fontos emlékei nagy magyarországi központok templomait díszítették.

A falképünkkel kapcsolatban felhozott külföldi alkotások segítségével a falfestmény korát elég nagy bizonyossággal meghatározhatjuk. Nem fér kétség hozzá, hogy az élénk színekkel és egyszerű formákkal megfestett, szokványos ikonográfiát követő és kvalitásaiban sem nagyigényű alkotás nem a XII., hanem a XIII. században keletkezett. Az ugyancsak a XIII. század harmincas éveiben festett jáki falképek egy korábbi művészeti irányhoz kapcsolódnak; a két mű közti időbeli távolságot a színvonalbeli különbség is növeli. A jáki festményekkel nagyjából egykorú, kitűnő karintiai alkotás: az igényes megbízás keretében született griffeni falkép, s a nála nem sokkal későbbi St. Paul-i falfestmény már az új, „nehéz” stílust képviselik. Köztük és az azonos irányzathoz tartozó hidegségi falkép között vagy egy évtized különbséget kell feltételeznünk; ennél későbbi keletkezést a magyar alkotás ornamentális részletei nem engednek meg. Mint a festmény színvilágából is következik, a század késői negyvenes évei lehetnének tehát azok az esztendőik, amikor a hidegségi körtemplom kifestése készülhetett.⁵⁰⁰

Hidegség és birtokosai 1274-ben szerepelnek először forrásainkban. Ez időtől falképünk keletkezési koráig visszakövetkeztetve, a falkép megbízóját keresni meglehetősen kockázatos. Úgy hisszük azonban, hogy több, azonos irányba mutató tényező segítségével sikerült személyét meghatározni.⁵⁰¹ Ez a személy Buzád nembeli Csák, aki 1245 és 1258 között kisebb megszakításokkal a soproni ispáni tiszt viselője. Csák IV. Béla jó emberének, a „nagy” Buzád bánnak a fia. Ha eredetileg nem is tartozott a király élvonalbeli főúri támaszai közé, a tatárjárás okozta üresedések idején felívelő pályája országos méltóságokra: főlovászmesterré, az ötvenes években pedig tárnokmesterré emelte, s nagy fontosságú küldetéseknek tesz eleget Stájerország megszerzésével, ill. birtoklásával kapcsolatban. Feltevéseink szerint, Csák, a Zala megyei birtokos, soproni ispáni kinevezésével kapcsolatban, ottani súlya, tekintélye növelésére szerez meg néhány birtokot székhelye körül, s ahogy a róla elnevezett Csáktornyát, úgy itteni birtokközpontját, Hidegséget is toronnyal erősíti meg.⁵⁰² Az erődített udvarházat források alapján a plébánia fölötti dombra lokalizálhatjuk. Az átellenében levő dombon emelkedett a falu kis körtemploma, amelynek kifestését s valószínű építészeti szépítését is⁵⁰³ a XIII. század első felének legvégén bátran hozhatjuk a birtokközpontot kialakító új kegyúr tevékenységével kapcsolatba. Csák személye lehetne egyúttal a magyarzója annak, ha a falkép valóban közvetlenül kapcsolódott volna a nyugati szomszédság falfestészetéhez.

VI

A XIII. század első felétől egyre erősödő, ellenállhatatlan hullámokban tör rá Európára a bizánci művészet hatása. Jelentkezése igen változatos. Míg Franciaországban a gótika kibontakoztatásához ad nagy lendületet, Németországban egy különös stílusnak, a Zackenstilnek a kialakulásához vezet, amely a terjedő gótika elleni tiltakozás, és ugyanakkor a hozzá való lassú adaptálódás sajátos német formájává válik. Itália ébरेbb szemmel figyeli: milyen változások mennek végbe a bizánci művészet önújító fejlődése mögött; a Kelet új, antikizáló törekvéseiből ez a terület fog leghamarább tanulni. Mint láttuk, Salzburg és Ausztria az italo-

bizantin és német hatások keresztüzében speciális helyzetbe kerül, és a Zackenstil ellen védekezve, hagyományos bizánci alapokon kifejleszti az ún. nehéz stílust, amely sokfelé a század harmadik negyedéig tartja magát.⁵⁰⁴ Míg e stílus különösen a mai Ausztria keletebbi részein néhány igen érdekes és szép művet hoz létre,⁵⁰⁵ a provinciális, régebbi sémákat ismétlő, hagyományos bizantinizálás a kisebb s eldugottabb templomok kifestéseinek kényelmes stílusa.⁵⁰⁶

A magyarországi falfestészet a század derekán és azt követően sok tekintetben ehhez az ausztriai fejlődéshez kapcsolódik. Sajnos, az emlékek esetleges fennmaradása, a rossz állapot és a kevésbé hiteles restaurálás a művek nagyobb száma ellenére itt is mindössze csalóka tükörképét adja annak, ami e korszakban a középkori Magyarország területén valóban létezett.⁵⁰⁷

A fennmaradt művek alapján úgy tűnik, hogy a század közepe táján az ország falfestészetét, mindenekelőtt azonban a jelentősebb alkotásokat rendkívül intenzív bizánci hatások érhették. Egy-egy alkotás, mint például Veszprém vagy Bény esetében ezek olyan határozottan átütnek a kelet-európai későromán formaadáson, amilyenre a szomszédos Ausztriában s Dél-Németországban sincs példa. Már-már azt kell itt latolgatni, hogy nem juthatott-e Magyarországra külön, közvetlen utakon a megtermékenyítő keleti impulzusokhoz.⁵⁰⁸ Ha merhetünk csak óvatosan is általánosítani a fennmaradt anyag alapján, arra kell gondolnunk, hogy ez a rendkívül markáns bizantinizáló irányzat a korai gótika diadalra jutását jelentősen visszavethette.

A korunkra maradt és egymással nem sok kapcsolatot tartó falképek jól érzékeltetik: milyen változatosan társul a bizánci hatás a „nehéz stílus” későrománkori és koragótikus megnyilvánulásaival. Ha a következőkben Árpád-kori falfestészetünknek ezt az utolsó, nagy és sokrétű fejezetét két részben tárgyaljuk, ez inkább praktikus szempontból: a tárgyalás világossága érdekében történik – mintsem azért, mert merev határt kívánunk vonni a század közepének bizánciasabb és kvalitásosabb, illetve a század harmadik negyedének provinciálisabb alkotásai közé.

*

Ha hihetünk azoknak az elhalványult és erősen restaurált maradványoknak, amelyek a veszprémi ún. Gizella-kápolnában ránk maradtak, akkor itt az egész ismert románkori falképanyagunk legkvalitásosabb alkotását látjuk – mondhatnánk úgy is: vesztítettük el.⁵⁰⁹ (12, 53–56. kép.) Keserű játéka a sorsnak, hogy éppen ez a legjelentősebb emlék ilyen rossz állapotban maradt fenn, s hogy ez jórészt annak a tiszteletnek köszönhető, amellyel a XVIII. század a művet övezte és megújítás címén átfestette. Az eredetileg teljesen kifestett kápolna régi szépségét ma már csupán az északi fal három apostolpárjának parányi részletei őrzik.

A freskóknak hajlékot adó kápolna⁵¹⁰ koragótikus építészetünk egyik érdekes, kevésbé méltatott alkotása, amelynek kétszintes formája, a várban való elhelyezkedése s funkciója nem kis jelentőségű építészeti és történeti problémákat vet fel. Első királynénkra utaló neve félrevezető ugyan, mégis figyelemre méltó. Veszprém Gizella óta a középkoron át királynéi város, állandó uralkodói rezidenciával. A jelek arra mutatnak, hogy ez a királynéi lakhely a mai, barokk püspöki palota helyén állhatott, azaz a Gizella-kápolna déli oldalán, ahonnan a kápolnának bejárata is nyílt.⁵¹¹ Királynéi palotakápolnáról lehetett itt szó, amely a Gizella

által ugyanitt emelt első kápolna újjáépítéséből keletkezhetett. Ez a funkció a kápolna kétszintes kialakítására is magyarázatot adhat, mint a királynéi magán-ájtatosság, ill. az udvartartás számára készült kettőskápolna.⁵¹²

A kápolna felső szintjét 1766 és 1772 között a palota további maradványaival lebontották.⁵¹³ Ami kevés belőle megmaradt, az az alsó kápolnával együtt arról tanúskodik, hogy a jó színvonalú épület a királyi udvari művészettel nyilvánvaló kapcsolatban, a XIII. század közepén keletkezhetett.⁵¹⁴

A „more graeco” (görög módra) festett falképeket 1766-ban fedték fel; barokk restaurálásukra az épület 1772-es helyreállítása keretében kerülhetett sor.⁵¹⁵ Amennyire leírásokból és régebbi fényképfelvételekből megítélhetjük, ez a megújítás az apostolok esetében nagymérvű átfestést, a keleti fal Kálváriájánál pedig Mária és János alakjának csaknem teljes újralkotását és a feszület ablakkal való eltüntetését jelentette.⁵¹⁶ A kápolna 1937–38-as helyreállításkor Dex Ferenc restaurátorra maradt az a nehéz feladat, hogy a barokk köntös alól a románkori formákat megkísérelje kiszabadítani.⁵¹⁷ A Kálvária említett két alakjának és a déli fal apostolainak esetében ez már nem volt lehetséges; az északi fal oltár felől álló négy apostolalakjánál a kibontás a románkori falkép al secco rétegének teljes mértékű pusztulásával járt. Talán ezen okulva hagyhatta meg a restaurátor a fal nyugati apostolpárját majdnem érintetlenül abban a formában, ahogy találta.⁵¹⁸ (53. kép.) Ez a két alak, mely az irodalomban a Gizella-kápolna románkori kifestését képviselni szokta, ahhoz valójában a legkevésbé hűséges; barokk átfestésével és valószínűleg modern retusálásával igen távol áll az eredetitől.

Az északi fal három csúcsíves mezejében a közel életnagyságú apostolok kettenként állnak mélykék háttér előtt,⁵¹⁹ baljukban tekercset tartanak, jobbjukat áldásra emelik.⁵²⁰ (53–54. kép.) A színek takarékosak: a szokásos okkereken kívül kétféle kék (a háttéré és egy világoskék) s talán cinóbervörös figyelhető meg. A zöld hiányzik. Érdekes járulékként azonban itt először jelenik meg a sugár alakban nyomott és aranyozott, plasztikus nimbus.

Az apostolok eredeti formája után kutatva, a két nyugati, erősen restaurált alakra aligha támaszkodhatunk. (53. kép.) Ruházatuk fáradt pasztellszíne, a láb fölötti redőzet ügyetlen érzékeltetése, a merev kéztartás és az arcok modern kifejezése távol áll a román kortól. Ugyanakkor egy-egy viszonylag érintetlenül, bár alig láthatóan fennmaradt gyönyörű részlet: a nyugatról számított harmadik apostol felemelt jobb kezének bámulatosan finom, lendületes rajza (56. kép) és az ötödiknek szépen rajzolt lába kitűnő mesterre enged következtetni. A középső és keleti apostolpár drapériáját alaposan szemügyre véve, a nyugati párénál lényegesen jobban érzékelhetjük: milyen rafinált árnyalatokat hozott létre a festő kevés színből. A rendkívül finoman és sűrűn redőzött ruha és köpeny a ma már elpusztult fehér csúcsfényekkel gazdag kolorisztikus hatást nyújtott. A szépen modellált dús redőzet egyben a karcsú alakoknak is nagyobb plaszticitást kölcsönzött. A ruhamodellálás terén adódnak ugyan érintkezési pontok a jáki déli toronyalj falképeivel, az ottani álló alakokkal szemben a veszprémi apostolok azonban biztos tartással, organikusabb alakfelépítésükkel, monumentális-kontemplatív nyugalommal egy újabb művészeti fejlődéshez kapcsolódnak.⁵²¹ Felfogásuk módjában s az egyes részletekben – mindenekelőtt az említett, szép formájú kézben – van valami, ami a művet bizánci előképek nagyon közeli hatósugarába vonja.

Gerevich Tibor számára az előadásnak ez a klasszicizmusa egyet jelentett az újjászülető római művészethez való kapcsolódással. Ezeket a jó arányú, előkelő, méltóságos alakokat a késői XIII. század nagy mestereinek, Torritinek, esetleg már Cavallininek köréből eredeztette.⁵²² Az irány meghatározásában Gerevich a legegységesebb követésre talált. Ő maga mindenekelőtt Torriti római S. Maria Maggiore-beli apszizmozaikjára gondolt, míg követőinek némelyike az itáliai hatások áttevődésének történeti lehetőségeit is latolgatva, a kapcsolópontot a Cavallini tanítványaitól származó, 1310 körüli nápolyi freskókban vélte megtalálni, s a veszprémi freskók keletkezési idejét az ezt követő időszakban jelölte meg.⁵²³

A veszprémi falképeknek Cavallini köréhez, a trecento új, plasztikus stílusa előhírnökeihez való kapcsolása semmiképpen sem kerülhet komolyan szóba; Gerevich maga is csupán e kör stíluselőzményeinek elképzelhető hatását mérlegelte. Freskóink párhuzamát keresve el kell azonban vetnünk Torriti említett, 1294 körül keletkezett apszizképét is;⁵²⁴ Veszprémben a drapéria még nem az a volumenképző elem, amely a Mária koronázása két robusztus főalakján megfigyelhető, s hiányzik a római apostolok mozgásának antikos biztonsága is.⁵²⁵ A római apszizállalakjainak intenzívebb mozgása és bizonyos lelki töltése a magyar emlék apostolainak nyugalomával, kontemplatív passzivitásával szemben már egy újabb bizánci hullám hatása. A festői-szellemi mozgalmassággal, a térbeli ábrázolás igényével és a realiztikus részletek iránti előszeretettel fellépő Palaeolog-stílus előfutama az, ami Torritit és társait megérinti; Veszprémben ez az irányzat még távolról sem érezhető.⁵²⁶ Itt még a bizánci hatások egy korábbi fázisának van szerepe, melyet kiegyensúlyozott kompozíció és monumentális, klasszikus alakfelfogás jellemez, s amely végső soron a „nehéz stílus” kialakításában is aktívan vett részt.⁵²⁷

Ennek a Balkánon elterjedt stílusnak⁵²⁸ az itáliai művészetbe oltott példája a parmai baptisztérium XIII. század közepén keletkezett kifestése.⁵²⁹ Álló alakjainak habitusa, a sűrű redőzet, a plasztikus dicsfények⁵³⁰ és sejtetőleg az arctípus⁵³¹ az olasz és a magyarországi alkotás között rokonságot terem.

Vannak azonban elválasztó sajátosságok is, s ezek a veszprémi freskók kora és stílusa szempontjából igen fontosak. A magyar falkép festője tartózkodott az alakok voluminózus és masszív felfogásától, amely mind a parmai freskót, mind pedig annak bizánci-balkáni előképeit jellemezte. Ez részben a veszprémi mű korai keletkezésére vall, részben pedig arra, hogy a freskó talán egy korábbi hazai fejlődéshez húz vissza – olyanhoz, amilyent a már említett jáki falképek is képviselnek. Nemcsak ez kapcsolja a művet a kor magyar falfestményeihez. A kápolna kifestésének módja: az olyan ornamentális részlet, mint a lábazatok erezetes kőutánzata, a koragótikus faragványos részek késsel–sárgával–vörössel való festése a XIII. század első felének magyarországi tradíciójának jegyében készült.⁵³²

A veszprémi alkotást az alakok organikus és könnyed felépítése, egy-egy nagyon szép részlete a parmai műnél bizonyos fokig bizánciasabbá, „antikosabbá” teszi. Mivel a kérdéses részletek a veszprémi freskón majdnem hogy elenyésztek, nyitva kell hagynunk azt a kérdést, hogy miként jutott a mű az újjászülető bizánci művészetnek ilyen közelségébe. Mint történetileg elfogadható, művészettörténeti szempontból bizonytalanabb lehetőség felmerül itt a bizánci művészet esetleg Szerbián át érkező hatásának kérdése.⁵³³

Akárhogy értelmezzük is a veszprémi falképeken jelentkező, intenzív bizánci impulzust, a kifestés jellege bizonyos értelemben paralel jelensége a kápolna építészetének: mindkettő a hagyományos magyarországi későromán művészetben gyökerezik, s azt a korszak legfrissebb áramlatai jegyében újítja meg. A Gizellakápolna falfestményeit mindenképpen az épület eredeti kifestésének kell tekintenünk, mely méltó díszítői megfelelője építészeti foglatának.⁵³⁴ A mű kitűnő kvalitása, a stílusában sejthető modern vonások valószínűleg ugyanúgy a IV. Béla-kori udvari művészetet sejtetik a keletkezés hátterében, mint az épület esetében.⁵³⁵

*

A lékai vár (Lockenhaus, Ausztria), melynek kápolnakifestéséről szólni kívánunk,⁵³⁶ Burgenland keleti részén, Kőszeg közelében emelkedik. Fekvése nemcsak a vár középkori történetét befolyásolta, hanem, sajnálatos módon, történeti és művészettörténeti kutatásának jelenkori lehetőségeit is: a későrománkori – koragótikus magyar építészettel szorosan összefüggő épületmag a hazai, a vele kapcsolatos forrásanyag áttekintése pedig az osztrák kutatók lehetőségeit haladja meg.⁵³⁷ A várkápolna a pilléres nagyteremmel együtt a vár ma ismert legkorábbi részeit alkotja; faragványos részletei alapján keletkezése a XIII. század közepét követő időre tehető.⁵³⁸

Ez a románkori lékai vár túlzás nélkül mondható nagyszabású építkezésnek. Építetője mindeddig ismeretlen. Személyét alig kutatták, bár a várra vonatkozó forrásokból, a század közepének történelmi eseményeiből és a kvalitásos építkezés alapján kiléte nagy valószínűséggel kikövetkeztethető. A stratégiaileg fontos helyen: Magyarország, Ausztria és Stájerország határán álló erősség alighanem V. István ifjabb király székhelyének épült ki ilyen parádésan 1254 és 1260 között, hercegsége: a magyarok által hódoltatott Stájerország szemmel tartására, vagy még inkább a terület 1260-as elvesztése után, a magyar határ biztosításaképpen.⁵³⁹ A kápolna kifestése minden bizonnyal a hercegi rezidencia egykorú dísz volt. (58–59. kép.)

A Szent Miklós tiszteletére szentelt kápolnát a XVII. században átalakították, s ez új nyílások bevágásával a románkori ablakbélletek falfestményeinek nagymérvű pusztulását eredményezte. Sikertelen múlt század végi kezdeményezések óta a falkép megmentésére úgyszólván semmi sem történt;⁵⁴⁰ a vár folyamatban levő helyreállítása a falfestmények végső pusztulása elé fektethet gátat.⁵⁴¹

A két boltszakaszos kápolna eredeti, teljes kifestéséből mindössze két ablakbéllet őrzött meg maradványokat. Egy-egy állószent talált itt ábrázolásra sötétkék háttér előtt.⁵⁴² A legjobb állapotban, secco rétegében is sértetlenül az északi fal keleti ablakának bal oldali bélletében püspök (valószínűleg a tituláris szent) alakja maradt fenn, bár ennek is elpusztult feje nagy része és jobb oldala deréktól felfelé. (59. kép.) A méltóságteljes alak ruházatára és a baljában tartott könyvre nagy gondot fordított a festő, szeretettel dolgozva ki a vörös ruha és lila köpeny fölött mélyen lecsüngő pallium mintás végződését, a gallért s a kézelőt, továbbá a jobb csuklóról aláfüggő kis kendőt. A draperia néhány nagy, függőleges redőben hullik alá, csupán a lazán hajlított jobb láb fölött alkot kis háromszögletű mezőket; alja kerüli a szögletes vonalmetsződések. Ez a redőkezelés összhangban áll az alak nyugodt körvonalaival, monumentális megjelenésével. A színezés, külö-

nösen a vörös ruháé, nem nélkülözi a rafinált, széles skálájú árnyalatokat; az így keletkező színhatások a falkép fő értékei közé tartoznak. A kápolna déli szentélyablaka bal oldali béléletének ábrázolta ma már csak mellől lefelé tanulmányozható. (58. kép.) Ruházata alapján harcos szentnek vélhetjük: okker színű, derékban összefogott, térdig érő ruhája fölött köpeny⁵⁴³ visel, lábán vöröses harisnya. Kissé kontrapunktikus állása biztos, nyugodt; ma már erősen kopott redőzete, a test nagyvonalú és organikus felfogása a püspökalakéra emlékeztet.

E két szentben és egy töredékes harmadikban⁵⁴⁴ semmi sincs, ami a veszprémi apostolokhoz hasonlóan a korai gótikára, a Zackenstil jellegzetességeire emlékeztetne, annál több viszont, ami igen erős bizánci befolyásra mutat.⁵⁴⁵ A mű stílárius izoláltsága és a fennmaradt részletek ikonográfiai jellegtelensége miatt nincs azonban mód arra, hogy megállapíthassuk: mivel rokon és honnan meríti bizantinizmusát ez a falfestmény. Keletkezési korát is tulajdonképpen preconcepciózusan: az architektúrából kiindulva helyezzük a század közepét követő időre, talán már a hatvanas évekre.⁵⁴⁶ Valószínű, hogy helyesen cselekszünk így, és ezáltal joggal kapcsoljuk a falkép stílusát az V. István ifjabb király és IV. Béla udvarában virágzó művészethez.⁵⁴⁷ Azonban teljesen nem zárhatjuk ki a mű valamivel későbbi s más forrásból táplálkozó keletkezését sem.⁵⁴⁸ A vár és a kápolna helyreállítása kapcsán talán még reménykedhetünk olyan további freskórészletekben, amelyek napvilágra kerülve, a kitűnő alkotás művészettörténeti problémáit közelebb segíthetik a megoldáshoz.

*

Csak röviden térhetünk ki a bényi (Biňa, Csehszlovákia) volt premontrei prépostsági templom mellett álló rotunda falképeire.⁵⁴⁹ Ez a kvalitásos részleteket mutató alkotás ma a szakszerűtlen restaurálás bélyegét viseli magán, így sem az arcokból, sem a ruharedőkből nem olvashatunk ki érdemlegeset a stílusra vagy a datálásra nézve.

A falképnek hajlékot adó kápolna a tizenkét apostolnak volt szentelve, és valószínűleg a község plébániatemploma volt.⁵⁵⁰ Az érdekes alaprajzú⁵⁵¹ és térrendszertű kerektemplom XIII. századi lehet, sőt az is elképzelhető, hogy a jelentősebb kegýúr közreműködését sejtető falképek az épülettel egyszerre keletkeztek.⁵⁵² Az eredeti, valószínűleg teljes kifestésből⁵⁵³ ma úgyszólván csak a szentély ablakai között és az ablakbéléletekben megfestett apostolok vizsgálható; az alakok részben felfelé, a concha eltűnt Majestas Dominié felé tekintenek, részben egymással társalognak.⁵⁵⁴ (57. kép.) Egy-egy szép kéz, vagy eredetiségében kevésbé csorbult arc antikosan szép alakításával lep meg és arra készlet, hogy itt is esetleges közvetlen balkáni befolyásra gondoljunk.⁵⁵⁵

*

A század derekának igényesebb bizantinizáló alkotásai közé sorolhatnánk talán a zsámbéki volt premontrei prépostság templomának az épülettel egykorú kifestését is – ha többet ismernénk belőle, mint azt az egy Krisztus-fej töredéket, amelyet a Magyar Nemzeti Galéria őriz.⁵⁵⁶ (61. kép.) A kvalitásosnak látszó töredékből és az épület, valamint megbízóinak jelentőségéből kiindulva, a freskó pusztulását a kor falfestészete egyik legnagyobb veszteségének kell elkönyvelnünk.

*

A jáki volt apátsági templomban, a karzat aljának falképeitől teljesen független elhelyezésben, a főapszis falán a templom tituláris szentjét: a sárkánnyal viaskodó Szent Györgyöt ábrázolták.⁵⁵⁷ (62. kép.) Fehér – sárga – fekete keretben, szürke háttér előtt látható a szent alakja, amint vágató lován jobbra tartva, lándzsáját a sárkány torkába döfi. A festmény úgyszólván a lándzsa vonalának diagonálisára épül, amelyet dinamikusan egészít ki a kép két ellentett alakjának lendületes mozdulata. Szent György balján háromszögletű pajzsot tart, kissé rövidre sikerült jobb karját hátra-felfelé nyújtva markolja fegyverét. Egész testével és födetlen fejével a sárkány felé fordul, és magas nyergéből kurta lábát a kengyelben előre-nyújtja. Öltözete lilás köpenyből, sötétbarna, rövid és bő ujjú ruhából, valamint egy további világos ruhadarabból áll, melynek csak alsó szegélyét és ujját látjuk. A nyaknál összekapcsolt köpeny egyik szárnya szép redőkben lobog a szent háta mögött, és kisebb redőt vet a barna ruha lecsüngő széle is. A kicsit merev, játékszerű ló hátsó lábával színes földbuckákról emelkedik; teste vöröses, körkörös díszekkel. A festmény alsó részletét egy később bevágott ablak csonkította meg, így a sárkánynak a ló alatt tekergőző testéből csak egy farokrészlet maradt meg és a szárnyas fej, mellyel a lovas felé nyitott szájjal visszafordul. A freskón az itt leírtakon kívül a legenda semmi egyéb részlete nem került megfestésre. A hangsúlyos keretelés maga szűkre fogta az ábrázolást. A lovas és a ló feje, valamint a jobb sarokba szorult sárkánytest át is töri ezt a keretet, evvel mintegy a dinamikus mozgás benyomását keltve.

A jáki freskókkal foglalkozó irodalom szerette kiaknázni azokat az ellentéteket, amelyeket a toronyalj és a szentély festményei között fölfedezett. Az előbbieket lineáris-kontúros jellegével az utóbbi hangsúlyos színbeli elemét, s a toronyalj álló alakok statikus ünnepélyességével a lovas Szent György impulzív mozgását állították szembe.⁵⁵⁸ Az eltérések miatt mindenképpen két mesterre kellett gondolni. A kutatók egy része a két mestert két külön korszak reprezentánsának tekintette,⁵⁵⁹ míg mások egy időben történő jáki működésük mellett tettek hitet.⁵⁶⁰ Bizonyára a lovaskép bizánciasságából kiindulva: a kétperiódusú kifestés hívei ezt a művet tekintették korábbinak, és keletkezését a XIII. század közepére, ill. második felére tették.⁵⁶¹

A megfigyelt különbségek közül a színezés az, amely a legáruklódobban nyilatkozik meg a két falképcsoport stíluseltéréséről. A nyugati templomrész élénk pirosai, kékjei, fehérei üde színpompaként hatnak a Szent György-kép fáradt színvilága mellett: a barnás, szürkés, tompa vöröses színek dominálnak itt csekély lilával és kézzel kiegészítve. A későrománkori falfestészet színharmoníája ez, a sárga – fekete kereteléssel együtt döntő ismérve annak, hogy a mű nem korábbi, hanem későbbi a klasszikus színezésű karzatalji kifestésnél. A ló és a lovas plasztikusabb alakítása, a nyugodt és folyamatos körvonalrajz, a lágyan lebegő köpenyrészlet konzervatív formája arra figyelmeztetnek, hogy a két mester jáki tevékenysége között másfél – két évtizednél nem kell hosszabb időt feltételeznünk. A lovas Szent György hozzávetőleg a hidegségi falképekkel áll azonos stílusfokon. A kisebb formálásbeli eltérések és a színezés különbsége abból adódik, hogy a jáki falfestmény kissé későbbi és jóval jelentősebb alkotás.

Ami Szent György-freskónk stíluseredetét és ezzel kapcsolatban kompozíciós előzményeit illeti, mindmáig Balogh Joláné az utolsó szó. 1929-es tanulmányában

a jáki lovas sárkányharc-ábrázolást a genovai székesegyház hasonló tárgyú XIII. századi, antikosz ízü falképével hozta össze; e lombard igazolás mellett azonban az „északi gótika” hatását is sejtette a művön. A jáki – genovai típust a klasszikus antik kompozíciót feltámasztó nyugati képsémának mondta – a hieratikus bizáncival szemben.⁵⁶²

A Szent György-ábrázolások ikonográfiája tanulságos példa Bizáncnak az antik hagyományokkal kapcsolatos szerepére és Itáliának, illetve a nyugati művészetnek ehhez való viszonyára. A Szent György-legenda e részletének XI. századi kialakulása után a szent eredeti kultushelyén, Bizáncban és a XII. században keletkeznek az első ábrázolások, melyek kompozicionálisan más lovasszentek, illetve lovas sárkányharcok antik megfogalmazásaira mennek vissza.⁵⁶³ Ez a típus az antik harcos alakját konzerválta, aki fedetlen, rövid göndör hajjal, mellvértbe és ez alatt bő ujjú rövid tunikába öltözve ül vágató lován, nyakán összefogott köpenye nagy, harang alakú redőt vetve repül a háta mögött. Pajzsa nincs, baljával a gyeplőt tartja, és hátrafelé-magasra tartott jobb karral, a nézőnek szembeforduló felsőtesttel döfi diagonális vonalban maga előtt vezetett lándzsáját a lent tekerdő, stilizált kígyószerű sárkányba. A kisszámú keleti példa⁵⁶⁴ mellett ennek a típusnak Itáliában is vannak emlékei,⁵⁶⁵ közöttük a fenti, alighanem a XIII. század közepéről való genovai falfestmény, melynek szoros bizánci kapcsolatait stílusa láttán sem tagadhatjuk.⁵⁶⁶

Szép mozgásmotívuma, sok évszázados kompozicionális hagyománya ellenére mégsem ez a hellenisztikus-bizáncias típus volt az, amelynek formájában a nyugati művészet saját Szent György-ábrázolását kialakította, hanem a kereszties vitézé. Szent Györgynek, a bizánci hadsereg patrónusának nyugati újrafelfedezése a keresztieshadjáratok idején következett be. Európa számára ő lett az elsőszámú harcos szent, aki az övéit a harcban személyes részvételével segíti meg.⁵⁶⁷ Szent György küzdelme a sárkánnyal ezáltal szokásos psychomachikus értelmén túl a győzedelmes, szent keresztény lovas és az eltiprásra ítélt pogányság harcának jelképévé is vált.

Ezt a történeti színezetű szimbólumot, talán a Szentföldről kiinduló nyugati kezdeményezésre, siettek az ikonográfia nyelvén is kifejezni. A lovas Szent György-alakhoz a minta a vágató kereszties vitéz ábrázolása volt, többé-kevésbé abban az alakban, ahogy ez pl. a franciaországi cressac-i templomosrendi kápolna XIII. század eleji falképein látható.⁵⁶⁸ Az öltözék a nyugati harci viselet: csúcsos sisakkal⁵⁶⁹ egybedolgozott, térdig érő páncéling, fölötté hosszú köpennyel, néha hosszabb ruhával a páncéling alatt; bal kézben háromszögletű pajzsral. Túl a kosztüm-történeti változtatás jelentőségén, ez a ruházat az alak eltérő művészi megformálásához is hozzájárul. Eltűnik az antik lovas gyors mozgását érzékeltető, harangszerűen a háta mögött lebegő köpeny, s helyette megelégszenek a páncéling fölötti felsőruha csücskének vagy a páncél alatti ruhának hátracsapódó redőzetével.⁵⁷⁰ A pajzs megjelenése, amelyet eleinte különösen ügyetlenül biggyesztenek a lovas mellé, az alak tartását kissé oldalt merevíti. Végül is a harcos teljes oldaltfordulását eredményezi az európai középkori hadviselés szabályait követő, kar alatti lándzsatartás.⁵⁷¹ A lándzsának ez a majdnem vízszintes vezetése, mely a Szent György-képek kompozícióját és így formátumát is átalakítja,⁵⁷² már a korai német ábrázolásokban megfigyelhető,⁵⁷³ és utóbb Itáliában is felülkerekedik.⁵⁷⁴ Valószínű

azonban, hogy a most vázolt „európai” típus XIII. századi első itáliai előfordulásain Szent György tradicionális szúrásmotívuma: a hátravetett kézzel való diagonális lándzsavetés tartja magát — a nyugati hadászat hatása itt csupán annyi, hogy a lovag felsőteste nem fordul többé a nézővel szembe a lándzsa emelésekor.⁵⁷⁵

A sárkányharc most ismertett típusának korai, XIII. századi falfestészeti ábrázolásait az idő alaposan megtizedelte. A kulcsfontosságú itáliai emlékek közül egy provinciális alkotás⁵⁷⁶ mellett csupán két fontosnak látszó, bár töredékessége miatt kevésbé méltatott alkotás érdemel figyelmet. Az egyik a veronai SS. Apostoli templom eredeti hajója északi falán látható, és lándzsahegyet elnyelő sárkányfejet mutat;⁵⁷⁷ a hozzátartozó szent kereszties lovagot valószínűleg erősen átfestették. A másik csekély maradványai Dél-Tirolban, Castell’Appiano várkapolnája északi homlokzati falán láthatók. Itt a kápolna 1200 után keletkezett lovas vadászati jelenetét alakították át Szent György sárkányharcává; utóbb azonban ez a jelenet a sárkányfő kivételével teljesen elpusztult, s visszaadta helyét az eredeti ábrázolásnak.⁵⁷⁸ A maradványok alapján mindkét helyen kereszties vitéznek öltözött Szent Györgyöt sejtünk, további részleteket azonban már nem állapíthatunk meg. A két sárkányfő hallatlan hasonlósága alapján itt egymással kapcsolatban álló freskókról lehet szó. A veronai, melynek más témájú részleteit is ismerjük, a XIII. század első feléből, alighanem már első harmadából való.⁵⁷⁹ A Castell’Appiano-i sem készülhetett sokkal később. A két falkép pusztja létezése azért különös fontosságú, mert rámutathat a Veneto valószínű jelentőségére a típus európai elterjedésében, valamint arra az útra és korszakra, ahogyan és amikor Szent György későromán-kori lovas sárkányharcának ábrázolása Itáliából északra juthatott. A kérdéses ábrázolás keletről való importálásában Velence szerepe kétségtelennek látszik, amely főpatronusának a kereszteshadjáratok idején elmélyülő tiszteletét nyilván maga is öregbítette.⁵⁸⁰

A velencei hatások köréből egy további, nagyon fontos szál Ják felé, a Melktől keletre fekvő St. Johann im Mauertal-i Szent György-freskó a sűrű italobizantin kapcsolatokat szövögető Salzburg kisugárzásaként keletkezett 1240 körül.⁵⁸¹ Szent György itt az antik lovas mozdulatával (szembeforduló testtel, átlósan vezetett lándzsával) döfi le ellenfelét, háta mögött lila köpenye hegyes redőket vetve lebeg. A rossz állapotú freskón a szent ruháját nem analizálhatjuk. Fel kell azonban figyelni az aránytalanul nagyméretű pajzsra, amelyet mint a kereszties lovag kellékét a festő valami módon szükségesnek talált a képbe behozni. A szárnyakra emlékeztető, furcsa alkotmány ormótlan hangsúlyt kapva lebeg a szent büszkje háttérben, s mutatja a kísérletet az „antikos-bizáncias” és „nyugatias-lovagi” ábrázolási típus összeegyeztetésére.

A jáki Szent György e próbálkozás további szemléltetője — a bizánci sémától való távolodás egy előrehaladottabb fokán. A hátranyújtott karral, diagonálisan döfött lándzsa motívuma itt is szerepel. A szent rövid karja miatt egyébként is ügyetlen mozdulatát nem kíséri azonban a felsőtest szembeforduló kilendülése, s ezáltal a széles gesztus lendületét, ábrázolási értelmét veszíti. György ezenkívül — szintén kissé ügyetlen elhelyezésben — pajzsot is tart. Legjellegzetesebben azonban az öltözéke mutatja a festő — vagy még inkább előképe — dilemmáját a kétféle típus között. A szentnek szemlátomást két köpenye van: a felső, rövid (lila, mint a Melk környéki freskón) az antik lovagé, amely nem a szokásos harang

alakban ugyan, de lendületes redőkben repül a háta mögött; egy második, hosszú, testhez simuló pedig a keresztes lovagé, s ez is vet egy szerényebb redőt az alsó részen. A drapéria fent és lent egyaránt lebegő részletei — a kortárs példákkal összehasonlítva — a lovasalaknak kissé szokatlan nyugtalanságot kölcsönöznek.⁵⁸² A két ábrázolási felfogás közötti ingadozás még a sárkányt is érinti, amely különös átmenet a kis fejű bizánci kígyó és a szárnyas, nagyobb fejű nyugati hullő között.

Mint a fenti példák sora is mutatja, a jáki Szent György-kép ilyen megjelenését csak kismértékben írhatjuk a festő egyéni válogatókészsége számlájára. A mester egy művészetföldrajzilag meghatározott típust követett, amelynek jellegzetessége, hogy egy bizánci kompozíciós sémát érezhetően átdolgozott az európai művészet követelményeinek és a történelmi adottságoknak megfelelően. Művét: ezt a dinamikus mozgást masszív, nyugodt formaadással kiegyensúlyozó festményt egészében véve jó és sikerült alkotásnak mondhatjuk. Ha a kompozícióban, mint Balogh Jolán tette, az itáliai mellett északi vonásokat is érzünk, ebben a falkép stiláris jellegzetességei is megerősítenek. A lovag sejtethető arcvonásai, arcszíne, különösen a ló formai alakítása alapján falképünk stíluseredetét alighanem olyan salzburgi — karintiai emlékkörben kereshetjük (Griffen, St. Paul),⁵⁸³ ahol a „nehéz stílus” a XIII. század közepe táján erős bizánci hatásokkal találkozik.

A karzatalji kifestéstől eltérő időben, a század derekán készült szentélyfreskó festése feltehetőleg alkalomszerű lehetett. A jáki templomépítés befejező akkordjaként, az 1256-os felszentelés idejére készülhetett. A freskó mellett látható szép, fonatos felszentelési kereszt is evvel az alkalommal függhetett össze.⁵⁸⁴ Szent Györgyöt, mint a tituláris szent ábrázolását, bizonyára oltárképnek szánták a főoltár fölé. Minthogy az apszis cylinderfalára hagyományosan a tituláris szent életjelenetei kerültek, a jáki festmény úgy is felfogható, mint egy ilyen jelenetsorból izolált, legjellemzőbb kép, amelyet az oltár fölött reprezentatív ikonná⁵⁸⁵ emeltek. Ahogy a szent sárkányharca kapuzaton, kaputimpanonban is helyet kaphatott, úgy kerülhetett ez az ábrázolás a kapuzattal egyenértékű középponti helyre a templom belsejében is. Ugyanannak a későrománkori elképzelésnek a jegyében történik ez, amely hasonló, apotropaikus értelmű ábrázolásként a nyugati kapuzatra helyezi, mint Jákon is, az állatformájú gonoszt legyőző Sámson.

*

A Hernád-völgyi Vizsoly attól kezdve, hogy a környékbeli tíz királynéi német telepésfalú ispánságának székhelye lett a XIII. század közepe táján,⁵⁸⁶ jelentőségének gyors növekedését érte meg. A község valószínű történelmi súlyának tükröképe lehet temploma,⁵⁸⁷ melyet a XIII. század közepétől a XIV. század elejéig három ízben díszítenek falfestménnyel.⁵⁸⁸ A restaurálás ikonográfiai és stiláris félreértelmezései, a rossz állapot, a festmények egy részének feltáratlan volta, valamint a periódusok rétegeinek és stílusának összemosódása a művészettörténész számára alig engednek meg egyebet, mint a falképekkel kapcsolatos elképzelésének pusztá vázolását.

A legkorábbi falfestményeket a mai templom eredeti, XIII. századi magja tartalmazza. (13, 65–66. kép.) Ez az első kifestés talán egy időben keletkezett a korai egyházzal, s annak apszisát és presbiteriumát, valamint az utóbbinak a hajó felőli homlokfalát érintette.⁵⁸⁹ Sajnos, épp ezek a művek vannak a legkevésbé megbíz-

ható állapotban.⁵⁹⁰ Az apszisconchában látható, ikonográfiában, részletformákban és színekben egyaránt sikertelen rekonstrukciós kísérletről kétséget kizáróan csak annyit mondhatunk, hogy itt cherubokkal, az evangélistaszimbólumokkal és bizonytalan számú állószenttel körülvett Majestas Dominit ábrázoltak.⁵⁹¹ Széles meanderszalag alatt az apszis cilinderfalán Krisztus születéstörténetének jelenetei láthatók; a ciklus eleje és vége a korai presbiterium északi és déli falán kapott helyet. Az apszisban és a déli falon – különösen az alsó részeken – nagy vakolat-hiányok jelzik a pusztulást, míg az északi falon volt jelenet teljesen elenyészett. A hengerfal jelenetsora az apszis bal sarkában repkedő angyalokból ítélve a pásztorokhoz intézett annunciációval kezdődhetett. Krisztus születéséből Mária fekvő felsőteste maradt meg, amint a fürdetés jelenete felé – lefelé – tekint; a fürdetett gyermekből csak feje látható, és bepólyált alakja töredékei az apszis tengelyében levő ablak alatt. Az ablak déli oldalán a Mária és gyermeke elé vonuló háromkirályok nyertek ábrázolást, majd ugyanezeket inti egy repülő angyal a soronkövetkező képen. (66. kép.) A presbiterium ide kapcsolódó déli falán levő ábrázolás nem fogható fel másnak, mint a királyok Heródes előtti megjelenésének; a jelenetet a románkori ablak gótikus nagyobbtításakor csonkították meg.⁵⁹² A ciklus első jelenete az ezzel szemközti, északi falon elpusztult. Bizonyára az Angyali üdvözetet ábrázolhatta, vagy talán a Vizitációt abban az esetben, ha a diadalív homlokfalán nyomokban fennmaradt egy-egy álló alakot – a jelenet bizánci diszpozíciójára gondolva – az Annunciáció alakjaival véljük azonosíthatóknak. E két alak fölött, a homlokfal magasán, eredetileg is Krisztus mennybemenetele kaphatott helyet.⁵⁹³ A korai presbiterium dongaboltozatán, madaras fríz és meanderes díszítmény fölött a freskó nagy része feltáratlan; csupán nyolcosztatú, illetve hatkaréjos keretekbe foglalt szentek büsztjeinek sorát ismerjük a diadalív béléten.

Mint ez gyakran előfordul olyan érett és későrománkori példákon, ahol a kifestés csak a szentélyre szorítkozik, a jelenetes ábrázolások Vizsolyban is az apszis hengerfalára kerültek.⁵⁹⁴ A Krisztus születéstörténetének ciklusában a hagyományos bizáncias ábrázolási formát követték. Legfeljebb a háromkirályok hangsúlyos szerepeltetésén csodálkozhatunk, melybe egy-egy ikonográfiai félreértés is belesúszott.⁵⁹⁵

A falkép stílussajátosságaihoz állapota miatt csak a legnagyobb óvatossággal közelíthetünk. A trónoló Mária és gyermeke plasztikus-kerekded alakítása (66. kép), a gyermek arca és a Nativitas-jelenet Máriájának arcvonásai a falfestményt a jáki Szent György-kép (62. kép) keletkezési korához közelítik – és ahhoz a stílusirányzathoz, amit ez a lovaskép a bizáncias vonásokkal átítatott „nehéz stílus” alkotásai közt képvisel.⁵⁹⁶ Ha a vizsolyi nyolcosztatú keretbe foglalt büszt tipikájának és mindenekelőtt hajviseletének hinni lehet, ez a falkép eredetileg a jáki alkotásnál is szorosabb szálakkal kötődhetett italobizantin előképekhez.⁵⁹⁷ Másrészt viszont, a büszt fölött és alatt megfestett palmettás díszítőelem duzzadó levelei a hidegségi ornamentikát és annak ausztriai vagy bajor forrásait idézik. A diadalív díszítményeit a következő kifestéskor és a restaurálás idején némileg átdolgozhatták, egy rombusz alakú fonatokból álló igen ritka ornamentum azonban így is a karintiai bergi falkép hasonló részletében talál analógiájára.⁵⁹⁸ Bizonyos hasonlóság fedezhető fel e vizsolyi dekoráció és a pécsi székesegyház K/VII. számú falképtöredéke között is. (64. kép.) Amennyiben ez az utóbbi, akvarell-

másolaton fenntartott motívum nem a székesegyház XII. századi kifestésének része,⁵⁹⁹ akkor bizonyára a szentélyfej korábbi freskójának XIII. századi, kisebb javítása idejében keletkezett – egy további, indadíszes fragmentummal együtt (K/VIII.).⁶⁰⁰ (63. kép.)

A vizsolyi első freskódísz korát és stílusát csak hozzávetőlegesen határozhatjuk meg a század közepe táján⁶⁰¹ és egy olyan magyarországi körben, amely a mai Ausztria bizantinizáló későromán falfestészetével tarthatott kapcsolato^t.⁶⁰² Amennyire a falképekből ma egyáltalán megítélhető, a mű elég kvalitásos volt. Keletkezése bizonyára a német telepések ispánságának vizsolyi székhelyével függhetett össze.

VII

Románkori falfestészetünk történeti vizsgálatának szinte minden pontján módszertani problémákba ütközünk: az első emlékeknél az anyag szórványossága, a késői alkotásoknál a sokféle ágazó művészeti fejlődés emel gátat a művek összefüggő tárgyalása elé. A mozaikszerűség, a stílusok sokrétűsége és a minőségbeli különbségek jellemzik tanulmányunk utolsó fejezetének tárgykörét is. A XIII. század közepét követő időszakban a falfestészet alakulását két nehezen meghatározható töredék (Benepusztai és Bánfalva), két sajátos ízü, provinciális alkotás (Dejte és Szalonna), két későrománkori – koragótikus ciklus (a Margit- és a László-legenda) és néhány ehhez kapcsolódó ikonográfiai kérdés vizsgálatával kísérjük el a románkori művészet végső határáig, s egyszersmind rámutatunk azokra az emlékekre, amelyek a fejlődés új útjait egyengetik.

A benepusztai és sopronbánfalvi templomok kifestésének csekély maradványai talán kronológiailag is az itt következő emlékek élén állnak. A benepusztai templom ásatásakor talált, festett kváderkő azért becses dokumentum, mert az Alföld románkori festészetének egyetlen emléke. A térdelő alakot ábrázoló töredék ismeretlen összefüggés része volt, s úgy elhalványult, hogy ma már csak régi fényképfelvételen tanulmányozható.⁶⁰³ A sopronbánfalvi Mária Magdolna-templom korai szentélyét lebontották, ezáltal ennek kifestéséből csupán a szentély megmaradt nyugati falán láthatjuk egy püspök alak előrajzát (60. kép) és egy másik álló alak részletét. A szent püspök figurája nem mutat jelentősebb művészi színvonalra, pendant-alakjának töredéke viszont élénk színeivel azt bizonyítja, hogy a mű a század közepéhez közel keletkezhetett, nem sokkal később, mint a hidegségi apszisfreskó, amely egyébként meglehetősen közel fekszik hozzá.⁶⁰⁴

*

A Pozsony megyei Dejte (Dehtice, Csehszlovákia) temetőjében álló rotundában, melyet 1172 körül vagy 1230–35-ben emeltek a Mindenszentek tiszteletére,⁶⁰⁵ a románkori kifestés⁶⁰⁶ a szentélyt és a hajó egy részét érintette. Ma a szentélyt a XIV. század második feléből való apostolok díszítik,⁶⁰⁷ s csupán egy régebbi fényképfelvétel mutatja, hogy ezeknek árkád alatt álló, románkori elődjük voltak.⁶⁰⁸ Az árkád alatt álló apostol ügyefogyott tartása, kurta lábai, nagy, merev keze minden bizonnyal ugyanattól a mestertől származik, aki a szentélyhez délről

csatlakozó hajófalon Krisztus születését és a hozzá kapcsolódó jeleneteket megfestette. (14, 67–68. kép.)

Mint a szentély apostolai, úgy ezek a jelenetek is fehér háttérre rajzolódnak. A rotundát a román korban feltehetően nem díszítette más ábrázolás ezeken kívül. A képsor jelenetei frízszerűen követik egymást. Csupán az első képet, Krisztus születését különíti el széles keret a passiójelenetektől; ez a kétregiszteres, zsúfolt ábrázolás a ciklus egészének egyensúlyát is megbontja. A kosztolányi és vizsolyi, bizantinizáló felfogással szemben a vízszintesen fekvő Mária kockás párnájával és hullámos körvonalú takarójával a levegőben látszik lebegni, s óriási kezét az állatoktól őrzött kised felé nyújtja. A nap és a hold a Nativitas-jeleneten ugyanúgy félreértésen alapuló ikonográfiai összeolvadás jelei, mint a kép alján, Krisztus fürdetése jelenetén megjelenő áldó mozdulatú férfiszent, a hasonló kompozíciót követő keresztelési jelenetek tartozéka.⁶⁰⁹

A passiósorozat három képből: az Ostorozás, a Keresztvitel és a Kálvária jelenetéből áll. Az első két jelenet csupán a XIII. század folyamán kezd népszerű lenni, mutatva a felébredő érdeklődést a morális szenvedés kifejezése (Olajfák hegye, Elárultatás) mellett Krisztus fizikai passiója iránt. A Flagelláció jelenetén a közepén oszlophoz kötözött, szembenálló Krisztus és kétoldalt a gallyköteget emelő, csúcsos zsidósapkás,⁶¹⁰ szakállas alak a későromán korban különösen felkapott ábrázolás.⁶¹¹ A Keresztvitelnek itt látott formája, ahol a keresztet vivő Krisztust nyakába vetett kötéllel katona vezeti, nem tartozik a gyakori ábrázolások közé.⁶¹² Jelenést ezen a jeleneten, teljesen szokatlanul és bizonyára az Ostorozás-jelenet hatása alatt, meztelen felsőtesttel ábrázolta a festő. Mindkét képen Krisztus feje felől egy-egy leszálló galambot láthatunk. Szerepük nem lehetett más, mint azoké az apotropaikus madaraké, melyeket a keresztre feszített Krisztus feje két oldalán gyakran megfestettek.⁶¹³

A Kálvária ábrázolásán a kereszt alatt János párvaként koronás nőalak talált megfestésre: benne Mária és a királynői alakban megjelenő Ecclesia olvadt különös módon egybe.⁶¹⁴ Mária oldalán, a kereszt előtt donátor térdel. Felemelt kezéből fohásának szövege mondatszalagon kanyarog a magasba, ahonnan a meghallgattatás jeleként felhőből kéz nyúlik alá.⁶¹⁵

A ritka ábrázolásokból összeállított és a Kálvária jeleneténél spekulatív elemeket felsorakoztató⁶¹⁶ képciklus tartalmi sajátosságai és előadása között csekély az összhang. Az alakok nehézkes és nemegyszer aránytalan rajza, a mozgásukat helyettesítő kézmozdulatok, a kompozíciók frízszerű összezsúfolása és a szabadon maradó teljes háttérnek csillagokkal való kitöltése⁶¹⁷ azt bizonyítja, hogy a falkép mesterének festői készsége nem állt arányban avval a programmal, melynek megvalósítására vállalkozott. A dejtei falfestmény minden bizonnyal jelentősebb mű vagy művek követésével készült provinciális alkotás. A különböző részletek félreértett összeolvastása nagy valószínűséggel abból adódik, hogy a mester magasabb szintű vázlatkönyv vagy mintalapok nyomán dolgozott s az egyes részleteket összekeverte (pl. a fürdetési jelenetet egy szent keresztelésével).⁶¹⁸ A minta végső soron német (valószínűleg dél-német – regensburgi) körbe vezethető vissza, a deriváció közbeeső láncszemeit azonban alighanem a XIII. század első felében keletkezett és elpusztult jelentősebb magyarországi művek között kell keresnünk.

A falkép kissé korai keletkezésére vonatkozó nézetekkel⁶¹⁹ szemben valószínűleg

a XIII. század harmadik negyedére való datálással közelítjük meg legjobban az igazságot. Az alakok színes és dekoratív felfogása még a negyvenes évek második felében keletkezett és kvalitásosabb hidegségi falképeket idézi. Ugyanakkor megfigyelhető a rajzos elem előtérbe lépése is,⁶²⁰ amely a színezéssel és különösen a hajrészletekkel együtt a korai gótika közeledtét érezteti. A donátor mögötti fa és a keretelés növényi részleteinek stilizáltsága arra enged gondolni, hogy a dejtői falkép talán már a hatvanas–hetvenes években keletkezett, mint jelentősebb művek retardáló-vidékiek lecsapódása.⁶²¹

*

A Gömör megyei Sűvetén (Šivetice, Csehszlovákia) a román korban csupán a kis körtemplom⁶²² szentélyét díszítették freskókkal⁶²³ – bele is zsúfolták ebbe a kifestésbe mindazt, amit ábrázolni fontosnak tartottak. (15, 69–70. kép.) Az apszis cilinderfalának északi háromnegyedén két egymás fölé szorított jelenetsorban felül Antióchiai Szt. Margit életjelenetei, alul pedig a passiósorozat talált megfestésre, míg a fal déli negyedére az Utolsó ítélet kompozíciója került. Ezt a románkori kifestést a föléje festett, hasonló ikonográfiát követő XIV. századi falképek⁶²⁴ nagyon megrongálták. A legtöbb részlet ma már nagyrészt csak előrajzban tanulmányozható, és sok helyen maga a falképet hordozó vakolat is hiányzik.

A passiósorozat nagyon rossz állapotú jelenetsora az Úrvacsorától a Feltámasztásig terjed. Lényegesen komplettebb ciklust alkot tehát, mint a dejtői. A „CENA DNI” feliratú első jelenetet Júdás csókja, ill. Krisztus elfogatásának jelenete követte.⁶²⁵ Az Ostorozás kompozíciója a dejtőivel rokon.⁶²⁶ A Kálvária a túlszúfolt képsorban különösen kevés helyet kapott. Mária és János helyett, a kereszt szárai alatt térdelő alakokká zsugorítva Longinus és Stephaton jelenik itt meg; a Keresztrefeszítés ábrázolásának ezt a formáját a XIII. század a korabizánci ikonográfiából újította fel.⁶²⁷ A ciklus két utolsó jelenetét, a Krisztus siratását és Feltámasztását a fölötté létezett XIV. századi falképreteg hozhatta olyan rossz állapotba, hogy még az alakok elrendezését is alig lehet rajta tanulmányozni. Ugyanebben a sorban, a déli ablaktól jobbra levő utolsó kép pokolbeli jelenetet ábrázol. Az Utolsó ítélet jelenetének része lehetett, melynek további részleteit az említett ablak megnyitása-kor pusztíthatták el. Ennek az izolált végítélet-képnek megjelenése a sűvetői szentély délkeleti sarkában arra mutathat, hogy itt az apszis díszítésére egy jellegzetes hajókifestési programot vettek át, ahol az északi falat egymás fölött a Margit-legenda és a passiótörténet, a déli falat pedig egy nagyméretű Utolsó ítélet borította.⁶²⁸

A Szent Margit legendáját megörökítő sűvetői ciklus szintén érdekes számunkra.

Margit, az antióchiai pogány pap kereszténnyé lett lánya a legenda szerint Olybrius helytartótól szenvedett el változatos és végül halálához vezető kínzásokat, miután a pogány úr szerelmét visszautasította.⁶²⁹ A történet az Olybrius előtti kihallgatások és kínzási jelenetek ritmikus váltakozásaira épül – ezt a sűvetői falkép is átveszi. Az apszis délnyugati pontján kezdődő képsor első jelenetén a kormányzó megpillantja Margitot a mezőn, s lovas követeket küld érte, majd az

Olybrius elé vezetett lány megvallja hitét. A további két kihallgatástól megszakított mártíromsági sorozat jelenetei közül az elsőn a hajánál fogva felfüggesztett szentet két-két férfi gyöttri; egy második jelenet elpusztult; a harmadik a börtönbe vetett Margitot ábrázolja. A süvetei legenda Margitnak Olybrius előtti harmadszori megjelenését követően a szent mártíromságával zárul.⁶³⁰ Margit a süvetei körtemplom tituláris szentje, ez indokolja legendájának megfestését a szentély falán. Ciklusának felmerülése nem tekinthető sem esetlegesnek, sem spontánnak – legfeljebb a XIII. század második felében kissé megkésettnek. A Magyarországon használatos falfestészeti ikonográfia ezúttal is olyan ábrázoláshoz nyúlt, amelynek az európai freskóművészetben már kitaposott útja volt. A monumentális ciklus első, XI. század végi jelentkezése után a XII. század végétől, még inkább a következő század első felében vált igazán közkedvelté.⁶³¹ Elterjedtsége okát a legenda olyan részleteiben kell keresnünk, melyek épp Süvetén nem letek ábrázolásra, ti. ahol Margit mint a sárkány-, ill. emberalakban megjelenő Gonosz legyőzője szerepel. A Szent György-ábrázolásokkal kapcsolatban kitértünk arra, hogy milyen nagy jelentőségre tett szert a késői román korban a psychomachia – a jó és gonosz, az erény és bűn harcának megjelenítése. A kereszt jelével a sárkányon győzelmet arató Margit ilyen értelemben Szent György alakpárja, és nem lehet véletlen, ha alakjukat a XIII. század első felében a falfestészet egymással összefüggésben megjelenítette.⁶³² Mint látni fogjuk, a Margit-legenda a magyarországi falfestészetben is elterjedt lehetett.

Süvetén a szinte rutinos komponálókészség és a festői kvalitás átlagossága között bizonyos ellentét feszül. A nagylélegzetű elbeszélés, a folyamatosan, elválasztás nélkül egymásra következő jelenetek találékony összefűzése,⁶³³ egy-egy ikonográfiai részlet megoldása⁶³⁴ arra enged következtetni, hogy a süvetei mester olyan, magas színvonalú előkép nyomán dolgozott, amely saját festői alkotását jóval felülmúlhatta. Süvetén a két mezőben egymás fölé zsúfolt alakok nyomott proporciói a festői arányérzék és a művészi készség bizonyos fogyatékosságait érzékeltetik, melyeket a restaurálásakor felerősített sötét kontúrok is hangsúlyoznak.⁶³⁵ Az igényesebb XIII. századi alkotásokéhoz hasonlóan ugyan a háttér itt is kék, a többi szín azonban rendkívül takarékosan csak az okkerekre korlátozódik.⁶³⁶ Az alakok formaadása lényegében még a „schwerer Stil” jegyében történik, melyet további későromán-bizantinizáló vonások fűszereznek.⁶³⁷ A Zackenstilnek nyoma még alig érződik, egy-egy alak tartásába viszont már belejátszanak gótizáló-lovagi vonások,⁶³⁸ melyek óvnak bennünket a falkép túlságosan korai datálásától.

A süvetei falkép stílusa amellet tesz tanúságot, hogy az előkép a dél-német – ausztriai falfestészetből meríthetett,⁶³⁹ sőt talán maga a legendaszerkesztés is onnan eredeztethető.⁶⁴⁰ A süvetei falfestmény keletkezésében bizonyára nagy szerepet játszó közvetlen előképet nagyjából a század derekára, magát a süvetei szentélykifestést pedig a század harmadik negyedére, annak végére datálhatjuk.⁶⁴¹

A falkép valószínű keletkezése idején Süvete birtokosait is ismerjük. Ezek a tulajdonosok: Záh (Zách) nembeli Jób pécsi püspök testvére, Zách, valamint annak leszármazottai minden bizonnyal a falkép megbízói is, akik a község tulajdona fölötti, vitatott jogukat a kegyuraságuk alá tartozó templom díszítésével is igyekeztek demonstrálni.⁶⁴²

*

A süvetei freskó nem áll egyedül a középkori Magyarország területén Margit legendájának ábrázolásával. A Boldva-parti Szalonnán (Borsod megye) a legenda ugyancsak a tituláris szent egyházát, annak körtemplomból alakított szentélyét díszítette.⁶⁴³ (16, 71 – 72. kép.) A volt kör alaprajzú hajó déli oldalán, az ablakok zónája alatt, a nagyméretűvé alakított ablaktól megcsonkítva a legendának a süveteiktől eltérő jelenetei kerültek napvilágra.⁶⁴⁴ Egy palmettás ornamentumokból álló csik mutatja, hogy a legenda festésével egy időben az apszidiolt is kifestették. A palmettasor alatti rétegből felszentelési kereszt került napfényre annak bizonyosságául, hogy a Margit-legendát bemutató freskó korban az eredeti körtemplom-építést követően keletkezett.⁶⁴⁵

A fennmaradt jelenetek⁶⁴⁶ közül az első kettő a torzonborz, pipaszárlábú emberi szörny alakjában megjelenő Gonosz legyőzését mutatja módfelett töredékesen: Margit a nagy orrú fejet a föld alá tapossa.⁶⁴⁷ (71. kép.) A kígyó formájú Gonosz ott tekergőzik a következő jelenet alatt is, ahol a szentet egy poroszló a frontálisan és izoláltan trónoló Olybrius elé vezeti. E kihallgatást az ostorozás jelenete követi, mely a süvetei kompozícióra emlékeztet. Majd ismét Olybriust látjuk: felemelt keze mozdulatával börtönbe parancsolja Margitot, ahol ennek galamb a kereszt jelét hozza. (72. kép.) A falképnek ezen a részén az ábrázolások egymás fölött két mezőben folytatódnak. A felső sor jeleneteiből az első, kétalakos jelenet értelmezésében a még olvasható PERFECT felirat sem igazít el.⁶⁴⁸ Mellette jobbra a „Teofil” felirattal, könyvvel vagy papírlappal ábrázolt alak egy másik: Máriával, esetleg Dorottyával kapcsolatos legendából kerülhetett ciklusunkba.⁶⁴⁹ Úgy látszik, a szalonnai képsorra a krisztológiai ciklusok sem maradtak hatás nélkül: Margitot, a szenvedő szentet a Krisztust megillető keresztes nimbuszal ábrázolták; egy nagy karddal felvonuló poroszlót „Malchus” felirattal látott el a festő.⁶⁵⁰ A képsor utolsó jeleneteiben a kivégzés előtt térdelve imádkozó, majd a kivégzett szent dicsfényes alakja látható, valamint igen töredékesen azoknak fejei, akik vele együtt jutottak mártíromságra.

A fehér falra élénk színekkel⁶⁵¹ festett ciklus falusias, szinte népies hangvételű alkotást tár elénk. Hosszú lábú, nyurga, bábuserű merevséggel, de élénken mozgó alakjai közül a férfiak különös, bő és térdig érő nadrágot viselnek.⁶⁵² Feltűnő a festményen a kompozíciós érzék hiánya. Egyetlen alakként a trónoló Olybrius kapott személyével arányban nem álló keretes kiemelés. A többi alak a fehér háttér előtt elszórva, különböző magasságban lebegve,⁶⁵³ a képsor vége felé már két sorba zsúfolva helyezkedik el; körülöttük pedig ötletszerű elhelyezésben úsznak felirataik. A térbeli és ikonográfiai konfúzió az utolsó alakok pusztá azonosítását is megnehezíti.

A szalonnai legendát kézenfekvő ikonográfiai analógiájával, a süveteivel nem vethetjük eredményesen össze: a jelenetek jó része a két ciklusban eltér, s a két közös ábrázolás (az Olybrius előtti kihallgatás és a szent mártíromsága) eltérő kompozíciót követ. A süvetei legenda előadásmódja, a jelenetek tagolása és tartalma világosabb; távol áll tőle a Szalonnán megfigyelhető ikonográfiai kuszaság. Más legendajelenetek beolvasztása a Margit-legendába ugyan nem mondható a szalonnai falkép specialitásának. E kontaminációk között a Szent Katalin-legendá rokon epizódjainak felhasználása a leggyakoribb;⁶⁵⁴ erre még valószínű magyarországi példát is ismerünk az udvarhelyi Homoróddarócon

(Drăușeni, Románia).⁶⁵⁵ Míg a hagiográfiai ciklusok alighanem már eleve némileg keveredve járnak be Európát s jutnak el Magyarországra, a szalonnai krisztológiai jeleneteknek más indítékai lehetnek. A falkép mestere valószínűen mintakönyv vagy mintalapok alapján dolgozott, s annak ikonográfiai készletét helytelenül használta.

Amilyen tájékozatlan volt a festő az ikonográfiában, olyan naivnak és falusiasnak bizonyult a festői előadás terén is. Ha egyáltalán merhetjük azt a kifejezést használni románkori alkotással kapcsolatban, hogy népies, akkor ez az az alkotás, amelyre ez illik⁶⁵⁶ – sokkal jobban, mint a dejtei freskóra, amelynek felfogásával egyébként adódnak érintkezési pontjai.⁶⁵⁷

A szalonnai falfestmény keletkezési korát épp erősen provinciális jellege miatt nagyon nehéz meghatározni. Az apszidiol még románkoriás palmettáit, a feliratok betűtípusát, valamint a dejtei falképek hozzátétőleges korát is figyelembe véve: közelítőleg a XIII. század hetvenes, talán már nyolcvanas éveiből valónak kell tartanunk.⁶⁵⁸ Fölötte problematikus a falkép korának a templom építéstörténetével⁶⁵⁹ való egyeztetése. Az épület vizsgálata alapján úgy tűnik, hogy igen rövid idő alatt, még a XIII. század második felében a régi körtemplomot kétszer is átalakították.⁶⁶⁰ A folyamatban levő feltárási munkáknak⁶⁶¹ kell majd eldönteniök, hogy e két alakítás közül melyikhez tartozott a falfestmény – vagyis, hogy a kifestés a még önálló rotunda hajóját vagy az új templom szentélyét volt-e hivatva díszíteni. A falkép megbízója mindenképpen Örösúr nembeli Miklós fia, ill. unokái személyében keresendő, akik birtokközpontjukról magukat Szalonnaiaknak nevezték.⁶⁶²

*

Korban és fekvésben egymáshoz egyaránt közel, a Margit-legendának tehát két egymástól eltérő falfestészeti változata keletkezett.⁶⁶³ A süvetei és a szalonnai legendaábrázolás azt bizonyítja, hogy a legendának különböző változatai léteztek Magyarországon.

Szent Margit hazai tisztelete már a XI–XII. században jelentős lehetett.⁶⁶⁴ Azt követően, hogy II. Endre szentföldi zarándoklatáról a mártír fejereklyéjét magával hozta, kultusza különösen elmélyülhetett: a szentet ettől kezdve Magyarország patrónusaként tisztelték.⁶⁶⁵ Nincs tudomásunk arról, hogy az értékes ereklye melyik egyházba, egyházakba került.⁶⁶⁶ Elképzelhetőnek kell azonban tartanunk, hogy a Margit-legendá ábrázolása a szent egyik fontos kultushelyén jelent meg először a hazai falfestészetben. A külföldi analógiák alapján ez az import akár a XIII. század húszas–harmincas éveiben is történhetett, a süvetei legendaszerkesztés sajátosságaiból kiindulva azonban valószínűnek látszik, hogy a ciklus magyarországi megjelenése a század második negyedére, közepe tájára eshet. Egy a XVIII. század közepéről való forrás a szent ereklyéinek IV. László halálát (†1290) követő elevációjáról beszél,⁶⁶⁷ amely a maga részéről talán a legendaábrázolás újabb fellendüléséhez, majd XIV. századi elterjedéséhez vezethetett.

A legenda XIV. századi ábrázolásai kívül esnének érdeklődésünk területén, ha előfordulásaik nem mutatnának sokatmondó paralelitást egy másik, kedvelt kortárs falképciklussal, melynek gyökerei szintén a román korba nyúlnak. XIV. szá-

zadi Margit-legenda ábrázolásaink a Felvidék keleti részén és a Székelyföldön tűnnek fel,⁶⁶⁸ és valószínű legkorábbi példái (Gelencén, Bögözön, Homoród-szentmártonban) a Szent László-legendával együtt szerepelnek.

A Szent László-legendák ábrázolásának problematikája túlságosan sokrétű és szerteágazó ahhoz, hogy e helyen akárcsak vázlatos ismertetésére vállalkozhatnánk; beható tanulmányozása a jelen sorozat egy további füzetének lesz tárgya.⁶⁶⁹ A ciklus első fennmaradt emléke az ócsai volt premontrei prépostsági templomban azonban még a XIII. század második felében keletkezett.⁶⁷⁰ Ez a későrománkori és pregnáns koragótikus vonásokat egyesítő alkotás arra mutat, hogy a nagy nemzeti életjeleneteinek első ábrázolása a román kor végéhez fűződik.

Szemben az első Szent László-*vita* hagiográfiai közhelyeivel, a falképciklus olyan legendaváltozatra támaszkodik, amely a szent király harci-lovagi aspektusát domborítja ki. A képsor tárgya ennek megfelelően a kerlési (cserhalmi) csata a kunok ellen és vele összefüggésben a magyar lány megmentésének epizódja;⁶⁷¹ Ócsán, nagyon elhalványulva, ez utóbbinak láthatjuk két jelenetét.⁶⁷²

A László-legenda a románkori ikonográfia talán egyetlen magyarországi alkotása. Annak ismeretében, amit a korszak hazai falfestészetének ikonográfiai konzervativizmusáról elmondottunk, nem értékelhetjük elég magasra ennek a legendaszerkesztésnek a jelentőségét. Már önmagában véve az, hogy a legenda ábrázolásának igénye felmerülhetett, a ciklus valószínű késői keletkezésére vall a román koron belül. Kialakulására ösztönzőleg hathatott az a cél, hogy a szent kultuszát (elsősorban temetkezési helyén, Váradon)⁶⁷³ elmélyítsék; szerepet játszhattak benne további, a kun problémával kapcsolatos szempontok is.⁶⁷⁴ A festett legenda létrejöttének legfontosabb, vizuális premisszája azonban az olyan kompozicionális-motivikus előképek létezése, amelyeket a magyar szent élettörténetéhez adaptálni lehetett.

Ezek a feltételek a XIII. század első harmadában, a psychomachikus lovasharc-ábrázolások, a keresztes csatajelenetek és lovas Szent György-képek korszakában adva voltak.⁶⁷⁵ Az európai falfestészet s talán a mintakönyvek is bőven szolgáltatathattak mintákat ahhoz, hogy miként kell a kerlési csatához felvonuló magyar lovagokat, a csata tűzében visszafordulva nyilazó nomádokat, a lovak patái alatt elhullott harcosokat, valamint a kunnal gyalog viaskodó királyt ábrázolni.⁶⁷⁶ A korai középkor ábrázolási szokásainak megfelelően itt sem új kompozíciók kitalálásával, hanem meglévő tartalmi átértelmezésével, új összefüggések felállításával készült a legendaszerkesztés. Összeállítása kevésbé lehetett festői feladat, mint inkább megbízói tevékenység: az első képciklus programjának megalkotásában bizonyára a festőt foglalkoztató donátornak volt óriási szerepe.⁶⁷⁷

Az ócsai szentélykifestésen belül a László-legenda a presbiterium északi falára került. Az északi templomhajó-falon ábrázolták a legenda XIV–XV. századi példáinak nagy többségét is,⁶⁷⁸ így ezt az elhelyezést az első, váradi székesegyház-beli képciklus sajátosságának tekinthetjük. Egy Karoling- és egy korarománkori falkép arra enged következtetni, hogy az északi fal felső része ótestamentumi ciklusnak volt hagyományos helye, mely lovas harci jelenetek ábrázolását involválta. Ilyent láthatunk a műstairi freskón (Zürich, Landesmuseum)⁶⁷⁹ és Gallianóban, a XI. század végéről való kifestésen.⁶⁸⁰ Az utóbbi képsor, bár közelebbi tárgy nem ismert, további ciklusokkal együtt összetett tipológiai rendszerbe szerveződik,

melyek között (az északi falon, épp az említett lovasjelenetek alatt) ott a Margit-legenda.⁶⁸¹

Az elmondottak hazai falképeinkre nézve is megengednek következtetéseket. Először: László-legendáink templombeli elhelyezésükkel és a lovas-harcos jelene-
tek kedvelésében, valamint valószínűleg a részletek megoldásában⁶⁸² is nagy vona-
lakban olyan ótestamentumi ciklust követtek, melyet az európai falfestészet hagyó-
mányosan a templom északi falán ábrázolt.⁶⁸³ Másodsor: a ciklusok gallianói
diszpozíciója magyarázatot adhat a László- és Margit-legendák párhuzamos el-
terjedésére, amelyet a Székelyföldön megfigyeltünk.⁶⁸⁴ Elképzelhető, hogy a két
legenda már a váradi székesegyházban is együtt került megjelenítésre – a sokszoros
szűrően át érkezett lombard hatások késői leszármazottjaként. E ciklusok tipoló-
giai „viszonya” Magyarországon ugyanaz, mint az európai előképeken: az ember-,
ill. állatformában a kereszténységre, a lélekre törő Gonosz legyőzése. Hogy az a
koncepció, amelynek prototípusát Gallianóban láthatjuk, mennyire megfelelt a
spekulatív későrománkori gondolkodásnak Magyarországon, mutatja a lombard
kifestés egy további alakja, Szent Kristóf,⁶⁸⁵ aki győzedelmes-lélekmentő szerepé-
nél fogva Ócsán is⁶⁸⁶ és ezután sok középkori hazai templomhomlokzaton meg-
jelenik.⁶⁸⁷

*

Az ócsai szentélyben, a László-legendával szemközti falon az Utolsó ítéletet
jelentette meg a festő. A nagy ítéletábrázolásoknak egy egyszerűsített változatával
állunk itt szemben, ahol a nagyméretű Krisztus két oldalán alul a tizenkét apostol,
a felső sorban lándzsát, ill. keresztet tartó angyal mögött az üdvözültek, ill. bizo-
nyára az elkárhozottak csoportja volt megfestve.⁶⁸⁸ Az ócsai freskó magassági
méretben megfelel a László-legendának és az apszis apostolsorának. Nem véletlen
a déli falon való elhelyezése sem. Az ábrázolásnak a bizánci, koraközépkori–
románkori művészetben egyaránt hagyományos helye a templomok belső nyugati
fala volt, ahol hatalmas falfelületen a kompozíció többregiszteres kibontakoztatá-
sára nyílt lehetőség.⁶⁸⁹ Magyarországon – legalábbis a románkori falfestészet
késői alkotásain – erről a helyről az urasági karzat szoríthatta ki az ábrázolást
a hajó déli, ill. ennek sokablakos tagoltsága esetén az északi falára.⁶⁹⁰ Ez egyúttal
arra kényszerítette a festőket, hogy a kompozíciót az e falakon már meglévő,
„tősgyökeres” ciklusok arányaira zsugorítsák. Az Ócsán látható és Sületén is
említett kétsávos Utolsó ítélet⁶⁹¹ ennek a fejlődésnek az eredménye.⁶⁹²

Az ócsai falképegyüttesben – Majestast körülvevő apostolok a szentélyben,
álló szentek a diadalívet tartó félpilléreken⁶⁹³ (73–76. kép), László-legenda az
északi, Utolsó ítélet a déli falon, nagyméretű Szent Kristóf a homlokzaton –
lényegében már az a témaválasztás és elrendezés van adva, amelyet a XIV. századi
falfestészet váltig ismételt, s belőle csak a végképp konzervatívnak minősülő
árkádus apostolsort hagyja el.⁶⁹⁴

Az ócsai falkép ikonográfiája munkánk tárgykörét közelebbről érinti, mint
jövőbe mutató stílusa. Ha a festmények mai megjelenésének hihetünk,⁶⁹⁵ az álló
alakok kissé elforduló, táncos tartása, a test és a bőséges drapéria újszerű viszonya,
az apostolok hajviselete és az arcok alig sejthető részletei már új alakfelfogást
tükröznek.⁶⁹⁶ Néhány konzervatív románkorias, még a „nehéz stílus”-sal rokon
jellegzetessége ellenére⁶⁹⁷ ez a XIII. század utolsó negyedében keletkezett alkotás⁶⁹⁸

már tulajdonképpen gótikus műnek mondható. Stílusának izoláltsága⁶⁹⁹ éppúgy, mint a korai László-legenda egyetlen itteni előfordulása arra figyelmeztet, hogy az ócsai falképpel rokon alkotások egész sora semmisülhetett meg.⁷⁰⁰

*

A budai Nagyboldogasszony-templom elpusztult falképeinek akvarellmásolatai is azt bizonyítják, hogy az 1270-es években a nagy központok elsőrangú alkotásain a falfestészet nem maradt el az építészet és a plasztika új, gótikus orientációjától.⁷⁰¹ A század utolsó harmadából, ismét a pusztulás okozta kontraszelekció eredményeképpen, a centrumoktól távolabb eső, kisebb jelentőségű alkotások maradtak meg. A noszvaji, abaúvjári, nagytoronyai falképmaradványok, a csarodai első, ill. a vizsolyi második kifestés ismert részletei sejteni engedik: milyen mérték-tartó lassúsággal terjed az új stílus, és hogy a román kori formaadásnak milyen mély gyökerei vannak.⁷⁰²

A XIII. század végének két nyugat-magyarországi falfestménye mutatja: mennyire különböző stílusok lehetségesek e késői korban, egymástól nem nagy távolságra. A két mű egyike sem kiemelkedő alkotás. A csemeszkopácsi plébánia-templom apostolgalériája (78. kép), ha restaurálásának hihetünk, kissé faragatlan-provinciális formában teszi magáévá a korai gótikus festészetnek azt az irányát, melyet például a kremisi falképek reprezentálnak.⁷⁰³ A határszéli magyar freskó korát nagyjából a század végére tehetjük. A hidegségi körtemplom második kifestését: a kör alakú hajó falképeit egy itteni birtokváltozással hozhatjuk valószínű kapcsolatba; ez esetben a freskó a nyolcvanas évek első felében készülhetett. (77. kép.) A durván félrerestaurált maradványokból jóformán egyedül az ikonográfia és a stílus erős bizáncias jellegét olvashatjuk ki.⁷⁰⁴ Az új kegyurak: az Osliai és festőjük stílusérzékét egy világ választja el a szárnyát bontogató gótika megértésétől.

Azt kell hinnünk, hogy a románkorias-bizantinizáló formákhoz és ikonográfia-hoz való ragaszkodás nemcsak a vidékies környezetben olyan hallatlanul erős. Mint láthattuk, ennek a konzervatívnak is nevezhető művészeti felfogásnak ekkor már nagy múltú hazai hagyománya van. A magyarországi falfestészet ebben évtizedek óta osztozik Alsó-Ausztriával, ahol a „nehéz stílus” klasszikus periódusának még 1300 tájáról és Bécsben is van kvalitásos emléke.⁷⁰⁵

A XIV. században azonban már elválnak az utak. A váratlan fordulat nem Ausztriában következik be, hanem Magyarországon. Míg Ausztria fokozatosan átadja magát a gótikának, hazánkban a gótikával szembeszegülő, halódó román kor adta „légüres térbe” olyan új impulzusok hatolnak be, melyeknek épp a helyi bizantin hagyományok adnak megfelelő táptalajt. A Róbert Károly koronázását bemutató falkép,⁷⁰⁶ a király híveivel, a Drugethekkel kapcsolatba hozható vizsolyi harmadik kifestés⁷⁰⁷ az itáliai Anjou-igazodást engedi megpillantani a művészeti irányváltozás hátterében. Ahhoz tehát, hogy ez az új, bizantinizáló művészeti irányzat, s nyomában egy itáliai típusú protoreneszánsz létrejöhessen, Árpád-kori falképfestészetünk sajátos fejlődése nyújtotta a premisszák egyikét. Ezen a ponton a középkori Magyarország falfestészete alakulásának útjai kivezetnek arról a területől, amelyet tanulmányunk tárgyául választottunk.

RÖVIDÍTÉSEK

AA	Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae
Acta Sanct.	Acta Sanctorum Hungariae. Tyrnaviae 1743, I—II
Actes	Actes du XXII ^e Congrès International d'Histoire de l'Art, Budapest, 1969. Bp. 1972, I—III
AÉ	Archaeológiai Értesítő
AHA	Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae
AK	Archaeológiai Közlemények
Alföldi	Alföldi A., A kereszténység nyomai Pannóniában a népvándorlás korában. SzIEK I. 149—170
Ambrózy	Ambrózy Gy., A magyar csatakép. Bp. 1940
Ansaldi	Ansaldi, A. R., Gli affreschi della Basilica di San Vincenzo a Galliano. Milano 1949
Anthony	Anthony, E. W., Romanesque frescoes. Princeton 1951
ArchBizJkv. 1869	[Rómer F.], Kivonat a MTA archaeológiai bizottságának 1869. III. 2-i III. r. ülésének jegyzőkönyvéből. AÉ I (1869) 186—188
ArchBizJkv. 1870	[Rómer F.], Kivonat a MTA archeológiai bizottságának 1870. III. 1-i r. ülésének jegyzőkönyvéből. AÉ III (1870) 21
Arslan	Arslan, E., La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII. Milano 1943
Aufhauser	Aufhauser, J. B., Das Drachenwunder des heiligen Georg. Byzantinisches Archiv, Heft 5. Leipzig 1911
Ádám	Ádám I., A veszprémi székesegyház I—II. Veszprém 1912
ÁUO	Codex diplomaticus Arpadianus continuatus. Árpád-kori Új Okmánytár. Közzéteszi Wenzel Gusztáv. I—XII. Pest—Bp. 1860—1874 (Monumenta Hungariae Historica I.)
Bacher	Mittelalterliche Wandmalerei, Funde 1959—1969. Kärnten: bearb. von E. Bacher. ÖZKD XXIII (1969) 120—155
Bakoš	Bakoš, J., Poznámky o románskej nástennej mal'be na Slovensku. Remarques sur la peinture murale romane en Slovaquie. Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University XVII (1968) 13—20 (A teljes francia fordítás szövegére hivatkozunk!)
Balogh	Balogh J., A magyarországi Szent György ábrázolások forrásai. AÉ XLIII (1929) 134—155
Bartha	Bartha, L., Техническое исследование венгерской стеной живописи романской эпохи. Kiadásra nem került levonat. AHA I (1954) 179—200 (A Szépművészeti Múzeum könyvtárában.)
Bauch	Bauch, K., Anfänge des figürlichen Grabmals in Italien. Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz XV (1971) 227—258
Baujournal	Baujournal. Von August Kirstein. (A pécsi székesegyház 1882—1891. évi restaurálásának építési naplója.) Kézirat. Pécs, Káptalani Levéltár, fasc. 788/a. Másolata az OMF könyvtárában

- Berkovits, Kódexek Berkovits I., Magyar kódexek a XI—XVI. században. Bp. 1965
- Berkovits, MinFest. Berkovits I., A magyar miniatúrafestészet kezdetei. Az Árpád-kor. Magyarságtudomány I (1942) 485—519
- Beschr. Verz. IV/1 Buberl, P., Die illuminierten Handschriften in Steiermark. Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich IV/1. Leipzig 1906
- Békefi Békefi R., A Balaton környékének egyházai és várai a középkorban. Bp. 1907
- Bogyay, Ják Bogyay T., A jáki apátsági templom és Szent Jakab kápolna. Szombathely 1943
- Bogyay, NormannInv. Bogyay, Th. von, Normannische Invasion — Wiener Bauhütte — ungarische Romanik. Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter. Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 2. Baden-Baden 1953, 273—304
- Bogyay, Sarkophag Bogyay, Th. von, Der Sarkophag des hl. Stephan und seine Ikonographie. Das Münster XXV (1972) 307—312
- Bonfini Bonfinis, A. de, Rerum Ungaricarum Decades. Ed. I. Fögel—B. Iványi—L. Juhász. Lipsiae 1936
- Borrmann Borrmann, R., Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland I—II. Berlin 1897
- Bubics Bubics Zs. archaeologiai levele. 1869. május 6. AÉ (1869) 285
- Budinis Budinis, C., Gli artisti italiani in Ungheria. Roma 1936
- Camés Camés, G., Byzance et la peinture romane en Germanie. Paris 1966
- CD Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis. Studio et opera Georgii Fejér. I—XI. Budae 1829—1844
- Clemen Clemen, P., Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinländern. Düsseldorf 1916
- Conant Conant, K. J., Carolingian and Romanesque architecture, 800 to 1200. Harmondsworth 1959 (The Pelican History of Art)
- Csánki Csánki D., Magyarország történeti földrajza a Hunyadiak korában I—V. Bp. 1890—1916
- Csányi Csányi K., Bizánci elemek az Árpád-kor magyar építészetében. MTA II. Oszt. Közl. 1. társadalomtudományi sorozat, I. köt. 1. sz. (1950) 25—40
- Csányi—Lux Csányi K.—Lux G., Az ócsai református templom. Technika XX (1939) 51—56, 113—116, 151—156
- Csemegi, Bvári Főtpl. Csemegi J., A budavári főtemplom. Bp. 1955
- Csemegi, Ják Csemegi J., A jáki apátság temploma. Vasi Szemle VI (1939) 12—37
- Csemegi—Dercsényi Csemegi J.—Dercsényi D., Hozzászólások Feldebrő kérdéséhez. MÉ V (1956) 54—59
- Csemeginé Csemeginé Tompos Erzsébet, A pécsi székesegyház Schmidt-féle újjáépítése. Az Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Közleményei X/5 (1964) 33—97
- Czobor, Ják Czobor B., A jáki apátsági templom. AÉ X (1890) 11—16
- Czobor, Pécsi leletek Czobor B., A legújabb pécsi leletek. Egyházművészeti Lap III (1882) 225—232, 257—262, 289—296
- Czobor, Vegyesek [Czobor B., Vegyesek.] Egyházművészeti Lap III (1882) 222—224, 320
- Deér Deér, J., Die heilige Krone Ungarns. Wien 1966
- Demus, ByzantArt Demus, O., Byzantine Art and the West. New York 1970 (The Wrightsman Lectures 1966)

- Demus, Mosaiken
 Demus, Paläologienstil
 Demus, S. Marco
 Demus, Wandmalerei
 Dercsényi Balázs
 Dercsényi, Balaton
 Dercsényi, Esztergom
 Dercsényi, EurBez.
 Dercsényi, Heves I
 Dercsényi, Hist.Mons.
 Dercsényi, Jáki Tpl.
 Dercsényi, KircheJák
 Dercsényi, Kőtár
 Dercsényi, MoMűvt. I–IV
 Dercsényi, Műemlékvédelem
 Dercsényi, Radocsay rec.
 Dercsényi, RégKutatások
 Dercsényi, RomanKunst
 Dercsényi, Sopron I–II
 Dercsényi, Szfehérvár
 Dercsényi, Tutela
 Dercsényi–Pogány
 Dercsényi–Pogány–Szentkirályi
 Dercsényi–Zolnay
 Deschamps, St. Georges
 Deschamps, Tissus
 Deschamps–Thibout I
 Deschamps–Thibout II
 Diez–Demus
 Distelberger
 Divald, MMűvt.
 Divald, MoMűvEml.
 Demus, O., Die Mosaiken von San Marco in Venedig. Wien 1935
 Demus, O., Die Entstehung des Paläologienstils in der Malerei. Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, München, 1958. München 1958, IV/2. 1–63
 Demus, O., The Church of San Marco in Venice. History, architecture, sculpture. Washington 1960
 Demus, O., Die romanische Wandmalerei. München 1968
 Dercsényi Balázs, A pécsi székesegyház. Bp. 1969
 Dercsényi D., A Balaton környékének műemlékei. Szépművészet II (1941) 174–176
 Dercsényi D., Az esztergomi várkapolna. Esztergom 1963
 Dercsényi, D., Europäische Beziehungen der ungarischen Romanik. Actes I. 291–301
 L.: Heves I
 Dercsényi, D., Historical monuments in Hungary. Protection and preservation. Bp. 1969 (francia nyelven is)
 Dercsényi D., A jáki templom. Bp. 1957
 Dercsényi, D., Zur siebenhundertjährigen Feier der Kirche von Ják. AHA IV (1957) 173–202
 Dercsényi D., A pécsi kőtár. Bp. 1962
 L.: MoMűvt. I–IV
 Dercsényi D., Magyar műemlékvédelem a felszabadulás után. MÉ I (1952) 147–154
 Dercsényi D., Recenzió Radocsay D.: A középkori Magyarország falképei c. művéről. MÉ III (1954) 303–307
 Dercsényi D., Újabb régészeti kutatások és a pannóniai kontinuitás kérdése. SZ 81 (1947) 203–211
 Dercsényi, D., Romanische Kunst im Ungarn der Arpa-denzeit. Bildwerk I (1942) 12–22
 L.: Sopron I–II
 Dercsényi D., A székesfehérvári királyi bazilika. Bp. 1943
 Dercsényi, D., La tutela dei monumenti in Ungheria dopo la liberazione. AHA II (1954–55) 99–134
 Dercsényi D.–Pogány F., Pécs. Bp. 1956
 Dercsényi D.–Pogány F.–Szentkirályi Z., Pécs városképei, műemlékei. Bp. 1966
 Dercsényi D.–Zolnay L., Esztergom. Bp. 1956
 Deschamps, P., La légende de St. Georges et les combats des Croisés dans les peintures murales du moyen âge. Monuments et Mémoires. Fondation E. Piot, XLIV (1950) 109–123
 Deschamps, P., Les fresques des cryptes des cathédrales de Chartres et de Clermont et l'imitation des tissus dans les peintures murales. Monuments et Mémoires. Fondation E. Piot, XLVIII, fasc. 2 (1956) 91–106
 Deschamps, P.–Thibout, M., La peinture murale en France. Le haut moyen âge et l'époque romane. Paris 1951
 Deschamps, P.–Thibout, M., La peinture murale en France au début des l'époque gothique (1180–1380). Paris 1963
 Diez, E.–Demus, O., Byzantine mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni. Cambridge/Mass. 1931
 Distelberger, R., Neuaufgedeckte Fresken in der Filialkirche St. Johann im Mauertal. ÖZKD XXV (1971) 11–25
 Divald K., Magyar művészettörténet. Bp. [1927]
 Divald K., Magyarország művészeti emlékei. Bp. 1927

Divald, Szepesmegye	Divald K., Szepes vármegye művészeti emlékei I–III. Bp. 1906
Donászy	Donászy F., Az Árpádok címerei. Bp. 1937
DOP	Dumbarton Oaks Papers
Du Cange	Du Cange, Ch., Glossarium mediae et infimae latinitatis I–X. Niort 1883–1887
Dutkiewicz, Dziekanowice	Dutkiewicz, J. E., Malowidła romańskie w Kościele w Dziekanowicach. Folia Historiae Artium I (1964) 55–94
Dutkiewicz, Románskie	Dutkiewicz, J. E., Románskie malowidła ścienne w Polsce. Biuletyn Historii Sztuki XXVIII (1966) 269–304
Dvořáková	Dvořáková, V., Taliánske vývinové prúdy stredovekej mal'by na Slovensku. Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, 225–244
Dvořáková–Fodor–Stejskal	Dvořáková, V.–Fodor, P. M.–Stejskal, K., K vývoji středověké nástěnné malby v oblasti Gemerské a Malohontské. Umění VI (1958) 325–363
Dvořáková–Krása	Dvořáková, V.–Krása, J., Zpráva o průzkumu slovenských středověkých nástěnných maleb konaném v září 1960. Umění (1961) 197–206
Dvořáková–Krása–Stejskal	Dvořáková, V.–Krása, J.–Stejskal, K., Zpráva o průzkumu středověkých nástěnných maleb na Slovensku 1961. Umění X (1962) 258–275
Eitelberger	Eitelberger, R., Bericht über einen Ausflug in Ungarn. Jb. d. KKCC I (1856) 91–140
Entz, Architecture	Entz, G., L'architecture et la sculpture hongroises à l'époque romane dans leurs rapports avec l'Europe. Cahiers de Civilisation Médiévale IX (1966) 1–11, 209–219
Entz, BizKaps.	Entz G., A középkori Magyarország falfestményeinek bizánci kapcsolatairól. MŰ XVI (1967) 241–250
Entz, Esztergom	Entz G., Az esztergomi királyi kápolna oroszlános festménye. Annales Strigonienses. Esztergom Évlapjai I (1960) 5–10
Entz, Ják	Entz G., A jáki karzat falfestményeinek ikonográfiája. Előadás. Budapest, Kossuth Klub, 1973. január 29.
Entz, Karzatok	Entz G., Nyugati karzatok románkori építőművészetünkben. MŰ VIII (1959) 130–142
Entz, KpkoriMo.	Entz G., A középkori Magyarország művészete. Bp. 1959 (Művészettörténet 26)
Entz, Radocsay rec.	Entz G., Recenzió Radocsay D.: A középkori Magyarország falképei c. művéről. MTA II. Oszt. Közl. IV (1954) 3–4. sz. 189–195
Entz, Transsilvanien	Entz, G., Die Baukunst Transsilvaniens im 11–13. Jahrhundert. AHA XIV (1968) I.: 1–48., II.: 127–175
Erdmann	Erdmann, K., Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz–Wiesbaden (1953) Nr. 9
Ernst	Ernst M., A dunántúli falfestés legkorábbi emlékei. Bp. 1935
Éber, Árpád-kor	Éber L., Magyarország árpád-kori művészete IV. Műbarát II (1922) 162–168
Éber, Tanulmányok	Éber L., Tanulmányok Magyarország középkori falfestményeiről. MoMűeml. IV (1915) 71–104
Éri	Éri I., Veszprém. Bp. 1972
Falke	Falke, O. von, Kunstgeschichte der Seidenweberei. Berlin 1921

- Ferenczy Ferenczy K., A pécsváradi vár helyreállítása. MV V (1961) 136–148
- Fodor Fodor, P., Nástenné mal'by v Kostol'anoch pod Tribečom z hl'adiska techniky mal'by. Monumentorum Tutela 2 (1966) 97–114
- Földváry Földváry L., Adalékok a Dunamelléki ev. ref. egyházkerület történetéhez. Bp. 1898
- Frodl, Kärnten Frodl, W., Romanische Wandmalerei in Kärnten. Klagenfurt 1942
- Frodl, Österreich Frodl, W., Zur Malerei der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts in Österreich. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVI (XX) (1954) 47–81
- Frodl-Kraft Frodl-Kraft, E., Das Margaretenfenster in Ardagger. Studien zur österreichischen Malerei in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVI (XX) (1954) 9–66
- Fuxhoffer—Czinár Fuxhoffer, D.—Czinár, M., Monasterologia regni Hungariae. Veszprém 1803
- Fülep, Ausgrabungen Fülep, F., Neuere Ausgrabungen in der Cella Trichora von Pécs (Fünfkirchen). AA XI (1959) 399–417
- Fülep, Ásatások Fülep F., Újabb ásatások a pécsi cella trichorában. A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve (1959) 75–88
- Fülep, Pécs Fülep F., Pécs római kori emlékei. Bp. 1964
- Fülep—Duma Fülep F.—Duma Gy., Adatok a római kori emlékek továbbbéléséhez (A pécsi cella trichora falfestményeinek vizsgálata). Antik Tanulmányok XIX (1972) 64–80 — A tanulmány angol nyelvű változata: Examinations of the wall paintings in the cella trichora of Pécs. Folia Archaeologica XXIII (1972) 195–209
- Gabrielli Gabrielli, N., Repertorio delle cose d'arte del Piemonte. Pitture romaniche. Torino 1944
- Garber Garber, J., Romanische Wandgemälde Tirols. Wien 1928
- Gál Gál, L., L'architecture religieuse en Hongrie du XI^e au XIII^e siècle. Paris 1929
- Genthon I Genthon I., Magyarország műemlékei. Bp. 1951
- Genthon II/I—II Genthon I., Magyarország művészeti emlékei. I.: Dunántúl. Bp. 1959; II.: Duna—Tisza köze, Tiszántúl, Felsővidék. Bp. 1961
- Genthon, Erdély Genthon I., Az orthodoxia művészete Erdélyben. Magyar Szemle XXII (1934) 242 kk.
- Gerecze, Debrő Gerecze P., A debrii altemplom. AÉ XVII (1897) 405–414
- Gerecze, Falkéjpk. Gerecze P., Magyarország régi falképeinek jegyzéke és irodalma. MoMüeml. I (1905) 481–544. hasáb
- Gerecze, MúemlJk. Gerecze P., A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. MoMüeml. II (1906)
- Gerecze, Pécs Gerecze P., A pécsi székesegyház egykori oltársátora és többi szobrászati maradványai. AK XX (1897) 125–126
- Gerecze, Rajzjk. Gerecze P., A MOB rajztárának jegyzéke. MoMüeml. I (1905) 171–478. hasáb
- Gerevich L., MoMúvt. I—IV L.: MoMúvt. I—IV
- Gerevich, Arte Ant. Gerevich, T., L'arte antica ungherese. Klöny. az Ungheria c. kiadványból. Roma [1929] (Pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa Orientale, Roma, prima serie)
- Gerevich, Erdély Gerevich T., Erdélyi magyar művészet. Erdély. Bp. 1940
- Gerevich, Múemlékeink Gerevich T., Múemlékeink védelme. Szépművészet IV (1943) 1–5

- Gerevich, Régi MMűv. Gerevich T., A régi magyar művészet európai helyzete. Klny.: Minerva (1924)
- Gerevich, Románkor Gerevich T., Magyarország románkori emlékei. Bp. 1938
- Gerevich, S. Ladislao Gerevich, T., S. Ladislao nella storia e nell'arte. Corvina NS V (1942) 187—201
- Gerevich, Szt. István Gerevich T., Magyarországi művészet Szent István korában. SzIEK III. 81—110
- Gerevich, Transsilvania Gerevich, T., L'arte ungherese della Transsilvania. Corvina NS III (1940) 513—590
- Gerevich, UngKunst Gerevich, T., Von der älteren ungarischen Kunst. Ungarische Jahrbücher V (1925) 147—176
- Gervers-Molnár Gervers-Molnár V., A középkori Magyarország rotundái. Bp. 1972 (Művészettörténeti Füzetek 4)
- Gosztonyi, Székesegyház Gosztonyi Gy., A pécsi Szent Péter székesegyház eredete. Pécs 1939
- Gosztonyi, Temető Gosztonyi Gy., A pécsi ókeresztény temető. Pécs [1943?]
- Grabar, Fresques Grabar, A., L'étude des fresques romanes. Cahiers Archéologiques I (1947) 163—177
- Grabar, Peinture Grabar, A., La peinture byzantine. Genève 1958
- Graesse Jacobi a Voragine Legenda aurea vulgo historia lombardica dicta. Recensuit Th. Graesse. 3. kiad. 1890; utánnomása: Osnabrück 1969
- Gróh Gróh I., Szent László és a cserhalmi ütközet középkori képirásunkban. VU LVII (1910) 246—247
- Györfly, MNemz. Györfly Gy., A magyar nemzetségtől a vármegyéig, a törzstől az orszáig. Tanulmányok a magyar állam eredetéről. Bp. 1959, 1—126
- Györfly, Szávaszentdemeter Györfly Gy., A szávaszentdemeteri görög monostor XII. századi birtokösszeírása. MTA II. Oszt. Közl. II (1952) 325—362; III (1953) 69—104
- Györfly, Tört Földrajz Györfly Gy., A középkori Magyarország történelmi földrajza. Bp. 1963
- Gyürky Gyürky, K., Die St. Georg-Kapelle in der Burg von Veszprém. AA XV (1963) 341—408
- Habovštiak Habovštiak, A., Kirche mit Fresken in Kostol'any pod Tribečom. VII^e Congrès International des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques, Tchécoslovaquie, 1966. Excursion en Slovaquie. Nitra 1966 (soksz.)
- Hamann-McLean Hamann-McLean, R. — Hallensleben, H. von, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien. Giessen 1963-
- Hatszáz éves freskók Hatszáz éves freskóképek (Ócsa). Múcsarnok III (1900) 335
- Hekler, MMűvt. Hekler A., A magyar művészet története. Bp. 1935
- Hekler, UngKg. Hekler, A., Ungarische Kunstgeschichte. Berlin 1937
- Henszlmann, Baukunst Henszlmann, E., Die mittelalterliche Baukunst in Ungarn II. Der romanische Styl im XIII. Jahrhundert. Oesterreichisches Revue III (1865) Bd. II. 186—207
- Henszlmann, Ókeresztény Henszlmann I., Magyarország ó-keresztény, román és átmenet stílyű mű-emlékeinek rövid ismertetése. Bp. 1876
- Henszlmann, Szfehérvár Henszlmann I., A székesfehérvári ásatások eredménye. Pest 1864
- Heves I. Dercsényi D., Művészettörténeti áttekintés, XI—XV. század. Heves megye műemlékei I. Bp. 1969
- Heves II. Heves megye megye műemlékei II. Szerk. Dercsényi D. és Voit P. Bp. 1972

HO	Codex diplomaticus patrius. Hazai Okmánytár. Kiadják Nagy I., Paur I. stb. I—VIII. Győr—Bp. 1865—1891
Hofman	Hofman, J. Staré umění na Slovensku. Praha 1930
Hunfalvy	Hunfalvy J., Magyarország és Erdély eredeti képekben I—II. Darmstadt 1860
Huszka, MSzentek	Huszka J., Magyar szentek a Székelyföldön a XV. és XVI. századokban. AÉ VI (1886) 123—134
Huszka, Szt. László	Huszka J., A Szent László-legenda székelyföldi falképeken. AÉ V (1885) 211—220
Illés	Illés J., Az esztergomi királyi palota falképeinek helyreállítása. MMV VI. 1969—70 (1972) 225—244
Ipolyi, Deákmonostor	Ipolyi A., A deákmonostori XIII. századi basilica. A Magyar Tudományos Akadémia Évkönyvei X/III (1860)
Ipolyi, Heves	Ipolyi A., Egy hazai vidék (Heves és Külsőszolnok megyék) őskori régészeti leletei és középkori műemlékeinek vázlata. Ipolyi Arnold kisebb munkái I. Bp. 1873, 469—511
Ipolyi, Repertorium	Ipolyi A., Magyar régészeti repertorium. AK II (1861) 187—282
Ipolyi, Szepesváralja	Ipolyi A., A középkori magyar festészet emlékeiből. A szepesváraljai XIV. századi történeti falfestmény. A Magyar Tudományos Akadémia Évkönyvei XI/III (1864)
Jankovich	Jankovich I., A veszprémi Gizella-kápolna. Technika (1940) 5. sz. 129—134
Jankovič	Jankovič, V., Kostol'any pod Tribečom. Monumentorum Tutela 2 (1966) 5—42
Jb. d. KKCC	Jahrbuch der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale
Kampis, Feldebrő	Kampis A., A feldebrői altemplom. MÉ IV (1955) 178—194
Kampis, Kunst	Kampis, A., Kunst in Ungarn. Bp. 1966
Kampis, Művt.	Kampis A., A művészettörténet. A kultúra világa III. Bp. 1960, 399—554
Kampis, Régi MMűv.	Kampis A., Régi magyar művészet. Magyar művelődéstörténet I. Ősműveltség és középkori kultúra. Bp. [1939], 473—547
Karácsonyi	Karácsonyi J., A magyar nemzetségek a XIV. század közepéig I—III. Bp. 1900—1901
Kádár, ByzantDenkm.	Kádár, Z., Byzantinische Denkmäler in Ungarn. Archäologische Funde in Ungarn. Bp. 1956, 393—417
Kádár, Esztergom	Kádár Z., Az esztergomi oroszlanos freskók eredetéről. A Komárom Megyei Múzeumok Közleményei I (1968) 133—155
Kádár, Feldebrő	Kádár, Z., Cycle de fresques à Feldebrő représentant Caïn et Abel. Actes du XII ^e Congrès International des Études Byzantines. Beograd 1964, III. 159—162
Kádár, Somogyvár	Kádár Z., A somogyvári ún. Sámson-dombormű képtípusáról. AÉ LXXVII (1950) 127—130
Kádár, Székesfehérvár	Kádár Z., A székesfehérvári István-koporsó ikonográfiája. MÉ IV (1955) 201—204
KKrón.	Képes Krónika. Cronicon Pictum. Bp. 1964, 67—181
Koller	Koller, J., Prolegomena in historiam episcopatus Quinqueecclesiarum. Posonii 1804
Koppány	Koppány T., A Balaton-felvidék románkori templomai. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei I (1963) 81—114
Korompay	Korompay Gy., Veszprém. Bp. 1957, II. átd. bőv. kiad.

Kovačovičová	Kovačovičová-Puškárová, B., Die romanische Kunst in der Slowakei. <i>Studia Historica Slovaca</i> VI (1969) 151–192
Kovács	Kovács B., Adatok Feldebrő történetéhez. <i>MÉ</i> (1968) 124–125
Kozák, Szfehérvár	Kozák K., A székesfehérvári királyi bazilika legkorábbi építési korszaka. <i>Székesfehérvár Évszázadai</i> I (1967) 141–146
Kozák, Veszprém	Kozák K., XI–XIII. századi egyházi építészet Veszprém megyében. <i>A Veszprém megyei Múzeumok Közleményei</i> 8 (1969) 223–234
Kozák–Uzsoky	Kozák K.–Uzsoky A., A győri székesegyház feltárása (1969). <i>Arrabona</i> 12 (1970) 111–159
Középkori freskó Hidegségen	Egy középkori freskót találtak a Sopron megyei hidegségi templomban. <i>Szabad Művészet</i> III (1949) 349
Kralovánszky, Alapítás	Kralovánszky A., A székesfehérvári királyi bazilika alapításának kérdéséhez. <i>A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve</i> 2 (1966–67) 121–125
Kralovánszky, Szfehérvár	Kralovánszky A., A székesfehérvári középkori bazilika. <i>Átdolg. bőv. kiad. Székesfehérvár</i> 1968
Krásá	Krásá, J., Nástěnné malby o kostele sv. Jiří v Kostol'anoch pod Tribečom. <i>Monumentorum Tutela</i> 2 (1966) 115–127
Künstle	Künstle, K., <i>Iconographie der christlichen Kunst</i> I–II. Freiburg 1926–1928
Lazarev	Lazarev, V., <i>Storia della pittura bizantina</i> . Ed. italiana rielaborata e ampliata. Torino 1967
László	László Gy., Adatok a koronázási jogar régészeti megvilágításához. <i>SzIEK</i> III. 517–558
Lázár, Brüder Kolozsvári	<i>Die Kunst der Brüder Kolozsvári</i> . B. Lázár: <i>Studien zur Kunstgeschichte</i> . Wien 1917, 1–50
Lázár, Kolozsvári	Lázár B., Kolozsvári Márton és György művészete. <i>AÉ</i> XXXVI (1916) 63–107
LCI	<i>Lexikon der christlichen Ikonographie</i> . Herausg. von E. Kirschbaum. Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968
Legendae	<i>Legendae sancti regis Stephani</i> . Szent István király legendái. Közread. Varju E. Bp. 1928
Lepold	Lepold A., Az Esztergomban föltárt műemlékek ikonográfiája. <i>Katholikus Szemle</i> 49 (1935) 623–630
Levárdy, Árpád-kor	Levárdy R., Az Árpád-kor Krisztus-képe. <i>Pannonhalmi Szemle</i> XVI (1941) 115–130
Levárdy, Győr	Levárdy F., A középkori győri székesegyház pusztulása és első barokk átépítése. <i>Arrabona</i> 12 (1970) 83–109
Lukcsics–Pfeiffer	Lukcsics P.–Pfeiffer J., A veszprémi vár a katolikus restauráció korában. Veszprém 1933
Lux, Feldebrő	Lux G., A feldebrői templom. <i>Magyar Mérnök és Építész Egylet Közlönye</i> LXXVI (1942) 89–94
Lux, Ókeresztény	Lux K., Ókeresztény bazilika Magyarországon. <i>Magyar Művészet</i> (1925) 208–215
Marosi	Marosi, E., Einige stilistische Probleme der Inkrustationen von Gran (Esztergom). <i>AHA</i> XVII (1971) 171–229
Mašin	Mašin, J., <i>Romanische Wandmalerei in Böhmen und Mähren</i> . Praha 1954
Mályusz	Mályusz E., A magyar köznemesség kialakulása I. <i>SZ</i> LXXVI (1942) 272–305
Mencl	Mencl, V., <i>Stredoveká architektura na Slovensku</i> I. Praha – Prešov 1937

MÉ	Művészettörténeti Értesítő
Miles	Miles, G. B., Byzantium and the Arabs: Relations in Crete and the Aegean areas. DOP 18 (1964) 1—32
Millet	Millet, G., Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV ^e , XV ^e et XVI ^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos. II ^e éd. Paris 1960
MittelaltWandmalerei	Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich. Originale, Kopien, Dokumentation. Ausstellung im Oberen Belvedere, 26. Mai bis 13. September 1970. Katalog
Mittheilungen	Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale
MKSz	Magyar Könyvszemle
MMV	Magyar Műemlékvédelem (Az Országos Műemléki Felügyelőség Kiadványai)
MOB jel.	A M[űemlékek] O[rszágos] B[izottsága] működése az ... évben (Évi jelentés)
MOB jel. 1873	[Henszlmann], AÉ VIII (1874) 1—5
MOB jel. 1882	AÉ NF (1882) függelék XLVII—LI
MOB jel. 1902	MoMűeml. I (1905) 157—170
MOB jel. 1903—11	MoMűeml. III (1913) 221—300
MOB jel. 1912—13	MoMűeml. IV (1915) 245—267
MOB jkv.	A M[űemlékek] O[rszágos] B[izottsága] ...-i ülésének jegyzőkönyve
MOB jkv. 1882. III. 28.	AÉ II. 1882 (1883) függelék XXXVIII—XLVII
MOB jkv. 1882. VI. 10.	AÉ II (1882) függelék XXXVIII—XL
MOB jkv. 1882. IX. 14.	AÉ II (1882) függelék XLIII—XLV
MOB jkv. 1882. XII. 16.	AÉ II. 1882 (1883) függelék XLVII
MOB jkv. 1883. III. 3.	AÉ III (1884) függelék I
MoMűeml.	Magyarország Műemlékei. A MOB közleményei. Szerk. Forster Gy.
MoMűvt. I—IV	A magyarországi művészet története. I. kötet. A román korról szóló fejezet szerzője Dercsényi D. A kézikönyv néhány későrománkori falképre a korai gótikus fejezetben tér ki; ezeknél a lapszámot követően feltüntetjük a szerző monogramját (Gerevich László). A rövidítést követő római szám a kézikönyv kiadásaira utal: MoMűvt. I: I. kiad. Bp. 1956; MoMűvt. II: II. kiad. Bp. 1960; MoMűvt. III: III. kiad. Bp. 1964; MoMűvt. IV: IV. kiad. Bp. 1970
Moravcsik, Bizánc	Moravcsik Gy., Bizánc és a magyarság. Bp. 1953
Moravcsik, Byzantium	Moravcsik, Gy., Byzantium and the Magyars. Bp. 1969
Möller	Möller I., Az ócsai templom. Építő Ipar—Építő Művészet (1921) 144—146, 153—154
MTA II. Oszt. Közl.	A Magyar Tudományos Akadémia II. Társadalmi-Történeti Tudományok Osztályának Közleményei
MV	Műemlékvédelem
Myskovszky	Myskovszky V., Néhány felsővidéki műemlék. AÉ UF XXI (1901) 385—403
Nagy L.	Nagy L., Pannonia Sacra. SzIEK I. 29—148
Nagy, Bazilikák	Nagy T., A pannóniai ókeresztény egyházakozségi bazilikák. Szépművészet II (1941) 144—148
Nagy, Kontinuität	Nagy, T., Zum Problem der Kontinuität in Pannonien. Bildwerk I (1942) 3—6
Nagy Z.	Nagy, Z., Le palais des Arpadiens à Esztergom. Nouvelle Revue de Hongrie LIII (1935) 51—61

- Oakeshott W., Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert. Leipzig 1967
- OMF beszámoló 1968–69 Beszámoló az OMF 1968–69. évben végzett munkáiról. MV XIV (1970) 193–201
- OMF jel. 1949–59 Entz G., Falfestményeink helyreállítása MMV I. 1949–59 (1960) 155–167
- OMF jel. 1959–60 Illés J.–Szentesi R., Az OMF 1959–60-ban végzett falképre Restaurálási munkáiról. MMV II. 1959–60 (1964) 248–249
- OMF jel. 1961–62 Illés J., Az OMF 1961–62-ben végzett falképhehelyreállítási munkáiról. MMV III. 1961–62 (1966) 245–247
- OMF jel. 1963–66 Entz G., Az OMF falképhehelyreállítási és faszobrászati munkái (1963–66). MMV IV. 1963–66 (1969) 253–254
- OMF jel. 1967–68 Entz G., Az OMF falképre Restaurálási munkái 1967–68-ban. MMV V. 1967–68 (1970) 383–384
- Oszvald Oszvald F., Adatok a magyarországi premonstreiek Árpád-kori történetéhez. MÉ VI (1957) 231–254
- ÖZKD Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege
- Pasteiner Gy., Építészeti emlékek a Dunán-túl. Az Osztrák Magyar Monarchia Írásban és Képben XIII. Bp. 1896, 107–168
- Pauler Pauler Gy., A magyar nemzet története az Árpád-házi királyok alatt. 2. jav. kiad. Bp. 1899
- Pest Pest megye műemlékei I. Szerk. Dercsényi D. Bp. 1958
- Péter Péter A., A magyar művészet története I. Bp. 1930
- Prokopp, Esztergom I Prokopp M., Az esztergomi várkapolna XIV. századi freskói. MÉ (1966) 73–88
- Prokopp, Esztergom II Prokopp, M., La questione dell'attribuzione degli affreschi trecenteschi nella capella del castello di Esztergom. Actes I. 583–586
- Prokopp, Gömör Prokopp M., Gömöri falképek a XIV. században. MÉ XVIII (1969) 128–147
- Prokopp, Pitture Prokopp, M., Pitture murali del XIV secolo nella cappella del Castello di Esztergom. 1. Problemi iconografici. AHA XIII (1967) 273–312
- PRT A Pannonhalmi Szent-Benedek-rend története. Szerk. Erdélyi L. I–XII. köt. Bp. 1902–1916
- Puskás Puskás L., A magyar falfestés Árpád-kori emlékei. Bp. 1932
- Radnóti Radnóti A., Pannóniai városok élete a korai feudalizmusban. MTA II. Oszt. Közl. V (1954) 489–508
- Radocsay Radocsay D., A középkori Magyarország falképei. Bp. 1954
- Ratz Ratz, A., Gefährdete, unbekannte und verlorene Bau- und Kunstdenkmäler aus dem Mittelalter des Burgenlandes III. Burg Lockenhaus. Burgenländische Heimatblätter (1951) 65–77
- RDK Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Herausg. von Otto Schmitt. Stuttgart 1937
- Reclam Reclams Kunstführer Österreich, Bd. I. Bearb. von K. Oettinger, R. Wagner-Rieger etc. II. Aufl. Stuttgart 1963, Lockenhaus: 265–266 (A. Schmeller)
- RefTemplomok Korompay Gy., Középkori eredetű református templomok és templomerődök. Kováts J. I.: Magyar református templomok. Bp. 1942, I. 191–253

Reissenberger—Henszlmann	Reissenberger L.—Henszlmann I., A nagyszebeni és a székesfehérvári régi templom. Bp. 1883
Réau	Réau, L., Iconographie de l'art chrétien I—III. Paris 1955—59
Rómer	Rómer F., Régi falképek Magyarországon. Bp. 1874 (Monumenta Hungariae Archaeologica III/I.)
Sallay	Sallay M., A vizsolyi református templom. MÉ VI (1957) 16—21
Šašky	Šašky, L., Predromansky kostol v Kostol'anoch pod Tribečom. Monumentorum Tutela II (1966) 79—95
Schmeller	Schmeller, A., Das Burgenland. Salzburg 1965
Sinding	Sinding, O., Mariae Tod und Himmelfahrt. Ein Beitrag zur Kenntnis der frühmittelalterlichen Denkmäler. Christiantia 1903
Sopron I	Csatkai E.—Dercsényi D., Sopron és környéke műemlékei. I. kiad. Bp. 1953
Sopron II	Csatkai E.—Dercsényi D., Sopron és környéke műemlékei. II. kiad. Bp. 1956
Sourek	Sourek, K. ed., Die Kunst in der Slowakei. Melantrich 1939
Sörös	Sörös P., Az elenyészett bencés apátságok. Bp. 1912 (PRT XII)
SSRH	Scriptores rerum Hungaricarum tempore ducum rerumque stirpis Arpadianae gestarum. Ed. Szentpétery E. I—II. Bp. 1937—38
St. Paul	Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal und seiner Filialkirchen. Wien 1969 (Österreichische Kunsttopographie XXXVII)
Stejskal	Stejskal, K., K obsahovej a formovej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku. Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, 175—222
Súpis	Súpis pamiatok na Slovensku I—III. Bratislava 1967—69.
Swarzenski, XIII. Jh.	Swarzenski, H., Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern am Rhein, Main und Donau I—II. Berlin 1936
Swarzenski, Salzburg	Swarzenski, G., Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils I—II. Leipzig 1913
SZ	Századok
Szabó Ferenc	Szabó F., Borsod megye Árpád-kori templomai. Miskolc 1936
Szabó László	Szabó L., Az Árpádkori magyar építőművészet. Bp. 1913
Székely	Székely, Gy., La Hongrie et Byzance aux X ^e —XII ^e siècles. Acta Historica XIII (1967) 291—311
SzIEK	Emlékkönyv Szent István király halálának 900. évfordulóján. Szerk. Serédi J. I—III. Bp. 1938
Szőnyi, Ásatások	Szőnyi O., Ásatások a pécsi székesegyház környékén 1922-ben. Az Orsz. Magyar Régészeti Társulat Évkönyve (1923—26) 172—195
Szőnyi, Kötár	Szőnyi O., A pécsi püspöki múzeum kötára. Pécs 1906
Szőnyi, Székesegyház	Szőnyi O., A pécsi székesegyház. Magyar Művészet (1929) 455—507
Szőnyi, Temető	Szőnyi O., A pécsi ókeresztény temető sírkamrái és kápolnája. Magyar Művészet (1929) 537—544
Szőnyi, Templomok	Szőnyi O., Régi magyar templomok. Bp. [1933]

- Taube Taube, O. Frh. von, Zur Ikonographie St. Georgs in der italienischen Kunst. Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst VI (1911) 186–203
- Thirring Thirring, G., Führer durch Sopron (Oedenburg) und die ungarischen Alpen. Sopron 1912
- Tombor Tombor I., A középkori magyarországi falfestés ornamentikája. MÉ (1960) 83–88
- Tóth, Csák Tóth M., Buzád nembeli Csák soproni ispán. Soproni Szemle (1975) Sajtó alatt
- Tóth, Demus rec. Tóth M., Recenzió O. Demus: Romanische Wandmalerei c. művéről. AHA XVIII (1972) 147–150
- Tóth, Feldebrő I Tóth, M., The Romanesque mural paintings of the Feldebrő church. Actes I. 459–465
- Tóth, Feldebrő II Tóth, M., Le pitture murali romaniche nella cripta della chiesa di Feldebrő. AHA XVII (1971) 141–169
- Tóth, Hidegség Tóth M., A hidegségi templom románkori falképei. Kéziratoss disszertáció. 1969
- Tóth, Kosztolány Tóth M., A kosztolányi templom falképei. Ikonográfiai és datálási kérdések. Ars Hungarica II (1974) 59–76
- Tóth, Süvete Tóth M., A süvetei körtemplom freskói. Adalékok a középkori falképciklusok templombeli elhelyezkedésének kérdéséhez. Építés- és Építészettudomány (1973) 288–295
- Tóth Sándor Régészet, műemlékvédelem, történelem. Építés- és Építészettudomány (1973) 617–630
- Tuczek Tuczek, S., Romanische Wandgemälde im Kloster Niedernburg-Passau. Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst VII (1956) 32–48
- Valland Valland, R., Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance. Paris 1963
- Vizsoly A vizsolyi református templom. Technika XXIII (1942) 379–380
- Volbach Volbach, W. F., Der heilige Georg. Strassburg 1917 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 199)
- VU Vasárnapi Ujság
- Wagner Wagner, V., Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava 1948
- Weitzmann Weitzmann, K., Various aspects of Byzantine influence on the Latin countries from the 6th to the 12th century. DOP XX (1966) 1–24
- Winkler Winkler, E., Die Buchmalerei in Niederösterreich von 1150–1250. Wien 1923
- Zala Zala vármegye története. Oklevéltár. Szerk. Nagy I., Vég helyi D. stb. I–II. Bp. 1886–1890
- Zádor Zádor, M., Byzantine Influences in early medieval Hungarian architecture. Actes I 185–190

¹ Inkább módszertani, mint művészettörténeti érvek indokolhatják: miért választottunk munkánk címében falfestészetünk kezdeteivel kapcsolatban történeti s nem stílustörténeti korszakmegjelölést. Az emlékek kis száma, rossz állapota s a jó minőségű művek nagymértékű pusztulása rendkívül megnehezíti azt, hogy román stílusú festészetünkről, annak kronológiájáról s a kora gótikus stílusváltás idejéről és jellegéről határozottabb képet alkothassunk. Ugyanakkor a XIII. és XIV. század fordulója, mely a köztörténetben is lényeges változásokat hoz Magyarországon, az európai és a hazai művészettörténetben is cezúrát jelent. Ezek a változások a falfestészetben is regisztrálhatók. A század utolsó negyedében a romanika az ország periferiáin is elvirágzik, s a XIV. század első évtizedei számottevő művészeti megújulást hoznak. A ma ismert korai falképek mindenekelőtt a román kori stílusfejlődés vizsgálatához szolgálnak jelentős adalékokkal, s még a XIII. század második felének gótizáló alkotásai is számos vonatkozásban a román kori képet gazdagítják. Ha a jelen műben ezért nagyobb figyelemmel vagyunk a román stílusú művészeti jelenségekre, mint a gótizáló tendenciákra, az nagyrészt az emléktanyag adottságaiból adódik és semmiképpen sem abból, hogy a román kori művészetet az Árpád-kori korszakfogalom szinonimájaként fogjuk fel.

² *Ipolyi* (Szepesváralja 5–6) az 1317-ben keletkezett szepesváraljai falkép előzményeként szól egészen röviden az Árpád-kori festészetéről.

³ *Rómer* (I. a rövidítésjegyzék) műve a középkori Magyarország akkor ismert falképanyagának katalógusszerű, részletes feldolgozása bő leírásokkal, helyszíni felvételekkel, az elpusztult emlékek esetében írott vagy szóbeli kortárs információkra támaszkodva. Munkája felbecsülhetetlen haszna részben abban rejlik, hogy a falképállomány és a művek állapotának száz év előtti stádiumát igen pontosan rögzíti.

⁴ *Puskás* 1932-es disszertációja (I. a rövidítésjegyzék) tanára, Gerevich Tibor kezdeményezésére, talán már a professzor készülő román kori kötete előkészítésekként készült. A fiatalon elhunyt, tehetséges kutató műve komoly előmunkálatokon alapul, ha eredményei némileg iránymutatóknak is látszanak.

⁵ *Ernst* (I. a rövidítésjegyzék) munkája szintén doktori értekezés, melyben a történeti Dunántúl XIV. századi emlékei kapják a főhangsúlyt. A korai anyagot rendkívül felszínesen ismerteti, semmiféle új eredményre nem jut, Puskás idevágó megállapításait ismétli.

⁶ *Radocsay* (I. a rövidítésjegyzék) művének katalógusrésze megfelelő tételei mellett a bevezető fejezet 9–26. old. foglalkozik a román kori emléktanyaggal. Jól használható a kötet katalógusrésze, amely a művek leírásával, nagy irodalomjegyzékkel s a falképekről szóló vélemények konfrontálásával minden további falfestészeti kutatás kiindulópontjául szolgál és kézikönyv-jellegével a művészettörténeti összehasonlításokhoz jó segítséget ad. Ismertetései: *Dercsényi*, *Radocsay* rec.; *Entz*, *Radocsay* rec.

⁷ Hazai középkori freskó kutatásunk nagy vesztesége, hogy Genthon István e tárgyú nagy munkája nem láthatott napvilágot (*Radocsay* 4; *Dercsényi*, *Radocsay* rec. 303). Még fájdalmasabb, hogy — mint Genthon Istvánné közléséből tudom — az idők folyamán a mű kézírata is elkallódott.

⁸ *Éber*, Árpád-kor. Román kori művészettünknek ez az első, rövid összefoglalása a 4. kötetem végén foglalkozik a falfestészetrel.

⁹ *Gerevich*, Románkor. A falfestményekről szóló fejezet: 215–229. old., mely kisebb részleteiben Puskás eredményeire épül. Román kori falfestészetünk történetének ez az összefoglalása, mint maga a nagy román kori feldolgozás egésze is, erényeivel és hibáival együtt irodalmunkra máig ható óriási befolyással volt.

¹⁰ Péter (l. a rövidítésjegyzéket); *Divald*, MMűvt. — MoMűvEml.

¹¹ *Hekler*, MMűvt., UngKg.

¹² *Kampis*, RégiMMűv., Művt., Kunst.

¹³ MoMűvt. I—IV. (Az alábbiakban a IV. kiadásra hivatkozunk, kivéve, ha valamelyik korábbi kiadás ettől eltérő megállapítást tartalmaz.) A Dercsényi Dezső által készített, jól használható románkori összefoglalásnak a falfestészeti részei kissé színtelenek. Hasznos a bibliográfia, melyben a szerző az újabb eredményeket is kommentálta. A XIII. század második felének falképanyagát már Gerevich László tárgyalja a korai gótika keretében (szerzőségére a hivatkozásoknál monogramjával utalunk). — L. az I. kiadás ismertetésének a falképekre vonatkozó részét: *Entz*, MÉ VI (1957) 88.

¹⁴ Röviden kitér a románkori falfestészetre: *Szőnyi*, Templomok; *Genthon*, Erdély; *Dercsényi*, RomanKunst.

¹⁵ *Entz*, BizKapcs.

¹⁶ *Tombor* (l. a rövidítésjegyzéket).

¹⁷ Megemlítünk itt egy tanulmányt *Bartha László* festőművésznek, több románkori falképünk restaurátorának tollából, amely az AHA I. kötete számára készült, végül is azonban nem látott napvilágot. A nyomdai levonatot a Szépművészeti Múzeum könyvtára őrzi (l. a rövidítésjegyzéket).

¹⁸ *Grabar*, Fresques 163. kk.; *Ansaldi*; *Demus, O.*, The Mosaics of Norman Sicily. London 1950; *Frodl-Kraft*; *Hänsel-Hacker, I.*, Die Fresken der St.-Nikolaus-Kirche bei Matrei in Osttirol, das Werk einer Paduaner Malerschule des 13. Jahrhunderts. Jahrbuch der Österr. Byzantinischen Gesellschaft III (1954) 109. kk.; *Weitzmann, K.*, Eine spätkommenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts. Fest-schrift für H. von Einem. Berlin 1965, 299. kk.; stb.

¹⁹ *Demus*, Wandmalerei. — Vö.: *Tóth*, Demus rec.

²⁰ A falfestmények akvarellmásolatokban való megőrzítése, ez a korára jellemző reprodukálási mód a Műemlékek Országos Bizottsága (MOB) kezdeti munkásságához fűződik. A századforduló előtt és után, 1914-ig festőművészek, falképrestaurátorok és rajztanárok készítették a MOB megbízásából a másolatokat, melyeket ma az Országos Műemléki Felügyelőség (OMF) mint utódintézmény a Tervtárában őriz. *Genthon* 1934-ben még bosszankodott azon, hogy ezek a kópiák művészettörténeti vizsgálatra kevéssé alkalmasak (Erdély 242). Ma ennél többre becsüljük őket, mivel a falképeknek egy-egy ikonográfiai, motívikus részletét fenntartják, ill. a festmények egy korábbi, jobb állapotát konzerválják, s néha bemeszelt vagy elpusztult freskót tartanak fenn. Különös értéke a gyűjteménynek, hogy a kópiák nagy része a Felvidéken és Erdélyben készült, mely anyagról archívumaink sok esetben azóta sem rendelkeznek újabb és részletes fotodokumentációval. (A továbbiakban az akvarellmásolatokra, a könynyebb azonosítás érdekében, a régi és utána az új számozás megjelölésével hivatkozunk, pl.: OMF 374/626.)

²¹ A mindenkori falképállományt a falfestményekre vonatkozó írott források teszik teljessé. Szerencsés esetben ezek az említések ma is meglevő, de bevakolt kifestésekre utalnak. (Pl. valószínűleg a Vas megyei Nagygeresden, vö.: *Rómer* 107; a félreeső faluban levő kis templom máig érintetlenül áll. A Heves megyei Tarnaszentmária állítólagos falképeire vonatkozó utalást bizonytalannak kell minősítenünk, l.: *Radocsay* 226.) A legtöbb híradás már elpusztult falképre vonatkozik. E leírások szűkszávsága, kormeghatározásuk bizonytalan értéke miatt sokszor nehéz megállapítanunk, hogy valóban Árpád-kori falképek emlékét őrzik-e. Mivel korai falfestészetünk eredeti képéhez az elpusztult művek is hozzátartoztak, az alábbiakban felsoroljuk azokat a románkori templomokat, melyeknek forrásszerűen említett és elpusztult kifestése elképzelhetően még Árpád-kori lehetett. (A töredékben, kópiában, reprodukcióban fennmaradt s ezáltal közvetlenül vizsgálható művek felsorolásától itt eltekintünk.)

Apostag (Pest m.). L.: 14. old., és 43. jegyz.

Felsőmindszent (Baranya m.). *Brüsszle* (Recensio universi cleri diocesis Quinque-ecclesien-sis. Pécs 1879, III. 703) 1721-es canonica visitatio nyomán a szentélyben Krisztust és az apostolokat mutató falképet említ.

Kács (Borsod m.). L. a MOB számára 1902-ben készített jelentéseket a templom lebontásáról, mely falképeket tartalmazott (*Gerecze*, MűemlJk. 243).

Kaposszentjakab (Somogy m.). Fuxhoffer (*Fuxhoffer—Czinár* I. 214) a templom északi falán 1776-ban még látható, szenteket ábrázoló freskókat említi.

Karcsa (Zemplén m.). *Genthon* (II/II. 147—148) említi, hogy azutóbb elpusztult falfestményeket Henszlmann lerajzolta; a rajz az OMF-ben nem található. *Dex Ferenc* restaurátor a MOB-nak 1938-ban adott jelentésében (OMF Irattár 1938/620) azt írja, hogy helyszíni szemlélén a XIII. századi kifestésnek csak vörös—sárga—fekete nyomaival találkozott a szentély jobb oldali ablakbélletében. A templom utóbbi, 1968—1970-es helyreállításáig ezek a tördékek is elpusztultak.

Óriszentpéter (Vas m.). *Rómer* (143) és *Gerecze* (Falképj. 538) belső festésnyomokról és a homlokzaton Szt. Kristóf alakja nyomairól beszél.

Visegrád, bazilita kolostor. *Dercsényi* (Visegrád műemlékei. Bp. 1951, 14) idézi *Czobor*-nak a kolostor és templom feltárásáról és leleteiről a MOB-nak adott jelentését (OMF Irattár 203/1894; az irat azóta elkallódott). Czobor hét, Árpád-kori festésmaradványokat mutató kváderkőről szólt. Ezek közül az egyiken sárga ruhás alak felsőtestének egy részét és REX feliratú mondatszalagot lehetett kivenni. A hét kváderkő Dercsényi említett könyve írásakor már nem volt feltalálható.

Írott forrásokban fenntartott további emlékek: az elpusztult Szt. Kristóf-ábrázolásokról készített összeállításban (685. jegyz.).

A művészeti alkotások tanulmányozásához szorosan hozzátartozik fennállásuk, élettartamuk, utótörténetük vizsgálata is. Már csak a tudományág története szempontjából is fontos az a kérdés: miből állott az az emléktanyag, amelynek alapján egy adott kor kutatói román kori falfestészetünkről képet alkottak maguknak. Az Előszóban említett példára utalunk ismét: az ócsai külső és belső kifestést sem Rómer, sem a XX. századi kutatók nem láthatták egyszerre — egy XVIII. sz. középeről való forrás említéséből látszik csupán, hogy ekkor a képek összehasonlítására még mód nyílhatott (a forrást idézi: *Földváry* 11—12). Míg az építészet, különösen pedig a műtárgyak terén a kutatás állandóan szem előtt tartja azt aényt, hogy a műveknek időben meghatározott élettartamuk van, a falfestészeti irodalom, melynek tárgya épp a legpusztulékonyabb művészeti ág, ettől nagymértékben eltekint. Hogy e vonatkozásban mennyire becsülhetjük századunk e tárgyú irodalmának forrásértékét, arra álljon itt megint két ócsai példa. A szentély északi falának erősen elhalványult, de ma is látható László-legendájáról *Kampis* 1939-ben azt állítja, hogy „teljesen elpusztult, ma már nyomát sem találjuk” (RégiMMűv. 506); a homlokzat Szt. Kristóf-képeről viszont, amely legalábbis 1921-re elpusztult (*Csányi—Lux* 52), *Genthon* 1961-ben mint létezőről beszél (II/II. 223). A sok második kézi forrást használó munkák, így elsősorban Radocsay és *Genthon* kézikönyvei nagyobb középkori falképanyagot tartanak számon létezőként annál, mint ami a kötetek megjelenésekor ténylegesen látható volt.

²² *Rómer* 104; *Divald*, MoMűvEml. 113. — *Péter* (43) és *Dercsényi* (MoMűvt. III. 88) már lényegesen óvatosabban fogalmaznak.

²³ Szemben a kialakult felfogással: nem a drágább mozaikot vagy épületplasztikát helyettesítő, olcsó művészeti ágat kell látnunk a falképfestészetben (*Éber*, Árpád-kor 162; *Szónyi*, Templomok 33). Az alternatíva ebben a formában bizonyára fel sem merült a megbízók és a kortársak számára.

²⁴ Ha hihetünk a pécsi székesegyház századvégi átépítésével kapcsolatos feljegyzéseknek, a katedrális román kori festett díszé csupán a három apszist és azok homlokfalát (s még csak nem is a szentély egészét) borította; a hajó a feltárások tanúsága szerint festetlen lehetett.

²⁵ A templom érett román kori átépítésével állhat kapcsolatban a pécsi székesegyház apszisainak román kori kifestése. Tulajdonvátozás lehetett az előzménye mindkét hidegségi kifestésnek s a kosztolányi falképek keletkezésének. Későromán kori és korai gótikus falképeink legnagyobb része (jáki Szt. György-freskó, Veszprém, Zsámbék, Léka, Váraszó, Noszvaj stb.) az épület eredeti kifestése. — A jáki Szt. György-kép, a feldebrői kriptá és az ócsai szentély falképei viszont arra figyelmeztetnek, hogy a templomok kifestésének indítékai a fentieknél összetettebbek is lehettek.

²⁶ A román kori falfestészet technikájáról legutóbb: *Demus*, Wandmalerei 39—41; *Koller*, M., Zur Technik und zur Erhaltung mittelalterlicher Wandmalerei. MittelaltWandmalerei 32—34.

²⁷ Tudta ezt már száz évvel ezelőtt *Rómer Flóris* (159). — *Gerevich Tibor* (Románkor i. h.)

minden valamirevaló falképünket al fresco technikájának tartja. A románkori falfestészet szokásos technikáját még újabb irodalmunk is lényegében al fresco eljárásnak tekinti, melyen a festő alkalmanként secco eljárással pótlásokat alkalmazott (*Csemegi–Dercsényi* 59). Az irodalomnak a falképek technikájával kapcsolatos állásfoglalását l. az egyes emlékeknél.

²⁸ Így pl. Sopronbánfalva, Kosztolány, Süvete, Ócsa és mindenekelőtt Ják esetében.

²⁹ Magyarországon a falképek gondozása az Országos Műemléki Felügyelőség (OMF) feladata. Vonatkozó jelentéseit a következő jegyzetben említett irodalmon kívül l. az OMF kiadványaiban (MMV): jelentések az intézmény által irányított falkép-helyreállításokról (OMF jel. 1949–59; 1959–60; 1961–62; 1963–66; 1967–68).

³⁰ A jeles szakembert az esztergomi feltárások során napfényre került korareneszánsz freskók helyreállításához hívták meg; az itteni románkori töredékeken kívül a jáki falfestményeket restaurálta. Szakmai segítsége a magyar restaurátorgárda nivójának emelése szempontjából nagy jelentőségű (*Dercsényi*, 10 év magyar műemlékvédelme. MMV I. 1949–59, 24; OMF jel. 1949–59, 157; *Dercsényi*, *HistMons.* 36). — Pelliccioli jáki tevékenységének értékelése: 57. kk. old.

³¹ E téren különösen Demus, Weitzmann, Kitzinger kutatásai figyelemre méltóak. A kérdés kitűnő összefoglalása: *Demus*, *Wandmalerei* 33–34. (Vö.: *Tóth*, *Demus* rec. 148.)

³² *Demus*, *Wandmalerei* i. h. (l. pl.: Sant'Angelo in Formis, Civate, Oleggio). A születő románkori falfestészet X–XI. századi preromán előzményekkel rendelkezett ugyan (Róma, Milánó, Dél-Németország, Alsó-Rajna-vidék, Franciaország), e művek azonban rendkívül szűk körben hatottak; pl. Rómában határozottan fáradt, önmagát ismétlő művészetet képviseltek. Nem rendelkeztek a stílus exportálásához szükséges expanzivitással, legfeljebb az autochton fejlődés erjesztői lehettek.

³³ Pl.: *Divald*, *MMüvt.* 113. old. és másutt. — Napjainkban e felfogást Kádár Zoltán képviseli.

³⁴ *Gerevich*, *Arte* Ant. 6; Románkor. — Vö.: *Puskás* 4.

³⁵ Ma ismert falképeink egy részének XI. századi datálását jórészt már régebben helyesbítették (*Radocsay* 14–18; *Dercsényi*, *Radocsay* rec. 305; *Entz*, *Radocsay* rec. 194). — A pécsváradai falképrészlet valószínű XII. századi datálásáról: 27. old.

³⁶ Azokra a kapcsolatokra, amelyek a X–XII. században Magyarországot Bizánchoz, ill. az önálló, majd bizánci provinciát alkotó Bulgáriához fűzték: *Győrffy*, *Szávaszentdemeter*; *Moravcsik*, *Bizánc* 52. kk., uő., *Byzantium* 102. kk. — L. még: *Moravcsik* Gy., *Görögnyelvű monostorok* Szt. István korában. *SzIEK* I. 387–422.

³⁷ A bizánci pénzletek mellett itt elsősorban importált (ajándékba kapott, zsákmányolt) tárgyakra gondolunk (pl. a magyar korona alsó részének lemezei; a Monomachos-korona; az István király által a bulgár hadjáratban zsákmányolt kincsek: *KKrón.* c. 66. f. 21).

³⁸ A csoportról: *MoMüvt.* IV. 31 (a 89. old. a további irodalommal); *Török L.*, XI. századi palmettás faragványaink és a szekszárdi vállkő. A Szekszárdi Balogh Ádám Múzeum Évkönyve I. 1970, 96–154; *Zádor*. — A palmettás faragványok stílárís eredetét illetően véleményem elter *Török* Lászlóétól és a kéziratom lektoráló *Tóth* Sándorétól, amennyiben az italo bizantin leszámazást kevésbé érzem meggyőzőnek. Figyelemre méltóan tartom ugyanakkor, hogy a rendkívül jellegzetes palmettaformák legközelebbi analógiái olyan alkotásokon jelennek meg, amelyek Bizáncban, ill. bizánci inspirációra vagy a bizánci ornamentikát színező keleti hatások jegyében keletkeztek. (Az aacheni Karlsschrein bizánci selyemszövetén és az ugyancsak bizánci, Sens-ban őrzött Siviardus-sudariumon: 1000 k., ill. XI. sz.; l. az esztergomi freskókkal kapcsolatban: 48. kk. old. A Medinet-az-Zahra-i kalifátusi palota ornamentumain: 936 és 981 között; l.: *Török* i. m. 100. old. 6. kép.— Bizánccal közösen merített keleti forrásból honfoglaláskori ötvösségünk is.) A faragványcsoport problémái hosszas további kutatásokat igényelnek. Egyik alapkérdésnek bizonyul pl. az, hogy amennyiben a növényi motívumok valóban közvetlen keleti hatásra jelennek meg a műveken, hogyan kell értékelniük a velük együtt fellépő szalagfonatos ornamentikát, amely Adria-parti eredetűnek látszik és már az István-kori művészetben feltűnik. Valószínűnek látom továbbá, hogy a centrális alaprajzi elrendezés, amely a fenti faragványos körrel kapcsolatos épületek némelyikénél előfordul (Feldebrő, Szekszárd), szintén inkább a bizánci kultúrterület keletebbi, mintsem itáliai részei felé mutat.

³⁹ A palmettás stílus rokonsága a honfoglaláskori ötvösség alkotásain és XI. századi farag-

ványainkon mindössze annyit jelenthet, hogy a letelepedő magyarság eleve fogékony volt a keleties-bizáncias művészet (ornamentika) átvételére. Vö.: 312. jegyz.

⁴⁰ Az István-kori művészet jellegére: 24. old. és 113. jegyz.

⁴¹ A fent említett faragványcsoporttal kapcsolatos egyházak mellett (Feldebrő, Tihany, Szekszárd, Veszprém, Vác stb.) itt az előkelőbb görög monostorokra is gondolunk (Veszprém-völgy, Százszentdemeter, Oroszlámos).

⁴² A bizánci falművészet kronológiájából következik, hogy hatásával az istváni időkben aligha számolhatunk (l. Székesfehérvárral kapcsolatban: 24. kk. old.).

⁴³ Apostagon *Jankovich Miklós* tudósítása szerint tizenkét szögletű templom állt, benne görög feliratú kő utalt a templom patrocíniumára, az apostolokra [Magyar szónemzés. Pest 1812, 34; *Bednár J.*, Az apostagi plébánia története. Magyar Sion (1865) 441–458]. Az 1805-ben lebontott templomot a canonica visitatio feljegyzései szerint a tizenkét apostol képe díszítette [Györfy recenziója: *Moravcsik*, Bizánc. SZ (1953) 682–683]. Apostag Duna-balparti község az Árpád-korban a Sild-szigeten feküdt, mely a veszprémvölgyi apácák birtoka volt (l. a veszprémvölgyi alapítólevélben: CD X/5. 484–497). A szomszédságban levő további birtokaik közül tanulmányunkat talán a Csepel-sziget legdélibb, a hajdani Oboda-szigettel azonosítható részén levő Makád érinti, amelynek 1803-ban lebontott templomában a meszelés alatt „színre festett görög szentek” voltak láthatók (Pesty Frigyes adatgyűjtése, Pest megye. Orsz. Széchényi Könyvtár Kézirattára; az adata *Jankovich Miklós* levéltári kutató volt szíves felhívni a figyelmemet). A lebontott templom titulusa — Szent György — mutathat arra, hogy esetleg a makádi festmények is freskófestészetünk bizáncias kezdeteihez tartozhatnak. — Ennek a korai falművészeti irányzatnak feltételezett alkotásait — a legrangosabbakat — a kijevei S. Sophia-templomban görög mesterek által készített exportművekhez hasonlóknak lehet elképzelnünk (1042–1046; *Lazarev* 152. kk.). A hatások kiindulópontja lehetett Konstantinápoly, de a második legjelentősebb központ, Thesszaloniké, ill. ennek festészeti filiációja, a makedóniai Ohrid is. A XI. század első felének végétől fellendülő bizánci falművészet fontos helyei voltak ezek a központok (*Lazarev* 157. kk.).

⁴⁴ *Demus*, Wandmalerei 33. jegyz.; kritikáját l. uo.: 48–49. old.

⁴⁵ *Gerevich*, Románkor 218–219; *Puskás* 11–12. — Vö.: 47. jegyz. és *Tóth*, Feldebrő II. 104. jegyz.

⁴⁶ *Demus*, Wandmalerei 53–54 és másutt.

⁴⁷ *Demus*, ByzantArt 135. kk. stb.: Észak-Spanyolországba, Dél- és valószínűleg Közép-Franciaország egyes vidékeire Lombardia, Dél-Németországba, Salzburgba Lombardia és mindenekelőtt Velence, Ausztriába főként Velence szállít bizánci hatásokat. — Az elmúlt két évtizedben hazai irodalmunk is csatlakozott ehhez a nézethez, annyiban azonban hűséges maradt *Gerevich* álláspontjához, hogy az észak-itáliai bizantinizáló stílust a montecassinói ősforrásból eredezteti (*Radocsay* 18; *MoMűvt.* III. 66). A bizánci hatásokkal foglalkozó legutóbbi tanulmány (*Entz*, BizKaps.) e kérdésben nem foglal állást.

⁴⁸ *Demus*, Wandmalerei 58. kk.; *Tóth*, *Demus* rec. 149.

⁴⁹ *Gabrielli; Sartorius, H.*, Die mittelalterlichen Chorausmalungen in der Kirchen des Tessins. Diss. Basel 1955; *Brenk, B.*, Die romanische Wandmalerei in der Schweiz. Bern 1963.

⁵⁰ A kérdés összefoglaló feldolgozása még hiányzik. Az irodalomban számos elszórt megjegyzésből s az emléktanyag tüzetesebb vizsgálatából kitűnik, hogy a lombard festészetnek ikonográfiái, motívusai, de stílusi hatása is döntő lehetett Észak-Spanyolországra (Katalóniára elsősorban, de Aragóniára is); kapcsolata intenzív lehetett továbbá egy jobbra elpusztult, közép-francia kifestéseket befolyásoló, dél-francia körrel (Languedoc?). Feltehetőleg nagyrészt ennek a lombardiai festészetnek köszönheti fellendülését a XII. század közepétől az Alsó-Rajna-vidéki falfestészet s az ezzel kapcsolatos olyan alkotások, mint pl. a tournai-i székesegyház kifestése. A salzburgi iskolán belül, ahol alighanem a könyvfestészet is profítál lombard forrásokból, ilyen hatásokat a lambachi freskón ismert fel a kutatás.

⁵¹ Érdekes pl. e vonatkozásban Észak-Franciaország, az Alsó-Rajna-vidék és a Maas-vidék, valamint Regensburg művészetének affinitása. E fontos központok alkotásait spekulatív-tipologikus ikonográfia s a miniatúrában és falfestészetben a grafikus jellegnek juttatott nagyobb szerep jellemzi.

⁵² Vö.: 182. jegyz.; 1. továbbá az esztergomi Porta Speci osával kapcsolatos legújabb kutatási eredményeket (Marosi).

⁵³ Itt térünk ki románkori falfestészeti irodalmunknak arra a már lezárult fejezetére, amely falfestészetünk szinte egészén francia hatást vélt felfedezni. Ennek a nézetnek a kialakulására hatással lehetett az, hogy a negyvenes években több, korainak vélt falképünk jött elő a vakolat alól, melyeknek stílárís meghatározására az akkori szakirodalmi és kezdetleges könyvtári viszonyok miatt elsősorban a jól dokumentált francia falképfestészet publikációit lehetett igénybe venni. (*Bartha; Radocsay; Tombor; MoMűvt.* I—III. E művészettörténeszi elképzelés a művekben kevésbé lett igazolást — hacsak nem utólagosan: a hidegségi második kifestés restaurálása máig s talán örökre magán hordja a helyreállítója festői alkatának is megfelelő „franciás” gazdás nyomát.) A kutatást feltehetőleg befolyásolhatta az az óriási hatás is, amelyet a francia építészet és épületplasztika Európa későromán és koragótikus művészetére gyakorolt. A valóságban azonban Franciaország rendkívül érdekes, rafinált falfestészete kimondottan belterjes fejlődést élt meg, s egy korai dél-francia centrumnak Észak-Spanyolországra gyakorolt valószínű hatásán kívül befolyásáról nem tudunk az anyaországon kívül. Ugyanez mondható el Észak-Spanyolország falfestészetéről is. Ha az esztergomi palotakápolna freskójával kapcsolatban fel is merülhet a francia, esetleg spanyol hatás lehetősége, ez alighanem csak az elsőrangú alkotás jelentős megbízójának személyes összeköttetéseivel magyarázható; elképzelhető azonban, hogy a mű nem tényleges festészeti kapcsolatokra mutat, hanem egy Francia- és Spanyolországban elterjedt faldíszítői ízlés átvételére (textilutánszát). A XII. század végétől Franciaországban a falfestészet jelentősége az új építészeti adottságok révén csökken, s hatásával még az addiginál is kevésbé számolhatunk. Olyan koragótikus falképeinken, mint Ócsa, szintén nem közvetlen francia hatást, hanem a francia eredetű stílusáramlat valamely német közvetítőjét kell felismernünk ugyanúgy, ahogy ez az építészetben, épületszobrászatban is általában megfigyelhető.

⁵⁴ A pécsi cella trichora második festésrétegének csekély maradványa a közvetlen, ill. dél-német áttételű hatások lehetőségét egyaránt nyitva hagyja.

⁵⁵ A dél-német—ausztriai falfestészeti igazodás lehetősége a magyar irodalomban még ritkábban merül fel, mint a plasztikával kapcsolatban. Éber László és Péter András ilyen irányú megnyilatkozásaival szemben a Gerevich Tibor által képviselt közvetlen itáliai igazodás mindent elsősorú véleménynek mutatkozott, melyhez még Hekler is csatlakozott. Éber a feldebrői, Péter az ócsai falképekben sejtett németes hatást, és Hekler fenntartotta annak lehetőségét, hogy Ócsára a francia hatás Németországon vagy Ausztrián át is érkezhett. Kampis Feldebrő dél-német kapcsolatairól vallott véleménye mellett a felszabadulás utáni publikációiban is kitartott, amikor az olasz orientációra vonatkozó Gerevich-féle felfogás maradt egyedül mérvadó (a feltételezett francia igazodás mellett; 1.: 53. jegyz.).

⁵⁶ *Swarzenski, Salzburg; Frodl-Kraft 25. kk.; Demus, Wandmalerei 95. kk.*

⁵⁷ *Frodl-Kraft 34. kk.*

⁵⁸ Mondsee, Passau, St. Florian, Kremsmünster, Admont, Melk stb. L.: *Swarzenski, Salzburg; a kérdés legutóbbi rövid összefoglalása: Hutter, H., Buchmalerei. Ausstellung, Romanische Kunst in Österreich. Krems 1964, 4. Aufl. 62—69.*

⁵⁹ *Demus, Wandmalerei 95. kk., 202. kk.; Frodl, Kärnten; Frodl-Kraft i. h.; Frodl, Österreich; Baldass, P. von—Buchowiecki, W.—Mrazek, W., Romanische Kunst in Österreich. Wien—Hannover—Bern 1962, megfelelő fejezetei.*

⁶⁰ A görői székesegyház Krisztusa talán egy ilyen korai gótikus freskó rendkívül rosszul fennmaradt és restaurált maradványa; keletkezése azonban későbbi korban is elképzelhető.

⁶¹ A lengyel románkori falfestészetéről: *Dutkiewicz, Románskie; Sztuka Polska przedromanska i romanska do schyłku XIII wieku. Red. M. Walicki. Warszawa é. n. 230. kk., 236. kk.* — A csekély lengyel emlékművek úgy mutatja, hogy a két ország falfestészetében inkább paralelitások, mint egymáshatások adódhattak. A későromán fejlődés olyan, népies jellegű megnyilvánulása, mint a czerwinski falkép, talán csak azért tekinthető Dejte és Szalonna párhuzamának, mert mindannyian egy szűkebb kelet-európai későrománkori provinciális körhöz tartoznak.

⁶² A falfestészet a bizantinizálás formájában a kisművészetekben, elsősorban az ötvösségben lel párjára, ahol e stílus nagyszámú rangos alkotás reprezentálja: *Kovacs Éva, Árpád-kori ötvösség. Bp. 1974.*

⁶³ *Gerevich* a hazai románkori falfestészet gyökereit — folyamatos hagyományt feltételezve — az ókeresztény festészetig vezeti vissza (Románkor 215—216). A pannóniai kontinuitással immár hatalmas régészeti irodalom foglalkozik [l.: MoMűvt. IV. 87—88; vö.: *Györffy*, AÉ 95 (1968) 114 és uő. a *Gerevich L.* által szerkesztett Budapest története I. kötetében. Bp. 1973, 221—223 stb.]. A kérdés taglalása e helyen túlságosan messze vezetne. Mindenesetre rendkívüli óvatosságot kell tanúsítanunk akkor, amikor a továbbélés egyes területeit vesszük szemügyre: a romanizált lakosság feltételezett több százados továbbélése, bizonyos települések folyamatos fennállása, egyes épületek (pl. az óbudai amfiteátrum) újra való birtokbavétele nem azonos a művészeti kontinuitással.

⁶⁴ A zalavári IX. századi kifestésre: *Ipolyi*, Szepesváralja 5; *Rómer* 140; *Gerecze*, Falképek 542; *Gerecze*, MűemlJK 1044; *Swarzenski*, Salzburg 12; *Gerevich*, Románkor 10; *Radocsay* 237; MoMűvt. IV. 24., 87—88. oldalon Zalavár további irodalmával. A falképekkel kapcsolatban vö. továbbá a pécsi cella trichorával összefüggésben mondottakat (43. kk. old.). — A Pribina idején Mosapurc-Zalavárott Liumpramm salzburgi érsek által emelt és kifestett templomról a tituláris szent István-kori kultusza bizonyítja, hogy a XI. század elején még fennállt [*Bogyay*, Th., Mosapurc und Zalavár. Südostforschungen XIV (1955) 403—404]. A templom, Pribina városán kívül, valószínűleg salzburgi terület, „támaszpont” volt (uo. 392—393), különleges díszítése ezzel függhetett össze. E díszítés valóságos mértékét mindenesetre kritikával kell latolgatnunk. A salzburgi festészet kitűnő monográfusa, *Swarzenski* arra int, hogy a IX. századi forrásban említett salzburgi festők nem feltétlenül voltak falképfestők (i. h.). Még ha fel is tételeznők salzburgi falképek létezését Zalavárott, ezek visszhangja alig lehetett nagyobb a pusztába kiáltott szónál. A Pribina-kori művészetben belül jogi helyzete már eleve izolálttá tette ezt a templomot, s kifestése utóhatásának lehetőségét a gyökeres történelmi változások mosták el. Ha a falképek István korában még kivehetők voltak is, e százötven éve „kihűlt” kezdeményezés sem szolgálhatott kiindulópontul egy olyan művészeti ág újrafelvirágoztatásához, amely a magyarság számára is új és idegen volt.

⁶⁵ Elsősorban ezért nem azonosíthatjuk magunkat Entz Géza abbeli véleményével, hogy a jáki toronyalj jelenetes ábrázolása az ott eltemetett halott személyéhez kapcsolódó jelenet. A fülkesírokból a halott szobrászati megfogalmazásban jelent meg, amely formának nyilván antik gyökerei vannak; ez távolról sem elegendő arra, hogy a megholt alakját elméleti rekonstrukciónkban a monumentális festészetbe transzponáljuk.

⁶⁶ *Gerevich* Péccsel, *Bogyay* Jákkal kapcsolatban feltételezi, hogy a falképfestők az illető épület plasztikai alkotásairól inspirálódtak (*Gerevich*, Románkor 219; *Bogyay*, Ják 58).

⁶⁷ *Demus*, Wandmalerei 36.

⁶⁸ Miniaturahatást sejt Divald és Kampis Feldebrőn, *Gerevich* Süvetén; *Gerevich* és valószínű hatása alatt Szabó Ferenc a szalonnai falképeket örmény (!) miniaturák befolyásának tulajdonítják; Tombor a falfestészeti ornamentikában vél miniaturahatást felismerni.

⁶⁹ *Berkovits*, MinFest.; uő., Kódexek. — Miniaturafestészetünk alapos tanulmányozásra, feldolgozásra vár.

⁷⁰ *Gerevich*, Románkor 232—234; *Berkovits*, MinFest. 504; uő., Kódexek 17—18. — *Wehli T.*, Az admonti biblia. Doktori disszertáció. Bp. 1974. Kézirat.

⁷¹ L. Győrben, Vizsolyban, Hídegségen. A barokk-kori átfestés alatt ez volt Csemesz-kopácson, s nyilván ebből alakíthatták a lovászpatonai templom apszisképét is: *Bottyan János*, Ismeretlen falkép a lovászpatonai ev. templomban. MV II (1958) 159—160.

⁷² L. pl. a XIV. században Kórispatakban (akvarellmásolata az OMF-ben).

⁷³ A jáki déli toronyalj Mária halála falképe eredetét tekintve szintén egy krisztológiai ciklus része (a bizánci ikonográfiában a jelenet ennek a ciklusnak a végén szerepelt, mint az egyház 12 nagy ünnepe egyike; *Lazarev* 130).

⁷⁴ A ciklus XII. századi ábrázolásait l. Vicq-ben (Franciaország; *Deschamps—Thibout* I. XXXVIII/2. kép) és a lombardiai Cascina di S. Martinóban [*dell'Acqua*, G. A., Affreschi inediti del medioevo lombardo. Bollettino d'Arte 40 (1955) 289—297]. — Elvben lehetséges, hogy Johannes Aquila 1392-ből való mártonhelyi falképeinek hazai előzményei voltak (Mart-janci, ma Jugoszlávia; *Radocsay* XCIV—XCVI. t.).

⁷⁵ Ezért nem tudunk egyetérteni pl. a jáki déli toronyalj *Kádártól* (Szfehervár 202) és *Entztől* (Ják) való ikonográfiai interpretációjával, valamint *Stejskal* elgondolásaival a Szt. László-ábrázolások tartalmi kérdéseiről (*Stejskal*).

⁷⁶ A falfestészet konzervatívizmusának lehetséges okaival kapcsolatosan álljon itt Tóth Sándor lektori kommentárja: „Az ikonográfiai konzervatívizmus a romanika korában nem speciálisan a falképfestészetre jellemző, hanem az ábrázoló művészetekre általában. Általában véve kérdéses továbbá, hogy az »ikonográfiai invenció« mennyiben tulajdonítható a művészeknek: a képek jelentéstartalmát ugyanis nyilvánvalóan csak megfelelő teológiai képzettséggel rendelkező személyek szabhatták meg. A művészi és teológiai képzettség természetesen ez idő tájt még igen sok esetben egybeeshetett; úgy tűnik azonban, hogy az egybeesés lehetséges mértéke a szakma jellegétől függött. Alighanem ezért található aránylag a legtöbb önálló megoldás a kódexekben, ahol a kép közvetlenül a szent szöveget illusztrálja. A teológiai képzett papok először valószínűleg az építészetből szorultak ki; kevés egyházi intézmény volt ugyanis abban a helyzetben, hogy egy nagyobb építészeti szakmunkáscsoport részére állandó foglalkoztatást tudjon biztosítani. E tekintetben tehát a falfestészet szintén inkább egy fokkal kötetlenebb lehetett, mint pl. a kőfaragás: a falfestők között valószínűleg jóval több volt pl. a szerzetes, mint a kőszobrászok között. Ha tehát a falképfestészet ikonográfiai fejlődése konzervatívabbnak tűnik, mint pl. a kőplasztikáé, akkor ez alighanem oly tényezőkből adódik, amelyek nem elsősorban a művészeti ág szakmai jellegével, hanem művelőinek személyével, ill. ideológiai irányulásukkal függnek össze.” (Kézirat. Az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának Adattárában.)

⁷⁷ *Demus*, Wandmalerei 48–49; *Tóth*, Feldebrő II. 104. jegyz.

⁷⁸ *Radocsay* a bencés rend itáliai eredetével magyarázza a művészetünket érő olasz hatásokat (18), a jáki falképek és a Pray-kódex miniatűrjai közötti rokonságot is részben abban keresi, hogy mindkettő bencés munka (23–24).

⁷⁹ Egy jellegzetes példa: „[A zsámbéki Krisztus-fej] Gyors, impresszionista foltokba fogott festési módja egyéni temperamentumú művészt sejtet” (*Gerevich*, Románkor 225). Az individuális művészi alkatnak ilyen feltételezése *Gerevich* és mások részéről az újkori vagy leg alábbis a reneszánsz kori művész jellegének visszavetítése a román korba. A román kori festő sokkal jobban azonosította magát a kor stílusával, s nagymértékben azonosult azokkal az előképekkel, melyeket használt. Az egy templomkifestésen belül jelentkező stíláriális eltérések ezáltal nem szükségképpen két egy időben dolgozó, de eltérő temperamentumú festő alkotásai (l. a Feldebrővel és Jákkal kapcsolatos feltételezéseket), hanem különböző korszakokban keletkezett művek.

⁸⁰ A minták átvételének, utánzásának módjáról még az európai falfestészetben is csak nagyon kevésbé vagyunk tájékozva. Elképzelhetőnek kell tartanunk, hogy különösen a stílus későromán kori szétterebélyesedésekor a közepes és azoknál gyengébb mesterek mintáit kompozíciós sémák és alakrajzi részleteket mutató mintakönyvek, talán mintalapok szolgáltatták (*Demus*, Wandmalerei 38–39; *Scheller*, *R. W.*, A Survey of Mediaeval Model Books. Haarlem 1963).

⁸¹ *Demus*, Wandmalerei 38; *Bogyay T.*, A művész a korai középkorban. Bp. 1932.

⁸² A megrendelő személye iránti érdeklődést akkor is fontosnak tartjuk, ha ennek eredménye nem több egy névnel s esetleg egy funkcionál. A donátorra vonatkozó ismeretek a jövőben bővíülhetnek.

⁸³ *Entz*, Karzatok.

⁸⁴ Éberrel szemben, aki a magyar művészetet alakító külföldi hatásokat hangsúlyozta, *Gerevich* érdeklődése már igen korán a helyi jellegzetességek felé fordult (Régi MMűv. 3). E dicséretes igyekezet azonban őt és tanítványát, Puskást is gyakran vezette tévútra. Az ana-lógiák alapos tanulmányozása helyett egy-egy művészeti jelenséget a magyar művészi alkatnak voltak hajlamosak betudni, ill. helyi jellegzetességnek nyilvánították azt, aminek nem akadt párhuzama a külföldi példák között. Vö. pl. *Puskásnál* a nyugodt magyar művészeti szemléletről és elbeszélő hajlamról (23), *Gerevichnél* a magyar–olasz művészeti rokonság néplélektani okairól, a falfestészetünkre jellemző tértelen ábrázolásról (Románkor 216, ill. 228) mondottakat; l. továbbá a következő jegyzetet.

⁸⁵ Ez óvatosságra int bennünket abban is, hogy akár csak „helyi mester”-ről beszéljünk, hiszen a „helyi” kritériuma maga is bizonytalan és önkényesen értelmezhető. Tanácsosabbnak látszik, ha e megjelölést elkerülve a művész képességeit és jellegét *művének* jellegzetességei, a kifestett épület jelentősége oldaláról vizsgáljuk meg.

⁸⁶ Épületplasztikánk és falfestészetünk ornamentikájának valóban közös jellegzetessége a növényi motívumok gazdagsága. Ez azonban nagyrészt abból következhet, hogy mindkét

művészeti ág emléktárában az érett- és későrománkori művek dominálnak, mely korszaknak a vegetációs ornamentika sajátos megjelenési formája.

⁸⁷ Az alábbiakban felsoroljuk azokat a freskókat, amelyeket korábbi meghatározásokkal szemben nem tartunk Árpád-koriaknak s ezért kötetünkéből kihagytunk:

Celldömölk (Vas m.). A bencés apátság templomának romjai között, a szentélyben Rómer által még látott és lerajzolt falképek rendkívül csekély festésnyomok kivételével teljesen elpusztultak. Rómer részben a szentély korai gótikus részletformáiból kiindulva a falképeket, köztük az Annunciáció jelenetét és Szt. Bertalan apostolt (Rómer II. t. 1–2. kép) a XIII. és XIV. század fordulójáról valónak mondja (11–12; ugyanígy: *Ernst* 16–17); ezek a figurális részletek azonban nyilvánvalóan nem lehetnek korábbiak a XIV. század második felénél. Ezek a szentély nyílkaiben fennmaradt freskókon kívül Rómer rajza egy ornamentális részletet is fenntartott, mely a szentély középtengelyének ablakbélletét díszítette (uo. 4. kép). Ez a fonatokkal összekapcsolt medaillonsor és szegélydísz talán még valóban az Árpád-kor végétől való, s a szentély eredeti kifestésének maradványa lehetett. A sokszög öt oldalával záruló szentély építését Kozák Károly, részben a falfestészeti irodalom vonatkozó kronológiai megállapításaira támaszkodva, a XIII. és XIV. század fordulójára teszi [Kozák K., Jelentés a celldömölki középkori bencés apátsági templom feltárásáról. *AE* 88 (1961) 121]. Tóth Sándor szerint a szentély lehet a toronnyal egyidős és a XIII. század közepe tájáról való (vö.: *Kozák* i. m. 120–121). — A medaillonsorral kapcsolatban l. a 242. jegyzetet.

Deáki (Pozsony m.; Deakovec, Csehszlovákia). Szemben lektorom, Tóth Sándor véleményével, a románkori felső templom apszisának falképéről azt tartom, hogy az nagy valószínűséggel a XIV. században keletkezett. A freskó a félkupola és a cylinderfal határán, a középső és jobb oldali ablak közé beszorított Majestas Domini ábrázol; a megfelelő helyen bal oldalt a Majestaséhoz hasonló mandorla nyomai voltak láthatók (*Ipolyi*, Deákmonostor V–VI. t.). A Majestas-freskó sem elhelyezése, sem a szomszédos ábrázolással összefüggő ikonográfiája révén nem illeszkedik a román kor művészetébe. (XIII. századnak tartották: *Ipolyi*, Deákmonostor 94–114; *Rómer* 103–104; *Éber*, Árpád-kor 124; *Puskás* 17; *Gerevich*, Románkor 225; *Radocsay* 130, utóbbi a további irodalommal.)

Nemespécse (Veszprém m.). Az 1861-ben lebontott templomnak Rómer által reprodukált, liturgia divinát ábrázoló freskója a XIV. század második felénél aligha lehetett korábbi (*Rómer* I. t.). A falképet maga *Rómer* 7–8. old. XIV. századnak tartotta, *Puskás* azonban a XIII. század második felére, *Gerevich*, Románkor 225–226. old. az 1244-es templomszentelési adatra támaszkodva erre az időre datálta. — Irodalma: *Radocsay* 189.

Taliándörög (Felsődörög; Veszprém m.). *Genthon* (II/I. 376) a templom szentélyében volt, plasztikusan felrakott nimbusmaradványok alapján a veszprémi Gizella-kápolna freskóinak rokonságára gondolt, s a művet a XIII. századra datálta. Ezzel szemben a templom — melynek romjain a hajdani kifestés már csak alig-alig kivehető nyomokban látszik — a XIV. század első felében keletkezett, egységes alkotás.

Zsegra (Szepez m.; Žegra, Csehszlovákia). A falképek XIV. századi keletkezése ma már tisztán áll előttünk. A XIII. századi építéstörténeti források csábításának engedve, a nyilvánvaló trecentesz stílusjegyek ellenére többek között *Gerevich* is az 1270-es évekre tette az első falképréteg keletkezését (Románkor 226). — További irodalmat és datálásokat l.: *Radocsay* 241.

Kötetünkben nem térünk ki Révhelyszentmártonra sem. Ezt a románkori falképei miatt *Ipolyi* által említett helyet nem tudtuk azonosítani. (*Ipolyi*, Művészettörténeti tanulmányok I. 227. — Vö.: *Radocsay* 200: Rábaszentmárton, azaz St. Martin an der Raab alatt, mellyel valószínűleg nem azonos; a helynév ilyen formában alighanem téves.)

⁸⁸ A székesfehérvári királyi bazilika mozaikjai falat vagy boltozatot díszíthettek. Az európai román kor más formában: padlóburkoló kőként is hasznosította a mozaikot, s ez a művészet figurális és ornamentális alkotásaiban ismét a falfestéssel tartott közeli rokonságot, sőt az utóbbira még hatást is gyakorolt. Sajnos, az Árpád-kori Magyarországról ilyen alkotást nem ismerünk; az esztergomi Porta Speciosának figurális díszével rokon, inkrusztált polichrom padlótöredékek más technikát képviselnek (*Marosi* 198–200. old., 28–31. kép). — Az inkrusztációs műveknek ez a csoportja a falfestészet alkotásaival legfeljebb grafikus sajátosságai tekintetében vehető össze ugyanúgy, mint pl. a kódexek színes tollrajzai.

⁸⁹ A bazilikáról és annak ásásairól: *Henszlmann*, Ókeresztyén; *Reissenberger—Henszl*

mann; Dercsényi, Szfehérvár; Kralovánszky, Szfehérvár. — További irodalmat l. az utóbbi két munkában.

⁹⁰ Az ásatások során napfényre került mozaikanyagról: *Henszlmann, Szfehérvár* 5, 90–91 (a bazilikától délnyugatra levő várfalban feltárt mozaikszemek); *uő., Ókeresztyén* 44, 55 (az 1862-es leletek, valamint a bazilika északi oldalán 1874-ben feltárt helyiségek falában talált mozaikok); *Reissenberger–Henszlmann* 58; *Gerevich, Románkor* 215–216; *Dercsényi, Szfehérvár* 4, 7, 14, 22, 29–31; *Radocsay* 14; *MoMűvt. I.* 19, II. és III. 21, IV. 28; *Kralovánszky, Alapítás* 123. — A mozaikkövek sokféle árnyalatú, élénk színűre festett vagy vékony aranylemez alapú üvegmozaikok; oldaluk átlagmérete 9–10 mm, magasságuk kb. 5 mm.

⁹¹ *Henszlmann, Szfehérvár* 90–91, uo. rajza; *Dercsényi, Szfehérvár* 20. old., 49. kép; *Radocsay* 14.

⁹² *Dercsényi, Szfehérvár* 49. kép. — *Uő. i. h.* arról emlékezik meg, hogy további apróbb töredékekből egy pacifikálé intarziáit készítették.

⁹³ *Gerevich, Románkor* 216.

⁹⁴ Itt térünk ki egy a székesfehérvári bazilikából származó töredékre, amelyet a XIX. századi latin forrás mozaiknak nevez ugyan, a technika helyes meghatározásával szemben azonban erős kétségek merülhetnek fel. Jankovich Miklós gyűjteményével 1836-ban került a Nemzeti Múzeumba ez az állítólagos mozaik, s a gyűjtőtől származó leírása a következőképpen hangzik: „Elegans opus mosaicum e lapidibus diversae speciei olim compositum et vetustissimum, annunciationem B. M. virginis per archangelum Gabrielem factam, repraesentans, cuius tamen pars tantum superior integre remansit, cum tota haec tabula a superiori angulo sinistro ad inferiorem dextrum confracta, atque ita in ruderibus vetustae Basilicae B. M. Virginis Albensis detecta, et per praepositum eiatem Paulum Szegedy Romam pro restitutione transmissa fuit, abinde vero, licet effigies haec in quadratum, aere sat magno persoluto restituta sit, quidquid tamen per novum laborem additum fuit, id non labore musivo, sed tantum pictura, superaddito marmore inducta, suppletum visitur. Alta 1 pedem [!] et 2 pollices. Huic monumento patrio, cui etiam sigillum vestustae ecclesiae Albensis plene suffragatur, reparatum manus recentior inscriptionem addidit: »Madonna Sanctissima Maria delle Gracie.« — Cum circumferentia lignea recenti polita.” (Magyar Nemzeti Múzeum Adattára. Collectio imaginum Sp. Dni Nicolai Jankovich Museo Nationali resignatorum, No. 115. Az adatra a gyűjtő leszármazottja, Jankovich Miklós volt szíves felhívni figyelmemet, melyért e helyen mondok őszinte köszönetet.) A kérdéses, bekeretezett töredék az idők folyamán elkallódott vagy elpusztult; Nagy Emese, ill. Gerevich Lászlóné közlése szerint ma sem a Nemzeti, sem a Szépművészeti Múzeumban nem található, így a rá vonatkozó egyetlen információt a fenti szöveg nyújtja. Ebben egy négyszögletes formátumú, átlósan kettétört mű jobb oldali részletéről van szó, mely az Angyali üdvözlét két alakjának fejét mutatja. A szabályos formátum, az ábrázolás tárgyához képest kis méret (a darab kb. 40 cm magas), valamint az a tény, hogy a művet „különböző fajta kövekből” állították össze, ellene mond a mozaikművészet adottságainak. (Tóth Sándor, akinek segítségét a fenti forrás értékelésében itt kívánom megköszönni, a töredéssel kapcsolatban inkusztaációs technikára gondol; ez Jankovich „opus mosaicum” kitételével is összeegyeztethető.)

⁹⁵ A padlómozaik kövecskéi nagyobbak, s technikájuk a fehérvári mozaikokétól is eltér. Ez utóbbiak elvben díszíthettek volna ugyan kisebb építészeti részleteket (pl. oszlopot) a Cosmatik munkáinak mintájára; ennek azonban ellene mond a figurális töredék, mely csak fal- vagy boltozatburkoló mozaik részeként képzelhető el. A több helyről előkerült, nagy mennyiségű mozaikszem nem izolált mozaikképre, hanem összefüggőbb, terjedelmesebb mozaikdízre enged következtetni.

⁹⁶ A mozaikot apszisdísznek tartják: *Henszlmann, Szfehérvár* 5; *Ókeresztyén* 44, 55; *Gerevich, Románkor* 215–216; *Dercsényi, Szfehérvár* 30.

⁹⁷ *Gerevich és Dercsényi i. h.; Kralovánszky, Alapítás* 123–124; *MoMűvt. IV.* 28.

⁹⁸ *Legendae* 10–11.

⁹⁹ *SSRH II.* 417.

¹⁰⁰ *Henszlmann, Szfehérvár* 5; *Gerevich és Dercsényi i. h.*

¹⁰¹ *Kimarad pl. a Hartvik szövegét elég szorosan követő, XIII. század eleji lengyel—magyar krónikából (SSRH II. 312) és Bonfini leírásából (l. alább és a 103. jegyzetet; a bazilika egyházi jogi szerepére vonatkozó megjegyzéssel már Hartviknál kezd eltolódni a hangsúly az épület-*

ről, míg a bővebb krónikák csupán az istváni alapítás emlékét s a bőkezű uralkodói ajándéktárgyak sorát jegyzik fel). Egy XVIII. századi forrás a szóban forgó kitéltet éppenséggel félreérti és (arany)-mozaiknak értelmezi: „Stephanus rex . . . insignem basilicam condidit, caelatis auro chori parietibus . . .” (*Du Mesnil, Doctrina et Disciplina Ecclesiae*. Venezia 1791, IV. köt. 22; idézi: *Henszlmann, Szfehérvár* 5.)

¹⁰² *caelo* = vés, metsz, farag, domborít (Mittelateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jh. II. köt. Berlin 1968, 32. kk., ill. 26. kk., s. v. *caelo, caelatura*). A középkori latinság a *celatura, caelatura* szót „fedés”, ill. „boltozat” értelemben is használta (Mittellat. Wörterbuch i. h. és *Du Cange* II. 15). A szó ilyen jelentése a vonatkozó szövegrészben már nyelvtanilag is kétséges (ti. a *celatura* többes számban, az öt hordozó *paries* pedig egyes számban áll); mindenképpentől fölöttebb valószínűtlennek látszik azonban, hogy a legenda szövege a templom földését vagy boltozatát emelje ki, hiszen az ilyesmi a XI. században nem ment ritkaságszámba.

¹⁰³ „Opus est mirabili sumptu incrustationibus marmoreis renitens, ubi pavimenta tessellata cernere est . . .” (*Bonfini* II. 18–19. Decas II. Liber I. 231–232.) Meg kell jegyeznünk, hogy a Bonfini által látott szentélyrekesztő nem szükségképpen azonos a XI. századival; ezt a templom XII. századi megújításakor ki is cserélhették (e körülményre Tóth Sándor hívta fel a figyelmemet). Bonfini közlésével kapcsolatban ezúttal fontosabbnak tartjuk, hogy a Hartvik-féle szentélyrekesztőt szinonim kifejezéssel írja körül, mint azt, hogy a két rekesztőfal valóban azonos volt-e vagy sem.

¹⁰⁴ *Dercsényi, Szfehérvár* 30. old., 3. jegyz. — Az idézett szövegrész: „. . . et supra mensam Christi acuminata testudo insano lapillorum et auri sumptu elaborata . . .” (*Bonfini* 233.) A „kövekkel pompázó és arannyal gazdagon díszített hegyes és csúcsos tetőzet” a mensa fölött semmiképpen sem lehet az oltár fölötti boltozat aranymozaikja. Egyértelműen cibóriumra céloz itt Bonfini, s ezzel a Hartvik-féle szöveg parafrázisát adja: „. . . tabulas circa altaria plures auro purissimo fabricatas, lapidum series preciosissimorum continentes, *ciborium arte mirabili supra Christi mensam erectum, cameram omni genere vasorum cristallinorum onichorum . . .*” (SSRH II. 417; vö. a Nagy Legenda evvel egyező szövegét: *Legendae* 11.) Bonfini itt Hartvikot olyan szorosan követi, hogy az oltár fölötti csúcsos szerkezet leírása után mindkét forrásban a kristály, onix stb. vázák, előtte pedig az arany oltártáblák leírása olvasható (utóbbinál ugyan Bonfini szövegében saját beszúrása következik a királyi sacellumokról).

¹⁰⁵ Arra vonatkozólag, miként értékeljük a kútfők hallgatását a mozaikról, Tóth Sándor lektori kommentárja a következő: „. . . a forrás a templom építészeti formájáról és ennek közvetlen tartozékairól nem tesz említést, és a padlózatán kívül csupán az istentisztelettel közvetlenül összefüggő belső részeket (szentélyrekesztő, oltár-előlapok, cibórium), valamint a felszerelési tárgyakat tartja megörökítésre méltóknak. Nem tudhatjuk, hogy a padló külön megemlékezésének csupán a felhasznált anyag drágasága volt-e az oka, vagy pedig másfajta meg gondolások is; éppígy nem tudhatjuk azonban azt sem, hogy miért nem került sor pl. a templom jelentős méreteinek megemlézésére . . . A legenda szerzőjének tehát, ha minden létező lehetőséget fel akart volna használni a szent király dicsőítésére, még kétségtelenül lett volna alkalma egyéb adatok szerepeltetésére is; nem »inkább többet« mondott tehát, mint kevesebbet, hanem pontosan annyit, amennyit szükségesnek tartott. Hogy mit szükséges egy legendában megemlíteni és mit nem, az olyan ideológiatörténeti probléma, amit jelenlegi tudásunk alapján aligha lehetne egy mozaikra vonatkoztatva eldönteni . . .”

¹⁰⁶ L. a Hartvik-legenda adatát a felszentelésre: SSRH II. 432. Az irodalom általánosan elfogadja azt, hogy a templom a felszenteléskor lényegében már kész volt (*Dercsényi, Szfehérvár, Gerevich, Románkor; Entz, Architecture*). *Kozák*, vitatott érvek alapján, a bazilika István-kori formáját egyhájosnak mondja, melyet szerinte csak a szenttéavatás után bővítenek háromhajóssá (A székesfehérvári királyi bazilika legkorábbi építési korszaka. Székesfehérvár évszázadai I. 1967, 141–146).

¹⁰⁷ A kutatás ezt az átépítést III. Bélához kapcsolja (*Dercsényi, Szfehérvár* 38–40; MoMüvt. IV. 45).

¹⁰⁸ A bazilika XI. századi továbbépítésére l. *Kozák* kevéssé népszerű véleményét a 106. jegyzetben.

¹⁰⁹ E királyok saját egyházakat építenek egymástól és az istváni fehérvári bazilikától teljesen függetlenül.

¹¹⁰ Kralovánszky Alán, a bazilika jelenkori régésze tesz ugyan célzást Kálmán-kori épít-

kezésre, alaprajzi vázlatai szerint azonban csak a templom déli mellékszentélyéhez hozzáépített kápolnát tartja ebből az időből valónak (vö.: 118. jegyz.). A kőtár anyagából legfeljebb egy sarkányt mutató fragmentum tekinthető a XII. század elejéről valónak.

¹¹¹ A XII. század második felében Európa-szerte és abban a körben is, ahonnan a bazilika átépítésének faragványos stílusa merít (Délnyugat-Európa), a mozaiktechnika feltétlenül elavultnak tekinthető (a milánói S. Ambrogio apszismozaikja XII. századi kijavításában a több száz éves mű iránti tisztelet vezette a megbízókat).

¹¹² Lazarev 147. kk., 185. kk.

¹¹³ Az ezredévforduló alkalmával *Gerevich Tibor* tekintélyes emlékművet gyűjtött István király személye és kora köré (Szt. István; Románkor), ezt azonban újabb művészettörténet-írásunk erősen megrostálta. Ezáltal az, amit ma első királyunkkal kapcsolatba hozhatunk, a székesfehérvári bazilika bizonytalanul meghatározott építkezései, talán az ún. Istvánkoporsó és egyes zalavári faragványok mellett alig több néhány iparművészeti alkotásnál. A faragványok stíluseredetében az Adria-parti elem látszik döntőnek, míg az iparművészeti tárgyak közül a székesfehérvári casula és a Gizella-kereszt dél-német — bajor területre mutatnak — jelezve, hogy e tekintetben István házassági kapcsolata művészeti orientációját is meghatározta. István és kora udvari művészetének jellegét természetszerűleg nem határozhatjuk meg a mai ismert alkotások délnyugati, nyugati igazodása alapján. Ismeretes pl. Istvánnak a magyarországi görög egyházakkal szemben tanúsított (hihetőleg családi tradíción alapuló) toleranciája; a veszprémvölgyi kolostort alighanem ő alapította. A kérdés művészeti vetületét sajnos még kevésbé ismerjük, mint trónutódainak idejéből. Mindenesetre azt kell gondolnunk, hogy a vallási kérdésekben Róma, művészeti kérdésekben — úgy látszik — részben Regensburg felé orientálódó király aligha választhatta a bizánci művészet és megjelenítés olyan manifest formáját saját temploma szépítésére, mint amilyen a keleti egyházak figurális mozaikdísze.

¹¹⁴ *Demus, O.*, Das Problem der ältesten Mosaiken von S. Marco. Venezia e l'Europa. Atti del XVIII. Congresso Internazionale di Storia dell' Arte, 1955. Venezia 1956, 151; *Kitzinger, E.*, The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries. DOP 20 (1966) 36; *Demus*, ByzantArt 129—130. — A későantik mozaikművészet elapadása még magában Rómában is bekövetkezik. Jellemző erre a pangásra, hogy II. Ottó császárnak a Szt. Péter-templomban levő sírjára egy már korábban a templomban levő mozaikképet adaptáltak másodlagosan, s még evvel a nem különösen kvalitásos művel kapcsolatban is felmerül a gyanú, hogy nem római, hanem német művész alkotása (*Oakeshott* 138. kép; vö.: uo. 255. old.). A római mozaikművészet fellendülése néhány bizánci import tanúsága szerint a XI. század második felének vége felé tapasztalható (Grottaferrata, bejárat fölötti mozaik; Róma, S. Prassede, S. Zenone-kápolna apszis-mozaikja; *Oakeshott* 243—244, ill. 126. kép; vö.: uo. 255—256. old.).

¹¹⁵ L. az előző jegyzetben idézett irodalmat.

¹¹⁶ A bazilikában való temetkezésekről és azok jelentőségéről legutóbb: *Kovács É.*, III. Béla és Antióchiai Anna halotti jelvényei. MÉ XXI (1972) 1—2.

¹¹⁷ Rómában épp a XI. század végén és a következő század elején keletkezett mozaikok mind elpusztultak, így nem jelölhetünk meg még potenciális előképet sem fehérvári mozaikjainkhoz. Velencében a XI. század második felének vége felé keletkeztek a S. Marco narthexének apostolalakjai, s néhány további, 1955-ben feltárt töredék; velük egyidős a torcellói székesegyház apszisfalának apostolsora. A S. Marco főapsziséban az apostolok már a XII. század elejének alkotásai (*Demus*, ByzantArt i. h.). A fehérvári arctöredék nagyon kicsiny részlet ahhoz, hogy stílári összevetésre felhasználhassuk. A mozaiktechnika tekintetében mintha a S. Marco-beli Krisztus sírbatétele 1955-ben feltárt részleteivel mutatna hasonlóságot [*Bettini, S.*, Appunti di storia della pittura veneta nel medioevo I. Arte Veneta XX (1966) 22—23. kép]. E XI. század végi emlékekkel való összehasonlítás nem jár azonban kronológiai következtésekkel a magyarországi alkotásra nézve. — *Dercsényi* (Szfehérvár 30) mozaikjaink Velence környéki rokonságára gondolt.

¹¹⁸ Mai ismereteink alapján nem tudunk válaszolni arra a kérdésre, hogy meddig állott fenn a bazilika mozaikdísze. *Dercsényi* törökkori pusztulásra gondol Bonfini alapján — és azért, mert a mozaikszemek nagy része az ekkor erősített várfalakból került elő (Szfehérvár 30—31). Mint láttuk, a Bonfini-idézet nem tartalmaz azonban utalást a mozaikra, és szövege egyéb-

ként is a korai legendát követi (l.: 104. jegyz.). Nem nyújt segítséget az a körülmény sem, hogy a várfalakban ugyanott, ahol mozaikszemek is előkerültek, *Henszlmann* XII. századi oszlop-főket is feltárt (Szféhvár 5, 29). A kérdést talán az északi mellékhajóhoz hozzáépített helyiség fala dönthetné el, melyben szintén bőven találtak mozaikszemeket. Ha a helyiség középkori (l.: *Dercsényi*, Szféhvár 29–30 — de a helyiség padlója minden bizonnyal későbbi a XII. századnál), akkor fala is valószínűleg az, következésképp a mozaikszemek a török kornál korábban kerülhettek bele. (A Henszlmann-féle ásatásnak ezt a pontját 1937-ben nem sikerült újra feltárni.) Lehetséges tehát, hogy a bazilika mozaikja a törökkori pusztulásoknál korábban, valamely középkori tűzvész vagy átépítés során semmisült meg. — Az 1936–37-es ásatások során a bazilika délkeleti sarkánál napvilágra került egy apszis, amelyet ma mint kisebb egyhajós kápolnát teljes méretében ismerünk és a korai XII. századból valónak tartunk (*Gerevich*, Románkor 50; *Dercsényi*, Szféhvár 17; *Kralovszky*, Szféhvár 12–13). Feltárásokor benne alfestmények nyomai voltak láthatók (*Dercsényi* i. h.). Abban az esetben, ha e maradványok az eredeti kifestés emlékét őrizték meg korunkig, akkor itt találhattuk legkorábbi nyomát a magyarországi falképfestészetnek.

¹¹⁹ L. a feldebrői második falképréteggel kapcsolatban: 28. old., és a 146., 148. és 160. jegyz.

¹²⁰ L.: 43. és 45. old.

¹²¹ Vö.: 160. jegyz.

¹²² A pécsváradai falkép irodalma: *Ferenczy* (a falképekről nem ír, de közli a fényképüket); uő., [Rövidhír]. MV V (1961) 62; OMF jel. 1959–60, 249; *Entz*, BizKapcs. 241–242; *Tóth*, Feldebrő II. 57. jegyz.

¹²³ A falképrészletet 1960-ban Illés János és Szentesi Róza tárták fel (OMF jel. 1959–60, 249). — A templomban a középkori vakolat a szentélynek mind a négy boltsüvegén, a hajó északi és déli falai fölötti boltozatrészekben, valamint ugyanitt a boltozatok lunettáinak tetején összefüggő darabokban megmaradt, úgyhogy itt a feltárás folytatásakor további falképek kibontására számíthatunk.

¹²⁴ Különösen érvényes ez az orr és az orrcimpák vonalára.

¹²⁵ *Entz* Sant'Angelo in Formis-i analógiája nagyon kevésbé meggyőző (BizKapcs. 241–242). Az olasz és a magyar falkép között a hasonlóság mindössze abban áll, hogy mindkettő bizantinizáló jellegű és arkangyalt ábrázol. A Sant'Angelo-i angyalbüsztt egyébként nem egyidős a templombelső XI. század végi falképeivel, hanem a XII. század végéről való (*Demus*, Wandmalerei 117).

¹²⁶ RDK V. 368–372. (Az arkangyalok ilyen szerepeltetésére l.: uo. 364.)

¹²⁷ *Lazarev* 129–130. L. a kijevei Szofia-templomban a Pantokrator körül a kupolában (1042–46; uo. 152), valamint a chiosi Nea Moni prothesis és diakonikonjának boltozatán (uo. 150. old., 166. kép). A Hosios Lukás-i kolostor főkupolájában is ilyen lehetett (*Diez-Demus* 73).

¹²⁸ Már korábban, talán helyi tradíció jegyében két arkangyal kíséri a Majestast Gallianóban (1007; *Demus*, Wandmalerei 4–5. t.), Sant'Angelo in Formisban az apszisban (1072–1087; uo. 16. t.), Torcellóban a diaconikon apszisában (XII. sz. első fele; *Lazarev* 368. kép).

¹²⁹ Palermóban a Cappella Palatina kupolájában (1143 k.; *Lazarev* 360. kép), Cefaluban a kupolában (*Grabar*, Peinture 127), Monrealében az apszis hengerfalán Mária mellett (1180–1194; *Lazarev* 362).

¹³⁰ 1165 k.; *Demus*, Wandmalerei 51. kép. — Az ikonográfiai eredetre: *Demus*, Regensburg, Sizilien und Venedig. Jahrbuch der Österr. Byzantinischen Gesellschaft 2 (1952) 95. kk.

¹³¹ *Entz* i. h. a falképet a XI. és XII. század fordulójára datálja.

¹³² A templomra vonatkozólag: *Gerevich*, Románkor 59; *Ferenczy*; *Entz*, Architecture 5; *Kozák K.*, Félköríves szentélyű templomaink a XI. században. AÉ 93 (1966) 48, 50–51; uő., Szféhvár 150–152; MoMűvt. IV. 29. (Egymásnak részben ellentmondó fejtegetések.) A templomnak az 1930-as években, valamint a recens helyreállítást megelőzőleg folytatott ásatásáról jelentés nem adtak közre. — A feltárások során nem kerültek elő olyan részletek, amelyek alapján az első templom korát kétségbevonhatatlanul datálni, ill. eredeti kiterjedését egyértelműen meghatározni lehetne. Ezért csak a legnagyobb óvatossággal hozhatjuk kapcsolatba a templom bármely formáját az építkezésre, ill. az 1038-as felszentelésre vonatkozó adattal [SSRH I. 383, ill. 125; az apátság legkorábbi történetéhez: *Györffy Gy.*, A magyar egyházszerzés kezdeteiről újabb forráskritikai vizsgálatok tükrében. MTA II. Oszt. Közl.

XVIII (1969) 214–216]. A templom mai megjelenése és részben Kozák megfigyelései alapján az építéstörténet hozzávetőlegesen a következőképpen alakulhatott: 1) földszintes kápolna (a mai földszinti rész magasságában, a déli homlokzaton megfigyelhető falegyenig); 2) a hajó és az apszis emeletes kialakítása, mely eredményezhetett a) két templomot egymás fölött, b) egyetlen, talán a mainál nyugat felé hosszabb templomteret. — A földszinti templomrész apszisának rendkívül ügyetlenül illeszkedő keresztboltozata nem lehet eredeti; a tartórendszer profiljainak hasonlósága alapján ezt a boltozatot a hajó hevederes keresztboltozataival azonos periódusnak kell tekintenünk. Ennek az átalakításnak a kora, a fenti a) lehetőséget alapul véve még a templomépítés 2. periódusa, b) lehetőség esetén azonban csak a 3. periódus. — Bennünket közelebről a falképek miatt ez a utóbbi periódus érdekel. A boltozati rendszerből háromhajós elrendezés következtethető ki, az ásatás ezt azonban nem tudta alátámasztani (*Kozák*, Félköríves . . . i. m. 50. old. 8. jegyz.). A késői középpillérbe falazott oszlop-törödékek a hajók elválasztására szolgálhattak, bár kronológiai viszonyuk a most tárgyalt boltozati rendszerhez nem teljesen tisztázott (erre kitér és a boltozati rendszer más megoldatlanságát is említi: *Ferenczy* 137). A falképekkel összefüggő boltozatos térrendszer már a fentebb vázolt relatív kronológia alapján sem lehet az XI. század első feléből való templom-építés része. Az egyetlen műforma: a falpillérek fejezetprofilja a datáláshoz túlságosan széles határokat ad; az átépítés ennek alapján még a korai XII. században is lehetséges.

¹³³ A hajó boltozatát, valószínűleg már a középkornál későbbi időben, úgy javították ki, hogy a mellékhajók részben megmaradt boltozatrészeinek felhasználásával az egész teret egyetlen hatalmas központi pillérre boltozták, melybe a korábbi tartórendszer töredékeit is befalazták.

¹³⁴ Vö.: 132. jegyz.

¹³⁵ CD II. 147–151. Az oklevél rendkívül implicit ugyan a pusztulás mértékére nézve, s pusztula létezését semmiképpen sem tekinthetjük kényszerítő erejűnek falképeink datálására.

¹³⁶ A feldebrői falképek irodalma: *Henszlmann*, *Baukunst* 203; *Ipolyi*, *Heves* 497; *Rómer* 104–105; *Henszlmann*, *Ókeresztény* 137; *Gerecse*, *Debrő* 405–414; *Pasteiner Gy.*, *Építészeti emlékek Felső-Magyarországon. Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képbén*. XV. köt. Bp. 1899, 119; *Myskovszky E.*, *Műemlékeink pusztulása. Művészet* (1904) 179; *Kandra K.*, *Adatok az egrí egyházmegye történetéhez*. Eger 1904, III/2. 142–143; *Gerecse*, *Rajzjk.* 262; *uő.*, *Falképkj.* 504; *uő.*, *MűemlJk.* 371; *Heves vármegye. Magyarország Vármegyéi és Városai*. Szerk. Borovszky S. Bp. 1909, 36; *MOB jel.* 1912–13, 250; *Szabó László* 284–295; *Éber*, *Árpád-kor* 162–164; *Lux*, *Ókeresztény* 208–215; *Szőnyi O.*, *A feldebrői alsó és felső templom. Egrí Egyházmegyei Közlöny* LVII (1925) 153–157; *Divald*, *MMűvt.* 23; *uő.*, *MoMűv-Eml.* 38., 113; *Lux K.*, *Újabb kutatások középkori építészetünk terén. Historia I* (1928) 24; *Gál* 269. old. I. jegyz.; *Péter* 20–21; *Supka, G.*, *Eine ungarische Kunstgeschichte. A Műgyűjtő V* (1931) 41–42; *Puskás* 5–12; *Szőnyi*, *Templomok* 33, 185; *Genthon*, *Erdély* 243; *Hekler*, *MMűvt.* 23; *Ernst* 8; *Hekler*, *UngKg.* 29; *Gerevich*, *Románkor* 11, 217–219; *Kampis*, *RégiMMűv.* 501–502; *Levárdy*, *Árpád-kor* 119–120; *Lux*, *Feldebrő* 89–94; *Berkovits*, *MintFest.* 504; *Dercsényi*, *RomanKunst* 21; *Genthon I.* 283; *Csányi* 27; *Moravcsik*, *Bizánc* 106; *Radocsay* 18–21, 137; *Dercsényi*, *Radocsay rec.* 305; *Kampis A.*, *Feldebrő*. Bp. 1955 (*Műemlékeink*); *Kampis*, *Feldebrő* (l. a rövidítésjegyzéket); *Csemegi–Dercsényi*, *MoMűvt.* I. 66–68, 117; *Entz G.* *recenziója* a *MoMűvt.* I-ről. *MÉ* (1957) 88; *Kádár*, *ByzantDenkm.* 416; *Entz*, *KpkoriMo.* 20; *MoMűvt.* II. 64, 66, 127; *Kampis*, *Művt.* 403; *Genthon II/II.* 94; *[Rövidhír]*. *MV VI* (1962) 43; *[Rövidhír]*. *MV VII* (1963) 113; *MoMűvt.* III. 64, 66, 127; *Kádár*, *Feldebrő*; *Berkovits*, *Kódexek* 17; *Kampis*, *Kunst* 25–26; *OMF jel.* 1961–62, 246; *Entz*, *BizKaps.* 241–243; *Korbuly D.*, *A magyarság első keresztény templomainak örmény vonatkozásai [örmény nyelven]*. Pázmáveb, Velence (1967) 11–12. sz.; *Kovács–Dercsényi*, *HistMons.* 36–37; *Heves I.* 65, 68; *Moravcsik*, *Byzantium* 128; *MoMűvt.* IV. 66, 95; *Hajós G.* *recenziója* Heves I-ről. *ÖZKD XXIV* (1970) 1–2. füzet, 93 (értelemzavaró nyomdahi-bával); *Tóth*, *Feldebrő II*; *Dercsényi*, *EurBeziehungen* 293; *Tóth*, *Feldebrő I*; *Heves II.* 716, 718, 719, 722–723.

¹³⁷ Az építéstörténeti kérdések legutóbbi összefoglalása: *MoMűvt.* IV. 27, 88, és *Tóth*, *Feldebrő II.* 141–144, a további irodalommal.

¹³⁸ A feldebrői monostor nem lehetett Aba Sámuel király sármonostori temetkezőhelye (vö.: *Tóth*, *Feldebrő II.* 142). Az 1972-es abasári ásatások leletei nem Sámuel-koriak ugyan,

de egy korai központ meglétére engednek következtetni, és a krónikák által adott lokalizálás szavahihetősége mellett szólnak. — A templomalapító személyére vonatkozólag: uo., 22. jegyz.

¹³⁹ Lásd az építészetileg nagyon hangsúlyos kriptát a templom keleti része alatt, melynek axiálisan elhelyezett sírkamrája a centrális templom középpontjában emelt kupola alatt van.

¹⁴⁰ A nyilván bencés rendi monostort először és utoljára a váradi tüzesvaspróba jegyzékben említik a XIII. század első felében (A váradi regestrum. Értelmezi Kandra K. Bp. 1898, No. 40: 146—147. sz., és No. 223: 342—343. sz.). Az egyház mai, Szt. Márton titulusa minden bizonnyal az eredeti.

¹⁴¹ A mellkeresztről: *Méri, I.*, Feldebrő. Archäologische Forschungen im Jahre 1964. AÉ 92 (1965) 244. — A pásztorbotról legutóbb: *Kampis A.*, A feldebrői pásztorbot. AÉ 88 (1961) 109—110. — A két tárgyat a Nemzeti Múzeum őrzi; kormeghatározásukat Kovács Évának köszönöm.

¹⁴² *Kampis, A* feldebrői pásztorbot i. m. 109—110. old. és 7. jegyz.

¹⁴³ Vö.: 140. jegyz. és *Kovács B.*, Elpusztult középkori kolostoraink Heves megyében. Az Egri Múzeum Évkönyve IV (1966) 76. és 79.

¹⁴⁴ *Tóth, Feldebrő II.* 143—144.

¹⁴⁵ A falképeket a két világháború között Deéd (Dex) Ferenc, az ötvenes évek elején Bartha László, 1961—62-ben pedig Illés János restaurálta (Heves II. 718—719; OMF jel. 1961—62, 246).

¹⁴⁶ A falképek eltérő vastagságú vakolatrétegen készültek, az idők folyamán megrepedezve, egymástól szintben is elcsúsztak, s így nem egy helyen egymás fölötti rétegek hatását keltik. A ma látható falképek alatt egyes helyeken viszont valóban különálló, meszelt és helyenként festett vakolatréteg tűnik elő: ez a szentély első kifestésének maradványa. Hogy a falfestmények védjék, konzerváláskor az egyes vakolatfoltok határait eldolgolták, aminek következtében a különböző korú rétegek összemosódnak, míg az egykorú vakolatok könnyen mint különböző rétegek nyerhetnek értelmezést. Ezáltal az egész falképrendszer kardinális pontján, a szentélynél például ma már szinte csak találgatni lehet, hogy egyetlen kifestésről vagy két réteg találkozásáról van-e szó. Egy korábbi munkánkban (Feldebrő I.) magunk is azt vallottuk, hogy a kripta ma látható kifestése két alkalommal készült, mint ahogy a vakolatrétegek a diadalív tájékán adnak is némi támpontot arra, hogy a szentélykifestést korábban, a hajóét ahhoz hozzádolgozott későbbi munkának tartjuk. Utóbb azonban sokkal valószínűbbnek tűnt az, hogy a kis kripta festett díszje egyetlen alkalommal, egységes elgondolás alapján jött létre; erre a rétegek értékelése mellett a program és a falkép stílusa is rámutatott.

¹⁴⁷ L.: 25. old.

¹⁴⁸ Itt a későbbi falképek vastagabb vakolatrétege alatt meszelt réteg tűnik elő. Díszítése szélesebb kék színű csíkokból állott, amellyel a diadalívet keretelte; hasonló kék és keskeny piros csík futott a szemközti pillér irányában is. A hajóban másutt evvel a korai réteggel nem találkozunk; feltehetőleg nem is volt ennyire kiterjedt az első kifestés. Ha azonban nyoma a szentély előtti boltszakaszok északi részén megvan, talán ugyanolyan módon kiemelt szakaszok lehettek ezek, mint ahogy azt a második falképréteggel kapcsolatban látni fogjuk (l.: 31. old.). Semmi támpontunk nincs arra vonatkozólag, hogy ez az első kifestés figurális lett volna. Ha mégis az volt, úgy a szentély második falképrétegének ikonográfiája talán erre mehet vissza (l.: 160. jegyz.).

¹⁴⁹ Elsősorban a pillérfők fölötti részeken tapasztalható ez, míg az altemplomnak az 1930-as években újjáépített két-két szélső szakasza boltozatán, valamint a szomszédos szakaszok nagy részén is hiányzik a festést hordozó vakolat.

¹⁵⁰ *Tóth, Feldebrő II.* 36—37. jegyz.

¹⁵¹ Amennyire a falképtörédek sejtenei engedik, a szentély előtti két boltszakasz medaillos ábrázoltjainak nimbusza is vörös volt.

¹⁵² Az apszis szélénél, úgy látszik, egy-egy további angyal egészítette ki a sort; ezekre azonban csekély szárnytörédekeken és nimbus-előkarcolásokon kívül egyéb nem utal. (5. kép 9—10. sz.) Talán ugyancsak angyal (?) lehetett a jobb oldalablak pendant oldalán levő lunettában; itt azonban a félkép teljesen elhalványult. (5. kép 6. sz.)

¹⁵³ Egy részüket büszkén ábrázolták, más részüket frontális felsőtestű, de lábukkal a hajópillérek fejezetére támaszkodó álló alakokként.

¹⁵⁴ Az ... AS nevű aggastyán (5. kép 42. sz.), kiemelt helye révén is, talán Ésaías vagy Jeremiás. A 41. sz. medaillonban ábrázolt próféta pedig lehet Ezékiel vagy Dániel (felirata szerint: „... EL PROFET” — nevének két utolsó betűje előtt három vagy négy elmosódott betű van; a medaillon elhelyezése a szentély közvetlen szomszédságában inkább Ezékiel ábrázolását valószínűsíthetné). Az 5. kép 31. sz. medaillonban megfestett szent férfiú tekerescének felirata: „A... . . . FETA”. Az „A” előtti töredékes betű különbözőképpen olvasható, eszerint az ábrázolt egy a kisproféták közül: Malachiás, Zakariás vagy Náhúm.

¹⁵⁵ „ABRAAM PA... ” Felirata hosszabb szöveget tartalmazott, de ennek második fele kb. húsz betűvel elpusztult.

¹⁵⁶ 1952-es feltárását követően ezt a jelenetet Dávid és Góliát ábrázolásának tartották (Radocsay 137, és Kampis, Kunst 26).

¹⁵⁷ Néhány nagyon töredékes medaillonon kívül egy talányos részlet a jobb oldali lejárát közelében mintha arra mutatna, hogy itt is jelenetszerű ábrázolás lehetett, amely egy fa (?) megjelenítését foglalta magában (52. sz.). A kép további részeit egy utólag beépített támpillér takarja. Hasonló támpillér járult hozzá a megfelelő északi oldalon is a falképek még nagyobb pusztulásához.

¹⁵⁸ Exodus 3:13. — Téves olvasatának (EGO ΩΑ SVM) kritikája: *Levárdy*, Árpád-kor 9.

¹⁵⁹ *Tóth*, Feldebrő II. 48–49. jegyz.

¹⁶⁰ Uo. 152. — Lombardia ezt a különleges típust olyan provinciális területekről vette át, mint pl. Makedónia, ahol Thesszalonikéban a típus egy korabizánci példája is megjelenik (*Ihm, Chr.*, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jh. bis Mitte des 8. Jh. Wiesbaden 1960, XIII/1. kép). Ezt a származtatást figyelembevéve, egy további — rendkívül bizonytalan és pusztán elvi — lehetőség áll fenn a feldebrői szentélybeli Majestas és evangélistaszimbólumok együttesének derivációjára. Elképzelhető ugyanis, hogy a kriptaszentély első kifestése a bizáncias elrendezésű templom felépültét közvetlenül követően, avval azonos stílusban készült. Amennyiben a templom építészeti koncepciója és részletei macedón forrásokból táplálkoznak (l. a bevezetőben: 14. old.), a falfestészet is meríthet ugyaninnen. Ez esetben a szentélyboltozat középső ábrázolását a második kifestéskor csak erősen megújítják, de elrendezését érintetlenül hagyják. A korai rétegnek ez a követése egyúttal talán további magyarázatul szolgálhatna a szentély- és hajó freskó eltéréseire, ami a kutatásnak annyi gondot okozott; l.: 35. old. és 179–180. jegyz.

¹⁶¹ Vö. a reichenau–niederzelli apszisképet (*Demus*, Wandmalerei 195. kép).

¹⁶² Vö. Pécsváradral kapcsolatban: 26. old.

¹⁶³ Krisztus ismételt megjelenése különös, a szentélyben levő clipeushoz képest ismétlésnek tűnik. A galambhoz a falképen apró szárny maradványa nyújt kiindulópontot a piros nimbusszal. Az alatta levő redőrzészetek arra utalnak, hogy drapériával leborított trónon ábrázolták oly módon, ahogy a Hetoimasia-ábrázolásokban szokás. A Hetoimasia a középbizánci művészetben és derivátumain a szentéllyel szoros összefüggésben levő helyeken talált ábrázolásra, sőt nemegyszer a szentély központi gondolati-teológiai ábrázolása volt (RDK VI. 148–149). Bizáncion kívüli elterjedése e korban eléggé limitált; l. pl. Sommacampagnában (*Arslan* 205. kép).

¹⁶⁴ Kedveltségük különösen a Venetóban nagy, ahol Velence védszentje, Teodor és a hasonlóan tisztelt Szt. György járulhatott hozzá kultuszuk bizánci átvételéhez. L. pl.: S. Pietro presso Caldiero és Verona—Bonavigo XII. sz. második feléből való falképein (*Arslan* 150, 153. kép); Pavia S. Giovanni Domnarum templomában S. Teodoro alakja (*Arslan, E.*, Affreschi romanici pavesi e una scultura lignea. Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni. Milano 1956, III. köt. 1. kép).

¹⁶⁵ A civatei Ábrahám kebelét idézi: *Entz*, BizKapcs. 243. — Az intenzívebb bizánci hatások körében Máté evangéliuma 8, 11 alapján mindhárom, teljesalakos pátriárkát ábrázolták (RDK I. 95–96).

¹⁶⁶ Hasonló ábrázolásról a monumentális festészet körében nincs tudomásunk. Az akttól Ábrahámig vezető mondatszalag a bizánci hatások körzetében idegen elem.

¹⁶⁷ *Tóth*, Feldebrő II. 155.

¹⁶⁸ RDK I. 24–25; *Nordström*, C.-O., Ravennastudien. Figura IV (1953) 109.

¹⁶⁹ *Tóth*, Feldebrő II. 156.

¹⁷⁰ Eltekintve az egyetlen ravennai példától. — Az elpusztult Basilica Ursina 1112-ből való mozaikjainak XVIII. századi rajza: *Bovini, G.*, Ravenna citta d'arte. Ravenna 1970, 63.

¹⁷¹ *Tóth, Feldebrő II.* 156.

¹⁷² A feldebrői Kain és Ábel analógiájául felhozott grissianói falképről és a dél-tiroli freskóról: *uo.*

¹⁷³ A XVII—XVIII. számú, két álló alak kiléte bizonytalan, legalább egyikük azonban nimbuszal rendelkezett. Ez utóbbi a templom titulusi szentje lehetett (Szt. Márton), míg a másik esetleg, amennyiben nem volt szent alak, donátorábrázolásnak is elképzelhető.

¹⁷⁴ *Entz, BizKapcs.* 243; *vö.: Bevezetés* 15. old.

¹⁷⁵ *Kampis, Feldebrő* 193; *Entz, BizKapcs.* 243. — *Kampis* a XII. század közepéről való passai perikópakönyvben talált a feldebrőiekhez hasonló, háttérférfi funkcióban négy-szirmú virágokat s vékony szálon függő növényi képződményeket (*Swarzenski, Salzburg* 205—206. és 130. kép).

¹⁷⁶ *Briga* Novaresében (XI—XII. sz. fordulója; *Gabrielli* 29. kép; ugyanitt a *Majestas* és az evangélistaszimbólumok *Feldebrőn* látott elhelyezése is megfigyelhető); *S. Pedro de Sorpében* (XII. sz. második negyede; *Demus, Wandmalerei* 164. és LXVII. kép); *Estერი de Cardósbán* (XII. sz. második negyede; *Cook, W. W. S. — Gudiol Ricart, J.*, *Pintura e imagineria románica. Ars Hispaniae.* VI. Madrid 1950, 25. kép); *S. Quirce de Pedretben* (XI—XII. sz. fordulója; *uo.* 34. kép).

¹⁷⁷ A feldebrőihez hasonló palmettasor csupán a XII. század első felétől nyert általánosabb alkalmazást a falfestészetben s terjedt el nagy gyorsasággal Lombardiától a Venetón át Dél-Tirolig és valószínűleg Salzburgig is (*Tóth, Feldebrő II.* 129. jegyz.). A feldebrői palmettasor kissé továbbfejlesztett változatát a pécsi székesegyház vízfestménymásokban fennmaradt töredékei között látjuk viszont. (31. kép.) — A feldebrői falkép többi díszítőmotívuma már sokkal elterjedtebb, semhogy előfordulási helyeiből származására bárminemű következtetést vonhatnánk le. A dekoráció egyes elemei a pusztulás és restaurálások során nemegyszer jelentős változásokat szenvedtek. Így a keretelő meanderszalagok eredeti szerkezetét nem tudjuk rekonstruálni, sem pedig azt, hogy milyen elemekből is állt a hajó medaillonjainak gazdag gemmás díszű keretelése.

¹⁷⁸ *Gerevich* két egyidőben dolgozó, de eltérő művészi alkatú mestert feltételez (Románkor 217—218); *Radocsay* (19) és korábban *Dercsényi* (MoMűvt. I—II) a két mester tevékenységét valószínűbbé téve, ténykedésük között időbeli különbséget is feltételez. A kriptában látható két eltérő korú festésréteg hatása alatt hasonló véleményen volt korábban e sorok írója is (*Feldebrő I.* 462).

¹⁷⁹ A háttér színe nem a hajó és a szentély között vált fehérről kékre, s ebben ikonográfiai megfontolások (a mennyei Jeruzsálem „szféráinak” kettéválasztása) és nem stílusos megfontolások játszottak közre. Ugyancsak ikonográfiaileg kiemelt szerepre vezethető vissza a szentély roppant egyszerű, virágdíszítől ment keretelése, valamint alakjainak frontális tartása is. A kriptának ezt a legszentebb részét nem kívánták jelenet ábrázolásokkal túlságosan mozgalmassá tenni. Ebből és nem stílusos különbségekből adódik a szentély Krisztusának a Kain és Ábel-képek arctípusától való bizonyos fokú eltérése. A Krisztus-arc egyébként a hajóbeli medaillonok alakjainak típusát ismétli; az összevetést csupán a medaillonok rossz állapota és a Krisztus-arcnak a restaurálás során túl modorossá alakított vonásai nehezítik meg. Semmi kétséget nem hagy a mesterazonosság felől a félprofilba forduló és ezért kerekarcú angyalnak, Máté evangélista szimbólumának hasonlósága a Kain- és Ábel-arcokkal, de még a ruhamodellálás módjának egyezése is megdöbbentő. Végül pedig: a szentély és a hajó közötti színárnyalati eltéréseket talán a restaurátorok munkájának számlájára kell írunk.

¹⁸⁰ *Entz, BizKapcs.* 243; *Dercsényi, Heves I.* 68. — *Kampis* kezdettől fogva azon az állásponton volt, hogy a kifestés egyetlen mester alkotása (RégiMMűv. 502. és *Feldebrő* 189).

¹⁸¹ *Puskás* 12; *Gerevich, Románkor* 218—219; *Radocsay* 18.

¹⁸² *Divald, MoMűvEml.* 113; *Péter* 20; *Moravcsik, Bizánc* 106. és *Byzantium* 128; *Csányi* 27; *Genthon I.* 283 („szír-bizánci”; utóbb e véleményétől eltért); *Kádár, ByzantDenkm.* 416. — *Dercsényi* (MoMűvt. I—II—III. i. h.) ugyan az italobizantin stíluseredethez csatlakozik, azonban a Konstantinápolyban nevelkedett III. Béla udvarának bizánci kapcsolataiban vél szerkesztést találni a Magyarországon *Feldebrőn* és másutt jelentkező bizantinizáló irányzatra.

Legutóbb ugyanő korai falfestészetünket a közvetlen bizánci hatások körébe utalja (Eur-Beziehungen 293).

¹⁸³ Éber, Árpád-kor 164; *Kampis*, RégiMMűv. 502, Feldebrő 190–193, Kunst 26.

¹⁸⁴ *Genthon* II/II. 94; vö. MoMűvt. II. és III. 127.

¹⁸⁵ *Radocsay* 18; *Entz*, BizKapcs. 243; Heves I. 68; MoMűvt. IV. 66.

¹⁸⁶ L. Kain és Ábelnél az áldozati jelenetekben, a szentély Krisztusánál, a délebbi bolt-
szakasz egyik harcos szentjénél; a többi alaknál a száj részlete nem vehető jól ki. Kain és Ábel
duzzadt szája a félprofil révén még jellegzetesebb, festői kidolgozása mintha a ruharedő vég-
ződések megfestésére emlékeztetne. Itt említjük meg a feldebrői arcok fehérrel festett, szarka-
lábszerűen szétfutó, szemsarki és orr melletti karakterisztikus ráncait. E ráncokat nem minő-
síthetjük meghatározott stílus ismérveinek, hanem egyfajta modellálási módszert kell bennük
látnunk, amely a bizánci gyakorlat modoros átvételéből származik (szép, bizáncias megjele-
nését l. Gallianóban: *Demus*, Wandmalerei 5. t.; kora- és érettmánkori formában átérté-
kelve l. Lambachban, Prüfeningben: uo. 229. t., ill. *Karlinger*, H., Die hochromanische Wand-
malerei in Regensburg. München—Berlin—Leipzig 1920, 2. t.; vö. utóbbihoz: 194. jegyz.).
— Lektorom, Tóth Sándor a fenti modellálási jellegzetességen kívül a feldebrői és a gallianói-
stílusfok közelállására azt hozta fel, hogy a feldebrői kötetlenebb—szerveztlenebb drapéria-
redők inkább a gallianói falkép formavilágához állnak közel, mint a XII. század drapéria-
stílusához. Tóth Sándor ez utóbbit a gallianóinál messzemenően összefogottabbnak—meg-
konstruáltabbnak, elsősorban vonalhatásra építettnek mondotta. Ez a jellemzés azonban,
nézetem szerint, nagymértékben áll a feldebrői drapíariészletekre is. Kain és Ábel redőzete
(23—24. kép) annak a korakommenosi drapíariafestésnek a jegyében keletkezett, amely a
XII. század közepén is túl hatása alatt tartotta az európai festészetet (*Demus*, Wandmalerei
34; uő., ByzantArt 130—131. old. és 133. kép). Ha a feldebrői falképek ruharedőzete kissé
szabadabbnak látszik a fenti szigorú stílus sokszor geometrikus kötöttségeihez képest, ez két-
féleképpen is magyarázható: avval, hogy a falkép a század közepét követően, oldottabb festői
elfogás jegyében keletkezett — másrésztől pedig a stílus archaizáló, némileg provinciális
jellegével. (Ez utóbbi miatt is nehéz analógiát találni a feldebrői drapériastílushoz. Hasonló
jellegűnek látszik a ruhafestés a keferlohi falképen: l.: 196. jegyz.)

¹⁸⁷ *Demus*, Wandmalerei 112—114, a további irodalommal.

¹⁸⁸ Vö.: 185. jegyz. Entz közli a civatei három, ablak körül elhelyezett harsonázó angyal,
az angyalok karának egy csoportja, valamint a Sacello di S. Benedetto mensafestménye Szt.
Benedek-képét is. Mindezek közül a Krisztus-arc a leginkább, az angyalok a legkevésbé em-
lékeztetnek a feldebrői falképekre.

¹⁸⁹ *Salvini*, R., La pittura dal secolo XI. al XII. Storia di Milano III. Milano 1954, 628.

¹⁹⁰ Oleggióról legutóbb: *Salvini*, R., Romanico o Alto Medioevo. Arte Lombarda IX
(1964) 63—66.

¹⁹¹ A milánói S. Ambrogio főoltáránál megfestett diakónus s néhány paviai falkép, így a
S. Eusebio és a S. Giovanni Domnarum kriptaafreskói — *Tóth*, Feldebrő II. 160. old. és uo.
117. jegyz. E tanulmányomban, fényképfelvétel alapján, az utóbbi falfestmény egy büszkje és
Feldebrő között bizonyos rokonságot véltem felfedezni; az utóbbi végzett helyszíni vizsgálat
alapján azonban úgy látom, hogy a látszólagos hasonlóság a falkép félrevezető restaurálásá-
nak számlájára irandó.

¹⁹² *Bognetti-Marcora*, C., L'abbazia benedettina di Civate. Civate 1957, 82—83, 126.

¹⁹³ Feldebrő irodalmában ilyen irányú orientációra vonatkozó feltevések már korábban
felmerültek; vö.: 183. jegyz.

¹⁹⁴ Salzburg, Szt. Péter-templom, „Hora tertia”, 1140 k. (*Demus*, Wandmalerei 69. kép);
Prüfening, Benediktinuschor, XII. sz. közepe és Regensburg, St. Emmeram, Dionysiuschor,
ugyanakkor (*Karlinger* i. m. 2., ill. 11. t.; Prüfeninghez l. a 186. jegyzetet); a pürggi falkép arc-
típusai közül különösen a kenyércsoda kényeret nyújtó alakjának arca, XII. sz. harmadik
negyede (*Demus*, Wandmalerei 235. kép). A feldebrői és a chiemsee-i Frauenwörth-kolostor
freskóalakjainak tipikáját már általánosabb hasonlóság kapcsolja össze (1160—70 k.; *Demus*,
Wandmalerei, különösen LXXXVII. t.). A salzburgi és hatása alatti ausztriai miniatúra-
festészetben szintén mutatkozik egy-egy Feldebrővel közös vonás; l. pl. a vorauvi evangéliá-
rium Máté evangélistájának szájrészletét (XII. sz. második fele; Besch. Verz. IV/1. 174. kép),
a St. Florian-i evangélistárium talán azonos mestertől való evangélistaképét (*Holter*, K., Die

romanische Buchmalerei in Oberösterreich. Jahrbuch des österr. Musealvereines. Linz 1956, 10. kép). A feldebrői arctípusok rokonságának szélesebb körébe tartozik pl. Dániel és Abdiás feje az ún. csatári (admonti) bibliában (Besch. Verz. IV/1. IX. t., ill. 18. kép). A salzburgi iskolának ezt az alkotását többek közt épp a feldebrői falképekkel való összevetés alapján olvastották a magyar művészetbe (vö.: 18. old.).

¹⁹⁵ A nevekkél ellátott feliratos tekercsekről: *Demus*, Wandmalerei 26. Medaillonos szentek feliratos tekercsét I. pl. Schwarzhindorfban (XII. sz. harmadik negyede; *Anthony* 256. kép). Az alakokat összekötő mondatszalagra I. a regensburgi Allerheiligenkapelle 1165 körüli falfestményét, melynek programja mindenesetre lényegesen spekulatívabb a feldebrőinél (*Demus*, Wandmalerei 206. kép).

¹⁹⁶ München mellett, Keferlohban, 1172 k. (*Tóth*, Feldebrő II. 83. jegyz.); Pürggben (*Demus*, Wandmalerei 233. kép); a csehországi Rovnában, feltehető salzburgi—bajor hatás alatt, a XII. század utolsó negyedében (*Mašin* 43. kép); elkésett emléke a karintiai St. Helena-i példa a XIII. század közepe táján (fényképe a bécsi Bundesdenkmalamt fotótárában).

¹⁹⁷ L. pl. az áldozó Kain és Ábel ügyetlen, köpenyszéllal letakart kezefejét, a szentély Krisztusa mellett a medaillonban szerencsétlenül elhelyezett könyvet, vagy a szentély előtti bolt-szakaszok egyikében a frontális felsőtestű és oldalt kilendülő alsótestű angyalt.

¹⁹⁸ Ma már nem áll módunkban felmérni: a program meghatározásában milyen szerepe lehetett a művészeknek, s mely feladat hárulhatott a megbízóra. Az utóbbi személyét, bármilyen fontos lehetett is, ily módon kényszerűségből figyelmen kívül kell hagynunk.

¹⁹⁹ Az ikonográfiai rendszer alapvetően észak-itáliai jellege, valamint egy-egy rendkívül bizáncias megjelenésű alak (I. a 28. képen bemutatott harcos szentet) ezt a lehetőséget látszanak bizonyítani.

²⁰⁰ Henszlmann XIII. századi és Lux Kálmán „ókeresztény” (azaz honfoglalás kor előtti) kormeghatározása képviselték a datálásban az ellenpólusokat. (A kutatók többségének véleménye a XI. és XII. századi datálás között oszlott meg (Éber: XII. sz. első fele; Péter: XI. sz. második fele; Puskás: XI. és XII. sz. fordulója; Hekler: XI. sz. vége; Gerevich: XI. sz.; Kampis: XI. sz. hetvenes éve). A két különböző korban dolgozó mestert vallók közül Genthon a szentélydekorációt 1050 körüli kifestésnek tartotta, a hajóban egy medaillont XII. századnak mondott; Radocsay szerint a szentélyfreskó a XI—XII. század fordulójáról, a hajóé a XII. század első feléből való; ez utóbbi véleményhez állt közel a jelen sorok írójának álláspontja 1969-es kongresszusi előadásában (*Tóth*, Feldebrő I.). *Dercsényi* a MoMűvt. I—III-ban az egységes kifestést III. Béla korára, utóbb korábbi időre teszi (HistMons. 36. és MoMűvt. IV. 93: a század közepe; Heves I. 68: a század első fele, esetleg közepe; EurBez. 293: a század eleje). Entz a falképeket XII. századiaknak, legkésőbb a század közepén készüteknek mondja. E sorok írója az egységes kifestést korábban a XII. század közepéről valónak mondta (Feldebrő II. 162—163). *Gergelyffy* újabban, különösebb megokolás nélkül a XII. század első felére datál (Heves II. 722).

²⁰¹ *Tóth*, Feldebrő II. 132. jegyz.

²⁰² *Demus*, Wandmalerei 34. Salzburgban a „hochkommenisch” bizánci hatások az 1160 tájára datált antiphonariumon jelentkeznek; Veronában a SS. Nazaro e Celsóban talán inkább a század utolsó negyedében. Dél-Tirolban (Burgusio) 1160—1170 körül még alig látjuk nyomát, a valamivel későbbi műstairi apszisfreskón azonban már megjelenik.

²⁰³ A pécsi székesegyház középkori falképeinek irodalma: *Eitelberg* 127; *Ipolyi*, Szepesvár-alja 6; *Baujournal*; *Czobor*, Pécsi leletek 226—230, 293—294; uő., *Vegyések* 223—224, 320; *MOB Jkv.* 1882. III. 28., XII. 16. és 1883. III. 3; *Gerecze P.*, A pécsi székesegyház, különös tekintettel falfestményeire. Bp. 1893, 31; uő., Pécs 125—126; uő., *Falképj.* 490; uő., *MűemlJK.* 137; *Szőnyi*, Székesegyház 473—486; *Puskás* 14—15; *Szőnyi*, Templomok 33, 117; *Genthon*, Erdély 243; *Ernst* 9—11; *Gerevich*, Szt. István 94; uő., *Románkor* 52, 219; *Gosztonyi*, Székesegyház 218, 233; *Kampis*, RégiMMűv. 502; *Berkovits*, MinFest. 504; *Dercsényi*, Roman-Kunst 21; *Radocsay* 20, 195—196; *Dercsényi*, Radocsay rec. 305; *MoMűvt.* I. 45. és II. 47; *Kampis*, Művt. 403; *Tombor* 85, 88; *Dercsényi*, Kőtár 17; *Csemeginé* 47—48; *MoMűvt.* III. 47; *Dercsényi—Pogány—Szentkirályi* 181; *MoMűvt.* IV. 46.

²⁰⁴ A székesegyház románkori építéstörténetére I. újabban: *Conant* 251—252, 257; *Dercsényi*, Kőtár; *Entz*, Architecture 9; *Dercsényi Balázs*, *MoMűvt.* IV. 41—44. — A kutatás a Szt. Kereszt-oltárt nagyjában egyhangúan datálja a XII. század közepe tájára, míg a kripta-

lejárókban elhelyezett domborművek és a lebontott szentélyrekesztő kormeghatározása tekintetében ma is szélsőséges nézetek állnak egymással szemben (MoMűvt. IV. 44: XII. sz. első negyede; *Levárdy, F.*, Il pontile della cattedrale di Pécs. Actes I. 425: XII. sz. utolsó negyede — XIII. sz. eleje).

²⁰⁵ A kaput a kőtár pécsi kalauza XII. századnak és az oszlopos-rézsűs későromán kapuzatok egy korai példájának mondja (*Dercsényi, Kőtár* 7—8); részletformái alapján keletkezése az esztergomi palota kapuit követően is elképzelhető.

²⁰⁶ *Szőnyi, Székesegyház* 473.

²⁰⁷ Baujournal.

²⁰⁸ *Czobor, Pécsi leletek.*

²⁰⁹ *Czobor, Vegyesek* 223—224; MOB Jkv. 1882. III. 28. — Az akvarellmásolatok készítésének célja eredetileg pusztán dokumentatív volt és nem az, hogy helyettesítse az elpusztítandó falképeket.

²¹⁰ A helyreállításról: *Csemeginé; Hajós, G.*, Die Erneuerung und der Neubau der mittelalterlichen Kathedrale von Pécs im 18. und 19. Jh.; aus der Geschichte der ungarischen Denkmalpflege. ÖZKD 21 (1967) 179—185.

²¹¹ A Baujournal bejegyzései szerint Koppay 1882. aug. 12. és szept. 22. közt tartózkodott Pécsen. A másolatokat bemutatták a MOB ülésén (MOB Jkv. 1882. XII. 16. és 1883. III. 3.). A kópiák utóbb külföldre kerültek (*Szőnyi, Kőtár* 6), majd Szőnyi visszaszerezte őket a dóm-múzeum számára (*Szőnyi, Székesegyház* 473).

²¹² Ma a pécsi Káptalani Levéltárban. Az akvarellmásolatok vizsgálatában nyújtott segítségért dr. Petrovich Ede főlevéltárosnak itt mondok őszinte köszönetet.

²¹³ *Szőnyi*, a falképmásolatok első ismertetője felcserélte a Koppay-féle VIII. és IX. számú kópiát, s ezáltal az előbbit tévesen a nyugati karzatra lokalizálta (Székesegyház 474). Ebből adódik az a *Gosztonyi*ól (Székesegyház 218) *Csemeginéig* (88) elterjedt helytelen nézet, hogy a karzaton is voltak XIII. századi falképek; ennek alapján *Szőnyi* (uo. 468) arra az eredményre jut, hogy a templom a XIII. században teljesen ki volt festve. Valójában K/IX. való az orgonakarzatról; ennek a töredéknek Szőnyi-féle datálásával szemben XIV—XV. századi keletkezése a bizonyos. Egyszerre keletkezhetett a karzat gótikus festményrészeivel, melyekkel tagolási rendszere és díszítése is együvé sorolja.

²¹⁴ A Baujournal 1882. júl. 12-i bejegyzése szerint a szentély északi mellékhajófalán falképeket találtak; másnap óvatos kibontásukat említik. Tárgyukról semmi közelebbit nem tudunk. Bizonyára olyan töredékes és elhalványult nyomok lehettek, melyekről Koppaynak nem volt érdemes másolatot készítenie.

²¹⁵ *Czobor, Pécsi leletek* 293—294. Részletesen leírja a szentély négyszög alaprajzú pilléreinek feltárt, erősen elmosódott alakokat, melyeket az egyik töredékes felirata alapján (. . . ES EV . . .) az apostolok ábrázolásának mond. Elhelyezésük alapján arra gondolhatunk, hogy ezek az apostolok már a gótikus korban keletkezettek.

²¹⁶ *Szőnyi* szerint (Székesegyház 464) az ablakbélletfestés-fragmentum a főapszisban került elő. Helye csak a gótikus ablak által megconskított déli románkori ablakrészlet lehet, amelynek feltárásáról *Czobor* megemlékezik (Vegyesek 320). *Gosztonyi* ezt az ablakot nem ismerte, és a töredéket nem tudta lokalizálni (Székesegyház 233).

²¹⁷ A Baujournal júl. 4-i bejegyzése szerint a két befalazott, egymásba vágó ablakot a barokk főoltár lebontásakor találták (vö: *Gosztonyi, Székesegyház* 229—230; a K/II. számú másolat képe: *Gerevich, Románkor* CCXXXVIII. t. jobbra). *Czobor* a nagyobbik ablak méreteit is megadja (Pécsi leletek 227—228).

²¹⁸ Vö.: Baujournal júl. 20—21 (*Gosztonyi, Székesegyház* 229; *Czobor, Pécsi leletek* 230). *Csemeginé* (47—48) tévesen az apszis homlokfalán, ill. a főhajó becsatlakozó árkádjainak bélletén határozza meg a K/V. töredékeinek helyét.

²¹⁹ *Czobor, Pécsi leletek* 229.

²²⁰ Baujournal júl. 5; *Czobor, Pécsi leletek* 229.

²²¹ Feltárásáról a Baujournal nem emlékezik meg.

²²² Feltárását sem a Baujournal, sem *Czobor* nem említi.

²²³ A Baujournal nem említi. Szőnyi ezt a díszítményt tévesen lokalizálja az orgonakarzatra — l.: 213. jegyz.

²²⁴ Képe: *Gerevich, Románkor* CCXXXVIII. t. jobbra. A két ablak közül a medaillonos

büszkökkel díszített későbbi is félkörös záródású, és mint ilyen: legkésőbb a XIII. század első feléből származhatott. Ez a ablak a nyilván néhány évtizeddel korábbi nyílást szüntette meg, amely ezáltal legkésőbb a XII. században keletkezhetett.

²²⁵ A levelek csipkézett körvonala, elrendezésük, élénk vörös — zöld színezésük érett gótikus alkotásokra emlékeztet. (Vö. pl. egy tölgyleveses díszítményt a budai Nagyboldogasszony-templomból a XIII. század hetvenes éveinek elejéről: 701. jegyz.)

²²⁶ Az ablak korára: 224. jegyz. A színezés, a cikcakkos keretelés, melyet a XIII. századi falfestészet nem ismer, s az alakos részletek arra mutattak, hogy az ablakbélletet már a XIV. században, feltehetőleg annak első harmadában festették ki. A medaillonos ablakbélletfestést Szőnyi, Ernst és Radocsay a XIII. századra, Puskás a század első felére, Czobor a XII. század közepére, legfeljebb végére datálja, és Gerevich is románkorinak tartja.

²²⁷ A Baujournal és Czobor a szirénes töredékről nem emlékeznek meg. Akvarellmásolat sem készült róla, ami azonban különös, hogy hallgat róla Szőnyi is, aki pedig részletesen foglalkozik a székesegyház középkori kifestésével. Puskás a töredéket mint „halat tartó, korban és stílusban meghatározhatatlan kezét” írja le, tehát valószínű, hogy nem láthatta, ill. az nem volt hozzáférhető. (Ernst itt is Puskás leírását követi.) Elsőnek Gerevich reprodukálja és ír róla (Románkor 219). L. továbbá: Radocsay 196; Dercsényi, Kötár 17; MoMüvt. I—IV. i. h. — A szirén színei: sárgás testszín és szürke halfarok fekete körvonalakkal; vörös ruha sötétbarna kontúrokkal.

²²⁸ A szirén semmiképpen sem származhatott a cella trichora alább tárgyalandó kifestéséből. Mint látni fogjuk: ez az ábrázolás falfestményen csak lábazati díszként fordulhatott elő; a cella trichora eltérő jellegű lábazati díszén a szirén elképzelhetetlen.

²²⁹ Demus, Wandmalerei 11—12, 16.

²³⁰ Lombardiában: Briga Novarese, XI. sz. vége (publikálatlan); Milánó, S. Lorenzo Maggiore, Capella S. Ippolito, XII. sz. vagy XIII. sz. eleje (publikálatlan). — Ticinóban (Comói egyházmegye): Riva S. Vitale, XIII. sz. eleje (publikálatlan). — Piemontban: Roccaforte Mondoví, XIII. sz. eleje (Gabrielli 181—184, 186. t.). — Venetóban: Pomposa, apátsági templom, valószínűleg XII. sz. vége (Anthony 190. kép); Aquileia, dómkriptá, XII—XIII. sz. fordulója (Demus, Wandmalerei 61. t.); stb. — Dél-Tirolban: Castell’Appiano, XIII. sz. első évei (uo. XXIX. t.); Termeno, S. Jacopo, XIII. sz. eleje (uo. XXXIII. t.); Lana, S. Margherita, XIII. sz. eleje (Anthony 210. kép); stb. — Termeno és S. Romedio (ugyancsak Dél-Tirol) említésével észak-olasz kapcsolatot fedez fel a pécsi szirénben Radocsay is (20).

²³¹ Az, hogy a függöny elmarad és az ábrázolás a meszelt falra kerül, a függőnymotívumot az antikvitás nyomán kerülő bizánci művészet hatása lehet (Demus, Wandmalerei 16). Vö. az erős bizantín hatás alatt készült dél-tiroli példákat a XIII. század elején. Castell’Appianóban a bizánci befolyást jellegzetesen illusztrálja az, hogy a szörnyalakok hátterét kőlabázatot érzékeltető márványutánzat alkotja (l.: előző jegyz.).

²³² A pécsi székesegyházban a szirén nemcsak falfestményen, hanem a hajó és szentély találkozásánál a déli mellékhajó egy konzolán kifaragva is megjelent (Gerevich, Románkor CXVII/1. t.). Az azonos tárgyú ábrázolások közt a kapcsolat mindössze annyi, hogy végső soron mindkét művészeti ág Lombardiába vezethető vissza.

²³³ Vö. a szirén ábrázolását Roccaforte Mondovíban (Gabrielli 161. kép) és Termenóban (Garber 59. kép).

²³⁴ Nem érthetünk egyet Gerevich Tiborral, aki a sziréntöredék „nagy készségét, szabad tiszta előadásmódját” hangsúlyozza és a XII. század közepére datálja (Románkor 219).

²³⁵ A kópiákban fennmaradt pécsi falképeket legtöbbször megfelelő alap és összehasonlító anyag nélkül, többen többféleképpen datálták. A datálások a Koppay-számozás sorrendjében: I. (tárcsadísz): Szőnyi szerint XII. századi, Feldebrő után a legkorábbi hazai falkép; ugyanígy Puskás és Ernst; Radocsay XII. századainak, esetleg századvéginek tartja. — II—III. (tölgyleveses ablak): Czobor a XI. század közepéről valónak, Szőnyi XII. századnak, Puskás és Ernst talán a XII—XIII. század fordulóján keletkezettnek gondolja. — A medaillonos díszre l.: 226. jegyz. — V. (meander, vadkan, cikcakkdísz): Szőnyi, Ernst és Radocsay XIII. századnak, Puskás a XIII. sz. első feléből valónak, Gerevich a vadkant románkorinak mondja. — VI. (homlokfalrészlet angyallal), VII. (déli apszis ívbélete), VIII. (homlokfal indás-leveles fríze): csupán Szőnyi és Radocsay datálják, mindketten a XIII. századra. — Általánosságban az irodalom a székesegyház románkori kifestését a plasztikai díszítéssel tekinti egykorúnak,

sőt ugyanannak a pécsi művészetnek a jelentkezését látja a két művészeti ágban. Vö.: 248. jegyz.

²³⁶ Meanderszalagos fríz, négyzetes mezőkbe foglalt állatokkal: Novara, baptisterium, X. sz. vége (*Demus*, Wandmalerei 1. t.); Galliano, 1007 k. (*Ansaldo* XIV. t.); Aosta, XI. sz. (*Demus*, Wandmalerei 6. t.); Civate, S. Pietro, XI. sz. vége [*Mancinelli*, *F.*, Iconografia e livelli di lingugaggio nella decorazione del complesso abbaziale di Civate. *L'Arte* 15–16 (1971) 21. kép]; Civate, S. Calogero, XII. sz. eleje (uo. 22. kép); Sorengo, XII. sz. vége (Lugano mellett; Sorengo 1189–1969. San Gallo 1969, V. t.); Verona, SS. Nazaro e Celso, XII. sz. második fele [*Caiani*, *A.*, Ancora sugli affreschi del sacello veronese dei SS. Nazaro e Celso. *Arte Veneta* XX (1966) 9. kép]; Steirisch-Lassnitz, XII. sz. vége (MittelaltWandmalerei 50. kép; l. uo. a 91. oldalon a salzburgi festészet valószínű itteni hatásáról).

²³⁷ Vö.: 35. old. és 177. jegyz.

²³⁸ A pécsi akvarellmásolat nem mutatja: mi lehetett az ívzáradék ábrázolása. Érdekes viszont és falképünk stílusa szempontjából különlegesen fontos lehetne tudni, hogy az angyal előtt, a felfelé futó ívvel párhuzamosan valóban felirat volt-e; mintha egy-egy betű maradványa még sejtethető volna a másolaton.

²³⁹ *Demus*, Wandmalerei 17. A homlokfalon ábrázolt, medaillont emelő angyalok példái eredetileg nyilván számosabbak lehettek. L. a prekaroling időkben Naturnóban (*Garber* 9–10. t.), Roccaforte Mondoviban (*Gabrielli* 154. kép), S. Miguel d'Angulastersban (Andorra, XII. sz. vége; *Anthony* 404. kép).

²⁴⁰ Az angyal észak-olasz—bizantin eredetére gondolt Puskás, Ernst, Gerevich.

²⁴¹ L.: 51. old. és 330. jegyz.

²⁴² *Demus*, ByzantArt 148. kép (XII. század utolsó harmada).

²⁴³ A bencés apátsági templom szentélye középső ablakának béléteben (l.: 87. jegyz.). A dísz talán még Árpád-kori. (Idézi Péccsel kapcsolatban: *Tombor* 85.)

²⁴⁴ Nincsenek megfelelő falfestészeti analógiáink, melyek alapján az északi főszentélyablak tölgylevelszerű díszítésének eredeti formáját rekonstruálhatnánk. Azok a laza formai megfelelések, melyek a falképrészlet és a XII. század közepének, második felének épületszobrászata között adódnak, a két művészeti ág alkotásainak csupán nagy általánosságban vett rokonságát mutatják. — Székesfehérvári tölgylevelés faragványok: *Gerevich*, Románkor CLV. t. 5. kép és CLIX. t. bal oldali kép; néhány pécsi fragmentum csipkézett szőlőlevéllel: *Szönyi*, Kötár 135. sz. (46. kép), 163. sz. (56. kép), 392. sz. (147. kép).

²⁴⁵ L. a jáki és a hidegségi ornamentikával kapcsolatban (65. és 71. old.).

²⁴⁶ *Gerevich*, Románkor CXLIX. t. 3. kép.

²⁴⁷ *Gerevich* szerint a falfestménynek ezt az ornamentális részletét a pécsi dombormúról „lesték el” (Románkor 219). A kapcsolat a két mű között nyilvánvalóan nem ilyen spontán és konkrét, s a falképrészlet datálására nézve sem kötelező. L. még a következő jegyzetet.

²⁴⁸ A falfestészeti és a köplasztikai ornamentika motívumrokonsága nem jelenti okvetlenül, hogy a kérdéses művek egykorú és azonos stílusban dolgozó „műhely” tevékenysége nyomán keletkeztek. Úgy látszik, az ilyesminek Péccset mégis felmerül némi lehetősége (MoMűvt. IV. 46). A székesegyház XII. századi plasztikai anyagához hasonlóan a velük közelítőleg egykorú falfestményeken is egy itáliai irányzatnak és (ha K/VII. valóban az első kifestés idejéből való) egy attól eltérő stílusnak a találkozását figyelhetjük meg. A festészeti emléanyag mostoha adottságai következtében e ténymegállapításon aligha mehetünk túl, azonban e terület további vizsgálatához is szempontokat adhatna talán az altemplomi lejárók és a szentélyrekesztő stílusösszetevőinek tisztázása. Ennek a most említett, franciásnak mondott emléksoporknak az ún. népoltár-körtől való stílári különállása lényegesen markánsabb, mint a falfestményeken, ahol a töredékek többségének olaszos igazodása sem egyértelmű (vö. a meanderes állatfríz és a diadalívhomlokkal palmettáinak elterjedését Salzburg körzetében, és a homlokfal angyalának feltételezett mondszalagját: 236., ill. 238. jegyz.). A pécsi freskók stílusigazodásával kapcsolatban mint lehetőséget számításba kell venni ezért a német művészet délkeleti központjainak közvetítői eshetőségét, mely talán a K/VII. motívuma I. periódusú keletkezésére is magyarázatul szolgál. (Itt említjük meg azt, hogy a székesegyház kifestése lehetséges analógiájaként az irodalomban a magyar munkának tartott, holott a salzburgi miniatúra-iskolához tartozó ún. csatári biblia is felmerült: *Berkovits*, *MintFest*. 504; MoMűvt. IV. 46–47. A kódex festett díze a pécsi stílussal csak nagy általánosságban mutat közös jegyeket,

salzburgi eredete talán épp az említett problémakör vonatkozásában nem érdektelen.)

²⁴⁹ L.: 82–83. old. és 599–600. jegyz.

²⁵⁰ A fennmaradt töredékekből és a századvégi leírásokból ítéletileg a népoltár faragványai, valamint a szentélylépcsónél levő pillérkötegek oszlopai festettek voltak (*Gerecze*, Pécs 116., ill. a *Baujournal* 1882. júl. 25-i bejegyzése).

²⁵¹ *Koller, J.*, *Historia Episcopatus Quinqueeclisiarum I. Posonii 1782, 220*; *Henszlmann*, Pécsnek középkori régiségei I. Pest 1869, 4–5; *Pauler* II. 35, 37.

²⁵² A pécsi cella trichora falképeinek irodalma: *Szőnyi*, Ásatások; uő., *Temető* 544; *Nagy L.* 34; *Alföldi* 158; *Nagy*, Bazilikák 147–148; uő., *Kontinuität* 5; *Gosztonyi*, *Temető* 14–16, 150–151, 154; *Dercsényi*, *RégKutatások* 206; *Radnóti* 507; *MoMüvt.* I. 13; *Dercsényi–Pogány* 16–17; *Kádár*, *ByzantDenkm.* 400–401; *Entz*, *KpkoriMo.* 3; *Fülep*, *Ausgrabungen*; uő., *Ásatások*; *MoMüvt.* II. és III. 15; *Fülep*, Pécs 24–25; *Dercsényi–Pogány–Szentkirályi* 16; *Dercsényi D.*, *Az Árpád-kori művészet koncepcionális kérdései. Művészet VIII (1967) 7. sz. 47*; *Dercsényi Balázs* 5; *MoMüvt.* IV. 22–23; *Fülep F.* előadás a cella trichora falképeiről 1972 áprilisában a Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulatban [ismertette: *Magyar Nemzet* (1972) IV. 23.]; *Zádor* 186–187; *Fülep–Duma*; *Tóth Sándor* 621–622. old. és 1. jegyz.

²⁵³ Az épület irodalmára I. az előző jegyzetet. Az ásatásokat 1922-ben Szőnyi Ottó és Möller István, 1955-ben Radnóti Aladár és Fülep Ferenc vezették.

²⁵⁴ Az ásatások során nem volt eldönthető, hogy az oltárnak a keleti concha eredeti vagy másodlagos helye-e. *Szőnyi* az 1922-es feltáráskor az északi apszisból való utólagos áthelyezésre gondol (*Ásatások* 177–178), néhány év múlva az eredeti elhelyezés kérdését azonban eldönthetetlennek minősíti (*Temető* 544). Áthelyezett oltárról beszélnek s ezt részben — helytelenül — a narthex és cella közti ajtó befalazásával hozzák kapcsolatba *Nagy Tibor* (*Bazilikák* 148) és *Dercsényi* (*MoMüvt.* IV. 22). *Nagy Tibor* és *Fülep* (*Ausgrabungen* 414, 416) az oltár-áthelyezést feltételeken a román kori székesegyházhoz igazodó tájolással hozzák kapcsolatba. *Fülep* Ferenc utóbb, szóbeli közlésben az oltár keleti karéjbeli eredeti elhelyezését valószínűsítette. — A cella két kifestése közül legalábbis a második réteg idejében az oltár a keleti apszisban volt; ez utóbbi festésréteg az oltárlépcsőre ráfordul.

²⁵⁵ *Szőnyi* arról számol be, hogy a kápolna közepén nagy törmelékanyagban falfestmény-töredékekre akadtak: „egy szépen alakított kezét . . . és egy függöny részletét” találták (*Ásatások* 180), valamint egy „OVE” és egy „AP” feliratú töredéket (vö.: 271. jegyz.). *Fülep* ezen kívül olyan töredéket is említ, mely ruharedőket összefogó kerek csatot mutat (*Fülep–Duma* 65). A maradványok évtizedekig zacskóban a cella trichora védőépülete kiállítási vitrinjében álltak, mikor is *Fülep Ferenc* előbb a *Janus Pannonius*, majd a *Nemzeti Múzeumba* szállíttatta be vizsgálat céljából.

²⁵⁶ *Szőnyi*, *Ásatások* 181; *Fülep*, *Ásatások* 83.

²⁵⁷ *Szőnyi*, *Ásatások* 176; *Nagy L.* 34; *Alföldi* 158; *Fülep*, *Ausgrabungen* 415. és *Ásatások* 86; *Dercsényi–Pogány–Szentkirályi* 16; *MoMüvt.* II–IV. i. h.; *Dercsényi Balázs* 5. — A IX. századi forrással kapcsolatban vö.: 17. old. és 64. jegyz.

²⁵⁸ *Nagy*, *Bazilikák* 147. és *Kontinuität* 5; *Gosztonyi*, *Temető* 15, 155; *MoMüvt.* I. 13; *Kádár*, *ByzantDenkm.* 400; *Zádor* 186–187; *Fülep–Duma* 79–80.

²⁵⁹ L. erről bővebben az esztergomi palotakápolna kifestésével kapcsolatban: 48. kk. old.

²⁶⁰ L.: 229. jegyz.

²⁶¹ *Fülep Duma György* technikai vizsgálatára támaszkodva, a falkép készítéséhez felhasznált habarcs összetétele alapján gondol a freskó bizánci eredetére (*Fülep–Duma* 75–76). A stílári igazodás kérdése a kémiai vizsgálatok adta nagyon ingatag evidenciák alapján nyilvánvalóan nem dönthető el. Ha a magyar és európai román kor falképeinek összehasonlító habarcsvizsgálatára, azok állapota védelmében, nincs is lehetőség, annyit tudunk, hogy növényi anyagoknak a habarcs kötőanyagában való felhasználása nem pusztán a bizánci falképfestést jellemzője.

²⁶² *Szőnyi*, *Ásatások* 179; *Nagy*, *Bazilikák és Kontinuität* i. h.; *Gosztonyi*, *Temető* i. h.; *Kádár*, *ByzantDenkm.*; *Fülep–Duma* 176.

²⁶³ *Miles*; *Fülep–Duma* 76–77.

²⁶⁴ *Hosios* Lukás: a kripta egyik oszlopfőjének festett dísze és a katolikon freskója (*Miles* 58–59. kép); *Daphni*: exonarthex fejezetének festése (uo. 63–64. kép).

²⁶⁵ Tahull, S. Maria, 1123 k. (*Demus, Wandmalerei* 165. t.); Sorpe, S. Pedro, XII. sz. második negyede vagy később (uo. LXVII. t.); Estahón, XII. sz. közepe tája (uo. 163. t.); Püregg, XII. sz. harmadik negyede (uo. 233. t.); Passau—Niedernburg, XIII. sz. eleje (*Tuczek* 4. kép); Lavaudieu, káptalanterem, XIII. sz. első harmada (*Demus, Wandmalerei* 149. t.); még későbbi előfordulása az ausztriai Gradesben, XIII. sz. harmadik harmada (*Frodl, Österreich* 37—38. kép; vö.: uo. 50. old. a kufi ornamentika európai elterjedéséről). — Az egyetlen olyan példa, ahol a kufi ornamentika textil díszítéseként fordul elő, a chartres-i székesegyház Szt. Kelemen-kriptájának 1200 körüli időből való oroszlános textilfestése, melyről Esztergommal kapcsolatban szólni fogunk. A kufi dísz spanyolországi előfordulásai az arab textilművészethez fűződő helyi kapcsolatok következményei is lehetnek; legvalószínűbb azonban, hogy ez a terület a falfestészetnek ehhez az eleméhez is Lombardián és Dél-Franciaországon keresztül jutott. A püreggi kufi motívum minden bizonnyal észak-itáliai származású, s Magyarországra is hasonló úton kerülhetett. Mivel ez az ornamentum a XII. század második felétől kezdve Európában más művészeti ágakban is határozott divatjelenség, előfordulásai a III. Béla-kori érmeiken nem bizonyítják falfestményünk bizánci eredetét (*Fülep—Duma* 208).

²⁶⁶ Ilyen szerepe van pl. a kufi köriratoknak pajzsokon (*Miles* 54—57. kép és 27. old.). A falképeken a díszítmény legtöbbször a kifestett apszis vagy szentély ívének homlok részén (l. a fenti spanyol példákat és Püreggöt), vagy apsziskifestéssel tartalmilag egyenértékű ábrázolások kereteként (Niedernburg, Lavaudieu) kap helyet.

²⁶⁷ A függöny alján, a felakasztási pontoknak megfelelő helyen Péccsett hiányzik a jellegzetes redő (vö. a püreggi falképet). Az egyszerű élelben található ívek szintén a durvább kivitel mellett tanúskodnak.

²⁶⁸ Példáit Wilpert alapján összegyűjtötte: *Szönyi, Ásatások* 180. — Vö.: *Nagy, Bazilikák* 147; *Gosztonyi, Temető* 15.

²⁶⁹ Képe: *Demus, Wandmalerei* 61. t.

²⁷⁰ Regensburg: *Demus, Wandmalerei* 206. t.; Püregg: a kérdéses részletet jól mutató képet l. *Graus, J., Romanische Wandmalereien zu Püregg und Hartberg. Mittheilungen NF XXVIII* (1902) IV. t. — A felsőörsi töredékre l.: 340. jegyz.

²⁷¹ Ekkor lesz majd eldönthető a stílári igazodással szorosan összefüggő kérdés: a felirat-töredékek nyelvének problémája is. Az 1922-ben a cellában feltárt freskódarabok között két feliratos töredékről *Szönyi* is megemlékezik: „Egyiken »OVE«, másikon »AP« szavak feketével festve fehér, de kék és barna sávokkal élénkített mezőre. Utóbbi bizonyára az »apostolus« rövidítése. A betűk tipikus középkori majusculák. Az »A« -nak csúcsáról előreugró gerendája van. Az »E« is jellegzetes.” (*Ásatások* 180.) *Szönyi* a töredékekre másutt visszatérve, ismételen állítja, hogy a betű „nem ökeresztény, hanem román majuscula” (*Temető* 544). Fülep Ferenc szóbeli közlésében evvel szemben a felirat görög nyelvtől hangsúlyozta; mint említette: időközben a *Szönyi* által leírt „AP” feliratú töredék elveszett (vö.: *Fülep—Duma* 65. old. és 6. jegyz.). Helytelen volna a szóban forgó (bizonyára „OVE” feliratú) írásrészlet látása nélkül a kérdésben állást foglalni; véglegeset csak Fülep ígért publikációja után mondhatunk. Mivel a fentiekben megállapítottuk, hogy a második festéstegeg nem bizánci, hanem nyugati inspirációra keletkezett alkotás, és a XII. század második felében vagy vége felé készült — a felirattöredék görög nyelvben erősen kételkednünk kell. A görög felirat görög mestert takar; Magyarországra ilyen festő a XI. század első kétharmadában Bizáncból, később Itáliának görögöktől frekvéntált részéről (Velencéből, Rómából), a XIII. század közepe táján talán ismét a Balkánról érkezhetett. Ha e lehetőségek valamelyikét kronológiailag egyeztetni tudnánk is a cella trichora kifestésével, a függőymotívum maga, mint ezt fentebb hangsúlyoztuk, az ilyen feltevésnek ellene szól. Az ismert részlet túlságosan románkori jellegű ahhoz, hogy mestereként akár egy XII. század végi Velence-környéki, italianizált görög festőt feltételezhettünk; az ilyen mester egyébként nem követte volna el a már említett, meglehetősen durva hibát a függöny aljának megfestésében (vö.: 267. jegyz.). Az elmondottak alapján azt kell valószínűnek tartanunk, hogy az eredetileg latin betűs írásrészlet a felirat csonkasága és rossz állapota miatt ma már valóban olvasható görög szöveg részletének is.

²⁷² Fülep Ferenc a cella trichora második kifestését a székesegyház 1064-es leégését követő helyreállítással hozta összefüggésbe, és keletkezését a század végére vagy a következő elejére helyezte, a falképek készültének felső határát III. Béla uralkodásának korában határozta

meg (*Fülep—Duma* 79—80). Az utóbbi datálással a magunk részéről egyetértünk; úgy találjuk viszont, hogy az önmagában véve kizárója a közvetlen bizánci hatások érvényesülésének (l.: 14. old.). Lektorom, Tóth Sándor a két épület falképének közel hasonló korú keletkezésével szemben azt hozta fel, hogy a két mű meglehetősen eltérő jellegű: a székesegyház falképrészletei gondosan szerkesztett, ritmikusan ismétlődő és architektonikus rendszerbe foglalt motívumokkal más karaktert képviselnek, mint a cella trichora virágokkal telehintett, kötetlenebb-rajzosabb mintájú szegéllyel keretelt függönydísz. A két festmény között az eltérés valóban nyilvánvaló, a különbségek azonban nem elsősorban a kor vagy a festői irányzat eltéréseiből fakadnak, hanem a két falfestmény funkciójának különbözőségéből. A lábazati díszek vázlatos, kissé improvizált, „lazább” jellegéről már a székesegyház szirénjével kapcsolatban szóltunk. Ez a felfogás a festői templomdíszítés bizonyos részén — kizárólag a lábazaton — jelentkezik, és szükségképpen eltér annak az építészeti tagozatokat hangsúlyozó keretelőrendszernek szigorúságától, mely a székesegyház falképmaradványainak zömét alkotja. Arra, hogy a kétféle felfogás egymás mellett is jól megfér, elég az aquileiai kriptafreskót említenem (*Demus, Wandmalerei* XXV, XXVII, 61. stb. t.).

²⁷³ Nagy valószínűséggel erre az időre tehető egy ókeresztény sírkamra fölötti kápolna-építés a székesegyház délkeleti oldalán: *Gosztonyi, Székesegyház* 148—149; *Dercsényi, Rég-Kutatások* 206; *Hajós G., A pécsi románkori székesegyház „népoltára”*. MÉ XV (1966) 187—188. A kőtár koragótikus ikeroszlopai (*Szönyi, Kőtár* 307—322. sz.) szintén lehetnek székesegyházon kívüli építkezés részei.

²⁷⁴ Az első festésréteg egy részletén látható, sötét ferde csíkokból álló dísz értékelésére l. a következő jegyzetet.

²⁷⁵ A korakeresztény lábazati festések legfeljebb olyan kőburkolat-utánzatok, ill. rácozat-imitációk, mint amilyent a pécsi 2. sz. sírkamrában is láthatunk (*Fülep, Pécs* 17—18. kép). A cella trichora első rétegének ornamentikája nem „fekete-fehér vonalakkól állott” általában (*Fülep—Duma* 64), hanem, mint azt a most idézett tanulmányban közölt felmérési rajz is mutatja, függőymotívumból állt, melyet csupán az apszis sarkánál ékített sávós dísz. A függőymotívum maga kizárja a réteg ókeresztény eredetét.

²⁷⁶ A laterani könyvtár Nagy Gergely-féle kifestésén (*Wilpert, J., Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jh. Freiburg* 1917, IV. köt. 141/4. kép).

²⁷⁷ Erre a lehetőségre Tóth Sándor hívta fel a figyelmemet, valamint arra is, hogy a két festésréteg azonos padlószintje miatt közöttük nem lehet nagy időkülönbséget elképzelnünk. A cella trichora épületével, valamint a cella és a székesegyház viszonyával kapcsolatos hasznos segítségért ezen a helyen mondok őszinte köszönetet. (Vö.: *Tóth Sándor* 621. old. és 1. jegyz.)

²⁷⁸ A cíveitei S. Pietro mellett álló háromkaréjos Oratorio di S. Benedetto, amelynek koraközépkori keltezését újabb kutatások a XI. századra helyesbítették (*Toesca, P., Monumenti dell' antica abbazia di S. Pietro al Monte di Civate. Firenze* 1943). — Concordia Sagittaria antik központ XI. században újjáépülő székesegyháza mellett a háromkaréjos baptisterium valószínűleg a XI. század végén keletkezett (*Zovatto, P. L., Il battistero di Concordia. Venezia* 1948). Tóth Sándor Cluny-ben, a kolostor temetőjében egy további biztosan datált, i. 1064-ben felszentelt hasonló kápolnára mutatott rá (*Tóth Sándor* 1. jegyz.). A sírkápolnának ez a formája még a XII. században is eleven hagyománynak bizonyult: kisebb módosítással ezt követi a II. Hartwig püspök (1155—1164) által emelt regensburgi Allerheiligenkapelle is.

²⁷⁹ *Radnóti* az 1955-ös ásatás alkalmával a cella trichora külső falán lebontás és újrakialakítás nyomait figyelte meg (*Radnóti jelentése, 1955. V. 10., OMF Irattár, 1955/20. sz.*). A cella trichora XI. századi újjáépítésére *Fülep* is gondol (*Ausgrabungen* 416. és *Fülep—Duma* 80). Tóth Sándor újabban annak a lehetőségét vetette fel, hogy a kápolna a román korban keletkezett és nem is volt későantik periódusa (*Tóth Sándor* i. h.).

²⁸⁰ A 278. jegyzetben említett cluny-i és regensburgi kápolnák temetői funkciója talán a hasonló elrendezésű pécsi épület középkori rendeltetését is megvilágíthatja. Utalunk itt a Képes Krónika adatára, amely szerint Péter „Sepultusque est Quinqueeclesiis, quam ipse fundaverat in honore Beati Petri apostoli . . .” (KKrón. f. 30., 113. l.) A székesegyházával egyező titulus nem elegendő arra, hogy Péter alapítását a püspöki templommal azonosítsuk. Elvben elképzelhető, hogy a titulus csak utóbb vitték át a székesegyházra; ez esetben a Péter-féle templom a cella trichorával volna azonosítható (lektorom, Tóth Sándor véleménye).

²⁸¹ A nartex és a háromkaréjos kápolnatér közötti ajtót, mely a második kifestés készült idején még funkcionált (*Szönyi*, Ásatások 181; *Fülep*, Ausgrabungen 414), a falképek pusztulását követően falazzák be. (A pusztulás régészeti evidenciáira és annak az ajtóbefalazási periódushoz való viszonyára l.: *Szönyi*, uo. 180; *Fülep*, uo. 412.)

²⁸² A mai homlokzati fal belevág a cella keleti karéjába, ez azonban csupán köpenyezés az eredeti homlokzat előtt, mely tőle kissé keletebbre volt. A cella trichora és a székesegyház viszonyával kapcsolatban a kutatók egyhangúan kiemelik, hogy a homlokzati építések a centrális épületre tekintettel voltak (*Nagy László* 34; *Dercsényi*, RégKutatások 206; *Fülep*, Ausgrabungen 416).

²⁸³ Ilyen aggályok merültek fel lektorom, Tóth Sándor részéről, aki azokra a technikai nehézségekre mutatott rá, melyek a homlokzat kialakításával járhattak közvetlenül a cella trichora mögött. A háromkaréjos épület és az új homlokzat koegzisztálásával szemben Tóth Sándor felhossa azt a két ívet is, amely a székesegyház eredeti homlokzati falán volt látható (*Koller* V. t.). Ezek az ívek egy megépült vagy csak tervbe vett előcsarnok részeiként értelmezhetők; az előcsarnok létezése a cella trichora helyén a kápolna korábbi lebontását feltételezi.

²⁸⁴ L. az előző jegyzetben említett előcsarnok kérdését. Mivel a falkép keletkezési kora a kápolna XII. századi fennállását valószínűsíti, a két szomszédos épület feni problémáját csak abban látjuk feloldhatónak, hogy egy tervezett, de kivitelre nem került előcsarnokot képzelünk el, melynek boltozati ívindításait a homlokzat felépítések ültették a falba. Ilyen tervezett előcsarnokra mutató részletek láthatók pl. a paviai S. Pietro in Ciel d'Oro és a milánói S. Simpliciano XII. századi nyugati homlokzatán.

²⁸⁵ A székesegyház átépítés előtt készült nyugati homlokzati rajzán (*Koller* V. t.) a déli részen hatalmas későgótikus ablak látható; ez feltétlenül a cella lebontását követően keletkezhetett, ellenkező esetben a kápolna a nyílást elfedte volna. A kápolna pusztulását *Fülep* is a XIV–XV. századra teszi; a nartex megszüntetését pedig már korábbi időben, a XI. és XV. század között lehetségesnek tartja (*Ausgrabungen* 417).

²⁸⁶ *Dercsényi–Zolnay* 69; *Dercsényi*, Esztergom.

²⁸⁷ Az esztergomi palotakápolna falképeinek irodalma: *Lepold A.*, Az esztergomi várhegyen folyó régészeti kutatások történeti vonatkozásai. Esztergom Évlapjai VII (1934) 36; *Lepold* 624; *Nagy Z.* 58–59; *Hekler*, UngKg. 29; *Donászy* 30, 32–33, 35; *Gerevich*, Románkor 79, 95, 219–221, 224; *Lepold A.*, Esztergomi útikönyv. Esztergom 1938, 47; *Entz G.*, Az esztergomi királyi palota. Pásztorúti XXVIII (1942) 107; *László* 554. old. 5. jegyz.; *Kádár*, Somogyvár 128; *Genthon I.* 298–299; *Dercsényi*, Műemlékvédelem 153; *Radocsay* 20, 134–135; *Dercsényi*, Radocsay rec. 305; *Dercsényi–Zolnay* 69; *MoMűvt.* I. 58; *Entz*, Karzatok 133–134; *Györffy*, MNemz. 6, 117; *Genthon II/I.* 89; *Entz*, Esztergom; *Tombor* 86; *MoMűvt.* II. 56, 60, 64; *Kampis*, Művt. 590; *Dercsényi*, Esztergom (lapszámozás nélkül); *MoMűvt.* III. 56, 60, 64; *Entz*, Architecture 214; *Kampis*, Kunst 50; *Prokopp*, Esztergom I. 76–77; *Deér* 172–173; *Székely* 309; *Kádár*, Esztergom; *Entz*, Transsilvanien 28; *MoMűvt.* IV. 52; *Dercsényi*, EurBez. 296; *Illés* 225, 226, 227, 228, 231, 232.

²⁸⁸ 1198-ban Imre király az esztergomi várban levő palotáját, „quae nondum fuit opere consummata”, az érseknek adja át (CD II. 324–325). — A palotáról és kápolnájáról: *Gerevich*, Románkor 75–98; *Dercsényi–Zolnay* 59–72; *MoMűvt.* IV. 51–52; *Marosi*, Esztergom 202, 217.

²⁸⁹ *Marosi* 217–218; vö.: *Gerevich*, Románkor 89. — Donászynak a falképekkel kapcsolatos és az építéstörténetre nem feltétlenül releváns eredményei (*Donászy* 30–35; vö.: jelen tanulmány 323. jegyzetét) arra készítették a kápolnával foglalkozókat, hogy Imre-kori befejezésre gondoljanak (1198–1204; l.: *Gerevich*, Románkor 221; *MoMűvt.* IV. 52), holott Marosi kronológiája szerint a munkák lezárulása II. András uralkodásának első éveig is elhúzódhatott.

²⁹⁰ *Marosi* 201–202.

²⁹¹ 1249; *Knauz, F.*, Monumenta ecclesiae Strigoniensis I. Strigonii 1874, No. 485; 1256; uo. No. 574.

²⁹² *Dercsényi–Zolnay* 66. old. és 39. kép.

²⁹³ A trecento freskókról: *Prokopp*, Esztergom I. és II.

²⁹⁴ A szentély románkori oroszlános diszítését korareneszánsz lábazati festés fődte el. Egy XIV. századi figurális festésű kváderkövön az alsó, eredeti festés maradványa még kivehető (*Prokopp*, Esztergom I. 76–77; 19. sz. töredék). A hajóboltozatra a helyreállításkor vissza-

applikált töredékek egyikén a falképnek mindkét rétege látható: a háttér mindkét esetben sötét-kék volt. Mivel az ásatásokkal kapcsolatban közzétett első tanulmányok a román kori töredékek előkerüléséről nem szólnak, valószínű, hogy ezek nem a munkák első évében, 1934-ben kerültek elő [Lepold; Nagy Zoltán; Gerevich T., A legújabb magyarországi ásatások. Magyar Szemle XXIII (1935) 74. kk.]. A feltárások alkalmával a leletekről s azok helyéről semmiféle feljegyzés nem maradt, ill. dokumentáció nem készült. Ez román kori falképeink szempontjából azért sajnálatos, mert sok töredék a rekonstruált kápolnabelsőben másodlagos helyen van.

²⁸⁵ A medaillonok rekonstruálható átmérője kb. 97 cm. A kb. 200–206 cm-es oszlopközökben kettő-kettő fér el belőlük oly módon, hogy a korongok szélét az oszlopok már kissé takarják. A fennmaradt töredékek (a szentélyfalon északnyugat–kelet–délnyugat felé haladva): 1. pillérköz: bal oldalt a nagyrészt fennmaradt medaillonsor legépebb darabja jobb felé lépő oroszlánnal (37. kép); a jobb oldali medaillonból csak az oroszlán balra lépő lába látszik. 2. oszlopköz: utólagosan bevágott fülkével a két medaillont megcsonkították, egy-egy kisebb részletük látszik csupán a fülke alatt. Ettől kelet felé, részben már az oszlop mögött látható medaillonrészlet a többi freskóhoz és az oszlophoz viszonyított helye alapján csak rossz elhelyezéssel lehet; a töredék alapját képező kvaderek a kápolnarekonstrukció idején kerülhettek ide. 3–6. oszlopköz: az eredeti falak elpusztultak a falképekkel együtt. Kivétel a szentély tengelyében levő fülke egy utólagosan visszahelyezett kávarészlete a déli szentélyrész medaillonsorát indító töredékekkel. (A festett részlet a fülke alsó részének maximális magasságát is meghatározza.) 7. oszlopköz: fennmaradt a jobb oldali medaillon nagy része, erősen elhalványult oroszlánnal, amely a szentélynek háttal lépked és fejét kelet felé visszafordítja. A bal oldali medaillonból csak kis töredék maradt.

²⁸⁶ A rekonstrukció alapjául az északnyugati első pillérköz oroszlánpárja szolgált. Vö.: Entz, Esztergom 5.

²⁸⁷ Gerevich, Románkor 220; Kádár, Esztergom 133; MoMűvt. IV. 52.

²⁸⁸ L.: 324. jegyz.

²⁸⁹ L. az északnyugati oszlopközben. Ide a rekonstrukció idején került ugyan, elhelyezését azonban a kvaderek görbülete igazolja.

²⁹⁰ Függőnyomotívum alsó szegélyére emlékeztet, ám ehhez a mező túlságosan alacsony.

²⁹¹ Hasonló dísz figyelhető meg a diadalív déli oszlopa mögötti, szentély felőli falrészén is.

²⁹² Ugyanilyen kettősbalta-motívumot láthatunk másodlagos elhelyezésben a szentély két ablakzáródásában.

²⁹³ A feketés márványozás maradványát l. a déli bejárat nyugati és a sekrestye bejárata melletti kelet felőli oszlopon, valamint a szentély fülkéjének kávján (azon a sarokdarabon, amelynek külső falán az oroszlános töredék van). A lunetta sárga alapon vöröses márványozását talán a renezánszban átfestették, mai formájában legalábbis erősen restauráltak tűnik. A lunettát sárga és vörös csík közt futó fehér pontsor szegélyezi; ehhez hasonlólt (egy helyütt kék–vörös színekkel) a kápolna más részein is láthatunk.

²⁹⁴ Illés 228.

²⁹⁵ Illés 205–208. kép. — A palota kapujának ívmezejében feltárt falfestmény páncélos, nimbus nélkül ábrázolt királyában Lepold 624. és nyomán Nagy Zoltán 59, valamint Radocsay 134. III. Bélát véli felismerni. Ha ez a megállapítás helyes, a falkép semmiképpen sem keletkezhetett a XIII. század elején. Ennek ellene szól a király térdképpen való ábrázolása is (Radocsay i. h. tévesen térdelő királyról beszél). Gerevich (Románkor 229) a freskót XIV. századnak mondja. Az ábrázolás mára szinte teljesen elpusztult, csak a zöldes háttérre rajzolódó alak elmosódott nyoma és jogara (?) sejtethető.

²⁹⁶ Legutóbb a kérdést részletesen vizsgálta: Kádár, Esztergom.

²⁹⁷ Egy 1262-ből való örmény evangéliáriumban (fol. 288. Catalogue of 23 important Armenian illuminated manuscripts. Sotheby, London. Sale: 14th March, 1967. 1. tétel; 5–7. old., 2. kép). Leó herceg bíboralapú ruháját medaillonokba foglalt, profilba forduló oroszlánok díszítik. A maniatúrán a medaillont keretelő, félkörökből álló dísz talán az Esztergomban is látható palmettaornamentikának a stilizálásából származhat.

²⁹⁸ Kádár, Esztergom 2, ill. 6. kép; vö.: Falke 24.

²⁹⁹ Ilyen lehet talán pl. a S. Maria de Tahull-i, a poitiers-i baptisztériumbeli, a Foro Claudio-i szövetutánzat (Demus, Wandmalerei 165. t., ill. 35. t., valamint: Deschamps, Tissus 5. kép), ahol az állatalakokat és a növényi részleteket szuverén módon, a korszak falfestészetének

stilusában látjuk megfestve. A textilek emlékezetből való, szabadabb másolásából indul ki az a lábazati festés is, amelynek ábrázolásairól a pécsi székesegyház szírénye kapcsán már szölkünk.

³¹⁰ *Deschamps*, Tissus 102—106. old., 12—13. kép.

³¹¹ A chartres-i székesegyház kriptájának Szt. Kelemen-kápolnájában a falat 1200 körül keletkezett festett textilutánzat borítja, melynek palmettas keretbe foglalt oroszlánjai az esztergomival szinte teljesen azonos textilre mennek vissza (*Deschamps*, Tissus 91—92. old., 1, 3—4. kép). Esztergommal kapcsolatban *Entz* hívta fel rá a figyelmet (Esztergom 5—6. old., ui. az I/1. táblán a chartres-i freskó nem pontos akvarellmásolatának képe). Vö.: 326. jegyz.

³¹² Az esztergomi medaillonkeret és az egész díszítést felül lezáró csik jellegzetes palmettái *Entz* a honfoglalás kori ötvösség hasonló motívumaira emlékeztették (Esztergom 7). Éppen a fent említett korai textilek hasonló keretelése alapján nyilvánvaló azonban, hogy honfoglalás kori ötvöstárgyaink és első kőfaragványaink a bizánci kultúra széles talaján X—XI. századi keleti textilek motívumaival, nem pedig azok késői freskóutánzataival tartanak rokonságot (vö.: 314. jegyz.).

³¹³ Az esztergomi oroszlánok teljes profilba állított testtel jelennek meg. Mint említettük azonban: van köztük olyan, amelyet visszafordított fejjel ábrázoltak. Ez lehet önálló megoldás a festő részéről, hiszen a szentélyfreskó középponti ábrázolásának az oroszlánok nem fordíthattak hátat. Ez a fejfordítás nem idegen a textilművészetben (l. a párosával összekapcsolt állatok fejlődését bizánci textileken: *Falke* 187. és 191. kép), de ismert a falfestészetben is a Majestas Dominire visszatekintő Márk evangélista szimbólumáról.

³¹⁴ A textilekkel való részletes összehasonlításból kiderül: milyen hangsúlyos formában vették át ezekről Esztergomban az állatok testtájait tagoló-hangsúlyozó gyöngysorokat. E dísznek semmiféle köze a honfoglalás kori poncolás feltételezett továbbéléséhez (vö.: *Entz*, Esztergom 7).

³¹⁵ Már a textilművészettel foglalkozó kutatások körébe tartozó feladat annak az eldöntése, hogy milyen korú textilt utánzott az esztergomi falfestmény. A kérdés azért nem könnyű, mert a textilábrázolások rendkívül konzervatívan őrzik a korai művek sajátosságait. (Vö. pl. az 1200 körül készült sens-i Potentius-szövetet és egy XII. századi, Berlinben őrzött textilt — *Falke* 22. old. 163. kép, ill. 24. old. 187. kép —, ahol az állatok stílizálása nagyon hasonló az esztergomihoz és az utóbbin palmettadíszes a keretelés.)

³¹⁶ A textil Magyarországra kerülésére vonatkozó elképzelésekre: *László* i. h.; *Donászy* 35; *Gerevich*, Románkör 221; *Entz*, Esztergom 6; *Kádár*, Esztergom 151. — E kérdést, amelyet falfestményünk szempontjából nem tartunk különösebben jelentősnek, a rá vonatkozó támpontok híján nyitva kell hagynunk.

³¹⁷ Vö. Humbaud auxerre-i apát (1087—1114) adományát: „... dedit lineam cortinam, ... parietem ecclesiae festivis diebus decorantem, regum atque imperatorum imaginibus depictam”; továbbá három általa adományozott textilt ugyanez a felsorolás „leonibus circumrotatis” nevez meg (idézi: *Deschamps*, Tissus 97; vö.: *Entz*, Esztergom 6. old. és 2. jegyz., valamint *Kádár*, Esztergom 147). Ilyen, medaillonokba foglalt állatokkal díszített textil látható a szentély lábazatán a XI. század elejéről való Uta-evangelistarium egy miniatúráján (*Swarzenski*, G., Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts. Leipzig 1901, XIII. t. 31. kép).

³¹⁸ A medaillonos textilminta freskó-példáiról: *Deschamps*, Tissus 98—101. old. és 5—8. kép. — Vö. a következő négy jegyzetben idézett műveket.

³¹⁹ A profán célra fordított díszítés egy érdekes példája Le Puy-ben található (Haute-Loire), ahol a prépost lakosztályában egy szoba falait és a kandalló kéményét díszítették egy griffes textil utánzatával (*Énaud*, F., Peintures murales découvertes dans une dépendance de la cathédrale du Puy-en-Velay, Haute-Loire. Problèmes d'interprétation. Les Monuments Historiques de la France 1968, no. 4. 56. kk., 75—79. kép, XIII. sz. eleje — a falképet Esztergommal kapcsolatban említi: *Dercsényi*, EurBez. 296; vö.: 326. jegyz.).

³²⁰ Róma, S. Bastianello al Palatino (S. Maria Pallara), X. sz. vége (*Anthony* 61. kép); Foro Claudio, 1200 után (*Demus*, Waldmalerei 35, t.). — A keleti textilek kedvelése feltehetőleg Szicíliából származhat; itt az arabok révén válnak népszerűvé, s igen hamar helyi szövőműhelyek is keletkeznek (*Falke* 20—21; vö. a 323. jegyzetben foglaltakat a szicíliai oroszlános ábrázolásokról, a palermói Cappella Palatina mozaikból készült oroszlános medaillonjairól).

³²¹ S. Maria de Tahull, 1123 körül (*Demus*, Wandmalerei 165. t.; vö.: *Deschamps*, Tissus 6. kép); a S. Miguel de Cruillas-i textilutánzat medaillonok nélküli oroszlánokat mutat (*Deschamps*, Tissus 8). — Spanyolországban a nagy arab befolyás, az arab szöveteket utánzó első textilműhelyek feltétlenül mellett szólnak, hogy az abszidális kifestésekben itt honosodik meg a textilutánzás és innen terjed át Franciaországba.

³²² Vicq, XII. sz. második negyede (Franciaország; *Deschamps*, Tissus 7. kép); Availles (említi datálás nélkül: *Deschamps* uo. 99). E művek és további francia textilimitációk közvetve az észak-spanyolországi festéssel függnek össze: a vicq-i falképek mestere egy fontos és spanyol területtel szoros kapcsolatban álló dél-franciaországi központtal hozható összefüggésbe (*Demus*, Wandmalerei 145, 78–79; vö.: *Tóth*, *Demus* rec. 149); a Le Puy-ben feltárt bizánci textilimitációt is a hely intenzív spanyolországi kapcsolataira vezetik vissza (l. *Énaud*-nak a 319. jegyzetben idézett cikkét. 52).

³²³ Az esztergomi falkép nagy jelentőségű keletkezési helyével és programja nagymértékű csonkaságával kelepécét állított a hazai művészettörténeti kutatásnak, amelynek a művel foglalkozók kivétel nélkül rajbajai váltak. Figyelmen kívül hagyva azt, hogy itt egy nyilván szép és fontos kifestésnek csupán lábazati részlete maradt fenn, amely funkciójánál fogva mindig is dekoratív jellegű, a királyi székhely palotakápolnája freskóitól többet vártak, mint amit az töredékességében nyújthatott. A sokirányú vizsgálatok során így rakódtak a falkép művészettörténeti képére olyan tartami vonások, amelyekkel az eredetileg nem is rendelkezett. A kinulópontot az igényes tartalmi értelmezéshez a kápolna kétségtelennek tartott királyi építése adta; a kutatás evvel kapcsolatban fogadta el hitelesnek és királyi trónnak a szentély tengelyében ma látható ülőfülkét (*Entz*, *Esztergom* 7; *Dercsényi*, *Esztergom*; *MoMűvt.* IV. 52; implicite így értelmezi *Kádár*, *Esztergom* is; vö. a következő jegyzetet). A több szerző által valóban sok oldalról megközelített kérdésnek itt csupán leglényegesebb pontjaira szeretnénk kitérni. — Az esztergomi falképek kutatására egy „kivülállóknak”: Donászy Ferencnek a hatása mondható alapvetőnek, aki a feltárásokat követően megjelent munkájában a falkép medaillonba foglalt állatalakjait egy adott korszak Árpád-kori családi címerképével hozta összefüggésbe (*Donászy* i. h.; nyomán feltételeken: *Deér* 172). A falképpel foglalkozók egy része az oroszlánokat a királyság, a feudális uralkodói reprezentáció szimbólumainak tekintette (*László* i. h., és bizonyos értelemben: *Györffy*, *MNemz.* i. h.), míg mások úgy vélekedtek hogy a mű keletkezésében mindkét fenti tényezőnek szerepe lehetett (*Entz*, *Kádár*, *Dercsényi*). Mivel az oroszlánok szentélyben, oltár körül sorakoztak fel, ez a kutatók szemében a falképnek további tartalmi árnyalatot adott (*Entz* és *Kádár*). — Mindenekelőtt kérdésesnek látszik, hogy az oroszlán vagy más állat ilyen korai időben mint címerállat egyáltalán szóba jöhet-e. *Deér* József szép számú érdekes oroszlános ábrázolást hoz föl a szicíliai Hauteville-dinasztia emlékeinek köréből (*The dynastic porphyry tombs of the Norman period in Sicily*. Cambridge, Mass. 1959; *Der Kaiserornat Friedrichs II.* Bern 1952; l. különösen az utóbbi munka *Adler und Löwe in der politischen Symbolik* c. fejezetét, 69. kk.); a példák többsége esetében azonban nehéz eldönteni, valóban heraldikai motívumról van-e szó és nem csupán olyan, általános értelemben vett rangjelzőről, felségjelvényről, amilyen szerepben az oroszlán és a sas Bizáncban már jóval korábban megjelenik. Jellegzetes példa: a palermói Cappella Palatina trónja fölött kétoldalt látható, az esztergomira emlékeztető és vele kapcsolatban ki is emelt oroszlános mozaikmedaillonok (*Entz*, *Esztergom* 7; *Kádár*, *Esztergom* 149. old. és 10. kép) datálása fölöttébb bizonytalan. Elképzelhető, hogy már az aragón dinasztia idejében keletkeztek, amely pedig Szicíliaiban semmiképpen sem használt oroszlán címerállatot (*Deér* 55. old. és 44. jegyz.). Lehetséges tehát, hogy ez a fontos és sokat hivatkozott oroszlánpár s talán a monrealei dóm trónjának oroszlános timpanonábrázolása a trónolót nem az Hauteville-dinasztiához való tartozás vagy akárcsak a királyi hatalom jogán, hanem mint fontos, előkelő, kiemelt személyiséget illette meg. — A problémakörünk irodalmára nagy hatást gyakorló *Donászy* az Imre és II. András pecsétjein szereplő oroszlánokat Imre aragón házasságával kapcsolatos forrásból vélte levezethetőnek (20–29). A kérdés részletesebb vizsgálata már a címer- és pecséttan körébe tartozik, s mint ilyen, túlmegy illetékességünk határán; magunk részéről csupán ez irányú aggályainknak szeretnénk röviden hangot adni. Először: Mint *Donászy* maga állítja, a magyar királyi házzal családi kapcsolatra lépett aragón dinasztia tagjai nem alkalmaztak pecsétjeiken vagy címereiken oroszlánt. Ilyen csupán a velük rokonságban álló kasztíliai—leóni uralkodói ház leóni ágának pecsétjein és ólombulláin fordul elő (VII.

Alfonzótól IX. Alfonz, 1126–1230; vö.: *Donászy* 23–24, 28–29). E szűkkörű gyakorlat alapja minden bizonnyal León „oroszlán” jelentése; Aragóniával ezáltal semmi kapcsolata nincs. Még kevésbé juthatott el Magyarországra az aragón dinasztián keresztül egy olyan pecséthasználat, amelynek magában Aragóniában semmi nyoma. Másodsor: A szóbanforgó magyar királyi pecséteken az oroszlán a leóni pecsétállatokkal semmiféle formai kapcsolatban nincs, ami pedig feltétele volna annak, hogy ezt a derivációt elfogadhatassuk. Imrének és II. Andrásnak ezeken a korábbi és későbbi Árpád-háziaktól eltérő jellegű pecsétjein minden bizonnyal inkább valamilyen más irányú, divatos átvételről van szó. Olyan szokásról, ahol az oroszlán nem mint címerállat értelmeződik, s ahol királyi-fejedelmi jelentése még akkor is roppant bizonytalan, ha uralkodó pecsétjén szerepel. — Szemben a magyar és a leóni pecsétek formai eltéréseivel, az utóbbiak és az esztergomi rotulusok között a hasonlóság valóban szembevetendő. Ennek oka azonban nem a közvetlen kapcsolat, hanem az, hogy mindkét mű előképe ugyanaz a keleti (textil) ábrázolástípus volt. Ha Aragónia valamit Esztergomba közvetített, hát akkor az nem az oroszlános pecsétforma lehetett, hanem a szentély medaillonsoros textilutánzattal való kifestésének szokása. — Külön kell kitérnünk az esztergomi oroszlánosornak Györffy György által adott interpretációjára (MNemz. 117; vö.: *Entz*, Esztergom 5. jegyz. és MoMűvt. IV. 52). Kitérnő tanulmányában Györffy a tősgyökeres magyar nemzetségek címerállatának totemisztikus eredetét bizonyítja, és felhívja a figyelmet arra, hogy az oroszlán (amely egyébként a nem tősgyökeres nemzetségek címerében is szerepel) általában olyan nemzetségek címereiben bukkan fel, amelyek magukat a hét vezértől származtatták (4–6). Az esztergomi hét—hét oroszlán Györffy szerint a hét törzsfő jelképe volna, amelyek fölött a király uralkodik; ugyanilyen módon értelmezi az említett pecsétek oroszlánjait is, a hetestől eltérő számút heraldikai variánsnak fogva föl. Györffy az így rekonstruált esztergomi jelképrendszert Anonymus hatására vezeti vissza, akit tanulmánya írásakor Szilágyi nyomán még Péter esztergomi préposttal azonosítottak. — Mint kutatóink általában, Györffy is a kápolna királyi rendeltetésének *a priori* elképzeléséből indul ki. Magyarzata gondolati értelemben rendkívül érdekes ugyan, művészettörténeti szempontból azonban aligha tartható. A totemisztikus szimbólumok és a megfelelő nemzetségek címerállata közti összefüggés, melyet Györffy több példával is bizonyít, nagyon valószínűnek látszik, bár a kontinuitás egy esetben sem bizonyítható emlékekkel. A címerállatokkal kapcsolatban fentebb elmondottak alapján azt kell hinnünk, hogy ez a hiány valóságos, és nem az emlékek fokozott pusztulásával kapcsolatos. Az áttételt elképzelhetően nem az emlékszerű, hanem a szóbeli—gondolati hagyomány tartotta fenn, amely azután a nemzetségi totemállatokat a családi jelvények sorába segítette. Az 1200-as évek elején, amikor falképünk keletkezett, bizonyosan nem számolhatunk azonban a gondolati hagyománynak olyan formateremtő erejével, amelynek nyomán a falfestmény a kérdéses ábrázolásokkal megtermékenyülhetett volna. A kortárs művészeti gondolkodás ugyan nem mentes a spekulatív szemlélettől; ez azonban tisztán teológiai jellegű jelképrendszereket hoz létre, s távol áll attól, hogy az Esztergomban feltételezett uralkodói reprezentáció szimbólumkészlete számára a nemzeti múlt totemisztikus vonásait újítsa fel.

³²⁴ Vö. a 323. jegyzet elejét. Az irodalom a királyi rendeltetésének tartott ülőfülkéből és az oroszlános freskóból kiindulva azt feltételezi, hogy az uralkodó, bizánci szokást követve, a szentélyben foglalt helyet (*Entz*, Karzatok 133–134; *Székely* 309). Ezen a helyen az apszis fala a padlószintig elpusztult, így a fülke csupán rekonstrukció eredménye. Arra, hogy valóban létezett, freskókkal díszített záradékrészletei mutatnak, amelyek egyúttal szélességi arányait is meghatározzák; jobb kávéjának maradványa egy oroszlános medaillon töredékével viszont bizonyítja, hogy eredetileg is a kápolna tengelyében helyezkedett el. Semmiféle régészeti támpont nincs azonban arra, hogy a fülke ülőfülke lett volna; ilyesmi egyébként sem királyi, sem érseki magánkápolnában nem indokolt. A fülke bizonyára egyszerű falifülke volt, és liturgikus rendeltetése tárgyak elhelyezésére szolgált. — Itt köszönöm meg Marosi Ernőnek a palotakápolna néhány építéstörténeti kérdésében, így a fent említett fülke funkciója körüli problémában nyújtott segítségét.

³²⁵ Spanyolok szerepére a magyar udvarban: *Donászy* 21.

³²⁶ Az esztergomi faliképpel kapcsolatban Entz gondolt először francia kapcsolatra a chartres-i oroszlános textilutánzattal nyomán (*Entz*, Esztergom); hozzá csatlakozott *Dercsényi* (MoMűvt. IV. 52; uő., *EurBez*. 296; egy további francia ábrázolásra, a Le Puy-belire is hivatkozik: I. 319. jegyz.). A chartres-i falkép esetében az ikonográfia szinte teljes egybeesését eset-

leges vonásnak tekinthetjük (ti. mindkét helyen ugyanolyan tárgyú textilt másoltak); a lényeges elem, hogy Franciaországban spanyol hatás nyomán valóban elterjedt a textilt utánzó apszislabazati dísz. — Építészeti megfontolásokból kiindulva a falfestmény valószínű dél-francia—északnyugat-italiai leszármazását gondolja lehetségesnek lektorom, Tóth Sándor is.

³²⁷ *Demus*, Wandmalerei XXX. t. Az in dadiszén a levelek szélét oly módon tagolták fehérrel, ahogy az a miniatűraban szokás. A falfestészet területén valószínűleg azért nem találunk megfelelő analógiájára, mert az 1200 körüli évekből a számításba jöhető emlékanagy nagymértékben elpusztult.

³²⁸ L. a hasonló levélforma megjelenését a székesfehérvári plasztikában és milánói analógiáját: *Dercsényi*, Szeffehérvár 23, 24. kép.

³²⁹ A velencei San Marco keleti kupolája ablakbilletein; a torcellói székesegyház főapsziséban; Cefalúban; a palermói Cappella Palatinában; stb.

³³⁰ Müstair, 1176—1180. — *Bettini*, S., *Appunti di storia della pittura veneta nel medioevo*. *Arte Veneta* XX (1966) 38—39. kép.

³³¹ Az utóbbi kérdés falfestményünk irodalmában központi témává fejlődött. Helyi mestert lát a művészen Entz (vö.: 312. és 314. jegyz.), László, Kádár és Dercsényi; Radocsay külföldről jött mesterre gondol.

³³² A falkép technikáját Gerevich Tiborral az élen az irodalom al frescónak mondja. Ennek az állításnak hitelességéről a helyszínen nem tudtam kellően megbizonyosodni. Valószínűnek látom, hogy mint a korszak szinte összes falfestménye esetében, úgy itt is részben al secco technikával állunk szemben. Ami e téren megtéveszthet, az a vakolat és festésréteg felrakásában tanúsított valóban mesteri tudás, amely ismét a mű jó minőségére utal.

³³³ *Levárdy*, Győr 103—104; *Kozák—Uzsoky* 146, 155—158.

³³⁴ A győri falkép irodalma: *Puskás* 15; *Genthon*, Erdély 243; *Ernst* 15—16; *Gerevich*, Szt. István 91; uő., *Románkor* 45, 225; *Kampis*, RégiMMűv. 502, 504; *Radocsay* 23, 143—144; *Levárdy*, Győr 104; *Kozák—Uzsoky* 146. old. 45. ábra. — A falkép fennmaradását talán annak is köszönhetette, hogy az apszist két ízben is elfalazták (először a XV—XVI. század fordulójától az 1640-es évekig, majd a XVIII. század elejétől). Ma is csupán a kápolna ablakán keresztül közelíthető meg. A félkupolában, szivárványszínű mandorlában és íriszen trónoló, könyvet tartó Krisztus freskójának állapota nagyon rossz. A hatalmas vakolathányok révén sem a Majestas fejét, sem jobb oldalát, sem az ábrázolás további alakjait nem ismerjük. A gyarló restaurálás miatt az eredeti látványa ma alig nyújt többet a róla készült akvarellmásolatnál (OMF 664. sz., készítette Gróh I.). A színvilág, eltekintve a mandorla halványkék részleteitől, a barnás okkerre szorítkozik; ez feltehetőleg az előrajz lehetett, amit a restaurátor megerősített. Az egyetlen támpont a művészettörténész számára a Majestas térdei közti drapériának a térbeliségét hangsúlyozó, sűrű redővetése, melyre az előrajz utal. Ennek alapján a falkép származhat akár a század közepéről vagy második feléből is, mint fontos egyház kifestése; keletkezhetett azonban korábban, talán a húszas—harmincas években s talán egy olyan stílusban, amely a jáki freskókéttől nem idegen. A falkép rossz állapota sajnos nem nyújt lehetőséget arra, hogy stílári vagy datálási vonatkozásban bármiféle bizonyosságot nyerjünk. (A falfestményt Puskás és nyomán Kampis, valamint Radocsay a XIII. század első felére, Genthon és Gerevich a XIII. századra datálja. Ernst a redőzettel kapcsolatban Velemérrre hivatkozik és a XIV. század második felében való keletkezést feltételez. A templom építészetével foglalkozó Kozák az érett románkori szentéllyel egykorúnak véli.)

³³⁵ *Rómer* 109. (1868-as látogatásakor hallott az egyik szentélyben volt és levert falfestményekről.) — Vö.: *Radocsay* 144.

³³⁶ *Entz G.*, A gyulafehérvári székesegyház. Bp. 1958, 85—86. — Entz Géza szíves közléséből tudom, hogy a kisméretű üvegablak töredékeit ma a gyulafehérvári (Alba Iulia) r. k. plébánián őrzik. — A templom építészetére: *Entz* i. m. és *MoMűvt.* IV. 56, 58; a rózsaaablakra: *Entz* i. m. 20.

³³⁷ A pannonhalmi főapátsági templom középkori falfestményeinek irodalma: *Rómer* 23, 131; *Gyulai R.*, A benczés egyházi művészetek. PRT I. 504—505; *Zoltvány I.*—*Gyulai R.* Irodalmi és művészeti viszonyok. PRT II. 229—230; *Gerecze*, Falképj. 499; uő., *MűemlJk.* 350; *Genthon* I. 238; *Radocsay* 195; *Genthon* II/I. 129; *Levárdy F.*, Pannonhalma építéstörténete. MÉ VIII (1959) 40. — Az 1224-ben felszentelt későromán templom építészetére I. Le-

várdy fenti tanulmányát és MoMúvt. IV. 64. — A Rómer által a kriptában említett „szent püspök és tűzokádó sárkány” korát tekintve igen problematikus; ma már legfeljebb a helyét sejtethetjük. Az irodalomban Szent Mártonnal azonosították; róla ugyan nem ismerünk olyan ábrázolást, ahol attribútuma sárkány volna (vö.: Réau III/III. 1511). Ha a szent, mint Levárdy mondja, valóban lovon jelent meg (?), akkor az ábrázolás románkori eredete kétséges. A szentély diadalívén sárga-vörös-testszínű-barnászöld színekkel indadisz töredékét említik (Rómer és Zoltvány — Gyulai), ez mára teljesen elpusztult. Szintén zoltványzott a krypta négy felszentelési keresztje; közülük a két alsó még románkori lehetett (*Zoltvány — Gyulai* 504—505). A krypta kömedencéjének Genthon által románkorinak említett festése a XIX. századból származhat. Az oszlopok lábazata, fejezete s valószínűleg további architekturális részletek is festve voltak, melyeket Storno alaposan megújított.

³³⁸ A kápolnára: *Gyűrky*, A veszprémi Szt. György-egyház és konzerválása. MV IV (1960) 136—143; *Tóth S.*, XIII. sz. építőműhely Veszprémben. A Bakony Múzeum kőtárának ismertetése III. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei 6 (1967) 171—176. — A Róbert Károly-kori, 1340 körül történt kifestéséről: *Gyűrky* 381; a falképek 1358-as említését tartalmazó oklevél: Veszprémi káptalani magánít. 1358. Gyimót 5 [idézi: *Gutheil Jenő*, MV (1960) 136].

³³⁹ A márványozásos festés részlete: *Gyűrky* XIX/7. t. A festett tagozatokat említi: *Ádám* I. 59. — A fennmaradt részletek színe sötétkéék.

³⁴⁰ A felsőörsi prépostsági templomban 1963—64-ben végzett feltárások során Tóth Sándor a toronyalj falképtöredékeit hozta napvilágra. A toronyban, melynek emeleti Szt. Mihálykápolnáját a XIII. század harmincas éveiben szentelték fel, a földszinti rész belső déli oldalán kegyúri temetkezés fülkesírja maradt fenn; a fülke hátoldalán a feltárások már kivehetetlen festésnyomok voltak megfigyelhetők. A toronyalj kifestéséhez tartozhattak azok a festményfragmentumok is, amelyek egy XVI. századi pusztulás alkalmával más maradványokkal együtt a nyugati kapu előtt egy gödörbe kerültek (ma a veszprémi Bakonyi Múzeumban). Közülük az egyiken, meszelt háttér előtt megfestett apró, stilizált liliom talán arra mutat, hogy a darab lábazati függönydíz része volt (l. például az aquileiai dómkrypta lábazati festményén: vö. 44. old. és 269. jegyz.). A töredékek hihetőleg románkori falfestmény részei voltak, mely az említett fülkesír hátfalán kívül bizonyára az egész toronyaljat díszítette, evvel is emelve a kegyúri temetkezés jelentőségét. A felsőörsi prépostságot rendkívül szoros szervezeti, sőt, mint Tóth Sándor kimutatta: építészeti szálak is fűzték a veszprémi káptalanhoz; elképzelhető, hogy ezek a kapcsolatok a falfestészet terén sem maradtak hatás nélkül. Tóth Sándor további, keltezhetetlen apró fragmentumokat tárt fel a szentélynégyyszög melletti déli helyiségben (ma sekrestye). Itt teszünk említést azokról a töredékekről, melyeket ugyanő az apszis alatt, egy mélyen fekvő rétegből hozott napvilágra (a Bakonyi Múzeumban). Arégészeti evidenciák tanúsága szerint a falkép, amelyhez ezek tartoztak, a XIII. század közepén, a mai szentély építésekor már elpusztult; tehát a korábbi templomhoz tartozhatott. A festésmaradványok között egy-egy keret, redő, ill. virág részlete látható. Ezek is bizonyára függönydíz részeiként értelmezhetők, a redőrészletek ugyan származhatnak figurális ábrázolásról is. Egy stilizált virág (pontokkal körített karika) a pécsi cella trichora függönydíszre hasonló részletére emlékeztet (34. kép, vö.: 44. old.). — Felsőörs legújabb irodalma: *Erdei F.* — *Tóth S.*, Felsőörsi prépostsági templom helyreállítása. Bp. 1966. (Helyreállított Műemlékeink 20.) A felsőörsi toronyalj veszprémi kapcsolataira: *Tóth S.* i. m. (l.: 338. jegyz.) 174. — Tóth Sándornak e helyen kívánok őszinte köszönetet mondani azért, hogy a felsőörsi templom általa feltárt falképtöredékeibe számomra betekintést engedett s a falképpel kapcsolatban hasznos információkat nyújtott.

³⁴¹ A koszolányi falképeket 1965-ben tárták fel. Irodalmunk: *Dvořaková — Krása* 199—201; *Dvořaková* 227; *Jankovič* 5; *Fodor*; *Kráska*; *Jankovič*, V. — *Šašky*, L., Kostol'ňana pod Tribečom. *Vlastivedný Časopis* (1966) 68; *Habovštiak* 4, 6, 10, 14, 16; *Bakoš* 18, 19; Súpis II. 77; *Kovačovičová* 160, 161; *Tóth*, Kosztlány.

³⁴² *Sörös* 408. — A templom építéstörténetéről: *Habovštiak*; *Šašky*; *Kovačovičová* 159—162.

³⁴³ L. az előző jegyzetben idézett irodalmat. A bővítés jellege és kapuja részletformái a XIII. század közepe tájára datálják. Esetleg kapcsolatban állhat ez a templomépítés avval, hogy a Kosztlányt már korábban birtokló Honpázmány nb. András mester a szomszédos Gimes (ma Jelenec) vára egészének birtokába jut (1253-as oklevél: CD IV/2. 206—208). András mes-

terre: *Karácsonyi* II. 204–205, 207. Kosztolány XIII. század közepét megelőző tulajdonviszonyaira: 56. old. és 367. jegyz.

³⁴⁴ A falkép datálásai: Dvořaková: XIII. sz. első fele; Habovštiak: legkésőbb a XI. sz. közepe; Krása: XI. sz., legkésőbb annak a második fele; Bakoš: 1100 körül; Súpis: korarománkori. — Habovštiak régész és Fodor restaurátor szerint a falkép a templom korai része mai legalsó vakolatrétegéhez tartozott. Ebből még nem következik azonban, hogy a kifestés a templomépülettel azonos korból származnék. *Habovštiak* egy fontosabb dologra is felhívja a figyelmet, nevezetesen arra, hogy a falkép a második építési periódus padlószintjénél 6–10 cm-rel lejjebb levő első padlószinthez csatlakozott (6., ill. 12; vö.: *Kovačovičová* 161), tehát bizonyosan korábbi a templom bővítésénél.

³⁴⁵ L.: 596. jegyz.

³⁴⁶ *Fodor* 6. kép. A medaillon ábrázolása nem látszik. Lehetséges, hogy nem büszt, hanem a bárány vagy Isten keze volt benne, ahogy az az apszisok ívbéltel ábrázolásain gyakori volt. A szentély keleti falának lunetta alakú mezejében a nyílván központi jelentőségű ábrázolás elpusztult. A Majestas Domini inkább itt, mintsem az oldalfalon, a két angyal között kerülhetett megjelenítésre.

³⁴⁷ *Krása* 1–2. kép.

³⁴⁸ A diadalív homlokfala déli oldalán a sorozat fák és egy ruhátlan alak ábrázolásával: Ádám és Éva történetével indult (*Fodor* 100, 113), ez a jelenet azonban nyomtalanul elpusztult. A csatlakozó déli falon a Bűnbeesés ciklusa további két jelenettel folytatódott: a kelet felőli első két ablak között frontálisan álló alak meztelen lábai láthatók (*Tóth*, Kosztolány 3. képen fönt); a következő ablakközben pedig két meztelen, jobb felé haladó alak lába maradt fenn (*Fodor* 7. kép). Az ablakok elhelyezése miatt itt alig számíthatunk többre, mint erre a három jelenetre; közülük a második és a harmadik a Bűnbeesést és a Kiűzetést, az első pedig ezek előzményét (Az Úr beszél Ádámmal?) ábrázolta. A jelenetek folytatásában *Krása* oltárt lát, s Ábel vagy Ábrahám áldozati jelenetére gondol (117). A kérdéses részlet azonban álló alak alsó részének fragmentuma. A hozzá tartozó mező oly kicsi, hogy alig számolhatunk itt más-sal, mint valamely szent álló alakjával abban a formában, ahogy az ablakok alatti kis mezőkben szentek büsztjeit festették meg (ezekből csak a jobb szélső maradt fenn). — Az északi fal felső képsora elpusztult.

³⁴⁹ *Tóth*, Kosztolány 3. képen balra. Az ábrázolás értelmezési nehézségei részben a szereplő alakok méretbeli különbségeiből adódnak (a kép két szélén egy-egy normális méretű, elől pedig két méretű alak látszik). A két kis figura kétségtelenül visz valamit a bal oldalt trónoló, nagyrészt elpusztult alaknak. Nem látni világosan, hogy a jobb szélén levő nagy alaknak mi a viszonya a tőle balra ábrázolt templomhoz. Itt valószínűleg nem kézben tartott templommodellről van szó, hanem sokkal inkább a háttér architektúrájáról; bizonytalan értékű ezáltal a kompozíciónak donatori votív jelenetként való felfogása (*Krása*, Bakoš). Kérdés, hogy nem kell-e itt valami félreértett mariológiai jelenetet, a jobbról következő képsor előzményét sejtjenünk, mintsem olyan önálló, világi tárgyú ábrázolást, amelyre e korban Európa-szerte alig akad példa. A jelenet értelmezéséhez: *Tóth*, Kosztolány 21. old. és 46. jegyz.

³⁵⁰ Az Annunciáció jelenetén a közepén álló, áldó Máriához járul az angyal, s ennek pendant-jaként egy további alak: a szolgálónő (*Tóth*, Kosztolány 3. képen jobbra). A Vízitáción Mária és Erzsébet ölelkező alakját kétoldalt egy-egy kísérőalak egészíti ki; a jobb oldali az előző jelenet szolgálójához hasonlóan épület függönyös ajtajából tekint ki s kezét felemeli. Krisztus születése szabálytalan keretben lelt bemutatásra (40. kép). Mária nagy ovális ágya a kompozíció diagonális fővonalát adja, fölötte balra a bepólyált gyermek s egy nimbusos angyal. A kép alján, Mária tekintete és nagy kezének mozdulata irányában a gyermek fürdetése látható egy térdelő és egy álló nőalakkal; ezt a jelenetet a jobb sarokban ülő József nézi. Az északi falon balról a Betlehem felé igyekvő, keleties öltözékű három király lendületes mozgással fordul és mutat a csillag felé (39. kép). Az Adoráció jelenetén a királyok balról járulnak a párnás trónon, profilban ülő Máriához. Ezt követi az Egyiptomba menekülés jelenete, ahol Mária oldalról, azaz a nézővel szemközt trónolva ül a számaron; az állat előtt, tehát jobbról József, mögötte pedig egy további alak, valószínűleg szolgáló halad (*Krása* 9. kép). A ciklus utolsó tagja középtől felfelé elpusztult jelenet; három alakjának nyugodt tartása talán inkább a Krisztus bemutatására, mint a Betlehemi gyermekgyilkosság jelenetére enged következtetni.

³⁵¹ *Krása* 6. kép. Legjobb állapotban a szószék mögötti büszt maradt meg. A medaillonokat

fonatszerűen egymáshoz kapcsolták, így mintegy láncolatot alkotnak a falfestmény alsó szegélyén. A büsztök kilétét egyértelműen nem tudjuk meghatározni; valószínűleg apostolokat vagy prófétákat ábrázolnak.

³⁵² *Fodor* 7. kép; *Krása* 8. kép.

³⁵³ Ismét a bábákat, különösen pedig a bal oldalit említjük (40. kép). Hasonlóan biztos és jól megformált figura lehetett József is ugyanezen a jeleneten (alakja a restaurálástól kissé elváltoztatott előrajzban maradt meg). L. még az Annunciáció angyalalakjának állását. A vándorló királyok ügyefogyott lábtartása (39. kép) nem a freskó kvalitásaira vagy korára vet fényt, hanem arra, hogy itt egy archaikus képsémát utánoztak részletekbe menően.

³⁵⁴ A szentély medaillont emelő angyalai közül a bal oldalinak a drapériáján; az Annunciáció angyalának combján; a Menekülés jobb oldali alakjának ruháján.

³⁵⁵ A hosszúkás arc, egyenes orr, kissé száraz felfogás a XII. század közepe szicíliai mozaikművészetének Európa-szerre ható stílusára jellemző (*Demus*, Wandmalerei 34). A fekvő Mária lábánál látható apró palmattás részlet (40. kép) sem tehető a XII. század utolsó negyedénél korábbi időre.

³⁵⁶ A túlságosan késői datálástól ugyanakkor két stílis jellegű megfigyelés int bennünket. Az egyik a későromán falfestészetben egyre inkább előtérbe kerülő zöld szín teljes hiánya Kosztolányban. A másik a jelenetek egyöntetűen csikokra osztott háttere (a színek alulról felfelé: sárga, vörös, kék). A koraközépkori tradíciójú koraromán művészet sajátossága ez, mely a XIII. század első felében eltűnik, s legfeljebb a kék–zöld kombinációjú háttér vagy a zöld keretelés tartja fenn emlékét.

³⁵⁷ *Tóth*, Kosztolány 63–64. old., a kérdés további irodalmával.

³⁵⁸ Sant'Urbano: *Tóth*, Kosztolány 6. kép; *Anthony* 71–72 (X. sz. ?); Lambach: *Tóth*, Kosztolány 7. kép; *Demus*, Wandmalerei 202. kk. old. és 225. t. (1098 előtt); Saint-Pierre-les-Églises: *Deschamps–Thibout* I. 38–45. old. és V. t. (XII. sz.). — Vö.: *Tóth*, Kosztolány i. h.

³⁵⁹ Vö.: *Tóth*, Kosztolány 64. és 66. old., a további irodalommal és korai analógiákkal.

³⁶⁰ L. pl. az Annunciáció és a Királyok vándorlása archaikus formájának együttes szereplését Sant'Urbanóban (*Tóth*, Kosztolány 6. és 9. kép).

³⁶¹ L. a palermói Martorana 1146–1151-ben keletkezett mozaikján (LCI II. köt. Geburt Christi címszó. 4. kép). Itálián kívüli európai elterjedésének korára: *Camès* 571. jegyz. Korai megjelenése Salzburgban (a salzburgi Szt. Péter-templom antiphonariumában: XII. század hatvanas éveit, l.: *Camès* 139. kép) a fontos dél-német centrum igen intenzív itáliai kapcsolatainak tudható be.

³⁶² Verona, a S. Giovanni in Fonte keresztelőkútjának domborművei; a trevisói dóm bronzkapuja; a velencei San Marco cibóriumoszlopai; stb. L.: *Tóth*, Kosztolány 68. old.

³⁶³ Több évtizede ismert példája a velencei San Marco Genezis-kupolája: *Tikkanen, J. J.*, Die Genesismosaiken von San Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel. Acta Societatis Scientiarum Fennicae XVII (1889).

³⁶⁴ *Tóth*, Kosztolány 10. kép. — A mozaikra: *Demus*, Mosaiken 34–35. old., 18. kép.

³⁶⁵ Harmadik út — azaz mindkét lehetőség egyszerre való érvényesülése — a kosztolányi freskón — a véletlenek rendkívül szerencsés találkozását feltételeznék s nem látszik valószínűnek.

³⁶⁶ Vö.: *Tóth*, Kosztolány 52. jegyz.

³⁶⁷ A fentebb említett 1253-as oklevél (l.: 343. jegyz.) nyitva hagyja azt a kérdést, hogy András mikor szerezte Kosztolányt. Ez lehetett valóban recens esemény, történhetett azonban korábban is. A birtokszerzés legkorábbi időpontja András mester ismert adatai alapján ítélve a század harmincas éveit (*Tóth*, Kosztolány 55. jegyz.).

³⁶⁸ A szentély második kifestését nagy valószínűséggel a templom András mester kegyurasága alatt való bővítése idejére tehetjük (l.: 596. jegyz.).

³⁶⁹ *Sörös* 401–416. — Vö.: *Tóth*, Kosztolány 70. old., 58–59. jegyz.

³⁷⁰ *Tóth*, Kosztolány 70.

³⁷¹ L.: 65–66. old.

³⁷² A jáki apátsági templom karzata aljában és szentélyében levő falképek irodalma: *Czobor*, Ják 15; *MOB* jel. 1903–11, 233; *Éber*, Tanulmányok 76; *Lázár*, Kolozsvári 75; uő., Brüder Kolozsvári 14–15; *Éber*, Árpád-kor 164–165; *Divald*, MMűvt. 84; uő., MoMűvEml. 114, 131; *Balogh* 135–140; *Gál* 269. old. 1. jegyz. és 202. old. 1. jegyz.; *Péter* 56; *Puskás* 16–18;

Szőnyi, Templomok 33; *Genthon*, Erdély 243; *Körmendy L.*, A jáki templom rövid ismertetése. Szombathely 1932, 34, 38, 40; *Hekler*, MMűvt. 23; *Ernst* 11—13; *Hekler*, UngKg. 29; *Gerevich*, Románkor 221—223, 224; *Kampis*, RégiMMűv. 504; *Ambrózy* 27—28; *Gerevich*, Erdély 153; uő., Transsilvania 547; *Bogyay*, Ják 57—58, 67; *Gerevich*, Műemlékeink 3; *Genthon* I. 444; *Radocsay* 23—24, 149—150; *Kádár*, Szfehérvár 202; MoMűvt. I. 106, és 136—137/GL; *Korompay* 138; *Dercsényi*, Jáki Tpl. 34, 37; uő., Kirche Ják 174, 176; *Genthon* II/I. 143; *Entz* Kpkori Mo. 20; *Tombor* 87; MoMűvt. II. és III. 104, és 149/GL; *Kampis*, Kunst 84—85; *Dercsényi D.*, Vas megye műemlékei. MV XII (1968) 2; uő., HistMons. V. t.; MoMűvt. IV. 74. és 118/GL; vö.: *Entz*, Ják.

³⁷³ *Czobor*, Ják 15. — A MOB 1904-ban Huszka Józseffel másolatot készíttetett (MOB jel. 1903—11, 233; OMF 189/275, 196/282. sz.).

³⁷⁴ *Gerevich*, Románkor 221; *Bogyay*, Ják 57; *Dercsényi*, Jáki Tpl. 34; *Dercsényi*, HistMons. 36.

³⁷⁵ L. a Pellicoli-féle restaurálás előtt készült fotókat az OMF Fototárában (neg. sz.: 1304, 1318).

³⁷⁶ L.: 78. kk. old.

³⁷⁷ *Genthon* 1951-ben freskónyomokat említ az északi toronyaljban (*Genthon* I. 444). Ilyesminek ma nyoma nincs, a freskókkal foglalkozó irodalomban sem emlékezik meg róla; valószínűleg a bejárati fal töredékeinek (47. kép) téves lokalizálásáról van szó. Ez természetesen nem zárja ki azt, hogy az északi toronyaljat is kifestették a román korban, ill. hogy kifestését tervbe vették. L. erről alább.

³⁷⁸ A keretelés a helyigényesebb vagy kisebb mezőt elfoglaló ábrázolásoknál elmaradt. Arra, hogy a keretszín eredetileg zöld volt, a bejárat melletti keretrészlet utal, s a hasonló színű románkori keretelések légioja.

³⁷⁹ A férfiak a középső alak jobb, a nők pedig a bal oldalán helyezkednek el. Kivétel csupán a keleti boltmező, ahol a szárnyatlan alak oldalán az elrendezés fordított.

³⁸⁰ A ruházat csak a nyugati boltsüveg angyalán tanulmányozható jól (színes reprodukciója: *Dercsényi*, HistMons. V. t.). Mellén nagy fibulával összefogott köpenyének sárga szegélye a vállánál és a ruhaujjnál gemmadíszes; ugyancsak gemmás a nimbus is. Bal kezében — velumon — talán ereklyetartó ládikát tart.

³⁸¹ A férfiak köpenye világosbarna, ruhájuk vörös; a nők köpenyének színe hol vörösesnek, hol világosbarnának látszik; a köpeny szegélye sárga, az alóla itt-ott kivillanó szín a köpeny bélésé lehet.

³⁸² A régebbi felvételen (42. kép) még sejteni lehet a siratók fejét az ablaktól balra levő mezőben.

³⁸³ A két alak közül az ajtóhoz közelebb állónak helyzetét már csupán vörös lábbelijéből lehet sejteni. A helyszínen az alakok fölött jobbra levő sárgás részlet ma koronának is tűnhet (ez az alakok méreteinek vonatkozásában is félrevezethető lehet, vö.: *Bogyay*, Ják 58). Az akvarellmásolatból kiderül, hogy széthúzódtott függöny részlete ez. A jelenetet jobbról nagy, tagolt levelekből álló egyszerű palmettasor díszíti. A felső, vízszintes lezárás szintén palmettadíszes volt, s talán a kapu fölötti, nagyjából szegmens alakú mező teljesen elpusztult jelenetnek mások keretelése volt.

³⁸⁴ *Entz*, Ják.

³⁸⁵ *Ernst* ezt az alakot Krisztusnak gondolta (12), nimbusán azonban nincs kereszt.

³⁸⁶ Ismernünk kellene a karzatálja további boltsüvegeinek esetleg létezett falképeit ahhoz, hogy tudhassuk: hány donátorpárról van szó. A déli toronyalj négy párja közel azonos öltözeke (vö.: 381. jegyz.) ugyan megengedné, hogy mindig ugyanazt a párt képzeljük el különböző intercesszorok előtt, ilyesmire azonban nem ismerünk példát s egyébként sem látjuk valószínűnek. — *Gerevich* Tibor a jáki donátorok portrészerezéséről beszél, *Radocsay* pedig sematikus, idealizált jellegüket hangsúlyozza. Valójában a romanikának még ebben a késői időszakában sem számíthatunk arra, hogy a donátorok individuális vonásokkal jelentkezzenek — a nagyon kevés és kiváló példától eltekintve a megkülönböztetés módja ekkor (szintén ritkán) a felirat.

³⁸⁷ A donátorkérdést l. alább.

³⁸⁸ Mária halálának tartja a jelenetet *Ernst*, *Gerevich*, *Radocsay*, *Genthon*. *Dercsényi* (Jáki Tpl.) feltételesen Mária életjeleneteivel összefüggő jelenetek egyikének véli. Fenntartásai

vannak a Dormitio-ábrázolással kapcsolatban Bogyaynak, aki végül is valamely női szent halála jelenetére gondol. Éber az ábrázolást Szent György, Kádár Szt. István halála jelenetének tartja.

³⁸⁹ Entz, Ják.

³⁹⁰ Ernst; Gerevich Tibor. — Gerevich László (MoMűvt. I—III.) és Dercsényi (Jáki Tpl. 36) szerint a középső alak talán Krisztus, a négy másik pedig apostol vagy evangélista. Bogyay (Ják 58) a szent halálát ábrázoló jelenet közönségének jelesebb tagjaira gondol.

³⁹¹ Entz (Ják) arra gondolt, hogy a szokásos Dormitio-séma felhasználásával itt az alapító halála és lelke mennybevetele jelenetét festették meg; elképzelését a jelen tanulmány két lektora, Dercsényi Dezső és Tóth Sándor is elfogadhatónak találta. A kérdésnek a sírművészettel kapcsolatos vonatkozásairól: 62—63. old.; itt most csak az adott kompozíciós séma ilyen irányú értékelésének lehetőségeiről szólnunk. A XIII. század első felében, amikor falfestményünk keletkezett, az európai falfestészet legfeljebb kompozicionálisan alárendelt, donatori szerepben engedi meg kortárs világi személy megjelenését a képen, oly módon, ahogy Jákon a boltsüvegek mellékalakjai is megfestésre kerültek. Világiak nem válhatnak ekkor középpontjává cselek menyszerű ábrázolásnak még azon az áron sem, hogy már meglévő kompozíciót használnak fel hozzá. Egyes, szentekkel kapcsolatos freskóknál, pl. mártíromságábrázolásoknál, ill. a sírszobrászatban világiakkal kapcsolatban is merítettek részletet a Dormitio-ábrázolásból (lélekvitel). A jelenet változtatlan újrafelhasználására csupán egyetlen példát ismerünk. Ez a mű világi tárgyú ábrázolás ugyan (Anna királyné halála a fia, Uros István által alapított sopocáni templomban, 1265 k., *Hamann-McLean* 135. kép), azonban a bizánci indítású szerb udvari festészet alkotása. E művészetben épp ebben a korszakban bizonyos nemzeti-egyházi és dinasztikus szempontok rendkívül hangsúlyozottan jelentkeznek, s ez alakítólag hat az ikonográfiára is; így az említett példát jáki falképünk esetleges világi tárgyú ábrázolása mellett semmiképpen sem hozhatjuk fel érvként. A kortárs európai falfestészetben az Entz által feltételezett ikonográfiára nincs példa; hasonló talán csak a XIV. sz. második felétől fogva, akkor is inkább különítéletek formájában várhatunk.

³⁹² Ezt a korai középkorban, valószínűleg a jelenet statikus volta miatt, csak a legritkább esetben ábrázolják. Helyette előfordul a szent halott tetemeinek felfalálása vagy translatiója (a monumentális művészetben ez is ritka; l. pl. egy női szent translatióját Olegióban: *Gabrielli* 135. kép), vagy a szent mártíromságának mozgalmasabb jelenete, amelynek ikonográfiája teljesen eltérő, bár szerepet kap benne a lélekvivő angyal (l. a következő jegyzetet). A sírba-tétel — siratás inkább a mártíromsági jelenettel azonos kompozícióba foglalt ábrázolás. (A szent halála önálló megjelenítése gyakoribb az ikonográfiailag gazdagabb kisművészetekben.) — Éber a jáki ábrázolást Szt. György mártíromsága jelenetének tartja (Árpád-kor 164). Bár ez, mint a tituláris szent legendája jelenete elképzelhető volna, ilyen legendaciklus még a bizánci művészetben is rendkívül ritka (és sokszor késői; l. Szerbiában: *Hamann-McLean* 306. kép); Nyugaton pedig éppenséggel nincs emléke, eltekintve egy késői ciklustól (*Deschamps—Thibout* II. 145—146) és a szent sárkányharcának izolált jeleneteitől. Az említett két ciklusban a jákihoz hasonló jelenetet nem találunk. Sokkal valószínűlenebb *Kádár* feltevése, aki a lélekvivő angyalból és a székesfehérvári szarkofágból kiindulva, Szt. István halála jelenetére következtet (Szf. fehérvár 202). A két ábrázolásban a Dormitio angyala a közös; a kérdés további kommentárt nem igényel.

³⁹³ Ezeken a szentek halálával kapcsolatos ábrázolásokon nem szerepel a jelenet tengelyében szimmetrikusan repülő két angyal jellegzetes motívuma, s a lelket is másképpen ábrázolják. A kosárszerűen tartott kendőből vagy csak a szent feje látszik ki, vagy ruhátlan testtel jelenik meg. — L.: St. Paul i. L.-ban, 1264 k.: *Fordl*, Kärnten 69. old.; 1260 körüli velencei mester mozaikrészletén a trevisói múzeumban: *Bettini*, S., *Appunti di storia della pittura veneta nel medioevo II. Arte Veneta XXI* (1967) 22—23. kép.

³⁹⁴ A Dormitio Virginis (Koimesis) ikonográfiájára: *Sinding*; LCI IV. 333—338; vö. továbbá: *Valland* 45—53; *Weitzmann* 15—17; *Camès* 89—91; *Lazarev* 130.

³⁹⁵ Ohrid, S. Sofia (1040 k.; *Hamann-McLean* 26. kép); Hosios Lukas, kriptá [XI. sz. első negyede; *Morisani*, O., *Gli affreschi dell'Hosios Lukas in Focide. Critica d'Arte* no. 49 (1962) 2. kép]; Daphni (1110 k.; *Diez—Demus* 108. kép); Kurbinovo (1191; *Hamann-McLean* 47. kép); Mileševo (XIII. sz. második negyede; uo. 90. kép); Sopočani (1265 k.; uo. 127—128. kép). — A XIV. századi szerbiai bizánci művészetben különösen kedvelté és részletgazdaggá válik.

Kisművészeti emlékei közül a X. század végi elefántcsontokat l.: *Camès* 88–90.

³⁹⁶ *Camès* i. h.; *Weitzmann* 15–17.

³⁹⁷ 1146–1151 (*Demus*, *ByzantArt* 174. kép).

³⁹⁸ XIII. század eleje (*Demus*, *Wandmalerei* 36. t.).

³⁹⁹ A XII–XIII. század fordulóján (*Valland* 23. kép).

⁴⁰⁰ A Martorana mozaikján a velum lebegő szegélyéig megy a jáki angyalokkal való hasonlóság. A két angyalt hasonló felfogásban lásd még az alábbi Dormitio-ábrázolásokon: bizánci elefántcsontfedél, X. sz. vége (München, cod. lat. 4453., LCI id. címszó, 1. kép); Phocas lectionarium miniatúrája, XI. sz., fol. 134^v (Athos-hegyi Nagy Lavra; *Weitzmann* 30. kép); Ohrid, S. Sofia; Asinou, falfestmény, XII. sz. eleje (Cyprus; *Demus*, *ByzantArt* 186. kép); Kurbinovo; reichenai lectionarium miniatúrája, XI. sz. eleje, fol. 79^v (Wolfenbüttel, Cod. 84,5 Aug. fol.; *Camès* 166. kép); Swithin-psalterium, XII. sz. vége (London, Brit. Mus. MS Cotton Nero C. IV.; *Demus*, *ByzantArt* 173. kép); stb.

⁴⁰¹ Egy valószínűleg kőlni eredetű, a X–XI. század fordulójáról való tropariumban (Bamberg, Bibl. Ed. V. 9., fol. 121^v; *Sinding* I. t.) Krisztust nem ábrázolták; helyette az angyalok emelik a lelket, fentről pedig lángok közt Isten keze nyúlik alá. Itt Krisztus hagyományos bizánci megjelenítésének elmaradása feltehetőleg tudatosan történetelt azért, hogy a kompozíciónak az Ottó-kori ábrázolásokon gyakran hangsúlyozott teofánikus jelleget kölcsönözzenek: az apostolok bal oldali csoportja például felfelé néz, mint a Mennybemenetel-ábrázolásokon. Hasonló értelmű, de Dormitio-ábrázolásunktól már távolabb eső II. Henrik perikópakönyve miniatúrája (XI. sz. eleje; fol. 161^v; München, Clm 4452.; LCI 2. kép).

⁴⁰² Pólyás alakban vagy drapériába burkolt nagy fejként szerepel a lélek az említett bizánci elefántcsontokon, az ohridi S. Sofia és a Hosios Lukás-i freskón, de még az erős bizánci hatás alatt keletkezett Swithin-psalterium miniatúráján is. Vö.: *Bogyay*, *Sarkophag* 308–309.

⁴⁰³ A bambergi troparium és a II. Henrik-féle perikópakönyv miniatúrája tanúsága szerint (vö.: 401. jegyz.) ez a medaillonos büszk a Ottó-kori fejlődés eredménye lehet. Szívósan tovább él Salzburgnban: a St. Erentrud-kolostor perikópakönyvében (XII. sz. közepe; München, Clm. 15903., f. 81^v; *Swarzenski*, *Salzburg* 193. kép) és a prágai psalteriumban (XII. sz. vége; Prága, Egyet. Kvt. cod. XIII. E. 14. b.; uo. 222. kép).

⁴⁰⁴ A rongolisei példán kívül lásd még a weingarteni Berthold-missaléban (1220–1230; New York, Pierpont Morgan Library, MS 710; *Camès* 169. kép).

⁴⁰⁵ Hosios Lukás; Sinai, Szt. Katalin-kolostor ikonja (XI. sz. második fele; *Lazarev* 323. kép); Martorana; Aquileia; Kurbinovo; Mileševo; stb. A két utóbbi kivételével az említett műveken mindenütt vízontlátunk egy Krisztus mögött elég magasan emelkedő falrész, amely a kép szélén levő építészeti részeket köti össze s melyhez hasonlót Jákon is megfigyelhetünk a háttér architektúrája és az ablakkeret közt.

⁴⁰⁶ A templomábrázolás jelenléte több kutatót arra csábított, hogy benne a jáki templomot lássák (Ernst, Gerevich T., *Bogyay*, *Dercsényi*); Kádár a jelenet általa vélt ikonográfiájából kiindulva a székesfehérvári bazilika ábrázolásának nézte. A XIII. század első felében aligha juthatott egy nemzeti templomot kifestő mester vagy megbízója arra a gondolatra, hogy akár a jáki, akár más templomot egyedileg megjelenítsen, ill. megfestessen.

⁴⁰⁷ Emellett szól a templomhajó keleti része fölött megfestett háromszögletű forma is, amely a templomábrázolásból nem magyarázható. Ez a bizonytalan értelmű részlet valószínűleg onnan származik, hogy a festőt vezető mintán a háttérbeli épületkomplexum összetettebb lehetett. Tóth Sándor arra mutatott rá lektori véleményében, hogy a templomnak megfelelő bal oldali részen ma nincs és valószínűleg eredetileg sem volt architektúra. Ha ez bizonyosnak látszik is, nézetem szerint akkor sem szolgálhat érvként avval szemben, hogy a kompozíció háttérében ábrázolt templom elsődlegesen építészeti környezet jelzését szolgálja s nincs közvetlen tartalmi kapcsolatban a kép ábrázolásával.

⁴⁰⁸ A sinai Szt. Katalin-kolostor ikonján; az asinou-i falképen. A XIII. századtól, a kompozíció gazdagodásával kedvelt elemmé válik: l. pl. az ohridi Peribletos-templom freskóján 1295-ből (*Demus*, *ByzantArt* 256. kép) és Sopočaniban.

⁴⁰⁹ *Entz*, *Ják*. — Vö.: 391. és a 410. jegyz.

⁴¹⁰ Jákon a sírhely létezését egyelőre csak valószínűsíteni lehet, rá vonatkozó építészeti vagy régészeti támponttal nem rendelkezünk. Sírhely és falképdísz kapcsolatára hívta fel figyel-

memet Tóth Sándor Felsőörsön, ahol a toronyalj sírjának fülkéje s néhány általa megfigyelt nyom tanúsága szerint a toronyalj maga is ki volt festve (vö: 340. jegyz.).

⁴¹¹ L. e tárgyról legutóbb a korai itáliai sírszobrászattal és francia vonatkozásaival foglalkozó tanulmányt (*Bauch*). Rá Entz is hivatkozik, s az ott felhozott emlékekre, ábrázolásokra utalva állítja fel azt a hipotézist, hogy Jákon a kiterített halott személyében a tényleges halott: az alapító volt megfestve. Ennek az elgondolásnak azonban a sírművészet korai anyaga nem ad elegendő alapot. A sírplasztikai műveken a halott valóban megjelenik, ez azonban a szobrászati műfajokhoz kötött ábrázolási mód, amelyben — valószínűleg antik tradíciót követve — az individuuum nagyobb szerepet kaphatott. (Vö. a következő két jegyzetet.)

⁴¹² L. Ogier le Danois és Benedek nevű szerzetestársa meaux-i síremlékén (XII. sz. közepe; *Bauch* 20. kép); a Henri de France síremlékéből átalakított reimsi „porte romane” (1175 k.; uo. 246. old.); Hugues d’Amiens síremléke a roueni székesegyházban (uo. 191. kép); Matitas de Bussy-nek a következő jegyzetben idézett síremléke. — A két psychopompos angyal a Dormitio fentebb részletezett ábrázolására megy vissza; ugyanonnan való a jóval korábbi Istvánkoporsó pólyás csecsemőt vivő angyalalakja is (*Káddár*, Szfhehérvár, és *Bogyay*, Sarkophag i. h.). A szobrászatban ez a motívum a Mária halála ábrázolástól teljesen önállósult, ugyanez nem történt meg viszont a falfestészetben.

⁴¹³ L. Fieschi kardinális síremlékének mozaikdíszét, ahol a trónoló Krisztus két oldalán két-két szent ajánlja a kisméretű, térdeplő kardinálist a főalak kegyeibe (Róma, S. Lorenzo fuori le mura, 1256 k.; *Bauch* 26. kép). Hasonló ábrázolás volt Mária főalakjával a párizsi Notre Dame-ban állt s csak rajzban fennmaradt Matitas de Bussy-féle síremlék hátfalán is (XIII. sz. vége; uo. 22. kép). — Egy 1215-ből vagy 1227-ből származó forrás szerint (Boncompagno da Signa; idézi; *Bauch* 242) a kortárs festett síremlékek tárgya, „... imagines deitatis vel beate virginis aut sanctorum vel sanctarum . . . Depingitur etiam quomodo angeli vel sancti mortuorum animas divine majestati presentant.” A szöveg a fenti beajánlási jelenetet írja le. Az idézet második felében az „angeli *vel sancti*” fordulat arra mutat, hogy itt nem lélekvivőként, hanem közbenjárókként megfestett angyalokról van szó.

⁴¹⁴ Az apostolok csupán a Dormitio-ábrázolásokon jelennek meg több-kevesebb rendszerességgel nimbus nélkül. A jáki Mária halála kompozíción bizonyára teljes létszámban elérhettek (I. a ma már eltűnt bal oldali alakcsoportot is a 42. képen). A nyugati fal jelenetétől függetlenül legfeljebb áldó apostolokat ábrázolhattak volna a déli oldalon, az ábrázolt férfiak gesztusa azonban ettől eltérő, és ötös számuk sem mutat apostolokra. Az öt alaknak az irodalomban olvasható azonosításait I. a 390. jegyzetben.

⁴¹⁵ Entz, Ják. Entz a középső, kompozicionálisan kiemelt alakot Jáki Nagy Mártonnal azonosítja. Nézetünk szerint a középső férfi kiemelése, frontális beállítása egyszerű kompozíciós fogás, amely páratlan számú alakoknál önként adódik; a tengelybe állított figurában nem kell feltétlenül egyedileg meghatározható személyt keresnünk.

⁴¹⁶ L.: 383. jegyz.

⁴¹⁷ *Kitzinger, E.*, Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western Art in the 12th Century. Byzantine Art an European Art. Lectures. Athens 1966, 123–143; *Demus*, ByzantArt 131, 144. kk.

⁴¹⁸ Pl. Castell’Appianóban. Vö.: *Demus*, ByzantArt 158.

⁴¹⁹ A XII–XIII. század fordulójáról való aquileiai székesegyházi kriptá falképei korábbi velencei prototípusra mennek vissza (*Demus*, ByzantArt 138).

⁴²⁰ L. az előző jegyzetet. — A XII. század közepének nagy jelentőségű, a Martoranára is ható alkotásai a palermói Capella Palatina mozaikjai.

⁴²¹ L.: *Demus*, ByzantArt 135. kép (Palermo, Cappella Palatina; I. különösen a Péter mögötti alak arcvonásait).

⁴²² *Gerevich*, Románkor 222–223. Gerevichet a jáki toronyalji freskók stílusának megítélésében erősen félrevezette azok állapota, az előrajz domináns szerepe s az a tény, hogy a restaurálás a lineáris jelleget erősítette meg. A közép-itáliai igazodás feltételezésében Gerevich nyomdokain jár Bogyay, s hozzá látszik csatlakozni Radocsay is. Puskás a szentélyfreskó lombard igazodásával szemben „általánosabban érvényesült művészeti körhöz” (?) tartozónak véli a templom nyugati része falképeit, míg Ernst szerint a festő „közelebről ismerhette az északi népek művészetét”. — Gerevich analógiái: az anagni székesegyház kriptafreskója (XIII. sz. második negyede; képe: *Demus*, Wandmalerei XXII–XXIV, 53–54. t.; Gere-

vichet itt nagyban befolyásolhatta az a látszólegos hasonlóság, amely az anagni Krisztus és apostolok-csoport, valamint a jáki öt férfi között mutatkozik); a fentivel mesterkapcsolatban álló római SS. Quattro Coronati S. Silvestro-kápolnája kifestése (1246 k.; képe: uo. 55–57. t.); és a tivoli S. Silvestro falképei (XIII. sz. első negyede; uo. 50–52. t. és 6. kép). E művekre: *Demus*, *ByzantArt* 150. kk., különösen 152–153.

⁴²³ A falképek alsó részének pusztulása következtében az álló alakok alsó ruhaszegélyét nem ismerjük, ez pedig épp e kérdésben igen fontos lenne. A két repülő angyal drapéria-festése mindenesetre a klasszikus román kor stílusában történt.

⁴²⁴ Pl. a prüfeningi apátsági templom falképén (XII. sz. közepe; *Demus*, *Wandmalerei* 205. t.), valamint a pürgin (a század harmadik negyede; uo. 233. t.).

⁴²⁵ Vö. a drapéria árnyalásának hasonló módját Tubréban (Taufers, Dél-Tirol; *Demus*, *Wandmalerei* 69. t., jobbra); az arcok és a redővetés bizánci expresszív manierizmusától eltekintve, a plaszticitás ilyen érzékeltetése a falképen Salzburg hatásának tudható be. Elég gyakori a századforduló miniatúrafestészetében, pl. a salzburgi St. Erentrud-kolostor századvegi orationáljában s a fentebb említett Swithin-psalteriumban.

⁴²⁶ *Frodl-Kraft* 25. kk.; *Demus*, *Wandmalerei* 98–99, 102.

⁴²⁷ *Weigner, T.*, Neu aufgefundene Fresken in Muthmannsdorf. *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* (1940–41) 37–39; *Frodl-Kraft* 37–40; *Demus*, *Wandmalerei* 99.

⁴²⁸ L. pl. a Bertalan jobbán álló apostol és a jáki déli fal jobb szélső apostolának arcát.

⁴²⁹ Ha nem is a jákival azonos stílust, de hasonló, kortárs törekvést képvisel a miniatúrafestészetben a melki apátság Jeromos-kommentárjának egy tollrajza (HS. 499. f. 145^v; 1230 k.; *Winkler* 46. kép).

⁴³⁰ *Demus*, *Wandmalerei* 210–211. t., 102. és 191. old. (XIII. sz. harmada).

⁴³¹ A keresztelőkápolna falképén, 1250 k. (*Garber* 72. kép).

⁴³² A karner freskóján, XIII. sz. késői második negyede? (*Borrmann* II. 26–27. t.).

⁴³³ A niedernburg—passau kolostor templomának a XIII. század első harmadában keletkezett falképei Jákhhoz hasonló, bár tőlük kissé távolabb eső stílust mutatnak: a mű ikonográfiájában lényegesen spekulatívabb s formájában is lineárisabb lehetett a magyar falképnél. L.: *Tuczek* (különösen az 1. kép kiszolgáló alakján, s az 5. képen, ahol a testhez tapadó drapéria a hasonló ruhás alak jáki felfogását mutatja).

⁴³⁴ A jáki freskó ornamentális részletei közül kettő: a toronyalj geometrikus mustrája (43. kép), valamint a bejárattól északra levő freskórészlet keretelő egyszerűbb levéldísz (47. kép) közhelyeknek számíthatnak a későromán festészetben; vizsgálatuktól így eltekinthetünk.

⁴³⁵ A későrománkori építészeti ornamentikával szemben a falfestészet hasonló anyaga elkerülte a figyelmet. Egy speciális és kötetünkben Hűdegséggel kapcsolatban bővebben tárgyalt motívum kapcsán foglalkozik vele *Frodl-Kraft*. A könyvfestészeti „előkészítő fázisokra” általánosságban l.: *Boeckler, A.*, Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts. München 1924; *Swarzenski*, Salzburg és *Winkler* képanyagát.

⁴³⁶ L. alább, az építéstörténettel kapcsolatban.

⁴³⁷ Legfeljebb a Pray-kódex miniatúrái volnának említésre méltók ebben az összefüggésben (*Berkovits*, Kódexek I–IV. t.). A rokonság a gyengébb miniatúrákkal ismét csupán általánosságban mozgó, amennyiben két azonos időben s feltehetően nagyjából azonos körben keletkezett műről van szó. Vö.: *Radocsay* 24.

⁴³⁸ A század középső harmadában a szóban forgó terület művészetében lassú változás áll be. Masszív, nagy testű, de tényleges plaszticitással kevésbé rendelkező alakok jelennek meg a falképeken; a színek dekoratív szerepet visznek, majd egyre fáradtabbá válva, engednek a gótikát előkészítő lineáris előadásmódnak. E művek közül Griffenre, Berge, St. Paul i. L.-ra a későbbiekben még visszatérünk.

⁴³⁹ Ezt a datálást a jáki alakok előtökölődése is megengedi. A jellegzetes magas és felül lapos női főköttő kormeghatározásra nem alkalmas, mert igen sokáig volt divatban. *Tuczek* 36. old. szerint Bajorországban és Ausztriában 1190 és 1220 közt hordták; szerepel a niedernburgi falképen is. Ha a szentkirályi timpanon ábrázolásából indulunk ki, ahol a női donátoron ugyanez a viselet megjelenik (képe: *Gerevich*, Románkor CCIV. t.), akkor magyarországi divatja a jáki falképek után még egy-két évtizeddel eltarthatott. — A jáki toronyalj falképeinek keletkezési korát régebben a század közepében vagy még későbbi időben határozták meg (Ernst:

XIV. sz. első fele; Éber: XIII. sz. közepe; Puskás: ugyanakkor vagy valamivel később; Gerevich Tibor: a század közepe; Kampis és Bogay: a század második fele; Radocsay és Gerevich László: a század közepe). A legutóbbi időben *Dercsényi* igazította e késői datálást a templom építkezése adta időhatárokhoz (Jáki Tpl. 36; Kirche Ják 174–176).

⁴⁴⁰ A templom építéstörténetére: *Csemege*, Ják; *Bogay*, Ják; uő., NormannInv. 273. kk., 286–289; *Dercsényi*, Jáki Tpl.; uő., Kirche Ják; MoMűvt. IV. 71–73.

⁴⁴¹ *Bogay*, Ják, különösen: 92–93; MoMűvt. IV.

⁴⁴² „comes Martinus dictus Magnus . . . monasterium edificasset.” (1325-ös oklevél. Zala I. 181.) – Vö.: *Karácsonyi* II. 252.

⁴⁴³ L. az előző jegyzetben idézett oklevelet; továbbá egy 1333-as oklevelet (HO III. 117–118). A nemzetség későbbi tagjai rokonuk rangjából legalább erkölcsileg maguk is profitáltak. Vö.: *Mályusz* 274–275; MoMűvt. IV. 96.

⁴⁴⁴ 1221: HO VI. 15–16; 1233: CD III/1. 331–332. – Vö.: *Karácsonyi* J., A hamis, hibás-keltű és keltezetlen oklevelek jegyzéke 1400-ig. Bp. 1902, 92–93.

⁴⁴⁵ Ekkor ugyanis már mások az apáság kegyurai. L.: 448. jegyz.

⁴⁴⁶ Erre a lehetőségre, melyet az adatok megengednek, lektorom, Tóth Sándor mutatott rá: „Azt a körülményt, hogy a muhi csatában és később számos főúr esett el a csatáterén vagy menekülés közben, kutatásunk nem nagyon szokta tekintetbe venni; pedig ennek a folyamatban levő építkezések későbbi sorsa szempontjából még nagyobb lehetett a jelentősége, mint a tatárok gyűjtogatásainak . . .” Vö.: 449. jegyz.

⁴⁴⁷ L.: *Karácsonyi* II. 252, a Jákmonostoriak birtokairól mondottakat. Vö. Mártonnak a leggazdagabb nemzetségtagok közt való említését egy 1333. évi oklevélben (HO III. 117–118).

⁴⁴⁸ *Karácsonyi* II. 255–259. A kegyuraságot a Jákon élt rokonok leszármazottai, a Karácsonyi által Rábabálpartinak nevezett ág tagjai öröklék, vö. egy 1249-es oklevélben: „patro[nos Monasterij de Jaak] scilicet Tristianum et cognatos eius . . .” (HO IV. 33–34; l.: *Karácsonyi* II. 247, a leszármazási táblát); majd a patronátus távolabbi ágak kezére jut (l. az említett 1325-ös oklevélben szereplőket: 442. jegyz).

⁴⁴⁹ Amennyiben Márton halálát valóban a tatárjárással hozhatjuk kapcsolatba (vö.: 446. jegyz.), akkor lényegében ugyanarra az eredményre jutunk, mint azok a kutatók, akik a második fázis munkálatainak megszakadását a tatár veszedelemből magyarázták (a tatárok útja egyébként nem érintette Jákot; l.: *Bogay* NormannInv. 275–276).

⁴⁵⁰ Neveiket ismerjük: „. . . Topoz, Iaku, Ebad, Thuna, Gregur, Arenka, Pousa de villa Iaku . . .” – így sorolja fel Márton comes Jákon élő rokonait a vele kapcsolatban már említett 1221-es oklevél (vö.: 444. jegyz.). E rokonok leszármazottai, a nemzetség Rábabálparti ága a kegyuraság örököse (vö.: 448. jegyz.).

⁴⁵¹ Fentebb említettük annak a lehetőségét, hogy az északi toronyalj talán eredetileg sem lehetett kifestve. Ha viszont a déli toronyaljon kívül a bejárat körüli rész és a megfelelő boltozat is kapott festett díszet, akkor az északi boltszakasz festetlen volta talán arra utalhat, hogy amint az északi mellékhajó boltozására, úgy e rész kifestésére sem kerülhetett sor a második építési fázis megszakadása következtében.

⁴⁵² A két periódusban készült hidegségi falképek irodalma: *Rómer* 109; *Ernst* 75; Értékes középkori freskókat találtak Hidegségen. Soproni Ujság (1949) ápr. 23; Középkori freskó Hidegségen; *Genthon* I. 230; *Dercsényi*, Műemlékvédelem 153; *Sopron* I. 453–458; *Bartha* 179–200; *Radocsay* 15–17, 146; *Dercsényi*, Radocsay rec. 305; *Entz*, Radocsay rec. 194; *Dercsényi*, Tutela 115–116; MoMűvt. I. 90; Sopron II. 116, 532–536; *Korompay* 138; *Entz*, KpkoriMo. 20–21; *Genthon* II/I. 137; *Kampis*, Művt. 409; *Tombor* 87; MoMűvt. II. 88, 120; OMF jel. 1949–59, 158; *Gyürky* 364; MoMűvt. III. 88, 120; OMF jel. 1961–62, 245; *Kampis*, Kunst 49; *Prokopp*, Pitture 288; *Tóth*, Hidegség; OMF jel. 1967–68, 383–384; MoMűvt. IV. 67, 81, 95, 118; *Gervers-Molnár* 35. old. és 115. jegyz; *Tóth*, Csák.

⁴⁵³ *Tóth*, Csák.

⁴⁵⁴ Az építéstörténetre, melyet a legújabb feltárások jelentékenyen módosítottak, l.: Sopron II. 532; *Gyürky* i. h.; *Tóth*, Hidegség 8–15; *Gervers-Molnár* i. h.; *Tóth Sándor* 4. jegyz.; Bodor Imrének az ásátás nyomán készült tanulmánya sajtó alatt (AÉ). – Az 1971–72-es ásátás és falvizsgálat a templomtörténet számos kérdését tisztázta. Ennek alapján a templom belül kerek, kívül szögletes alaprajzi kialakítását az eredeti elgondolás részeként értelmezhetjük. Abból, hogy a templom falazási technikájában a közeli sopronbámfalvi

templommal mutat egyezéseket, Tóth Sándor azt a kronológiai következtetést vonja le, hogy a hidegségi rotunda a XII. századnál később keletkezhetett. A régészeti feltárás tanúsága szerint kör alaprajzú hajóba utólagosan két oszloptól tartott urasági karzatot építettek be; ez talán egyidős lehetett azzal az oszlopfőbimbó-töredékkel, mely ugyancsak a feltárások során került elő; Tóth Sándor szerint talán kapubélet-oszlopfő része volt s „a XIII. század első feléből, leginkább pedig a század első harmadából” származik. Az apszisban talált felszentelési keresztet az általunk vizsgált falképréteg fedte. Ez amellet szól, hogy a templom falképdíszét csak később nyerte. A karzatbeépítés és az apszis-, ill. hajófreskók tehát egyaránt másodlagosak az eredeti építkezéshez képest. Az ebből következő kronológiai, történeti feltételezésünkre: 72. old. és 503. jegyz. — Itt szeretném megköszönni a hidegségi ásátás régészeinek, Tóth Sándornak és Bodor Imrének hasznos felvilágosításait.

⁴⁵⁵ A rotunda megconszokítása a hosszázás kialakítással kapcsolatban történt; ennek régészeti érvekkel alátámasztható kora a XVII. század. Ugyanekkor „tágították ki” az apszisívet is a hajó felé, lemetszve a patkó alakú szentély beugró széleit, s az újonnan keletkezett felületre áthelyezve a gótikus szentségház kökeretét (Tóth Sándor i. h.).

⁴⁵⁶ Az OMF keretében végzett helyreállítás tervező építésze Sedlmayr János volt.

⁴⁵⁷ A második kifestésről: 91. old.

⁴⁵⁸ Az 1972-ben feltárt falképek a hajó déli oldalán antikvabetűs felirat részeit és a kupola keleti részén apostolok sorát foglalják magukba; e művek valószínűleg már a XVII. századból valók. Tóth Sándor véleménye szerint ehhez a későreneszánszkori, s nem a második középkori kifestéshez tartozhattak azok a falképtöredékek, melyeket a múlt század közepén Storno Ferenc és Glavanich plébános tártak fel a körkápolna apszisában (leírásukat l. a templom historia domusában; vö.: Tóth, Hidegség 47. jegyz.; nem tudván a hidegségi későreneszánsz kiestés létezéséről, a Storno-féle feltárás eredményét az i. h.-en a templom második középkori kifestése részeként fogtam fel). E falképek utolsó maradványai bizonyára az 1949-es feltárások során mentek veszendőbe, amikor az általunk itt vizsgált későromán apszisdísz napvilágra jött.

⁴⁵⁹ Értékes középkori freskókat találtak Hidegségen. Soproni Ujság (1949) ápr. 23.; Középkori freskó Hidegségen.

⁴⁶⁰ L. az OMF Fototárában.

⁴⁶¹ A feltárást 1949-ben Szentiványi Endre kezdte és Jantsky Veronika folytatta, a helyreállítás Bartha László munkája volt. Az 1949—1952-es restaurálás értékelése: Tóth, Hidegség 16—18, 35—37. old. és 76. jegyz. — A falképek, mint azt későbbi szakértői vélemény is hangsúlyozta, nem voltak teljes alapossággal feltárva. A restaurátorok figyelmét elkerülték a belső rajz fennmaradt apró részletei, melyek a falfestmény eredeti jellegéhez szervesen hozzátartoztak. Nélkülük a freskó a román korban valóban szokatlan sommás jellegű; s a nagy dekoratív formáknak a síkszerűsége, mely egyébként a falkép eredeti tulajdonságaihoz tartozott, a kívánatosnál nagyobb hangsúlyt kapott. A körhajó XIII. század végi festményeinek helyreállításakor Bartha ennél sokkal tovább ment; ezek a művek tudományos vizsgálat számára teljesen alkalmatlanokká váltak.

⁴⁶² Restaurátorok: Lente István és Bozó Pál.

⁴⁶³ A zöld szín több helyen, így pl. András apostol köpenyén és a fölötte levő dekoratív csík palmettáin a ráhúzott lazúr hatására megfeketedett.

⁴⁶⁴ A falképnek ez a legsérültebb része. Krisztus feje jóformán teljesen elhalványult, s felsőteste a bal kéz kivételével megsemmisült. A kéz és a lábak nagy formájú, sommás alakításúak, és hasonló jellegű a vörös köpeny nagyhajtású alsó szegélye is. Már csak igen halványan látni, hogy a Majestas alacsony, támlátlan zöld trónszéken és piros párnán ül.

⁴⁶⁵ A csavart mozdulat különösen a sasnál és az ökörnél tanulmányozható; az angyal mozgását a részlet rossz állapota miatt nem követhetjük jól figyelemmel. Az oroslán a képből kifelé néz; ez, valamint lábainak kialakítása meglehetősen ügyetlen. A négy evangélistaszimbólumnak rózsaszín nimbusa és sárga—vörös, vörös—zöld stb. nagyméretű szárnya van; az ökör vörös, az oroslán sötétbarna színű.

⁴⁶⁶ Az angyal feliratából még látszanak betűk: (MA. . EVS); a sas feliratából két betű épp hogy kivehető (AN).

⁴⁶⁷ Az apostolokat árkdífvük felirata név szerint jelölte meg. Kezükben könyvet tartanak: rózsaszín nimbusuk van. Hosszú ruhájuk és köpenyük színe a sárga, barna, vörös és zöld

változatos összeállításaiából adódik. Meztelen lábuk alatt talajvonalnak nincs nyoma. A szélső egy-egy apostol az említett apszisív-szélesítésnek esett áldozatul. A további tíz balról jobbra haladva (felirataiknál a szögletes zárójel az 1952-es felvételeken még látható, azóta elpusztult betűket jelzi): 1. az 1952-es felvételhez képest ruhája csekély színfoltjától eltekintve szinte teljesen elenyészett; 2. kissé suta közép felé fordulása, drapériájának azonban csak foltja észlelhető; árkádvé, feje az 1952-es állapot óta elpusztult; 3. felirata szerint: .AT[O]JLOM.VS (sic!), Bertalan. Az előzőhöz hasonló tartású; szép szakállas feje jól látható, ruhája elmosódott; 4. Pál (PAVLVS), jellegzetes tar fejjel és szakállal. Háromnegyedfordulata különös púpos tartást eredményez. Drapériája az 1949-es fotón még látni engedte a belső rajz részletét; 5. Péter (PETRV.). Kerek fejét közép felé fordítja, bal vállára nagyméretű rózsaszín kulcsot fektet. Drapériáján a belső rajz igen csekély maradványa; 6. (az ablak túlsó oldalán) András (ANDREA.) ruhaszínei csak foltok; 7. János ([O]HANNE[S]) teljes alakja kivehető, drapériáján a redőket jelző erős fekete vonalak maradványai látszanak, a ruha alja nyugtalan vonalú; 8. id. Jakab ([A]COB. M[A]IOR) a legjobb állapotban fennmaradt alak. Hullámos hajú, szakállas, szép feje ellentétben áll ügyetlen testtartásával (alsóteste szembe, büszkje pedig oldalt fordul). Tartása következtében köpenye túlságosan mozgalmos. Kezét feje mozdulatával ellentétes irányban emeli; 9. Tamás (T.OM[A]S) az egyetlen középtől elforduló apostol: felémelt keze mozdulatát követve, a szomszédos Fülöp felé tekint; köpenye elmosódott; 10. Fülöp ([P] . . . L. . . .) Tamás felé, azaz közép felé fordul felemelt kézzel; nagyon rossz állapotban van, csak foltját látjuk az alakja jobb oldali körvonalát mutató fekete vonallal.

⁴⁶⁸ A gótikában nagyobbított ablakot 1972-ben szükítették románkori méreteire.

⁴⁶⁹ A kérdésről általában: *Meer, F. van der*, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Rome 1938; Ihm, Chr., Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden 1960; Schrade, H., Die romanische Malerei. Köln 1963, 11–84; Demus, Wandmalerei 12–13; Tóth, Hidegség 43. kk.*

⁴⁷⁰ L. fennmaradt emlékeit a győri székesegyházban, Zsámbékon, Homoródon. Ilyen lehetett a csemeszkopácsi templomban (*Dercsényi, HistMons. XII. t.*) és a mai barokk-kori átrestés helyén a lovászpataonai templom apszisának félkupolájában is [*Bottyán J., Ismeretlen falkép a lovászpataonai evangélikus templomban. MV II (1958) 159–160.*]

⁴⁷¹ Vö.: Dejtén (83. old.) és Csemeszkopácson (78. kép). Entz Géza arra hívta fel figyelmet, hogy a XIV. századi kőröspataki (Valea Cristului, Románia) apostolgaléria a széles körben elterjedt korábbi gyakorlatra mutat vissza. — A forrásokból legtöbbször lehetetlen megállapítani: vajon románkori vagy annak kompozícióját utánzó későbbi falfestményről van-e szó. Felsőmindszenten (Baranya m.) az elpusztult templom szentélyében talán románkori apostolokat és Majestast sejtünk (*Brüszle, J., Recensio universi cleri diocesis Quinqueecclesiensis. Pécs 1879, III. köt. 703; 1721-es canonica visitatio nyomán; vö.: Radocsay 138.*) A Bihar megyei Tárkányka (Tarcaiu) elpusztult templomában Mária gyermekével és az apostolokkal talán még a XIII. században keletkezett (*Bunyitay V., A váradi püspökség története. Nagyvárad 1884, III. köt. 476; Radocsay 226.*)

⁴⁷² A variánsok közül egyre: a mennybemenetel-ábrázolások rekvizitumára a gerényi (Horiany, Szovjetunió) templom egyik conchájában levő, angyaloktól emelt mandorlás Krisztus utalhat. Ez a XIV. század végi falkép a három keleti apszisban az eredeti, a XIII. sz. 1. feléből való kifestés ikonográfiáját követhette [az apszisfalakon Krisztus születése- és passióciklus, a kupolában az apostolok. Vö.: *Marosi E., A gerényi rotunda építéstörténetéhez. Építés- és Építészettudomány (1973) 296–304.*]

⁴⁷³ Nem kedvez az apostolgalériás Majestas-kompozícióknak a szentélyfal nagyobb méretű ablakokkal való érettróman-kori-koragótikus megnyitása. Az apszisfal programjának átcsoportosítását vonja maga után a szentély négyszögletes-keresztboltozatos kialakítása, amely külföldi példákon már a XII. század közepétől fogva, hazai anyagunkban — úgy látszik — csak a XIII. századtól válik elterjedté (pl. *Püggben: Demus, Wandmalerei 233. t.*)

⁴⁷⁴ Az a kérdés, hogy Krisztus szívárványon vagy trónszéken foglal-e helyet, a XI–XII. századi emlékek körében stílászabványokra nézve még fontos kérdés; a XIII. században azonban, amikor a trónszerű padon (vö.: 464. jegyz.) ülő hidegségi Majestas Domini keletkezett, a bizánci hatások behatolása Európa-szerte épp e téren olyan általános, hogy nem tulajdoníthatunk neki különösebb jelentőséget.

⁴⁷⁵ Gutberlet, H., Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter. Leipzig—Strassburg—Zürich 1935; LCI 2. 268. kk.

⁴⁷⁶ Pl. a velencei S. Marco és a torcellói székesegyház főapsziszmozaijának (*Demus*, Byzant-
Art 133. és 131. kép); Piemontban Briga Novarese, Mongrando, Roccaforte Mondoví (*Gabrielli* 24, 26, ill. 153. kép); Ticinóban számos helyen (*Sartorius*, H., Die mittelalterlichen Chor-
ausmalungen in den Kirchen des Tessins. Basel 1955, 22, 24—26); Katalóniában Orcau és
Burgal (*Demus*, Wandmalerei 161. és 160. kép); Karintiában St. Helena am Wieserberg
(*Frodl*, Kärnten 27).

⁴⁷⁷ A tértagolásnak ez a formája a kisművészetekből (ötvösségből, elefántcsontművészetből)
ered. Első előfordulások: Chalières, XI. sz. vége [*Reinhardt*, H., Des peintures murales de
l' école de Reichenau à Chalières. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschich-
te I (1939) 1—3. kép]; Maria Wörth, Karintia, XI. sz. vége (*Demus*, Wandmalerei 67—68. t.);
Reichenau—Niederzell, 1120—1130 k. (uo. 195. t.). — Bár épp e három emlék korai datálásá-
val szemben bizonyos megfontolások merülhetnek fel, a kisugárzás francia és katalóniai
emlékekre a típus korai keletkezése mellett szól (Poitiers, Notre-Dame-la-Grande, XII. sz. 1.
harmada: uo. 15. kép; Tahull, S. Clemente és S. Maria, 1123 k.: uo. 167., ill. 165. t.).

⁴⁷⁸ Perschen, XII. sz. harmadik negyede (*Demus*, Wandmalerei 208. t.); Nauders, XII. sz.
második fele vagy vége [*Trapp*, O., Die neu aufgedeckten Wandmalereien in der Leonhards-
kapelle in Nauders. ÖZKD (1953) 33—38]; Tubre—Taufers, XIII. sz. első negyede [*Brenk*, B.,
Ein Zyklus romanischer Fresken zu Taufers im Lichte der byzantinischen Tradition. Jahrbuch
der Österr. Byzantinischen Gesellschaft XIV (1965) 119—136. old., 4. t.]; Rovná, XIII. sz.
első negyede? (*Mašin* 43, 45, 46. kép; itt a század utolsó negyedére datálva, ennél a mű azon-
ban későbbinek látszik); Termeno, XIII. sz. első harmada (*Demus*, Wandmalerei 33. t.);
Griffen, 1235 k. (*Bacher* 152. kép); Berg, XIII. sz. közepe után? (uo. 141. kép; a datálás bizony-
talanságaira vö.: *Demus*, Wandmalerei 210. és *Bacher* 124).

⁴⁷⁹ Pl. a friesachi vár Gebhard-kápolnájában (*Demus*, Wandmalerei 231. t.) és Griffenben
(*Bacher* 154. kép). Az utóbbi helyen a szentek a szentély árkádok apostolaihoz csatlakoztak,
és így lehetett ez Friesachban is, ahol a szentély elpusztult.

⁴⁸⁰ L.: 478. jegyz. — A tubrei árkádsor, a falkép erősen bizantinizáló jellegének megfelelően,
nem álló alakokat, hanem apostolbüsztióket keretel. Az összetetésből jól látható, hogy a hideg-
ségi csonkakúp alakú lábazati és az ovális fejezetforma leveles díszű kialakításból ered. Rov-
nában a szűk és magas árkádközök, a fejezetek és az ívek közti tornyocskák emlékeztetnek
Hídegségre. Az ívek itt laposabbak, mint a magyar emléken, közös bennük azonban, hogy az
apostolok nevének feliratát hordják. A hídegségihez hasonló nagyméretű golyódísz Bergben
a tornyocskák tetejét ékíti. Ugyanilyen kör alakú ornamentum az árkádok fölötti mezőben
másutt, így pl. Bergben is látható, de szerepe nem olyan prominens.

⁴⁸¹ A freskó stílusával kapcsolatban az irodalom általában francia (miniatúra) hatásokra
hivatkozott: Sopron II. 535; *Dercsényi*, Radocsay rec. i. h.; MoMűvt. I—III. i. h.; *Bartha*
és *Radocsay* i. h.

⁴⁸² *Dercsényi* kezdetől fogva XII. századi datálást javasolt (Sopron I. i. h.) és Radocsay
XI. századi kormeghatározását is erre módosította (rec. i. h.; vö.: MoMűvt. I—IV.). A XII.
századi datáláshoz csatlakozott Entz, Tombor, Kampis és utóbb Genthon is. — A MoMűvt.
IV. irodalmi áttekintésében (95), valamint a Molnár Vera által (*Gervers-Molnár* 35) rám való
hivatkozással közölt XII. századi datálás nyilvánvalóan félreértés (vö.: *Tóth*, Hídegség 84—88).

⁴⁸³ A karintiai St. Helena am Wieserberg-i templom apszisconchafestménye, különösen
pedig a sas alakja a hídegségi falkép megfelelő részletével rokonságot mutat (*Frodl*, Kärnten
27; vö.: *Tóth*, Hídegség 62. k.). Ezt a század közepe táján keletkezett provinciális alkotást
Hídegségtől azonban elválasztja feltűnő bizantinizáló jellege, amely az éles fehér fényekkel való
árnyalásban, a tipikában s az apostolgaléria felfogásában nyilvánul meg.

⁴⁸⁴ Vö. a Feltámadás jelenetében: *Bacher* 153. kép.

⁴⁸⁵ A griffeni falképekkel azonos irányt képviselő St. Paul im Lavanttal-i freskók szintén
a hídegségi kifestés rokonsági körébe tartoznak (St. Paul 116—117. kép); ennek az irányzatnak
bizonyára nagyobb számú ausztriai példája létezett. Ugyanabbe a körbe tartozhat a sok
későbbi timpanonfestmény, amely a Wiener Neustadt-i dómból került az ottani mű-
zeumba és a trónoló Máriát ábrázolja két angyal között (*Frodl-Kraft* 31. kép; vö.: 41. old.)

⁴⁸⁶ A hídegségi ornamentikára röviden kitér: *Tombor* 87.

⁴⁸⁷ A tojásforma motívumok és négyzetek, ill. rombuszok váltakozásából álló motívumot a ravennai mozaikművésztől (S. Africisco) a románkori német és katalán falfestészeti (Werden, Luciuskirche; S. Maria de Mur) sokféle megtalálhatjuk.

⁴⁸⁸ A szividom-sor sárga indákból és gömbökké stilizált vörös levelekből áll; két-két levél a szividomok mellett, azoktól önállósulva alkotott gömböket. A szividomoknak ez a kapcsolódása vagy nem volt gyakori, vagy emlékei nagyrészt elpusztultak. Egy korai példája Reichenau—Oberzellben látható (XI. sz. ?, *Anthony* 238. kép); a hidegségivel rokonabb szellemű a brauweileri káptalanteremben megfestett dísz [*Glaise, W.*, *Die Restaurierung der Wand- und Deckenmalereien im Kapitelsaal der ehem. Benediktinerabtei Brauweiler. Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege XXIII (1960) IV. t.; XII. sz. harmadik negyede*]. — A lábazati díszek két összenövő piros palmettamotívum közti zöld szirmot (?) fodros szélű levelek vesznek körül. Szokatlan formájából arra is gondolhatunk, hogy talán motívikus félreértés állhatott fenn a festő részéről. Mintái az andernachi falfestmény egy díszítéséhez (XIII. sz. második évtizede; *Clemen* 320. kép), valamint a schwarzhreindorfi alsó templom egy ornamentumához lehettek hasonlóak (uo. 211. kép).

⁴⁸⁹ Egy-egy ötágú palmettát szalaggá stilizált inda foglal félkör alakba; három rózsaszín levél a félkört tölti ki, egy-egy szélső, zöld színű pedig a félkörből kinyúlva, a motívumokat kapcsolja egymáshoz.

⁴⁹⁰ A motívum eredetére, elterjedésére: *Frodl-Kraft* 21—23. old. és 6. kép. A festészeti és plasztikai példák párhuzamosan és egyidőben terjedtek el; az utóbbi variánsban a szobrászati adottságoknak megfelelően a félkörös indát peregforma inda helyettesíti.

⁴⁹¹ Szobrászatban Chartres-ban, miniatűrűben Cîteaux-ban fordul elő a XII. század első felében (*Frodl-Kraft* 6/a, h, b, g ábra).

⁴⁹² A XII. század második felétől Franciaországból terjed a Maas- és Rajna-vidékre. L. pl. Andernachban (*Clemen* 289. kép). A sok ötvösségi előfordulás közül itt csak a deutzi Heribertschreint említjük.

⁴⁹³ Az Alsó-Rajna-vidékről jut a motívum Alsó-Szászországba. L. pl. a braunschweigi dóm korai kifestésén (XII—XIII. sz. fordulóján, vagy 1226 k.; *Borrmann* II. 42—44. kép); Halberstadt, Liebfrauenkirche (XIII. sz. eleje; uo. I. számozatlan kép); Erfurt, Barfüsserkirche, Jesse fája-ablakán és a német mester által készített assisi felső templom üvegablakán (mindkettő 1230 után; *Frodl-Kraft* 6/j, k ábra); alsó-szász hatásra a dániai hagededi apszisfreskón, a hidegségihez hasonló elhelyezésben (XIII. sz. eleje?; *Anthony* 487. kép). A Közép-Rajna-vidéken: Strasbourg, a székesegyház elpusztult üvegablakán (XII. sz. vége; *Frodl-Kraft* 6/i ábra); Weissenburg, ótestamentumi ablakon (uo. 6/m ábra). Frankenben: Bamberg, a székesegyház homlokzatának plasztikai díszén (l.: 498. jegyz.). Kelet-Bajorországban: Regensburg, székesegyház, Jesse fája-ablak (XIII. sz. első negyede; *Frodl-Kraft* 45. old. és 139. jegyz.); a kelet-bajor fejlődéshez kapcsolódik az alsó-ausztriai ardaggeri üvegablak (l.: 496 jegyz.).

⁴⁹⁴ A hagededi apszisban (vö.: előző jegyz.) a motívum a hidegségihez hasonló helyen jelenik meg. E két falfestmény e részlete feltehetően közép-franciaországi apszisfestmények távoli emlékéit őrzi, ahol az apszisconcha szegélyén félkör alakba foglalt virágok érzékeltették az evangélistaszimbólumok alatti „talajvonalat” (Tavant, felső templom, 1150 k.: *Demus*, *Wandmalerei* 127. t.; Montoire, keleti apszis, XII. sz. második negyede; uo. LVII. t.; az előbbi példán a félkör alakban nőtt virágok a talajvonal szerves részei, az utóbbin attól a hidegségihez hasonlóan sárga szalaggal elválasztva, önálló dekoratív elemet alkotnak). Hidegségen ez a hangsúlyos félkörös motívum nem a legszerencsésben találkozik az alatta futó árkádívek eltérő ritmusával. A motívum francia keletkezési helyén ilyen interferencia nem adódhatott, mivel az apszisconcha alatti, ablakokkal áttört falon az apostolok nem kaphattak helyet. A hagededi festmény a hengerfal zártága ellenére híven őrzi a díszitelenségnek ezt a hagyományát; a falat csupán függönydíszsel borították. Hidegségen — más tradíciók alapján — az árkádok apostolok apszidális elhelyezéséhez ragaszkodtak, ugyanakkor mechanikusan fenn tartották a félkörökbe foglalt palmettadísz is, amely az árkádsorral való ritmikus találkozása miatt kissé nehézkessé vált.

⁴⁹⁵ A XII. század utolsó negyedében az Alsó-Rajna-vidék és különösen Regensburg művészetében vagyunk analóg ikonográfiai, stílári és ornamentális fejlődésnek tanúi. Az utóbbi terület s vele Kelet-Bajorország és Franken is juthatott olyan motívumkincshez, amely ma

csak Észak-Németországban maradt fenn; a hidegségi két díszítmény (vö.: 494. jegyz.) Alsó-Rajna-vidéki analógiáit is ebben a megvilágításban kell szemlélnünk.

⁴⁹⁶ *Frodl-Kraft* 6/l ábra. Az ablak Salzburg, s távolabbi szálon Regensburg művészetéhez kapcsolódik.

⁴⁹⁷ *Dercsényi*, Jáki Tpl. 12–13. kép. Az építkezés második fázisában, a harmincas években keletkezett.

⁴⁹⁸ A bambergi székesegyház északi hajója homlokzati falának zárópárkányán szinte a jákival azonos formában jelenik meg ez a díszítés [*Th. Bogyay* recenziója a *MoMűvt.* I.-ről. *Südostforschungen* XVII (1958) 280]. Ugyancsak hasonló a jákihoz a bambergi keleti kórus párkánymotívuma (*Bogyay*, Jáki 31. old. és 16/b, c. kép).

⁴⁹⁹ *Ginhart*, K., *Die Datierung der Fresken in der Gurker Westempore*. Gedenkbuch Bruno Grimschitz. Klagenfurt 1967, 132–133.

⁵⁰⁰ A hidegségi falkép nagyszámú felirata alapján végzett paleográfiai vizsgálatok a csekély monumentális összehasonlítóanyag miatt csak bizonytalan eredményekre vezetnek. A betűk nagyrészt capitalis rusticák, kisszámú uncialissal; az A és a D már a gótikába hajló formát mutatja. Az uncialisok kis száma föltétlen konzervatív vonás; számitásba kell azonban vennünk, hogy a falfestészeti feliratok mindig is több évtizeddel követik az oklevél- és kódexírás betűtípusait, valamint hogy az írás jellegét a mű színvonala — a mester készsége — is meghatározza. Az összehasonlításba a századeleji rovnai, a század közepét követően keletkezett St. Helena-i és a század harmadik negyedéből való süvetei falkép betűtípusait bevonva, a hidegségi falkép keletkezését a század negyvenes éveiben paleográfiai oldalról is igazolhatónak látjuk. — A középkori falképek paleográfiai kérdéseivel kapcsolatban: *Koch*, W., *Paläographie der Inschriften österreichischer Fresken bis 1350*. Mitteilungen für Österreichische Geschichte LXXVII (1969) 40. kk.

⁵⁰¹ *Tóth*, Csák. — Buzád nembeli Csák soproni ispánra I. továbbá: *Karácsonyi* II. 124. és *Zolnay L.*, István ifjabb király számadása 1264-ből. Budapest Régiségei XXI (1964) 93–94.

⁵⁰² Csáktornyáról: *Karácsonyi* II. 127. — A hidegségi toronyépítésről egy 1281-es oklevél szól (közli: *Bártfai Szabó L.*, A sárvár felsővidéki gr. Széchenyi-család története I. Bp. 1911, 494).

⁵⁰³ Falfestészeti és történeti megfontolásaink arra vezetnek, hogy a templom karzatos megújítását (l.: 454. jegyz.) a Csák-féle hidegségi tevékenység keretében szemléljük s a freskókkal egykorúnak tekintsük.

⁵⁰⁴ *Frodl-Kraft* és *Demus*, Wandmalerei 98. kk., a további irodalommal.

⁵⁰⁵ Pl. a Wiener Neustadt-i székesegyház festett ívmezeje a múzeumban (XIII. sz. második fele; *Frodl-Kraft* 40–41. old. és 31. kép); Bécs, Szt. Mihály-templom, három szent álló alakja (a század utolsó negyede; *MittelaltWandmalerei* 112–113. old., 67. kép).

⁵⁰⁶ Pl. a század közepéről való, Hidegséggel kapcsolatban említett St. Helena am Wiesenberg, valamint Höllein (*Frodl*, Kärnten 27, 30–31. old., IV. t., ill. 34. old.; itt túl korai időre datálva).

⁵⁰⁷ A következőkben ismertetésre kerülő alkotások nagy részéről elsősorban stíláriss vonatkozásban csupán vázlatos képet nyújthatunk. A falfestmények egy részét ugyanis rossz állapotuk és a nagyon elferdítő restaurálás teszi nehezen vizsgálhatóvá (pl. Veszprém, Vizsoly, Bény, Ócsa, a hidegségi második kifestés), az ausztriai lékai freskó helyszíni tanulmányozására pedig nem nyílt lehetőségem.

⁵⁰⁸ L.: 533. jegyz.

⁵⁰⁹ A veszprémi Gizella-kápolna falképeinek irodalma: *Eitelberger* 114–115; *Die alten Wandgemälde in der Gisellakapelle zu Veszprim*. Mittheilungen I (1856) 184–185; *Hunfalvy* II. 333; *Ipolyi*, Deákmonostor 96, 98; uő., *Repertorium* 202–203; *J. E. B.*, A Gizella-kápolna Veszprémben. VU X (1863) 434; *Ipolyi*, Szepesváralja 5–6; *Henszlmann I.*, Évi jelentés a magyarországi műemlékek ideigl. bizottságának 1873-ki munkálkodásáról. AÉ VIII (1874) 2; *Rómer* 149–150; *Henszlmann*, Ókeresztyén 32, 144; *MOB* jkv. 1882. VI. 10. XXXIX. és IX. 14. XLIV; *MOB* jel. 1882. XLIX; *Henszlmann I.*, Honi műemlékeink hivatalos osztályozása. AÉ II (1883) XXXIX; *Gerecz P.*, Épületi maradványok az Árpádok korából. AÉ XV (1895) 369; *Pasteiner* 137; *Mihalik J.*, Magyarország vidéki műkincsei. Magyar műkincsek. Szerk. Radisich J. — Szendrei J. Bp. 1901, III. köt. 31; *Gerecz*, Falképj. 540; *Divald*, Szepesmegye II. 10; *Myskovszky E.*, A magyar képzőművészet története. Bp. 1906, 62; *Gerecz*,

MűemlJk. 1017; *Békefi* 55–56; *Divald*, Magyarország középkori képzőművészete. A művészetek története. Szerk. Beöthy Zs. Bp. 1907, II. 582; *Ádám* I. 60, II. 60, 63, 64, 65; *Gerevich*, RégiMMűv. 6; uő., UngKunst 148; *Divald*, MMűvt. 84; uő., MoMűvEml. 114; *Dornyay B.*, Veszprém és környékének kalauza. Bp. 1927, 13; *Gerevich*, Arte Ant. 9; *Péter* I. 56; *Puskás* 18–20; *Lukcsics–Pfeiffer* 37; *Szónyi*, Templomok 33; *Genthon*, Erdély 243; *Hekler*, MMűvt. 23; *Ernst* 14–15; *Budinis* 25; *Hekler*, UngKg. 29–30; *Gerevich*, Románkor 223–225; uő., A magyar művészet szelleme. Mi a magyar? Szerk. Szekfű Gy. 1939, 443; *Kampis*, RégiMMűv. 504–506; *Biró B.*, Hatszázéves freskó Kiszomborban. Katolikus Szemle LIV (1940) 10; *Jankovich* 133–134; *Dercsényi*, Balaton 175; uő., RomanKunst 21; *Berkovits*, MinFest. 504; *Gerevich*, Műemlékeink 3; *Genthon* I. 502; *Radocsay* 23, 233–234; *Korompay Gy.*, Veszprém. Bp. 1956, 120, 121, 124; MoMűvt. I. 68. és 137/GL; *Korompay* 131, 135, 138; *Entz*, KpkoriMo. 20; *Genthon* II/I. 421; *Kampis*, Művt. 406, 408; MoMűvt. II. 66 és 149/GL; *Gyürky* 378; MoMűvt. III. 66 és 149/GL; *Prokopp*, Esztergom II. 287; MoMűvt. IV. 67 és 118/GL; *Éri* 9–10.

⁵¹⁰ A kápolnáról: *Békefi* 54–56; *Ádám* II. 59–61; *Lukcsics–Pfeiffer* 35–37; *Jankovich*; *Csemegi*, BváriFőtpl. 68–69, 155–156; *Koppány* 108; *Gyürky* 375–376, 380; MoMűvt. IV. 103/GL, 110/GL.

⁵¹¹ A királynéi és a középkori püspöki palota területi és korabeli viszonyai további tisztázásra várnak. A királynéi palotát vagy annak nagyobbik részét utóbb (Tóth Sándor közlése szerint legkésőbb 1443-ban, de valószínűleg már jóval előbb) a püspök kapta meg, aki a XVIII. században e helyen nagyszabásúan építkezett. Mind az Acsády-féle (1733), mind a Koller-féle (1766) palotaépítkezéssel kapcsolatban királyi palota maradványairól beszélnek; a XVIII. században még él a palota egyik részével kapcsolatban a „királyné konyhája” elnevezés, amely rávilágít a palota udvartartásának jellegére. A vár 1572-es alaprajzán (*Korompay* 12. kép) a királyi palota tömege a mai püspöki palota helyén látható, északi részén valószínűleg az általunk tanulmányozott kápolnával. A királynéi palota tehát a kápolna déli oldalán állhatott. A kápolna elrendezését l. az egyik XVI–XVII. századi váralaprajzon is (*Korompay*). Földszintje nyugati előcsarnokon keresztül volt megközelíthető. Bizonyára volt bejárata a palota felől is (a mai déli bejárat XVIII. századi); elképzelhető, hogy az emeleti kápolnába kizárólag a palota felől lehetett belépni.

⁵¹² A Gizella-kápolnát királynéi kápolnának tartották Ádám, Jankovich, Korompay és Koppány. Püspöki rendeltetésének vélték Römer, Henszlmann, Puskás, Csemegi és Gyürky (utóbbihoz vö.: 534. jegyz.). Korompay a királynéi, ill. püspöki házikápolna funkciójával magyarázza a kétszintes elrendezést. Az a korábbi hipotézis, hogy a kápolna temetőkápolna (és csontház!) lett volna (*Dercsényi*, Balaton; *Genthon* I. és II; *Radocsay*) tarthatatlannak bizonyult.

⁵¹³ *Lukcsics–Pfeiffer* 35–36; *Jankovich* 134; *Korompay* 131; *Koppány* 108. A felső kápolna lebontása után az alsónak megkegyelmeztek; ezt Fellner Jakab helyre is állította. A Gizella-kápolna 1723 és 1747 között kocsma céljait szolgálta.

⁵¹⁴ *Csemegi*, Bvári Főtpl. 68–69. old. és 61. jegyz.; *Gyürky* 375–376; MoMűvt. IV. 109–110. Míg a kápolnát néhány konzervatívabb részlet a dunántúli későromán művészethez kapcsolja, addig gótikus szerkezete, valamint egyes ornamentális részletei közeli rokonságot árulnak el a század közepe táján folyamatban levő budai építkezésekkel: a Nagyboldogasszony-templommal s a budai és margitszigeti domonkosok kolostorával. — A Gizella-kápolnát a század közepére datálja Puskás, Gerevich Tibor, Korompay és Gerevich László (MoMűvt.). A kápolna két szintjének eltérő korú datálását (Gyürky) nem látjuk indokoltnak.

⁵¹⁵ *Lukcsics–Pfeiffer* 36; vö.: *Korompay* 131. — A kápolnát Koller püspök részben a föld alól ásatta ki, a falai tehát nagyon nedvesek, következőképp falképei igen romosak lehettek.

⁵¹⁶ *Eitelberger és Römer* i. h. Az ablakot az 1937–38-as restauráláskor kibébitették. A restaurálást megelőző időből néhány fényképfelvétel és két 1922-ben készült akvarellmásolat áll rendelkezésünkre (OMF Fototár, ill. Tervtár 665 és 666. sz.). A Kálvária két alakjáról megbízható ábrázolásunk nincs. Nem tudunk semmit a nyugati bejárati fal festéséről sem.

⁵¹⁷ *Gerevich*, Románkor 292. jegyz.

⁵¹⁸ Vö. a restaurálást követő, ill. mai állapotot a *Békefinél* közölt reprodukcióval (11. kép) és az 516. jegyzetben említett akvarellmásolattal. A restaurátor az arcokhoz alig nyúlt, viszont

kevessé szerencsés módon megpróbálta rekonstruálni a drapériák és a kezek románkori formáját.

⁵¹⁹ Szemben *Gerevich* (Románkor 225) és *Radocsay* (234) véleményével: a nagyon sötét háttér az eredeti; színe jellegzetesen későrománkori. Ez a háttérszín töredékeiben a boltsüvegekben is megtalálható és jelzi, hogy a kifestés itt is folytatódott.

⁵²⁰ Ha helyesen figyeltük meg: egy-egy szakállas és szakálltalan apostol alkot egy párt; ennek a párosításnak azonban nézetünk szerint különösebb jelentősége nincs (vö.: *Gerevich*, Románkor 224; *Prokopp*, *Pittura* 287; *MoMúvt.* IV. 67). Az alakok testszíne sárgás, arcvonásaik valószínűleg világosbarnásak voltak; ennek megítélésére azonban a nyugat felőli két apostol arca nem nyújt elég támpontot. A középső apostolpár arca a barokk átfestés vagy az e századi restaurálás idején keletkezett; ez a nagyon zavaró részlet azonban ma már szerencsére teljesen elhalványult. (54. kép.) A nyugat felőli apostolpárt (53. kép) az irodalom János és Péter ábrázolásának tartja (*Henszlmann*, *Ókeresztény* 144; *Békefi* 55; *Lukcsics—Pfeiffer* 37; feltételeken: *Genthon* I—II.). Jánost a román korban nem szokták különleges jellegzetességekkel kiemelni; rövid barna haja és szakálltalan arca más apostolnak is lehet. Egyedül Péter és Pál az, akiknek egyéniségét hangsúlyozni kívánják az ókeresztény kortól fogva; az előbbit fehér haj és rövid körszakáll, az utóbbit hosszúkás arc, kopasz homlok és hosszú sötét szakáll jellemzi. Az itt ábrázolt szakállas apostol a kettő közül egyik sem lehet; a további két mező ábrázoltainál a rossz állapot nem enged meg azonosítási kísérleteket. Ez utóbbinak azért sem látjuk különösebb értelmét, mert a korszak egyéni jellemzést úgysem enged meg. — A rendkívül elhalványult középső és keleti mező apostolainak itt csak jobban tanulmányozható részleteit emeljük ki. (54. kép.) A nyugat felől számított harmadik apostol sötét árnyalatú köpenye figyelemre méltó, ahol valószínűleg a sötétkék alapszint árnyalja a vöröses szín. Nagyon finom az apostol mell elé emelt jobb keze. (56. kép.) A negyedik alakot ma csak világoskék ruhájának egy gyönyörű, bizáncian szép felfogású részlete emeli ki. Az ötödik apostol nagyon rossz álla potú alakjának igen szép jobb lába a vörös szandálszínőr megmaradt részletével még tanulmányozható. A hatodik apostolalak arcán talán még az eredeti szem nyoma látszik. — A falkép technikája mai állapota alapján nehezen megállapítható. *Gerevich Tibor* véleményével szemben (Románkor 225) úgy véljük: a pusztulás módja itt is az al fresco és al secco technika közös alkalmazására mutat.

⁵²¹ *Gerevich*, Románkor 224; *Radocsay* 23.

⁵²² RégiMMűv. 6; *Arte Ant.* 9; Románkor 223—224.

⁵²³ A nápolyi S. Maria Donna Regina-templom falképeire való hivatkozással: *Péter, Ernst, Budinis* i. h.

⁵²⁴ *Oakeshott* 197—199. kép.

⁵²⁵ *Gerevich* (Románkor 225) az összehasonlításnál Torriti Pál apostolának köpenyszárnyba burkolt kéztartására hivatkozik. Ez a mozdulat azonban olyan motivikus közhely, amelyet a bizánci és erős bizánci hatás alatt levő európai álló alakok közül számos képvisel (vö. pl. a 476. jegyzetben említett Briga Novarese-i falképen, a XI. sz. végén).

⁵²⁶ *Demus*, Paläologenstil. A térbeliséget hangsúlyozó architektúra hiánya, amelyet *Gerevich* Veszprémben regisztrált (i. h.), éppen abból következik, hogy ez a bizánci hullám még nem érte el a magyar emléket.

⁵²⁷ *Demus*, Wandmalerei 34; *Lazarev*.

⁵²⁸ *Demus*, Paläologenstil 26—28, 30; *Lazarev* 293. kk.; *Radojčić, S., Geschichte der serbischen Kunst von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters.* Berlin 1969, 30. kk. L. a studentica Nemanja-templomnak a harmincas években készült falképeit (*Hamann-McLean*, különösen a 67, 69. és 71. képet) és a kortárs mileševói falfestményeket (uo. 83. kk. kép). — Érdekes, hogy *Lazarev* (296) ebben a szerbiai fejlődésben az európai román kor visszahatását érzi.

⁵²⁹ *Demus*, Wandmalerei 134, XXXVII. és 78—79. t.; *Lazarev* 322—323.

⁵³⁰ A kvalitásosabb freskókon a stukkóból felrakott dicsfény divatját erős italo bizantin hatások már a század első harmadában Európa-szerte elterjesztik. A freskók élenkítésére a stukkódísz használata a ruhaszegélyekre, koronákra stb. is kiterjed. [Példái: *Le Puy: Demus*, Wandmalerei 148. t.; *Lavaudieu*: uo. 149. t.; *Prüll*: uo. 210—211. t.; *Tubre*: uo. 69. t.; *Griffen: ÖZKD XXIII* (1969) Heft 3/4. 154. kép.] A stukkós nimbusok a század vége felé német—osztrák területen is szaporodnak, Itáliában pedig a késői ducento és a trecento kedvelt motívumává

lesznek. Magyarországon semmi nyomát nem találjuk annak, hogy a veszprémit korban megelőző freskókon stukkós nimbus vagy más díszítés előfordult volna. A veszprémi falkép késői datálása talán részben a stukkós nimbusok koráról alkotott elképzeléssel állhatott kapcsolatban. (A Genthon által Veszprémmel összevetett taliándörögdi stukkós nimbusok XIV. századiak; l. 87. jegyz.)

⁵³¹ L. pl. az angyal arcát az idézett 78. táblán.

⁵³² Vö.: 52. old.

⁵³³ A közvetlen bizánci, balkáni művészeti hatások feltételezésénél rendkívül óvatosnak kell lennünk. Mint említettük, az európai román kor Itália kivételével nem reagál közvetlenül a bizánci művészetre „kihívására”. Ha ezt olyan késői korban, mint a XIII. század közepe, nem is állíthatjuk kategorikusan, a románkori művészet egy periferikus területét és egy konzervatív művészeti ágat tanulmányozva: a merész feltevésektől tartózkodnunk kell. Ugyanakkor kétségtelenek Magyarországnak e korbéli kapcsolatai, különösen pedig az Árpád-ház dinasztikus összeköttetései a bizánci birodalom területén alakult ún. kereszties államokkal (IV. Béla apósa Laszkarisz Teodor niceai császár!). A kereszties államok bizánci és európai elemekből szövődő különös és sokrétű keverék-művészete s ennek hatása Európára a művészettörténeti kutatás egyik bonyolult és kevéssé megoldott kérdéskomplexuma; éppen ezért a veszprémi freskó és más magyarországi kortárs falképek ilyen irányú orientációjának lehetőségét korai volna értékelnünk. — A kor festészeti alkotásaiban erőteljesen jelentkező bizánci elemet szállíthatta Szerbia is. Evvel a lehetőséggel kapcsolatban azonban megfontolandónak kell tartanunk, hogy a Balkán eretnekséggel fertőztetett terület, amellyel szemben pápai unszólásra II. Endre és IV. Béla mint ifjabb király több ízben fellépnek (*Pauler* II. 91—92, 104, 118, 136, 137—138). — Itt teszünk említést egy délvidéki falképről: az orachovicaíró (Raholca, v. Körös m.). Ez püspökalkot és egy további „egyháznagyot” ábrázolt, s Rómer Storno azóta elvesztett rajza nyomán írta le és a lékai freskóhoz hasonlította (*Rómer* 128—129). A Lékával való rokonítás és a leírásból kiolvasható stílusjegyek alapján szerepeltetjük itt e művet, melynek korát nem ismerjük; a falkép maga időközben feltehetőleg elpusztult. Raholca a XIII. század közepén Csák nemzetségbeli Csák fia István szörényi bán birtoka (*Karácsonyi* II. 294, 306; *ÁUO* XI. 444). Ha a falkép valóban ekkor keletkezett — sajnos, erre nincs biztos támpontunk —, akkor megbízója az említett főúr lehetett. Ennek megfelelően a mű stílusa a bizánci vonások magyarországi terjedésének kétféle irányára világíthat rá: 1. a királyi udvarban virágzó stílust a vele szoros kapcsolatban álló főurak terjesztik birtokaikon; 2. bizonyos déli határvidéki műveken a szomszédos területek bizánci művészetének színező hatása, ill. vele való összemosódás is elképzelhető.

⁵³⁴ A falképet a XIII. század közepére datálja *Kampis* (RégiMMűv. 504), Radocsay és Komppay; Éri a század első felét tartja a mű keletkezése korának. — Alapul véve a kápolna hozzávetőleges keletkezési korát a század közepén, püspöki rendeltetésének történeti és művészettörténeti akadályai is vannak. Két püspök jöhet szóba a kérdéses időben. Az egyik Bertalan (1226—1244); az általa 1240 körül, tehát a Gizella-kápolna kortársaként emelt veszprémi Szt. Katalin domonkos kolostor az általunk vizsgált kápolnától azonban meglehetősen eltérő stílusú építkezés. A Bertalan követő püspököt, Zelandot (1244—1262) a káptalan a király ellenében választotta meg; ennek következtében a viszony köztük igen feszült volt, IV. Béla a püspöki bevételeket is visszatartotta. Kizártnak tekinthető tehát, hogy Zeland ez időben nagyobb szabású építkezéshez foghatott és annál a királyi udvari műhely stílusában dolgozó mestereket foglalkoztathatott volna. — A Szt. Katalin-kolostor, valamint a Gizella-kápolna néhány építéstörténeti kérdésében nyújtott hasznos segítségért itt szeretném Tóth Sándornak köszönetemet kifejezni.

⁵³⁵ Ha az alsó kápolna ilyen gazdagon ki volt festve, nem hiányozhatott a festett dísz az építészeti szempontból és nyilván funkciója tekintetében is sokkal rangosabb felső kápolnából sem. Ebből a kifetésekből nem ismerünk semmit, hacsak nem vesszük itt számításba *Ádám Iván* egy apró közlését (II. 64., forrás megnevezése nélkül). Eszerint Bíró Márton püspök idejében (†1762) a Gizella-kápolnában „a csodás festésű szt. Györgyöt” vélték látni. Az alsó kápolnában ilyen mű nem lehetett. Mivel Bíró püspök idejében a felső kápolna még állt, a kortárs művészetben egyébként is gyakran megjelenő Szt. György-ábrázolás (vö.: 79. old.) talán ennek a kifestéséhez tartozhatott. Ádám erről avval kapcsolatban tesz említést, hogy a

XVIII. században az addigra régen elpusztult Szt. György-kápolnát az általunk vizsgált két-szintes kápolnával azonosították; ezáltal az is lehetséges, hogy e kápolnák egyike alig ki-vehető festésének prekoncepciózus magyarázatásáról van csupán szó.

³³⁸ A lékai falképek irodalma: ArchBizJkv (1869) 187; *Bubics* 285; (Rövidhír.) AÉ (1869) 294; ArchBizJkv (1870) 21; *Rómer* 119; *Pasteiner* 146; *Gerecse*, Falképj. 537; *uő.*, Műemljk. 981; *Könyöki J.*, A középkori várak, különös tekintettel Magyarországra. Bp. 1905, 47; *Thirring* 221; *Varju E.*, Magyar várak. Bp. [1932], 88; *Dehio, G.*, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler II. Abt. 2. Bd. Wien, Niederösterreich, Oberösterreich und Burgenland. Wien 1935, 657; *Ernst* 76; *Gerevich*, Románkör 223; *Ratz, A.*, Die Mörbischer Malerfamilie Hertlein im 14. Jh. und die Fresken von Rust. Burgenländische Heimatblätter X (1948) 140; *Ratz* 69—73; *Radocsay* 24—25, 162; *Frodl-Kraft* 40; Reclam 265; *Schmeller* 146.

³³⁷ A várat és a falképeit e sorok írója is csupán leírásokból és az OMF fotoarchívuma régi felvételei alapján ismeri.

³³⁸ A régi felvételek alapján a kápolna ablakait osztó oszlopok (sajnos elég rossz állapotú) fejezete a század közepét követő időre tehető. Az oszlopos díszterem részletformái is erre az időre mutatnak (vö. a heiligenkreuzi apátság dormitóriumát: 1230—1250; RDK IV. 283—284. old., 5. kép). A várat már 1242-ben említi oklevél (Urkundenbuch des Burgenlandes I. 289. sz.). Mivel az említett részletformák ilyen koraiak semmi esetre sem lehetnek, egy korábbi vár nagyszabású kiépítésével állhatunk itt szemben.

³³⁹ Itt István ifjabb király egy 1260-as adománylevelének van döntő jelentősége (HO VI. 106—107). A megadományozott, bizonyos Torda zalai nemes, az ifjabb király számára sikeresen megvédte Léka várát az osztrák herceg ellen: „... quod cum dominus Rex karissimus pater noster conuocatis regni sui uiribus contra ducem Austrie se mouisset, idem Turda intuitione castri de Levka sollicitus existens ipsum castrum nobis in ipsa guerra laudabiliter conseruauit . . .” A hadjárat, melyben erre sor került, nem a harmincas években történt (*Pauler* II. 128; Urkundenbuch des Burgenlandes I. 393. sz.), hanem, sokkal kézenfekvőbbben, az oklevél keltét megelőzően, a herceg stájerországi birtoklásával kapcsolatban. Tordát a herceg kegyébe az oklevél tanúsága szerint Buzád nembeli Csák, a hidegségi mecénáskodásával kapcsolatban említett tárnokmester, akkor zalai ispán ajánlja, akinek a stájerországi ügyekben való részvétele ismert (CD VII/5.310; *Pauler* II. 223—224; *vö.*: 72. old. és *Tóth, Csák*). Stájerország 1260-as elvesztése után a vár helyzetét hosszabb ideig nem látjuk világosan. 1279-ben a Németújvári grófok tulajdonában van, akik Csák nb. Csák bántól öröklük (CD V/2. 593—594; *uo.* VIII/3. 322). A vár azonban a források tanúsága szerint már nem lehet birtokukban 1270-es hűtlenségük idején, mint ahogy azt az irodalomban többfelé is olvashatjuk (Magyarország vármegyéi és városai. Vas vármegye. Bp. 1898, 179—180; *Schmeller* 144 stb.). István ifjabb király a várat feltehetőleg 1270-es trónraléptéig magának tartja és csak akkor adományozza Csák nembeli Csáknak.

³⁴⁰ A falképeket 1869-ben Storno Ferenc fedezte fel, ezek tervezett leválasztása azonban végül is technikai okokból nem történt meg [ArchBizJkv (1869) 187; AÉ (1869) 294; Arch-BizJkv (1870) 21; *Rómer* 119; a falképek ekkori állapotára: *Bubics* 285]. Az 1902—1905 között végzett Möller-féle helyreállítás a freskókat nem érintette. *Ratz* 1951-es cikkében (73) a falképekre nyitott ablakon beverő esőről szól és helyreállításukat sürgeti.

³⁴¹ Az 1960-as évek végén a vár az itt több évszázadon át birtokos Esterházyaktól P. A. Keller tulajdonába ment át.

³⁴² A falképek részletes leírása: *Ratz* 71—73. — *Radocsay* 162. old. *Ratz* egy megjegyzésének félreértésével a falképek korai időben történt átfestéséről beszél; ilyesminek a fényképeken nem látjuk nyomát.

³⁴³ A köpeny a régi fényképen még sejtethető; *Ratz* már nem tesz róla említést.

³⁴⁴ A harmadik álló alak töredéke a déli ablak jobb béléletében a fent említett, talán Iovagi szent párdarabja; csupán harisnyás lába és ruhája, ill. köpenye alsó szegélye maradt fenn. — Az álló alakok alatt az ablakbéllet adottságai következtében háromszögletű mezők jöttek létre, melyeket márványozást utánzó dísz tölt ki — ez a festés talán a hasonló esztergomi és veszprémi díszítésekhez kapcsolódik.

³⁴⁵ A falkép bizantinizáló jellegzetességei a vele foglalkozó szerzők figyelmét sem kerülték el. *Ratz* (73) a művön koragótikus hatásokat figyel meg.

³⁴⁶ A lékai freskókat, az épület korától magukat függetlenül, Rómer s nyomán Thirring

és Ernst a XII. századra, Frodl-Kraft pedig a XIII. század első negyedére datálta. Varjú a Század közepét, Gerevich az anagni freskókkal vélt rokonság alapján a hatvanas éveket tartja a freskó keletkezési korának. Ratz az 1240–1290 közti évekre, Schmeller a XIII. század végére gondol.

⁵⁴⁷ A veszprémi és lékai falképek között különösebb kapcsolatot nem tudunk felfedezni. Az utóbbiak (különösen a tunikát viselő alak robusztusabb alakítása) talán valamivel érettebbeknek látszanak, s a veszprémiéknél későbbiek lehetnek.

⁵⁴⁸ A falfestmények későbbi keletkezése esetén ilyen, erősen bizantinizáló forrás lehet a Giovanni Gaibana nevével fémjelzett venetói—padovai kódexfestői kör, mely a megbízók személyes közvetítő szerepe révén a hatvanas–hetvenes években Salzburgba, Admontba és egészen Csehországig eljut, s Matreiben falfestészeti alkotása is van (*Demus, Wandmalerei* 211–212; *Kvet, J., Italské vlivy na pozdné románskou knižni malbu v Čechách. Facultas Philosophica Univ. Carolinae Pragensis, Práce vědeckých ústavů* 16. Praha 1927).

⁵⁴⁹ A bényi falkép irodalma: *Dvořáková* 227; *Bakoš* 18, 19. old., 3–5. kép.

⁵⁵⁰ *Gervers-Molnár* 39, a további irodalommal.

⁵⁵¹ Alaprajza: MoMüvt. IV., IV/r. ábra.

⁵⁵² A rotunda kora bizonytalan (a véleményeket l.: *Gervers-Molnár* i. h.). Nem látszik korábbiak a szomszédos, a XIII. század elején keletkezett prépostsági templomnál, de nem is feltétlenül egyidős vele; talán későbbi is lehet, s ez esetben a falképek vele egykorúak lehetnének. Azt a megállapítást, hogy a bényi és a XIII. század közepe táján keletkezett süvetei rotunda (l.: 85–86. old.) térszerepe közt rokonság áll fenn, az alaprajz hasonlósága ellenére lektorom, Tóth Sándor vitatta.

⁵⁵³ Valószínűleg ugyanehhez a réteghez tartozott a szentélytől közvetlenül jobbra levő, csak foltokban kivehető kompozíció. A balról álló, kezét mellére tevő alak talán egy axiálisan elhelyezett trónoló alak (Mária és gyermeke?) előtt áll; a jobb oldalon meghatározhatatlan részlet stukkódíszes maradványai láthatók. További, elszíneződött maradványok arra mutatnak, hogy a körtemplom egésze ki volt festve; ehhez későbbi időben további falképek járultak.

⁵⁵⁴ Az ablakbélletekbe került apostolok háttére alul kb. az alakok dereka magasságáig sárgás, glóriájukig sötétkék, majd a záradék táján rózsaszínű. Köpenyük és ruhájuk színe sárga, vörös, kék vagy zöld; kezükben könyvet tartanak. A változatva szakállas és szakálltalan fejeken feltűnik a hajviselet bizáncias jellege. — Az apostolok alatt egy további sorban falképek nagyon elhalványult nyomai láthatók, melyek a fentihez hasonló háttér, nimbus és alakfelfogás révén ugyanannak a kifestésnek részeként foghatók fel. Csak a jobb oldali rész mutat annyit, hogy az alakokat álló és egymással beszélgető, kitekert tekercest tartó nőalakoknak határozhatjuk meg, akik fátyol fölött koronát viselnek.

⁵⁵⁵ *Dvořáková* 227. old. a falképet 1220 körüli, Aquileia környékéről jött mester munkájának tartja; vele szemben *Bakoš* 19. old. a festmény keletkezését a XIII. század közepére teszi és balkáni munkát sejt benne. Magunk részéről — a fentebb említett fenntartásokkal — az utóbbi szerzőhöz csatlakozunk. A falkép közvetlen vagy közvetett előképeit a szerbiai peci, hasonló felfogású apostolalakokhoz véljük hasonlóknak (XIII. sz. közepe; *Hamann-McLean* 100, 102–103. t.). — A prépostság melletti elpusztult premontrei kolostorban Fuxhoffer freskókat látott, ezek azonban aligha lehettek románkoriak (*Fuxhoffer—Czinár* 6; *Rómer* 100; *Gerecze, Falképjék.* 495; *Radocsay* 117). — A falképeket, amennyiben ezek a fent jelzett időben keletkeztek, a Bényen birtokos Hontpázmány nembeli István mesterrel, a prépostság alapítója fiával hozhatjuk kapcsolatba (említi 1262-ben; 1273-ban a bényi monostortemplomban temetik el; vö.: *Karácsonyi* II. 195).

⁵⁵⁶ A zsámbéki XIII. századi falkép irodalma: *Weiss, K., Die Kirchenruine von Zsámbék in Ungarn. Mittheilungen* II (1857) 107; *Ipolyi, Deákmonostor* 99/6. jegyz.; uő.; *Szepesváralja* 6, 9; *Henszlmann, Baukunst* 199; *Sztupiczky B., A zsámbéki prépostság emléke. Magyar Sion* VII (1869) 684; *Rómer* 153; *Gerevich, Románkor* 225; *Lux G., A zsámbéki templomrom. Bp. 1939, 40. old., 59. kép; Dercsényi, RomanKunst* 21; *Radocsay* 26, 239–240; *Dercsényi, Radocsay rec.* 305; *Tombor I., Zsámbék. Bp. 1955, 23; Deér* 172. — Rómer a déli apszisconchában mandorlát emelő angyal alakjáról emlékezik meg; ő volt az utolsó, aki ezt leírja. Talán ennek a falképnek a Krisztus-alakjából maradt fenn az a fejteredék, melyet az 1939-es ásatások napfényre hoztak, s mely a MOB-hoz, később a Szépművészeti Múzeumba s onnan 1973-ban a Magyar Nemzeti Galériába került (mérete: 27 × 28,5 cm). Az okkerekkel festett,

szép Krisztus-arc nem mutat közelebbi korhatározó részletet. Elképzelhető, hogy a XIII. század közepére felépült templom eredeti kifestéséhez tartozott (az építéstörténetre: *Gerevich*, Románkor 66; MoMűvt. IV. 74–75). Az építkezés befejezésének s talán a kifestetésnek a mecénásai az alapító Aynard nemzetség tagjai, Smaragd mester székesfehérvári prépost és vicekancellár, valamint ennek testvére lehetnek (az 1258-as oklevelet l.: *Oszwald* 252).

⁵⁵⁷ Irodalmát I. a karzataljának freskóinál (372. jegyz.). A századfordulón történt helyreállítás idején többszörös vakolatréteg alól előkerült falfestmény csodálatosképpen többet őrzött meg eredeti karakteréből, mint a karzat alatti falképek (a feltárásról: *Czobor*, Ják 15). Az al secco réteg jelentős része ugyan itt is veszendőbe ment; hiányát különösen az arcon és a barna ruhán érezzük.

⁵⁵⁸ *Puskás* 17; *Ernst* 11; *Gerevich*, Románkor 222; *Radocsay* 24.

⁵⁵⁹ Ernst (Szt. György: XIII. sz., talán 1256; toronyalj: XIV. sz. első fele); Bogyay (Szt. György: XII. sz. közepe után; toronyalj: a század második fele).

⁵⁶⁰ Péter (Szt. Györgyöt a XIII. sz. utolsó évtizedeire teszi); *Puskás* (Szt. György: XIII. sz. közepe; toronyalj: evel egyszerre vagy nem sokkal később); *Gerevich* (XIII. sz. közepe); *Dercsényi* (Ják 36: a második építési fázissal egy időben); *Balogh és Hekler* (XIII. sz. második fele); *Kampis* valószínűleg szintén két mesterre gondol (RégiMMűv. 504: XIII. sz. második fele).

⁵⁶¹ A Szt. György-képpel ikonográfiai szempontból foglalkozó Lázár a festményt a XIV. századra datálja.

⁵⁶² *Balogh* 135–140, különösen: 136.

⁵⁶³ *Aufhauser*; *Volbach* 4–5; *Taube* 186–189; *Lázár*, Kolozsvári 65. kk.; *Künste* II. 265–266; *Réau* III/II. 572. — A lovasszentek ábrázolási típusának kialakulására: *Török L.*, Adatok a VI–VII. századi kopt kőfaragó művészet ikonográfiájához. Antik Tanulmányok XVI (1969) 167–194.

⁵⁶⁴ L. pl. a kijeji Szt. Teodor-kolostor domborművét (*Taube* II/3. kép). — Úgy látszik: Szt. György lovas sárkányjelenete Bizáncban nem örvendett akkora népszerűségnek, mint nyugaton, és sohasem szorította háttérbe a sokkal kedveltebb álló alakos ábrázolásokat (*Künste* i. h.).

⁵⁶⁵ Barisano da Trani domborműve a ravellói, trani, monrealei bronzkapun, 1179 (*Taube* 6. kép); a velencei S. Marco baptisztériumának domborműve (XIII. sz. vége?, *Demus*. S. Marco 105. kép). Bizonyos fokig ezt a típust képviseli a firenzei Porta S. Giorgio domborműve is (*Taube* 8. kép).

⁵⁶⁶ Képe: *Grosso, O.*, Genova. Bergamo 1926, 36. — Vö.: *van Marle, R.*, The development of the Italian schools of painting I. The Hague 1923, 551.

⁵⁶⁷ *Lázár*, Kolozsvári 71; *Deschamps*, St. Georges 109, 113–115; *Deschamps–Thibout* I. 124. kk., 135; *Réau* III/II. 572.

⁵⁶⁸ *Demus*, Wandmalerei 151–152. t. — Vö. az előző jegyzetben idézett két francia munkát: az első keresztesábrázolások a Szt. György-legenda egy részletével állnak kapcsolatban.

⁵⁶⁹ A cressac-i lovasok sisakformája helyett gyakoribb az orrvédő nélküli sisak.

⁵⁷⁰ L. pl. Niccolo mester ferrarai dóm-timpanonján (1135; *Taube* IV/1. kép), vagy Le Loraux–Bottereau-ban Szt. Egyed lovasalakján (Loire-Atlantique, 1200 k.; *Deschamps–Thibout* II. 70). Ugyanezt a láb melletti ruhadét még az ún. freiburgi Einzelblatton ábrázolt, kimondottan antikos öltözetű lovas Szt. Teodoron is látni (XII. sz. vége; *Demus*, *ByzantArt* 36. kép; vö.: uo. 35: a rajzoló a kompozíciót egy keresztes ikonból vehette át). A bizánci mintákhoz közelebb eső területeken a páncél aljának mereven hátranyúló csücskével is megelégszenek (aquileiai dómkripta, XII–XIII. sz. fordulóján készült falkép: *Demus*, *Wandmalerei* 61; S. Maria ad Cryptas Szt. György-freskója, XIII. sz.: *Bertaux, E.*, *L'art dans l'Italie méridionale*. Paris 1904, 303).

⁵⁷¹ Vö.: *Cressac*, Aquileia.

⁵⁷² *Volbach* 39–40. A vízszintes lándzsatartás miatt a sárkánynak a ló elé kell felemelkednie. Ezáltal az álló vagy négyzetes formátumú kompozíció fekvőtéglány alakú lesz, amelyet utóbb a görögus ábrázolásokban mellékalakokkal és táji részletekkel töltenek ki.

⁵⁷³ *Volbach* 39; *Künste* II. 274.

⁵⁷⁴ *Künste* II. 273. — A XIV. századtól ismét jelentkező Szt. György-ábrázolások (*Balogh* 140. kk.) az új olasz fejlődéshez kapcsolódnak, s nincs köziük a jáki vagy esetleg más helyi románkori ábrázoláshoz, ahogy ezt *Ambrózy* felteszi (27–28).

⁵⁷⁵ A Szt. György-ábrázolásoknak erre a „lovagi” típusára jellegzetes, bár kissé elkésett példa a bresciai régi székesegyházban Bernardo Maggi 1308-as síremlékének domborműve (*Taube* 9. kép). A legkorábbi idevágó ábrázolás Niccolo 1135-ös ferrarai reliefje (vö.: 570. jegyz.), amely érdekes törekvés a keleti típus egyes jellegzetességeinek átmentésére, így a szembeforduló felsőtestre és a pajzs hiányára. A lovas itt egyébként kardot tart, lándzsája a sárkány torkába beletörve látható.

⁵⁷⁶ S. Maria ad Cryptas (l.: 570. jegyz.). E XIII. századi Szt. György-alak statikus jellegével, avult bizantinizmusával méltán vívta ki *Balogh Jolán* elítélő szavait (136).

⁵⁷⁷ *Anthony* 159. kép (a képen látható mártírok a Szt. György-freskó alatti XII. századi réteghez tartoznak). Személyes helyszíni szemlém alapján a bizonytalanul értékelhető töredékeket a XIII. század első felére, esetleg első harmadára datálom. (Vö.: 579. jegyz.) — L.: *Arslan* 173; ugyanő (185. old. 38. jegyz.) egy további XIII. századi Szt. György-freskótöredéket említ a veronai S. Giovanni in Valle-templomban.

⁵⁷⁸ *Garber* 43. t. és 70. old.

⁵⁷⁹ Ugyanezen a falon (ma ajtó fölött) Szt. Margitot ábrázolták a sárkánnyal; különösen ennek a szentnek a vonásai utalnak a század első harmadára. A két szent együttes ábrázolását a sárkány fölötti győzelem indokolja. (Vö.: Szt. Margitnak és a Szent György által megmentett királylánynak gyakori összeolvadását későbbi ábrázolásokon: *Réau* III/II. 878.)

⁵⁸⁰ *Demus*, S. Marco 134. A szentnek jelentős ereklyéit őrzik itt, és nagyhírű kolostort szenteltek neki.

⁵⁸¹ *Distelberger* 11–14. old. és 7. kép. A templomot 1240-ben Eberhard salzburgi érsek a salzburgi St. Peter-nek adja, a falkép evvel kapcsolatban keletkezhetett (uo. 11, 24). Jellegzetes a falképen a későromán kor fáradt színeinek: a halványlilának, szürkésbarnának megjelenése a vörös és sárga mellett.

⁵⁸² A jáki Szt. György sem vértet, sem sodronyínget nem visel, bár kétségtelen, hogy a két alsó ruhadarab közül az egyik az előképek valamelyikén a sodronyíng szerepét tölthette be. (Ezen a ponton joggal zavarodott össze az 1904-ben akvarellmásolatot készítő Huszka is: OMF 196/282. sz.) Látva e bizonytalanságokat a lovas öltözékében, s különösen hosszú sima haját figyelve, fel kell tennünk a kérdést, hogy nem a sodronyínggel összedolgozott kapucnit viselt-e, lovagi módra, Szt. György a restaurálás előtt?

⁵⁸³ Idéztük *Hidegséggel* kapcsolatban (70. és 71. old.).

⁵⁸⁴ *Czobor*, Ják 15. A Szt. György-kép és a fonatos kereszt korának azonossága nem állapítható meg kétségen kívül. A falkép aljára festett egyszerűbb kereszt mindenképpen utólagos lehet.

⁵⁸⁵ A kifejezés *Balogh Joláné* (136), aki azt a Szt. György-kép bizánci típusával kapcsolatban használta. A festmény oltárképszerű jellegére l.: *Dercsényi*, Ják 34, 36. Vö.: *Bogyay*, Ják 67–70. — Az utóbbi szerző véleményével szemben nem hisszük, hogy Szt. György jáki megjelenítésével kapcsolatban a patrónus lovagi mentalitására kellene következtetnünk.

⁵⁸⁶ A történeti adatokra: *Győrffy*, TörtFöldrajz 44, 156–157; *Sallay* 16. — Vizsolyt 1258-ban mondják először a német telepesek ispánsága székhelyének.

⁵⁸⁷ A templomról: *Vizsoly*; *Sallay*.

⁵⁸⁸ A vizsolyi XIII. századi falképek irodalma: *Vizsoly* 379; *RefTemplomok* 206; *Genthon* I. 183; *Radocsay* 17–18, 236–237; *Dercsényi*, *Radocsay* rec. 305; *Entz*, *Radocsay* rec. 194; *Dercsényi*, *Tutela* 115; *MoMűvt.* I. 90; *Entz*, *Kpkori* Mo. 21; *Kampis*, *Művt.* 409; *MoMűvt.* II. 88; *Genthon* II/II. 329; [Rövidhír.] *MV* V (1961) 237; [Rövidhír.] *MV* VII (1963) 113; *MoMűvt.* III. 88; *Dutkiewicz*, *Dzieskanowice* 85; uő., *Románskie* 292; *Kampis*, *Kunst* 50; *Entz*, *BizKapcs.* 158; *MoMűvt.* IV. 81.

⁵⁸⁹ Alig harminc évvel később a korai hajót is kifestik és modernizálják az első freskódísz (l.: 702. jegyz.). A XIV. század elején ezt a teljesen kifestett kis templomot szentélyként foglalják egy új, nagyobb hajó elé; ekkor az újonnan nyert szentély-homlokkal is festett dísz kap. A templomot az érett gótika sem szűnt meg falképekkel tovább díszíteni.

⁵⁹⁰ Az 1940-ben feltárt falképeket a következő két évben Szentiványi Endre restaurálta az apszis és a régi homlokkal freskóinak kivételével. Ez utóbbiakat 1952-ben Bartha László hozta napvilágra és restaurálta, meglehetősen önkényesen kiegészítve az apszis félkupolájának nagyon töredékes festményeit. Vö.: *Radocsay* 236; *OMF*. jel. 1949–59, 158.

⁵⁹¹ A karddal ábrázolt szárnyas sárkány a feliratot tartó oroszlánból, Márk evangélista

szimbólumából készült; az állat eredetileg a hidegségihez hasonlóan szembefordított fejére a közelülő szempár utal. A Majestas feje koragótikus jellegzetességeivel arra mutat, hogy a második kifestéskor a korai diadalívvel együtt az apszidiolt is átfestették. Valószínűleg a két réteg összeolvadása zavarta meg a restaurátort a concha jobb oldalán, ahol ma a két, egymás előtt álló alak léptékben sem tartozhatott ugyanazon kifestéshez (a kisebb alak arca a restaurátor kreációja).

⁵⁹² Az ablak eredetileg lényegesen keskenyebb lehetett, helyet hagyva a ma egy alak mögött sorakozó másik kettőnek. A trónoló liliomos király nem lehet más, mint Heródes (vö. az ábrázolásain gyakran előforduló keresztbetett lábtartást!). Az előtte álló alak, már az előző jelenetsorra való tekintettel is csak a háromkirályok egyike lehet, akinek tévedésből adott glóriát a festő. Háta mögött (a lefelé is nagyobbított ablak bal oldalánál) az ajtónak ikonográfiai jelentősége nincs; jelenettagoló elem csupán, amely egyúttal a belső teret kívánja érzékelteni.

⁵⁹³ A második periódusbeli átdolgozásról: 702. jegyz.

⁵⁹⁴ L. ugyanilyen elhelyezésben a tituláris szent és Krisztus passiója jeleneteit Sületén, Szalonán; Krisztus születéstörténetét vagy talán a Szt. Margit-legenda jeleneteit Váraszón.

⁵⁹⁵ A háromkirályok álmát ábrázoló jelenet a szokásostól igen eltérő formában lett ábrázolásra: az angyal itt az álló és nem a közös ágyon alvó királyokat figyelmezteti (66. kép). Ennek az ábrázolásnak analógiáját nem ismerjük; feltesszük, hogy tévedésről van szó ugyanúgy, mint a következő jelenet glóriás alakja esetében (vö.: 592. jegyz.).

⁵⁹⁶ Roppant csekély és töredékes maradványok alapján talán ehhez a stílushoz és korhoz sorolhatjuk a kosztolányi templom szentélyének második kifestését (irodalma: 341. jegyz.; l. továbbá: 53. old. és a 343., ill. 368. jegyz.). Az ábrázolás fő része a szentély keleti, lunetta alakú mezővel záruló falán nagyrészt elpusztult. A lunetta alatt, közép felé fordulva nimbus nélküli, valószínűleg hosszú gyertyát tartó alakok sorakoznak, melyek közül a leghátsó, legépebb figura már a szentély déli falán kapott helyet (*Fodor* 6. kép). Masszív alakítása még románkorinak érződik. Ha rossz állapota nem téveszt meg bennünket, akkor a mű a templom bővítésének időszakában, a XIII. század közepe táján keletkezhetett.

⁵⁹⁷ A nyolcosztatú keretelés későrománkori analógiájára nem találtunk. Mindennek ellenére fenn kell tartanunk, hogy rétege szerint a most tárgyalt és minden részletében a XIII. század közepére mutató falképhez tartozhat; erre mutat a keretelt büsttök közti növényi dísz is. A keretelés motívumának eredete további tisztázásra vár.

⁵⁹⁸ XIII. század közepe tája. *Demus*, Wandmalerei 71. kép.

⁵⁹⁹ Vö.: 39. és 41–42. old. Ennek az összetettebb díszítménynek falfestészeti és miniatúrabeli variánsai inkább a XIII. századra jellemzők (nagyjából azonos rendszert mutat a XIII. század második évtizedében keletkezett alsó-rajnai andernachi freskók egy díszítménye: *Clemen* 320. kép).

⁶⁰⁰ Vö.: 39–40. old. — Ez a dísz, úgy látszik, a román kor legvégén válik kedveltté a monumentális festészetben (*Matrei/Osttirol*, XIII. sz. harmadik negyede: *Demus*, Wandmalerei 239. t.; *Hidegség*, második kifestés: 77. kép).

⁶⁰¹ A falképet Radocsay a XI. századra keltezte, ezt Dercsényi és Entz a következő századra módosították; ez utóbbi datálást tette magáévá Kampis is.

⁶⁰² Vizsoly a Kassán át Lengyelországba vezető fontos középkori út mentén fekszik. A korai templom építészeti analógiáit Sziléziában keresték (*Sallay* 18). Ha az elvi lehetősége fennáll is annak, hogy vizsolyi falképeinknek a lengyel falfestészettel legyen kapcsolata, ennek bizonyítására ma nem állnak emlékek rendelkezésre. *Dutkiewicz*, Dziekanowice i. h. a lengyel művet inkább a motívum azonossága miatt hozhatta fel Vizsoly megfelelő jelenete analógiájaként. A Krakkó környéki, jó minőségű művel való rokonságot csábító volna elképzelni, a lengyel alkotás azonban egyrészt valószínűleg korábbi (a templommal együtt talán a XIII. század húszas–harmincas éveiben keletkezett?), másrészt a magyar kortárs emlékek átlagánál is lényegesen rosszabb állapota miatt a tüzetesebb összevetésre alkalmatlan.

⁶⁰³ A benepusztai falkép irodalma: *Puskás* 15; *Genthon*, Erdély 243; *Gerevich*, Románkor 225; *Kampis*, RégiMMűv. 504; *Szabó K.*, Az alföldi magyar nép művelődéstörténeti emlékei. Bp. 1938, 132. old., 631. t.; *Genthon* I. 100; *Radocsay* 116. — A Kecskeméttől északnyugatra fekvő Benén Szabó Kálmán ásta ki az egyhajós románkori templomot. Az egy kváderkönyi falképrészlet, amely a templom második románkori periódusához tartozott, a kecskeméti Katona József Múzeumba került. A töredékről a kérdés művészettörténész vizsgálói közül egyedül Puskás láthatott fényképfelvételt; leírása alapján Gerevich, majd őt követve Radocsay

tevesen Majestas Domininek tartják az ábrázolást. Ma a festett kváderkő ábrázolása teljesen elmosódott, csak vöröses okker színű festésnyom látható a követ borító vakolaton. A falkép-töredékről készült fényképfelvétel (*Szabó K.* i. m. 631. kép) balra forduló, talán térdelő alak vörös előrajzát mutatja, amint jobb karját előrenyújtja. Háta mögött (a jobb kar alatt) íves vonalú, vonalkázott részlet látható, amely függöny része lehet. A töredék az ábrázolás tárgyára nézve még sejtéseket sem enged meg. A figurát az arc részlete, a ruházat s a „nehéz stílus”-sal rokon előadásmód alapján a század közepe tájára vagy a század harmadik negyedére datálhatjuk.

⁶⁰⁴ A sopronbánfalvi román kori falkép irodalma: *Genthon* I. 253; *Dercsényi*, Műemlék-védelem 153; Sopron I. 355–361; *Radocsay* 14–15, 209–210; *Entz*, *Radocsay* rec. 194; *Dercsényi*, Tutela 115; Sopron II. 116, 433–439; MoMűvt. I. 90; *Genthon* II/I. 326; MoMűvt. II. 88; *Kampis*, Művt. 409; OMF jel. 1949–59, 158; MoMűvt. III. 88; OMF jel. 1959–60, 249; *Kampis*, Kunst 49–50; MoMűvt. IV. 67, 81, 95. — A román kori falképeket 1948–49-ben Szentiványi Endre tárta fel és restaurálta. A Mária Magdolna-templom eredetileg négyzetes alaprajzú szentélyéből és falrakásából ítélve a XIII. században épülhetett. — A püspök alakot vörös mezőben ábrázolták. Csak előrajzban maradt ránk, amelyet a freskóval foglalkozó művészettörténészek és sajnálatos módon mindenekelőtt a restaurátor a falkép eredeti tulajdonságának fogott fel. A ruharedőkön és a többi részleten ma a sötétszürkével utánahúzott vastag vonal dominál, s megmervíti az előrajz szokásos vázlatosságát, kidomborítva a mű kvalitásbeli fogyatékosait (tartás, kéz, karok). A püspök alak hasonló lehetett pendant-jához, amely töredékessége ellenére is jobb állapotban van. Ebből az alig tanulmányozott figurából csupán a vörös köpeny és a sárgaszegélyes fehér ruha alsó része és a jobb láb maradt meg, továbbá a festmény jobb alsó sarkában egy rosszul kivehető vörös részlet, amely leginkább sárkány lehetne. A két alak kiléte ismeretlen. A püspök nyilván valamely püspökszent, ha nimbus nélkül ábrázolták is. A másik alakról még ennyit sem tudunk; a sárkányszerű részlet az azonosításhoz nem nyújt elegendő támpontot (vö. a sárkánnyal ábrázolt alakok összeállítását *Réau*-nál: III/III. 1511). A két alak kétségtelenül elütő jellegű a különböző állapotnak a rovására írhatjuk; mindemellett megjegyzendő, hogy a figurák háttérének színe eltér (vörös, ill. fehér). A csonkán megmaradt alak színezése alapján a falkép korábbi keletkezésére is gondolhatnánk, viszont a püspök feje s talán karja felfogásában azonban már némi koragótikus íz érződik. Erre és az épület valószínű XIII. századi keletkezésére tekintettel a XIII. század közepére való datálást javasolunk. (*Radocsay* XI. századi datálását már *Entz* helyesbítette recenziójában a XII. századra; *Genthon* a művet a XIII. század közepére datálta.) Stílus kérdések elemzésére a maradványok nem elegendők. Szemben a franciás igazodás hipotézisével (MoMűvt. I–IV), melyet mindenképpen el kell ejtenünk, elképzelhetők volnának a szomszédos nyugati területről érkező hatások, mint ezt *Dercsényi* javasolta (Tutela 115; Sopron I. 434). — A falkép feltehető forrásait keresve, figyelemmel kell lennünk arra, hogy a falu a soproni ispánság várföldje (első említése: 1277; *Házi J.*, Sopron sz. kir. város története I/1. Sopron 1921, 14. sz.). Bánfalva középkori neve felveti annak lehetőségét, hogy a falu Sopron sókereskedelmében fontosabb szerepet játszhatott (*Zuan*, *Zoan*; ugyanez volt a neve a só mértékegységének is, vö. pl. egy 1233-as oklevélben: SSRH I. 522. sz.). Erre, valamint Sopron és a heiligenkreuzi apátság sókereskedelmi kapcsolatára *Házi Jenő* hívta fel a figyelmet.

⁶⁰⁵ A dejteji rotundára *Menclnek* és *Gervers-Molnár*nak a következő jegyzetben említett művein kívül I.: *Mednyánszky D.*, Néhány árpádkori műemlék. AÉ (1879) 143; *Jedlicska P.*, Kiskárpáti emlékek II. Eger 1891, 209–210.

⁶⁰⁶ A dejteji román kori falképek irodalma: *Mencl* 147–148; *Gerevich*, Románkor 268. old. és 304. jegyz.; *Wagner* 12; *Radocsay* 21, 27, 131; *Dvořaková—Krása—Stejskal* 274; *Stejskal* 186–187; *Bakoš* 19; *Súpis* I. 287; *Gervers-Molnár* 43.

⁶⁰⁷ Hitetlen Tamás jelenete egy második apostollal a szentély jobb oldalán. Vö.: *Dvořaková—Krása* 204–205, képe: 203 (vö.: következő jegyz.).

⁶⁰⁸ OMF Fototár 20.704. sz. A fényképen bal oldalt, levéldíszes oszloptól tartott árkád alatt látszik az egyetlen ismert román kori apostol. Az oltár felőli két szomszédját a későbbi kifestéskor átalakították. — A román kori apostol arcvonásait a gótikus átfestés, ill. a feltárás utáni restaurálás változtathatta el oly módon, hogy *Radocsay*nak a szentély és a hajó román kori freskóival kapcsolatban különböző kezek munkájára kellett gondolnia (21).

⁶⁰⁹ Vö. pl. a római SS. Quattro Coronatiban: *Demus*, Wandmalerei 56. t. Szintén különös, hogy a keresztelő szent átellenében, szárnyrésztéből ítélve angyal (?) állt.

⁶¹⁰ Ez a sapka a XIII. század elejétől kezdve szerepel a zsidók ábrázolásával kapcsolatban (LCI II. 449). Gyakoribbá azonban a század késői első felében válik: a naumburgi szentély-rekesztőn, 1250–1260; a czerwinski falképen a XIII. század közepe táján (l.: 621. jegyz.).

⁶¹¹ *Millet* 653; *Réau* II/II. 451–454; LCI II. 127–130. — A kard Krisztus kíznőinak oldalán helyi hozzátétel lehet.

⁶¹² *Millet* 367. kk.; *Réau* II/II. 463. kk.; LCI II. 649. kk.

⁶¹³ L. pl. a gyulafehérvári székesegyház két timpanonreliefjén (*Gerevich*, Románkor CXCV/1–2. kép). Az apotropaikus madárábrázoláshoz vö.: *Brenk, B.*, Tradition und Neuerung der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Wien–Köln 1966, 202, 205–206.

⁶¹⁴ Az ábrázolásokon Ecclesia koronásan Krisztus jobbán áll és általában kelyhet emel magásra (pl. a salzburgi St. Peter antiphonariumában: *Swarzenski*, Salzburg 341. kép).

⁶¹⁵ A felirat a donátor felőli egy-két betű kivételével (P? L? E) teljesen elmosódott.

⁶¹⁶ A Mária-Ecclesián és a donátor imájának motívumán kívül feltehetően szimbolikus jelentősége van a nagyméretű, hangsúlyos fának a donátor mögött.

⁶¹⁷ A provinciális alkotásokon a csillagos háttér Európa-szerte közhelyszerű térkitöltő elem. Hasonló funkciójú a falképen a Sol és Luna megjelenése a Krisztus születése jeleneten (másodsor, indokoltan, a Keresztre feszítésnél szerepelnek). Az asztrális ábrázolások sokasága sem indokolja Stejskálnak az ósláv asztrálmítossszal kapcsolatos feltevését (*Stejskal* i. h.).

⁶¹⁸ A minták használatával kapcsolatos kontaminációs lehetőségekről: *Demus*, Wandmalerei 38.

⁶¹⁹ A templom feltételezett 1172-es keletkezését véve alapul, Mencl a freskókat a XII. század végére datálja; követi ebben Wagner, *Gerevich*, Radocsay és a Súpis (utóbbi a hajófreskókat a század közepéről valóknak mondja). *Gervers-Molnár* már Radocsay falképdatalása alapján vallja a körtemplom XII. századi keletkezését (43). Stejskal előbb a XIII. század közepéről, utóbb annak elejéről valóknak mondja a festményeket.

⁶²⁰ Ezt a nagyon szerencsétlen újabb restaurálás határozottan túlhangsúlyozta (restaurátor: Kuce).

⁶²¹ Az alakrajz provinciális és a kompozíció népies ízű felfogásában a dejteire emlékeztet az alább tárgyalandó szalonai falfestmény (vö.: 657. jegyz.) és egy lengyel alkotás: a czerwinski falfestmény (*Dutkiewicz*, Románkie 278–279; keletkezését feltételesem 1254 tájára teszi). A művek közötti hasonlóság az azonos stílusfok s a kevéssé jelentős mester következtében adódik, s valószínűleg nem tényleges művészeti kapcsolatokból.

⁶²² A rotunda építését a kutatás a XIII. század közepére teszi (*Mencl* 321–322; legutóbb: *Gervers-Molnár* 39–40).

⁶²³ A süvetei románkori falkép irodalma: MOB jel. 1903–11, 248–249; *Gróh I.*, Népies nyomok középkori művészetünkben. Magyar Iparművészet XVI (1913) 356–357; *Éber*, Tanulmányok 72; uő., Árpád-kor 165–167; *Divald*, MMűvt. 85; *Gál* 269. old. 1. jegyz.; *Hofman* 43; *Puskás* 26–27; *Szabó Ferenc* 43; *Hekler*, UngKg. 30; *Gerevich*, Románkor 228; *Sourek* 23, 53; *Wagner* 19; *Radocsay* 26, 210–211; MoMűvt. I. 138; *Dvořáková–Fodor–Stejskal* 332–333; *Kampis*, Művt. 418; MoMűvt. II. és III. 120., és 150/GL; *Kampis*, Kunst 85; Súpis III. 248; *Prokopp*, Gömör 140; MoMűvt. IV. 81., és 119/GL; *Tóth*, Süvete. — Vö.: Gróh akvarellmásolatát a szentély kifestéséről (OMF 416/546. sz.).

⁶²⁴ A XIV. századi freskótöredékekről l. Gróh akvarellmásolatait az OMF Tervtárában, továbbá: *Tóth*, Süvete. A korai réteget bemutatandó, a falról a restauráláskor leválasztották a fiatalabb kifestés maradványait.

⁶²⁵ Az Elfogatásnak nagy részben, az Utolsó vacsorának teljesen elpusztult az alsó fele. Az Elfogatás sokalakos jelenetének középső része nagyrészt elpusztult, a kompozíció jobb oldalát pedig ablak csonkította meg.

⁶²⁶ Az oszlophoz kötözött Krisztus jobbán levő töredékes alak az erősen hátrahajló poroszló; a főalak balján levő másik poroszló alakja elenyészett.

⁶²⁷ L. pl. a Rabula-evangéliáriumban (LCI II. Kreuzigung címszó 2. kép).

⁶²⁸ *Tóth*, Süvete.

⁶²⁹ *Künste* II. 421. kk.; *Ansaldo* 83. jegyz.; *Réau* III/II. 87. kk. — Korábbi forrásokra

visszamenő legendáját l. Jacobus a Voragine (†1290) *Legenda Aurea*-jában (*Graesse* 400–403; a forrásokról: *Ansaldo* i. h.).

⁶³⁰ A ciklus két utóbb említett jelenete között ma ablak van, mely a freskónál későbbi keletkezésű lehet, s így valószínűleg elpusztította a Margit-legenda eredeti utolsó előtti jelenetét (*Tóth, Sűvete* 9. jegyz. és 5. kép).

⁶³¹ A ciklus első ismert emléke a lombardiai Gallianóban a hajó északi falán látható és a második kifestés idejéből való (valószínűleg XI. sz. vége; *Ansaldo* 48. kk., XLIII, LIV–LVI. t.). L. továbbá: Tournai-ban a székesegyház északi mellékhajója keleti falán (1171–1175; *Demus, Wandmalerei* 185. old., 202–203. t.); Lana, S. Marguerita (Dél-Tirol, XIII. sz. első negyede; *Garber* 49–50. t.); Ardagger, üvegablak (Alsó-Ausztria, 1225 után; *Frodl-Kraft* 1–2. kép); Grades (Karintia, XIII. sz. vége; *Frodl, Österreich* 51); Mieronice (Lengyelország, XIII. sz. vége?; *Biuletyn Historii Sztuki* 1966, 269. kk.).

⁶³² A veronai SS. Apostoli északi falán az említett Szt. György-freskótól balra a szent büszkje látható a sárkánnyal (vö.: 80. old., 577, 579. jegyz.; publikálatlan). St. Johann im Maurtalban a mártírjelenet felső részlete maradt meg (*Distelberger* 19. kép; a Szt. Györgyre l.: 80. old.). Egy veronai kódex ábrázolásai a két szent legendájával kapcsolatosak (Verona, Bibl. Comun. 1362, XIII. sz. vége; *Arslan* 173). L. továbbá a Szt. Margit- és Szt. László-ábrázolások összefüggéseiről (88–89. old.).

⁶³³ L. pl. az első jelenetet (69. kép). Az alakok sorrendje balról jobbra: 1. Margit egy épület és egy (természeti környezetet jelképező) fa között; 2. Margit felé forduló és hozzá beszélő férfialak; 3. jobb felé lovagló alakok. A kompozíció három mozzanatot van hivatva kifejezni (Olybrius megpillantja Margitot a mezőn; parancsot ad arra, hogy a lányt elébe hozzák; katonái elindulnak érte), s ezeket oly módon vonja össze, hogy az alakok mozgása, a tagoló elemek kompozicionális helye az alakok ismétlődését, ill. a jelenetek időbeli egymásutánosságát is érzékelteti. Az architektónikus elemeknek a süvetei Margit-legendában egyébként igen nagy szerep jut. Ha a falképciklust ebből a szempontból a passiósorozat teljesen folyamatos előadásmódjával összevetjük, világossá válik, hogy ez az építészeti tagolórendszer is az előképből kerülhetett a süvetei Margit-jelenetekbe.

⁶³⁴ Az első kínzási jelenetben a szent kikötésének módja az ardeggerivel azonos. Az ismert példák közül egyedül Süvetén követei a jelenet a legendának azt a részletét, hogy a szentet hajánál fogva függesztették fel; itt ismét egy elvesztett előkép szerepére és nem a süvetei festő egyéni adaptációjára kell gondolnunk (l. továbbá az első, csipőre tett kezű lovas jellegzetes tartását).

⁶³⁵ L. pl. a Kálváriánál és egyes arcvonásoknál. Kissé a restaurálás is hozzásegített ahhoz, hogy az irodalom a művet a hasonló tárgyú, de sokkal falusiasabb, „népiesebb” szalonnai freskóval tekintse egyívású alkotásnak (MoMűvt. IV. 82).

⁶³⁶ A színek tekintetében *Radocsay* téved (211): a sárga, szürke, lila a templom második, XIV. századi kifestésének színei.

⁶³⁷ L. a két, csúcossapkás poroszló fejtípusát az Olybrius előtti három jeleneten.

⁶³⁸ Az első lovas, valamint Olybrius csipőre tett kézzel szembefordított felsőtestére gondolunk. (Olybrius keresztbe tett lábú ülésmotívuma nem evvel a gótizáló tendenciával, hanem a bíráskodó uralkodó hagyományos pózával függ össze. Ennek a románkorialfestészet európai emlékein számos példája van, hazai szobrászatunkban pedig Pécsen és Jákon ismerhető fel: *Gerevich, Románkor* CLXXIV, CCIX. t.)

⁶³⁹ *Wagner* 19; *Dvořáková–Fodor–Stejskal* 338. — *Gerevich* teljesen megalapozatlanul a Margit-legendán a bolognai–velencei kódexfestészet hatását, a passiójeleneteken pedig francia miniatűrök hatását véli felismerni. A franciás igazodás megállapításában hozzá *Radocsay* csatlakozik. — A teljes süvetei kifestés természetszerűen egyetlen kéz és stílus munkája még akkor is, ha a két cikluson a források különbözőségét állapíthattuk is meg (vö.: 633. jegyz.).

⁶⁴⁰ L. az ardeggeri üvegablakot (*Frodl-Kraft* 2. kép).

⁶⁴¹ A falképet a vele foglalkozók, érthető bizonytalansággal, a XIII. század közepe és a XIV. század eleje közt datálták (XIII. sz. közepe: Éber; XIII. sz. második fele: *Gerevich* T.; a század negyedik negyede: *Puskás, Wagner*; a század vége: *Hofman, Szabó, Kampis, Kunst, MoMűvt.* IV.; XIV. sz. eleje: *Kampis, Művt.*). *Puskás* is felteszi, hogy a falkép a XIII. század első felének művészetéről „ad számot”. — Datálásunknál a Margit-legenda konzervatív

írású feliratait is figyelembe vettük (a feliratok ismételtén Margitot és Olybriust jelölik)

⁶⁴² *Karácsonyi* III. 146, I. 110. — A Zách nembeliek 1258-ban, 1272-ben és 1275-ben többek közt Suetta, Suethe nevű községüket megvédik a Csetneken birtokos, terjeszkedő Ákos nembeliekkel szemben. Süteve feltehetőleg csak később, a XIV–XV. században tartozik a közeli Jolsvához, a gömői bányavidék egyik fontos XIV. századi központjához (vö. a fenti 1275-ös oklevelet az 1271-es, Jolsva eladományozását tárgyaló forrással: ÁUO VIII. 334–335; I. továbbá: *Csánki* I. 146).

⁶⁴³ A szalonnai falkép irodalma: *Leszih A.*, A szalonnai templomban árpádkori falfestményeket fedeztek föl. Magyarország IV (1922) aug. 10. 180. sz.; *Puskás* 15; *Genthon*, Erdély 243; *Szabó Ferenc* 31, 33, 38–45; *Gerevich*, Románkor 228; *Kampis*, Régi MMűv. 504; Ref-Templomok 212, 251; *Genthon* I. 176; *Dercsényi*, Műemlékvédelem 148, 153; *Radocsay* 27, 212; MoMűvt. I. 196; MoMűvt. II. 120, 212/GL; *Entz*, Kpkori Mo. 21; *Genthon* II/II. 260; *Györffy*, TörtFöldrajz 804; MoMűvt. III. 120, 212/GL; *Kampis*, Kunst 50; MoMűvt. IV. 81.

⁶⁴⁴ Lehetséges, hogy a ciklus Süvetén megismert jelenetei a szalonnai szentély északi és északkeleti falrészén voltak; ezen a falon ugyanis még rejtőzhetnek freskók a vakolat alatt.

⁶⁴⁵ A felszentelési kereszt és a palmettásor korbelti viszonyára: *Szabó Ferenc* 43. Utóbb az egész templom gótikus kifestést kapott (uo. 32. kk.; *Radocsay* i. h.). Myskovszky 1900-as feltárásai után a románkori kifestést Gróh hozta felszínre 1922-ben; Gróh az akkor az apszidiolban látható gótikus festményekkel együtt az apszidiol palmettafrízét is lemásolta (OMF 658/555. sz.). A románkori freskókat 1952-ben Bartha László restaurálta, aki néhány addig ismeretlen jelenetet is feltárt. A helyreállítás, különösen az utolsó jelenetek esetében, nagyon kevésbé mondható szerencsésnek.

⁶⁴⁶ Részletes leírásuk: *Szabó Ferenc* 40. kk.

⁶⁴⁷ Az első jelenetből a szent ruháján és a Gonosz lábain kívül más nem látszik. Ezt a jelenetet a második kép értelmezi, ahol a négyszögletes, arosos részlet Margit lába alatt az a kút lehet, ahová a szent a gonoszt beleűzi (vö. Tournai-ban: *Demus*, Wandmalerei 203. t.).

⁶⁴⁸ A jelenetből csak két fej látszik, Margit és egy különös, lapos süveget viselő férfi. A két felirat közül a felső olvashatatlan, s a jelenet alatti PERFECT feliratot sem sikerült a Margit-legendával kapcsolatban értelmezni. Tóth Sándor véleménye szerint a felirat talán a falkép *készülésére* vonatkozhat. A magunk részéről egy további felirat (Malchus) alapján ebben is inkább személynevet keresnénk.

⁶⁴⁹ Teofil kilikiai diakónus a szereplője egy kedvelt középkori legendának, akit fohász-kódására Mária megsegít és az öröggel kötött szerződését visszaserzi. A legendát, és Teofil kezében a szerződéssel már a XII. század első felében ábrázolták Franciaországban (a souillac-i kapun: *Rey, R.*, La sculpture romane languedocienne. Toulouse—Paris 1936, 190. kép; a legendára l. uo. 248. old.). A legendát épp a Margit- és Katalin-ciklusok társaságában az üvegfestészet is kedveli (l. pl. Conques-ban a XIII. század közepe táján). *Szabó Ferenc* 41. old. a Dorottya-legendával tételez fel kontaminációt; ez a szent egy Teofil nevű írástudót térít meg. Ugyanez a neve egyébként a Margit-legenda feltehető szerzőjének is (*Graesse* 400; *Ansaldo* 83. jegyz.); a ciklusban való megjelentetését feltételezni azonban túlságosan mérész dolog volna.

⁶⁵⁰ Krisztus elfogatása jelenetén Péter karddal levágja a főpap Malchus nevű szolgálja fülét (János 18, 10; Lukács 22, 50–51).

⁶⁵¹ A színek: vörös, sárga, szürkés-kék és fehér.

⁶⁵² Valószínűleg a poroszlok hosszúharisnyás, térdig érő tunikás viseletének félreértése lehet.

⁶⁵³ A Gonosz legyőzését követően a jelenetsor kissé lejjebb folytatódik. Ez talán a frontálisan trónoló Olybrius fölött volt ablakkal lehetett kapcsolatos, az ablak túlsó oldalán azonban a képsor nem „lép vissza” eredeti magasságára. (Az eredeti ablakot több nagyobbították, elpusztítva vele az Olybrius előtti kihallgatás és az Ostorozás jeleneteinek felső részét.)

⁶⁵⁴ Pl. Gradesben (*Frodl*, Österreich 51; további előfordulások: uo. 19. jegyz.). A két szent életjeleneteinek falfestészeti sorozata a XII. század második felében eleve párhuzamosan terjedhetett el (Tournai-ban: *Demus*, Wandmalerei 202–203. t.). Ha Süvetén az Olybrius előtti első jelenet bal oldalán valóban oltár és pogány pap áll, akkor ez a motívum talán ismét a Katalin-legenda hatása lehet (vö. Tournai: uo. 202. t.). A legendát l.: *Graesse* 789–797.

⁶⁵⁵ A homoróddaróci templom déli falának zsúfolt jelenetén a szent nőalak koronásan

jelenik meg. Ez és a tudósoknak magyarázó szent a Katalin-legendára mutat; a további jele-
netek a szent azonosítása szempontjából nehezen értékelhetők. Nézetünk szerint s a fénykép-
felvétel alapján a falkép még a XIII. század legvégéről származhat, s kvalitásaiban messze
nem éri el azt a művészi szintet, amelyet a templom épülete képvisel (*Entz*, *Transsilvanien* 27,
28, 135). — A falkép irodalma: *Gerevich*, *Transsilvania* 547 (Homoróddal összetévesztve);
Radocsay 38, 148; *Kampis*, *Művt.* 418.

⁶⁵⁶ *Radocsay* 27; *MoMűvt.* IV. 81. — A túlságosan szabad restaurálás különösen az arcok
provinciális-népies karakterét erősen kiemeli. Vö.: következő jegyz.

⁶⁵⁷ A fehér háttér előtt kissé zsúfoltan, naivan előadott dejtei és szalonnai jelenetsor között
valóban van bizonyos felfogásbeli hasonlóság, még ha a dejtei alkotás valamivel kvalitásosabb-
nak látszik is. A háttér elszórt csillagdíszén túl együvé kapcsolja a két felvidéki ciklust a szim-
bolikus-apatropaikus állatábrázolás is. Ez a jellegzetesség talán egyszersmind arra mutat,
hogy a románkori ikonográfián belül ez az a szimbolika, amely a falusi művészet szintjén,
esetleg egy ősbibb jelképrendszerre apellálva, a legnagyobb visszhangra talál. A dejtei passió-
sorozat Krisztusának fejénél kétszer is megjelenő galamb párhuzama Szalonnán az ördög
legyőzése jelenetén látható Margit feje mellett. Talán ugyanezzel a bajelhárító gondolattal
kapcsolatban került be az utóbbi sorozatba a kereszttel megjelenő galamb motívuma, amely
egyébként igen ritkán ábrázolt jelenete a legendának (*Frod-Kraft* 14. jegyz.); benne a
galamb sohasem száll Margit fejére, mint Szalonnán. Az Olybrius előtti kihallgatás jelenetén
Margit és a kísérő lába alatt, az ábrázolás tartalmától függetlenül, szinte díszítő céllal
kétfejű, egytestű kígyó tekereg. Lehetséges, hogy a dejtei passiósorozat alsó szegélye fölötti
töredékes apró lábrészletek (?) hasonló, a bűn és gonosz legyőzetését szimbolizáló csúszó-
mászó állatalakok maradványai — az Ostorozás és a Keresztvitel alakjainak magas elhelyezése
talán egy ilyen keskeny alsó mező számára hagyhatott helyet. — A dejtei freskóhoz hasonlóan
a szalonnai is emlékeztet általános formában a lengyelországi czerwinski falkép előadásmód-
jára és formai alakítására, azonban mint ott, úgy itt sem lehet közvetlen kapcsolatokat fel-
tételoznünk (vö.: 621. jegyz.). Úgy hisszük: nem szorul részletesebb cáfolatra az a megállá-
pítás, amely szerint a románkori falképfestészetben napvilágot látott Margit-legendá ciklus
provinciális szalonnai lecsapódása az örmény (miniatúra) festészettel vagy általában a keleti
művészettel áll kapcsolatban (*Szabó Ferenc* 41–42, *Gerevich* Tiborra hivatkozva; *Gerevich*,
Románkor 228).

⁶⁵⁸ A falképet *Genthon* előbb (Erdély) a XIII., utóbb (I. és II.) a XII. századra datálta.
A mű keletkezését *Kampis* 1200 körüli időre, *Puskás és Korompay* (RefTemplomok) a XIII.
század első felére, *Szabó Ferenc* a század közepére tették. *Myskowszky* (393) az 1900-ban az
apszidióban feltárt három apostolt a XIII. század elejéről valónak gondolta, az akvarell-
másolat tanúsága szerint azonban ezek a második, gótikus kifestéshez tartoztak (OMF
6795. sz.).

⁶⁵⁹ Az építéstörténetre: *Szabó Ferenc* 28. kk.; *Gervers-Molnár* 34.

⁶⁶⁰ A körtemplom először csupán új portált kapott, majd új hajóval bővítve, szentélylé
alakították át. Az új hajó nyugati oldalán másodlagosan felhasznált ívmeződombormű a
körtemplom eredeti kapujához tartozhatott. Bár primitív formái miatt többször datálták
korai időre, épp ornamentikájának formája és annak stilizált volta miatt a XIII. század másod-
dik felénél előbb nem keletkezhetett. Mivel az új hajónak még félköríves ablakzáródásai
vannak, épültét a XIII–XIV. század fordulójára tehetjük.

⁶⁶¹ A templom feltárási, ill. helyreállítási munkáiban az OMF részéről Valter Ilona régész
és Pusztai Ilona építészmérnök vettek részt (1972–73).

⁶⁶² *Györfly*, *TörtFöldrajz* 803–804. — *Myskowszky* feltevése (394–395), amely szerint
István nádor és testvére, László sárosi főispán lennének a templom kegyurai a XIII–XIV.
század fordulóján, egy 1249-es eladási ügyleten alapul (HO VI. 50–53); úgy látszik azonban,
hogy ennek során az Őrösúr nembeliek csupán Szalonna közvetlen tartozékaiból adtak el,
birtokközpontjukat maguknak tartva meg.

⁶⁶³ Lehetséges, hogy a legenda ábrázolásainak sorát a váraszóói és noszvaji templom freskói-
val lehetne szaporítani. Noszvajra l.: 702. jegyz. Váraszóra l.: *Gergelyffy A. — Császár L.*,
A váraszóói románkori templom helyreállítása és bővítése. MV II (1958) 217–222; *Genthon*
II/II. 325; *Dercsényi D.*, Beszámoló az OMF 1964–65. évi munkájáról. MV X (1966) 129–
137; OMF jel. 1963–66, 253. A helyreállítással kapcsolatban napfényre került falképeket

1964-ben Reisinger Mária konzerválta. — A kis Heves megyei templomot, mely nyugati karzatáról ítélve kegügyi építkezés lehetett, *Gergelyffy—Császár* szerint a XII. század végén emelték, valójában azonban bizonyára több évtizeddel később keletkezett. A rendkívül töredékesen fennmaradt freskó tanúsága szerint az egész templom ki volt festve. A szentélyben az elpusztult Majestas alatt javarészt kivehetetlen jelenetes ábrázolások foglalnak helyet. Az északkeleti részen egymás mögött lépdelő három lovas talán a Margit-legenda jelenetére utal; lehetne még a Krisztus születéstörténete ciklusában ritkábban előforduló háromkirály is (l. pl. Brinay-ben és Vicq-ben: *Demus*, Wandmalerei 121, ill. 116. t.). A hajó északi falán az apostolok foglalnak helyet árkádok alatt; eredetileg mindkét falon lehetett hat-hat apostol. A diadalívlen egy medaillonba vagy árkád alá foglalt szent büszkje (?) olyan kváderkövön látható, melyet a helyreállítás során rossz helyre állították vissza, így a diadalív alakjainak méretét, számát és keretelési módját ma már nem állapíthatjuk meg. Az északi fal keleti szakaszán fennmaradt két apostol életnagyságnál nagyobb lehetett. Kissé ügyetlen, merev tartásuk, cingár lábuk, a bal oldalinal a köpeny szárnyát feltartó, elég suta mozdulata a falkép mesterének gyenge készségéről tanúskodik. A színek takarékosak: az okkerekon kívül csak a kék (háttérszín) és a fehér került felhasználásra; a mai színhatás kissé élénkebb az eredetinel. Érdekes a bal oldali apostol fehér köpenyszegélyének szürkés színnel készített, tölcéses ornamentumsora, amely talán későromán stukkódíszes szegélyek utánzata. — A konzervatív-vidékiek falkép datálása nagy nehézségekbe ütközik. A róla kapott összehasonlítás alapján (művészettörténeti vizsgálatról itt alig beszélhetünk) a XIII. század harmadik negyedében, talán már a hetvenes években való keletkezésére gondolhatunk. A kifestés talán egykorú volt az épület keletkezésével (vö. a templom faragványos részleteinek a noszvajival való rokon-ságát).

⁶⁶⁴ *Radó P.*, A Szelephényi-kódex. MKSz (1939) 406. (A szent nevenapjának július 13-i ünneplése július 20. helyett nem magyar specialitás; Európában több helyen is kimutatható, vö.: *Ansaldoi* 83. jegyz.) — Különösen kedvelt szentje lehetett Margit Álmos hercegnek, Kálmán király öccsének, aki három bencés monostort is alapított, ill. épített tiszteletére: Meszest, Margittát és Dömöst. Szt. Margit volt a titulusa a hahóti bencés, a bélai, garábi és hatvani premontrai, a pornói cisztercita apátságának, valamint egy-egy plébániatemplomnak Vácott, Veszprémben, Mezőörkén, Negyeden és a szepesi Szentmargitán, továbbá a sági premontrai prépostság egy kápolnájának.

⁶⁶⁵ KKrón. c. 175. f. 62^a, vö.: *Acta Sancti*. II. 23—24.

⁶⁶⁶ A vonatkozó forrás csak annyit mond, hogy II. Endre hazatértekor a királyné kancellárja az ereklýéket azon egyházak közt osztotta szét, melyeknek képviselői elébe járultak (KKrón. c. 175. f. 63). A legenda feltehető váradai, ill. meszei ábrázolására: 684. jegyz.

⁶⁶⁷ *Acta Sancti*. II. 24.

⁶⁶⁸ XIV. századi Margit-legendák a Felvidéken: Haraszt (Szepes m., ma: Charast', Cseh-szlovákia; a szentély falán; akvarellmásolata: OMF 172/256, 175/258, 178/260. sz.); Süvete (*Tóth*, Süvete 291. old., 15. jegyz.); a Székelyföldön: Gelence (Háromszék m., ma: Ghel-nița, Románia; a déli falon; *Huszka*, MSzentek 124—125, 127; az általa említett jelenetek közül csak a 3. és 4. Antióchiai Margité); Bögöz [Udvarhely m., ma: Mugeni, Románia; a hajó északi falán; *Huszka J.*, A bögözi (háromszék megyei) falképek. AÉ (1889) 388—393]; Homoródszentmárton (Udvarhely m., ma: Martinus, Románia; a hajó északi falán; *Huszka*, MSzentek 125, 126, 128); Székelydála (Udvarhely m., ma: Daia Secuiască, Románia; uo. 128); Sepsikőrspatak (Háromszék m., ma: Valea Cristului, Románia; *Radocsay* 206—207). — Az erdélyi legendaábrázolásokra: *Drăguș, V.*, Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania. Pagini de veche artă românească II. Bucuresti 1972, 76—77. — *Huszka* tévesen azt állítja, hogy Antióchiai Szt. Margit legendájának ábrázolásai Árpád-házi Boldog Margit legendájával keveredtek. Margit koronás ábrázolása nem a magyar királylány, hanem Szt. Katalin legendájának hatása; a gelencei jelenetek közül a *Huszka* által említett két első valószínűleg XV. századi falkép, és semmi köze a bennünket érdeklő legendához.

⁶⁶⁹ *Lukács Zsuzsa*, Szent László király legendája a középkori magyar festészetben. — A Szt. László-legenda irodalma: *Rómer* 27—28; *Huszka*, Szt. László; *Gróh*; *Divald*, MoMűvEml. 114—117; uő., MMűvt. 85—86; *László Gy.*, A honfoglaló magyar nép élete. Bp. 1944, 416—429 [l. bírálatát Dercsényitől: Szépművészet (1944) 341]; MoMűvt. III. 212—213; MoMűvt. IV. 118, 119; *László Gy.*, A népvándorláskor művészete. Bp. 1970,

107—118. — Szt. László ikonográfiájára: *Künste* II. 393—394; *Gerevich*, S. Ladislao; *Réau* III/II. 783—784.

⁶⁷⁰ Az ócsai falképek irodalma: R[eső] E[nsel] S[ándor] és m— [Rómer Flóris] vitája: *Sürgöny* III (1868) szept. 25.; okt. 20.; nov. 3., 15., 17., 18.; *Ipolyi*, Szepesváralja 19; *Rómer* 127—128; *Henszlmann*, Ókeresztény 123—124; *Földváry* 11—12; Hatszáz éves freskók; MOB jel. 1902, 166; *Gerecze*, Rajzjk. 322; uő., Falképj. 516; uő., MűemlJk. 631; *Gróh* 247; MOB jel. 1903—11, 226; *Möller* 154; *Éber*, Tanulmányok 72; uő., Árpád-kor 167—168; *Gerevich*, Régi MMűv. 8; uő., UngKunst 151; *Divald*, MMűvt. 85; *Gál* 269; *Gerevich*, *Arte* Ant. 9; *Péter* 42, 43—44; *Puskás* 21—24; *Szőnyi*, Templomok 33, 191; *Genthon*, Erdély 243; *Hekler*, UngK. 30; *Gerevich*, Románkör 65, 229; *Csányi—Lux* 52, 53, 151; *Kampis*, Régi MMűv. 506—508; *Ambrózy* 28; RefTemplomok 198, 251; *Genthon* I. 348; *Dercsényi*, Műemlékvédelem 148; *Radocsay* 26, 191—192; *Dercsényi*, Radocsay rec. 305; MoMűvt. I. 138/GL; Pest I. 583; *Kampis*, Művt. 409; *Tombor* 87; MoMűvt. II. és III. 150/GL; *Kampis*, Kunst 85; *Prokopp*, *Pittura* 288; MoMűvt. IV. 118/GL. — A falképek 1900-ban kerültek elő a mézsréteg alól (Hatszáz éves freskók). 1902-ben Gróh István, 1952-ben Jantsky Veronika restaurálta őket. Gróh 1903-ban akvarellmásolatot készített az épebben megmaradt részletekről (három-három apostol, trónoló Krisztus két mellélakkkal, Utolsó ítélet; a legutóbbi másolat elveszett; OMF 391/451—394/454. sz.).

⁶⁷¹ A László szenttéavatásával kapcsolatban 1200 körül keletkezett első legendaciklusunkhoz nem nyújthatott kiindulást (Legenda S. Ladislai regis Hungariae. Ed. S. L. Endlicher. *Rerum Hungaricarum monumenta* Arpadiana. Leipzig 1931, 235—244). A kerlési csatát és a lány megmentését — utóbbit kissé eltérő formában — a Képes Krónikában olvashatjuk (c. 102—103. f. 36'—37"). Ez a szövegrész olyan legendaszerkesztésre mehet vissza, amely talán az 1200 körüli legendánál később keletkezett.

⁶⁷² A két jelenet jobbára csak előrajzban és színtítozkodásban maradt fenn. A kun jellegzetes, csúcsos sapkában, Lászlót koronával és nimbuszal ábrázolta a festő. Az első jeleneten a két alak egymás vállára tett kézzel, erősen kilépve viaskodik, a jobb háttérben, kisebb alakban a lány sejtethető. A második jeleneten még éppen hogy kivehető a király feje és válla, amint a legyőzött, karjait felfelé nyújtó kun fölé hajol (a kun alakja elpusztult). A kompozíció jobb oldalán a lány szép, elforduló alakja; a kunra néz, s tekintete átellenében a kardot emeli az ellenfél megölésére. A két jelenet a presbitérium északi falán oly módon foglal helyet, hogy abból a ciklus két megelőző, elpusztult jelenetére (kerlési csata, a kun üldözése?) következtethetünk.

⁶⁷³ Történeti megfontolások és a legendaábrázolás elterjedése azt látszanak bizonyítani, hogy a ciklus első megjelenítésére a László által alapított és hamvait magába fogadó váradi székesegyházban került sor (*Divald*, MoMűvEml. 115; *Puskás* 22; MoMűvt. III. 212). — L.: 677. jegyz.

⁶⁷⁴ A határokon belül és Erdélytől keletre élő kunok a XIII. században politikai és egyházi vonatkozásban egyre komolyabb gondot okoztak az országnak. Elképzelhető, hogy ez a probléma belejátszott a ciklus kialakulásába. Ugyanehez adhatott impulzust a barbárkeleti elemmel való konfrontáció a tatárjárás idején. A falképciklusban ez az aspektus azonban kevésbé a történeti jelleget, mint inkább a psychomachikus vonást (a kereszténységnek a bűn elleni harcát) volt hivatva erősíteni. A László-legenda minden történeti vonatkozása mellett sem tekinthető történelmi festményciklusnak — ha elsősorban ez lett volna, aligha számolhatnánk korai keletkezésével és gyors elterjedésével.

⁶⁷⁵ L.: 79. old.

⁶⁷⁶ L. pl. a cressac-i, artins-i, Le Puy-beli, poncéi harci jeleneteket (*Deschamps*, St. Georges; *Deschamps—Thibout* I. 125—126, LVIII. t., és II. 55), a novarai Broletto festményeit (XIII. sz. első negyede: *Gabrielli* XXXI. kk. t.), az aquileiai székesegyházi kripta falképét (XIII. sz. eleje: *Demus*, Wandmalerei 61. t.). A XIV. századi ciklusok a kérdéses részletekhez a váradi őslenda követése útján juthattak. Talán ugyanezt az őstípust követő, korai jellegzetesség Ócsán, hogy a lány távol tartja magát a küzelemtől; a fokossal ügyetlenül a kun lábára sújtó lány a XIV. századi változatoknál helyi adaptáció lehet. A kun lefejezése jelenetében a lány mártírsági jelenetek poroszloinak mozdulatát követi (l. pl. a szent halála jelenetét a süvetei Margit-legendán).

⁶⁷⁷ A váradi ősciklus keletkezése minden bizonnyal a tatárjárás utánra tehető. A székes-

egyház ekkor ugyanis a támadás áldozatává vált. A pusztulás oly nagy méretű volt, hogy falfestmények aligha maradhattak meg, márpedig a ciklus óriási későbbi hatása a korai megsemmisülés ellen szól. Ez a korszakalkotó mű a székesegyház század közepén való újjáépítésével és csinosításával lehetett kapcsolatos. — A váradi székesegyházra: *Bunyitay V.*, A nagyváradi L. Sz. székesegyház. Nagyvárad 1880, 5. kk.; uő., A váradi püspökség története alapításától a jelenkorig I. Nagyvárad 1883; *Gerevich*, Románkor 29, 40; *Györffy*, TörtFöldrajz 684—686. — Az ócsai László-legenda közvetlen váradi leszármazását korai keletkezése mellett az is valószínűvé teszi, hogy ez a prépostság a premontreiek magyarországi anyaházának, Váradelőhegynek — Váradhegyfoknak — volt filiája (*Osvald* 247). Feltéve, hogy a László-legenda, ez az ikonográfiai telitalálat mindenekelőtt Váradon magán keltett feltűnést, az alföldi premontrei prépostsági templomba való áttevődését ezen az úton tarthatjuk elképzelhetőnek.

⁶⁷⁸ Gelencén, Bögözön, Sepsibesenyőn, Erdőfűlén, Székelyderzszen, Bibarcfalván, Kilyénben, Maksán, Zsegrán, Gömörorrákoson, Karaszkon, Vitfalván, Bántornyán stb.

⁶⁷⁹ Dávid életjelenetei (800 k.; *Braun, J.*, Die Malerei und Plastik des Mittelalters II. Wildpark—Potsdam 1930, 98. kép).

⁶⁸⁰ *Ansaldo* 50—51. old., XLIII—XLVI. t.

⁶⁸¹ A 680. jegyzetben idézett helyen; vö.: 632. jegyz. A magyarországi XIII—XIV. századi ciklusok tradicionális elhelyezésére: *Tóth, S*üvete.

⁶⁸² A rossz állapotban levő gallianói falképen is láthatunk a csatával kapcsolatban földön fekvő halottat (*Ansaldo* LIII. t.). Hihetőleg az ehhez hasonló ótestamentumi ciklusok egyes részleteinek és kompozíciójának átvételével keletkeztek a keresztesháború-ábrázolások a XII. század végétől. Ezáltal a László-legendákban is szereplő, fent említett részletek (l.: 676. jegyz.) talán nagy részben maguk is őszövétségi képsorokra vezethetők vissza.

⁶⁸³ Mint a 679. jegyzetnél említettük, a műstairi képsor témája Dáviddal kapcsolatos harci jelenetsor. A jó ügyért harcra szálló ótestamentumi király megjelenítése nem lehetett véletlen, s azt kell hinnünk, hogy műstairi előfordulása sem lehetett egyedi. A karoling uralkodókat gyakran hasonlították Dávidhoz vagy más ótestamentumi királyhoz (*Dodwell, C. R.*, *Painting in Europe, 800 to 1200*. Harmondsworth 1971, 21—22). Így valószínűnek látszik, hogy az őszövétségi királyok haditetteinek falképciklusa is avval kapcsolatban vált népszerűvé, hogy a keresztény hitet védő világi hatalmasságok szimbólumaként nyerhetett értelmezést. Ebben a megvilágításban még érthetőbbé válik a László-legenda tematikai és elhelyezései kapcsolódása az említett európai őszövétségi ciklusokhoz, hiszen a pogányság ellen harcoló szent magyar király maga is „második Dávid” volt.

⁶⁸⁴ Vö.: 88—89. old. — A bögözi és homoródszentmártoni Margit-legenda a gallianói elhelyezésben, az északi falon, a László-legenda alatt került megfestésre. Lehet, hogy a Margit-legendát már a váradi székesegyházban is ábrázolták; elképzelhetőnek tarthatjuk együttes szereplésüket a meszesi monostor templomában. A monostort Álmos herceg alapította 1108 előtt Szt. Margit tiszteletére olyan fontos stratégiai ponton, ahol a kelet felől fenyegető barbár betörések ellen kellett védeni az ország belső területeit. A kun betörést követően László és testvérei a meszesi szoroson át vonultak ellentámadásra: a kerlési csatába (*Pauler* I. 115—116). Ez a védőbástya a tatárok 1285-ös betörése idején ismét aktualitást nyerhetett (uo. II. 385—388).

⁶⁸⁵ Szt. Kristóf ábrázolására: *Künste* II. 154. kk.; *Ansaldo* 36. old. és 33, 35. jegyz. — Legkorábbi monumentális megjelenése: Gallianóban (*Ansaldo* XXXV—XXXVI. t.) és a württembergi Burgfeldenben (*Demus*, Wandmalerei 177—178). Kristóf itt egy rendkívül átgondolt és az Utolsó ítéletet is magába foglaló program keretében lelt ábrázolásra; részben talán hasonló összefüggések indokolják ócsai és más magyarországi megjelenését is (l. alább). A fenti alkotásokon Szt. Kristóf hatalmas alakja a templom belsejében kapott helyet (Magyarországon ehhez hasonló elhelyezését I. Homoródszentmártonban és kétszer is Vizsolyban). 1200 után Dél-Tirolban a hatalmas alak már homlokzaton is megjelenik, vállán a gyermek Jézussal (Castell'Appiano, Trento, Taufers). Magyarországra ez az ábrázolás a XIII. század első felében, közepe táján keletkezett ausztriai korai gótikus példák nyomán származhatott (Irschen, St. Johann im Mauertal, Gurk, St. Helena). Hazai emlékganyagunkban a homlokzati falra festett Szt. Kristóf ábrázolása a XIII. század végétől kezdve válhatott igazán népszerűvé. Elterjedtségéről s egyszersmind emlékeink gyors pusztulásáról ma már csupán múlt századi

szerzők, mindenekelőtt Rómer írásaiból értesülünk; a hazai freskóirodalomban említett mintegy húsz Szt. Kristófból egy sem maradt. Közülük felsoroljuk azokat, amelyeket — a következő jegyzetben említendő ócsai freskó mellett — a templom kora és földrajzi fekvése alapján nagy valószínűséggel későrománkori—koragótikus alkotásoknak képzelhetünk el: Alsódörgicse (Veszprém m.; *Rómer* 105); Aszófő (uo.; uo. 98); Ecsér [Zala m.; *Rómer* 106; nyomait említi: *Sz. Czeglédy I.—Koppány T.*, A középkori Ecsér falu és temploma. *AÉ* 91 (1964) 53]; Kővágóórs (Veszprém m.; *Ipolyi, Szepesváralja* 6); Mánfa (Baranya m.; *Szönyi, Templomok* 221); Őriszentpéter (l. 21. jegyz.); Révfülp (Veszprém m.; *Gerecse, Falképjék.* 541); Újkörtvélyes [Vas m., ma Zahling, Ausztria; *Rómer F.*, Román és átmeneti korú építmények hazánk területén. *AK X* (1876) 2. füz. 8]; Várkony (Pozsony m.; *Rómer* 149).

⁶⁸⁶ A főszentély déli külső falán *Rómer* (127) és *Henszlmann* (Ókeresztyn 124) még látták a hatalmas Szt. Kristófot, 1939-re azonban teljesen elenyészett (*Csányi—Lux* 52; vö.: 21. jegyz.). A Kristóf-figura, bár a templombelső festményeivel kompetens megfigyelő nem vethette össze (l.: 7. old. és id. jegyz.), nyilvánvalóan velük egyszerre keletkezett, ugyanazon program részeként.

⁶⁸⁷ L.: 685. jegyz.

⁶⁸⁸ Az ócsai kompozíciónak csak kelet felőli része maradt fenn. Ennek jobb oldalán a mandorlába foglalt, szivárványon trónoló és sebét mutató Krisztus maradványai, fölötté a mandorla mögül egy-egy nagyon töredékes, harsonázó angyalbüsztt bukkannak elő. Krisztus jobbán az alsó sorban hat apostol álló alakjának felső részlete és valószínűleg a közbenjáró Mária csekély töredéke maradt fenn, míg a felső regiszterben a Krisztus jobbra felől állított üdvözültek kaptak helyet. Előttük, Krisztus felől, egy térdelő angyal látható a szenvedés szimbólumaival. A kép rossz állapota, a feltáráskor mutatkozó nagy vakolathianyok és elmosódott részletek a restaurátort is megtéveszthették, aki önkényes, félrevezető kiegészítéshez is folyamodott. Ilyennek kell minősítenünk pl. a passiójelvényeket, a lándzsa kivételével. Krisztus köntösét, melyre a katonák a keresztfa tövében sorsot vetettek, az Utolsó ítélet ábrázolások gazdag sorában sehol sem mutatják be a vonatkozó jelenettől függetlenül (pl. a Rabula-kódex Keresztfeszítésén: LCI 2. Kreuzigung címszó 2. kép). A két „ruha”, melynek elhelyezése fej nélküli próbababukra emlékeztet, csakis két álló alak, talán angyal maradványa lehet, míg a fölöttük levő három kocka szemlélatomást a restaurálás eredménye.

⁶⁸⁹ Az Utolsó ítélet ábrázolások ikonográfiájára: *Künste* I. 521. kk.; LCI 4. 513. kk.

⁶⁹⁰ A XIV. századi példák közül az Utolsó ítélet a déli falon látható pl. Gelencén, Sepsikilyénben; az északi falon szerepel pl. Bögözben, Gömörirákoson, Bántornyán.

⁶⁹¹ A süvetei Utolsó ítélet az apszis déli falrészén, a Margit-legenda a nagyobbik, északi falrészén az előkép, ill. a kialakult szokás adta elhelyezést tükrözik: az Ítélet helye a hajó déli, a legendáé az északi fal.

⁶⁹² *Tóth, Süvete* 294—295. A süvetei ábrázolás pokolbeli részlete és a későbbi Utolsó ítélet kompozíciók arra mutatnak, hogy a falfestészet nem szívesen mondott le eredeti részletgazdagságáról. Abban, hogy az ócsai kompozíciónak Krisztus nem tengelyébe, hanem attól kissé keletebbre, az üdvözültekhez közelebb került, ugyanilyen aránybeli eltérést sejtethetünk: az elkárhozás jeleneteinek kibontakoztatására több helyet hagyott a festő. Ez a részlet, sajnos, a vakolattal együtt elpusztult. Annál is sajnálatosabb ez, mert kérdéses: nem találhattuk volna-e rajta a legelső Köpenyes Mária-ábrázolást. Ez a későrománkori—koragótikus kifejtési koncepcióból kinövő XIV. századi falfestészetünk jellegzetes ábrázolása: *Éber L.*, Köpenyes Mária-képek. *AÉ* XXXI (1912) 303—319. Ahogy három példa mutatja (Bögöz, Sepsikilyén, Gerény), az ábrázolás az Utolsó ítélet kompozíciókból kiindulva állandósul. A típust XIV. századinak tartják, s emlékei valóban nincsenek korábbi időből. Nem lehetetlen azonban, hogy ez az 1220—1230-as években keletkezett német forrásra visszamenő ábrázolás valamilyen formában már megvolt az ócsai falképen is, fenntartva a német eredeti emléket.

⁶⁹³ A presbitérium és az apszis közötti hevedertartó falkiugráson jobbról harcos szent, balról szent püspök álló alakját ábrázolták. Az ügyetlen állású harcosban Szt. Györgyöt, a püspökben Szt. Miklóst ismeri fel a kutatás, minden bizonnyal helyesen. A két szent a kifestés további részével nem áll semmiféle kapcsolatban (a templomot Máriának szentelték, így nem lehetnek a tituláris szentek; vö.: *Éber, Árpád-kor* 167). A két szent alakja talán ugyanúgy hozzátartozott az előképül szolgáló kifestéshez, ill. kifestésekhez, mint a program más részei vagy teljes egésze. Amennyiben a László-legendához hasonlóan ezek is a váradi

székesegyház falképének megfelelő részletét követik, kiemelt helyüket és falfestészeti megjelenésüket egy XI. századi forrással igazolhatónak látjuk. Leodvinus bihari püspök elbeszéléséből kiderül ugyanis, hogy egyháza kapott azokból a Szt. György- és Szt. Miklós-ereklyékből, amelyeket István király Ohrida bevétele alkalmából zsákmányolt (*Gombos, A. F., Catalogus fontium historiae Ungaricae*. . . Bp. 1937, 969–970). A váradi püspökség, mint a bihari püspökség jogutódja, bizonyára székesegyházában őrizte ezeket a nagy fontosságú ereklyéket; a falképi megjelenítés az ereklyetisztelettel függhetett össze.

⁶⁹⁴ A XIV. századi falfestészeti programokban, az Utolsó ítélethez kapcsolódó gondolat-körön belül egy további románkori eredetű ábrázolás, az okos és balga szüzek is helyet kaptak. (Alakjuk a diadalív bélietén vagy annak szentély felőli oldalán lelt megfestésre, így Gömör-rákoson, Kuttiban, Marosszentannán, Mohoson, Nézsán, Szászhermányban. L.: *Radocsay* 142, 143, 173, 179, 190, 213.) Észak-Itália, Dél-Tirol, Salzburg, Ausztria románkori falfestészetében álló alakjaik a kifestések fontos elemei, s mint ilyenek, a XIII. század második negyedében késői, fáradt stílusban egészen Magyarország határáig eljutnak (Tulln; vö.: *Tóth, Feldebrő* 93. jegyz.). Magyarországi XIV. századi megjelenésük talán folytatása annak a későromán kori hazai gyakorlatnak, melyet emlékeink pusztulása miatt nem ismerhetünk.

⁶⁹⁵ A falkép nagy vakolathányokkal és al secco részletei nagy részének elvesztésével maradt korunkra; nagyon sokat veszített eredetiségéből a két helyreállítás során. A restaurátorok hihetőleg itt is a falkép eredeti, lineáris jellegzetességének nézték az előrajtot, s azt lendületes-modoros formában túlhangsúlyozták. Az arkok, a drapériavetés, és árnyalások módjának tanulmányozását a helyreállítói beavatkozás lehetetlenné tette. Legfeljebb az alakok tartásából és egyes ornamentális részletekből vonhatunk le általánosabb következtetéseket, beható stílus-elemzésre azonban nem vállalkozhatunk. A falkép mai megjelenését majdnem olyan kevésbé tekintjük hitelesnek, mint a hidegségi második freskórészletet.

⁶⁹⁶ A mű korai gótikus megjelenéséhez a színvilága is hozzájárul: jellemző rá a malachit-zöld hangsúlyosabb szerepe és az okkerek világos árnyalatainak alkalmazása.

⁶⁹⁷ A falfestmény alját szegélyező dísz (eredeti formáját l. a 392/352. sz. akvarellmásolaton) és a szentélykifestés északnyugati zárószegélyének indái barázdált szélű levelekkel még románkorias vonásokat őriznek, hasonlóan az ügyefogyott állású Szt. Györgyhöz.

⁶⁹⁸ Müller és az őt követő *Korompay* (RefTempломok) kivételével, akik késő XIV. századi keletkezésére gondoltak, a falképet az irodalom a XIII. századra, általában annak második felére datálta; XIII. sz.: Éber, Péter, Szőnyi, Genthon; a sz. közepe: Henszlmann, Divald; a sz. második fele: Gál, Pest, Kampis; a sz. második fele és a XIV. sz. eleje között: MoMűvt.; a XIII. sz. utolsó évtizedei, a templom befejezése előtt: Puskás; XIII. sz. vége: *Gerevich T.* (Románkor 229; uo. a 65. old. XIV. századot mond); 1300 körül: Gróh, Hekler. — A kifestés a templom építésétől függetlenül készült. Az építéstörténetre: Pest I. 574. kk.; MoMűvt. 55–56; *Oszwald* 247.

⁶⁹⁹ Éber, Gál, Puskás, Gerevich T., Radocsay, Gerevich L. a művel kapcsolatban, bizonyára korai gótikus jellegzetességeit félreértve, francia hatást feltételeztek. Hekler a francia befolyás érvényesülését Németországon vagy Ausztrián keresztül is elképzelhetőnek tartja; Péter és *Genthon* (Erdély) dél-német leszármazásra gondol. A Gerevich László által felhozott párhuzam, a soproni káptalanterem falképe a terem 1400 körül keletkezett toldalékában van [*Csemege*, Soproni Szemle (1963) 97–115], és így legfeljebb a restaurálás módjának emlékeztethet az ócsai falképekre. — A magunk részéről, a falkép állapotára való tekintettel, tartózkodni kívánunk a stíluseredettel kapcsolatos állásfoglalástól; a legvalószínűbbnek a dél-német, esetleg ausztriai kapcsolatok szerepét látjuk a mű létrejöttében.

⁷⁰⁰ Elvben elképzelhető, hogy az ócsai Szt. László-legenda mintája, a váradi freskó is ilyen stílusban készült. Az emlékek nagy számának pusztulása miatt nem látjuk világosan: mikor keletkezhettek az új stílus első rangos emlékei.

⁷⁰¹ A Nagyboldogasszony-templom XIII. századi falképtöröredékeiről: *Radocsay* 122–123 (a korábbi irodalommal); *Csemege*, Bvári Főtpl. 29, 31, 32. old., 103, 112, 115. jegyz., 141–148. kép; *Borsos L.*, Beszámoló a Mátyás-templom belső helyreállításáról. MV XIII (1969) 18–22. — Az 1878-ban feltárt és a Kiscelli Múzeum akvarellmásolatain megőrzött töröredékek egy Krisztus-fejet, egy püspökfej töröredékét, valamint márványozásos ornamentikát mutatnak. A Krisztus-fej — leletkörülményei alapján — talán a templom délkeleti oldalán volt kápolnát díszített, az ornamentális részletek az északi és a főszentély ülőfülkéit, ill. ablakbélieteit díszít-

tették. Keletkezésük a figurális részletek és egy tölgylevelés díszítmény alapján a templom-építés befejezésének idejére, a hetvenes évek elejére tehető (vö.: MoMűvt. IV. 111. old.: a templom 1269-ben lényegében készen áll).

⁷⁰² A Borsod megyei noszvaji lebontott templom ma már csak fényképfelvételeken vizsgálható falképtörödékein a század hetvenes—nyolcvanas éveiben még a „nehéz stílus” nagy formái jelentkeznek, s csupán egy arcrészlet képvisel némi gótikus ízt (*Radocsay* 190, a további irodalommal; a fényképek az OMF Fototárában). *Szabó Ferenc* 23—24. old. leírása alapján, melyet az eredeti kövekről készített, elképzelhető, hogy női szent mártíromságát ábrázolták (?). — Az abaújházi falkép királyalakjának arcvonásaiban véljük az új stílus jelét felismerni, a szentély két meghatározhatatlan tárgyú jelenetének egy-egy felismerhető részletén azonban ilyen nem találunk. Mindazonáltal lehetséges, hogy a fennmaradt freskók csekély volta és igen rossz állapotuk vezet bennünket félre megítélésüknél. (*Radocsay* 21, 108. old., XII. t., a további irodalommal. A szentély északkeleti falán levő jelenetek leírása: Gróhtól és Dextől, OMF Irattár 1912/816., ill. 1938/620. sz. A diadalív jobb oldalán, a béléletben ábrázolt koronás alakot *Radocsay* és *Genthon* feltételelesen Szt. Lászlónak mondja.) A század utolsó negyedében Északkelet-Magyarországnak ez a területe nagyon jelentős szerepet visz, s különösen *Aba Amadé* hatalma tetőfokán bizonyos fokú önállóságra tesz szert (*Karácsonyi* I. 23—24, 26). Megfontolandónak kell tartanunk, hogy a politikai történet e vonatkozásai nem álltak-e az új stílus itteni jelentős terjedésével összefüggésben. Talán ilyen szempontból kívánatos értékelni a nagytoronyai (Zemplén m.; ma: Vel'ká Toroňa, Csehszlovákia) timpanonfreskót, a csak részben feltárt és rosszul restaurált, valószínűleg konzervatívabb vizsolyi második kifestést, s talán a frissen napvilágra jött Szabolcs-Szatmár megyei csarodai falképeket is. — Nagytoronyára: *Radocsay* 26, 186—198, a további irodalommal. A timpanon képe: *Sourek* 132. t. Az alig kivehető ábrázolást az irodalom Mária és gyermekének mondja, s az épülettel egyidőből, a XIII. század közepéről származtatja; a főalak arcvonásai talán későbbi keletkezést sejtetnek. — Vizsoly második kifestésének irodalma: 588. jegyz.; vö. továbbá: 587. jegyz. Az átdolgozott Mennybemenetelt ekkor egészíthették ki a felfelé néző apostolok büsztsjeivel (*Radocsay* XXXIX. t.), bár a restaurálás következtében ez ma két különböző stílus alkotásának látszik. A korai presbitérium boltozatán csupán próbafeltárásokat végeztek. A nagyon rossz restaurálás miatt a kifestés stílusa alig állapítható meg; a fenti falképek-nél talán valamivel későbbi (a nyolcvanas—kilencvenes évekből való?) alkotásról lehet itt szó, mely nem lehetett különösen kvalitásos. — A csarodai falképek 1972—73-ban jöttek napvilágra, és a templom legkorábbi kifestését képviselik (fényképei az OMF Fototárában). A páronként beszélgető apostolok és Mária arca gótizáló vonásokat mutat, egyébként azonban az alakokban, különösen redőzetükben sok a provinciális-románkori vonás; talán már a kilencvenes években keletkeztek.

⁷⁰³ A Vas megyei csemeszokpácsi templom első kifestésének irodalma: [Rövidhír.] MV VI (1962) 43; [Rövidhír.] MV VII (1963) 113; OMF jel. 1961—62, 245; OMF jel. 1963—66, 254; *Pungor Z.*, A csemeszokpácsi románkori templom. Vasi Szemle XXII (1968) 240—241; *Lente I.*, A csemeszokpácsi románkori templom falfestményeinek restaurálása. MV XII (1968) 208—209. — A falképeket 1960—66 közt *Lente István* és brigádja restaurálta. — Az első kifestés a szentély díszítésére szorítkozott, ahol Majestas alatt — ma barokkban átfestve; l.: *Dercsényi*, Hist.Mons. XII. t. — árkados apostolgaléria foglalt helyet. Jobb oldali fennmaradt részletén az ikonográfia konzervatívizmusa ellenére az arctípusokban, a középső apostol félrehajtott fejtartásában, a feliratok használatában és azok betűtípusában nagyon határozott gótikus tendenciák figyelhetők meg. A kremsi falképpel (1280 k.; *MittelaltWandmalerei* 114) adódó stílusrokonság talán arra mutat, hogy a falkép már a század legvégén, esetleg annál is később keletkezett. — Fényképfelvétel alapján a csemeszokpácsi freskóval vélem hasonló jellegűnek s talán korúnak a homoródi (Nagy-küküllő m., ma: Homorod, Románia) apszisfreskót. A nagyon töredékes Majestas és a mandorlájához érdekes és archaikus elrendezés szerint csatolt evangélistaszimbólumok, valamint a két cherub stílusa ma kevéssé megítélhető; alattuk az apostolok csak előrajzban megmaradt részletei provinciális gótizáló sajátosságokat mutatnak. Lektorom, *Tóth Sándor* személyes megfigyelései szerint a mű még XIII. századi lehet. Ugyanő az épületet a freskóhoz közeleső architektonikus részletek alapján (presbitérium záróköve, apszis háromkaréjos fülkéje) XIII. századnak mondja. A bonytalan korú homoróddaróci festmény mellett a homoródi falkép

az egyetlen, amelyet az Árpád-kori Erdély területéről ismerünk. (A falképet *Puskás* 15. old. a XIII. század első felére teszi. A homoróddaróci falképpel kissé összekevert irodalmát l.: *Radocsay* 147, képét: uo. XLVII. t. jobbra.)

⁷⁰⁴ A hidegségi körtemplom második kifestésének irodalmát l. a 452. jegyzetben; l. továbbá: *Dercsényi*, Műemlékvédelem 153; *Radocsay* 24; MoMúvt. I. 138/GL; II., III. 150/GL; IV. 118/GL. — A kifestés az apszidiolt és a körhajót érintette. A hajó falképeiből az első réteggel együtt feltártak az apszistól jobbra egy nagyméretű Olajfák hegye ábrázolást, az apszistól balra pedig egy katonákat mutató részletet. Ez utóbbit a restaurátor, Bartha László leválasztotta a falról (ma a Magyar Nemzeti Galériában; *Radocsay* XXII. t.), és helyette annak kevésbé hűséges másolatát festette fel. Az 1972–73-as restaurálás ezt a részletet meghagyta a hajó falán; fölüle azonban egy további részletet, mely a restaurátor szabad rekonstrukciója volt, eltávolítottak. Az erősen tönkretett Olajfák hegye ábrázolás helyreállítására már nem volt mód (vö.: 461. jegyz.). A rossz állapotban fennmaradt és rosszul restaurált Olajfák hegye stílusáról ma csak annyit mondhatunk, hogy az még a század első felének bizantinizáló festészetéhez látszik kapcsolódni; korát a fölötte levő díszítő indafríz segítségével nagyjából a század utolsó negyedében határozhatjuk meg. Hidegség épp ekkor tájt cserél gazdát. Buzád nembeli Csák ispán leszármazottai az Osl nembelieknek adják el (1281; ÁUO IX. 312–313; vö.: *Tóth*, Csák); személyükben hihetőleg a falkép donátorait ismerhetjük fel. — Azok a falképek, melyeket a múlt században valószínűleg a körtemplom apszisában Storno Ferenc és Glavanich plébános feltártak, a legújabb helyszíni vizsgálatok régészeinek álláspontja szerint az újonnan felszínre hozott későreneszansz réteghez tartozhattak s nem, mint magam is korábban gondoltam, a most tárgyalt falképekhez (l.: 67. old. és 458. jegyz.).

⁷⁰⁵ A Michaelerkirche falképe (MittelaltWandmalerei 113).

⁷⁰⁶ *Radocsay* 38–39, 220–221. old., XLIX. t. — A falkép 1317-ben készült és Róbert Károlynak a trónoló Mária által való megkoronáztatását ábrázolja; stílusa lényegében még román kori forrásokból táplálkozik.

⁷⁰⁷ *Radocsay* 25–26. old., XL–XLI. t. (Vö.: 81. old. és 589. jegyz.) — Vizsoly a XIV. század húszas–harmincas éveiben fontos közigazgatási centrum a Drugethek fennhatósága alatt (*Györffy*, TörtFöldrajz 157).

HELYNÉVMUTATÓ*

- Aachen 48, 49, 38
 Abasár 138
 Abaujvár 91, 702
 Admont 44, 548
 — -i biblia 18, 70, 122
 Alba Iulia I.: Gyulafehérvár
 Alsódörgicse 685
 Anagni 422, 546
 Andernach 488, 492, 599
 Aosta 236
 Apostag 14, 21, 43
 Aquileia 44, 63, 230, 272, 340, 405, 519, 555,
 570, 571, 676
 Aragónia 11, 50, 323
 Ardagger 71, 493, 631, 634, 640
 Artins 676
 Asinou 400, 408
 Aszófő 685
 Ausztria 16, 17, 33, 41, 65, 71, 72, 73, 76,
 82, 83, 86, 91, 47, 55, 194, 439, 485,
 694, 698
 Availles 321

 Bajorország 15, 16, 33, 37, 40, 41, 44, 65,
 66, 82, 113, 196, 439, 493, 495
 Balkán 75, 77, 271, 533, 555
 Bamberg 71, 493, 498
 — -i tropárium 401, 403
 Bánfalva I.: Sopronbánfalva
 Bántornya (Turnišče) 678, 690
 Beaulieu sur Dordogne 649
 Benepusztá 83, 602
 Berg 70, 82, 478, 480
 Besineu I.: Sepsibesenyő
 Bécs (Wien) — Österr. Nationalbibliothek,
 a salzburgi Szt. Péter-templom antiphoná-
 náriuma 202, 361, 614; Admonti biblia:
 I. ott
 — Szt. Mihály-templom 505, 705
 Béla 664
 Bény (Biňa) 73, 77, 507, 549—555
 Bibarcfalva (Biborteni) 678
 Biňa I.: Bény

 Bizánc 13, 14, 17, 24, 25, 44, 45, 48, 49, 50,
 61, 63, 69, 72, 73, 75, 79, 36, 37, 38, 39,
 41, 42, 43, 113, 114, 160, 163, 182, 202,
 261, 265, 271, 272, 312, 324, 400, 533, 564
 Bodeni tó-vidék 31, 33
 Bologna 639
 Bonavigo I.: Verona-Bonavigo
 Bögöz (Mugeni) 89, 668, 678, 684, 690, 692
 Braunschweig 493
 Brauweiler 488
 Brescia 575
 Bressanone 65
 Briga Novarese 176, 230, 476, 525
 Brinay 663
 Brixen I.: Bressanone
 Budapest
 — budai domonkos kolostor 514
 — margitszigeti domonkos kolostor 514
 — Magyar Nemzeti Galéria 556, 704
 — Magyar Nemzeti Múzeum 23, 94, 141
 — Nagyboldogasszony-templom 17, 91, 225,
 514, 701
 Bulgária 36
 Burgeis I.: Burgusio
 Burgfelden 685
 Burgusio (Burgeis) 202

 Čakovec I.: Csáktornya
 Caldiero 164
 Cascina di S. Martino 74
 Castell'Appiano (Hocheppan) 51, 80, 230,
 231, 685
 Cefalù 329
 Celldömölk 87
 Chalières 477
 Charast' I.: Haraszt
 Chartres 44, 48, 265, 311, 326, 491
 Chiemsee (Frauenwörth) 194
 Chileni I. Sepsikilyén
 Chios 127
 Cîteaux 491
 Civate
 — Oratorio di S. Benedetto 188, 278

* Az álló számokkal a szöveg oldalszámaira, a *dőlt számokkal* a jegyzetekre hivatkozunk.

- Civate S. Calogero 236
 — S. Pietro al Monte 15, 33, 35, 36, 32,
 165, 188, 236
- Clermont 48
 Cluny 278, 280
 Como 15
 Concordia Sagittaria 278
 Conques 649
 Cressac 79, 569, 571, 676
 Czerwinsk 61, 621
- Csaroda 91, 702
 Csátár l.: Admonti biblia
 Csáktornya (Čakovec) 72
 Csehország 33, 548
 Csemeszkopács 18, 91, 71, 470, 471, 703
- Daia Secuiască l.: Székelydália
 Daphni 264, 395
 Deáki (Deakovec) 87
 Dejte (Dehtice) 18, 19, 83–85, 88, 61, 471,
 605–621, 657
- Deutz 492
 Dél-Tirol 11, 33, 40, 41, 51, 69, 172, 177,
 231, 694
 Dömölk l.: Celldömölk
 Dömös 664
 Draußen l.: Homoróddaróc
 Dziekanowice 602
- Ecsér 685
 Erdőfüle (Filea) 678
 Erfurt 493
 Estahón 265, 266
 Esterri de Cardós 176
 Esztergom 17
 — a palotakápolna falképei 12, 16, 38, 41,
 46–52, 57, 30, 38, 287–332
- Feldebrő 9, 10, 11, 14, 16, 19, 25, 27–37,
 38, 41, 44, 69, 25, 38, 41, 55, 68, 79,
 136–202
- Felsődorög l.: Taliándörög
 Felsőmindszent 21, 471
 Felsőörs 44, 340
 Ferrara 570, 575
 Filea l.: Erdőfüle
 Firenze — Porta S. Giorgio 565
 Foro Claudio 309, 320
 Franciaország 11, 13, 16, 17, 36, 41, 44, 45,
 50, 51, 70, 71, 72, 32, 47, 50, 51, 53, 55,
 265, 321, 322, 326, 481, 492, 604, 649,
 699
- Franken 65, 66, 495
 Frauenwörth l.: Chiemsee
 Freiburg im Breisgau 570
- Friesach 479
 Fulda 33
- Galliano 19, 35, 36, 89, 90, 128, 186, 236,
 631, 682, 685
- Garáb 664
 Gelence (Ghelința) 89, 668, 678, 690
 Genova 79
 Gerény (Gorjani) 472, 692
 Ghelinta l.: Gelence
 Gimes (Jelenec) 343
 Gorjani l.: Gerény
 Gömörrákos (Rákoš) 678, 690, 694
 Görögország 44
 Grades 265, 631, 654
 Griffen 70, 71, 81, 478, 479, 530
 Grissiano 172
 Gurk 685
- Győr 10, 52, 56, 60, 71, 333–334, 470
 Gyulafehérvár (Alba Iulia) 52, 56, 335–336,
 613
- Hagedest 493, 494
 Hahót 664
 Halberstadt 493
 Haraszt (Charast') 668
 Härman l.: Szászhermány
 Hartberg 65
 Hatvan 664
 Heiligenkreutz 538, 604
 Hidegség 9, 12, 16, 18, 67–72, 82, 83, 85,
 91, 25, 71, 245, 435, 452–508, 539, 600,
 695, 704
- Hocheppan l.: Castell'Appiano
 Homoród (Homorod) 460, 703
 Homoróddaróc (Draußen) 87, 655, 703
 Homoródszentmárton (Martinus) 89, 668, 684,
 685
- Hosios Lukas 127, 264, 395, 402, 405
 Höllein 506
- Irschen 685
- Ják
 — a toronyalj freskói 9, 10, 12, 13, 16,
 56–67, 71, 72, 78, 28, 30, 66, 73, 75, 78,
 79, 245, 334, 371–451, 498, 559, 560
 — a szentély freskója 57, 60, 78–81, 82,
 25, 30, 557–585
- Jelenec l.: Gimes
 Jolsva 642
- Kaposszentjakab 21
 Karaszko (Kraskovo) 678
 Karcsa 21

- Karintia 69, 81
 Katalónia 11, 35, 44, 50
 Kács 21
 Kecskemét — Katona József Múzeum 603
 Keferloh 186, 196
 Kijev
 — Sz. Szofija 43, 127
 — Sz. Teodor 564
 Kilyén I.: Sepsikilyén
 Kisbény I.: Bény
 Konstantinápoly 43
 Kosztolány (Kostol'any pod Tribečom) 19,
 53—56, 84, 25, 28, 341—370, 596
 Köröspatak I.: Sepsiköröspatak
 Kővágóörs 685
 Kraskovo I.: Karaszko
 Kurbinovo 395, 400, 405
 Kutti 694

 Lambach 54, 50, 186
 Lana 230, 631
 Lavaudieu 265, 266, 530
 Le Loraux-Bottereau 570
 Le Puy 319, 322, 326, 530, 676
 Lengyelország 17, 61, 602
 León 323
 Léka (Lockenhaus) 76—77, 25, 507, 536—
 548
 Lombardia 11, 15, 26, 31, 33, 34, 35, 36, 37,
 40, 41, 47, 50, 160, 177, 232, 265
 Lovászpátona 71, 470

 Maas-vidék 15, 42, 51, 492
 Macşa I.: Maksa
 Makád 43
 Maksa (Macşa) 678
 Margitta 664
 Maria Wörth 477
 Marosszentanna (Sântana de Murás) 694
 Martinus I.: Homoródszentmárton
 Martjanci I.: Mártonhely
 Matrei 548, 600
 Mánfa 685
 Mártonhely (Martjanci) 74
 Meaux 412
 Medinet-az-Zahra 38
 Melk 429
 Meszes 664, 684
 Mezőörke 664
 Mieronice 631
 Milánó 15, 32, 328
 — S. Ambrogio 111, 191
 — S. Lorenzo Maggiore 230
 — S. Simpliciano 284
 Mileševo 395, 405, 528
 Mohos (Nitrianska Poruba) 694

 Monreale 63, 129, 565
 Montecassino 15, 47
 Montoire 494
 Mugeni I.: Bögöz
 Muthmannsdorf 64—65
 München — Bayer. Staatsbibliothek, II. Hen-
 rik perikópakönyve 401, 403; a salz-
 burgi St. Erentrud perikópakönyve 403
 Müstair 89, 202, 330, 683

 Nagygeresd 21
 Nagytoronya (Vel'ká Torožňa) 91, 702
 Nagyvárad (Oradea) 89, 90, 673, 677, 684,
 693, 698
 Napoli I.: Nápoly
 Naturno 239
 Nápoly — S. Maria Donna Regina freskója
 523
 Negyed 664
 Nemespécseley 87
 New York — Pierpont Morgan Library,
 Berthold-missale 404
 Németország 16, 17, 71, 72, 79, 114, 692,
 698
 — Dél-Németország 36, 37, 67, 73, 84, 86,
 32, 47, 55, 113, 248, 698
 — Észak-Németország 65, 495
 — Közép-Németország 65
 Nézsza 694
 Nicea 533
 Noszvaj 91, 25, 663, 702
 Novara
 — keresztelőkápolna 236
 — Broletto 676
 Nitrianska Poruba I.: Mohos

 Ócsa 7, 10, 17, 19, 89, 91, 21, 25, 28, 53, 55,
 507, 670, 672, 677, 685, 688—692, 693,
 695—697
 Ohrid
 — Peribletos 408
 — S. Sofia 43, 395, 400, 402, 693
 Olaszország 13, 14, 16, 17, 25, 37, 69, 79,
 38, 55, 78, 84, 182, 271, 574
 — Dél-Olaszország 35, 50, 51
 — Észak-Olaszország 15, 33, 34, 35, 40, 41,
 43, 45, 51, 54, 57, 199, 694
 — Közép-Olaszország 57, 422
 Oleggio 15, 36, 32, 392
 Orachovica (Raholca) 533
 Oradea I.: Nagyvárad
 Oroszlámos 41

 Őrszentpéter 21, 685

 Padova 548

- Palermo 63
 — Cappella Palatina 129, 320, 323, 329, 420, 421
 — Martorana 61, 62, 361, 400, 404, 420
- Palesztina 54
- Pannonhalmi 10, 52, 53, 56, 337
- Parma 75
- Passau—Niedernburg 265, 266, 433
 — -i perikópakönyv 175
- Pavia — S. Giovanni Domnarum 164
 — S. Pietro in Ciel d'Oro 284
- Párizs — Notre-Dame székesegyház, Matitas de Bussy egykori síremléke 413
- Perschen 478
- Pécs — cella trichora 14, 25, 38, 42—46, 50, 54, 64, 228, 252—285, 340
 — II. sz. festett sírkamra 275
 — székesegyház 10, 14, 16, 27, 38—42, 44, 82—83, 24, 25, 66, 177, 203—251, 272, 280, 282—285
- Pécsely, Pécsöl I.: Nemespécsely
- Pécsvárad 9, 10, 14, 26—27, 35, 122—135, 162
- Péc 555
- Pedret 176
- Piemont 11, 15, 31, 40
- Poitiers
 — keresztelőkápolna 309
 — Notre-Dame-la-Grande 477
- Pomposa 230
- Poncé 676
- Pornó 664
- Prága — Egyetemi Könyvtár zsoltárkönyve 403
- Prüfening 186, 194, 424
- Prüll 65, 528
- Pürgg 44, 194, 265, 266, 267
- Raholca I.: Orachovica
- Rajna-vidék — Alsó-Rajna-vidék 42, 71, 32, 50, 51, 492, 493, 495
- Ravello 565
- Ravenna
 — Basilica Ursiana 170
 — S. Affricisco 487
- Rákoš I.: Gömörrákos
- Regensburg 16, 64, 84, 51, 113, 194, 493, 495, 496
 — Allerheiligenkapelle 26, 44, 195, 278, 280
 — Uta-evangéliárium 317
- Reichenau 33, 161, 400, 477, 488
- Reims 412
- Révfülöp 685
- Révhelyszentmárton 87
- Riva S. Vitale 230
- Roccaforte Mondoví 230, 233, 239, 476
- Róma 25, 44, 45, 54, 63, 75
 — régi Szt. Péter-bazilika 114
 — S. Bastianello 320
 — S. Lorenzo, Fieschi-síremlék 413
 — S. Maria Maggiore, Torriti apszisképe 75
 — S. Prassede, S. Zenone-kápolna 114
 — SS. Quattro Coronati 423, 609
- Rongolise 61, 404
- Rouen — Hugues d'Amiens síremléke 412
- Rovná 70, 196, 478, 480, 500
- Saint-Pierre-les-Églises 54
- Salzburg 16, 17, 33, 36, 37, 40, 43, 44, 45, 63, 64, 69, 72, 80, 81, 47, 50, 177, 196, 236, 425, 496, 581, 664
 — könyvfestészet 18, 194, 202, 248, 361, 403, 548, 614
 — Szt. Péter-templom, „Hora tercia”-freskó 194
- San Miguel de Cruillas 321
- San Romedio 230
- Sankt Florian 194
- Sankt Helena am Wieserberg 196, 476, 483, 500, 506, 685
- Sankt Johann im Mauertal 80, 581, 631, 685
- Sankt Martin an der Raab 87
- Sankt Paul im Lavanttal 72, 81, 393, 485
- Santa Maria ad Cryptas 576
- Santa Maria de Mur 487
- Sant'Angelo in Formis 32, 125, 128
- Sant'Urbano alla Caffarella 54, 360
- Ság 664
- Sántana de Murás I.: Marosszentanna
- Sármonostor I.: Abasár
- Schwarzrheindorf 195, 488
- Sens — székesegyházi kincstár, Siviardus-sudarium 48, 49, 38, 315
- Sepsibesenyő (Besineu) 678
- Sepsikilyén (Chileni) 690, 692
- Sepsikörispatak (Valea Cristului) 72, 471, 668
- Sinai — Szt. Katalin-kolostor kódexe 404, 408
- Šivetice I.: Šüvete
- Sommacampagna 163
- Sopočani 391, 395
- Sopron 604, 698
- Sopronbánfalva 9, 83, 28, 454, 604
- Sorengo 236
- Sorpe 176, 265, 266
- Spanyolország 13, 16, 36, 50, 51
- Stájerország 72, 76
- Steirisch-Lassnitz 236
- Strasbourg 493
- Studenica 528
- Šüvete (Šivetice) 18, 19, 85—86, 87, 88, 90, 28, 68, 500, 594, 622—642, 644, 654, 668, 691

- Szalonna 19, 83, 87–88, 61, 594, 621, 643–662
- Szászhermány (Härman) 694
- Szávaszentdemeter 41
- Szekszárd 38, 41
- Szentkirály — timpanon
- Szentmargita 664
- Szepesváralja 2, 706
- Szerbia 75, 392, 395, 528, 533
- Székelydália (Daia Secuiască) 668
- Székelyderzs 678
- Székesfehérvár
- bazilika 23–25, 62, 88–118, 244, 328, 406
 - István-koporsó 113, 392
- Szicília 15, 26, 63, 320, 323
- Szigetfő 14, 15
- Szilézia 602
- Tahull
- S. Clemente 477
 - S. Maria 265, 266, 309, 321
- Taliándörög 87, 530
- Tarnaszentmária 21
- Taufers l.: Tubre
- Tavant 494
- Tárkányka (Tärcaïta) 471
- Termeno (Tramin) 230, 233, 478
- Thessaloniké 43, 160
- Ticino 11, 15, 476
- Tihany 41
- Tirol l.: Dél-Tirol
- Tivoli 423
- Torcello 117, 128, 329, 476
- Tournai 50, 631, 654
- Tramin l.: Termeno
- Trani 565
- Trento 685
- Treviso 362, 393
- Tubre (Taufers) 70, 425, 478, 480, 530, 685
- Tulln 694
- Turnišče l.: Bántornya
- Újkörtvélyes (Zahling) 689
- Valea Cristului l.: Sepsikörispatak
- Varkoň l.: Várkony
- Vác 41, 664
- Várad l.: Nagyvárad
- Váradelöhegy (Váradhegyfok) 10
- Váraszó 18, 25, 594, 663
- Várkony (Varkoň) 685
- Velemér 334
- Velence 17, 45, 55, 63, 47, 164, 271, 393, 419, 580, 639
- S. Marco-bazilika, mozaikok 25, 41, 117, 329, 363, 476; cibóriumoszlopok 362; keresztelőkápolna domborműve 565
- Vel'ká Toroňa l.: Nagytoronya
- Veneto 15, 16, 36, 40, 41, 51, 55, 63, 80, 164, 177, 548
- Venezia l.: Velence
- Verona
- Biblioteca Comunale kódexe 632
 - S. Giovanni in Fonte 362
 - S. Giovanni in Valle 577
 - SS. Apostoli 80, 577, 579, 632
 - SS. Nazaro e Celso 202, 236
- Verona-Bonavigo 164
- Veszprém
- Gizella-kápolna 9, 12, 17, 53, 73–76, 25, 87, 507, 509–535, 547
 - Szt. György-kápolna 52–53, 56, 338–339
 - Szt. Katalin-templom 534
 - Szt. Margit-templom 664
 - székesegyház 41, 340
- Veszprémvölgy 14, 41, 43, 113
- Vicq 74, 322, 663
- Visegrád 21
- Vitfalva (Vitovce) 678
- Vizsoly 9, 18, 19, 81–83, 84, 91, 71, 507, 586–602, 685, 702, 707
- Vorau-i evangéliárium 194
- Weissenburg 493
- Werden 487
- Wien l.: Bécs
- Wiener Neustadt 485, 505
- Zahling l.: Újkörtvélyes
- Zalavár 17, 43, 64, 113
- Žehra l.: Zsegra
- Zoborhegy 53, 56
- Zsámbék 77, 25, 79, 470, 556
- Zsegra (Žehra) 87, 678

KÉPJEGYZÉK

1. Az Árpád-kori falfestmények térképe
2. Székesfehérvár. A királyi bazilika rekonstruált alaprajza
3. Pécsvárad. A volt bencés apátsági templom alaprajza
4. Feldebrő. A volt bencés apátsági templom és kriptá alaprajza
5. Feldebrő. A kriptá alaprajza a falképek elhelyezkedésével
6. Pécs. A románkori székesegyház alaprajza és a falképtörödékek feltárásának helye a templom keleti részén (a Koppay-féle másolatok számozása szerint)
7. Pécs. A cella trichora alaprajza
8. Esztergom. A palotakápolna alaprajza
9. Kosztolány (Kostol'any pod Tribečom). A plébániatemplom alaprajza
10. Ják. A volt bencés apátsági templom alaprajza
11. Hidegség. A körtemplom alaprajza
12. Veszprém. A Gizella-kápolna alaprajza
13. Vizsoly. A volt r. k. (ma ref.) templom alaprajza
14. Dejte (Dehtice). A temetőkápolna alaprajza
15. Sűvete (Šivetice). A plébániatemplom alaprajza
16. Szalonna. A volt r. k. (ma ref.) templom alaprajza
17. Ócsa. A volt premontrei prépostsági (ma ref.) templom alaprajza
18. Székesfehérvár. A királyi bazilika mozaikdíszének három töredéke. XI–XII. század fordulója (?). Székesfehérvár, István Király Múzeum
19. Pécsvárad. Volt bencés apátsági templom. Angyal büsztjének feltárt részlete a szentély déli boltsüvegéről. XII. század közepe tája (?)
20. Feldebrő. A volt bencés apátsági templom kriptája. XI. század közepe
21. Feldebrő. Krisztus és az evangélistaszimbólumok a kriptá szentélyének boltozatán. XII. század utolsó negyede
22. Feldebrő. Arkangyal büsztje a kriptá szentélyének déli ablaka fölötti boltsüvegben. XII. század utolsó negyede
23. Feldebrő. Kain alakja a kriptá hajójának nyugati falán, a sírkamra bejáratától délre. XII. század utolsó negyede
24. Feldebrő. Ábel alakja a kriptá hajójának délről számított második pillére fölötti boltozati részen, Kain alakjával szemközi elhelyezésben. XII. század utolsó negyede
25. Feldebrő. Ornamentális részlet a kriptá hajójának délről számított második, nyugati boltszakaszában. XII. század utolsó negyede
26. Feldebrő. Próféta (Ezékiel vagy Dániel) a kriptá hajójának délről számított második pillére fölötti, kelet felőli boltozati részen. Tekercsének felirata: „. . . EL PROFET.” XII. század utolsó negyede
27. Feldebrő. Kain megöli Ábelt. Jelenet a kriptá hajójában, a délről számított második pillér fölötti, dél felőli boltozati részen. XII. század utolsó negyede

28. Feldebrő. Harcos szent mellképe a kripta hajójában, a délről számított második keleti boltszakasz észak felőli boltsüvegében. XII. század utolsó negyede
29. Feldebrő. Harcos szent mellképe a kripta hajójában, az északról számított második keleti boltszakasz dél felőli boltsüvegében. XII. század utolsó negyede
30. Pécs. Szirén töredéke a székesegyház elpusztult kifestéséből. Helye valamelyik apszis lábazati részén lehetett. XII. század utolsó harmada. Pécs, Székesegyházi Kötár
31. Pécs. Angyal és palmettás díszítmény töredéke a székesegyház déli apszisának homlokfaláról. XII. század utolsó harmada. Koppay József akvarellmásolata, 1882. (K/VI. sz. másolat.) Pécs, Káptalani Levéltár
32. Pécs. A székesegyház főapszisa déli ablakbélletének díszítése. XII. század utolsó harmada. Koppay József akvarellmásolata, 1882. (K/I. sz. másolat.) Pécs, Káptalani Levéltár
33. Pécs. A székesegyház főapszisa homlokívének díszítménye, az ív belső szegélydísze és az apszis állatalakos választó frízének maradványa. XII. század utolsó harmada. Koppay József akvarellmásolata, 1882. (K/V. sz. másolat.) Pécs, Káptalani Levéltár
34. Pécs. A cella trichora második kifestésének maradványa: függönydíz részlete a cella északi karéjának keleti falrészén. XII. század második fele vagy vége
35. Esztergom. A palotakápolna. XII. század vége — a XIII. század első évtizede
36. Esztergom. Oroszlános lábazati festés a palotakápolnában. Dex Ferenc rekonstrukciója
37. Esztergom. Részlet a palotakápolna szentélyének lábazati festéséből: az északnyugatról számított első oroszlános medaillon. XIII. század első évtizede
38. Esztergom. Indadisz a palotakápolna szentélyfülkéjének bélletéből. XIII. század első évtizede
39. Kosztolány (Kostol'any pod Tribečom). Plébániatemplom. A háromkirályok utazása Betlehembe. Jelenet a templom északi falán. XII. század vége — XIII. század első harmada
40. Kosztolány (Kostol'any pod Tribečom). Plébániatemplom. Krisztus születésének jelenete a templom déli falán, XII. század vége — XIII. század első harmada
41. Ják. Volt bencés apátsági templom. Falképek a déli toronyaljban. XIII. század harmincas évei
42. Ják. Volt bencés apátsági templom. Mária halálának jelenete a déli toronyalj nyugati falán. XIII. század harmincas évei
43. Ják. Volt bencés apátsági templom. A Mária halála kompozíció jobb oldali részlete: apostolok és asszonyok
44. Ják. Volt bencés apátsági templom. Öt álló alak (a Ják nemzetség tagjai?) a déli toronyal déli falán. XIII. század harmincas évei
45. Ják. Volt bencés apátsági templom. A déli toronyalj keleti boltsüvegének falképe szent alak (Szent György?) előtt térdeplő kegyúri párral. XIII. század harmincas évei
46. Ják. Volt bencés apátsági templom. A déli toronyalj boltozatának falképei: egy-egy térdeplő kegyúri pár három arkangyal és egy szent előtt. XIII. század harmincas évei
47. Ják. Volt bencés apátsági templom. Két álló alak, függöny és keretelés maradványa a nyugati bejárat melletti, észak felőli falrészén. XIII. század harmincas évei
48. Ják. Volt bencés apátsági templom. Arkangyal kegyúri párral a déli toronyalj nyugati boltmezejében. XIII. század harmincas évei
49. Hidegség. Körtemplom. Az apszis félkupolájának falképe: Majestas Domini az evangélistaszimbólumokkal. XIII. század közepe
50. Hidegség. Körtemplom. Az apszis falképei. XIII. század közepe
51. Hidegség. Körtemplom. Apostolok az apszis hengerfalának bal oldalán. XIII. század közepe
52. Hidegség. Körtemplom. Apostolok az apszis hengerfalának jobb oldalán. XIII. század közepe

53. Veszprém. Gizella-kápolna. A nyugat felőli apostolpár a kápolna északi falán. XIII. század közepe
54. Veszprém. Gizella-kápolna. A középső apostolpár a kápolna északi falán. XIII. század közepe
55. Veszprém. A Gizella-kápolna az északi fal festményeivel. XIII. század közepe
56. Veszprém. Gizella-kápolna. A bal oldali apostol jobb keze (az 54. kép részlete)
57. Bény (Biňa). Körtemplom. Apostol a szentély falképeről. XIII. század közepe után
58. Léka (Lockenhaus). Várkápolna. Harcos szent alakja a déli szentélyablak bal oldali béléletében. XIII. század közepe után
59. Léka (Lockenhaus). Várkápolna. Szent püspök alakja az északi fal keleti ablakának bal oldali béléletében. XIII. század közepe után
60. Sopronbánfalva. Volt plébániatemplom. Püspök alakja a szentély nyugati falán, a diadalív déli oldalán. XIII. század közepe után
61. Zsámbék. Volt premontrei prépostsági templom. Krisztus-fej töredékét mutató festett kváderkő. XIII. század közepe után (?). Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
62. Ják. Volt bencés apátsági templom. A sárkányölő Szent György lovasalakja a főapszis hengerfalán. 1256 körül
63. Pécs. Székesegyház. Indadisz töredéke a főapszis és az északi apszis homlokfaláról. XIII. század második fele. Koppay József akvarellmásolata, 1882. (K/VIII. sz. másolat.) Pécs, Káptalani Levéltár
64. Pécs. Székesegyház. A déli apszisindítás belső szegélydísze. XII. század utolsó harmada vagy XIII. század második fele. Koppay József akvarellmásolata, 1882. (K/VII. sz. másolat.) Pécs, Káptalani Levéltár
65. Vizsoly. Volt r. k. (ma ref.) templom. Az apszis falképe. XIII. század közepe
66. Vizsoly. Volt r. k. (ma ref.) templom. Részlet az apszis falképéből: Mária és gyermeke a Háromkirályok imádása jelenetéből és Angyali szózat a királyokhoz
67. Dejte (Dehtice). Temetőkápolna. Részlet a hajó falképeiből: Ostorozás és Keresztvitel. XIII. század hatvanas–hetvenes évei (?)
68. Dejte (Dehtice). Temetőkápolna. Falképek a hajónak az apszistól jobbra levő falán: Krisztus születése és fürdetése, Ostorozás, Keresztvitel, Kálvária. XIII. század hatvanas–hetvenes évei (?)
69. Süvete (Šivetice). Plébániatemplom. Az apszis északi részének falképe. A felső sorban a Margit-legenda jelenetei (balról jobbra: Olybrius megpillantja Margitot; lovasokat küld érte; Margit Olybrius előtt; Margitot hajánál felfüggesztve kínozzák). Az alsó sorban ábrázolt passióciklusból csak a kompozíciók felső részének töredékei látszanak (balról jobbra: Utolsó vacsora; Elárultatás; Krisztus Pilátus előtt). XIII. század harmadik negyede
70. Süvete (Šivetice). Plébániatemplom. A Margit-legenda részletei a szentély keleti részén: Margit a börtönben; Margit Olybrius előtt. XIII. század harmadik negyede
71. Szalonna. Volt r. k. (ma ref.) templom. Falképek a szentély délkeleti oldalán. A Margit-legenda jelenetei: Margit harca az ördöggel; Margitot Olybrius elé vezetik. XIII. század. hatvanas–nyolcvanas évei (?)
72. Szalonna. Volt r. k. (ma ref.) templom. Falképek a szentély déli oldalán. A Margit-legenda jelenetei (a 71. kép jeleneteinek folytatása): Margitot Olybrius előtt kínozzák; a felső sorban balról jobbra: bizonytalan tárgyú töredékes jelenet; Malhus feliratú, kardot tartó alak; Teofil (?) feliratú alak, azonosíthatatlan jelenet töredékes alakja. E két jelenet alatt: Olybrius börtönbe zárhatja Margitot, akinek egy galamb a kereszt jelét hozza; Margit és követői kivégzésének jelenete. XIII. század hetvenes–nyolcvanas évei (?)
73. Ócsa. Volt premontrei prépostsági (ma ref.) templom. Szent György a szentélyválasztó heveder déli faloszlopán; tőle balra apostol a szentély déli falán. XIII. század utolsó negyede

74. Ócsa. Volt premontrei prépostsági (ma ref.) templom. A szentély falfestményei. XIII. század utolsó negyede
75. Ócsa. Volt premontrei prépostsági (ma ref.) templom. Három apostol a szentély délkeleti falán. XIII. század utolsó negyede
76. Ócsa. Volt premontrei prépostsági (ma ref.) templom. Szent püspök a szentélyválasztó heveder északi faloszlopán; tőle jobbra apostol a szentély északi falán. XIII. század utolsó negyede
77. Hidegség. Körtemplom. Részlet a körtemplom második kifestéséből az apszistól jobbra eső részen: Olajfák hegye. XIII. század nyolcvanas évei (?)
78. Csemeszkopács. Plébániatemplom. Apostolgaléria maradványa a szentély déli részén. XIII. század vége

*

A fényképeket készítették: 18–37, 41–56, 58–60, 62–66, 69–78: Mihalik Tamás; 38: a szerző; 39–40, 57, 67–68: Hideg Ferenc; 61: Szenci Mária.

DIE WANDMALEREI DER ARPADENZEIT IN UNGARN

Von: Melinda Tóth

ZUSAMMENFASSUNG

Die Studie untersucht die frühen Wandmalereien des historischen Ungarn. Die Wandgemälde der Arpadenzeit (1001–1301) bilden, stilistisch betrachtet, keine zusammengehörige Einheit, keine homogene Gruppe; doch umfassen sie Werke vom Beginn, über die Entfaltung bis hin zur letzten Blüte des romanischen Stils in Ungarn, sogar noch ein erstes Auftreten frühgotischer Tendenzen; nach 1300 beginnt eine von Grund aus neue künstlerische Entwicklung.

Von der Wandmalerei der älteren Periode blieben nur wenige Werke erhalten; ein großer Teil ging mit zahlreichen Baudenkmalern der romanischen und der frühgotischen Epoche zugrunde. Ähnlich wie die Bauten selbst und die mit ihnen erhaltenen Bildwerke sind die Wandmalereien kontraselektiert. Zerstörungen wie auch Restaurierungen und Veränderungen späterer Zeiten fielen vor allem die Bauten bedeutenderer kirchlicher und weltlicher Zentren zum Opfer; demgegenüber konnten gerade oft abseits gelegene und weniger bedeutende, retardierende spätromanische Kirchen ihren bescheideneren Wandschmuck bewahren. So ging uns ein großer Teil bedeutender Werke für immer verloren. Ein glückliches Schicksal ermöglicht uns wenigstens, aus den Freskenfragmenten der Palastkapellen von Esztergom und Veszprém eine Vorstellung von den Aufträgen der Herrscher und des Episkopates zu gewinnen. Vom Wandschmuck der Bischofskirchen geben uns einzig und allein die Aquarellkopien von Freskenresten der Kathedrale von Pécs Kunde. Statt der Kenntnis der ehemaligen Wandgemälde der Benediktiner in Pannonhalma, der Prämonstratenser in Váradelöhegy müssen wir uns mit denen kleinerer Klosterkirchen begnügen; die wertvolleren Malereien von einigen unter ihnen (Feldebrő und Ják) nehmen wiederum einen völlig isolierten Platz innerhalb der europäischen wie auch der ungarischen romanischen Wandmalerei ein. In den späten Fresken kleinerer Kirchen wird oft die Wirkung bedeutenderer Werke erkennbar; diese können jedoch kaum die fehlenden ersetzen. Die erhaltengebliebenen Werke sind nur ein Mosaik des einstigen vollständigen Bildes. Unsere Studie befaßt sich eingehend mit der Untersuchung dieser Fragmente; deshalb bleibt sie notgedrungen nur eine unsichere Umriss-skizze, ohne eine historische Zusammenfassung anzustreben.

Dem Anschein nach war eine Ausmalung der Kirchen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts nicht unbedingt notwendiger Teil des Kirchenschmuckes. Zwar erhielten Kirchen bedeutender Zentren bereits im 12. Jahrhundert — einige vielleicht schon noch früher — einen Freskenschmuck, doch begann eine Ausmalung kleinerer Kirchen erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Auftrag des Patrons, zumeist im Zusammenhang mit dem Umbau oder der Erweiterung des Gebäudes oder durch einen Wechsel im Patronat veranlaßt. Die kunstgeschichtliche Untersuchung erschwert neben der örtlichen, zeitlichen und qualitativen Ungleichmäßigkeit der noch existierenden Denkmäler auch deren Erhaltungszustand. Die Malereien sind in dieser Epoche in *al fresco* und *al secco* Technik ausgeführt, ihre verschiedenen Farbschichten haben sowohl durch ungünstige klimatische wie durch Witterungs-umstände und besonders durch später erfolgte Übertünchung oft stark gelitten. Ein großer Teil der Fresken ist heute nur in sehr fragmentarischem Zustand, oft nur in der Vorzeichnung erkennbar. Aus diesem Grunde bestand auch öfters für den Restaurator die Gefahr, im Interesse des Denkmalschutzes restaurierend, zu weit in die originalen Farbschichten einzudringen.

Aus dem Obigen erhellt, daß man mit großer Umsicht vorzugehen hat, will man die Werke — einzeln oder in ihrer Gesamtheit — der romanischen Wandmalerei Europas einordnen.

Vor allem hat man dabei mit einem kunsttopographischem Umstand zu rechnen: wenn

auch Ungarn dem romanischen Stil des Abendlandes offenstand, so lag es doch an dessen östlicher Peripherie; an seiner Ost- und Südgrenze strömte der Einfluß einer anders gearteten künstlerischen Tradition ein. Die in Ungarn erhaltenen Skulpturen des 11. Jahrhunderts lassen annehmen, daß die Nähe der byzantinischen Kultursphäre — wenigstens zu Beginn der Epoche — nicht ohne Einfluß auf die Kunst des jungen ungarischen Staates blieb. Eine analoge Entwicklung läßt sich — rein hypothetisch — auch für die Wandmalerei vorstellen. Sollte aber vor der romanischen Epoche eine byzantisierende Wandmalerei in Ungarn existiert haben, so ist sie nur als Episode anzunehmen und zusammen mit der Bilderei gegen Ende des 11. Jahrhunderts spurlos und ohne irgendwelche Nachwirkungen verschwunden.

Zieht man die Chronologie der übrigen europäischen Wandmalereien in Betracht, so kann man die Entstehung der ältesten erhaltenen ungarischen Werke kaum vor 1130—1140 annehmen. Von diesen vermutlich bedeutenden Schöpfungen ist nichts erhalten geblieben; die ersten, uns bekannten Werke entstammen bereits der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Pécsvárad, Feldebrő, Pécs). Der auf diesen Malereien sichtbare italo-byzantinische Einfluß ist lombardischen, eventuell venetianischen Ursprungs; doch läßt die relativ späte Entstehung sowie der Stilcharakter vermuten, daß dieser oberitalienische Einfluß nicht unmittelbar wirkte. Für erstrangige Schöpfungen — wie in Pécs und Esztergom — möchten wir einen etwaigen direkten Zusammenhang mit italo-byzantinischen Zentren nicht ausschließen, bei den anderen kann man eine indirekte Übertragung annehmen. Dabei denken wir an die Vermittlerrolle die wohl schon im 12. Jahrhundert, mit gewisser Systematik aber im 13. Jahrhundert Salzburg das wichtige Kunstzentrum des süddeutschen Sprachgebietes, gespielt hat, ferner auch an die unter seinem Einfluß stehenden Zentren von Ober- und Niederösterreich, Kärnten und Steiermark. Die ungarische Wandmalerei des 13. Jahrhunderts läßt sich der Kunst der westlichen Nachbargebiete und wohl vor allem den süddeutschen Zentren anschließen; trotz bereits beginnender Frühgotik hält sie an den älteren byzantinischen Eindrücken fest und verbleibt bis an das Ende des Jahrhunderts bei einem prolongierten spätromanischen Klassizismus (Ják, Hidegség; später noch: Dejte, Sűvete u. a.). Soweit die kleine Zahl erhaltener Werke ein Urteil zuläßt, erinnert diese Art der Entwicklung an die der damaligen polnischen Wandmalerei — womit wir jedoch nicht unbedingt einen stilistischen Zusammenhang zwischen beiden feststellen wollen.

Von den Werken der spätromanischen Wandmalerei zeichnen sich einige durch besonders hohe Qualität aus (Veszprém, Léka, Bény). Bei ihnen ist vielleicht wegen dem offensichtlichen Byzantinismus mit der Möglichkeit eines direkten byzantinischen Einflusses zu rechnen. Aufgrund derartiger Werke ist anzunehmen, daß damals das Byzantinisieren nicht nur ein provinzielles Retardieren bedeutete — neben den seit dem Jahrhundertbeginn vorkommenden frühgotischen Tendenzen —, sondern auch auf Wunsch höfischer Adels- und Prälatenkreise bei erstklassigen Schöpfungen auftreten konnte. Auffallendere gotisierenden Elemente mischen sich erst im letzten Drittel des Jahrhunderts in dieses Byzantinisieren (Ócsa, Buda—Liebfrauenkirche u. a.). Die Entwicklung des neuen Stils gegen Anfang des 14. Jahrhunderts wird jedoch noch in gewissem Sinne durch die byzantinisch—spätromanische Malerei bestimmt.

Die erhalten gebliebenen Denkmäler beweisen, daß die Wandmalerei in Ungarn in ihrer Ikonographie konservativ der westeuropäischen Kunst folgte. Mit großer Zähigkeit hält sie am Bildprogramm der romanischen Apsiden fest: Majestas Domini, Evangelistensymbole und Apostelreihe. Besondere Aufmerksamkeit verdient das alttestamentarisch—eschatologische Programm der Fresken von Feldebrő; ihre einzelnen Bilder, ähnlich dem Fresko in Ják, gehen auf allgemein verbreitete monumentale Darstellungen zurück. In Fällen, wo in spätromanischer Zeit nur eine Ausmalung des Chores erfolgte, traten oft szenische Darstellungen an die Stelle der Apostelreihen, so in Vizsoly und Sűvete. Zyklen treten im übrigen — wie auch andernorts in Europa — an den Wänden des Langhauses auf. Aufgrund der erhaltenen Werke sind in ungarischen romanischen Kirchen vor allem dargestellt worden: Szenen aus der Genesis, Ereignisse um Christi Geburt und Szenen der Passio Christi; unter den Legenden erscheint in Wandgemälden besonders oft die der heiligen Margarete mit dem Drachen. Am Ende der Romanik und zu Beginn der Gotik an wird eine spezifisch ungarische Legende, die des heiligen Königs Ladislaus (László) häufig dargestellt. Wahrscheinlich wurden dabei alttestamentarische Zyklen und andere Kompositionen verwendet. Allgemein folgen die Maler bei den einzelnen Darstellungen und ihren Einzelheiten fast sklavisch ihren Vorbildern:

so in der Kain-und-Abel-Darstellung in Feldebrő. Gelegentlich wird ein Vorbild mißverstanden, wie in Szalonna und Dejte; hieraus kann man auf Benutzung von Musterbüchern oder -zeichnungen schließen, so in Szalonna, wo sicher lokale Meister am Werk waren; für Feldebrő ist dies aber nicht anzunehmen. Für das Zustandekommen der Werke spielte auch der Wunsch und Wille des Bestellers, zumeist des grundherrlichen Patrons, eine Rolle, und wir haben sie in unseren Untersuchungen auch dort in Betracht gezogen, wo er oder seine Sippe uns nicht namentlich bekannt sind.

Bei dem so mosaikartig verstreuten, meist in fragmentarischem Zustand erhaltenen Bestand scheint es fast unmöglich, für die ungarische Wandmalerei der Arpadenzeit gemeinsame Merkmale zu bestimmen. Auch in dem wesentlich reicheren Bestand an Bauten und Bildwerken zeichnen sie sich nicht scharf ab. Die immer wieder auftretenden Kennzeichen der Gemälde erlauben keine einheitliche Gliederung, sie weisen höchstens auf ähnliche Verarbeitungen ausländischer Impulse hin. Immerhin läßt sich aufgrund des Erhaltenen behaupten, daß sich die Werke — sowohl die Ikonographie wie die künstlerische Form betreffend — für die einfacheren Lösungen entschieden: fern ist ihnen alles Extreme, die — formal wie gedanklich — komplizierte Darstellung. Mit gewisser Zähigkeit folgen sie gern konservativeren Vorbildern. Nach langsamem, schwerfälligem Beginn erblüht daraus die reiche und gereifte spätromanische ungarische Wandmalerei, von der einige Werke erhalten blieben (Esztergom, Ják, Veszprém). Ihr folgen in charakteristischer Ausbreitung volkstümliche Werke, die bei provinzielleren Formen oft besonders original in der Kraft des Ausdrucks und der formalen Darstellung sind. Von diesen allgemeinen Tendenzen abgesehen, haben wir die erhaltenen Denkmäler völlig monographisch zu behandeln.

I.

Zu Beginn eines zusammenfassenden Überblickes über die ungarische romanische Wandmalerei wird der Mosaikschmuck der königlichen Basilika und Grablegekirche in Székesfehérvár besprochen. Auch chronologisch betrachtet, bedeutet er den Anfang des monumentalen Wandschmuckes. Vom Mosaikschmuck dieses von König Stefan I. (1001—1038) gegründeten Gotteshauses zeugen zahlreiche während der Ausgrabungen zutage geförderte Steinchen und einzelne zusammengehörige Bruchstücke, unter ihnen ein reifenartiges Ornamentstück. Die vielen kleinen Steine mit Goldspuren sind vermutlich Reste des Goldgrundes der Apsisausmalung.

Aufgrund sowohl quellenkundlicher wie kunstgeschichtlicher Untersuchungen erscheint eine Datierung der Mosaiken in die Zeit König Stephans I. zweifelhaft. Die vor 1083 entstandene Stephanslegende spricht im Gegensatz zur allgemein verbreiteten Anschauung nicht von Mosaiken, sondern vermutlich von Chorschranken. Dies schließt zwar prinzipiell nicht ein Vorhandensein von Mosaiken zu Beginn des 11. Jahrhunderts aus, doch scheint gegen ein so frühes Datum der Umstand zu sprechen, daß um diese Zeit die europäische (italienische) Mosaikkunst schweigt, ja, daß damals auch ihre Expansion aus Byzanz minimal war. Weiterhin ist zu bedenken, ob König Stephan, der offensichtlich — in politischer wie auch in künstlerischer Hinsicht — in erster Linie dem Westen und Südwesten zugeneigt war, seine Familienkirche mit so wesentlichen östlichen Elementen, figürlichen Mosaiken, durch byzantinische Meister habe schmücken lassen. Die Annahme einer Entstehung um 1100 oder zu Beginn des 12. Jahrhunderts scheint für die Mosaiken in Székesfehérvár jedenfalls wahrscheinlicher. Als ihr Auftraggeber kann damit der die Tradition bewahrende, den Kult des heiligen Königs Stephans weit verbreitende König Kálmán (1096—1116) in Frage kommen, der sich als erster Herrscher nach König Stephan auch hier beisetzen ließ.

Über ältere Wandmalerei — die in der Kryptenapsis der ehemaligen Benediktinerabteikirche von Feldebrő und die frühesten Malereien in der Cella Trichora in Pécs — wissen wir nur, daß sie gegen Ende des 12. Jahrhunderts von neuen Malschichten bedeckt wurden.

Von der Ausmalung der doppelstöckigen, später umgebauten Benediktinerklosterkirche in Pécsvárad ist uns bisher nur die obere Hälfte einer Engelsgestalt bekannt; sie wurde durch Probeaufdeckung im Chorgewölbe ans Licht gebracht. Diese eine sorgfältige Ausführung vertratende byzantinisierende Schöpfung wird nach völliger Aufdeckung wohl gut in die Reihe der ungarischen Fresken eingefügt werden können. Das Stück ist wahrscheinlich in die Zeit um oder kurz nach 1150 zu datieren.

II.

Von der Ausmalung der Krypta der Kirche in Feldebró aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts verblieben solche Bildgruppen, die unter allen in Ungarn erhaltenen romanischen Fresken durch ihr zusammenhängendes Programm und ihren relativ guten Zustand sich am besten zu einer kunsthistorischen Untersuchung eignen.

Diese Wandgemälde schmücken die mehrschiffige Krypta des ursprünglichen, zentralen Kirchenbaues des 11. Jahrhunderts; vermutlich hängen sie mit der uns wenig bekannten Blütezeit der Abtei im 12. Jahrhundert — vielleicht auch mit einer damaligen Ausschmückung des ganzen Baues — zusammen. Die Fresken wurden glücklicherweise niemals übertüncht; doch erlitten sie beim Umbau der Kirche im 13. Jahrhundert und später, durch Kürzung des nördlichen und südlichen Kreuzarmjoches und Verengung der Krypta eine Einbuße. Im Gegensatz zu der bereits erwähnten ersten Ausmalung, die sich im Wesentlichen auf den Chor beschränkte, breitete sich dieser zweite Freskenschmuck über die ganze Krypta aus.

Sowohl ihre formale Einteilung wie ihren Bildgehalt betreffend, richten sich die Fresken nach den stark gekrümmten Wand- und Gewölbeflächen der Krypta. Das Gewölbe des Sanktuariums schmückt an zentraler Stelle, von den Evangelistensymbolen umringt, Christus als Halbfigur im Clipeus, weiter außen erscheinen die Erzengel und Cherubinen vor dunkelblauem Grund. Einen ähnlichen Hintergrund zeigen auch die Gewölbe der beiden Joche vor dem Sanktuarium: vor diesem erscheint, von Engeln erhoben, je ein Medaillon mit heute nicht mehr bestimmbarer Darstellung (Hetoimasia? Christusbild?). Die Malereien des Langhauses stehen vor weißem Grund. Sie zeigen Halbfiguren in Medaillons: in den dem Sanktuarium näheren Jochen Kriegerheilige, in den übrigen Propheten. Auch zwei szenische Darstellungen befinden sich an den Gewölben der Krypta: nahe zum Eingang der Grabkammer das Opfer von Kain und Abel, im Nachbarfeld der Brudermord. Vor der Säule des Sanktuariums, dem Langhaus zugewandt, befand sich eine Darstellung der Kreuzigung mit Maria und Johannes. Das Gewölbe der Grabkammer schmückte ein von Engeln getragenes Christusbild.

Um sich den ungewohnten Formen der Krypta von Feldebró anzupassen, mußte der Maler sein gegebenes Programm reduzieren, beziehungsweise umgruppieren: so entstanden einerseits die Medaillonbüsten, und andererseits gelangten z. B. die beiden Genesiszenen an so ungewohnte Stelle. Die Darstellung Christi als Pantokrator, die alttestamentarische Inschrift seines Buches, das Auftreten alttestamentarischer Gestalten im Langhaus — dies alles weist auf eine byzantinische Auffassung des ganzen Programmes; doch folgt die besondere Anordnung der Evangelistensymbole — eine wichtige Einzelheit — dem lombardischen Brauch. Mit diesem zusammen lassen sich die übrigen ikonographischen Elemente — die Darstellung des Abrahamschoßes, die Kriegerheiligen, etwa auch die Kain- und Abel-Szenen auf die oberitalienische Wandmalerei zurückführen. In dieselbe Richtung weisen auch gewisse Details der wuchernden Ornamentik dieser Fresken.

In stilistischer Hinsicht sind die Entsprechungen mit Oberitalien nicht so frappierend — sie lassen sich an Denkmälern, die lange vor Feldebró entstanden, beobachten (Galliano, Civate). Der Widerspruch zwischen der völlig eindeutigen Ikonographie und gewissen stilistischen Zusammenhängen erklärt sich vielleicht daraus, daß die oberitalienischen Impulse nicht unmittelbar hierher gelangten. Einige Faktoren weisen darauf hin, daß als mittelbares Zentrum Salzburg oder ein anderes südoostdeutsches Zentrum anzunehmen ist (s. die Ähnlichkeit der Gesichtstypen auf einzelnen Salzburger Darstellungen, den Wandgemälden in Prüfening und in Frauenchiemsee, ferner die Anwendung der Schriftbänder bei einigen kleineren Details in Feldebró wie auch die Verbreitung der Kain- und Abel-Szenen in Süddeutschland). Aus der planlosen Disposition einzelner Details in den Fresken und aus einigen weniger gelungenen Einzelheiten erraten wir, daß der Meister von Feldebró kein erstklassiger Künstler war und vermutlich sklavisch seinem (vielleicht ungarischen) Vorbild gefolgt ist. Bei der Möglichkeit eines ungarischen Vorbildes bleibt die Frage offen, ob dieses indirekt oder direkt von italo-byzantinischen Einflüssen erreicht wurde; in letzterem Fall wäre der „nordische“ Faktor in diesen Fresken der eigene Anteil des Meisters von Feldebró.

Die Frage nach der Datierung wird durch die Annahme eines heimischen Vorbildes noch komplizierter. Nach der Art der Wiedergabe der Gesichter und Gewandung, ferner aufgrund

ikonographischer Überlegungen und bei Betrachtung südostdeutscher Analogien kann man die Fresken von Feldebrö in das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts datieren; für Entstehung des von uns vermuteten qualitativ vollen Vorbildes nehmen wir die Zeit um 1150 an.

III.

Von der an bedeutenden Bauskulpturen des 12. Jahrhunderts so reichen Bischofsstadt Pécs sind uns aus der Zeit vor oder um 1200 zwei kleine Fragmente romanischer Malerei bekannt. Das eine gehört der Kathedrale an; es ist das einzige heute noch erhaltene originale Stück, die übrigen kennen wir nur aus Aquarellkopien vom Ende des 19. Jahrhunderts. Das andere erhaltene Bruchstück gehört der benachbarten Cella Trichora an.

Nach Aussage der Kopien und der Dokumentation der Restaurierung vom Ende des 19. Jahrhunderts scheint sich der romanische Freskenschmuck der Kathedrale auf die drei Apsiden und deren Stirnseiten beschränkt zu haben. Dieser Teil der Kirche erhielt innerhalb der romanischen Epoche zweimal eine malerische Ausschmückung: zuerst im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts oder schon um die Jahrhundertwende, vermutlich als Abschluß der Bautätigkeit, zum zweiten Mal um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Die Aquarellkopien hielten vor allem ornamentale Reste fest. Das einzige originale Stück zeigt hingegen die Gestalt einer Sirene; es beweist, daß den unteren Wandteil eine gemalte Vorhangdekoration schmückte innerhalb derer — nach oberitalienischem Geschmack — phantastische Fabelwesen auftraten. Der mit Tieren durchsetzte Mäanderfries der Hauptapsis ist gleichfalls lombardischer Herkunft und gelangte vom Veneto nach Salzburg. Zum gleichen Verbreitungsgebiet gehört der Palmettenschmuck an der Stirnwand der Südapsis. Hier erscheint auch ein schöner Engel in byzantinischer Auffassung; seiner etwaigen italienischen Herkunft widerspricht aber, daß er vielleicht ein Spruchband getragen habe. Die erhaltenen Reste lassen für den Ostteil der Kathedrale eine qualitativ wertvolle erste Ausmalung vermuten, die vielleicht direkten Zusammenhang mit oberitalienischen (Veneto) Vorbildern besaß. Es ist aber auch möglich, daß diese italienischen Impulse mit südostdeutscher Vermittlung hierher gelangten. Wenn das eine Ornament der Südapsis tatsächlich dieser Zeit entstammt, dann halten wir aufgrund des nicht-italienischen Motivs eine indirekte Beeinflussung nicht für zweifelhaft.

Die durch Grabungen bekannte Kapelle mit Dreipaßgrundriß vor der Westfassade der Kathedrale ist vielleicht ein romanischer Neubau eines spätantiken Gebäudes, möglich ist aber auch, daß sie völlig der romanischen Zeit angehört. Innerhalb kurzer Zeit muß sie zweimal ausgemalt worden sein. Von der zweiten Farbschicht blieben außer kleineren Fragmenten Teile des unteren Wandschmuckes erhalten. Diese ahmen einen einfach gemusterten, von kufischen Ornamenten gesäumten, an der Wand aufgehängten Vorhang nach. Für eine ungefähre Feststellung der Entstehungszeit gibt das Vorhangmotiv einen Anhalt. Ein derartiger Vorhangschmuck am unteren Wandteil ist westlichen Charakters; in der Auffassung sehr ähnliche Werke finden sich z. B. in Pürgg und in der Allerheiligenkapelle des Regensburger Domes. Einer dekorativen Verwendung kufischer Schrift bei Textilien und bei Wandgemälden begegnet man von der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts an in ganz Europa als einer modischen Erscheinung; von hier und nicht — wie oft vermutet wurde — aus der byzantinischen Kunst nahm der Maler von Pécs diese Schmuckform. Die zweite Ausmalung der Cella Trichora geschah vermutlich in der zweiten Hälfte, vielleicht aber erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts. Von ihr werden uns kleinere, durch Grabung zutage geförderte figürliche Bruchstücke ein Bild vermitteln; sie waren aber bei Abschluß dieser Arbeit noch nicht zu besichtigen.

IV.

In Esztergom blieben an der von Béla III. (1172—1196) erbauten Burgkapelle von der sehr wahrscheinlich bedeutenden Ausmalung nur Fragmente der Sockelzone erhalten. Beim Tode des Königs waren Palast und Kapelle noch unvollendet. Der Bau der Kapelle wird erst im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts beendet worden sein; möglich ist auch, daß zu

dieser letzten Bautätigkeit und der Ausmalung bereits der Erzbischof, nicht der König, den Auftrag erteilte.

Die Palastkapelle, deren Gewölbe während der Zeit der türkischen Herrschaft einstürzten, wurde in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts ausgegraben, ihre Gewölbe wurden mit Zuhilfenahme der verbliebenen Rippenreste rekonstruiert. Aufgrund der Freskenfragmente ist anzunehmen, daß die Kapelle schon in romanischer Zeit völlig ausgemalt war. Zusammenhängende Freskenreste blieben nur in der Sockelzone des Sanktuariums erhalten. Zwischen den Säulen waren je zwei in Medaillons gemalte Löwen sichtbar. Der Wandschmuck imitiert zweifellos byzantinische Textilien. Die dekorative Darstellung der Tiere, der rahmende Fries mit Palmetten und anderen Pflanzen ist der europäischen Malerei vom Beginn des 13. Jahrhunderts fremd und schließt sich eng an byzantinische Seidenwebereien des 10.—11. Jahrhunderts an (Aachen, Karlsschrein; Sens, Siviardus-Sudarium), so daß man annehmen kann, daß ein repräsentatives östliches Textil aus dem Besitz des Königs oder des Erzbischofs als Muster benutzt worden ist. In gewissem Sinne scheint es also zufällig und eher aus dem Gegebenen der Textilmuster und nicht, wenigstens nicht in erster Linie, aus dem Repräsentationsanspruch des Herrschers verständlich, daß die Medaillonbilder der Kapelle gerade Löwen darstellen. Vom kunsthistorischen Standpunkt aus aber müssen wir den ähnlichartigen Brauch der gemalten Textillimitation für wichtig halten, vor allem aber ihr Auftreten an dieser Stelle, in der Sockelzone der Apsis. In die Kapelle von Esztergom mag diese Schmuckform aus der östliche Textilmotive aufsaugenden westeuropäischen (südspanischen bzw. mittelfranzösischen) Wandmalerei gelangt sein. Die Frage bleibt offen, ob dieser Kunstgeschmack durch die westeuropäische Kunstkenntnis des hohen Bestellers oder durch die Herkunft des Meisters hierher gelangt ist. Einige weitere ornamentale Fragmente der Ausmalung verhalfen leider auch nicht dazu, die Herkunft dieses Stiles festzustellen; aufgrund ihrer Formen könnte man in dem Meister auch einen Nordostitaliener vermuten.

Mit der Bautätigkeit des Königs und des Erzbischofs in Esztergom stehen die Dombauten in Gyulaférvár (Alba Iulia, Rumänien) und in Győr in Zusammenhang. Von ersteren haben sich nur kleine Fragmente der farbigen Verglasung erhalten, von letzteren ist uns lediglich eine schwer datierbare Majestas Domini-Darstellung bekannt. Über die romanischen Wandmalereien der Erzabtei Pannonhalma sind wir nur durch Schriftquellen unterrichtet; bei der St. Georgskapelle der Kathedrale von Veszprém läßt uns nur die farbige Fassung einiger erhaltener Bauglieder die ursprüngliche Farbwirkung des Raumes vermuten.

Im Anschluß an die Behandlung der um 1200 entstandenen Esztergomer Fresken erwähnen wir das Wandgemälde in der Kirche von Kosztolány (Kostol'any pod Tribečom, Tschechoslowakei). Tatsächlich kann das stilistisch alleinstehende, in schlechtem Zustand erhaltene Fresko frühestens gegen Ende des 12. Jahrhunderts, spätestens im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts entstanden sein. Aufgrund baugeschichtlicher Beobachtungen ist anzunehmen, daß die den älteren Baukern — den ursprünglichen Chor und die frühen Schiffswände — schmückenden Fresken vor der um 1250 vollzogenen Erweiterung der Kirche entstanden sind. Die Wandbilder zeigen ein sparsames Kolorit und marionettenhafte Bewegungen langgestreckter Gestalten. Dieser konservative Charakter des provinziellen Werkes wurde durch eine wenig sorgfältige Restaurierung noch verstärkt. Dabei verraten einzelne Details, daß die Wandbilder ursprünglich von besserer Qualität waren und solche Ergebnisse des klassischen romanischen Stils werteten (darunter byzantinische Einflüsse aus der Mitte des 12. Jahrhunderts), die an so entferntem Ort kaum vor dem Ende des Jahrhunderts erreichbar gewesen sein können. Nicht bei den Szenen aus der Genesis, sondern bei den christologischen Darstellungen fallen ausgesprochen archaische Bildtypen auf (Verkündigung mit drei Gestalten, vierfigurige Heimsuchung, die drei Könige in altertümlicher Tracht mit spitzen Mützen). Für das Auftreten solch frühchristlicher, im Mittelalter seltener Bildtypen in Kostolány gibt es zwei Erklärungen: als das ununterbrochene Weiterleben der älteren Tradition (s. ähnlich z. B. in: S. Urbano alla Caffarella, in Lambach, in St.-Pierre-les-Églises) — oder als eine Verpflanzung der im Veneto des 13. Jahrhunderts auftretenden Wiedererweckung archaischer Typen (Venedig, San Marco, mariologische Mosaikszenen im nördlichen Kreuzarm; Verona, S. Giovanni in Fonte, Reliefs des Taufbeckens; Treviso, Dom, Portalskulpturen; Venedig, S. Marco, Ziboriumsäulen u. a.). Diese Alternativen der Herkunft sind zugleich chronologische Alternativen. Unabhängig davon hängt die Ausmalung der

Kirche sicher mit der Abtei vom Berg Zobor, in deren Besitz sich die Ortschaft befand, zusammen.

V.

Eines der bedeutendsten Werke spätromanischer Baukunst und Bauskulptur ist die Benediktinerklosterkirche von Ják. Im Raum unter der Westempore und im Chor birgt sie romanische Fresken. Im Erdgeschoß des Südturmes, unter der Empore, zeigt jeder der vier Kreuzgewölbezwickel ein Fresko: je ein Stifterpaar fleht zu drei Erzengeln und zu einer vierten heiligen Person. An der Westwand erscheint Tod und Verklärung eines Heiligen, an der Südwand sieht man fünf stehende Gestalten. Das Fresko an der Westwand der Kirche ist nicht deutbar; ungewiß bleibt, ob die nördliche Turmhalle ursprünglich auch ausgemalt war.

Die beiden Darstellungen in der südlichen Turmhalle gaben der Forschung viele Rätsel auf. Für die Westwand scheint die Darstellung des Marientodes am wahrscheinlichsten. Zwar durchbricht die Wand an der Stelle des traditionellen Standortes Christi ein Fenster; doch folgen die übrigen Teile der Komposition so getreu den Dormitio-Darstellungen, daß anderes kaum in Betracht kommt (vgl. z. B. diese Darstellung in Palermo, Martorana und in Aquileia, Domkrypta). Dem Auftreten des Marientodes in Ják kann eine spezielle Bedeutung zukommen. Nach Annahme von Géza Entz bezieht sich die Darstellung auf eine Grabstätte, wahrscheinlich die des Stifters „comes Martinus dictus Magnus“. In diesem Zusammenhang ließen sich auch die fünf so auffallend betonten Männergestalten an der Südwand als die die Dormitio kommentierenden Patronatsherren erklären. Dieses betonte Auftreten der Stifterfamilie sowie der allegorische Zusammenhang mit der Darstellung des Marientodes unter der Westempore scheint demnach der Konzeption des Stifters entsprungen zu sein, der damit den Auftrag zum Schmuck seiner eigenen Grabstätte gab.

Von diesen Fresken sind zum großen Teil nur die Vorzeichnung und einzelne Farbflecke sichtbar geblieben. Ihre gründliche Untersuchung beweist, daß ursprünglich nicht, wie heute, das Lineare, sondern die farbige Wirkung vorherrschend gewesen ist. Sowohl in der mit feiner Steigerung der Farbnuancen und vermutlich auch mit Weißhöhung erreichten Modellierung der Draperieteile sowie in der formalen Wiedergabe der Gestalten ist viel von der klassischen romanischen Tradition des 12. Jahrhunderts bewahrt worden; in der Typik schließen sich die Fresken der durch die Mosaiken des späten 12. Jahrhunderts in Palermo und Mcnreale verbreiteten Richtung an.

Für eines der ornamentalen Elemente finden sich Analogien auf österreichisch-bayerischem Gebiet (Prüll, Hartberg, Brixen). Auch Ähnlichkeiten mit Werken im niederösterreichischen Muthmannsdorf und in der Karthause Prüll bei Regensburg weisen darauf hin, daß die Fresken in Ják ihre italo-byzantinischen Einflüsse auf dem Wege über süddeutsche, vermutlich bayerische oder schon österreichische Kunstquellen erhielten. Aufgrund des Zusammenhanges mit den erwähnten Werken des deutschen Südwestens kann man die Fresken im Westteil der Kirche von Ják in die dreißiger Jahre des 13. Jahrhunderts datieren. Sie zeigen eine den Bauskulpturen der Kirche verwandte Stilrichtung; vermutlich erhielt ihr begabter Schöpfer seinen Auftrag von dem kunstverständigen Gründer und Bauherrn, dem wahrscheinlich in den dreißiger Jahren verstorbenen Martinus von Ják.

Die in der Apsis der kleinen Rundkirche in Hidegség im westlichen Ungarn aufgedeckten Fresken stammen aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Das Thema bildet eine für romanische Apsiden häufige, um diese Zeit aber schon etwas altertümliche Darstellung: In der Apsidenkalotte die Majestas Domini inmitten der Evangelistensymbole, an der Wand darunter die Apostelreihe. Bei der allgemeinen Gebräuchlichkeit des Themas ist nur ein Motiv besonders auffallend: die starke Betonung der gemalten Arkadenreihe, in der die Apostel stehen. Die Einzelformen, die Gestalten und ihre Rahmung betreffend, erinnern an ähnliche Darstellungen in Taufers (Tubre), Griffen, Berg und Rovná; dies bezeugt, daß die Wandgemälde in Hidegség nicht italo-byzantinischen, sondern nördlicheren Quellen entstammen. Ihren Stil kann man des schlechten Erhaltungszustandes wegen nicht näher analysieren. Die großzügige Gestaltung der Figuren und einiger Einzelheiten, die ruhigen Konturen, zu denen ursprünglich gewiß eine stärkere Plastizität der Körper trat, schließt diese Fresken an die in der deutschen Kunst treffend „schwerer Stil“ genannte Richtung an. Die qualitätsvolleren verwandten Darstellungen

gen in Kärnten (Berg, St. Paul im Lavanttal, ältere Fresken) seien hier genannt. Die in Hidegség eine große Rolle spielende Ornamentik weist auf mittel- bzw. süddeutsche Filiation. Das Auftreten eines charakteristischen Palmettenmotives in den Skulpturen von Bamberg wie auch von Ják sowie auch die Zusammenhänge der Propstei Griffen mit Bamberg werfen vielleicht ein Licht auf das Zustandekommen dieser Einflüsse. Die Fresken in Hidegség kann man — ihrer Qualität nach — in die Zeit vor 1250 datieren. Vermutlich war der Donator der damalige neue Patronatsherr der Kirche, der Soproner Gespan Buzád aus der Sippe Csák (nach 1245).

VI.

Die im Verlauf des 13. Jahrhunderts auf das Abendland verstärkend einwirkenden byzantinischen Einflüsse blieben auch in Ungarn nicht ohne Widerhall. Während sie aber in den westlicheren Ländern bei der Entfaltung der Gotik eine wesentliche Rolle spielten, halfen sie im östlichen Europa zu weiterer Kontinuität des romanischen Stils. Den der süddeutschen Kunst entliehenen und viel geübten „schweren Stil“ erreichten hier vielfach byzantinische Einwirkungen: dieser Stil war hier noch die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts hindurch für kleinere Denkmäler der romanischen Wandmalerei charakteristisch.

Nach Aussage einiger erhalten gebliebener bedeutenderer Schöpfungen aus der Jahrhundertmitte muß der östliche Einfluß für die Wandmalerei in Ungarn ein besonders wichtiger Faktor gewesen sein. Bei einigen Werken, so in Veszprém oder in Bény (Bífa, Tschechoslowakei), durchdringt dieser Einfluß derartig bewußt die formal romanische Struktur, daß zu erwägen ist, ob nicht Ungarn in einzelnen Fällen, unabhängig von Italien und Österreich, einen direkten Zusammenhang mit der die europäische Malerei damals erneuernden byzantinischen Malerei erreicht hat.

Zum Burgpalast der Königin gehörte in Veszprém die um 1250 erbaute zweigeschossige Kapelle, deren heute noch stehendes Erdgeschoß unter dem Namen Giselakapelle bekannt ist. Die im Barock übermalten, 1937/38 mit nur geringem Erfolg restaurierten Wandgemälde bewahrten deshalb nur an einigen Stellen den Widerschein ihrer originalen Qualität. Von den zwölf Aposteln blieben nur sechs, in drei Paaren erhalten (das westliche Paar besonders stark restauriert). Einige in besserem Zustand verbliebene, äußerst fein modellierte Draperieteile sowie die wunderbar gemalte Hand des linken Apostels im Mittelfeld, das feste Stehen der Gestalten, ihr organisch aufgefaßter Aufbau, die monumentale, würdige, tief-kontemplative Haltung: dies alles deutet auf frischesten und edelsten Einfluß von Byzanz. Für die Entstehung dieser Fresken kann der klassisierende byzantinische Stil gewirkt haben, der auf dem Balkan in Studenica und in Mileševo so ausgezeichnete Werke schuf; er trug auch zur Entstehung der Fresken in Parma (Taufkapelle), die denen in Veszprém etwas verwandt erscheinen, bei. In Veszprém tritt die für diesen Stil bezeichnende voluminöse Körpergestaltung etwas gedämpfter auf; hierin wie auch in der Bemalung der architektonischen Teile der Kapelle blieb der Freskant vermutlich innerhalb der ungarischen Tradition (vgl. mit der Draperiemalerei der Gestalten in Ják). Besonders angesichts der erwähnten, so fein gemalten Hand des einen Apostels könnte man erwägen, ob nicht durch das Banat von Szerém Einflüsse dieser byzantinisch-serbischen Malerei nach Norden eindrangten, die der heimischen Kunst eine besondere Note verliehen. Diese Frage, die ähnlich auch bei den Fresken in Léka und in Bény auftaucht, bleibt angesichts der geringen Zahl erhaltener Denkmäler und des schlechten Zustandes der meisten leider offen.

Wir datieren die Apostel in Veszprém in die Bauzeit der Kapelle. Architektur und Wandgemälde sind hier von gleich hoher Qualität; ihr gemeinsames Charakteristikum ist die Verwurzelung in der traditionellen heimischen Kunst der Romanik, die durch frische Strömungen (gotischer-westlicher bzw. byzantinischer östlicher Kunst) erneuert wird. Ganz gewiß hängt das Werk mit der Hofkunst des Königs Béla IV. (1235—1270) zusammen.

Die Burg in Léka (Lockenhaus, jetzt östliches Burgenland) erhielt ihren reichen frühgotischen Ausbau noch in der Zeit, als sie vermutlich im Besitz eines Arpadenfürsten war. Die an strategisch wichtigem Ort, der Grenze von Ungarn, Niederösterreich und Steiermark, erbaute Befestigung war wahrscheinlich Besitztum des Sohnes Bélas IV., des jüngeren Stephan

(als König Stephan V.), als er noch Herzog von Steiermark war (1258—1260). Der Ausbau der Burg, die Kapelle und ihren Freskenschmuck inbegriffen, muß auf die fünfziger bis sechziger Jahre datiert werden.

Von dem ganzen Wandschmuck der Kapelle verblieben nur zwei Figurenfragmente: ein heiliger Bischof und ein Kriegerheiliger; letzterer erscheint in den Formen des „schweren Stils“, während die Bischofsgestalt in ihrem Faltenwurf starken byzantinischen Einfluß verrät. Dieser Stil steht im ungarischen und im österreichischen Denkmalsmaterial völlig vereinzelt da; das gleiche gilt auch für die fast zur selben Zeit entstandenen, schlecht restaurierten Apostelgestalten im Chor der Rundkirche von Bény (Biňa, Tschechoslowakei).

Chronologisch wie auch stilistisch gehört zu den byzantinisierenden Schöpfungen der Jahrhundertmitte der berittene Drachentöter St. Georg im Chor der Benediktinerklosterkirche von Ják. Das über dem Hochaltar-Stipes erscheinende Wandgemälde stellt den Kirchenpatron dar. Der Stil ist ein anderer als der der Fresken an der Westseite der Kirche. Die Farbenharmonie aus Braun—Gelb—Grau—Lila, die großen, ruhigen Formen schließen das Werk an den für Hidegség erwähnten Kunstkreis an. Die Analyse der Komposition, der Auffassung und der Detailwiedergabe zeigt das Bild als einen Übergang von der antik-byzantinischen Georgsdarstellung (diagonale Lanzenrichtung, bloßes Haupt, wehender Mantelzipfel) und der westlichen Ritterdarstellung des Heiligen (Oberkörper im Profil, Rittertracht, wehender Gewandsaum unten, Bewaffnung auch mit Schild). Der Künstler bemühte sich die byzantinischen Attribute zu bewahren; seine Vorbilder weisen vor allem nach Österreich, Südtirol und in das Veneto (St. Johann im Mauertal; Hocheppan; Verona, SS. Apostoli). Das Fresko ist der letzte Akkord bei der Baubeendigung in Ják; es kann zur Weihe der Kirche im Jahre 1256 fertig gestellt worden sein.

Die Ungunst späterer Zeiten wie auch die Restaurierung verdarben vieles an den Wandgemälden, die den romanischen Baukern der Kirche von Vizsoly (Nordostungarn) zierte. Von den Majestas Domini in der Apsiskalotte, den Geburtsszenen an der Apsiswandung und dem anschließenden Presbyterium läßt sich heute kaum mehr entnehmen, als daß das Werk in ähnlicher Auffassung wie das Jáker Georgfresko, in dem mit byzantinischen Einflüssen durchwirkten „schweren Stil“ gemalt wurde. Diese erste Ausmalung der Kirche hängt vermutlich mit dem Umstand zusammen, daß Vizsoly um die Mitte des 13. Jahrhunderts Gespanschaftszentrum für zehn deutsche Siedlungsdörfer der Königin wurde.

Ein schwer datierbarer ornamentaler Freskenrest in der Kathedrale von Pécs erinnert etwas an einen Ornamentstreifen in Vizsoly. Soweit er tatsächlich nicht der Zeit der ersten Ausmalung entstammt (s. oben, S. 181), zeugt er zusammen mit einem zweiten Fragment davon, daß die Apsisfresken der Kathedrale nach der Mitte des 13. Jahrhunderts überarbeitet wurden.

VII.

Das letzte Kapitel der Studie befaßt sich mit der im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts sich in verschiedene Richtungen verzweigenden späten, oft provinziellen Entwicklung der Wandmalerei, und mit den bereits beginnenden gotischen Tendenzen.

Ein provinzielles Stück, das Fresko in der kleinen Magdalenenpfarrkirche in Sopronbánfalva soll nur kurz erwähnt werden, es schließt sich vermutlich der österreichischen Stilentwicklung an und kann im dritten Viertel des Jahrhunderts entstanden sein.

Die Apsis der Rundkirche von Dehtice (Dehtice, Tschechoslowakei) besaß, wie eine alte Fotoaufnahme bezeugt, eine Apostelreihe im romanischen Stil; heute sind aber aus dieser Epoche nur die Szenen im Schiff der Kirche sichtbar. Der Zyklus beginnt mit der Darstellung der Geburt Christi und der dabei ungeschickt gedrängt zugefügten Badeszene; darauf folgen drei Szenen der Passion: Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung. Vor weißem, sternbesätem Hintergrund spielen sich die Ereignisse in naiver Vortragsweise ab; die Gestalten sind schwerfällig, zum Teil unproportioniert wiedergegeben, statt Bewegungen zeigen sie mit großen Händen beredete Gesten. Das Aneinanderreihen dieser verschiedenen Szenen zeigt, daß der Maler wenig kompositionelle Fähigkeit besaß. Einzelne Details der Bildreihe deuten darauf hin, daß er nach besseren Vorlagen gearbeitet haben muß; doch wird seine Unkenntnis bei Verwechslung einzelner Personen offenbar (so wurde aus dem Bad des Jesuskindes eine

Taufszene, aus der Gestalt der Ekklesia wurde Maria), neben der farbig-dekorativen Wiedergabe der Dargestellten ist für die Datierung das starke Betonen des Zeichnerischen und die Stilisierung der pflanzlichen Details beachtenswert. Das Werk entstand vermutlich in den sechziger-siebziger Jahren des 13. Jahrhunderts; abgesehen von der Vorlage, bewahrt es in sich vielleicht noch die Erinnerung an eine ältere, bedeutendere lokale Schöpfung.

In der Kirche von Sůvete (Šivetice, Tschechoslowakei) ist das Sanktuarium mit Fresken geschmückt. Inhaltlich wurde hier alles zusammengedrängt, was andersorts, in größeren Bauten, die Längswände des Kirchenschiffes zu schmücken pflegt. An der Nord- und Ostwand des Chores laufen je zwei Szenenreihen übereinander. In der oberen erscheinen Szenen aus der Legende der heiligen Margarete, darunter läuft ein Passionszyklus. Aus der Margaretenlegende fehlen hier gerade diejenigen Szenen, um deren willen die Heilige in der spätromanischen Zeit so volkstümlich wurde: ihr Sieg über Drachen und Teufel. Am Ende des sehr fragmentarisch erhaltenen Passionszyklus in der Südostwand der Apsis, wurde die Darstellung des Jüngsten Gerichts zusammengedrängt, die sonst oft an der Südwand der Kirchen ihren Platz erhielt. In der Darstellung der in zwei Zonen übereinander gedrängten Gestalten zeigt sich ein schwaches Proportionsgefühl des Malers. Gleichzeitig aber erlaubt die Komposition der Legendenszenen und ihr Zusammenhang miteinander die Annahme, die Wandmalereien in Sůvete seien in der Nachfolge eines qualitativ wertvolleren, wohl ungarischen Freskos entstanden. Den „schweren Stil“ von Sůvete durchbrechen weitere byzantinische Züge; das Vorbild der Fresken hatte vermutlich süddeutsch-österreichische Ausrichtung. Die Apsisausmalung geschah wahrscheinlich im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts oder bald danach.

Ähnlich wie hier gelangte in dem aus einer Rundkirche umgestalteten Chor der Kirche von Szalonna die Margaretenlegende zur Darstellung. An der Chornordwand entstanden vielleicht zuerst die Szenen, die mit denen in Sůvete vergleichbar sind. Sie sind uns nicht bekannt; erhalten blieben aber die in Sůvete fehlenden Kampf- und Martyriumsszenen. Ein Vergleich der wenigen erhaltenen Darstellungen ergibt kein gemeinsames Vorbild für die beiden Zyklen. In Szalonna handelt es sich sicher um ein Musterbuch, dessen Blättern der unkundige Freskant der Margaretenlegende auch weitere, andersartige Darstellungen zufügte (die Gestalt des Malchus aus der Gefangennahme Christi und eine weitere zweifigurige Darstellung aus einer nicht feststellbaren Quelle). Die langbeinigen, puppenhaften Gestalten und die einzelnen Szenen kamen in unsystematischer Anordnung auf die Wand. Die Wiedergabe ist naiv und zeigt volkstümlichen Charme, den die apotropäisch aufgefaßte Tierdarstellung nur noch verstärkt. Des provinziellen Charakters wegen ist eine Datierung äußerst schwer; man kann an die siebziger-achtziger Jahre des 13. Jahrhunderts denken.

Der Kult der heiligen Margarete von Antiochien war schon im 11.-12. Jahrhundert in Ungarn bedeutend; eine Verstärkung erfuhr er, als König Andreas II. (1205–1235) von seinem Pilgerzug nach dem heiligen Land die Kopfreliquie der Heiligen heimbrachte. Eine bildliche Darstellung der Legende entstand vermutlich zuerst an einem ihrer wichtigen Kultorte. Danach vermehrten sich, wie die Fresken in Sůvete und Szalonna bezeugen, die Szenen des Zyklus. Diese Tendenz erfuhr im Verlauf des 14. Jahrhunderts noch eine Verstärkung.

Eine bedeutende Parallele zu der Verbreitung der Margaretenlegende im 14. Jahrhundert ist ein anderer, wohl in der frühgotischen Zeit entstandener Zyklus, die Ladislauslegende. Die Geschichte des 1192 kanonisierten ungarischen Königs wird wohl in Nagyvárad um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein, dem Begräbnis- und Hauptkultort des Heiligen. Der Zyklus, der die ritterliche Kampfnatur des Königs betonte, kulminierte im Kampf gegen die Kumanen und in einer seiner Episoden und verwendete als Kompositionsquelle bestehende Einzelheiten der romanischen Wandmalerei. Aufgrund ihrer frühesten Nachfolgerin in der Prämonstratenser-Propsteikirche von Ócsa und späterer Darstellungen desselben Zyklus, befand sich die Nagyváradener Legende an der Nordwand der Kirche. Auf dieselbe Wandfläche kam, wie die Darstellungen des frühen 14. Jahrhunderts bezeugen, auch die Margaretenlegende. In der Anordnung dieser beiden, einander auch typologisch entsprechenden Zyklen und vermutlich auch in den Einzelheiten der Ladislauslegende erscheint eine die frühromanische Darstellungsart bewahrende Tradition, wie sie Ende des 11. Jahrhunderts in den Schiffsfresken in Galliano (an der Nordwand) in der Reiterkampfszene einer alttestamentarischen Bildfolge oberhalb der Margaretenlegende auftritt. Diese früh-

romanische Typologie und visuelle Anordnung befruchtet in Ungarn wahrscheinlich erst in der spätromanischen und in der frühgotischen Epoche die Wandmalerei. Der spekulative Charakter dieses Programmes sichert ihm jedoch ein langes Nachleben im 14. Jahrhundert und läßt z. B. die großfigurigen Darstellungen des Christophorus zu weiter Verbreitung gelangen, dessen Gestalt auch schon in den frühen Bildfolgen auftritt (Galliano, Burgfelden). Die Ikonographie des Freskos in Ócsa steht somit an der Grenze von Romanik und Gotik. Das Christophorusfresko an der Fassade ist zwar verschwunden, doch blieb ein wichtiger Teil der übrigen Ausmalung, die Apostel und zwei Heilige im Chor, sowie die Darstellung des Jüngsten Gerichts an der Südwand erhalten.

Über die Fresken in Ócsa läßt sich nach der Restaurierung, die sie sehr ihrem originalen Stil entfremdete, nur wenig aussagen. Das im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts entstandene Werk mit seinen offensichtlichen gotisierenden Elementen geht bereits über die Grenzen dieser Studie hinaus. Seine heutige ikonographische und stilistische Isoliertheit kann infolge des Untergangs vieler ähnlicher zeitgenössischer Werke entstanden sein. Während man vom letzten Viertel des 13. Jahrhunderts an in der Wandmalerei wichtiger Zentren (Buda, Liebfrauenkirche) eine intensivere Orientierung zur Gotik hin wahrnehmen kann, hielt die traditionell spätromanische Byzantinisierung und auch die gotisierenden Versionen des „schweren Stils“, so scheint es, nicht nur in provinzieller Umgebung, bis zum Ende des Jahrhunderts an. (Das Auftreten beider Richtungen zeigen zwei unbedeutendere, örtlich und zeitlich einander nahestehende Fresken: die zweite Ausmalung in Hidegség und in Csemeszkopács. Das lange Weiterleben der romanischen Stileigenschaften verursacht denn auch, daß sich zu Beginn des 14. Jahrhunderts die ungarische Wandmalerei in Ermangelung eines neuen, eigenen, lebendigen Stils von neuem byzantinischen Einflüssen öffnet, die ihrerseits Vorbereiter der späteren Protorenaissance spätitalienischen Typs werden.

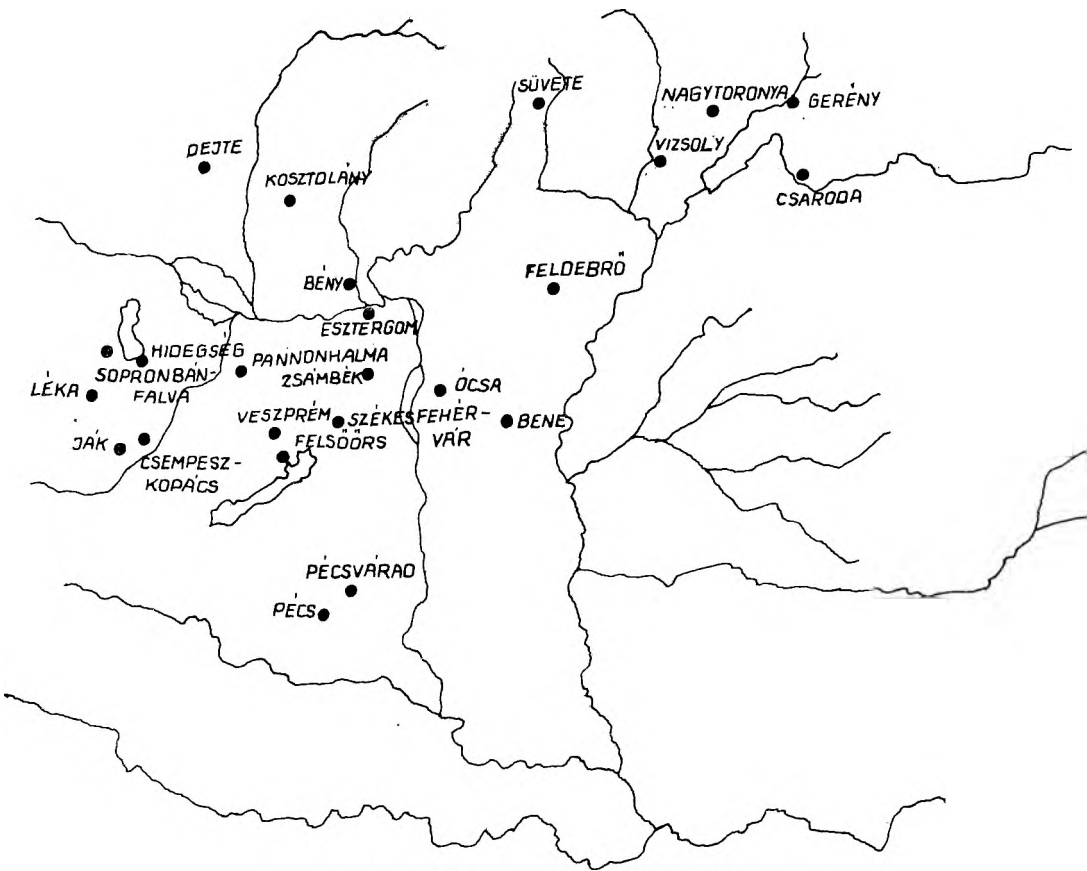
BILDUNTERSCHRIFTEN

1. Übersichtskarte der arpadenzeitlichen Wandmalerei
2. Székesfehérvár. Rekonstruierter Grundriß der königlichen Basilika (Propsteikirche)
3. Pécsvárad. Grundriß der ehemaligen Benediktinerabteikirche
4. Feldebró. Grundriß der ehemaligen Benediktinerabteikirche und ihrer Krypta
5. Feldebró. Grundriß der Krypta mit Ortsangabe der einzelnen Wandgemälde. 1. Christus. 2. Adler des Johannes. 3. Engel (Mensch) des Matthäus. 4. Löwe des Markus. 5. Stier des Lukas. 6.—8. Erzengel-Büsten. 9.—10. Engel (?). 11.—12. Cherubinen. 13.—15. Gestalten mit Nimbus. 16. Kreuzigung. 17. Stehende Gestalt. 18. Nimbierte Stehende. 19. Medaillon mit nicht deutbarer Darstellung. 20.—23. Engel. 24. Medaillon mit nicht deutbarer Darstellung. 25.—28. Engel. 29.—30. Medaillon-Büsten. 31. Prophet (einer der kleinen Propheten). 32. Abrahams Schoß. 33. Abraham. 34. Nackte Gestalt (Adam?). 35. Prophet (?). 36.—37. Kriegerheilige. 38.—40. Prophet (?). 41. Prophet (Ezechiel oder Daniel). 42. Prophet (Jesaias oder Jeremias). 43.—45. Kriegerheilige. 46.—47. Propheten (?). 48. Brudermord. 49. Prophet (?). 50. Abel. 51. Kain. 52. Ornamentales Detail. 53.—54. Prophet (?). 55. Engel mit Medaillon
6. Pécs. Grundriß der romanischen Kathedrale und Auffindungsort der Freskenfragmente im Ostteil der Kirche
7. Pécs. Grundriß der Cella Trichora
8. Esztergom. Grundriß der Burgkapelle
9. Kosztolány (Kostoľany pod Tribečom). Grundriß der Pfarrkirche
10. Ják. Grundriß der ehem. Benediktinerabteikirche
11. Hidegség. Grundriß der Rundkirche

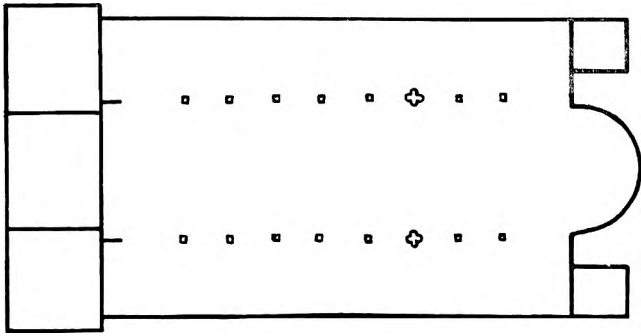
12. Veszprém. Grundriß der Gisela-Kapelle
13. Vizsoly. Grundriß der ehem. röm.-kath. (jetzt reform.) Kirche
14. Dejte (Dehtice). Grundriß der Friedhofskapelle
15. Šivete (Šivetice). Grundriß der Pfarrkirche
16. Szalonna. Grundriß der ehem. röm.-kath. (jetzt reform.) Kirche
17. Ócsa. Grundriß der ehem. Prämonstratenser (jetzt reform.) Kirche
18. Székesfehérvár. Königliche Basilika (Propsteikirche). Fragmente des Mosaikschmuckes. Spätes 11. oder frühes 12. Jh. (?)
19. Pécsvárad. Ehemalige Benediktinerabteikirche. Freigelegter Teil eines Engelfreskos. Um die Mitte d. 12. Jh. (?)
20. Feldebró. Krypta der ehemaligen Benediktinerabteikirche. Um die Mitte d. 11. Jh.
21. Feldebró. Christus und die vier Evangelistensymbole. Letztes Viertel d. 12. Jh.
22. Feldebró. Erzengel. Letztes Viertel d. 12. Jh.
23. Feldebró. Kain. Letztes Viertel d. 12. Jh.
24. Feldebró. Abel. Letztes Viertel d. 12. Jh.
25. Feldebró. Ornamentstück. Letztes Viertel d. 12. Jh.
26. Feldebró. Prophet. Letztes Viertel d. 12. Jh.
27. Feldebró. Der Brudermord. Letztes Viertel d. 12. Jh.
28. Feldebró. Kriegerheiliger. Letztes Viertel d. 12. Jh.
29. Feldebró. Kriegerheiliger. Letztes Viertel d. 12. Jh.
30. Pécs. Kathedrale. Fragment einer Sirene. Letztes Drittel d. 12. Jh.
31. Pécs. Kathedrale. Engel von der Stirnwand der Südapsis. Letztes Drittel d. 12. Jh.
32. Pécs. Kathedrale. Ornamentstück aus der Füllung des Südfensters der Hauptapsis. Letztes Drittel d. 12. Jh.
33. Pécs. Details vom ornamentalen Schmuck der Hauptapsis der Kathedrale. Letztes Viertel d. 12. Jh.
34. Pécs. Cella Trichora. Details von der zweiten Ausmalung: Vorhangmotiv. Zweite Hälfte oder Ende d. 12. Jh.
35. Esztergom. Burgkapelle. Um 1200
36. Esztergom. Burgkapelle. Rekonstruktion des Sockelschmuckes
37. Esztergom. Detail vom Sockelschmuck. Erstes Jahrzehnt d. 13. Jh.
38. Esztergom. Rankenschmuck vom Gewände der Chornische. Erstes Jahrzehnt d. 13. Jh.
39. Kosztolány (Kostol'any pod Tribečom). Pfarrkirche. Reise der Hl. drei Könige. Ende d. 12. — erstes Drittel d. 13. Jh.
40. Kosztolány (Kostol'any pod Tribečom). Christi Geburt. Ende d. 12.—erstes Drittel d. 13. Jh.
41. Ják. Ehem. Benediktinerabteikirche. Wandgemälde im Erdgeschoß des Südturmes. Dreißiger Jahre d. 13. Jh.
42. Ják. Marientod. Dreißiger Jahre des 13. Jh.
43. Ják. Detail vom Marientod. Dreißiger Jahre d. 13. Jh.
44. Ják. Fünf stehende Figuren (Kirchenpatrone?). Dreißiger Jahre d. 13. Jh.
45. Ják. Wandgemälde im östlichen Gewölbe im Erdgeschoß des Südturmes. Dreißiger Jahre d. 13. Jh.
46. Ják. Wandgemälde am Gewölbe der Südturmhalle. Dreißiger Jahre d. 13. Jh.
47. Ják. Freskenfragment neben dem Westeingang. Dreißiger Jahre d. 13. Jh.
48. Ják. Erzengel. Dreißiger Jahre d. 13. Jh.
49. Hidegség. Rundkirche. Majestas Domini mit den vier Evangelistensymbolen. Mitte d. 13. Jh.
50. Hidegség. Wandmalereien der Apsis. Mitte d. 13. Jh.
51. Hidegség. Apostelreihe, linke Gruppe. Mitte d. 13. Jh.
52. Hidegség. Apostelreihe, rechte Gruppe. Mitte d. 13. Jh.
53. Veszprém. Gisela-Kapelle. Erstes Apostelpaar, von Westen aus. Mitte d. 13. Jh.
54. Veszprém. Gisela-Kapelle. Mittleres Apostelpaar. Mitte d. 13. Jh.
55. Veszprém. Die Gisela-Kapelle. Mitte d. 13. Jh.
56. Veszprém. Detail von No. 54: rechte Hand des einen Apostels
57. Bény (Biňa). Rundkirche. Apostel. Nach Mitte d. 13. Jh.

58. Léka (Lockenhaus). Burgkapelle. Kriegerheiliger. Nach Mitte d. 13. Jh.
59. Léka (Lockenhaus). Heiliger Bischof. Nach Mitte d. 13. Jh.
60. Sopronbánfalva. Magdalenenkirche. Bischof. Nach Mitte d. 13. Jh.
61. Zsámbék. Ehemalige Prämonstratenser-Propsteikirche, Christuskopf, Fragment. Nach Mitte d. 13. Jh. (?)
62. Ják. Ehemalige Benediktinerabteikirche. Hl. Georg. Um 1256
63. Pécs. Kathedrale. Rankenschmuck von der Stirnwand der Haupt- und der Südapsis. Zweite Hälfte d. 13. Jh.
64. Pécs. Kathedrale. Randschmuck an der Südapsis. Letztes Drittel des 12. Jh. (oder zweite Hälfte d. 13. Jh.)
65. Vizsoly. Ehemalige röm.-kath. (jetzt reform.) Kirche. Wandbild der Apsis. Mitte d. 13. Jh.
66. Vizsoly. Detail von Nr. 65
67. Dejte (Dehtice). Friedhofskapelle. Geißelung und Kreuztragung. Sechziger-siebziger Jahre d. 13. Jh. (?)
68. Dejte (Dehtice). Wandgemälde im Schiff. Sechziger-siebziger Jahre d. 13. Jh. (?)
69. Sívete (Šivetice). Pfarrkirche. Wandgemälde an der Nordseite des Apsis. Drittes Viertel d. 13. Jh.
70. Sívete (Šivetice). Szenen aus der Margaretenlegende. Drittes Viertel d. 13. Jh.
71. Szalonna. Ehem. röm.-kath. (jetzt reform.) Kirche. Szenen aus der Margaretenlegende. Siebziger-achtziger Jahre d. 13. Jh. (?)
72. Szalonna. Szenen aus der Margaretenlegende. Siebziger-achtziger Jahre d. 13. Jh. (?)
73. Ócsa. Ehem. Prämonstratenser (jetzt reform.) Kirche. Apostel und Georg. Hl. Letztes Viertel d. 13. Jh.
74. Ócsa. Wandgemälde im Chor. Letztes Viertel d. 13. Jh.
75. Ócsa. Drei Apostel. Letztes Viertel d. 13. Jh.
76. Ócsa. Hl. Bischof und Apostel. Letztes Viertel d. 13. Jh.
77. Hidegség. Rundkirche. Gethsemane. Achtziger Jahre d. 13. Jh. (?)
78. Csempezkopács. Röm.-kath. Pfarrkirche. Apostel. Ende d. 13. Jh.

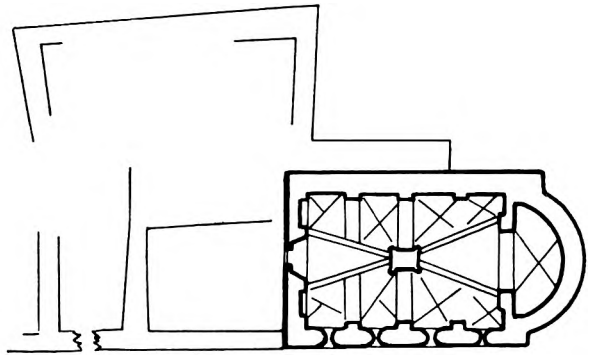
ΚΕΡΕΚ



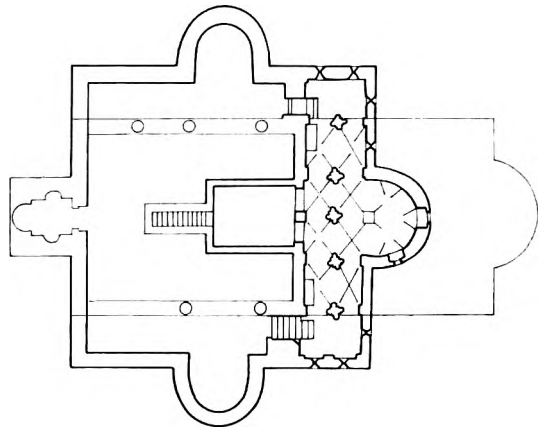
1. Az Árpád-kori falfestmények térképe



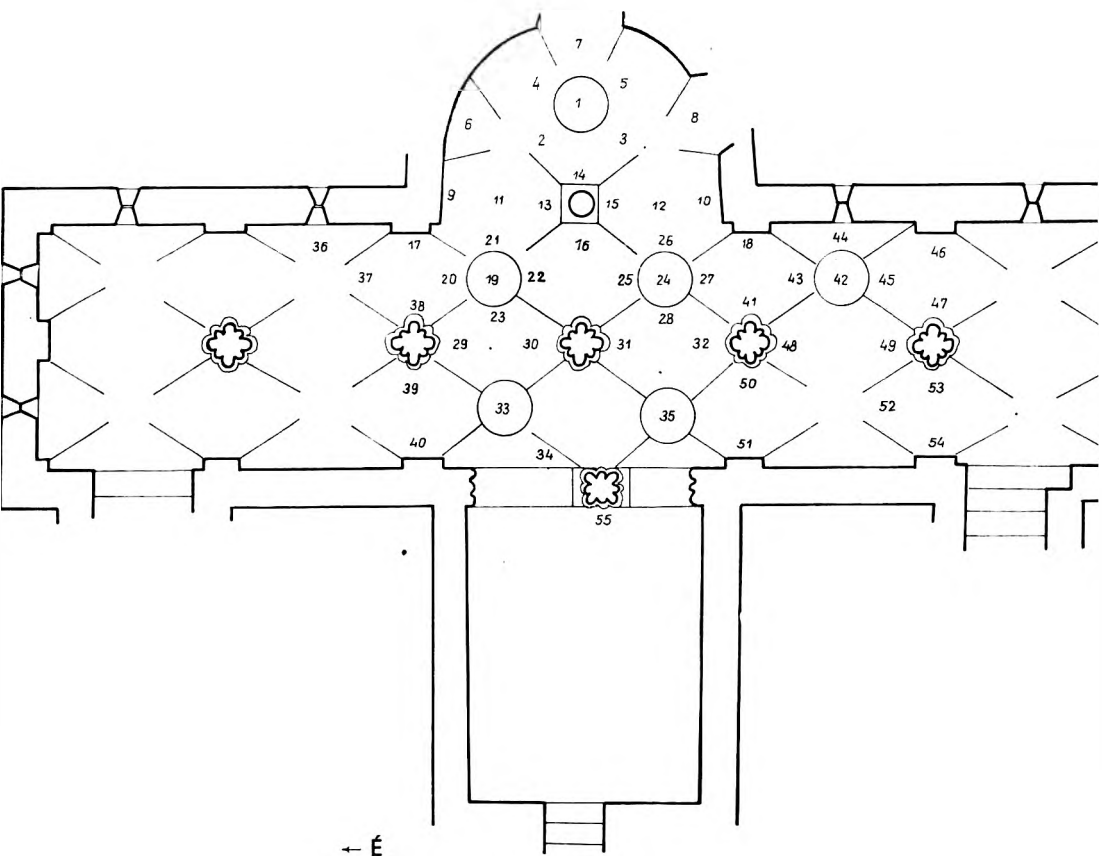
2. Székesfehérvár. A királyi bazilika rekonstruált alaprajza



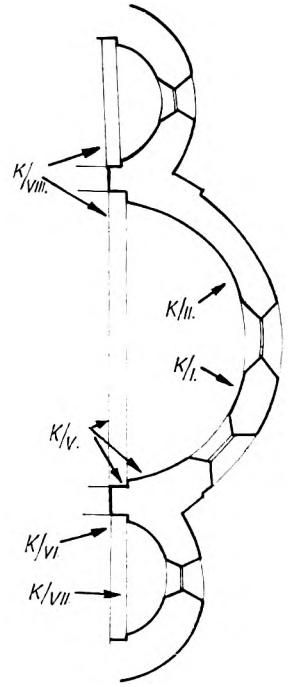
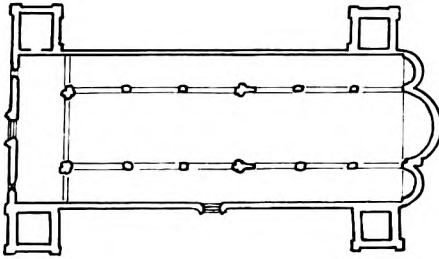
3. Pécsvárad. A volt bencés apátsági templom alaprajza



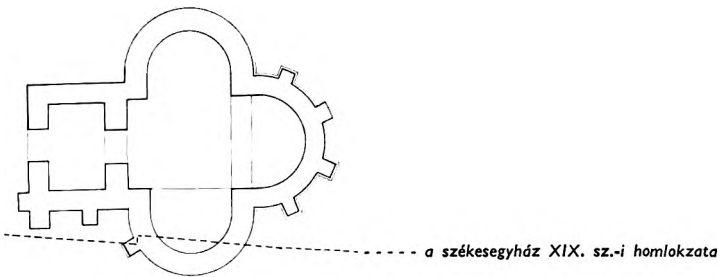
4. Feldebrő. A volt bencés apátsági templom és kripta alaprajza



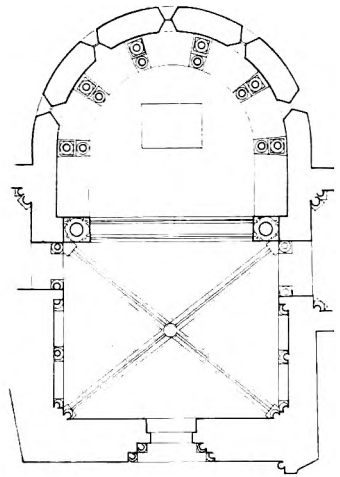
5. Feldebrő. A kripta alaprajza a falképek elhelyezkedésével. 1. Krisztus. 2–5. Sas, angyal, oroszlán, ökör (evangélistaszimbólumok). 6–8. Arkangyalok büsztje. 9–10. Angyalok (?). 11–12. Cherubok. 13–15. Nimbosus alakok. 16. Kálvária. 17. Álló alak. 18. Nimbosus álló alak. 19. Ismeretlen tárgyú medaillonos ábrázolás. 20–23. Angyalok. 24. Ismeretlen tárgyú medaillonos ábrázolás. 25–28. Angyalok. 29–30. Medaillonos büsztök. 31. Próféta (egy a kispróféták közül). 32. Ábrahám kebele. 33. Ábrahám. 34. Akt (Ádám ?). 35. Próféta (?). 36–37. Harcos szentek. 38–40. Próféta (?) 41. Próféta (Ezékiel vagy Dániel). 42. Próféta (Ésaiás vagy Jeremiás). 43–45. Harcos szentek. 46–47. Próféta (?). 48. Testvérgyilkosság. 49. Próféta (?). 50. Ábel. 51. Kain. 52. Ornamentális részlet. 53–54. Próféta (?). 55. Medaillont emelő angyalok



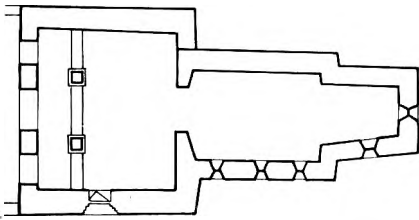
6. Pécs. A románkori székesegyház alaprajza és a falképtörödékek feltárásának helye a templom keleti részén (a Koppay-féle másolatok számozása szerint)



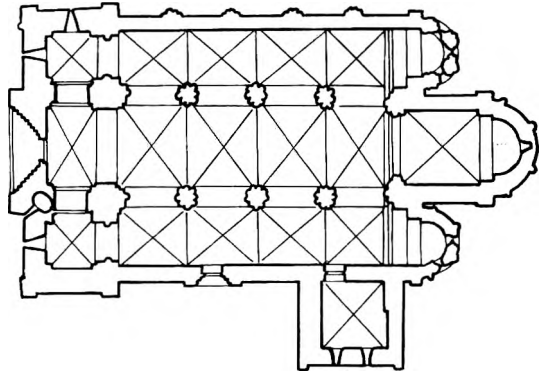
7. Pécs. A cella trichora alaprajza



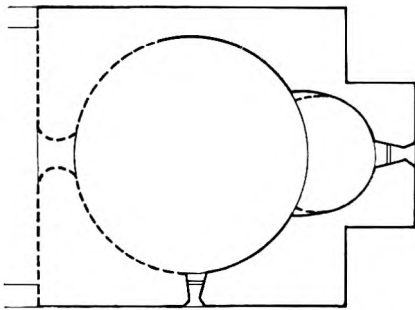
8. Esztergom. A palotakápolna alaprajza



9. Kosztolány (Kostol'any pod Tribečom). A plébániatemplom alaprajza

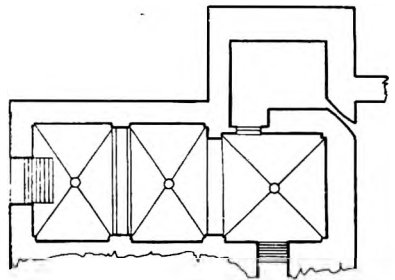


10. Ják. A volt bencés apátsági templom alaprajza



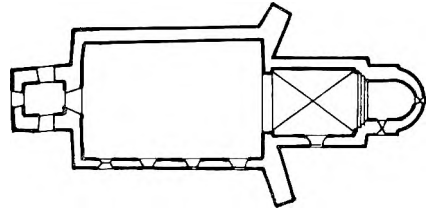
--- 1972-es rekonstrukció

11. Hídegség. A körtemplom alaprajza

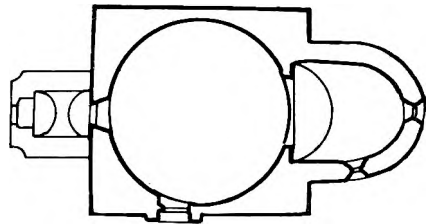


12. Veszprém. A Gizella-kápolna alaprajza

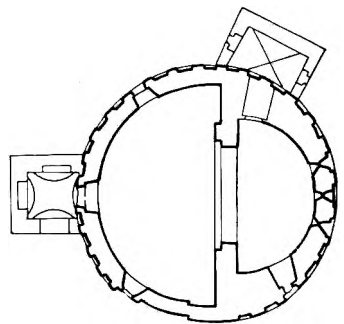
13. Vizsoly.
A volt r. k. (ma ref.) templom alaprajza

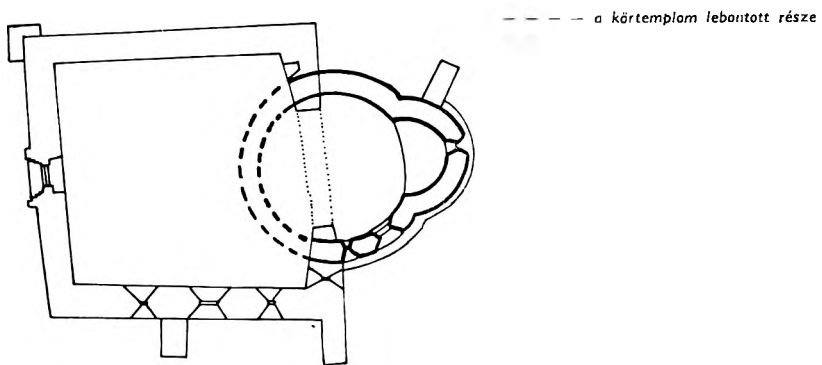


14. Dejte (Dehtice).
A temetőkápolna alaprajza

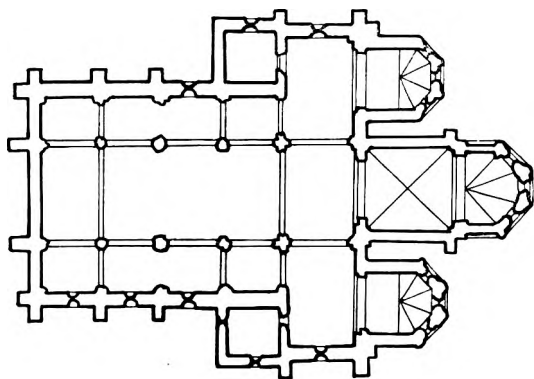


15. Sűvete (Šivetice).
A plébániatemplom alaprajza



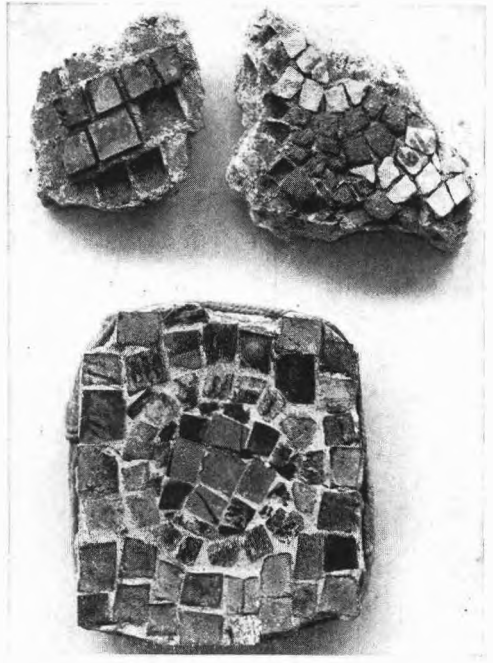


16. Szalonna. A volt r. k. (ma ref.) templom alaprajza



17. Ócsa. A volt premontrei (ma ref.) templom alaprajza

18. Székesfehérvár. A királyi bazilika
mozaikdíz töredékei.
XI–XII. sz. fordulója (?)



19. Pécsvárad. Volt bencés apátsági
templom. Angyal feltárt részlete.
XII. sz. közepe tája (?)

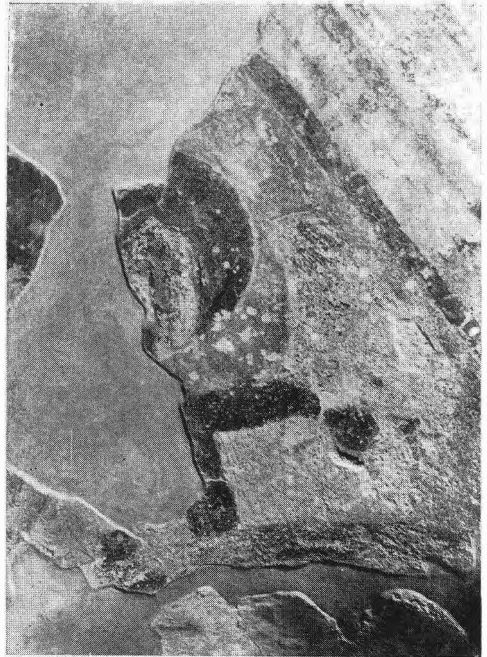




0. Feldebrő. A volt bencés apátsági templom kriptája. XI. sz. közepe



21. Feldebrő. Krisztus és az evangélistaszimbólumok. XII. sz. utolsó negyede



22. Feldebrő. Arkangyal. XII. sz. utolsó negyede



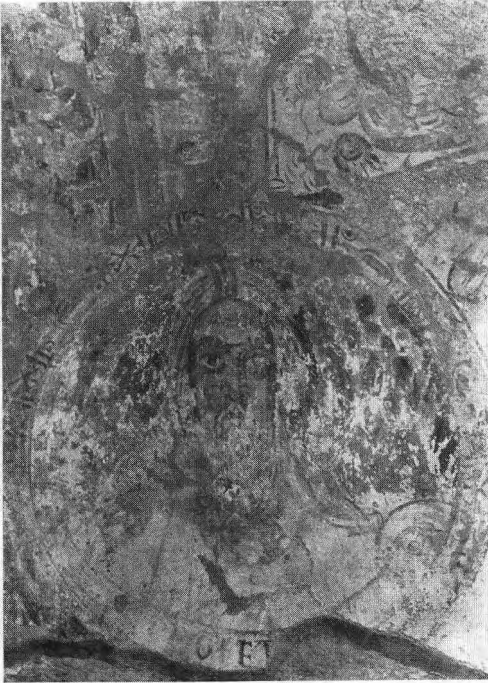
23. Feldebrő. Kain. XII. sz. utolsó negyede



24. Feldebrő. Ábel. XII. sz. utolsó negyede



25. Feldebrő. Ornamentális részlet.
XII. sz. utolsó negyede



26. Feldebrő.
Próféta. XII. sz. utolsó negyede



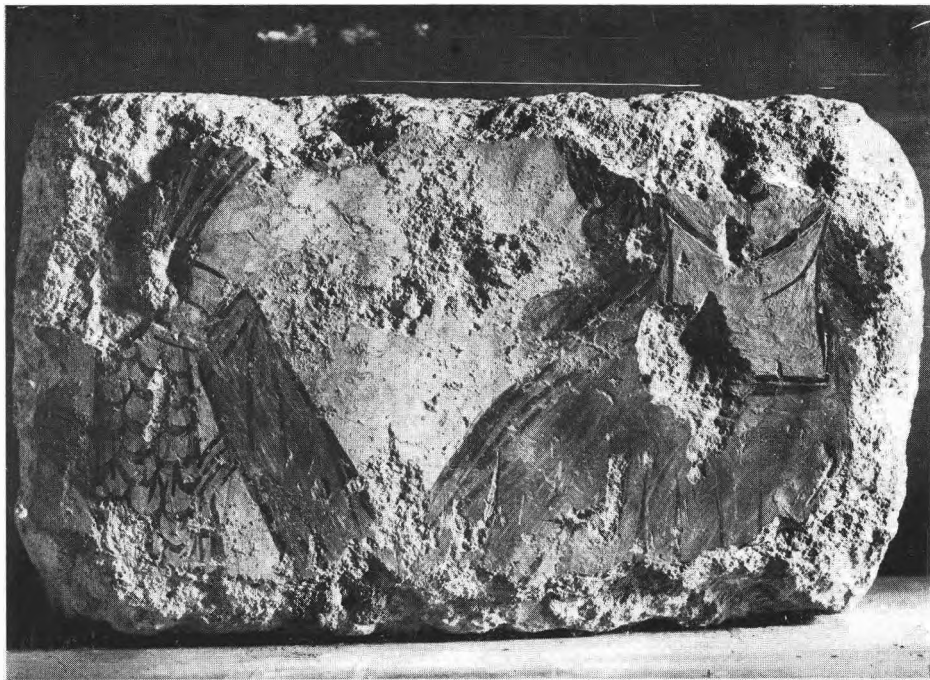
27. Feldebrő. A Testvérgyilkosság jelenete. XII. sz. utolsó negyede



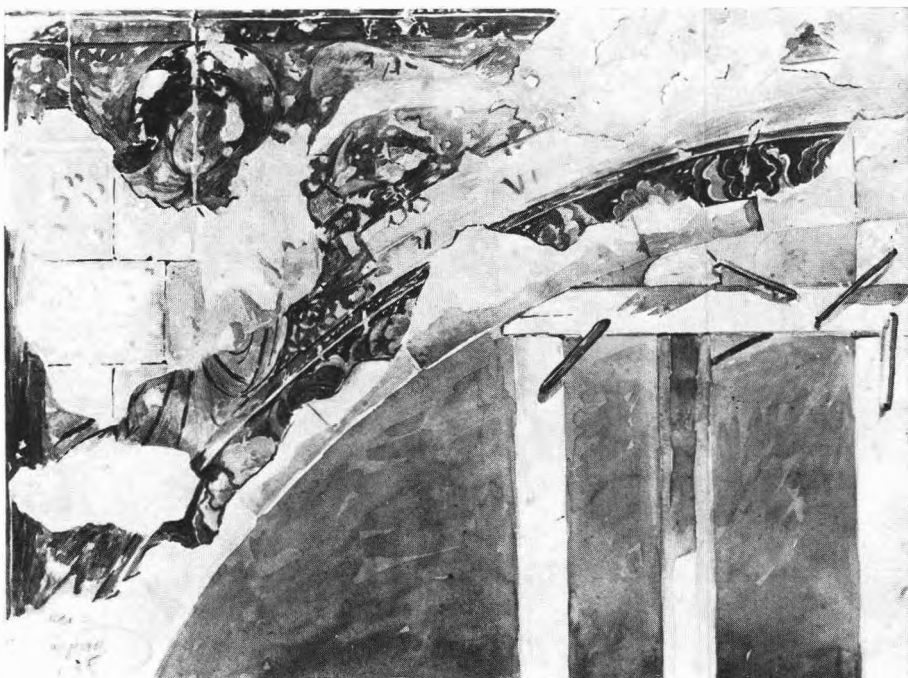
28. Feldebrő. Harcos szent. XII. sz. utolsó negyede



29. Feldebrő. Harcos szent. XII. sz. utolsó negyede

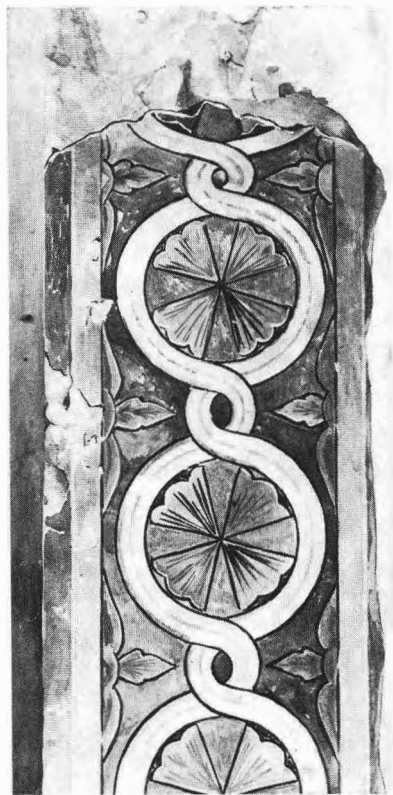


30. Pécs. Székesegyház. Szirén töredéke. XII. sz. utolsó harmada

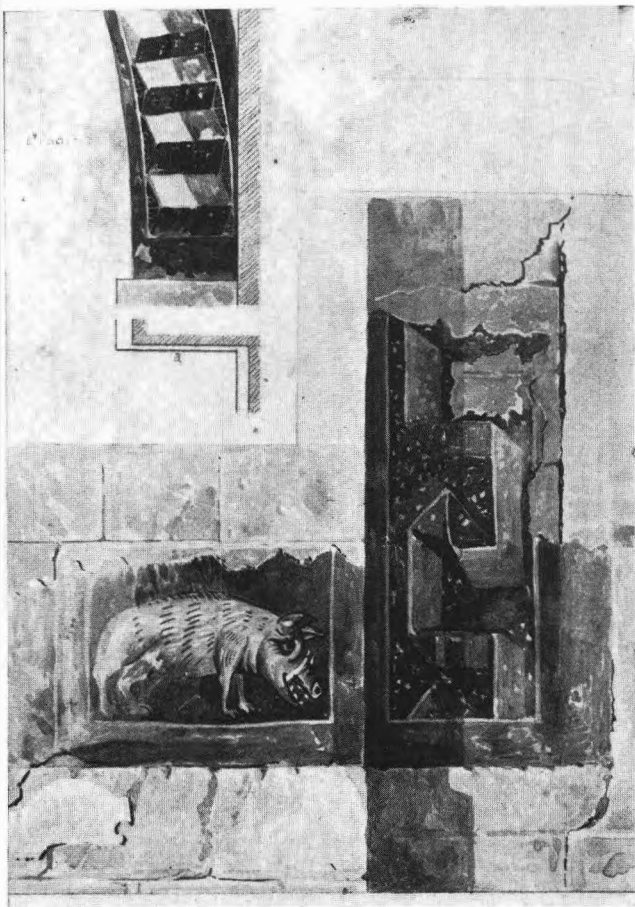


31. Pécs. Angyal a déli apszis homlokfaláról. XII. sz. utolsó harmada (Akvarellmásolat)

2. Pécs. Ornamentális részlet a főapszis déli
blakbélletéből. XII. sz. utolsó harmada
(Akvarellmásolat)

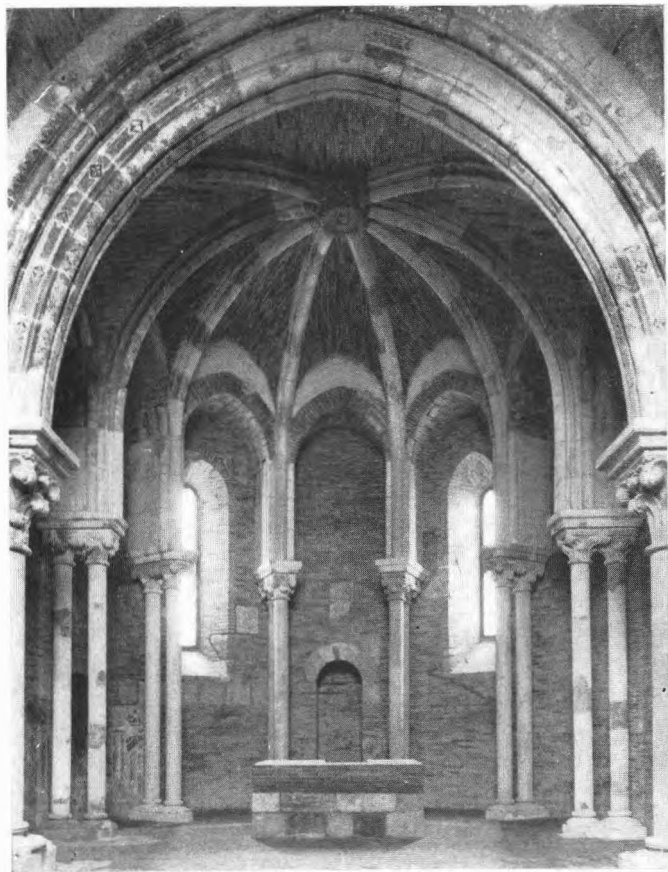


33. Pécs. A székesegyház főapszisa
keretdíszítésének részletei.
XII. sz. utolsó harmada
(Akvarellmásolat)





34. Pécs. A cella trichora második kifestésének részlete: függőymotívum. XII. sz. második fele vagy vé



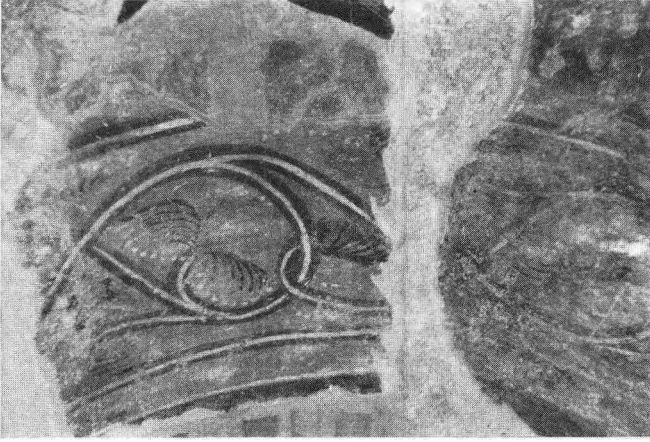
35. Esztergom. A palotakápolna.
XII. sz. vége —
a XIII. sz. első évtizede



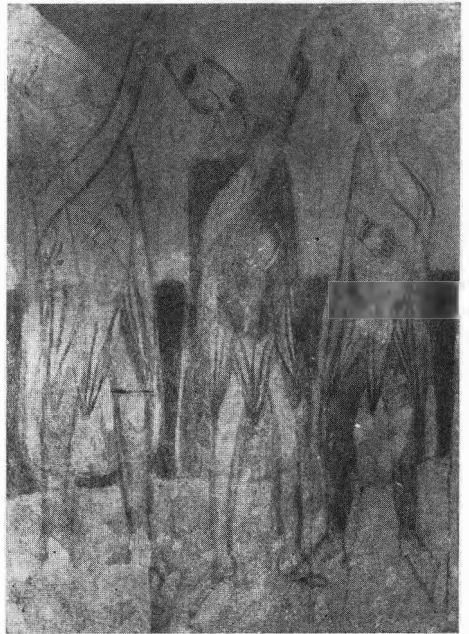
36. Esztergom. A lábazati festés
rekonstrukciója



37. Esztergom. Az oroszlános lábazati festés részlete. XIII. sz. első évtizede



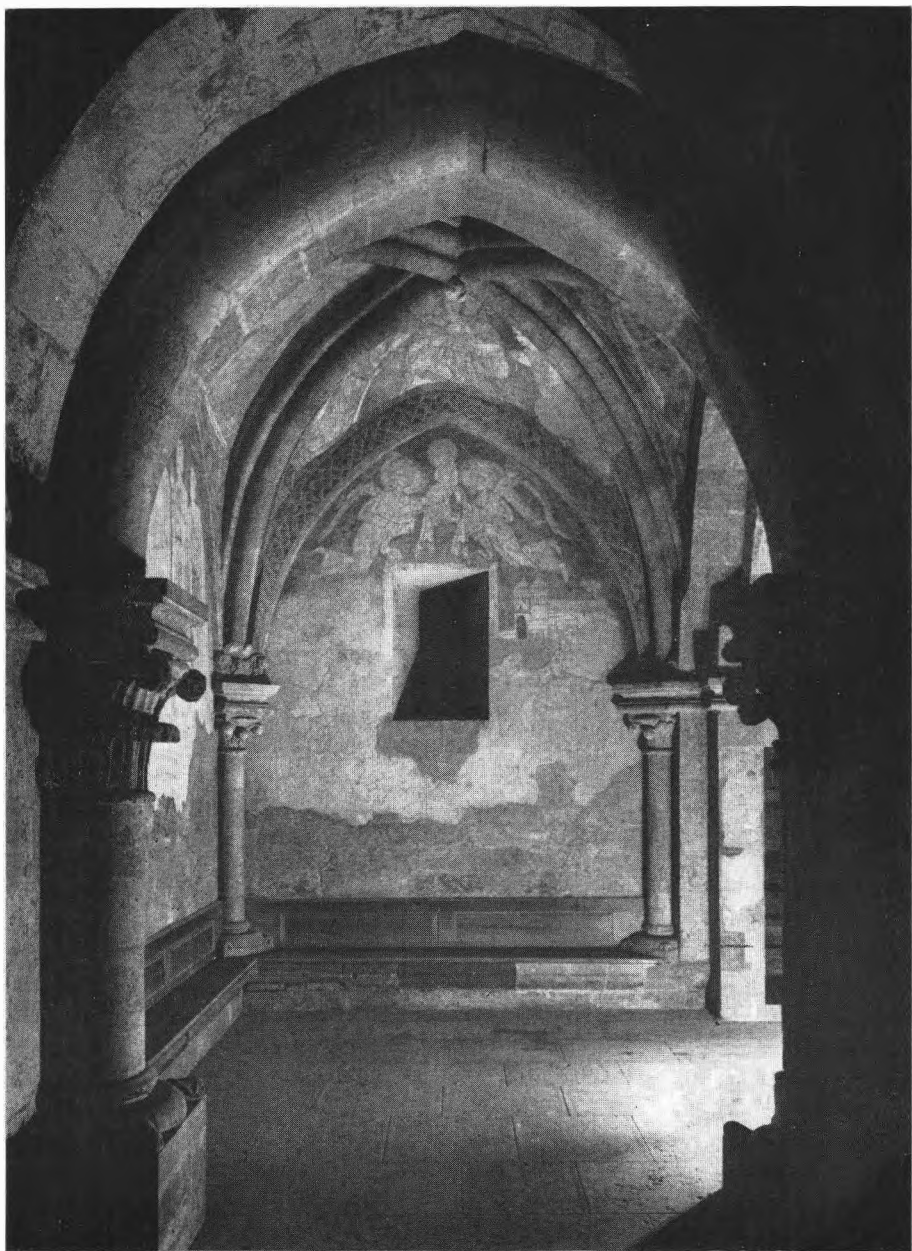
38. Esztergom. Indadisz a szentélyfülke bélletéből. XIII. sz. első évtizede



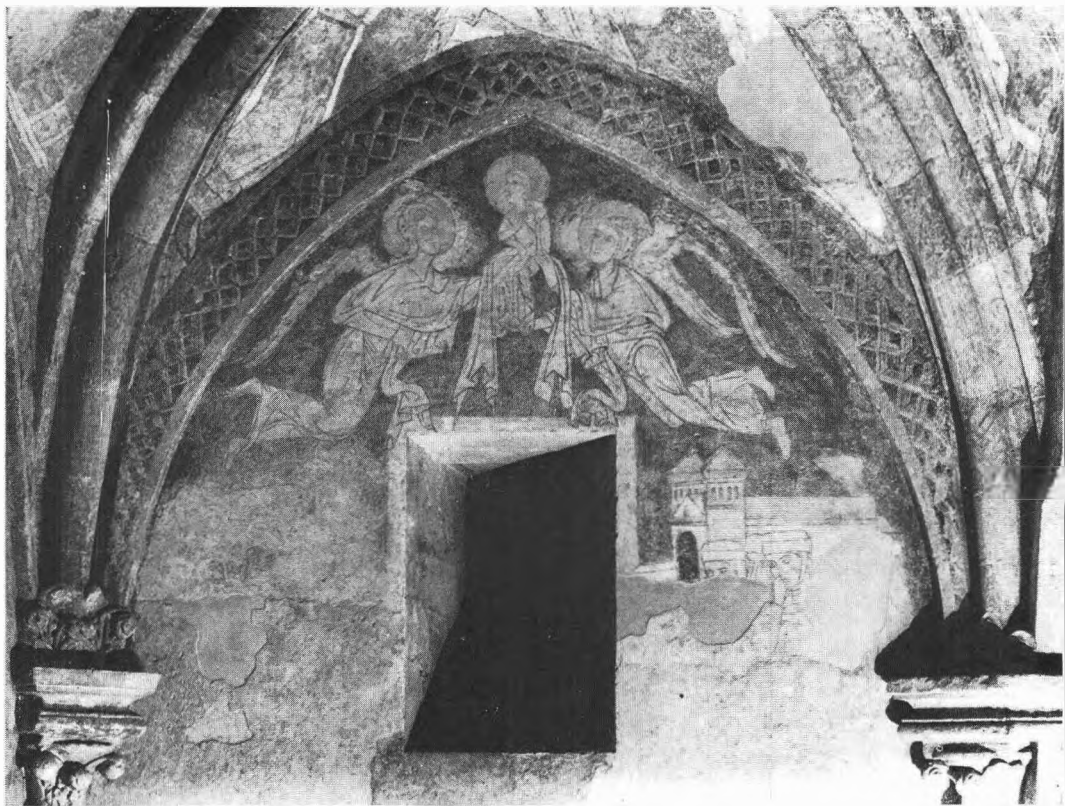
39. Kosztolány (Kostol'any pod Tribečom). Plébániatemplom. A háromkirályok utazása. XII. sz. vége – XIII. sz. első harmada



40. Kosztolány (Kostol'any pod Tribečom). Krisztus születése. XII. sz. vége — XIII. sz. első harmada



41. Ják. Volt bencés apátsági templom. Falképek a déli toronyaljban. XIII. sz. harmincas évei



42. Ják. Mária halála. XIII. sz. harmincas évei



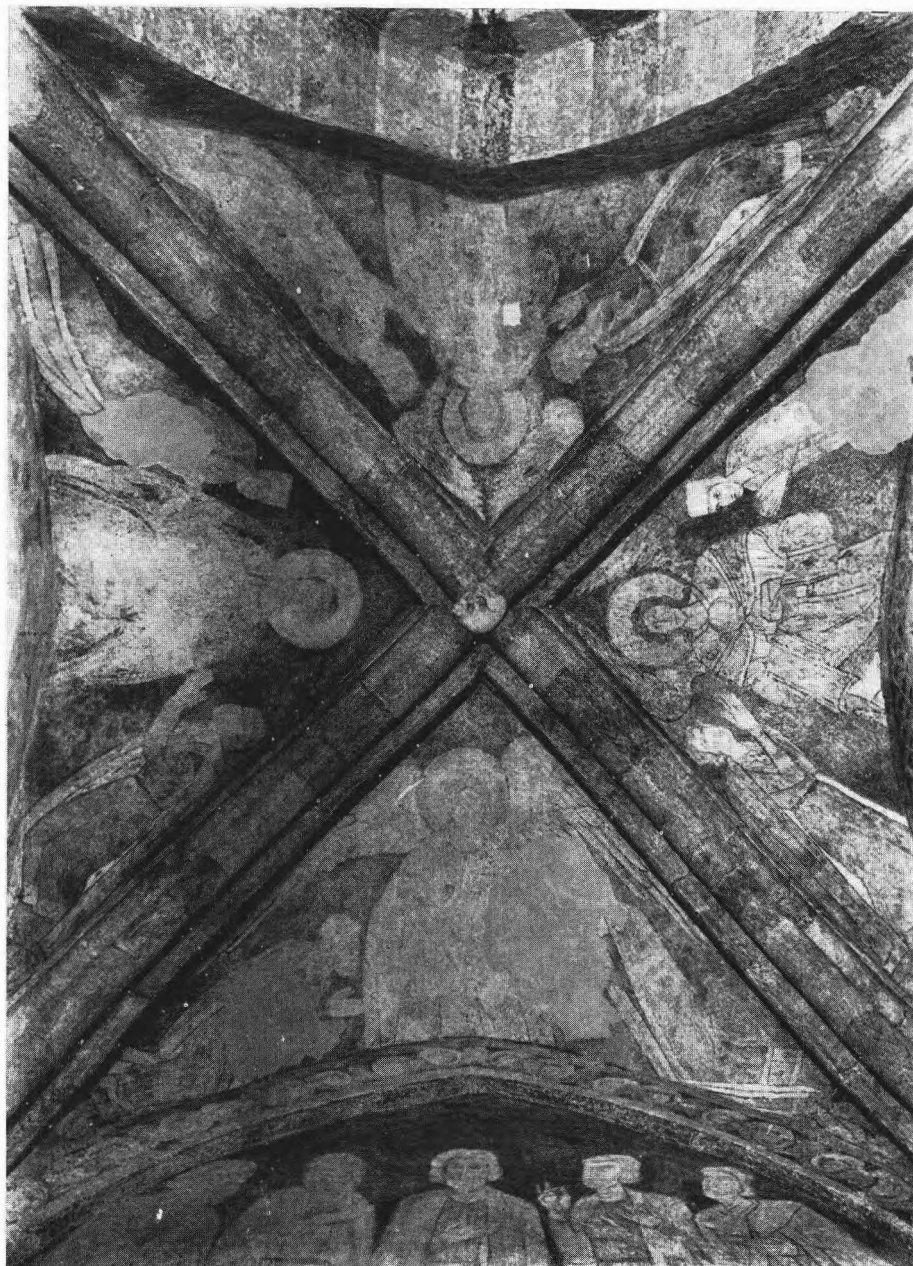
43. Ják. A Mária halála jelenetének részlete



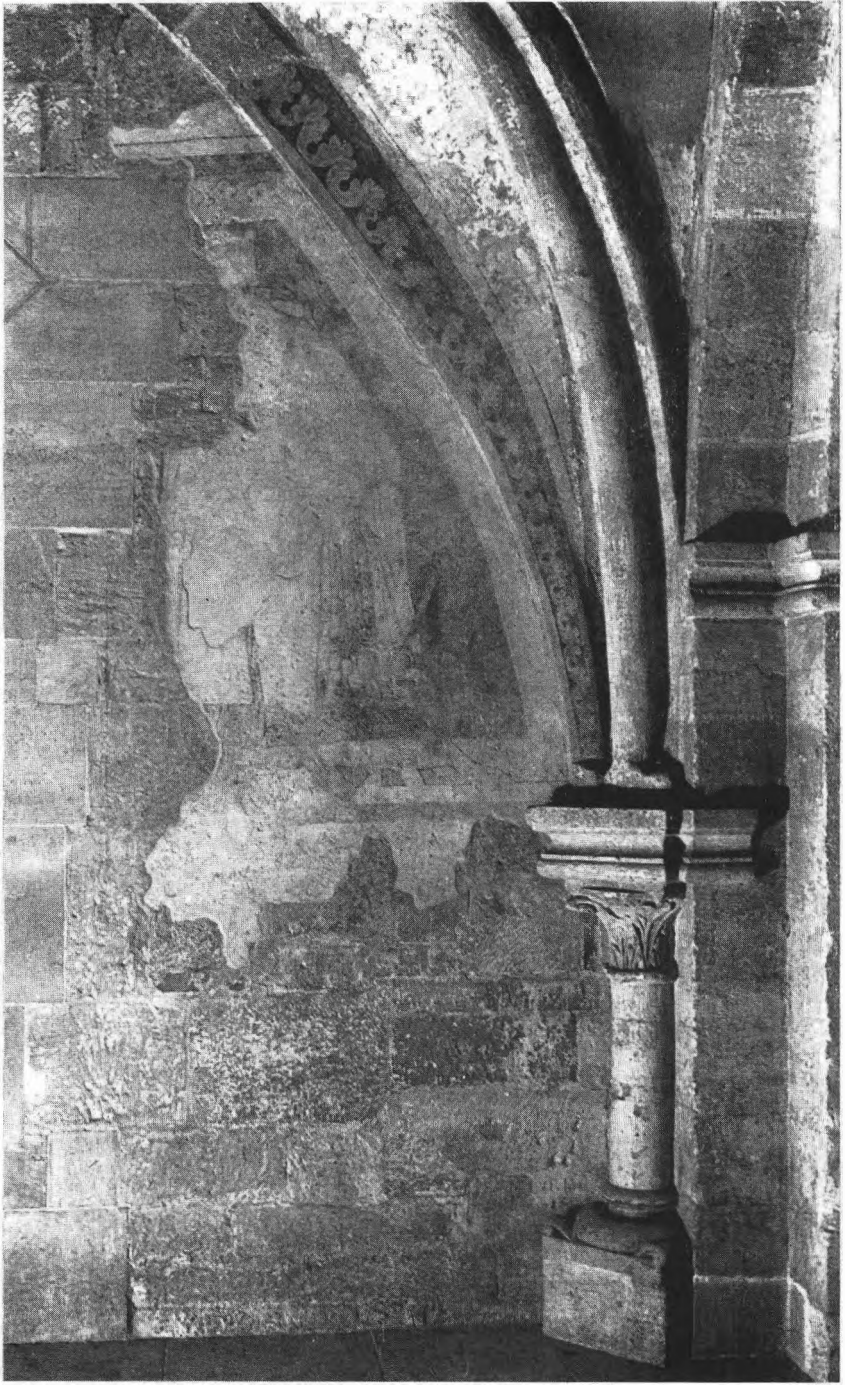
44. Ják. Öt álló alak (kegyurak?). XIII. sz. harmincas évei



45. Ják. Falkép a déli toronyalj keleti boltsüvegén. XIII. sz. harmincas évei



46. Ják. Falképek a déli toronyalj boltozatán. XIII. sz. harmincas évei



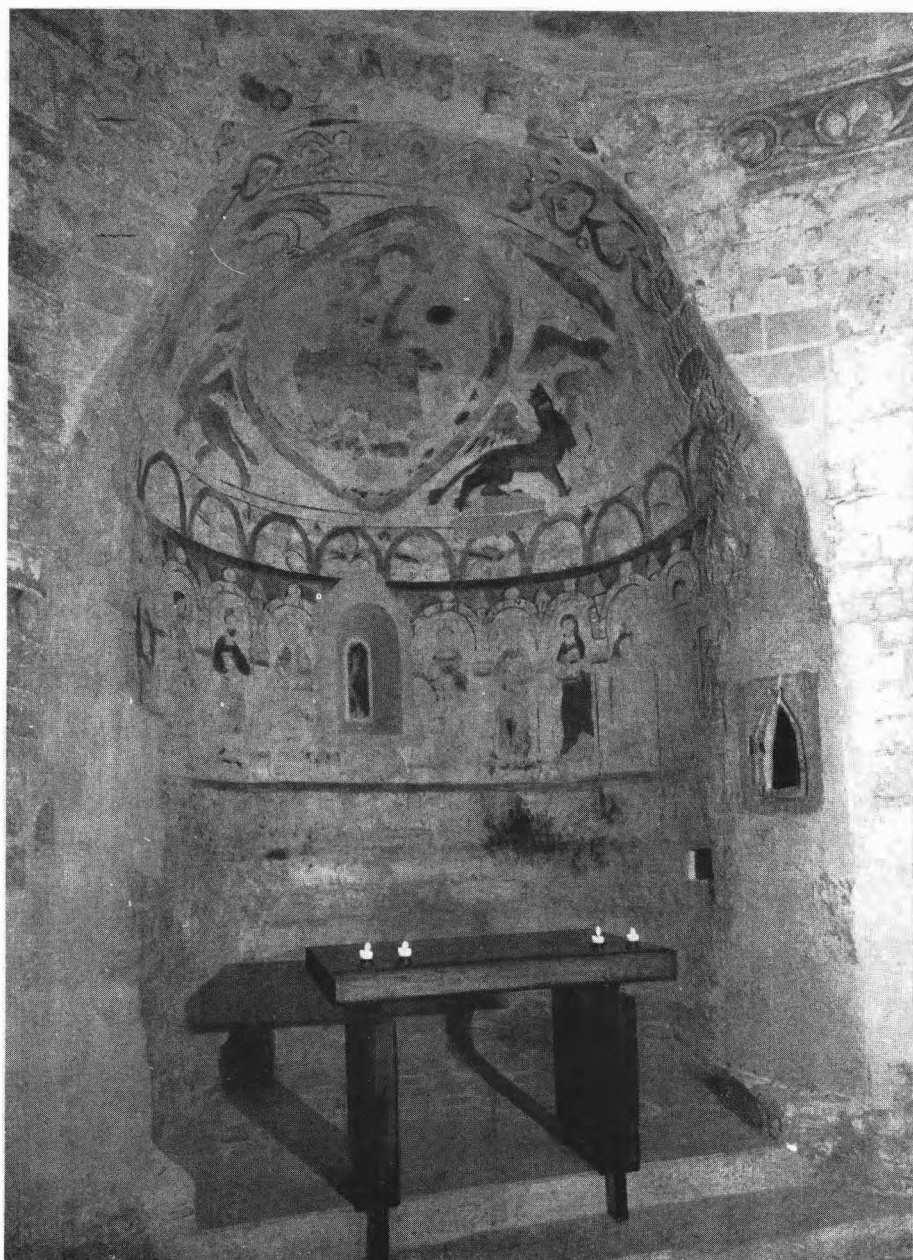
47. Ják. Falképtöredék a nyugati bejárat mellett. XIII. sz. harmincas évei



48. Ják. Arkangyal kegyúri párral. XIII. sz. harmincas évei



49. Hídegség, Körtemplom. Majestas Domini az evangélistaszimbólumokkal. XIII. sz. közepe



50. Hídegség. Az apszis falképei. XIII. sz. közepe



51. Hídegseg. Apostolok bal oldali csoportja. XIII. sz. közepe



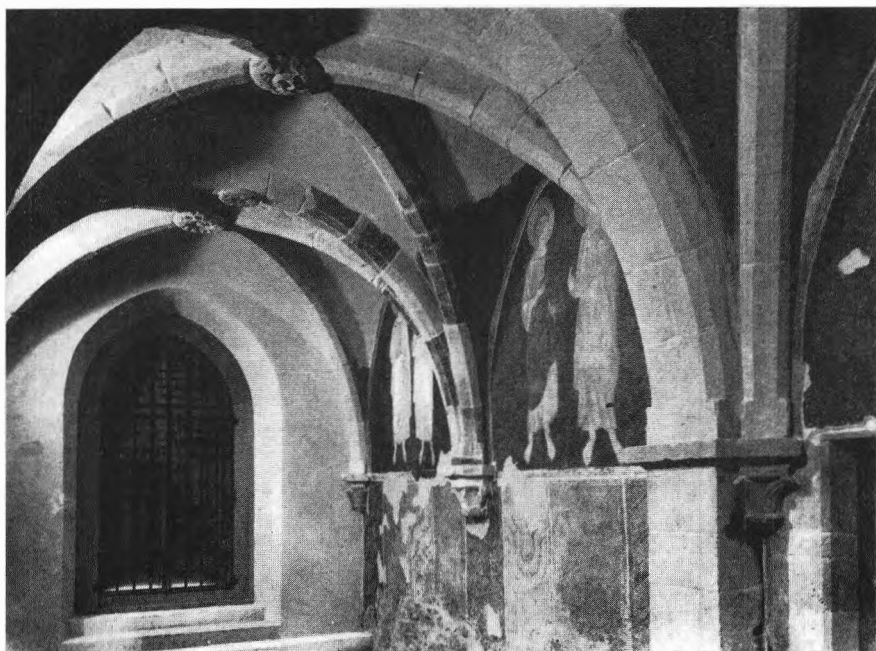
52. Hidegség, Apostolok jobb oldali csoportja. XIII. sz. közepe



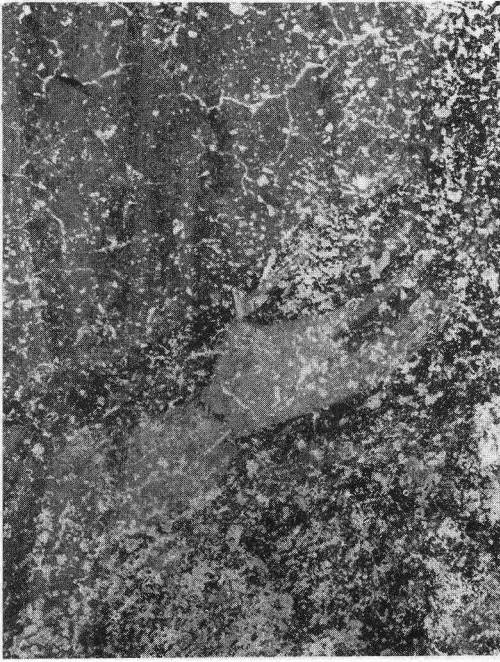
53. Veszprém. Gizella-kápolna. A nyugat felőli apostolpár. XIII. sz. közepe



54. Veszprém. A középső apostolpár.
XIII. sz. közepe



55. Veszprém. A Gizella-kápolna. XIII. sz. közepe



56. Veszprém. Apostol jobb keze
(az 54. kép részlete)



57. Bény (Biña). Körtemplom. Apostol. XIII. sz.
közepe után

58. Léka (Lockenhaus). Várkáporna. Harcos szent.
XIII. sz. közepe után





59. Léka (Lockenhaus). Szent püspök. XIII. sz. közepe után



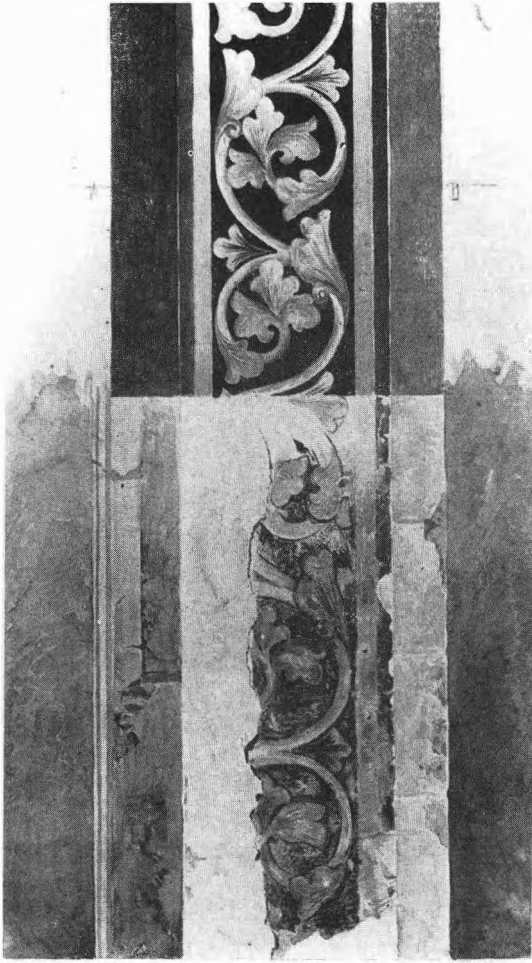
60. Sopronbánfalva. Volt plébániatemplom. Püspök. XIII. sz. közepe után

61. Zsámbék. Volt premontrei prépostsági templom. Krisztus-fej töredéke. XIII. sz. közepe után (?)

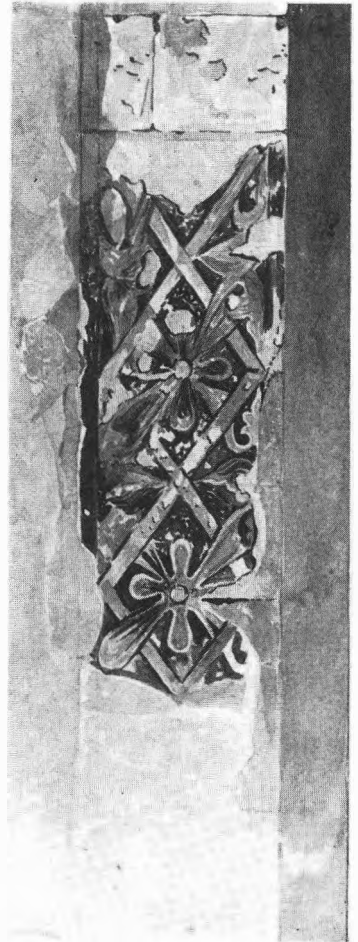




62. Ják. Volt bencés apátsági templom. Szent György. 1256 körül



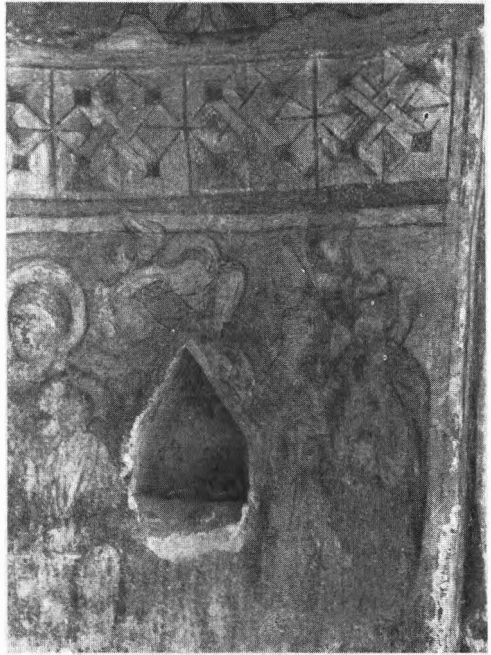
63. Pécs. Székesegyház.
Indadísz töredéke a főapszis és
az északi apszis homlokfaláról.
XIII. sz. második fele
(Akvarellmásolat)



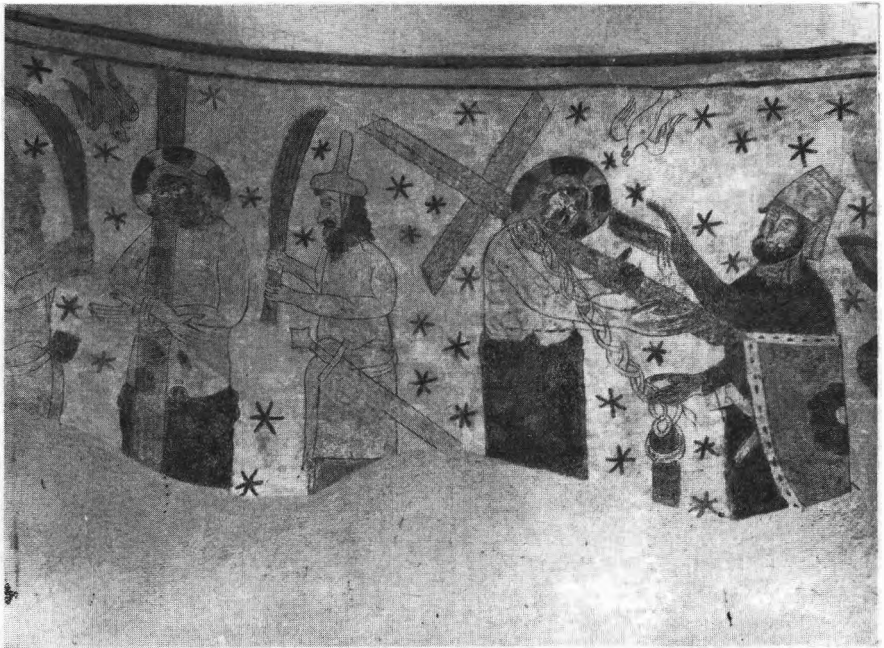
64. Pécs. Szegélydísz a déli apszisból.
XII. sz. utolsó harmada vagy XIII. sz. második fele
(Akvarellmásolat)



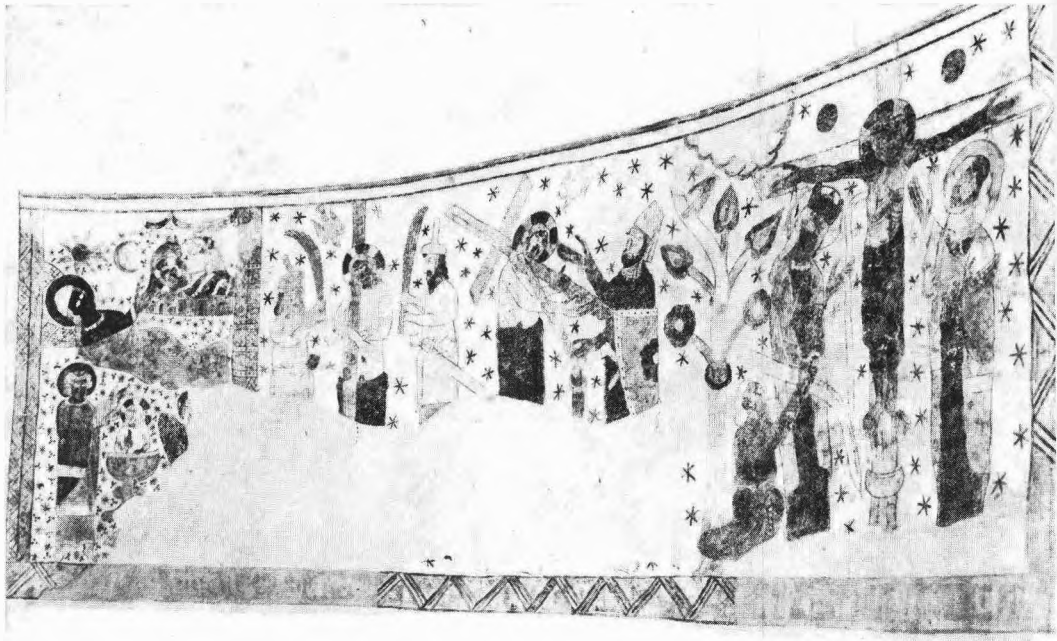
65. Vizsoly. Volt r. k. (ma ref.) templom. Az apszis falképe. XIII. sz. közepe



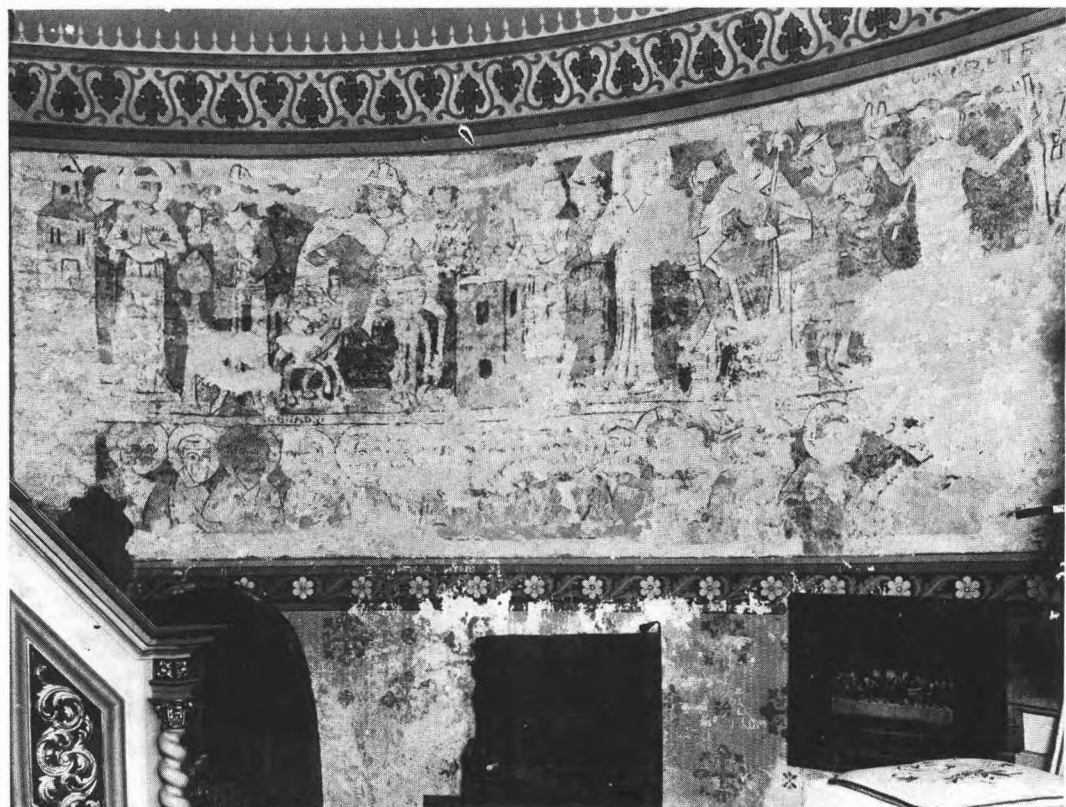
66. Vizsoly.
Részlet az apszis falképéről



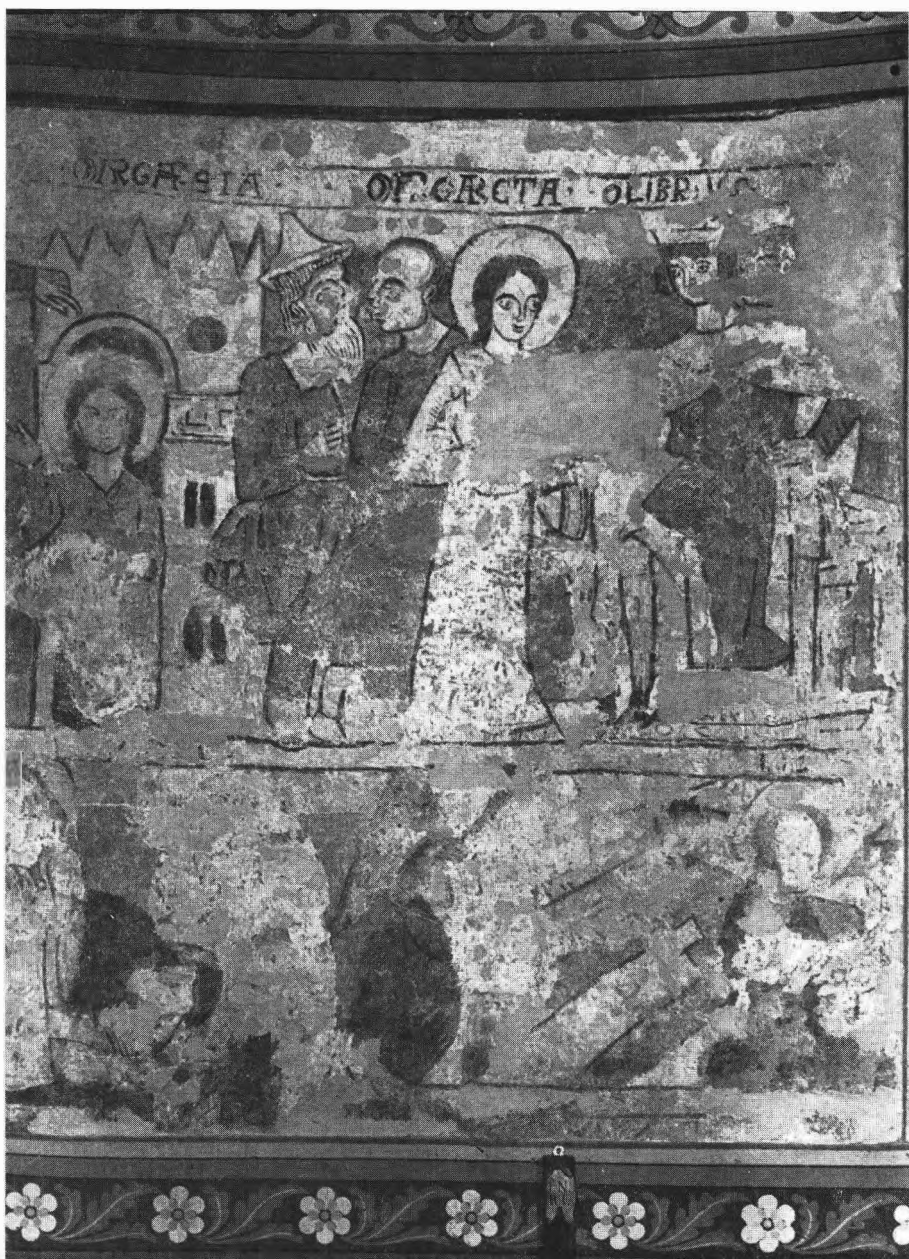
67. Dejte (Dehtice). Temetőkápolna. Ostorozás és Keresztvitel. XIII. sz.
hatvanas-hetvenes évei (?)



68. Dejte (Dehtice). A hajó falképei. XIII. sz. hatvanas–hetvenes évei (?)



69. Šivete (Šivetice). Plébániatemplom. Az apszis északi részének falképe. XIII. sz. harmadik negyede



70. Süvete (Šivetice). A Margit-legenda jelenetei. XIII. sz. harmadik negyede



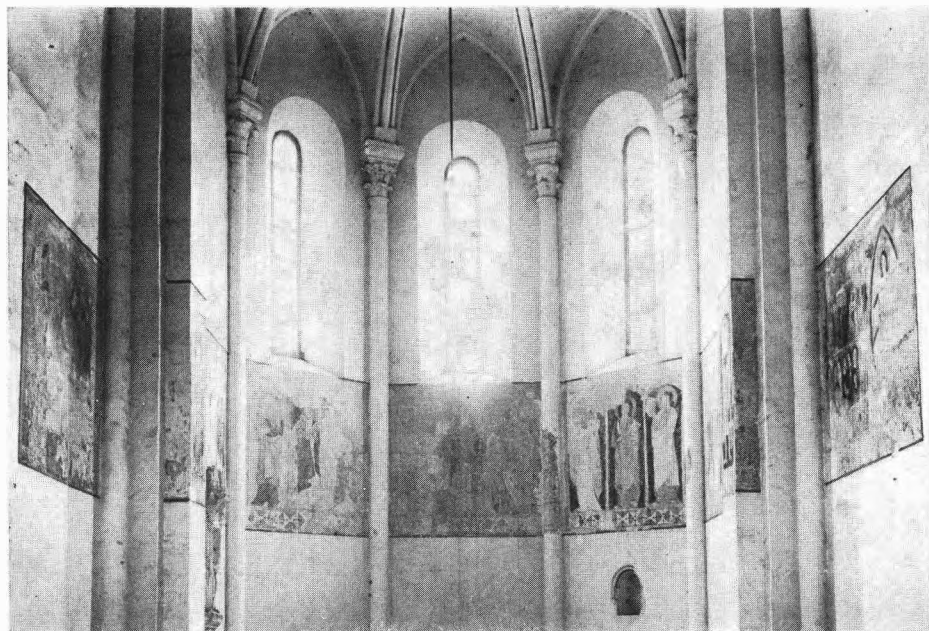
71. Szalonna. Volt r. k. (ma ref.) templom. A Margit-legenda jelenetei. XIII. sz. hetvenes–nyolcvanas évei (?)



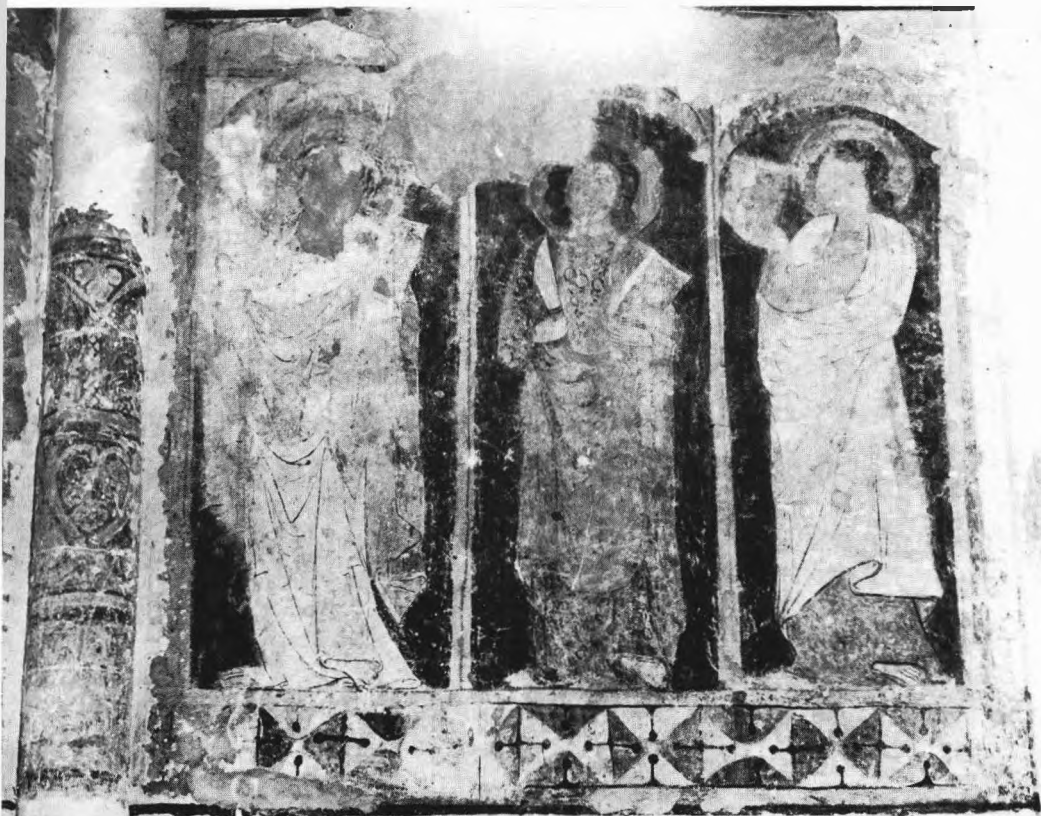
72. Szalonna. A Margit-legenda jelenetei. XIII. sz. hetvenes–nyolcvanas évei (?)



73. Ócsa. Volt premontrei (ma ref.) templom. Apostol és Szent György.
XIII. sz. utolsó negyede



74. Ócsa. A szentély falfestményei. XIII. sz. utolsó negyede



75. Ócsa. Három apostol. XIII. sz. utolsó negyede



76. Ócsa. Szent püspök és apostol. XIII. sz. utolsó negyede



77. Hidegség. Körtemplom. Olajfák hegye. XIII. sz. nyolcvanas évei (?)



78. Csemeszkopács. Plébániatemplom. Apostolok. XIII. sz. vége



