

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
FÜZETEK 23

Cahiers d'histoire de l'art

AKADÉMIAI KIADÓ

BUDAPEST

KÉP ÉS HASONMÁS

Művészet és valóság
a 14–15. századi
Magyarországon

Írta
MAROSI ERNŐ



TARTALOM

BEVEZETÉS: AZ ÁBRÁZOLÓ MŰVÉSZET FORRÁSÉRTÉKE	7
A vizsgálat előfeltételei	7
Stílusfogalmak és művészettörténeti rekonstrukció	7
A műfaji kategóriák történetisége	12
A középkori mű mint objektum	16
Historizmus és történeti objektivitás	20
A középkori szövegek a képről	24
A kép realitása	24
A kép funkciói	27
I. A KÉPES KRÓNKA ÉRTELMEZÉSÉHEZ	31
Imago és historia a Képes Krónikában	33
A Krónika egyes részeinek illusztrálása (táblázat)	39
Császárképek	42
Nyilvánosság	45
A frontispicium királyképe	48
„Orientalizmus”	57
II. SZENT LÁSZLÓ MINT NEMZETI SZENT	67
Az ábrázolási alkalmak	67
Kronológiai szempontok: viselet és attribútumok	69
Példák	71
Fiziognómia	74
A képek kortörténeti tanúsága	76
A lovagkirály	76
Vitézség és igazságosság	78
Az ország védőszentje	80
Szent László és a Szent Szűz	82
III. „OPUS IMAGINIS SANCTI GEORGII” – A PRÁGAI SZENT GYÖRGY-SZOBOR ITÁLIAI VONATKOZÁSAI	86
Művészettörténeti koncepciók és kérdések	86
Írott források Márton és György kolozsvári szobrászokról	93
Szövegük és formájuk rekonstrukciója	93
Megjegyzések	94

A prágai Szent György- és az orvietói Szent Mihály-szobor	96
A fejtípus	96
Az orvietói Szent Mihály-figura	99
Az orvietói Szent Mihály attribúciós kérdései	103
A bronzszobrászat problémái	107
Az öntéstechnikáról	107
A bronzszobrászat ikonológiájához	112
A prágai Szent György-szobor mint jelenet	115
Hipotézisek a prágai szobor eredeti felállításáról	119
IV. A KÉP A ZSIGMOND-KORI MŰVÉSZETBEN	124
A budai szobrok és az udvari reprezentáció	124
A szemléletesség igénye	131
KITEKINTÉS: A PÉLDÁK TÖRTÉNETI ÉRTELMEZÉSÉHEZ	135
<i>Rövidítés- és irodalomjegyzék</i>	139
<i>Jegyzetek</i>	177
<i>Képjegyzék</i>	236
<i>Summary</i>	243
<i>List of Illustrations</i>	273
<i>Névmutató</i>	281

A VIZSGÁLAT ELŐFELTÉTELEI

A művészettörténész legelső feladata a művészeti emlékek azonosítása, gyűjtése, fizikai túlélésük biztosítása, védelmük. Hogy mit tekintünk művészeti emlékeknek, nemcsak ízlésünktől, hanem jórészt tudományos felfogásunktól is függ. A kutatót ízlésén, azaz művészkortársai alkotásairól szerzett tapasztalatain kívül a tudományos módszerek változásai készítetik arra, hogy új nézőpontokból közelítsen a műalkotáshoz.¹

E tanulmányok *A magyarországi művészet történetének* az 1300–1470 körüli korszak művészetét tárgyaló kötetén mint az emlékanyag legújabb áttekintésén alapulnak.² Annak a kötetnek és ennek a munkának az anyaga közös; ez a hivatkozás lehetősége révén megkönnyíti a korszak tárgyalását. Az eltérés mindenekelőtt az ottani és az itteni kérdésfeltevés különbözőségében van. Az itt feltett kérdés: *Miben járul hozzá a 14. és a 15. század magyarországi emlékanyagának tanulmányozása a művészet és az egykorú valóság viszonyának ismeretéhez?*

Ez a kérdés túlvezet a magyarországi művészettörténet körén, s valójában az „egyetemes művészettörténet” problematikájához tartozik. Az egyetemenesség nem a műalkotásoknak a kvalitása, hanem a művészettörténeti megközelítésmód jellemzője. Winckelmann óta beszélünk „a” művészet történetéről, s ennek a megközelítésnek alapvető problémája az, hogy a művészet hogyan jeleníti meg a kor szokásait, erkölceit, „faji”-nemzeti, emberi lényegeit. A középkori művészet számára ez a szempont tudvalevőleg utólagosan kitűzött norma. A kor nem ismerte sem „a” művészet általános fogalmát, sem egyetemes történetiségének képzetét. Ezért minden középkori művészettörténet-írásnak szükségszerű kiindulópontja egyrészt a modern szempontok, másfelől a kor művészetének indítékai közötti megfelelések felkutatása, a mi szempontjaink hitelesítése, illetve korrekciója. Ennek a korrekciós eljárásnak, *az interpretáció historizálásának* a módszertani kérdései alkotják e munka tárgyát. A legelső kérdés: *mennyire reálisak a modern művészettörténeti fogalmak*, amelyekkel mindenfajta művészetet tárgyalni szoktunk?

Stílusfogalmak és művészettörténeti rekonstrukció

A 14–15. században – csekély számú példán is – regisztrálható változások a művek kvalitását érintik: nemcsak stílusuk „fejlődött”, művészi iskolakapcsolataik változtak, hanem mindenekelőtt a valósághoz való viszonyuk, ez sem csupán a művészi alkotás logikájára épülő automatizmus következtében vagy a műhelyhagyomány előrelépésé-

vel. Művek hatottak művekre; egyszer már tapasztalt kvalitások keltették fel az igényt megrendelőben és művészekben egyaránt hasonló elérésére, megközelítésére vagy túlszárnyalására.

Ez a mechanizmus indokolja eljárásunkat, hogy egyetemes művészettörténeti kontextusban vizsgáljuk a hazai művek egy csoportját. Szükségesnek érezzük, hogy összekapcsoljuk egymással azokat a tényeket és feltevéseket, amelyek a hazai művekre vonatkoznak, s másfelől azokat, amelyek ezek külföldi rokonaira vagy párhuzamos jelenségekre utalnak. Ebben nagy segítséget jelent az utóbbi évek-évtizedek nemzetközi művészettörténeti szakirodalmá, amely nemegyszer foglalkozott magyar vagy magyar érdekű művekkel. E szétszórt feldolgozások és utalások áttekintése és kritikája hiányzik. Másfajta tények összekapcsolását is nélkülözzük. Gyakran vezetnek el a történet-tudományi, irodalomtörténeti kutatások bizonyos szellemi körökhöz vagy konkrét személyiségekhez ugyanakkor, amikor hasonló irányba futnak a művészettörténeti kutatások számai is anélkül, hogy e szálatokat valaha is összekötötték volna. Az ilyen utakon lehetséges asszociációk fontos támaszt nyújthatnak a művészettörténet számára. Az így nyert összképben fontos, s a rájuk vonatkoztatott tények tükrében újszerűen értékelhető vizuális forrásaink a műalkotások.

Tények összekapcsolása, kontextus feltételezése nélkül nincs történelem. A modern történetírás is, művészettörténet-írás is ott kezdődik azonban, ahol tudatossá vált, hogy asszociációink nagyrészt önkényesek; a historikus rekonstrukciót nagyfokú relativitás jellemzi. A felismerés megjelenik J. G. Droysen történettudományi módszerében. Ő *Historik* című művében a történeti megismerés paradoxonját a műalkotások példáján így írta le: „A művészettörténet (ti. a képeket) olyan összefüggésbe állítja, amellyel önmagukban nem rendelkeznek, amelyre nem készítették őket, s amelyből mégis olyan egymásután, olyan kontinuitás keletkezik, amelynek hatása alatt álltak e képek festői anélkül, hogy ennek tudatában lettek volna.”³ Droysen paradoxonja nem más, mint az egyetemes művészettörténet összefüggéseinek megkonstruálásán fáradozó művészettörténeti interpretáció alapvető nehézségének leírása, s egyben a történeti megismerés objektivitásába vetett hit kétségbevonása. Rövid formában kifejezett tétele: *Objektiv ist nur das Gedankenlose*⁴ a múltnak egyedül gondolati megismerhetőségét hangoztatja. Ennek a tételnek egyenes következménye a történeti interpretáció azonosítása a szövegek megértésére szolgáló speciális diszciplínával, a hermeneutikával. Droysen tételének következtetéseit a legkövetkezetesebben Dilthey valószínűsítette meg, amikor „a hermeneutikát átvitte a historikára”⁵. A „szellemtudományokra” vonatkozó elemzése szerint ezek alkotórészei: „tények, teorémák, értékítéletek és szabályok... Mindenesetre az értékítéletek és imperatívuszok gyökerüket tekintve is elkülönítettek maradnak a valóságról szóló kijelentésektől.”⁶ Dilthey a történelem objektív megismerésének problematikáját a természet megismerésének oksági összefüggésekre építő magyarázatformájára és a pszichikai struktúraösszefüggések magyarázati elvére igyekezett visszavezetni.

A történetkutatást megfejtésként felfogó dilthey-i tétel különböző utakon érkezett el a magyar történetkutatáshoz, illetve a művészettörténet-íráshoz.⁷ Sokáig az ellenállásban merült ki a „magyarázó művészettörténet” számára a legközelebbi példát adó késői Dvořák módszerének hazai recepciója.⁸ Legkorábbi következetes alkalmazását a magyar művészettörténet-írásban a Bécsből hazatért Bodonyi Józsefnek 1936-ban

határozottan Gerevich Tibor iskolája és a hazai állapotok ellen irányuló kijelentésében találjuk: „Csak egy mostani érdeklődés indíthat bennünket a múlt művészetének megismerésére, miért is az, amennyiben a jelenből fakad, nem a múltat, hanem a jelent tükrözeti vissza.”⁹ Bodonyi a dvořaki problematikát a „bécsi iskola harmadik generációjának”, a Schlosser-tanítványoknak szellemében fogta fel. Amikor Genthon István könyve, *Az új magyar festészet története* tárgyalásakor kifogásolta az úgynevezett „romantikus realizmusnak” az állandó tényezőként felfogott magyar faji jellemből való levezetését, egyedül a fordított utat tartotta járhatónak: a „nemzeti génusz” problémájának az emlékekből kiinduló megközelítését. A nyelvtudományra, mindenekelőtt Karl Vosslerre hivatkozott, amint recenziójának legfontosabb részében is a kultúra különböző jelenségeinek együvé tartozását, s nem külsőséges összekapcsolását kérte számon. Félreismerhetetlen itt a Croce *linguistica generale* fogalmára támaszkodó bécsi tanítómester, Julius von Schlosser hatása.¹⁰

Ezen a szinten tudatosult a magyar művészettörténet-írásban az a kérdésfeltevés, amely mindenekelőtt Oskar Walzel nyomán mint „a művészetek kölcsönös megvilágításának” problémája került be a köztudatba. Walzel kiindulópontja a Dilthey-féle struktúra-kvalitások (*Gestaltqualitäten*) alkalmazása volt a szépirodalomra.¹¹

Kitűzött célunk szempontjából nyilvánvaló a különböző művészetekben közös korstílusnak mint magyarázó elvnek az elégtelensége. A közös stílus- és struktúrafogalom csak igen felszínes magyarázó elvet szolgáltathat a műalkotás és a világ viszonyára, arra a viszonyra, amit realitásának problémája tartalmaz.¹²

A művészetek egymást kölcsönösen magyarázó összefüggésének elve az európai művészetelmélet régi tradíciója. A tartalmi analízis művészettörténeti kérdése s vele az ikonográfiai módszer végső soron az antik *ekphraszisz* problematikájában gyökerezik. A horatiusi *aut prodesse, aut delectare* dilemmája a középkor óta az előbbi, a feltételezett tanító szándék javára dőlt el, s éppen ezen a területen jelentkezett a legkövetkezetesebben a specifikus szándékok és kvalitások kutatása. Az *ut pictura poesis* elve a katolikus egyházban a tridenti zsinat nyomán a képi invencióval szemben az írott szöveg prioritását juttatta érvényre,¹³ s ez sokáig meghatározta a középkori művek értelmezését. A kultúrtörténet művészettörténet-írása – s hozzá hasonlóan a stílustörténet is – általában megelégedett a középkori szellemiségre való általános utalásokkal, mint pl. a gótika = megkövült skolasztika hasonlat (Semper), vagy a toposzá vált zenei párhuzam a gótikus katedrális és a polifón Bach-fúga között (Spengler).¹⁴

Az analógiás gondolkodásmód, illetve eljárás kérdése alkotja a művészeti interpretáció egyik – mind a művészettörténet, mind az irodalomtudományi komparatisztika számára – központi kérdését, amely „a művészetek kölcsönös megvilágítása” címszavával tudatosult, valójában a Winckelmann és Lessing között, a 18. században lefolytatott Laokoon-vita téziseire visszanyúló dilemmában.¹⁵ Jogos az az igény, hogy a művészettörténet-írás más tudományágaktól merített fogalmait és szempontjait saját hagyományaival konfrontálva dolgozza fel. Eltekintve attól a módszertani problémától, hogy milyen specifikumok figyelembevételével s a művészeti alkotások milyen körére vonatkozó érvennyel tekinthetők közvetlen magyarázatnak, illetve interpretációs forrásnak a szövegek, a kérdés kiterjeszhető még a szóbeli értelmezés és leírás legitimitásának problematikájára is.¹⁶

Ennek a dilemmának az egyik lehetősége a modern ikonográfiai stúdiókban tárult fel, amikor a képek magyarázatába az evangéliumi szöveg után sorra bevonták a hagiográfiai, liturgikus forrásokat, enciklopédikus traktátusokat stb. E tudományos tendenciák változást hoztak az írás–kép viszonyban a felfogásában is. Egyrészt, a közvetítő médiumokban olyan, a művészi megformálást megelőző formák jöttek létre, amelyek megingatták a tematika és az invenció közötti, pusztán véletlenszerű kapcsolat feltételezését. Másrészt, a középkori írásértelmezés sokrétűsége szükségszerűen ráterelte a figyelmet a képértelmezés rétegződésére, az átvitt, allegorikus és szimbolikus jelentések összefüggésére. A műalkotás formájának mint „szövegnek” felfogása és jelentéseinek nyelvi értelmezése az irodalmi topikának a művészet történetére való alkalmazásán alapul.¹⁷

Ez iránytól alapvetően különböznek a – rendszerint nem is egyedül a középkori művészet értelmezését célul tűző – szimbolizációs elméletek. Eredetük általában közös a stílustörténetével: az *Einfühlungstheorie* különböző formáira vezethetők vissza,¹⁸ s kibontakozásuknak igen jelentős lökést adott az archetípusok freudi, illetve Cassirer-féle tana éppúgy, mint a *Gestalttheorie*.¹⁹

Panofsky programatikus tanulmánya az ikonográfia és ikonológia viszonyáról teremtette meg a módszertani szintézist a feltételezett három strukturális réteg között, egységbe rendezve az első, ténybeli, a második, ikonográfiai és a „tulajdonképpeni” jelentést vagy „tartalmat”, amely a Cassirer által meghatározott, a világ esztétikai jeleiként értelmezett szimbólumok szférájába esik. Az ikonológia célja „azoknak az alapelveknek a megragadása ..., amelyek mind a motívumok kiválasztásának és ábrázolásának, mind a képek, történetek és allegóriák létrehozásának és interpretációjának alapjai, s amelyek még az alkalmazott formális elrendezésnek és technikai eljárásoknak is jelentést kölcsönöznek...”²⁰

A Warburg-könyvtár körének képviselői és az ikonológiai iskola módszertani alapelvei épp az archetipikus szimbólumok továbbélésének és újjászületésének, a motívumok vándorlásának kutatásával teremtettek új feltételeket a középkorkutatás számára, a szimbolizáció sajátos, szintetikus jellegében keresve a konstans elemek specifikus vonásait. Az ikonológiai iskola szimbólumfelfogása jelentette a leszámolást a szimbólumok pusztán külső, retorikai-stilisztikai értelmezésével.

A historikus objektivitás alapelveinek az érvényesülése – más tényezők mellett – nem független sem a művészeti teória hagyományos fogalomrendszerének örökségétől, sem ennek az örökségnek művészeti korlátszabók és irányzatok, illetve általános szellemi tendenciák meghatározta átértékeléseitől. A művészettörténeti interpretációnak megvannak a maga stílusa és irányzatai is. Így a művészettörténeti fogalomalkotás és a művészi kultúra összefüggésének problémája a társadalomtudományi megismerés objektivitásának egyik aspektusa. Ennek a kérdésnek a megfogalmazását 1904-ben Max Weber adta, amikor a kulturális jelenségek mindenkorai jelentését az értékideákra való vonatkoztatásukban kereste.²¹ Max Weber a történettudományok „örök ifjúságának” feltételét abban látta, hogy a történeti diszciplínához „a kultúra örökké haladó folyama mindig új problémafelvetéseket sodor. Ezek feladatának lényegében rejlik minden ideáltipikus konstrukció mulandósága, de ugyanakkor mindig újaknak a nélkülözhetetlensége is”.²² Kérdés, relativizálható-e ilyen mértékben a történeti jelenségek megismerése.

Témánkat szándékosan szűkítjük a középkori művészi kvalitásokra vonatkozó alapvető fogalmak vizsgálatára, ezért a történeti folyamatokra vonatkozó koncepciók vizsgálatát itt nem lehet célunk. Az ideáltipikus fogalomalkotás meghaladásának követelménye azonban igen aktuális maguknak a kvalitást jelző fogalmaknak a szempontjából is. A történeti tudományoknak arról a törekvéséről van szó, amely a modern szemléletmód historizálásával, azaz a múltba vetítésével a fogalmak eredeti, a középkori írott források szóhasználatával megegyező jelentésének rekonstrukcióját állítja szembe.²³

Két alapvető kérdés merül fel. Az első: összeegyeztethető-e a „modern” érték-kritériumok a történeti múlt fogalomrendszerének rekonstruálható elemeivel; azaz szükségképpen és minden esetben ellentmondást kell-e feltételeznünk a – Riegl szóhasználatával²⁴ – jelenkori érték (*Gegenwartswert*) és a történeti érték (*Erinnerungswert*) között? A második: vajon a különböző értékfogalmak megfelelnek-e a történeti megismerés logikai fázisainak, létezik-e olyan hierarchiájuk, amelynek értelmében bizonyos értékelési módok eleve túlhaladottaknak minősíthetők? Legfontosabb az a kérdés, hogy a történeti értékfogalmak rekonstrukciója feleslegessé vagy kérdésessé teheti-e az aktuális érték kategóriákkal való megközelítést. Mindkét dilemma a „helyes beállítás” problematikájában leli feloldását.²⁵ Mint Otto Pächt hangsúlyozza: „Nemcsak a külső életnek vannak szokásai, hanem vannak ábrázolási szokások is, s ezekről semmiféle keresztény régészet vagy középkori reália-tudomány sem lesz képes tájékoztatni. Az ábrázolási szokások látási és gondolkodási megszokások, a képi fantázia módjai.”²⁶

Mindenekelőtt a stíluskorszakokat jelölő hagyományos terminusokról („gótika”, „protoreneszánsz”, „reneszánsz”) és az ezekből következő periodizációs elképzelésekről kell lemondanunk, mégpedig nemcsak ezek vitatottsága, az általuk jelzett fejlődési tendenciák időbeli párhuzamossága és összefonódása miatt. Helyesebbnek látszik mellőznünk őket azért is, mert egyértelműen későbbi, „külső” ítéleteket tükröznek. Anakronizmusuk különösen akkor nyilvánvaló, ha egy-egy művészi teljesítmény, megbízási gesztus progresszivitását vagy konzervatív jellegét a stílusfogalomban kifejezett koncepcióhoz akarjuk mérni – ami gyakran megesik.

Az értékfogalmak relativitásának elvéből kiindulva kell megfogalmaznunk azt a problémát is, vajon a klasszikus művészet-tudomány fogalmai alkalmazhatók-e a középkori művészetre, illetve teljességgel elvetendőek-e. A dilemma nem egyszerűen csak e kategóriák érvényességét érinti, hanem azt is, vajon tudatosultak-e a középkorban. Kevés annak a valószínűsége, hogy – alkalmi megkülönböztetésektől, összehasonlításoktól eltekintve – valamennyi autenticitást is tulajdoníthassunk azoknak az általános stíluskategóriáknak, amelyek a művészi munka kvalitásbeli eredményeire vonatkoznak (mint a lineáris, plasztikus, festői stb., illetve az ezekből levezetett, az érzékelés minőségére vonatkozó terminusok).²⁷ Ugyancsak érvénytelennek bizonyulnak a modern művészeti ágakat, illetve műfajokat elválasztó határvonalak, illetve legfeljebb ezek első körvonalai jelennek meg a késő középkor művészetében. Az ok nyilvánvalóan a középkori művészi munka eltérő jellegében is rejlik.

Eppen a modern, személyiségpszichológiai kritériumokkal telített stílusfogalmaknak, mindenekelőtt a stíluskritikai módszernek a középkori műalkotásokra való alkalmazása²⁸ vezetett annak a felismerésére, hogy a középkori alkotót nem egyéniségének hiánya, személytelensége vagy „névtelensége” különbözteti meg későbbi utódaitól, hanem az

individuális kifejezés megbecsülésének hiánya. Műve, ha – alkotója tehetségétől, elmélyedésének fokától éppúgy függően, mint bármely más korszakban – magán viseli is a személyiség, a temperamentum, életkor stb. bélyegeit, mindenekelőtt az egyéni közlés szándékától mentes, s ilyen értelemben nincs jogunk számon kérni rajta az expressziót sem abban az értelemben, ahogyan a formák személyes érzelmeket, indulatokat közvetíthetnek. Otto Pächt ismételten, különös éllel vetette fel azt a kérdést, mennyire ragadható meg a művészi alkotás lényege az ikonográfiai-szimbolikus tartalom oldaláról. Kimutatta, hogy a művészi eredetiség csak bizonyos korszakokban állt a racionálisan megfogalmazható tartalommal vagy a fogalmakra lefordítható invencióban.²⁹ A probléma csak részben kvalitatív természetű. Ebben a körben mozog, ameddig a művet meghatározó formai hagyományról, a mintaképek jellegéről és közvetítésükről s legfőképpen magának a műnek jelentéséről van szó, a szociális szférába csap át azonban, mihelyt a kivitelezés kollektív műhelyjellege, a kollektivitásnak az invencióval kapcsolatban is érvényesülő uralma s a művészi munka középkori értékelése kerül az előtérbe.

A műfaji kategóriák történetisége

A művészettörténeti interpretáció történetiségének alapkövetelménye abban az elvben tudatosult, hogy minden kort a maga mértékével kell mérnünk. Ez a helyes alapelv azonban még mindig igen tág teret nyit a különféle interpretációs elképzelések, modern képzetek historizáló visszavetítései számára. A distancia tudatát a legvilágosabban Wölfflin szállóigévé emelkedett mondata fejezi ki, amely szerint: „Nem minden lehetséges minden korban.”³⁰ Ez a maxima szab határt a középkori ábrázolások történeti forrásként való felhasználásának, illetve ilyen célú interpretációjának is.

Az antik műfajelméletből öröklött elvek közül leginkább a *convenientia* vagy *decus* kritériumának volt esélye a fennmaradásra a középkor művészetében, mivel ez a cél a mű kvalitásaira, s nem a megvalósító individualitására vonatkozik.³¹ Szociális aspektusa egyrészt természeténél fogva nyilvánvaló, hiszen eleve kommunikációt tételez fel, a közlés szándékához és a közönséghez egyaránt illő formában.³² Másrészt, ennek a szándéknak a kiindulópontja nem lehet a művész, csupán megbízója, irányítója. A szociális kérdés ezen a ponton művelődési kérdéssé konkretizálódik:³³ a *decus* értelmében felfogott tudatosság arra az értelmiségi elitrétegre korlátozható, amelynek műveltségi anyagába a retorikai és politikai traktátusok, az *ars dictaminis* tankönyvei beletartoztak.³⁴ A probléma magyarországi vonatkozásában igen nagy jelentőségük van azoknak az irodalomtörténeti kutatásoknak, amelyek ez ismeretanyag jelenlétével, használatával, illetve hazai elsajátításával foglalkoznak. A régi fordításiirodalomban a magyar terminológia kialakításának törekvéseire utaló nyomok a nyelvészet eszközeivel is kimutathatók.³⁵ E nyomok felhívják a figyelmet a modern, magyar nyelvű művészettörténeti analízis egy sajátos nehézségére is, amelyet a tudományos terminológia nyelvújítás kori gyökeres változása okozott.

A történelmi objektivitás számos olyan szempont érvényesítését követeli meg, amelyek nincsenek meg teljesen a művészettörténeti diszciplína hagyományában. Az esztétikai-művészetelméleti eredetű kategóriák felváltása a művek keletkezésének

korában érvényesülő specifikus motívumokkal és értékekkel olyan rekonstrukciós munkát követel, amelyben más tudományágak – mindenekelött filológiai, esztétika- és irodalomtörténeti, oktatástörténeti – kutatások segítségével is szükség van.³⁶ A példánkban jelzett interpretációs kérdések a további konkretizálás irányába vezetnek, meghatározott művelődési körök, illetve befolyásuk problémáit vetik fel. Minél konkrétabb eszmei forrásokat valószínűsíthetünk, annál fontosabbá válik az ezeket hordozó, közvetítő személyek s a közöttük kimutatható érintkezések – konkrét történeti szituációk – kérdése. Az ilyen típusú összefüggések feltárása gyakrabban írható a részletkutatások, mint a nagy művészettörténeti szintézisek javára, ami a jelenkor művészettörténet-írásában érvényesülő egyik fontos tendencia magyarázata. Javarészenben e kutatási tendencia eredményeit tükrözik a mai művészettörténet-írásban meghatározó szerepet játszó, pluralisztikus történeti modellek. Nem véletlen, hogy e modellek igazi kísérleti terepe a modern művészet története, mivel a jelenkori irányzatokkal és tendenciákkal szembeni liberális tolerancia elve kedvez annak is, hogy a történelmi múltat közlelő szemléljük, eleven mozgásában, s ábrázolásában konkrétságra s nem valamely „korszakalkotó tendenciának” absztrakció útján való kiemelésére törekedjünk.³⁷

A késő antikvitásbeli és a középkori stílustörténet vitakérdéseinek megoldásában a döntő impulzust a modus-elmélet alkalmazása jelentette.³⁸ Ugyanez a koncepcióváltás adott alkalmat a műfajok egész középkori előtörténetének revíziójára. Korábban két szélsőség létezett: az egyik tagadta önálló műfajok létezését a középkori művészetben, s ezeket felodotta a *Gesamtkunstwerk* romantikus elképzelésében; a másik a modern műfaji kategóriákat alkalmazta a középkorra is. Mindenekelött az antikvitás továbbélésének kutatása során vált azonban nyilvánvalóvá, hogy a középkorban is érvényesülnek a hellenizmus óta töretlen tradíciósorok: meghatározott szövegekkel, funkciókkal együtt járó képi hagyományok kontinuitásáról beszélhetünk.³⁹

A *decorum*-elv középkori érvényesüléséről szóló feltevésnek felel meg a képi tradíció különféle középkori formáinak megkülönböztetése. Az *imago* és a *historia* meglehetősen világosan definiálható, problematikusabb az *Andachtsbild* Panofsky által javasolt kategóriájának értelmezése.⁴⁰ A klasszikus műfajelmélet kategóriái azonban csak igen halványan érvényesülnek a középkor művészetében.⁴¹ Helyettük az ábrázolási formák és technikák hierarchiája érvényesül. Miközben lehetséges a síkbeli ábrázolás pl. festmény, rajz áttétele kerek szoborba, annak redukciója grafikává, relieffé, s az építészeti formák is redukálhatók,⁴² a formaadás hierarchiájában a realitás fokozatainak megfelelő, határozott fokozatok alakulnak ki a kézzel foghatótól a látszat- és árny-szerűig.⁴³ A realitás legközvetlenebb, mintegy tapintható fokát a plasztikai formaadás képviseli, ennek látszati foka a relief; a síkbeli festett vagy rajzolt kép a csak illuzórikus létezés szférájába tartozik. E fokozatok hierarchiáját világosan és pontosan tükrözik a képpromboló akciók és az ábrázolási tilalmak is, melyek gyakran nem az ábrázolást általában, hanem annak közvetlenebb realitását plasztikus formáját érintik.⁴⁴ E problematika legalaposabb leírása, úgyszólván felfedezése a romanika művészetében Joseph Gantner nevéhez fűződik, aki kimutatta, hogy a középkor alkotásainak tartalmi fokozatok a formafokozatokkal karöltve jelentek meg.⁴⁵ Ennek a jelenségnek fontos történeti vonatkozásai is vannak. A késő antik tradícióban a síkbeli ábrázolás még nem csak árnykép volt, s a késő középkorban megkezdődik a festménynek a plasztikus

forma optikus látszata értelmében való átalakulása. Erre a kérdésre vonatkoznak a fénynek a festészetben játszott szerepével foglalkozó vizsgálatok éppúgy, mint a tér-ábrázolás koncepcióinak kutatása.⁴⁶

A formai hierarchia egyben műfaji hierarchia is. A plasztikus realitás, a „második természetként” „teremtett” forma létformája mindenekelőtt az *imago*,⁴⁷ amelynek hagyománya épp a „faragott kép” időnként visszatérő tilalma miatt a legkevésbé folyamatos is (különösen a vallásos kultuszkép műfajában),⁴⁸ míg a szöveghez rendelt s attól függő illusztráció és a hasonlóan felfogott *historia*-kép, főként pedig az ornamentika története folyamatosabb. Ezen a ponton válik beláthatóvá, hogy a formai hierarchia kérdése szociális kérdés is: a szemlélet különböző módjait tételezi fel, ezzel eltérő műveltségi és kultuszformákkal, egyidejűleg más-más mentalitású befogadókkal számol.⁴⁹

A magyar művészettörténet-írásban a modern szemlélet a középkortól elválasztó distancia tudata legkorábban egy látszólag nagyon is gyakorlati probléma, a történettudományi munkák illusztrálása kapcsán alakult ki. A *történeti művek illusztrálása* című, 1938-ban megjelent munkájában Vayer Lajos tisztázta e kérdés legfontosabb módszertani alapelveit.⁵⁰ Kiindulópontját a történelmi rekonstrukció módszerei (a szöveges források kritikájára támaszkodó, a felvilágosodással záruló, illetve a későbbi, a szemléletességre is gondot fordító korszak) és az illusztrálás módszere alkotta (historizáló „hamis szemléletesség”, illetve a történeti ikonográfiai elemzéssel alátámasztott mechanikus műtárgyreprodukció). A történeti ikonográfiai stúdiumokat Vayer a képi források kritikájának sajátos módszereként mutatta be: „A műalkotás-jellegű ikonográfiai dokumentumok magától értetődően meghatározzák a velük szemben alkalmazandó sajátos módszert, mely így a történettudományi és művészettudományi módszer egyesítéséből, azaz megfelelő helyen a megfelelő alkalmazásából jön létre, mint sajátos ikonográfiai módszer.”⁵¹ E követelmények vezettek a magyar történeti ikonográfia alapelveinek tisztázásához, filológiai módszereinek kidolgozásához. Legfőbb alkalmazási területükké a portréhagyomány, a történeti esemény-, illetve a vedutaábrázolások egymásutánja vált.⁵²

Vayer Lajos számára az újkori portré egy olyan, egységes történeti szakasz jellemző műfaja, amelyben a dokumentálás szándéka uralkodik. Ha a fénykép és a film mint ikonográfiai dokumentum attól nyeri értékét, hogy „a történeti valóságnak a legtökéletesebb ábrázolt rekonstrukciója”, úgy a történeti szemléletesség ideális esetét a dokumentum és a rekonstrukció egybeesése jelenti. A filológiai kritika célja ennek az egybeesésnek a létrehozása. Nyilvánvaló, hogy erre csak akkor kerülhet sor, ha megvan az az ábrázolási szándék (az adott esetben az újkori portréműfaj valamely definíciójával jellemezhető módon⁵³), amely közös nevezőt alkot a dokumentum és a rekonstrukció között.

A középkori ábrázolások történeti dokumentumként való felfogásának nehézsége abban a tényben rejlik, hogy az őket életre hívó szándék nem azonosítható minden további nélkül azzal az újkori törekvéssel, amelynek csúcspontja a fénykép és a film. Itt a dokumentum és a rekonstrukció közé nemcsak a közvetítő médiumok láncszemei iktatódnak, hanem eltérő ábrázolási szándékok is. Mivel az újkorban kialakult műfaji kategóriák nem érvényesek automatikusan a kikristályosodásukat megelőző művek-

re, rekonstrukciós értékük sem jellemezhető egyszerűen a vonatkozó újkori műfajok (pl. portré, történeti eseményábrázolás, tájkép stb.) definícióival. A Képes Krónika miniatúrái, a Thuróczi-krónika királyképei, a Schedel-világkrónika városképei nem tekinthetők a fénykép és a film értelmében felfogott ábrázolási igényeket kielégítő képeknek. Vayer Lajos 1935-ben már kifogásolta e képek illusztrációként való felhasználását minden, régebbi történeti korszakokat tárgyaló kiadványban: „...itt, mint-hogy az illusztráció sem a történeti ténnyel, sem a történeti művel nem egykorú, hanem egy harmadik történeti korba tartozik, a keletkezett bonyolultabb helyzetben a hamis szemléletesség megtévesztőbben érvényesül.”⁵⁴

Vayer 1938-ban azt követelte, hogy a magyar történettudományban a képi források kritikája kerüljön összhangba a modern szövegkritikával. Az a képértelmezés ugyanis, amit „hamis szemléletességnek” nevez, a 19. század hagyatéka, s a század második felének művelődéstörténeti irányában gyökerezik. Ennek a ma már kevésbé negatív aspektusában értékelt törekvésnek nagy lökést adott, költői tekintélyével is, akadémiai főtitkári pozíciója révén is Arany János, aki a történetiséget (mindenekelőtt az Anjoukorra nézve: Daliás idők, Toldi szerelme) az „epikai hitel” követelményével kapcsolta össze.⁵⁵ E művelődéstörténeti programot hirdeti Ipolyi Arnold: „Ezen leletek és vizsgálatok által a hazai föld mintegy megnyílik előttünk ... A középkori romlatag, elhagyott, lenézett, néma műemlékek a tudományos vizsgálatnak megszólalnak és csodás dolgokat beszélnek azon kor valóban csodálatos és nagyszerű műízléséről ...”,⁵⁶ s ugyanezt állítja célul az általa elképzelt „nemzeti régiségtan” elé. A nemzeti régiségtan „... magába foglalja a köz- és magánélet régiségeit, a vallási és polgári, az állami és egyházi, a jogi mű- s ipar-régiségek ismeretét. Szóval mindazt e téren, a mi a nemzet múltjának életét, annak erkölceit és szokásait, műveit és eszközeit velünk megismertetni képes.”⁵⁷

E célkitűzéseknek felelnek meg a viselettörténeti kutatások. Rómer mindaddig publikálatlan akadémiai székfoglalója jelzi az összefüggést a nemzeti, historizáló színházi jelmez igényével, amely pl. a bántornyai falképek tanulmányozását nagyban ösztönözte.⁵⁸ A középkori kosztümtörténet, s részben az ábrázolások forrásként való értékesítésének régészeti hagyománya is ebben a felfogásban gyökerezik. A Vayer által kritizált „hamis szemléletesség” csúcspontjai a millenniumi korszak vállalkozásai, a Magyar Történelmi Életrajzok sorozata és a Szilágyi Sándor szerkesztette Magyar történet.⁵⁹

A művészettörténeti módszernek a 20. század elejétől fellépő újabb irányzatai túlhaladtak a művészettörténetnek a nemzeti kultúrtörténet keretében tulajdonított hely feltételezésén. A hangsúly a stílustörténeti koncepciókra került. Eközben a művészettörténeti kutatások eltávolodtak a történettudományi, irodalomtörténeti stúdiumoktól.

A történeti kontextus aktuális igénye nem a 19. századvég művelődéstörténeti hagyományának „posztmodern” felújítása, hanem a módszerek és elméletek alapos kritikája útján elégíthető ki.⁶⁰ A többfelől is érzékelt szakadék áthidalása a célja a középkori ábrázolások történeti interpretációjának, amely szemléletes forrásként való értékelésüknek legfontosabb feltétele.

A forma fokozatainak problémájával szorosan összefügg a középkori műalkotás tárgyiasságának kérdése.⁶¹ Ez végső soron mind a középkori esztétikai értékelésnek, mind az alkotói mentalitásnak alapvonásaira mutat rá. A középkori „művész” messterember. Az általunk több-kevesebb pátozzsal megkülönböztetett „műalkotás”, mégpedig valamennyi művészeti ágban és műfajban egyaránt, elsősorban objektum, valamilyen célra készített s annak megfelelő produktum. A mű jelenlévő képződmény, létezésformája a kézzel fogható anyagi realizáció, ezért kicsinyben és nagyban, töredékszerűen és egészében ugyanannak a dologi valóságnak a realitását testesíti meg.⁶² Dologi meghatározottságában különbözik mindentől, ami csupán látszat. Így elhatárolódik a késő antik optikai látszatoművészettől, s egész konstitúciójában döntő változás akkor következik be, amikor a látszati ábrázolás elve a 14. századtól kezdve egyre fokozódó mértékben az objektivitással szemben a szubjektum szerepét s az élményt tolja előtérbe.⁶³ Ez ismert módon más, a *decorum* szempontjából megfogalmazható változással is együttjár: a *historia*-kép válik uralkodóvá, amelynek lételeme eredetileg is a szemléltetés, az élménykeltés.⁶⁴ A tárgyiasság fogalma klasszikus értelmében elsősorban az *imago*-típusú műre vonatkozik.

Tévedés lenne az ellentétet a stílustörténet terminusaiban meghatározni, s azt a közeli kép–távoli kép (*Nahbild–Fernbild*), vagy éppen a riegli *haptisch–optisch* fogalom párral kifejezni.⁶⁵ Ugyanis alapvetően létezési formákról és ontológiai kategóriákról van szó. Az így értelmezett mű elsődleges meghatározottsága nem megformálásának módjában, hanem materiális létezésében rejlik. Felosztva, *partikulaként* megőrizve is azonos marad önmagával, ahogyan a lebontott épületből megtartott épületrész, *spolium*ként magtartott épületelem vagy az új összefüggésbe áthelyezett régi kultuszkép is őrzi a régiséget.⁶⁶ Ilyen esetekben csak igen hipotetikus értelemben lenne szabad historizmusról beszélni, mivel a jelenségben éppen nem a történeti distancia tudata működik.⁶⁷

A mű tárgyiassága hasonló, mint az ereklye jelenléte, s a valóságban sokszor nehéz is elhatárolni egymástól a műalkotások és az ereklyék kultuszát. Mindkettőjükben valami transzcendens szellemi tartalom jelenik meg anyagi formában (még pontosabban az anyag „színe alatt”, „képében”), s nem véletlen, hogy a középkori teológia esztétikai tanainak kifejtésére éppen az Ige megtestesülésének, illetve az eucharisztia tanának kommentár- és homíliairodalma ad alkalmat.⁶⁸ Az anyagi forma és szellemi „tartalma” között a viszony a középkori felfogás szerint nem metaforikus, tehát nem úgy fejthető fel, ahogyan az írásjelben vagy az irodalmi kifejezőmódban elrejtett közlés *revelálható*.⁶⁹ A forma és a tartalom között ebben az esetben a helyettesítés viszonya áll fenn, a *repraesentatio* eredeti értelmében, vagyis: egy anyagi létező egy másikat, egy érzékfelettit megjelenít, képvisel. – Amikor a képviselőről majd az érzéki megjelenítésre toldódik a hangsúly, változik a reprezentáció fogalma is a sok nyelvben azonos szóval jelzett, máig közkeletű „ábrázolásra”.⁷⁰

A középkori műalkotás itt feltételezett, a tárgy konkrét érzékletességében megvalósuló, alapvető szemléletmódja bizonyos mértékig korlátozza annak a megközelítésmódnak az érvényét, amely – mindenekelőtt az úgynevezett jelentéskutatás irányzataiban – a kép és az írás közötti megfelelésekre, a szöveg prioritására helyezi a

hangsúlyt. A reprezentáció elvének olyan művészet felel meg, amely szöveg megfogalmazása nélkül azonosulást, megszemélyesítést, illetve tárgyiasulást képes létrehozni. Ennek az elvnek lényege a felismerés, felfogásbeli alapja a tárgy megelevenítésének lehetőségébe vetett hit. Az a megközelítésmód ellenben, amelynek kizárólagos érvényesülésére nézve a középkori művészet történetét gyakran említik példaként, s amely metaforikusnak jellemezhető, nem az ábrázolási forma elevenségében, hanem a szöveghez mért hűségében keresi a mű létezési elvét. Akár narrációként, akár allegóriaként vagy szimbólumként jellemezhető a szöveg és az érzékletes forma közötti megfelelés, ez utóbbinak önálló létezése elvileg nem ismerhető el. Az írásmagyarázat, az allegorikus szövegértelmezés módjára elképzelt műstruktúra-modellek kétségkívül megfelelnek olyan műalkotásoknak, amelyeknek illusztratív jellege eleve nyilvánvaló (mindenekelőtt az enciklopédikus és a teológiai irodalom témái, a tudományos ábrák, a kartográfiai sémák esetében), s utólagos interpretációs módszerként is kétségtelenül érvényesültek egy szűk réteg, ugyanezen művek közönsége, az értelmiségi elit művészet szemléletében. Az a többször kimutatott tény, hogy pl. a középkori építészeti tér kvalitásai közvetlenül nem vezethetők vissza az irodalmi építészettantáziák és -allegóriák képzeteire, nemcsak az irodalom és az építészet egymástól távol eső specifikumaira hívja fel a figyelmet, hanem arra is, hogy a két jelenség egymásra vonatkoztatása inkább a *wechselseitige Erhellung der Künste* modern erőfeszítéseinek, mint a középkor realitásainak felel meg. A tapasztalat arra tanít, hogy amint az írásértelmezésben való jártasságot, úgy alkalmazását se tekintsük közkinccsnek a középkorban. Ezért tartjuk megfontolandónak, hogy – valóságos elterjedtségén túl – általános kulcsszeretet tulajdonítsunk a középkori művészet szimbolizmusának.⁷¹ Ez a magyarázati elv ugyanis nagymértékben a középkor felé fordulás korának romantikus felfogásából származik.

A reprezentáció itt feltételezett alapvető jelentőségéből néhány további, a középkori műalkotások kvalitásaira és keletkezésére nézve döntő sajátosság vezethető le. Az első az, hogy a forma reprezentativitását mindig valamilyen, az esztétikai szférén kívüli közmegegyezés garantálja. Lehet ez eredetlegenda, megszokás, folyamatos gyakorlat, de akár írott tanúsítvány (felirat, oklevél, portré esetében névfelirat, címer vagy akár *hic fuit* típusú művészszignatúra) is. Az azonosság garanciái ugyanazok, amelyeket a társadalom mindennapos gyakorlatában, vallási életében, jogügyleteiben elfogadott, s a garancia tárgya is azonos: az autenticitás, amelyet bármely más reprezentánstól (pl. uralkodó, követ, hivatalnok a jelvényeivel, oklevél meghatározott belső és külső ismertetőjegyeivel) megkívnának.⁷²

Az autenticitás fogalmkörével függ össze a formai kötöttség, a reprezentatív tárgy másodlagos attribútuma. A formális kvalitás ez esetben kizárólagosságot, azonosságot, másként-érvénytelenséget jelent, s az eredetiség, az igazi reprezentativitás kritériumaként jelenik meg. Éppen ezért a forma – s vele az autenticitás – átvihető, sokszorosítható is; réven egész szériák jöhetnek létre, amelyek egyenlő fokú reprezentativitással rendelkeznek.⁷³ Az ideális eset a maradandó negatív *formából* kiöntött vagy lenyomott (innen: *imago expressa*) másolatoké: ez esetben csak a matrica, az isteni teremtő idea megfelelője a független, reális létező, a vele készített képek mindegyike materiális, de létezésében az ideától függő.⁷⁴ Ez az elgondolás ad különös értéket a sokszorosításnak, a szériaprodukciónak a középkorban, s ugyanez az autenticitást

biztosító eljárás működik a grafikai sokszorosítás, sőt a könyvnyomtatás késő középkori kezdeteinél is.⁷⁵ Az egész felfogásmód a középkori mentalitásnak és értékelésmódnak olyan sajátosságaira mutat rá, amelyek előtt az eredetiségre és az invencióra koncentráló modern művészetkritika és a művészettörténeti módszertan is hosszú ideig értetlenül állt.⁷⁶ Mert ugyanez a felfogás biztosította, hogy pl. másolás, formai követés, mintakönyvek révén ott is gondoskodtak a szériászerű megjelenésről, ahol az előállítás technikai adottságai (pl. épület, festmény esetében) ezt közvetlenül nem indokolták. Az a tény, hogy a középkori művészet alkotásai meghatározott mintaképektől kiinduló, véges számú sorozatokba rendeződnek, az autenticitás követelménye alapján nem csupán ikonográfiai kötöttség, hagyománytisztelet, hanem a középkori mű esztétikumának központi, lényegi elemeivel van kapcsolatban. Ezt a műalkotásra átvihető, végül egész reprezentáció-hierarchiát teremtő viszonyt fejezi ki a gyakori *ad instar, ad modum, ad formam* kifejezés.⁷⁷ Vagyis: épp a műalkotás tárgyiassága teremti meg az elvileg végtelen reprezentáció-láncolatok életerét, kezdetükön egy kultusz-tárggyal, végükön akár közkeletű kisgrafikai képekkel vagy olcsó zarándokjelvényekkel.

E sorokban a legeredetibb reprezentáns érintése, megpillantása lehet ugyan jámbor életcél, de elvileg a hitvány pótlék is éppúgy betölti a kegyes funkciót. Mert a műalkotás mint tárgy igazi rendeltetésének akkor felel meg, ha rá valamilyen akció irányul, ha használatban van. A zarándokútnak csak a végcélja a látás vagy érintés, lényege maga az ezt lehetővé tevő fáradságos tevékenység. A középkori nézés is több, mint bámészkodás, azaz optikai percepció – ilyen módon csak a tudatlanok hagyják elkápráztatni a szemüket; igazi formája, a meditáció fegyelmezett, szisztematikus tevékenység.⁷⁸ Éppen ezért központi jelentőségű azoknak az akciókereteknek a rekonstrukciója, amelyekben a műalkotások tárgyi funkciójukban működtek. Ezekben a funkciókban szinte sohasem az egyes, elszigetelt tárgy vesz részt, hanem használati és berendezési tárgyak együtt, tömegesen, az építészeti térben. A régebbi művészettörténeti irodalom nemcsak az egyes tárgyakra, hanem ezekre az alkalmakra is a „tisza vizualitás” elvét érvényesítette.⁷⁹ Amikor a műalkotások összességének hatását kívánta felidézni, a művészettörténész előtt éppúgy az újkori színházi hatás jelent meg, mint a történeti festészetben vagy a dioráma-múzeológiában. Alig számoltak azzal, hogy a *pura visualità*, a csak látásra kényszerültség (ennél is rosszabb a látványból kizártnak lenni, pl. katechumenek, bűnösök számára) kirekesztettséget is jelent. A középkori *Gesamtkunstwerk* legismertebb, ideálisnak mondható formája, a körmenet aktív részvételt és azonosulást tételez fel. Ennek a részvételnek a mértéke azonban igen különböző lehetett. Más a körmenetben a celebráló papság, a diakónusok, a kórus stb., s más a laikusok aktivitásának foka, más és más módon behatárolt a cselekvési szabadságuk, még az építészeti értelemben vett mozgásterük is.⁸⁰ A távoli és közeli kép, érintési vagy *csak* látási élmény fogalmainak egyedül ilyen értelemben van reális értelmük.

De nemcsak a műalkotás keltette élmény természetéről alkotott elképzeléseink anakronizmusa kezelendő kritikusan, hanem az a feltevés is, mintha – alapvetően tárgyas létezésükkel ellentétben – céljuk a környezetből „ellessett” személyek, tárgyak, pontos visszaadása lenne. Természetesen, sem e dokumentatív szándékok abszolút kizárása, sem általános érvényük feltételezése nem lehet igaz. E tekintetben a korok

között, de egyazon időben, különböző mesterek és művek között is, nagy eltérések vannak. Csak konkrét vizsgálatok alapján lehet bármit is kijelenteni.

A középkori ábrázolások dokumentumértékének feltevésén alapul használatuk a *Realienkunde* történeti diszciplinájában, amely bennük az életmód, társadalomtörténet, szokások stb. vizuális forrásait látja.⁸¹ A tágabb keretet a tárgyi kultúra alkotja, amely magába foglalja mind a termelőeszközöknek és használati tárgyakra, mind a különféle rítusokban, a liturgiában és ceremóniákban használatos objektumoknak a körét.

A középkori művészet interpretációjának egyik legnehezebb kérdése: hol kezdődik a tárgyi kultúra terén az egyediségükben esztétikumot megtestesítő emlékek köre. Az egyediség és a vele kapcsolatos érzelmi-szemléletes konkrétság ebben a kontextusban nyilvánvalóan modern érték kategória, amelyet (részben az angol *Arts and Crafts* mozgalom modern gyáripár-ellenességének hatására) aligha alkalmaznánk újabb korok – s mindenekelőtt saját korunk – használati eszközeivel, fegyverekkel, ruhákkal, kerámia- és üvegedényekkel szemben. Az egyediség modern fogalmának itt éppúgy, mint minden régebbi korszakban (s annál inkább, minél nagyobb az elválasztó történelmi távolság) a ritkaságérték (s a tárgyi emlék ezzel kapcsolatos, kézzel fogható érzelmi adottsága) felel meg. Ez a ritkaságérték nemcsak Riegl számára jelentette a történeti érték egyik alapvető összetevőjét:⁸² világosan látta jelentőségét Wölfflin is, amikor pl. a gótikus és a reneszánsz cipőről, ruháról s ezeknek fellépést, magatartást meghatározó sajátosságairól írt.⁸³ Ha számára a *Prolegomena* lapjain a benyomásnak (*Eindruck*) kifejezéssé (*Ausdruck*) válásában az átélés volt a döntő momentum, ezt az átélést sokkal kézzelfoghatóbban és közvetlenebbül szolgálják a testre és az emberi közérzetre vonatkoztatható tárgyformák, mint az építészeti téralakítás formakincse.⁸⁴ A művészettörténet-írásban többnyire elsikkadt a Wölfflin által vázolt probléma, amely a stílus és az életforma azonosságára, a stílusnak az esztétikai értékénél szélesebb körű kategóriaként való értelmezésére vonatkozik. Nem független azonban ez a kérdés a *wechselseitige Erhellung der Künste* problematikájától sem, amennyiben a művészeti megnyilvánulások közösségét az életérzés (későbbi wölfflini megfogalmazás szerint: a látásmód) azonosságára vezeti vissza.

Ha a művészettörténet-írás gyakorlatában nem is lelhető fel a tárgykultúra értékelésének egységes és kidolgozott alapelve, ez annál nagyobb szerepet kap az anyagi kultúra rekonstrukciójában, amelyben a művészi tárgyformálás nem elsősorban esztétikai értéke, hanem használati funkciója alapján kap helyet. Más egy liturgikus felszerelési tárgynak, pl. cibóriumnak vagy ereklyetartónak formai-esztétikai értékelése, s más ugyanannak funkcionális értelmezése: mintegy rekvizitumszerű szemlélete, amely mindig a használat cselekményének rekonstrukcióját tételezi fel. Az egyik esetben a felismert esztétikai kvalitások historizálása közelít az egykori szemlélethez; a másodikban a cselekmény rekonstrukciója teremti meg magának a szemléletmódnak historikus kontextusát is. Mert amilyen magától értetődő modern szemmel a műalkotásnak meditatív-kontemplatív szemléleti objektumként való felfogása, ugyanannyira szűkül az ilyenfajta recepció köre, mihelyt e műveknek valóságos használati módját, a rájuk vonatkozó szokásokat vesszük figyelembe.⁸⁵

Ez a funkcionális szempont más kereteket teremt a művészettörténeti interpretáció számára is: az társtudományává válik a régészetnek, gazdaság- és technikatörténetnek. Forrásanyaga hallatlan mértékben kibővül: az életmódra, divatra, szokásrendre, va-

gyonra vonatkozó írott feljegyzések és hagyományok különleges fontosságot nyernek a művek funkciójának rekonstrukciója számára. Ebből a szempontból tekintve, maga a mű is forrás: a portréábrázolások fontos információkat tartalmaznak a viselet és a jelvények funkciójára nézve, a narratív képek az élet legapróbb részleteit, szokásait, színtereit és eszközkészletét adják vissza – nemritkán olyanokat is, amelyeket írott források nem, vagy nem a megfelelő szemléletességgel tanúsítanak.

A képi ábrázolások forrásértéke azonban – mint a portréikonográfia esetében is – nem automatikus, hanem részben stílus-, részben műfaj történeti tényezőktől függ.⁸⁶ A szentképek alakjainak egy része az antikvitás óta hagyományos, kortalan öltözetet visel, más részük szorosan csatlakozik a kordivathoz; felszerelési és használati tárgyak nemegyszer évszázadokkal régebbieknek utánzatai, másolatai, vagy ilyenek felhasználásával készültek; az ábrázolt helyszínek csak ritkán – s inkább csak a késői középkorban – vezethetők vissza a környezet konkrét megfigyelésére. A középkori ábrázolásokon található jelvények, attitűdök, gesztusok rendszerint inkább az ábrázolások világára jellemző képi jelek, illetve pátoszformulák, s csak ritkán konkrét tárgyak ábrázolásai. Elegendő e tekintetben csak a magyar koronázási jelvények ábrázolási gyakorlatára utalni: pl. a „szent korona” mind önállóan, mind uralkodóábrázolások kontextusában sejtethetően csak a késő középkortól kezdve ismerhető fel konkrétabb (bár még mindig nem portrészzerűen egyedi) formájában.⁸⁷ E tekintetben is jelentős a „rejtett szimbolizmus” Panofsky-féle tétele, amelyben először tudatosult az a felismerés, hogy – legalábbis a 14–15. század franciaországi és németalföldi művészetében – a tárgyi világ konkrét ábrázolása nem önmagáért, hanem meghatározott jelentés hordozójaként jelenik meg.

A műalkotásoknak a tárgykultúra történetére vonatkozó forrásokként való értelmezése során mind a megrendelők szempontjaira, mind a műhelyhagyományokra figyelmet kell fordítanunk. Konkrét viselettípusok, ruhaszínek, mozdulatmotívumok a képeken az ábrázoltak határozott szociális hovatartozásának jelölésére szolgálnak.⁸⁸ Éppen ebben a szociális kontextusban rejlik a műalkotásoknak reáliákként, vagyis funkciót betöltő tárgyakként való szemléletének legfontosabb közlésértéke.

Egy német kutatási irányzat – nem utolsósorban Antal Frigyes szociológiai tézisei alapján – a művészetnek mint társadalmi konfliktusok médiumának szerepét, s ilyen természetű forrásértékét hangsúlyozta.⁸⁹ Ez a kiélezett, szélsőséges helyzetekben betöltött funkciója alapvetően szociális jellegén, közlési funkciójának a középkori teoretikus irodalomban is elismert jelentőségén alapul. Ezt a funkciót azonban a teória sem ismerte el differenciálatlannak, általános és egyforma érvényűnek. Az igazi interpretációs probléma a konkrét, időhöz és funkcióhoz kötött kvalitások felismerésében rejlik.

Historizmus és történeti objektivitás

A fenti áttekintés célja elsősorban a középkorral foglalkozó művészettörténet-írás fogalomrendszerének vizsgálata; nem foglalkozunk a történeti folyamatok kutatásának kérdéseivel. A történetiség kérdése azonban nemcsak interpretációs fogalmaink adekvát jellegével függ össze, hanem magának az interpretációnak a szándékával is.

Az egyik utat a történeti múlt jelenségeinek mintegy az interpretátor saját jelen idejébe való áttemelése jelenti, s az ennek megfelelő fogalmi apparátus szükségképpen bizonyos történeti jelenségek aktualizálásával függ össze. Ekként többé-kevésbé mindig sérelmet szenved a történeti objektivitás elve. Ugyanakkor ez az út elkerülhetetlen, hiszen a régi mű esztétikumának felismerése, így a középkori tárgynak műalkotásként való elismerése is, elképzelhetetlen aktualitásának belátása nélkül. A történeti hűség nem érhető el intuitív úton, s mint a tapasztalat mutatja, nem közelíthető meg tisztán esztétikai-művészettörténeti fogalmak alkalmazásával. A régiség esztétikumuma a mi jelenünkre vonatkozik; s éppen ennek az esztétikumnak a kereteit kell áttörnünk ahhoz, hogy közelebb jussunk a mű másik, történeti jelenéhez. Ez a megközelítés azonban jelentős mértékben attól függ, mennyire vagyunk képesek felszámolni az esztétikumnak az időbeli distanciából származó „historikus” tényezőjét.⁹⁰ Bármennyire paradoxonként hangozzék is, a történetiség alapfeltétele éppen a „historizált” hangulati tényezőktől, előítéllettől s az általuk vonzott fogalmaktól való megszabadulás.

Annak az alapelvnek megfelelően, amely szerint az interpretáció módszerei sokkal kevésbé absztrakt elvek, mint a konkrét műértelmezés eljárásai, célszerű itt egy esetet, Rembrandt (? , köre?, Willem Drost?) „Lengyel (?) lovasának” [1. kép] interpretációs kalandjait (vagy ezek egy részét) felidézni. A példa nemcsak az értelmezés lehetőségei szempontjából tanulságos, hanem az e munkában tárgyalandó jelenségkörbe is bevezet: Közép-Kelet-Európába, az itteni szokások, magatartás és viselet körébe, s annak a korszaknak a végére, amelyben a „középkori” hagyomány még eleven volt.

Az áttekintés egyik kiinduló feltétele, hogy elismerjük: a művészettörténeti értelmezés voltaképpen nem „fejlődik”. A művészet recepciójának sajátosságai közé tartozik, hogy idővel tökéletes, kerek képek váltogatják egymást.⁹¹ Egyiküktől sem lehet megtagadni a totalitást: az időrendben korábbi értelmezés tökéletességének elismerése nem áll ellentmondásban a későbbi teljességével. Értékmérőjük egyedül a konkrét művekkel adekvát jellegük s metodikai következetességük lehet. Úgyszólván annyi mű él szellemi életet az interpretációkban, ahány értelmezés keletkezik. Kérdés, hol a helye a tárgyi valóságában jelen lévő „eredetinek”? Elfeledett művek sokasága bizonyítja, hogy a csak fizikai értelemben túlélő mű időlegesen kieshet a művészet fogalomköréből.

A Rembrandt-oeuvre modern kritikai feldolgozása során a New York-i Frick Collectionban őrzött kitűnő kép eddig biztosnak tekintett attribúciója is megrendült, s az a mester helyett Willem Drostnak tulajdonított művek listájára került. Az attribúcióban kifejezett interpretációtól ez összefüggésben eltekinthetünk: az csak annyiban érinti az ábrázolás tartalmi kérdéseit, amennyiben ezeket Rembrandt személyiségére lehetne vonatkoztatni. A hosszú dolmányba öltözött, fején hasított karimájú kucsmát viselő, kezében fokost tartó, íjjal, tegezzel és két szablyával felfegyverzett lovast ábrázoló kép sorsa II. Szaniszló Ágost lengyel király gyűjteményéig követhető vissza, ahol a galéria 1793-as leltára szerint „lovas kozák” képének tartották, nyilvánvalóan a viselet hovatartozásának felismerése és az attitűd értelmezése alapján.⁹² Magyarozatának keretét tehát az etnikai típusokat és viseletüket, jellegzetes magatartásukat, karakterüket bemutató zsánerkép, illetve a 16. század óta önállóan is elterjedt, eredetileg enciklopédikus és földrajzi művekhez csatlakozó illusztráció alkotta. Ugyanezen a kereten belül akkor nyert különös értéket, nemzeti történelmi emléknek kijáró megbecsülést, amikor

a *Lisowczyk* címet nyerte. Ez az azonosítás már a kép 18. század végi történetében előfordult, de hangsúlyt a romantika korában kapott, amikor 1842-ben Kajetan Kozmian költő így említette a Tarnowski család dzikóvi galériájának leírásában, majd 1843-as litográfia is terjesztette ezt a képcímet és értelmezést. A képet így – egyenruhának tekintett viselete alapján – a lengyel hadtörténet egy jelentős 17. századi jelenségével, az Aleksander Lisowski (†1616) által alapított könnyűlovassal hozták kapcsolatba.

Eközben megváltozott a vélemény a kép műfaji hovatartozásáról is. A Lisowski-hadsereg egy tisztjének portréjaként értelmezték; s ez a magyarázat öröklődött a Rembrandt-irodalomban (Bode, Hofstede de Groot, Valentiner, Benesch).⁹³ A Rembrandt-életmű értelmezésében a keleti lovas viselete különös hangsúlyt is kapott. Wilhelm von Bode hangsúlyozta a nagy mesternek a kelet-európai típusok portréi iránti különös előszeretétét, ám mind a washingtoni National Gallerybe került, úgynevezett Sobieski-portré azonosítása, mind pedig a Van Vliet-féle rézkarcon utólag feltüntetett Rákóczy György-felirat utóbb hitelét veszítette.⁹⁴

Látszólag ugyancsak a Rembrandt-műhely gyakorlatának ismeretén alapul az a nézet, amely más, bizarr és egzotikus kosztümű Rembrandt-portrék és önarcképek sorába illesztve a képet, benne a mester fiának, Titusnak vonásait ismerte fel. Ez a hipotézis mindenesetre igen alkalmasnak látszott arra, hogy áthidalja a Lisowczyk-csapat 1630-as feloszlása és a képnek az ötvenes évek közepére tehető megfestése közötti időbeli szakadékot. Hasonló irányban folytatott kutatásokra és hasonló időrendi elképzelésekre támaszkodnak azok az értelmezési javaslatok, amelyek irodalmi alakokkal és különösen színpadi figurákkal keresnek kapcsolatokat: legelőször Valentiner javasolt hasonló értelmezést. A javaslatok között szerepel Tamerlán (Gary Schwartz, 1985), a *Sigismundus van Poolen* c. szomorújáték férfinak öltözött hős leánya (J. Z. Kannegieter, 1970).⁹⁵

A kosztümös zsánerkép-portréra jellemző valóságkapcsolatok köréből Julius S. Held 1944-es tanulmánya mozdította ki a képet. Held mindenekelőtt kétségbe vonta a Lisowczyk-azonosítást, de a viseletnek kizárólagos lengyel öltözetként, illetve fegyverzetként való értelmezését is. Következtetései a keleti – lengyel, magyar, szerb, kozák – könnyűlovasság ikonográfiájának, viseletének és fegyverzetének összehasonlító vizsgálata alapján megengednék még a „magyar lovas” címadást is.⁹⁶ Érvei között fontos szerepet játszik az utalás mindezen könnyűlovassági alakulatok jelenlétére a harmincéves háború császári hadseregében, s végső soron még az 1635-ben Richelieu kardinális által alapított „magyar huszárságra” is. Még ennél is elgondolkodtatóbb a Leidenben 1634-ben kiadott *Respublica et status regni Hungariae* címlapjának magyar lovast ábrázoló metszetére [2. kép] mint a New York-i kép közvetlen ikonográfiai előzményére való hivatkozás, s az ellentét a párhuzamosan, 1642-ben kiadott *Respublica sive status regni Poloniae, Lituaniae, Russiae, Livoniae* címképével.⁹⁷ Tudomásunk szerint a magyar kutatás állásfoglalása e kérdésben mindmáig hiányzik. A Frick Collection képét a magyar Rembrandt-irodalom általában elkerülte.

Held tanulmányának azonban a portréjellel kétségbe vonása (amelyet kiegészít az a feltevés is, hogy a ló és a lovas viszonyát Rembrandt anatómiai stúdiumai határozták meg) csak egyik fele. Az általa feltételezett, a török elleni harcok keresztény hőseinek általános vonásait megjelenítő sajátosságok szerinte egy nagyszabású allegória elemei.

Ennek az allegóriának témája a *miles christianus*, a düreri „Lovag, halál, ördög” mesterkarc tartalmának megfelelő lovagideál korszerű megjelenítése. Held tézise tehát az ikonológiai módszer alkalmazásával, a szimbolikus formák elmélete – és különösen ennek Panofsky-féle alkalmazása – nyomán értelmezte a képnek a kor valóságához való viszonyát.⁹⁸

Held téziseinek fogadtatása igen tanulságos. Zdzisław Żygulski mindenekelőtt az ábrázolás egyes elemeinek, a ruházatnak, a fegyverzetnek, a lótípusnak és a lovaglás módjának rendszeres, a fennmaradt emlékekkel összehasonlító reálrégészeti elemzése alapján igyekezett igazolni a viselet lengyel jellegét, s mi több: azt, hogy a kép konkrét modellstúdiumon alapul. Kizárva azt a lehetőséget, hogy az attribútumok Rembrandt gyűjteményében meglehettek volna, Żygulski végső soron visszatért a portré-hipotézishez, s feltételezte, hogy az ábrázolt személy a 17. században követségekkel, tanulmányok vagy utazás céljából Hollandiába került lengyelek közül került ki.⁹⁹ Ezt a feltevést konkretizálta Juliusz A. Chrościcki, akinek érvei egyrészt azon alapulnak, hogy a kép a 18. század végén az Ogiński család tulajdonából került a királyi gyűjteménybe; másrészt azon a fiziognómiai összefüggésen, amelyet az 1650-ben a leydeni egyetemre beiratkozott Marcyan Aleksander Ogiński, Ferdinand Bol által festett portréja és a Frick Collection lovasának arca között mutat ki.¹⁰⁰

Más utat, úgyszólván arany középsőre követt Jan Białostocki a Held által felvetett kérdés megoldásában.¹⁰¹ Egyrészt, Żygulski kosztümtörténeti elemzésére támaszkodva, elismerte, hogy a kompozíció nem fantasztikus lelemény eredménye, hanem reális élményen alapul; tehát magáévá tette a portréértelmezést. Másrészt, konkretizálva Held allegorikus értelmezését, a képben, amelyet Abraham de Bruyn metszetének (1587: *Equus Polonus*) felirata alapján interpretált, egyszerre a lengyel lovas és a lengyel nemes ideálképét látta. Eszmetörténeti magyarázatot keresett a témának a Rembrandt-oeuvre-ben való feltűnésére is: a Hollandiába menekült antitrinitárius „lengyel testvérek” vagy sociniánusok ismeretének bizonyítékát látva a képben. Az érintkezés Białostocki elképzelése szerint egyrészt szellemi volt és Rembrandt vallási magatartásában gyökerezett, másrészt fizikai: egy menekült lengyel nemes lehetett a kép modellje. Az összekötő szál ismét reális természetű, Rembrandt családjába vezet: a festő az Uylenborgh család révén kapcsolatban volt a mennoniták körével, s ugyancsak Saskia apjának korábbi krakkói tevékenysége teremt kapcsolatot Lengyelországgal. Białostocki szintetikus jellegű értelmezése közvetít a hagyományos művészettörténeti felfogás és az ikonológiai módszer között, így mintegy megvalósítva a jelentésrétegek Panofsky-féle tabelláját. Kompromisszumos javaslat abban a tekintetben is, hogy a művész egyéniségében, személyes viszonyaiban keresi a kulcsot; ez teszi különösen védtelemmé a képet Rembrandttól elvitató attribúciós javaslattal szemben.

Akár a műalkotás szükségszerű meghatározójának tekintjük a sokrétű jelentésstruktúrát, akár csak az interpretáció megközelítési szintjeit különböztetjük meg, s tekintjük a különböző szempontokat a műértelmezés logikai lépéseinek, a Rembrandt-kép értelmezéseinek története a művész és a valóság viszonyának nagyon különböző és nagyon konkrét elképzeléseire világít rá. Ezek szerint lovával együtt modellként szolgáló lengyel megrendelő; a hagyományos orientális érdeklődést a legnagyobb európai tudós festők etikai magaslatára emelni képes humanista; a modelljére keleties kellékeket aggató festőzseni; az irodalom és a színház iránt érdeklődő művész; a

reformáció radikálisával szimpatizáló gondolkodó koncepciói írhatók körül. Mindegyik elképzeléshez megfelelő módszertani kellék társul a művészi alkotófolyamatnak megfelelő rekonstrukciója is tartozik. Ez a megállapítás vezet tovább szorosabb témánk, a középkori művészet valóság tartalmának vizsgálata szempontjából. Fő tanulása: *a művészet és a valóság viszonyát aszerint körvonalazhatjuk, hogy milyen módszerekkel kutatjuk.*

A KÖZÉPKORI SZÖVEGEK A KÉPRŐL

A kép realitása

Az újkori műalkotásnak a valósághoz való viszonyát többé-kevésbé általános érvennyel egy hallgatólagosan normának elismert művészi eljárás feltételezése fejezi ki. Ebben az eljárásban dominál a modellstúdium, mégpedig mind a portré készítésében, mind bármely figura vagy tárgy ábrázolásában. Lényegét a műhelygyakorlatban a *di naturale* kifejezés, az *atelier*-elméletben pedig az arisztotelészi mimézis-felfogás elemeivel áthatott ideatanok írják körül.¹⁰² Ezek alkotják az akadémizmus elméletének magvát, amelynek historizálása a művészettörténet-írás kezdeteinél is fontos szerephez jutott. A középkori fejlődés ennek az újkori elméletnek a tükrében nem más, mint a „természet utáni” ábrázolás tökéletesedésének és uralkodóvá válásának a folyamata. E szempontból megítélve, a középkori ábrázolások forráskritikájának legmegbízhatóbb módszere azonos az újkori ábrázolásokéval, azaz: a hitelesség fokozatai az elért hasonlóság fokával mérhetők. A normativitás helyett történeti értékkritériumokat érvényesítő művészettörténet-írás ezt az értékelési módot tárgyától alapjában idegennek, a középkorra kényszerítettnek tekinti. Ha belátjuk is ez ítélet igazát, tisztázandó marad, hogyan, milyen ütemben váltották fel egymást az ábrázolás különböző módszerei.

A képnek (a Biblia latin szövegében gyökerező, s a középkorban általánosan használt terminusok: *imago* vagy *similitudo*) a középkori teológiában betöltött elvi helye alapján a skolasztika esztétikai nézeteit – legalábbis a 12–13. század óta – nem választja el mély szakadék az újkori esztétika felfogásától. Az *imago* („képmás”) és a *similitudo* („hasonmás”) világos disztinkcióját, amelyet az egész későbbi középkori irodalom használt, Augustinus alkotta meg: „Minden kép hasonló ahhoz, akinek a képe, de nem minden, ami hasonló valakihez, egyúttal a képe is.” (*De Genesi ad litteram XVI, 57*). Nemcsak Augustinus alapvető disztinkciója, hanem az általa kifejtett tétel is megfelelőnek bizonyul arra, hogy vele jellemezzük a korábbi középkor uralkodó felfogását a művészi alkotás és a valóság viszonyáról. A *De musica* okfejtése szerint a számszerű egyezés („*aequalitas numerosa*”) nemcsak az esztétikai tetszésnek, a szépségnek, hanem a hasonlóságnak is alapja: „nincs ugyanis ez érzéki dolgok közül olyan, ami nem egyenlősége vagy hasonlósága miatt tetszene nekünk. Ahol pedig egyenlőség vagy hasonlóság van, ott a számszerűség: nincs ugyanis, ami annyira egyenlő vagy hasonló lenne, mint az egy az egyhez.”¹⁰³ A skolasztikus teológiában a korábbi középkorhoz képest bekövetkezett szemléleti fordulatot a Pseudo-Dionysius Areopagita Mennyei hierarchiájának 11–12. századi befolyása és az ehhez írott kommentárokban elterjedt

materialis manuductio-tan kialakulása készítette elő. Hugo de Sancto Victore megfogalmazása szerint „Azért a láthatók által mutatkozik meg a láthatatlanok valósága, mert lelkünk nem tud felérni maguknak a láthatatlan dolgoknak valóságához, hacsak nem művelődött a láthatók szemlélésén, mégpedig úgy, hogy a látható formákat a láthatatlan szépség képeinek tartsa.”¹⁰⁴ Pseudo-Dionysius tételének ezt a kifejtését közvetlenül követi az a passzus, amely a st-victoire-i teológus gondolkodásában is kapcsot alkot az *aequalitas numerosa* augustinusi tételével. Eszerint „...a látható dolgokban más a forma és más a lényeg, ezért amelyek láthatók, változandó módon szépek, mert amely dolgok számban különbözök és természetől fogva változandók, egyszersmind nem léteznek oszthatatlanul” – szemben a láthatatlan természet egyszerű és egységes szépségével. A képi hasonlóság tehát a láthatatlan szépségre vonatkozik, amelynek a lelkében hordozott, veleszületett formáira a szemlélő visszaemlékezik.

A Pseudo-Dionysius szövege szolgált kiindulópontul Aquinói Tamás számára a *Summa Theologiae*-ban a szépség és a megismerés viszonyának, illetve a *similitudo* és a *forma* közötti megfelelésnek a tisztázásában: „És mivel a megismerés hasonulás útján történik, a hasonlóság pedig a formára vonatkozik, a szépség sajátosan a formális ok fogalmára vonatkozik.”¹⁰⁵ Tamás az emberrel született ideák (*species naturaliter inditae*) problémáját az érzékek útján nyert tapasztalatok arisztotelészi elvének megfelelően oldja meg, és auktoritásokként Arisztotelészt és Platont állítja szembe egymással.¹⁰⁶ A *Summa Theologiae*-ban a Szentháromság személyeinek négyféle jellemzéséről szóló *responsio* bevezetése is a *materialis manuductio*ból indul ki.¹⁰⁷ Ez a *responsio* tartalmazza – az abszolút szemléletmód keretében, a Fiú *species sive pulchritudo* attribútumának kifejtéseként – a *Summa Theologiae* legnevezetesebb esztétikai exkurzusát. A „meghatározott arány, vagyis összhang” (*debita proportio sive consonantia*) fogalmát a Fiúnak mint az Atya képmásának tökéletessége világítja meg.

Tamás definíciója, „hogy valamely képmást akkor mondunk szépségnek, ha tökéletesen ábrázol egy dolgot, még ha rút is az”, nemcsak a művészi ábrázolás és a valóság viszonyának legfontosabb középkori leírása, hanem a középkori művészetelmélet művészettörténeti rekonstrukciójának legfontosabb kiindulópontja is. Dvořák a fent idézett Szent Tamás-i szöveghelyben vélte megtalálni annak a gótikus harmóniának a megfelelőjét, „amely az anyagi mozzanatok átszellemítésére és a spirituális mozzanatok materializálására mint kiegyensúlyozottságra épült”.¹⁰⁸ A dvořaki tétel értelmében a gótikus művészi formának a természethez való viszonya nem az *imago*, hanem a *similitudo* fogalmával írható le. Dvořák tanulmányának legjelentősebb tétele a középkori természetmegfigyelés szellemi-személyes jellegének kimutatása, a késő középkori fejlődésben egy „individuális-receptív naturalista”¹⁰⁹ irány feltételezése. Az *Idealismus und Naturalismus*...-tanulmány középkori fejlődésképeinek olyanféle, egyetlen korszakváltásra vonatkozó érvénye van, mint amilyenel Wölfflin reneszánsz (klasszikus) és barokk fogalmai rendelkeznek. Azt, hogy Dvořák a wölfflini értelemben, szellemi attitűdökként fogta fel és polarizálta alapfogalmait, még jobban megvilágítja a *Greco és a manierizmus*-tanulmány, amelynek egy passzusa szerint „Michelangelo élete végén ... visszatért ahhoz a másik, anaturalisztikus művészetfelfogáshoz, amely a keresztény középkoré is volt”.¹¹⁰ Dvořák szerint az anaturalizmus válságtermék, s a válság káoszából kivezető út két irányba, a realizmus és a spiritualizmus felé vezet. „Az anyag és a szellem közötti örök küzdelemben a mérleg a szellem oldalára billen, és ennek a for-

dulatnak köszönhetjük, hogy Grecóban nagy művészt és prófétaszellemet ismerünk fel, akinek hírneve az eljövendő időkben is világos fényel ragyog majd.”¹¹¹ Dvořak itt maga is saját jelenének historizálásáról, válságérzésének világtörténeti projekciójáról, világtörténet- (s ebben középkor-) magyarázatának aktuális indítékáról vall.

Dvořak elemzése stílustörténeti analízis, amelynek historizálása Szent Tamás fogalmainak a művészettörténeti kategóriákkal való azonosítása útján történt. Ez az eljárás nagyon jellemző a 20. század elejének művészettörténet-írására: Emile Mâle 13. századi ikonográfiát tárgyaló művének tartalomjegyzéke azonos Beauvais-i Vincentius *Speculum maius*ának tartalommutatójával; Pinder a Pietà vagy a Szép Madonna kvalitásainak a kor költészetével való megfeleléseit kutatja.¹¹² Az igazi határvonal Pinder és Panofsky felfogása között húzódik. Panofsky szerint az *Imago pietatis*ban s általában az *Andachtsbild* műfajában a megjelenítés a szemléletet s nem a szövegszerű megértést szolgálja. Szerinte nem a szövegek hatnak a képekre, hanem a képeknek is vannak olyan műfajai, mint a szövegeknek.¹¹³ Van direkt párhuzam Dvořak és Panofsky között is: a *Gothic Architecture and Scholasticism* lapjain azonban nem formák és fogalmak megfelelései, hanem a *modus operandi* (inkább a demonstráció, mint a megismerés fogalmi itt is, ott is) formái szolgálnak a skolasztikus gondolkodás és az építészeti tervezés azonos fejlődési ütemének kimutatására.¹¹⁴ Közvetlenebbül vonatkoznak Dvořak módszerére és naturalizmus-értelmezésére azok a szavak, amelyeket Panofsky a 15. századi németalföldi festészet rejtett szimbolizmusáról (*disguised symbolism*) írt: „... a művészet világa nem válhatott egy csapásra a jelentésüktől megfosztott tárgyak világává. Nem jöhetett létre közvetlen átmenet Szent Bonaventura meghatározása között, amely szerint a kép »tanít, kegyes érzelmeket kelt és segíti az emlékezetet«, és Zola meghatározása között, amely szerint a kép »a természet egy darabja, egy vérmérsékleten keresztül nézve«.”¹¹⁵ A Zola-idézet az individualitás Dvořak által feltételezett szerepével állítható párhuzamba. Panofsky kiindulópontja azonban éppúgy Aquinói Tamás *Summájának* egy helye, mint Dvořaké: „*Spiritualia sub metaphoris corporalium*” (szellemi dolgok a testiek metaforái alatt).¹¹⁶ Ez a meghatározás a rejtett szimbolizmus fogalmát a középkori allegorizmus *modus operandi*jához köti. Aquinói Tamás rendszerének legkevésbé eredeti vonásai közé tartozik a középkori poétikához való viszonya.¹¹⁷ A korábbi középkori allegorizmus hagyományát követve vallja a Panofsky által idézett *quaestio* másik helyén: „A költő (a hiányos valóság) ábrázolása érdekében használja a metaforákat: az ábrázolás pedig az ember számára természettől fogva gyönyörűséges. A szent tanítás azonban szükség és hasznosság okából él a metaforákkal.”¹¹⁸

Az ábrázolással kapcsolatban tehát a középkori esztétikai gondolkodásban nemcsak a „kép” és a „hasonmás” problémája, a realitásnak a megismerésre vonatkoztatott kérdésköre érvényesül, hanem „szükségességének” és „hasznosságának” funkcionális megközelítésmódja is. A horatiusi *Ars poetica*-hagyomány kérdésfeltevésébe, az *aut prodesse aut delectare* célmegjelölésébe illeszkedik a Panofsky által a zolai naturalizmussal szemben idézett Bonaventura-hely is. Eszerint a vallásos ábrázolás elfogadható *propter simplicium ruditatem, propter affectuum tarditatem, propter memoriae labilitatem*.¹¹⁹ A hely pontos magyar fordítása: „az együgyűek durvasága, az érzelmek lustasága, az emlékezet ingatag volta miatt” a fenti értelmezésnél pontosabban és hitelesebben idézi fel az ábrázolás céljait meghatározó közismert középkori tekintélye-

ket; pl. Nagy Szent Gergely pápának Serenusához, Massilia püspökéhez intézett levelét, vagy Honorius Augustodunensis meghatározását, amelynek hármas célkitűzése szerint a fetészet 1. a laikusok irodalma, 2. a templom díszé, 3. a régiek életének emlékezetbe idézője.¹²⁰

A kép funkciói

A műalkotás funkcióinak középkori elmélete, akárcsak a bibliai szöveg jelentésének kifejtéséül szolgáló allegorikus módszer, az antik műfajelméletben gyökerezik. A középkori filozófia speciális, a 12. századra kifejlődött világértelmezésének, az univerzális allegorizmusnak¹²¹ legkedveltebb metaforája, hogy a világ Isten ujjától írott könyv. Ennek a felfogásnak a gyökerei is visszanyúlnak a Pseudo-Dionysiusz teológiájára, amely a *materialis manuductio* elve alapján az egész világot egyetlen *theophaniaként* értelmezi. Igen tanulságos Johannes Scottus Eriugena felfogása, amely a költészet és a teológiai exegézis rokonságára hívja fel a figyelmet: „Amiképpen a költészet koholt történetek által és allegorikus hasonlatokkal szerkeszt erkölcsi tanítást vagy fizikát az emberi lelkek gyakorlására, s ugyanez jellemző a hősi költőkre is, akik a vitéz férfiak cselekedeteit és erkölcsseit költői alakzatokban dicsőítik; ugyanígy nevel a teológia mintegy költészetként, a Szentírást lelkünk felfogó képességéhez és külső testi érzékeinkhez való koholt képzetekkel alkalmazva, szinte valamely gyermekkori tökéletlenségből az értelemmel felfogható dolgok tökéletes megértésére, s így mintegy nagykorú belső emberré.”¹²² A fejtegetés lényeges eleme, hogy elemzi a tetteket és erkölcsöket ábrázoló költői fikció hatását: ez a Szentírás olvasásakor is a külső, érzéki, gyermeken tökéletlen megismeréstől vezet a benső nagykorúsághoz. Az ebből kifejlesztett univerzális allegorizmussal, az egész világ allegorikus értelmezésével majd csak Aquinói Tamás számol le véglegesen, amikor egyedül Istennek tulajdonítja nemcsak a szavak, hanem a dolgok jelentéssel való felruházásának képességét is: „.... a Szentírás szerzője Isten, akinek hatalmában van, hogy ne csak a szavakat alkalmazza jelentés hordozására (amit az ember is képes megtenni), hanem magukat a dolgokat is.”¹²³ A szavak dologi jelentése adja a historikus vagy litterális értelmet; a szavak által jelzett dolgoknak más dolgokra utaló jelentése pedig az a spirituális jelentés, amelynek Tamás három vonatkozását különbözteti meg, s amely egyedül Istennél lehetséges.

A historikus fikciónak és a valóságnak ez a megkülönböztetése a 12. század neoplatonikus teológiai gondolkodásának hagyománya. Peter Dronke hívta fel a figyelmet Guillaume de Conches 1125 táján írt, publikálatlan Macrobius-kommentárjának jelentőségére. Ebben Guillaume, Ciceroval szemben védelmezi a *fabula* műfaját. Elismeri, hogy a *fabula* nemcsak olyasmi, ami (Cicero szerint) „sem nem valóság, sem nem valószínű”, hanem „.... fabulának nevez minden olyan elbeszélést, amelyben a szavak nem úgy szólnak, amit kitalálásuk óta jelenteniük kell, és mindazt, amit kitalálnak, vagy kitalálhatnak, még ha valószínű is...”. Horatius *Ars poeticájának* kritériumait alkalmazva, Guillaume de Conches mind a *delectatiót*, mind az *utilitást* elismeri a fabulákban.¹²⁴ Guillaume szerint a fabuláknak megfelelő valóságvonatkozást a *similitudo* szó fejezi ki; az *imago* ennél szorosabb és törvényszerűbb megfelelés. A *fabula* értelmezésének kulcsait Platón *Timaiosza*, illetve Pál apostol szavai adják

(I. Kor. 13, 9–12: *Videmus nunc per speculum in aenigmate...* stb. A 12. vers kulcsszavát – enigma! – a magyar fordításokban a „homályosan” kifejezés csak hozzávetőlegesen adja vissza!). A *fabula* és az *imago* is enigmatikus jellegű, de Istennek az Ige megtestesülése előtt nem volt *imagója*.¹²⁵ Már Guillaume – Macrobius nyomán, aki a közönség szintjeit számba véve a retorikai modusok tanának megfelelően *sapienter*ről, *mediocres*ről és *rudes*ről beszél – az *aenigmata* felfogásának három rétegét tételezi (*vulgares* – *adepti* – *summates*), a középkori allegóriatanok hármasság szerinti tagolása szerint.¹²⁶

Ez a tagolás azonban értékrendet is kifejez. Az alapjául szolgáló Pál-hely (I. Kor. 13, 9–12) üdvtani történetkonstrukciója szerint van töredékes és teljes tudás, gyermekkor – férfikor, megismerés tükör által és színről színre. Már Szent Ambrus három világszázad tipológiájára vonatkoztatta a jelentések hármasságát, s ez a hármasság éppúgy tovább hat a középkori tipológiához tartozó metaforákban, mint a sötétség és világosság, árnyék és alak, elrejtés és reveláció képzelei.¹²⁷ E metaforarendszer mellett azonban másik is kialakult: az, amely az egyes jelentések épületrészekhez hasonló viszonyát, struktúráját tételezi fel. A 12. századi Pseudo-Hrabanus szerint az allegóriák *spirituale aedificium*ában a *historia* veti meg az alapot.¹²⁸ Ez az alap – felépítmény – díszítmény viszony hozza létre az épületesség kvalitását; ilyen értelemben szól Richardus de Sancto Victore is *moralis aedificatió*ról.¹²⁹ Nemcsak az allegorikus alkotás épület tehát, éppúgy, mint Noé bárkája, a frigysátor vagy Salamon temploma, az ilyen struktúra sokszor értelmezett példái. Nemcsak a struktúra szellemi auktora *sapiens architectus* (bölcspépítőmester, I. Kor. 3, 10), hanem a tevékenység maga is megfelel a morális hasznosság (*prodesse*) horatiusi követelményének. A kép épületessége mindenekelőtt a teológiában nem járásokra vonatkozik. Hugo de Folieto allegóriájában a lovag a sólyom, a szerzetes pedig a galamb képében jelenik meg, s illusztrált műve *ad aedificationem illiterati* (az írástudatlan épülésére) készül, mivel: „Amire a tudósokat az írás, ugyanarra a festészet tanítja az együgyűeket.”¹³⁰

A *fabula*, illetve a *historia* (*narratio*) ilyen felfogása, valószínűségének és valóság-tartalmának elismerése igen jelentős mértékben meghatározta a történetírás középkori fogalomalkotását is. Eszerint az annalsztikus feljegyzések, a *gesta* műfajai nem számítanak történetírásnak; erre a megjelölésre tulajdonképpen csak az ismert szerzőnévvel ellátott, szélesebb olvasóközönségnek szánt, nagy teoretikus összefüggéseket tárgyaló művek, krónikák tarthatnak igényt.¹³¹ Számunkra a valóságvonatkozás, illetve a megismerési érték középkori felfogása azért jelentős, mert ezek a kategóriák jellemezhetik a képzőművészeti ábrázolás két alapvető műfajának, az *imago*nak, illetve a narratívának, a *historiának* elméleti helyzetét is. Ha az *imago* kérdése lényegében filozófiai problémának bizonyul, a narráció problematikája és megismerési értékének kérdése a műfajelmélet, a retorika kérdéskörébe tartozik.

Már Aquinói Tamás fentebb idézett disztinkciója is jelzi, hogy a kétféle valóságkapcsolat egymáshoz viszonyított értékének felfogása nem változatlan a középkor folyamán. Erre figyelmeztet az a reakció is a 12. századi allegorikus értelmezés túlzásaira, amely magától Hugo de Sancto Victorétól származik: „Hogyan lehet olvasni az írást, de nem olvasni betű szerint?” – kérdezi, számon kérve a historikus értelmezést, mint alapvetőt.¹³² Kérdése a művészettörténeti interpretáció túlzásainak, a tematikai azonosítással szemben a szimbolikus értelmezés erőltetésének láttán ma sem tűnik sem feleslegesnek, sem aktualitását veszítettnek.

Az *imago* és a *similitudo* elvi megkülönböztetése a 13. századi skolasztikában Bonaventura esztétikai tanaiban nyert lényeges szerepet. Meghatározása szerint „Képmásnak egy bizonyos minta szerinti alakítást nevezünk, és így jelenti az alakot, amely nem más, mint mennyiség a minőségben, vagy minőség a mennyiségben; hasonlóságnak viszont a különböző dolgok azonos minőségét mondjuk.”¹³³ Az *imago* e tétel szerint, akár testi, érzéki dolognak külső képe, akár spirituális dolognak belső képe, háromféleképp viszonyul a mintaképhez: 1. kifejezett egyformasága útján; 2. azáltal, hogy ami a képpel egyforma, a mintaképpel is egyforma; 3. azáltal, hogy a lélek a megismerés vagy a szeretet útján egyforma lesz mintaképével.¹³⁴ Bonaventura okfejtése szerint az emberi lélek csiszolása útján jön létre az a tükör, amelyben Isten képmása keletkezik; az ember *imago Dei*, amennyiben értelmében (*mens*) Istent tükrözi vissza. Ennek a felfogásnak Augustinusra visszavezethető eredete éppoly nyilvánvaló, mint az *aequalitas* kategóriájának uralkodó szerepében.¹³⁵ A *similitudo*, Bonaventura *imago*-értelmezésének megfelelően, különböző dolgoknak azonos minősége. „Nem arra van tekintettel, amiben van, hanem arra, hogy kié ... És mivel sok van, amit felismerünk, és egy a felismerő, ezért több idea is van, és csak egy művészet.”¹³⁶ A művészet Istenhez és a természethez hasonlóan jár el, de a természet alkotása különbözik a művészetétől. A természeti alkotásban szubsztanciáját és természetét tekintve hasonló, személyét tekintve azonban más jön létre; a művészeti alkotásban viszont a formai mintaképhez hasonló keletkezik, ami azonban szubsztanciáját és anyagát tekintve különböző.¹³⁷ A természet munkája szebb, „de ha a művészet mindent megtehetne, amit akar, ugyanolyan szépen működne, mint a természet”.¹³⁸

Bonaventura esztétikai tanainak legszembetűnőbb vonása kivételesen erőteljes érdeklődése a művészeti alkotás kérdései iránt. Ennek felel meg az *imago* és a *similitudo* szétválasztása a magasabb rendű megismerés során létrejött képre, illetve az eltérő szubsztanciában alkotott ábrázolásra. A *similitudo* valóságossága minden művészi tevékenység mértéke; a kép szépségének kettős oka van: „a képmást akkor mondjuk szépnek, amikor jól van elkészítve (*bene protracta*), de szépnek mondjuk akkor is, amikor jól ábrázolja (*bene repraesentat*) azt, akire vonatkozik.”¹³⁹ Az egyik érték a találó ábrázolástechnikából (*protractio = portraiture*, a rajztechnika mint kontúr követése), a másik a reprezentációból következik.

A lelki kép és a művészi ábrázolás párhuzama a misztikus képértelmezés felé mutat, amint a műalkotás realitáskapcsolatának erősen Augustinusra támaszkodó hangsúlyozása is ennek felel meg. Ennek a szemléletmódnak folytatása Meister Eckhart képértelmezése, amely az előkép és a kép nem teljes azonosságát hangoztatja: „amíg a tükör arcommal szemben áll, benne van a képem, ha leesik a tükör, eltűnik a kép.” Az oktalan teremtménynek mint Isten képmásának viszonya *per modum vestigii* keletkezik, az értelmesé *per modum imaginis*. Augustinusra hivatkozva különbözteti meg a két utat: a *similitudo* minden teremtményben megvan, az *imago* csak az intellektuális lényben.¹⁴⁰

A skolasztikus teológia esztétikai tanaiban a leírt értelmezésbeli változások a 12. és a 14. század között mentek végbe. E változások tükörképe a művészet alapvető műfajai, az *imago* és a *historia* között végbement változás. A 14. századi *historia*-kép egyik leglényegesebb új vonására, a *narratio exemplum*ként való értelmezésének kialakulására a közelmúltban Hans Belting mutatott rá.¹⁴¹ A harmadik, a késő középkorra

jellemző, sajátos képtípus, az *Andachtsbild* értelmezésében is, Suckale, illetve Belting értelmezése során fontos szerepet kapott a történelmihez való viszonyának, narratív elemeket felidéző jellegének kimutatása. Valamennyi esetben a kép funkciója, közönségére való viszonyítása bizonyul döntőnek. A műfaji kategóriák kérdései s a középkori kép realitásának értékei ezért nem tárgyalhatók a közönség figyelembevétele nélkül. E tekintetben a 14. század elején jelentős fordulópont tételezhető fel, a fordulat azonban nem egyszerűen az *imago* konkrét realitásvonlatosságában, hanem az *imago* és a *historia* műfaji kategóriáinak egymáshoz való közeledésében ismerhető fel.¹⁴²

Az igazi interpretációs probléma a konkrét, időhöz és funkcióhoz kötött kvalitások felismerésében rejlik. Az alábbiakban ezért választunk néhány jól ismert példát a 14–15. századi magyarországi művészet köréből.

I. A KÉPES KRÓNICA ÉRTELMEZÉSÉHEZ

A magyar középkor művészeti hagyatékának – kiemelkedő figura- és történetgazdagságával és művészi kvalitásával arányban – egyik legtöbbet és legalaposabban elemzett alkotása a Képes Krónika miniatúrasorozata.¹⁴³ Kordokumentumként való értelmezése régi hagyomány: a 19. század végétől kezdve elismert és nagyra becsült viselettörténeti forrás; s nem kevésbé értékes képeinek heraldikai tanúsága. Történelmi jelenetei nélkül nincs illusztrált munka, sem kiállítás. Dercsényi Dezső, összefoglalva a megelőző művészettörténeti irodalom sokféle ágazó megállapításait, így jellemezte a kódex képi díszének realitás-kapcsolatát: „... a szöveg – érthetően – a múltba tekint, a képanyag saját kora elé tart tükröt, néha még akkor is, ha ... a kettő között ellentmondás keletkezik is. A ... miniatúrák a XIV. századi életet és anyagi kultúrát mutatják be, s ezeknek megismerése szempontjából is nagy jelentőségűek.”¹⁴⁴

Ez a jellemzés a képek dokumentumértékének elismerését összekapcsolja a kép és a szöveg között valamilyen ellentét feltevésével. Korábbi kutatók ugyanis gyakran állapították meg, hogy a miniátor ismeretei eltértek, esetleg bővebbek voltak azoknál, amelyekkel a szöveg szerkesztője rendelkezett. Eszerint a krónikaszcöveg objektív történeti forrás, míg az illusztráció ennek 14. századi aktualizálását szolgálta. Nem célunk a krónikaszcöveg 14. századi szerkesztésének aktualitás-kérdéseiben állást foglalni,¹⁴⁵ az elvi ellentét azonban már azért sem valószínű, mivel a szövegszerkesztés és az illusztrálás szorosan összefügg, a *scriptornak* és a festőnek együtt kellett működni egymással. A probléma lényege: abszolutizálható-e a képek kortörténeti dokumentumértéke, miközben vitatjuk historizáló jellegüket. Ezt a kérdést – túlnyomórészt a szöveg tekintetében – Kristó Gyula mint a „história és kortörténet” problémáját fogalmazta meg.¹⁴⁶

Ugyanezt a kérdéscsoportot 1953-ban Berkovits Ilona vizsgálta, „A feudális társadalom tükrözödése a Képes Krónikában” című tanulmányában.¹⁴⁷ A munka az egyetlen komoly kísérlet a díszítés nem csupán illusztratív-dokumentatív, hanem átfogó koncepciójának felderítésére, annak ellenére, hogy már a címe is írása korának frazeológiájával megfogalmazott ítéletet tartalmaz, s még inkább túlhaladtak a realizmus diadalára, egyes képek antif feudális osztályharcos, társadalomkritikai élére vonatkozó feltevései. Ezt a kísérletet újabbak nem követték. Dercsényi Dezső bizalmatlanságát Berkovits feltevéseivel szemben¹⁴⁸ az erőltetett realizmusfelfogásának kritikáján kívül a művészi hagyomány, a kompozícióátvételek szerepének belátása motiválta.¹⁴⁹ Az utóbbi idő művészettörténeti kutatásában különösen szívesen vizsgált kompozíció- és motívumátvételek nem elsősorban a művészi önállótlanág bizonyítékai; bennük felcsillan a mintakép és az új témára alkalmazott kép tartalmi összefüggésének, az asszociáció motívumainak lehetősége is. Éppen ez utóbbi kapcsolat volt az oka annak,

hogy a középkor művésze – nagy, közepszerű és kis alkotó egyaránt – szívesen alkalmazott közismert formulákat tartalmukban megegyező ábrázolások megalkotására. Ezek az összefüggések nem hagyhatók figyelmen kívül a Krónikát illusztráló képciklus általános koncepciójának vizsgálatában.

Mielőtt – kiragadott elemek vizsgálata alapján – ennek az általános koncepciónak az elemzésébe kezdenénk, összefoglaljuk azokat a megállapításokat, amelyekben a Képes Krónika kutatása ma egyetért.¹⁵⁰

Ma már általánosan elfogadott a Krónikának a frontispiciumon található, 1358-as kezdő dátum közelébe való datálása. Ennek a dátumnak a jelentősége annál nagyobb, mivel egyrészt paleográfiai vizsgálatok igazolták, hogy a kódexet a kancellária környezetében írták, másrészt – a rubrikák képcímjellege alapján, hogy a scriptor és az illuminátor szorosan együttműködött az illusztráció programjának kialakításában. Ez az együttműködés éppoly egyértelműen Nagy Lajos udvarának művészi környezetébe rendeli a kódex festői díszítését, mint az, hogy az illuminátor beható ismeretekkel rendelkezett a magyar szokásokról, illetve olyan történeti hagyományokról is, amelyeket a krónika szövege nem említ. A kódex rokonsági köréből változatlanul csak a szerényen díszített oxfordi *Secretum secretorum*-kézirat ismeretes, s ez a körülmény rendkívüli módon megnehezíti stílári helyzetének pontosabb tisztázását, hiszen a feltételezhető udvari könyvfestő műhely rekonstrukciója ilyen kis számú emlék alapján nehezen képzelhető el. Ezen a helyzeten az újabban felfedezett *Istanbuli antiphonale* sem változtat lényegesen, mivel miniatúráinak szerényebb kvalitásán kívül lokalizálásának bizonytalansága sem engedi meg az udvari körhöz való sorolását.¹⁵¹

Valószínűnek látszik, hogy a Krónika képdíszé az Anjou-kori könyvfestészet ismert luxuskéziratai között új szakaszt képviselt, azokhoz a minden bizonnyal Bolognában illuminált kódexekhez (Anjou-Legendárium [28–30.; 62–63. kép], Nekcsei-Biblia, Vásári Miklós padovai *Decretales*-kódexei [55. kép]) képest, amelyekre nézve az egyetlen biztos dátumot, 1343-at, Vásári Miklós egyik padovai kézírata tartalmazza.¹⁵² A bolognai csoport stílussajátosságai, valamint az a tény, hogy bennük több kéz munkája különböztethető meg, valószínűsítik, hogy a kódexek díszítése nem Magyarországon készült. Stílussajátosságaik és ikonográfiájuk azonban megengedik azt a feltételezést, hogy mintaképek között Magyarországról származóak is voltak.¹⁵³ A két luxuskézirat-csoport összefüggése és magyarországi díszítése mellett arra is szokás hivatkozni, hogy ismerjük két királyi festő, Hertul mester, illetve fia, Miklós nevét. Ennek az érvelésnek egyetlen alapja a véletlenül meglévő művek s az ugyanígy kimutatható mesterek ötletszerű egymáshoz rendelése.¹⁵⁴ A Bologna és Magyarország könyvfestészeti kultúrája közötti összefüggések jelentősége és e hagyomány folyamatossága azonban – bizonytalanul lokalizálható, illetve csak feltételesen magyarországi possessorokhoz köthető kódexeken kívül – további megerősítést kap a Biblioteca Vaticana (MS Reg.lat. 99) illusztrált *Speculum Humanae Salvationis*-kézírata által. Ezt a kódexet 1429-ben Petrus de Vitalis kassai kántor számára másolták; Evelyn Silber feltételezése szerint a 14. század első felében készült bolognai előkép nyomán, amelyet ő a Sélestat-ban, illetve Toledóban őrzött példányokkal kapcsol össze. Silber egyébként ezt a kéziratot annak a bolognai stílusnak magyarországi jelenlétével hozta kapcsolatba, amelynek fő művei a Nekcsei-Biblia és a Magyar Anjou Legendárium, s amely Bolognában Niccolò di Giacomo stílusának előzménye volt.¹⁵⁵

Ez a bolognai stílushagyomány a 14. századi magyarországi könyvfestészet egyik igen fontos rétegét alkothatta. A vatikáni kódex tanúsága szerint, ha nem is maradt eleven a 15. század első harmadáig, legalább egy fontos mintakép még bizonyára képviselte. Jelentős szerepet játszhatott tehát annak az újabb udvari stílusnak a kialakulásában is, amelynek legfőbb emléke a Képes Krónika. Amikor a kutatás e kódex illuminálásának „nápolyi, sienai, bolognai, sőt közép-európai (cseh) és francia” mintaképeiről szól,¹⁵⁶ meglehetősen differenciálatlanul vegyíti a kompozíció és az ornamentika típusaira vonatkozó megfigyeléseket az ábrázolások stílusára vonatkozó megállapításokkal. Ebben a szinte az egész középkori Európát magába foglaló általános meghatározásban voltaképpen teljesen eltűnik, miben is áll a miniatúrák újszerűsége. Épp a bolognai hagyománytól való eltérésnek lehetett a legfontosabb tényezője az a stílus, amelyet a Krónika festése idején rendkívül modernnek számító, nápolyi *Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit* párizsi kódexe képvisel (Bibliothèque Nationale ms. fr. 4274 [22. kép]). Ezt a kapcsolatot a kódex szakirodalma régen felismerte. Az újabb művészettörténeti kutatások eredményei közé tartozik viszont az, hogy a kor csehországi táblakép- és kódexfestészetével számos stíluskapcsolatot mutattak ki.¹⁵⁷ Ebben az értelemben érvényes Wehli Tündének az az összefoglaló megállapítása, amely szerint „a 14. század második felére az Anjou-udvar sajátos, olasz hatásokat még őrző, közép-európai könyvfestészeti stílust teremtett meg”.¹⁵⁸

A kódex képciklusának elemzése ennek a stílussteremtésnek mozzatáira, szándékaira világíthat rá. A vizsgálatra nem utolsósorban az is alkalmas ad, hogy az utóbbi idő művészettörténeti irodalmában a magyar művészettörténet által az Anjou-kori Magyarország udvari művészetére jellemzőnek tekintett tényezők egyre gyakrabban mint a 14. századi közép-európai művészet (s különösen mint a IV. Károly-kori csehországi udvari művészet) stílári és kulturális összetevői jelennek meg.¹⁵⁹

IMAGO ÉS HISTORIA A KÉPES KRÓNIKÁBAN

A Képes Krónika egyes képeivel, ezek szövegvonatkozásainak meglétével vagy hiányával, az illusztrációs munkának a szövegszerkesztéstől eltérő írott vagy szóbeli hagyományon, esetleg külön hagyományt alkotó művészi mintaképeken alapuló önállóságával gazdag szakirodalom és találó megállapítások foglalkoznak. Eldöntetlen, vajon jutott-e mindebben szerep ugyanezen krónikaszöveg korábbi illusztrált példányainak is.¹⁶⁰ Ugyanilyen fontosak azok a stílári megfigyelések, amelyek egységes tervezésre és munkavezetésre, de egész műhelynek, eltérő kezeknek a munkájára vonatkoznak. Ez utóbbiakat egyelőre nehéz rendszerbe foglalni. Kevésbé érvényesül a kutatásban a képszerkesztésnek mint egésznek az értékelése, pedig ebben áll a scriptor és a miniátor együttműködésének értelme. Ezáltal a szövegkompozícióban is új minőség jött létre, hiszen a képeket magyarázó rubrikák – többé-kevésbé önkényes módon – fejezetekre tagolták a szöveget is.¹⁶¹ Jogos tehát „Képes Krónikáról” beszélni, mivel a munka során az illusztrált kézirat műfajilag is újszerű típusa jött létre.

A scriptor és a miniátor együttműködésének első lépése nyilván a képek szövegbeli helyének, ezzel témájának és szövegbeli kapcsolatának, méretének, továbbá a rubrikák elhelyezésének meghatározása volt. Mindez modern tipográfiai kifejezéssel tördelésnek

nevezhető. E feladat megoldására nézve beható és meggyőző modern vizsgálatot a 15. század eleji francia könyvfestészet műhelyszakásairól publikáltak.¹⁶² A vizsgálat eredménye, hogy a tördelés alapja a lapok vonalazása volt: ez határozza meg az egy vagy két columna széles képek szélességi méretét; a vízszintes vonalazás a képfelületek tagolását, a függőleges a kompozíciók fő elemeit is. A pergamenlapok megvonlázása önálló szakember, a *lineator* munkája volt; a sceptorok és az illuminátorok rendszerint az előre meghatározott margókhöz és a sorok számát meghatározó vonalazáshoz alkalmazkodtak. A szöveg írásának befejeztével az illuminátor rendszerint füzetekben kapta meg a könyvet, hogy kitöltse az üresen hagyott helyeket. Munkáját nemcsak a bonyolultabban tanulmányozható szöveg irányította, hanem írott utasítások, rajzi vázlatok is. Ezeket – amennyiben a miniatúra nem fedte el őket – rendszerint kivakarták, de a szerkesztői irányítás rendhagyó módon máig fennmaradt nyomainak száma így is tekintélyes.¹⁶³ A Képes Krónikából marginális – szöveges vagy vizuális – utasításokat nem ismerünk. Sérült miniatúrák tanúskodnak – részben a kivitelezéstől eltérő – előkészítő rajzokról, de ezek (esetleg technikai eszközökkel alátámasztott) rendszeres megfigyelése és értelmezése egyelőre hiányzik.¹⁶⁴

E megfigyelések a Képes Krónika díszítésére is túlnyomóan érvényesnek látszanak, meghatározzák a kétcolumnás nagy képek és az egycolumnás, vignettaszerű képek és jelenetes iniciálék többségének elhelyezését. Vannak azonban kivételek is. Ilyen mindjárt a frontispicium (p. 1), a szövegtükröt meghaladó, heraldikus keretdíszével, s a szövegtükrön túlnövő fejlécével [21. kép]. Ez a lap a kódexben felfedezhető tördelési szabályoktól való valamennyi eltérést tartalmazza. Az eltérések típusai a következők:

1. *Tükrön kívüli keretdísz*, többnyire indaornamentika: fontos szövegoldalak kiemelésére (l. *táblázatunkat* a 39–41. lapon). E lapoknak (a kódex 146. oldalánál 59, az összesen 92. oldalánál nagyobbik fele) egy része kiemelkedő szerepet játszik. Ez az eltérés többé-kevésbé szabályosan kapcsolódik azokhoz az oldalakhoz, amelyek illuminált díszet kaptak. E díszoldalak közül kiemelkedik az a négy, amely heraldikus díszet is kapott:

- p. 1: Nagy Lajos teljes heraldikai apparátusa;
- p. 7: magyar-Anjou címer;
- p. 93: az Árpádok vágott pajzsa;
- p. 138: magyar-Anjou címer.

A velük jelzett részek: prolóógus – Attila – Szent László – Károly Róbert története.

Egyébként egy-egy lap keretelést kapott:

a) *mint fejezetagoló címoldal*¹⁶⁵

- a hun monda kezdetén: p. 5 – 5–9. fejezet;
- Attila királyságának elbeszélésénél: p. 10 – 10–24. fejezet;
- a magyar honfoglalás elbeszélésénél: p. 21 [44. kép] – 23–53. fejezet;
- a vezérek történetének kezdetén: p. 33 – 54–62. fejezet;
- Szent István történetének kezdetén: p. 38 – 63–70. fejezet;
- Péter történetének kezdetén: p. 46 – 71–85. fejezet;
- I. András történetének kezdetén: p. 59 – 86–90. fejezet;
- Salamon és a hercegek történetének kezdetén: p. 64 – 91–130. fejezet;

[A továbbiakban meglehetősen egyenletlen elosztásban következnek a címlapszerűen kiemelt oldalak, sok a díszítetlen vagy eredetileg tagolatlanul tervezett oldal; a kép és a szöveg aránya feltűnően megváltozik.]

- Szent László történetének kezdetén: p. 93 – 131–141. fejezet;
- Kálmán történetének kezdetén: p. 101, B col. – 142–144. fejezet;
- II. Béla és utódai történetének kezdetén: p. 114 – 145–173. fejezet;
- II. András és utódai történetének kezdetén: p. 124 – 174–195. fejezet;
- Károly Róbert történetének kezdetén: p. 138 – 196–209. fejezet.

A prólogustól és a magyarok eredetéről szóló bevezetőtől (1–4.) eltekintve tehát kirajzolódik a történet Wehli Tünde által megkülönböztetett 13 fejezete.

b) A gazdag keretezés gyakran különösen gazdag *oldalpárokat* díszít; ezek a nyitott könyvből diptichonszerűen jelennek meg, szemléleti súlypontokat teremtve. Ezeken a legnyilvánvalóbb a krónika képeinek önálló, szemléletes, nézegetésre szánt rendelkezése. Ilyenek:

- p. 14–15 és 16–17: Attila története;
- p. 32–33: a magyarok kalandozásai;
- p. 36–37: Géza fejedelem – Szent István születése;
- p. 38–39, 40–41: Szent István győzelmei;
- p. 98–99: Szent László tettei;
- p. 122–123: uralkodók IV. Istvántól II. Andrásig;
- p. 140–141: Károly Róbert családja és története [6. kép].

2. *A tükrön túlnyúló képek* (eltérés a vonalazástól, vagy nem tervezett miniatűrök utólagos beillesztése):

p. 9: vignetta helyett kétcolummás, fejezetzáró kép a hunok csatáinak ábrázolásával.

A képfelület utólagos megnövelése nyilvánvaló.

p. 28: Deodatus alakja, szokatlanul I-iniciáléba helyezve.

p. 81, 83, 85: utólag beiktatott képmedaillonok Géza és László történetével. Alkalmazásuk okai nyilvánvalóak: rendkívül hosszú (8 oldalas) illusztrálatlan szöveget díszítenek; motiválják, részben csodás elemekkel is alátámasztják a hercegek Salamon elleni fellépését.

p. 146: a második Basarab-miniatúra, a p. 143-on levőnek [33. kép] másolata, igen jellemző kompozíciós változtatásokkal. A rendelkezésre álló felület azonos arányai ellenére lefelé, a szövegtükrök talpán túl megnyújtva. Nyilván annak belátása után készült, hogy a scriptor munkája az ominózus *quatenus* után nem fog folytatódni. Későbbi, mint előképe; bizonyosan a legkésőbbi a Krónika kéziratában. A tervtől való eltérés oka az lehetett, hogy megszűnt a scriptor kontrollja (meghalt?) a tördelésben.

3. *Egy columnánál kisebb szélességű iniciálék*, gyakran képtitulus nélkül vagy csak a szöveg tagolására való rubrikával, pl. p. 11: *Continuatio historiae*; p. 43: *Fugatio nationes* stb. – Nagyobb képek alatt következetesen ilyeneket alkalmaztak. A p. 43-on az égen látható két nap csodajele A-iniciálékban.

A fenti megfigyelések meglehetősen biztos támpontot nyújtanak a képszerkesztés tervszerűségének, átgondoltságának és súlypontjainak megállapításához. A festőre többféle műfaj kereteibe tartozó feladatok megoldása hárult. A leglényegesebbet figurák ábrázolásai jelentették: (a frontispicium fejléce kivételével) általában iniciálékban, egész- vagy (különösen a pogány elődök és nemzetségi ősök esetében) félalakban. A másik típusba a *historia*-ábrázolások tartoznak, iniciálékban (*lettre historiée*) vagy önálló, egycolummás (álló formátumú), illetve kétcolummás (fekvő, különösen hangsúlyos) képben. E típusokból épül fel egy-egy szereplő illusztrált *historiája*; az egyes műfajok

változatossága – s általában a ciklusok terjedelme – azonban különböző ezekben a történetekben, amelyeknek szövegterjedelmétől független az illusztrálás gazdagsága; sőt, a képek módosítják is a részek hosszúságát.

A szerkesztés alapelvei jól kitűnnek a táblázatos összefoglalásból (l. a 39–41. lapon):

1. A leginkább szembetűnő vonás a képeknek kronológiai sorban való elrendezése, tehát *imagó*knak genealógiai ciklusa. E ciklus csúcán látszólag Károly Róbert áll, valójában azonban a frontispicium fejlécén ábrázolt megrendelő, Nagy Lajos [21. kép]. A genealógiai ciklus befejezetlen, miként az elbeszélés is: csak sejthető, hogy a teljes koncepció az Anjou-kori történet folytatásainak felelt volna meg.

Legfontosabb szerkesztési alapelveként az V. Károly-kori *Grandes Chroniques de France* elemzése is a genealógiai felépítést mutatta ki; az egyezés annál is jelentősebb, mivel ahogyan ott a Valois-dinasztia legitimitásának bizonyítása, itt szintén egy kérdéses jogosultsági uralom politikai alátámasztása volt a szerkesztés célja.¹⁶⁶ Fontos e képek összeállításja: Attila – Árpád és vezérei – magyar királyok. Közülük is kiemelkednek a sok képpel képviselt Szent István, László, Vak Béla és leszármazottai, II. András, IV. Béla, IV. László, mint az Anjou-királyok közvetlen elődei.

a) Feltűnő az uralkodói attribútumoknak és attitűdöknek a legitimitást kifejező, megkülönböztető alkalmazása: Szent Istvánhoz hasonló, trónoló képe csak Attilának és Géza fejedelemnek van; rokon típusú koronázás- (intronizáció-) képek I. Andrást, Szent Lászlót, Imrét jellemzik. Az uralkodás nem teljes jogszerűségét gyakran a nem a fején hordott korona juttatja kifejezésre: Péter, Aba Sámuel (kezében tartott korona), IV. István (hercegi süveg); különös süveg-korona kombináció Kun László fején [32. kép]. Másrészt, számos uralkodó nem szerepel reprezentatív képen, csak narratív ábrázolásban. Azt, hogy ez a megjelenítési mód alacsonyabb rangú, jól jelzi, hogy IV. László és Károly Róbert között egyetlen (Anjou-szempontról kivétel nélkül illegitimnek tekintett) uralkodóról sem fordul elő más, mint história-kép: hercegi kalappal vagy koronával. Károly sem kivétel: koronázásainak kínos története helyett hercegként való megérkezése és lovagként, a rozgonyi csatában, a koronából növekvő strucc sisakdísz alatt kivívott győzelme hidalja át a képregény hézagát. Ünnepléses ábrázolása alatt is az 1312. évszám olvasható.¹⁶⁷

Így a csak a koronázás narrációjával megjelenített uralkodók ábrázolásai joggal tekinthetők másodrendűeknek, különösen, ha ezek az ábrázolások nem ünnepléses, szimmetrikus tróntípusúak, hanem az aszimmetrikus, jobb oldalnézeti típust követik: II. Géza, III. István, III. László, II. András, IV. Béla, V. István. Eltérések is vannak: Vak Béla koronázását jelenti be a rubrika, s helyette felesége kegyetlenkedését ábrázolja a kép [7. kép]; III. Béla koronázása elmaradt. Gyakori a 12–13. századi királyok történetében az *imagó*t kísérő egyetlen eseményként a koronázás ábrázolása. A narratív az *imago* kiegészítője, időnként helyettesítője.

b) A Krónika genealógiai ciklusának fontos eleme az, hogy benne megtalálható – a hét vezér [4., 40. kép] és a legfontosabb idegen eredetű nemzetségek őseinek képeiben – az ország előkelő nemzetségeinek genealógiája is.

c) E genealógiai ciklusban jelentős szándék az uralom eredetének magyarázata. Az ideális eset az országlakók egyetértése, mint a hét vezér esetében (p. 23, [4. kép]) – a kis kép párhuzama Nagy Lajos képe a frontispiciumon [21. kép]. Ezt fejezi ki I. András koronázása, valamint Szent Lászlóé [5. kép] is. Az ő esetében viszont a koronázásban

közreműködő angyalok az isteni akaratot is kifejezik, éppúgy, mint a váci látomás esetében.¹⁶⁸ Máskor a hatalom forrása társas viszony (Salamon és Dávid, illetve Géza és László esetében), nőuralom (Vak Béla, [7. kép]), atyai akarat (Salamon a várkonyi jelenetben, IV. Béla, V. István), a koronától való megfosztás (Péter és I. András, Salamon és I. Béla) vagy idegen uralkodó kegye (Péter, Salamon: p. 69 [11. kép], p. 89 [12. kép]).

d) A genealógiai ciklus további differenciálására nyújt lehetőséget a királyok ábrázolásának jellege. Az alapvető formulák: palástban, uralkodói jelvényekkel ábrázolt, békés, bölcs király, illetve fegyverzetben, karddal vagy szintén regáliákkal ábrázolt lovagkirály [56. kép]. E kettősség valószínűleg közép-európai eredetű; jól felismerhető a 14. századi Csehország genealógikus ábrázolási hagyományában, mégpedig mind a festészetben, mind a monumentális szobrászatban.¹⁶⁹ A legfontosabb személyiségek nagyságát (Attila, Szent István, Szent László) mindkét típusban való ábrázolásuk jelzi. Van harmadik ábrázolási lehetőség is, a keleties öltözetrel és fegyverekkel jellemzett: a vezérek sorában Vérbulcsú és Örs [40. kép], a királyok között egyedül Kun László [32. kép]. A Károly Róbert számára kitalált koronás vaskalapot (p. 138) rajta kívül egyedül Szent István viseli, a Koppány elleni harcban (p. 38).

2. A *Les Grandes Chroniques de France* fent idézett elemzésének legjelentősebb tanulsága a képek közötti, szövegen kívüli kapcsolatok jelentőségének kiemelése. Ebben rejlik a szerkesztés munkájának legfőbb célja és eredménye; egyúttal ez adja a művészi munka igazi értelmét is. A visszatérő képtípusok ugyanis azonos eseménytípusokat állítanak párhuzamba egymással. A genealógiai konstrukció alapján ezek a párhuzamok tanulságos céllal vonatkoznak egymásra, viszonyuk ahhoz hasonló, mint a tipologikus bibliai képeké. Sőt, a kompozíciós sémák megválasztásával könnyen vonatkoztathatók a képek a bibliai vagy az antik történetre (Szigethi Ágnes a *Psalterium* csatakép-toposzainak,¹⁷⁰ Wehli Tünde a *Numeri*-illusztrációknak, a *Decretum Gratiani* képeinek szerepét emelte ki¹⁷¹). Így tekintve, a művész ragaszkodása a kompozíciós formulákhoz éppen nem gyengéségnek (ahogyan Dercsényi mentegette), hanem erőnek bizonyul.

A kódex első áttekintése is számos párhuzamosságra mutathat rá. A tipologikus párhuzamok célja: *prodesse (et delectare)*, mert *historia magistra vitae*. Felmutatják tehát a királyok történeteinek tanulságait, a hatalom megszerzésének, megtartásának, esetleg bitorlásának módozatait, kijelölik az *imitatio* mintaképeit s a negatív példákat is. Mintha Károly Róberttel szemben is kritikus lenne a szerkesztés: az ő esetében, úgy látszik, a hatalom megszerzésének nehézségéről szól, s talán csak Lajost dicsőíti az országgal való egyetértés formulájával: a ciklus kényszerű lezárása miatt azonban nehéz megítélni az egésznek a végső tendenciáját.

Még számos képi párhuzam ismerhető fel a szerkesztés szövegében: pl. az Aquileiát ostromló Attila és a Bizáncot ostromló Botond között. Mindezek István küzdelmeivel, a ménfői csata képével együtt jelentős előképei a rozgonyi csata ábrázolásának, amelynek kulcsszerep jut Károly Róbert története előtt. Leó pápa és Attila képét a lángpallosú angyal *deus ex machina*-motívuma állítja párhuzamba a Salamont megfutamító Szent László jelenetével. Talán nem véletlen a párhuzam a Rialtóra menekülő velenceiek, illetve a Pozsony alatt pórul járt III. Henrik között, s a császár előtti meghódolás képeit is ilyen értelemezi a Lél-iniciále.

István király és Gizella óbudai votívképe (p. 42) Lipppa alapításának képében leli párhuzamát (p. 140 [6. kép]), s e nem historikus eredetű képtípus további előfordulása a címoldal sokat vitatott A-iniciáléja, a király és a királyné Szent Katalin előtt térdelő alakjával: talán a kódex tulajdonképpeni dedikációs képe [3. kép]. Az újabb szakirodalom elejtette a jelenetnek Katalin hercegnő személyére való vonatkoztatását – s ezzel a késői datálást. De nem szabad felednünk, hogy a bölcsesség szent megtestesítője (így illik alakja a prologusba) nemcsak Katalin hercegnőnek volt védőszentje, hanem az iránta érzett különös tisztelet a székesfehérvári bazilikához építtetett Anjou-sírkápolna titulusában is kifejezést kapott.¹⁷² Ennek elkezdésére alighanem Károly Róbert sírjának kirablása adott alkalmat.¹⁷³ Nem lehetetlen tehát, hogy a kódex a fehérvári prépostság, esetleg éppen a Szent Katalin-kápolna használatára készült. Ennek jól megfelelhetne Székesfehérvár égő templomának ábrázolása (p. 141), a maga nemében Szent László váradi építkezésének (p. 99 [53. kép]) képi párhuzama.

A kódex lapjain Gizellán kívül egyedül Erzsébet ajándékozta meg férjét fiúgyermekkel: ott Szent István protomártír adja át a gyermek nevét és sorsát megpecsételő koronát, itt Szent Lajos a devóció tárgya. Az egész lap főszereplője Erzsébet királyné: ő a dinasztia szülőanyja, s a toulouse-i ferences püspökre egyaránt vonatkozik a lippai dedikáció és a nevére keresztelt unokaöccs születésének képe [6. kép]. Az erős Piast-lány Károly Róbert történetének az igazi főszereplője: esküvője a kódex egyik fontos képe, ellene irányul Zách Felicián felségsértése is [8. kép]. Bosszújának jogosságával szemben talán Vak Béla feleségének zsarnoksága lehet a párhuzam [7. kép]. S végül: a Basaráb-jelenet [33. kép] sémája is párhuzamban áll a Krónika elejének bevonulásképeivel (p. 7, 21, 32 [44., 46. kép]). A legkevésbé ennek a képi kapcsolatnak az értelme világos; aligha csak a táji séma közösségéről van szó. A legvalószínűbb értelmezési lehetőséget maga a szöveg nyújtja, amely a vereséget az elbizakodottság példaként értelmezi.¹⁷⁴

3. A kódex legszembetűnőbb vonásai közé tartozik a nagy, kétcolumnás képek *elrendezése*. Ezek szerepe mindig hangsúlyos, összefoglaló. Csak az első 50 oldalon található: a hun történetet, a magyar honfoglalást és Szent István történetét illusztrálják; az utolsó közülük a ménfői csata ábrázolása. Két fő témájuk van: bevonulásképek és csatajelenetek. Vajon elmaradásuk, illetve redukciójuk a díszítés koncepcióváltásának vagy az eltérő jellegű szöveghez való alkalmazkodásnak a jele-e? Továbbá: van-e összefüggés a széles képek elmaradása és a lapalji medaillonok megjelenése (p. 81-től) között? Ez utóbbiak stílusban is határozott eltéréseket mutatnak az illusztrációk törzsanagától.

A kódex stílus vizsgálatára egyelőre nem haladt előre annyira, hogy jelentősebb változást mutathatnánk ki a műhely összetételében az első négy füzet (p. 62-ig) után. Mindenesetre, a kész kódexben ezek a nagy képek az őstörténetre és a magyar királyság megalapításának korára helyezik a hangsúlyt. Különösen a bevonulásképek, egymás közötti kapcsolataikkal (képtitulusaik szövegével is) hangsúlyozzák a hun-magyar azonosságot, illetve az új ország népeinek sokféleségét, továbbá a királyi hatalom feltétlen érvényét.

A Krónika egyes részeinek illusztrálása

[Az áttekintés a *Képes Krónika* 1987, 132. skk. Csapodiné Gárdonyi Klára leírásai és magyarázatai, valamint az ott alkalmazott paginaszámok alapján.]

Szöveghely [marginális dísz]	2 columnás kép	1 columnás kép	Iniciále (ímagó)
<i>1. prologus</i>			
p. 1 [címerdísz]	I. Lajos		Szt. Katalin Salamon scriptor Scythia
p. 2 p. 4			
<i>2. hun történet</i>			
p. 5			csodaszarvas
p. 7 [címerdísz]	primus ingressus		
p. 9	a hunok csatái		
<i>3. Attila király</i>			
p. 10			Attila trónon
p. 11			Attila félalak
p. 13			Attila félalak
p. 14	Aquileia ostroma		Attila lovagként
p. 15			Velence alapítása
p. 16			Attila és Leó pápa
p. 17			Attila halála
<i>4. magyar honfoglalás</i>			
p. 21	secundus ingressus		Előd (?), Álmos (?)
p. 23			7 vezér (félalak)
p. 25			Árpád (félalak)
p. 26			Szabolcs Gyula (félalak) Kund Lél (félalak) Vérbulcsú (félalak)
p. 28			Örs Tata Héder
p. 29			Vencellin Hont–Pázmán Poth
p. 30			Olivér–Rátold Hermán (félalak) Buzád
p. 31			Keled Simon–Mihály
p. 32	introitus diversarum nationum		3 lovag
<i>5. vezérek</i>			
p. 33			Taksony Bulgária pusztítása
p. 34			Lél
p. 36	Botond		Opor

Szöveghely [marginális dísz]	2 columnás kép	1 columnás kép	Iniciále (imago)
<hr/>			
6. <i>Szent István</i>			
p. 37		István születése	
p. 38		Koppány	Géza, trónon
p. 39			István lovagként
p. 40	Gyula		István trónon
p. 41	Keán		István lovagként
p. 42			Óbuda alapítása
p. 44		Imre temetése, Vazul	István ágyban
p. 46			István temetése
<hr/>			
7. <i>Péter</i>			
p. 47		Péter futása	Péter lovagként
p. 48			Aba Sámuel
p. 50	ménfői csata		Aba követe
p. 53			Péter és III. Henrik
p. 54			Béla párviadala
p. 59			Péter megvakítása
<hr/>			
8. <i>I. András</i>			
p. 60			András megkoronázása
p. 61			búvár Kund
<hr/>			
9. <i>Salamon és a hercegek</i>			
p. 64			Salamon koronázása
p. 67			Béla koronázása
p. 69			Salamon és IV. Henrik
p. 71			Salamon és Dávid
p. 72			Szt. László és a kun
p. 74			Nándorfehérvár
p. 78			Salamon és a hercegek
			Nis hódoltatása
p. 81	2 medaillon: Géza menekülése		
p. 83	medaillon: László látomása		
p. 85	medaillon: mogyoródi csata		
p. 87			Vác alapítása
p. 89			Salamon IV. Henrik előtt
p. 91			Salamon futása
p. 92		László koronázása	
<hr/>			
10. <i>Szent László</i>			
p. 93 [címerdísz]			László lovagként
p. 98			rutén háború
			Krakkó ostroma
p. 99 [címerdísz]			Várad építése
			követek László előtt
<hr/>			
11. <i>Kálmán</i>			
p. 101			Szt. László temetése
			Kálmán koronázása
p. 105			Dömös építése
			csóri vadászat

Szöveghely [marginális dísz]	2 columnás kép	1 columnás kép	Iniiciále(imago)
p. 106 p. 108		Álmos megvakítása	Álmos elfogása II. István koronázása
<i>12. II. Béla és utódai</i>			
p. 113 p. 114 p. 117 p. 119		aradi gyűlés II. Géza koronázása III. Konrád és VII. Lajos keresztes hadjárata a korona elrablása? Imre koronázása	II. Béla II. Géza VII. Lajos és II. Géza
p. 121 p. 122			III. István koronázása IV. István III. Béla
p. 123		III. László koronázása II. András koronázása	Imre III. László
<i>13. II. András és utódai</i>			
p. 124			II. András A. keresztes hadjárata
p. 125 p. 126		tatárjárás Ottokár elleni harc flagellánsok	IV. Béla koronázása IV. Béla
p. 127 p. 128 p. 129		második tatárjárás	V. István koronázása IV. László Fülöp fermói legátus IV. László halála
p. 130 p. 131 p. 132 p. 133 p. 134			III. András érkezése Károly érkezése Vencel érkezése Vencel távozása a budaiak kiátkozzák a pápát
p. 135 p. 136 p. 137		rozgonyi csata	Ottó elveszti a koronát Gentilis érkezése
<i>14. Károly Róbert</i>			
p. 138 [címerdísz] p. 139 p. 140		Károly esküvője Lippa alapítása Lajos születése	I. Károly Mária halála Erzsébet és gyermekei Szt. Lajos
p. 141			Fehérvár égése Zách Felicián
p. 143 p. 144 p. 146		Basaráb elleni hadjárat Basaráb elleni hadjárat	Basaráb követe

A Krónika történeti illusztrációinak állományában különálló csoportot alkotnak azok a jelenetek, amelyekben császárábrázolás szerepel. Ezek a képek ugyanúgy tanúskodnak a miniatör heraldikai és ikonográfiai dolgokban való gondosságáról, mint más jelenetek, amelyekben a történeti körülmények és a személyek jellemzésének jó részét címerekre és attribútumokra bízta (pl. fejedelmi, hercegi sapkák, királyi korona, sisak, gyakran lovagi sisakdíszsel, keleties, hegyes süvegek, kucsmák).

Azokon a csataképeken és egyéb jelenetekben, ahol császár is szerepel, a német hadsereget a (heraldikai) jobb oldalra forduló fekete sassal díszített sárga zászlók különböztetik meg. Az 1044-es ménfői csata képén (p. 50) III. Henrik császár alakja páncélos, sisakján koronával; Aba Sámuel vereségét az Árpádok vörös-fehér sávozású zászlajának a magasan lobogó császárral szembeni lehanyatlása jellemzi, s ez tökéletes összhangban van a krónika elbeszélésével („... Aba királyé lett volna a győzelem, ha néhány, Péter királlyal barátságban maradt magyar földre nem veti zászlóit és el nem fut”). Azon a képen, amely IV. Henrik császárnak 1063-as, Salamon király érdekében való beavatkozását ábrázolja (p. 69), kíséretüket ugyancsak a zászlók jellemzik: a sasos sárga zászló a vörös, kettős kereszt magyar királyi lobogó föl emelkedik. Az 1147-ben, kereszties hadjáratára Magyarországon át vonuló III. Konrád királyt (p. 119) a pajzsán lévő sas azonosítja. A császárok másik ismertetőjegye a fejükön viselt zárt korona. Így ábrázolták III. Henriket (p. 53 [11. kép]), IV. Henriket (p. 69 [12. kép]) és III. Konrádot (p. 119), míg IV. Henrik más helyen (p. 89) a krónikában a királyi személyiségeket általában jelző, lilimos koronát viseli. A császári koronák nem igazi, keresztpántos koronák, hanem a könyvfestő önkényes invenciói: vörös süvegből és egy aranyos, lilimos abroncsból állnak. Azt mutatják, hogy a miniatúrákon ábrázolt felségjelvények nem valóságos tárgyak képei, hanem képi jelek.

Annak a két hódolási jelenetnek, amelyeknek egyike *Péter királyt* ábrázolja III. Henrik előtt (p. 53 [11. kép]), a másik pedig *Salamont IV. Henrik előtt* (p. 89 [12. kép]), nyilvánvalóan közös előképe volt. A két jelenet az elbeszélés szövegét követi. A III. Henrik és Péter-képen az aranylándzsa és az ajándékok átadásáról van szó; ennek megfelelője a képnek a Királyok imádása-kompozíciókra emlékeztető elrendezése. A IV. Henrik előtt hajadonfőtt (koronája a földön hever), térdet hajtva hódoló Salamon ábrázolása e témakör szokásos sémájának felel meg; a tanúk (a császár udvaroncái, egy lovak a magyar király kíséretéből) ugyancsak ehhez tartoznak. A két iniciále képmezőjének jobb fele (a témáknak megfelelően) eltérő, de a kompozíciók szoros összefüggését a két császárfigura fiziognómiai azonossága is bizonyítja. Nemcsak a két trón ábrázolása és tagolása, hanem a két figura rajza és ruhájának redőzése is azonos. Nyilván nemcsak a színezésben (p. 53: vörös és arany köpeny, kék alsóruházat; p. 89: sárga és zöld köpeny, kék alsóruházat) törekedtek a séma variálására, hanem a köpenyek szabásában (p. 53: középen nyitott; p. 89: a jobb vállon gombolt), a gesztusokban és a fejtartásban, sőt, a koronák különböző alakításában is. Kérdés, melyik megfogalmazás volt a kiindulópont.

Mind a két figurát jobb háromnegyed-oldalnézeten ábrázolták, s ez meglehetősen kivételes a Krónika portréin, amelyeken a teljes szembenézet vagy a profilnézet uralkodik. A háromnegyed-oldalnézetek az arcábrázolás más módjaival csak a sokalakos

jelenetek kis, nem portrészertű figuráin váltakoznak. Más esetekben, pl. a p. 2 író-portréján, vagy a pápai legátusokat ábrázoló képeken (p. 127 és 136) nyilván ikonográfiailag meghatározott átvételekkel van dolgunk. Ugyanilyen átvétel, mégpedig egy portréről, a p. 53 iniciáléja esetében is nyilvánvaló.

Ezt a képet olyan nagy fiziognómiai hasonlóság fűzi IV. Károly császár ismert festett portréihoz, hogy feltehető: a Képes Krónikában a császárábrázolásokhoz az éppen akkor uralkodó császár képét használták fel. Az arcvonások nagymértékben megegyeznek IV. Károly karlsteini profil-arcképeivel: a Mária-kápolna ereklyejeleneteiben [10. kép], a Szent Katalin-kápolna ajtaja feletti mezőben, továbbá a Szent Kereszt-kápolna Királyok imádása jelenetében. Még meggyőzőbb a hasonlóság a császár háromnegyed-oldalnézetű portréival, amelyeknek sorából a legismertebbek Jan Očko prágai érsek fogadalmi tábláján [13. kép], a prágai Szent Vitus-székesegyház déli kereszthajó-homlokzatát díszítő mozaikon, ugyanott a Vencel-kápolna falképein, továbbá Albrecht von Sternberk érsek pontifikáléjában találhatók. A császárnak ezek a szinte kánonszerű, térdelő ábrázolásai az 1370-es évekből valók. Mindössze egyetlen példa, az enyhén jobbra forduló arc a karlsteini Mária-kápolna első ereklyejelenetén (amelyen Károly egy kereszttereklyét vesz át a francia trónörököstől [10. kép]) datálható a 14. század hatodik évtizedére. Épp e karlsteini kép igen közeli fiziognómiai rokonságban áll VII. Lajos francia királynak a Krónikában II. Gézával együtt ábrázolt (p. 120) profilképevel is.¹⁷⁵

Ebben az időben, amikor a Prága és a magyar királyi udvar közötti viszonyt a politikai kapcsolatokon kívül dinasztikus kötelékek is szorosra fűzték, aligha kétkedhetünk Prágából eredő művészeti hatások valószínűségében. 1353-ban IV. Károly császár Visegrádra és Budára utazott, s itt ugyanakkor vette feleségül a magyar udvarban nevelkedett Schweidnitzi Anna hercegnőt, amikor Nagy Lajos is ünnepelte lakodalmát Kotromanić Erzsébettel. 1356-ban jegyezték el Erzsébetet, Nagy Lajos unokahúgát, elhunyt fivére, István herceg leányát Jodok morva őrgróffal. 1357-ben Erzsébet, Nagy Lajos anyja zarándokútra indult Marburgba és Aachenbe, s részt vett az aacheni Münsterben Schweidnitzi Anna császárnéva koronázásán. Ezek az ünnepi alkalmak bőséges lehetőséget nyújthattak ajándékok cseréjére, viszont nem sokkal később, már 1359-ben, amikor Lajost IV. Rudolf osztrák herceg IV. Károly ellen irányuló politikai terveinek középpontjában találjuk, ugyanez a lehetőség már aligha volt meg.¹⁷⁶ A történelmi viszonyok tehát éppen arra az időszakra valószínűsítik a Csehország és Magyarország közötti művészeti kapcsolatokat, amikor a karlsteini vár festészeti díszé készült.

Ennek a falképdekorációnak egyik legjelentősebb, elpusztult és csak későbbi ábrázolások alapján elképzelhető eleme a *Luxemburgi család*fa volt. IV. Károly trónoló alakja a Képes Krónikában éppen ennek az eltűnt műalkotásnak bonyolult kérdéskörébe vezet. Karel Stejskal az eredetileg Vyšehradból származó, Vorauba került *Lectionarium*a miniatúráiban [14., 15. kép] valószínűsítette a Luxemburgi családfa legközelebbi rokonait. A vorauai lectionariumban ugyancsak található háromnegyed-oldalnézetben ábrázolt donátorfigurák, amelyeknek hatása ugyanúgy érvényesült a Képes Krónikában, mint a bécsi *Stefanskirche* úgynevezett „Habsburg-ablakának” üvegfestményein [16. kép].¹⁷⁷ Feltételezhető, hogy a falra festett karlsteini családfa kompozícióinak közvetítésében rajzolt mintakönyvek vagy könyvfestészeti alkotások kis méretű másolatai

fontos szerepet játszottak,¹⁷⁸ s ugyanilyen közvetítés valószínűsíthető a Képes Krónika esetében is. Ilyen előképek mellett szól az a tény is, hogy a Krónikában a császári jelvényeket igen felületesen és félreértve adták vissza. A Krónika itt feltételezett összefüggése a prágai udvar festészetével egyébként a korban Magyarországon nem teljesen egyedülálló: ugyanilyen, a karlsteini Luxemburgi családfából kiinduló stílus jelenlétét igazolták már Ganois Vencel pozsonyi kanonok bibliájának miniatúráin is.¹⁷⁹ Ekként a Képes Krónika két császárábrázolásának ikonográfiai forrása nemcsak a magyarországi művészettörténet szempontjából jelentős, hanem hozzájárulhat a kor csehországi művészetével kapcsolatos egyik legfontosabb probléma megoldásához is.

Az itt kifejtett hipotézisből két jelentős következtetésre nyílik lehetőség:

1. A meghatározás fent követett útja a portréikonográfia kutatásának klasszikus módszere, a fiziognómiai azonosítás eljárása. Ebből a Krónika művészettörténeti helyének bizonyos mértékű módosítása következik: el kell ismernünk, hogy illusztrálását nem kerülték el teljesen az európai portréfestészet első törekvései – ez esetben a csehországi udvari művészet hatásai.

2. Mindkét jelenet tartalma jellegzetesen feudális ceremónia, az *hommage* ábrázolása. Péter és III. Henrik jelenete [11. kép] a szövegnek azt a helyét ábrázolja, amely szerint a császár előbb helyreállította Péter uralmát és őt Fehérvárott intronizáltatta, majd Péter a visszatérő császárnak aranyozott lándzsával átadta Magyarországot.¹⁸⁰ A lándzsa itt mint tartományúri jelvény szerepel, átadása a császárnak az alárendeltség elismerését jelképezi. Az így feladott hatalmi jelvényt majd a császár ruházza hűbéresére.¹⁸¹ A később a lándzsa nyomába lépő, azt felváltó zászló a német joggyakorlatban a közvetlenül a király által a tartományúrra átruházott hűbér jelképe, elsődleges szimbólum a késő középkori ceremóniákban vele együtt szereplő jogar mellett.¹⁸² Jellemző, hogy a szokásos hűbéri ceremónia során átadott zászló mellett IV. Rudolf osztrák herceg igényli a jogar szimbólumát is, koholt „főhercegi” rangjának kifejezésére. IV. Károly császár, mint más bitorolt címeknek és jelvényeknek használatától, ettől is eltiltotta.¹⁸³

Nem kevésbé súlyos politikai aktus Salamoné, IV. Henrik előtt: térdet hajtva, hajadonfővel, földre tett koronával lép a császár elé, kezét kezei közé fogja [12. kép]. Ez az *immixtio manuum* a vazallusi ígéret lényeges eleme, a szolgálat szándékát kifejező szövegformula: *volo* mellett. Nem kevésbé fontos a tanúk jelenléte. A jelenet többet mond, mint a szöveg: „Hiszen Hungaria a tiéd, a te országod, amelyben engem tétél meg királynak, uralkodásom alatt ez ország javait évenkénti adóban hálásan fölségednek ajánlották fel, és parancsod szerint szolgáltunk neked”.¹⁸⁴ A szöveg és a miniatúra pontosan megfelel az *hommage* Jacques Le Goff által leírt és elemzett ceremóniájának, amelyben a verbális deklarációt az *immixtio manuum* szimbolikus cselekménye követi, ezt a hűbéri csók (*osculum*), majd a szimbolikus tárgy átadása.¹⁸⁵ Joggal számolhatunk azzal, hogy ez a szimbolikus rituálé már a 10. században teljesen kifejldött: ezért felelhet meg a Képes Krónikában is a 14. századi ábrázolás tökéletesen a 11. századi események leírásának. Az ábrázolásnak azonban nem csekély az aktualitása a 14. században, amikor a hűbéri eskü letétele, teljes vagy részbeni megtagadása az angol király mint normann herceg és a francia király között fontos diplomáciai kérdéssé, sőt, a százéves háború egyik *casus belli*jévé vált. Ezért kap fontos szerepet a *Grandes Chroniques de France* képreprodukciójában V. Károly idején az angol király *hommage*-a

a francia uralkodó előtt (III. Henrik angol király Szent Lajosnak, III. Edward Valois VI. Fülöpnek). Az *immixtio manuum* gesztusait hangsúlyozó miniatúrák akkor kerültek a francia krónikába, amikor (1379 után) a szövegbe dokumentumokat illesztettek, többek között az angolok elleni vádak alátámasztására.¹⁸⁶

Nem ez az egyetlen pont, ahol a Képes Krónika szerkesztése érintkezik a *Grandes Chroniques de France* szerkesztésénél (részben később) érvényesülő jelenségekkel. Így a francia krónika képeinek szerkesztésében V. Károly idején – hasonlóan, mint Magyarországon – igen fontossá váltak olyan képtípusok, amelyekben a *pairek* mint az uralom támaszai jelentek meg.¹⁸⁷ Valószínűleg hasonlóan értelmezhető az a motívum, a váci székesegyház alapításának ábrázolása (p. 87), amelynek saint-denis-i párhuzama a *Vita et Passio Sancti Dagoberti* helyi vonatkozású illusztrációja. A Dagobert-ciklus Jó János idején került be a *Grandes Chroniques* kompozíciójába.¹⁸⁸

A két *hommage*-jelenet ellentétes párhuzamai: Lél és Bulcsú vitézsége a császár előtt (p. 34), Aba Sámuel követe a császárnál (p. 50): utóbbi éppúgy az elbizakodottság megnyilvánulása, mint az, ahogyan Károly Róbert fogadja Basaráb követét (p. 144); továbbá külföldi követek reverenciája magyar királyok előtt: a görög császár és Nis követei Géza hercegnél (p. 78), Szent László meghívása a császári trónra (p. 99). Ezek a párhuzamok és a kontextus a két császár előtti hódolásjeleneteket egyértelműen negatív színezetben, az ország dicstelen elárulásaként tüntetik fel. Nyilván ez, az ország szuverenitását veszélyeztető rossz királyok jellemzése volt a Krónikában feltűnő császárképek politikai tanulsága. Nem minden pikantéria nélküli az a tény, hogy ezek az ábrázolások a portrészzerű arcvonásaival azonosított, baráti császár ellenében intettek óvatosságra.

NYILVÁNOSSÁG

A Képes Krónika díszítésének szándékaira nézve hiába keresünk autentikus nyilatkozatot az írott forrásokban. Ez már a ránk maradt oklevelek túlnyomórészt birtokjogi természetéből is következik. Ha nem is tartható valószínűnek, hogy Hertul fia Miklós volt a Krónika illuminátora, a neki adott oklevelek narrációi mégis adnak valamelyes támaszt arra, hogy az udvar környezetében, a kancelláriában milyenek voltak az esztétikai értékelés szempontjai. 1352-ben a *cymerarius*nak gyermekkorától fogva tanúsított kedves és elfogadható szolgálatait méltatták,¹⁸⁹ 1356-ban ezt bővebben fejtették ki. Ekkor az oklevél említi, hogy „ő festőmesterségével változatos és sokféle, annál becsesebb, minél tetszetősebb műveket készített és ajánlott fel számunkra, melyekben királyi felségünk méltán gyönyörködhetett és gyönyörködhet még...”¹⁹⁰. Ebből a szövegből az a hagyományos szemlélet bontakozik ki, amely szerint a festészet fő érdeme a gyönyörködtető változatosság. A *varietas delectat* közhelyével kifejezhető értékelési elv a 14. század közepén nem nevezhető különösebben differenciált, művelt szempontnak. Ugyanebben az összefüggésben a másik mérce a királyi felség tetszése, tehát a művek reprezentativitása. Nyilvánvalóan az udvari művészet jelenségekörében találjuk meg mind az egyedül a király tetszését mérceként említő, magának a művészi teljesítménynek a jellegét sem említő szövegnek a kulcsát, mind pedig a művész személyes, tipikusan familiárisi függésének magyarázatát. Mindkettő évszázadokon át az

udvari művész helyzetére jellemző.¹⁹¹ Aligha fogjuk valaha is megfejteni, vajon az 1356-ban már *pictor noster* címmel említett mester címerfestőként érte-e el ezt az elismerést, vagy modern értelemben is festői ábrázolásnak tekinthető művekkel.

Más forrásból mégis értesülhetünk azonban arról, miben állott ez idő tájt a királyi felséghez méltó reprezentativitás, amelyben – úgyszólván – „méltán lelheti kedvét”. Ez a szöveg, a Károly Róbert temetéséről szóló beszámoló, a Krónika kifestésének korából való és folytatásával kapcsolatos, Kétyi János ferences provinciális műveként azonosítható.¹⁹² Az elbeszélés lényeges elemei: a királynak a főpapok és bárók gyülekezetében, aranykoronával és királyi öltözetben való felravatalozása, a testnek a Tót Lőrinc által hordozott zászlót követő menetben való szállítása. Budán három, a király címereit viselő lovas, élő *effigies*ként képviseli a királyt, háromféle fegyverzetben (*armis tormentalibus ... ad hastiludium aptis, armis bellicis*). Ez *effigies*ek „testestülkellestül a király úrhoz voltak hasonlatosak”.¹⁹³ Problematikus háromféle fegyverzetük: a király három reprezentatív megjelenési formájának értelmezése. E problémához olvasati kérdés is fűződik: elfogadható-e a *tormentalis* forma, vagy – mint Bartal Antal szótárában – *tornamentalisra*, illetve *torneamentalisra* javítandó?¹⁹⁴ Fügedi Erik a király temetésénél, az *effigies*-lovakok által hordozott fegyverek megnevezését hasonlóan javította. Feltételezte, hogy *tornamentum* és *hastiludium* a lovagi torna két válfajának felel meg, és Károly Róbertnek a lovagi torna meghonosítására tett erőfeszítéseit tükrözi.¹⁹⁵ A magyar király ebben családi hagyományt is követett: Anjou I. Károly a lovagi sport oly neves híve volt, hogy Franciaországból való eltávolítását – nápolyi trónját – is részben az ezzel járó békebontásainak köszönhette.¹⁹⁶ A két válfaj közül az egyik az éles fegyverekkel vívott, az egyház által végül tiltott *torneamentum*, a másik a viszonylag ártalmatlan *hastiludium*, amelynek német megfelelője a *buhurt*.¹⁹⁷ Fügedi ezzel szemben a *tornamentumot* a *buhurttal* azonosította, a *hastiludiumot* pedig a *Tjosrtal* (*joute, giostra, Gestech*). A két elnevezés helyes értelmezéséből kiindulva bizonyosra vehetjük tehát, hogy a két első lovas Károly király torna- és tornajáték-fegyverzetét viselte. Figyelemre méltó, hogy máris két különböző formáról van szó a forrásban, hiszen a 14. századra csak a kezdete esik annak a fejlődésnek, amelynek során előbb a *Gestech* felszerelése specializálódott, míg a késő középkorra a tornapáncélok egész sora alakult ki: a csúcspontot I. Miksa császár historizáló invenciói alkotják.¹⁹⁸

Ez *effigies*-lovakok hasonlósága mindenekelőtt az arany, a bíbor királyi pompájához, illetve a heraldikai elemek birtoklásához fűződik. Az elbeszélés kritikával illeti a régebbi temetkezési szokásokat (*abusiva consuetudo*), amelyek szerint a királyokat letakart arccal (*velata facie*) ravatalozták fel. Károly Róbertet helyesen vitték Fehérvárra: *omnibus praesentibus, facie ad faciem manifeste cernentibus*. Itt található az azonosság, a személyes vonások megbecsülésének motívuma. A műszavak: „lepel alatt” – „színről színré” az isteni *majestas* látványának újtestamentumi terminológiájából eredtek.

A krónikaszüveg, bár a felravatalozott holttestre, illetve a király személyét a temetési szertartás során megjelenítő, *képviselő* hasonmás lovakokra vonatkozik, a korai portré értékelésének kulcsaként fogható fel. Eszerint nem a fiziognómiai hasonlóság egymagában, hanem a benne érzékletesen megjelenő lényeg, a fenség látványa a portré lényege.¹⁹⁹ Erre vonatkozik Bonaventura disztinkciója a külső, formai, illetve a benső alkaton alapuló hasonlóság között: „A képmást a külső alkat szerint mint a testi és érzéki dolog képét értjük ... mivel külseje által kínálja magát a megismerésnek, olyan

képmása van, amely külső alkata szerint ábrázolja. Van viszont képmása a szellemi dolognak is, amely valamely dolog legbelseje, és amely aszerint ismerhető meg, hogy az erő e belsőre összpontosul; és ennek olyan képmása van, amely belső alkata tekintetében ábrázolja”.²⁰⁰

A 14. századi művészetben – Roland Recht kifejezésével – 1320–30 tájától uralkodott „a portré kísértése”, amelynek első írott emlékeiként tartják nyilván Henrik regensburgi püspök (†1296) *similiter sibi* (hozzá hasonló kivitelben) rendelt síremlékét, valamint Habsburgi Rudolf király (†1296) síremlékének leírását Ottokár osztrák rímes krónikájában.²⁰¹ Igen jelentős a párizsi *Grande Salle* királyportréinak 1323 körüli, Jean de Jauden-féle leírása, amely szerint ott „... valamennyi francia király szobrai ... oly tökéletesen egyéni ábrázolással vannak megmintázva, hogy a szemlélő első pillantásra szinte eleveneknek ítélné őket”.²⁰² Bonaventura fent idézett disztinkciójának felel meg az idealizálás, illetve a fiziognómiai realitás kettős tendenciája. Egyikük a fizikai vonások ábrázolásának feladatát jelenti, a másik az erkölcsi *virtus* megjelenítését: a 14. századi síremlékszobrászat stílusváltozásának ez a két legfőbb mozgatóereje.²⁰³

A portré problematikája nem véletlenül a síremlékszobrászatban jelenik meg leg hamarabb: itt van adva a legközvetlenebb érintkezési felület a temetési reprezentáció szokásaival.²⁰⁴ Magyarországon Nagy Lajos székesfehérvári vörös márvány síremlékének maradványai csak halvány és megbízhatatlan támpontok e folyamat rekonstrukciójához.²⁰⁵

Váratlanul jó – s eddig fel nem használt – támpontnak bizonyulnak viszont a Képes Krónika királyi temetés-ábrázolásai. Három esetben – épp a „szent királyok” temetése kapcsán (Imre: p. 44 [9. kép], István: p. 46 [18. kép], László: p. 101 [19. kép]) – a holttestet a regáliákkal ábrázolják, IV. László csak jogart visel jelvényként (p. 129), Mária királyné pedig (p. 139) koronát. Ha e temetésjelenetek kompozíciós mintaképei a bibliaillusztrációk temetésjelenetei, úgy a leplekbe burkolt holttestábrázolásoktól őket épp a Kétyi János szövegében megkövetelt innováció különbözteti meg.²⁰⁶ A Károly Róbert temetésekör követett gyakorlat a királyi jelvényekkel való nyilvános felravatalozás szokásában gyökerezik. A királyszentelés ruháiba való öltöztetés szokása Angliában terjedt el [20. kép], először a Plantagenet-ház idején (ifjabb Henrik, †1183; II. Henrik, †1189), s innen került át a francia gyakorlatba II. Fülöp Ágost (†1223), majd teljes kifejltségében Szép Fülöp (†1314) temetésekör.²⁰⁷ A regáliával felszerelt, fedetlen arccal közszemlére tett holttestet gyakran *effigies* (Angliában: II. Edward, 1327; Franciaországban először VI. Károly, 1422) helyettesíti. Ez *effigies*eknél is fontosabb azonban a temetési szertartásokban részt vevő, az elhunyt fegyvereit hordozó lovagok jelenléte, ami Franciaországban előfordult egyes esetekben, s Angliában vált szokássá, legkorábbi dokumentált példája azonban Károly Róbert temetése volt.²⁰⁸ E szokásnak felelhetett meg Franciaországban annak a lovasszobornak az állítása, amely a párizsi Notre Dame-ban valószínűleg Szép Fülöpöt ábrázolta, de amelynek megfelelő viasz képmásról (*une ymagene*) már 1288-ban szó esik Robert d’Artois sírjával kapcsolatban.²⁰⁹

Az új temetési és síremlékállítási gyakorlat annyiban is kulcsa a Képes Krónika ábrázolásaiban megfigyelhető sajátos kettősségnek: idealizálás, jelvényekkel kifejezett *virtus* és individualizáló szándék feszültségének, amennyiben a király valamennyi megjelenését a királyszenteléskor nyert fenség megjelenési formájára vonatkoztatja.

Ez a forma, a regáliákkal ábrázolt uralkodó alakja voltaképpen a monumentalitás középkori ideáltípusa. A *monumentum* (természetesen hamis: *monet* + *mentem*) középkori etimológiája az értelemből és az intelemből vezeti le a fogalmat, az *interior imago* Bonaventura-féle képzetével összhangban. Durandusnál, a *Rationale divinatorum officiorum*-ban: „Monumentumnak mondatik, mivel arra inti bármely szemlélő elméjét, hogy emlékezzék: hamuból van, és hamuvá lesz”.²¹⁰ Ugyanezt az etimológiát használja Aquinói Tamás is,²¹¹ így a *monumentum* egyesíti magában a megjelenítés és az épületes tanulság céljait.²¹² E célok a reális értékelési alapjai a Krónika genealógiai ciklusának is.

A FRONTISPICIUM KIRÁLYKÉPE

A kódexben egyedül a címoldal vonatkozik a megrendelőre, Nagy Lajosra. Ő trónol a fejléc képén, királyi fenségében, kozmateszk ornamentikával díszített, perspektivikusan ábrázolt baldachin alatt, uralkodói jelvényeivel, heraldikus díszítésű ruhában [21. kép]. A figuramotívum a felségpecsétekre emlékeztet; a baldachin a Mária-maestasokról is jól ismert elem, nem azonos a pecsétek textil *pavillon*jával.²¹³ A személyére vonatkozó címerek – magyar-Anjou pajzs és struccos sisakdísz, illetve középen az országcímér vörös mezőben ábrázolt kettős keresztje – a keretdísz alsó sávjában foglalnak helyet. Feltevésünk szerint dedikációs kép a királyi pár Szent Katalin előtti ábrázolása az *incipit* A betűjében [3. kép]. Mái vitás kérdés a lapalji kis P-iniciále nimbuszos, koronás figurájának értelmezése. A hozzá tartozó szöveg okozza a félreértést, de tartalmazza a megoldást is: *Per me reges regnant, ait dominus Deus per sapientem Salomonem Proverbiorum VIIIo capitulo* („Általam uralkodnak a királyok» – szól az Úristen a bölcs Salamon által a Példabeszédek 8. fejezetében.”) A szakálltalan figura nem lehet az istenség ábrázolása, csakis Salamoné, baljában könyvvél; jobbjának gesztusa nem áldásként, hanem beszéd, tanítás jeleként értelmezhető. Salamon megszokottabb királyi ikonográfiája mellett hasonló, fiatalabb típusú ábrázolásai inkább Dáviddal párhuzamos képeire jellemzők.

Uralkodókép, Szent Katalin-ábrázolás, Salamon és címerek tehát egymásra vonatkoztathatók, a hivatalos uralkodói reprezentáció képi elemeiként, amelyeknek tipologikus, imitációra intő kölcsönös vonatkozásai félreérthetetlenek. Salamon, a bölcs uralkodó prototípusa adja meg a három ábrázolás összefüggésének kulcsát, s a Példabeszédek könyvéből vett alapige kifejtése a prológosban a címoldal legautentikusabb magyarázata. E magyarázat okfejtésének vázlata:

– „Általam uralkodnak a királyok” (Péld. 8,15): a királyi hatalom isteni eredetének kinyilatkoztatása, amelynek a magyar királyok győzelmeinek felidézése utáni ismétlés különös hangsúlyt kölcsönöz.

– Királyként azok uralkodnak, akikben megvannak az erények: *iustitiae aequalitas* (méltányos igazságosság), *sapientiae claritas* (tisza bölcsesség), *patientiae tranquillitas* (nyugodt türelem), *misericordiae pietas* (szelíd könyörület). A Példabeszédek idézett helyén (20,28): *Misericordia et veritas custodiunt regem, Et roboratur clemencia thronus eius* („A könyörület és az igazság őrzi a királyt, a kegyesség erősíti trónusát.”)

– Ezt követi a *rex sapiens* (Bölcs. 6,26), népének támasza, szembeállítva a *tyrannusszal*.

– Magyarország királyai legyőzték a zsarnokokat, szép békében és gazdag nyugalomban tartották népeiket.

A címlap tehát – a prolóógus értelmezése szerint – a bölcs király jó kormányzásának ábrázolása. Berkovits Ilona 1953-ban e kép világi jellegét mint progresszív vonást hangsúlyozta: „... a miniátor a címlap felső részén hangsúlyozottan I. Lajost festi meg, hatalma teljében, egyházi, főpapi környezet nélkül”.²¹⁴ Ez a latens összehasonlítás a *regnum–sacerdotium*-képekkel (pl. Esztergom, Porta speciosa; Károly Róbert koronázásának szepeshelyi falképe, 1317)²¹⁵ nyilvánvaló műfaji félreértés. A kétféle értelmezésmód közötti különbséget egy párhuzam világíthatja meg a legjobban, amely a Példabeszédek könyvének kérdéses passzusa (8,15) alapján a Krónika Prolóógusa és az 1308-as (december 3-i) zsinati határozat (*I. De statu regis*) Gentilis bíboros felfogását tükröző megfogalmazása között vonható. A zsinati határozat szerint az uralom alapja „az egyetértő lelkek egysége”, amelynek talaján „a könyörületesség és az igazság találkoznak, s az igazságosság és a békeség ölelkeznek egymással”. Az ideális uralkodásnak ezt a képét a királyi hatalomnak a kánonjogi értelemben felfogott, a világi kard hatalmaként való, egyházi értelmezése követi: „Ezért pedig ama legfőbb mennyei király, aki által uralkodnak az egyes királyok és vezetnek a fejedelmek, a bűnök megbosszulására a földi királyokat ruházta fel a világi kard hatalmával.” Ennek az értelmezésmódnak felel meg az, hogy a fejtegetés a következőkben „katolikus királyoknak” nevezi a magyar királyokat, Szent István és a szent királyok példájára hivatkozva, s alattvalóikhoz való viszonyukat a test és tagok képével világítja meg.²¹⁶ A kép teljességéhez hozzátartozik I. Károly koronázási esküjének (1309. június 15) az a passzusa is („Országának, Magyarországnak nemeseit a bevált régi jogban megőrzi, és a zsarnokság elnyomásától megszabadítja”), amely a *tyrannis* fogalmát egyértelműen a tartományurak hatalmára vonatkoztatja.²¹⁷

A Képes Krónika címképét tehát nem lehet a decretalisok *regnum-sacerdotium*-képeivel sem azonosítani, sem összehasonlítani. A műfaj valóságos, bár lényegesen kidolgozottabb – és városállamokra alkalmazott – 14. századi példaképei az itáliai jó kormányzat-képek lehetnek. Simone Martininak a sienai Palazzo Pubblicóban festett Maestà-falképe a *Diligite iustitiam qui iudicatis terram* feliratot viseli, s ugyanez a Bölcsesség könyvéből (1,1: „Szeressétek az igazságot ti, akik ítéltetek a föld fölött!”) vett idézet található Ambrogio Lorenzetti Jó kormányzás-allegóriáján is, *Iustitia* perszonalifikációja fölött.²¹⁸ A sienai jó kormányzat-allegóriák és a Képes Krónika címképe között az ott az allegóriákban is, itt főként a prolóógus szövegében kifejezett *Iustitia – Pax* megfelelés teremt kapcsolatot. Sienában az Igazságosság alakjának „uralkodóként” való beállításában arisztotelészi gondolatok játszanak szerepet, legvalószínűbben a királytükör-irodalom közvetítésével.²¹⁹ Ennek a felfogásnak sienai hagyományát tükrözik még a Palazzo Pubblico kápolnájában 1414-ben Taddeo di Bartolo által festett erényciklus feliratai is. *Iustitia* alatt itt az egyik felirat Aegydius Romanus nevezetes királytüköréből való (*De regimine principum* I.II,11): *Iustitia omnium virtutum preclarissima regna conservat* („Az igazságosság, minden erények között a legragyogóbb, megőrzi a birodalmakat”) – pontos megfeleléje a Képes Krónika előszavában kifejezett alapgondolatnak. S a folytatás, az ellentétre való utalás, mintha a Krónika

szerkesztésének genealógiai alapelvét is indokolná: *Propter iniustitiam transferuntur regna de gente in gentem* (Eccl. 10,8: „Az egyik népről a másikra száll át a hatalom, a jogtalanság ... miatt”).²²⁰

A Képes Krónika címképének értelmezéséhez a kulcsot tehát legkézenfekvőbb a prologus gondolatmenetén kívül a politikai teoretikus irodalomban keresni. A *Secretum secretorum*nak, a hagyomány szerint Arisztotelész Nagy Sándorhoz címzett levelének a magyarországi ismeretét a címoldal festői stílusa alapján a Krónikához közel álló oxfordi kódex bizonyítja.²²¹ Tartalomjegyzékének tanúsága szerint az oxfordi kódex tagolásában és fő vonásaiban megegyezik ugyan a Roger Bacon által 1264–1267 között bevezetővel és jegyzetekkel ellátott kiadással, de szövege nem azonos ennek szövegével.²²² Szövegkritikájának hiányában ezért csak feltételesen idézhető a kritikai kiadásban megjelent, Bacon-féle redakció tartalma.

A Nagy Sándorhoz intézett intellem harmadik része foglalkozik a helyes kormányzat módjával. Eszerint az igazságosság teszi a királyt Isten választottjává és hozzá hasonlatossá: „Az igazságosság dicséretes, ajánlott dolog (avagy követelmény) az egy és dicsőséges Magasságbéli tulajdonságai közül. Ezért a királyság is azt illeti, akit Isten kiválasztott és szolgálai fölé rendelt. ... Tehát ebben hasonlulnia kell Istenhez, és ezért a királynak minden cselekedetében hasonlulnia kell a Magasságbélihez és utánoznia őt.”²²³ A munka első része az uralkodás fenntartásához szükséges tulajdonságokról szól. Különösen fontos ezek sorában a hírnév, amelyet e forrás tanúsága szerint túlzás lenne a reneszánsz uralkodás jellemzőjének tartani:²²⁴ „És az értelem első eszköze a jó hír vágya, mert aki valóban kívánja a jó hírnevet, híres lesz és dicsőséges, míg aki csak tettet, hogy kívánja, rossz hírbe keveredik. A hírnév tehát az, amit főképpen és önmagáért kívánnak az uralkodásban, mivel az uralmat nem magáért, hanem a jó hír miatt kívánják. A bölcsesség és az értelem kezdete tehát a jó hír vágya, azt pedig uralkodás és országlás útján lehet megszerezni.”²²⁵

Az uralkodói erények részletezésében jelentős szerepet játszik a hűség mint az állam összetartó ereje: „Tudd meg hát, hogy hit által gyűlnek össze az emberek, válnak lakottá a városok, szövetkeznek a férfiak, uralkodik a király; a hűség tartja meg a várakat, őrzik a városokat, fenntartja a királyok uralmát”. Ebből következik az erkölcsi tanítás: „Óvakodj, leghűségesebb király, attól, hogy megszegd adott szavadat, és erősen tartsd esküdet és szövetségeidet, még ha nehéz is lenne”.²²⁶ A *Secretum secretorum* tanácsai jelentős segítséget adnak a Krónika címképében és illusztrációs programjában szemléltetett erkölcsi elvek megértéséhez. E királytükör az uralkodás erkölcsi feltételein kívül (I. rész) az egészség megőrzésére vonatkozó tanácsokat (II. rész), az alkimia tanaiból kiindulva a kormányzás módszereit (III. rész) s a fizionómia alapelveit (IV. rész) tárgyalja. Különösen ez utóbbi stúdiumok játszottak kiemelkedő szerepet a portré 14. századi kialakulásában.²²⁷

A *Secretum secretorum*nak a kormányzás módjára vonatkozó tanácsaiban kereshetjük a fejlec képének első megközelítését is. A trón két oldalán ábrázolt előkelők képéhez idézhető az Arisztotelész szájába adott tanítás: „Tehát minden királynak két, uralmát fenntartó támaszra kell szüksége legyen. Ezek egyike azoknak a férfiaknak szilárdsága, akik óvják és megerősítik uralkodását...” Jelentős az alattvalók engedelmességének elnyerésére ajánlott mód: „Ennek pedig két oka van, az egyik belső, a

másik pedig külső. És most elmondom neked a külsőt, hogy a király bölcsen osztogassa közöttük gazdagságát, és gyakorolja irántuk a bőkezűséget, mindegyiküknek mindig érdemei szerint juttatva.” Az uralkodás legfőbb támasza azonban a lélek szabad tevékenysége: „A második támasz az, hogy a lelkeket szabad tevékenységre indítjuk, és ez az előbbrevaló, s ez van az első helyen.”²²⁸

A *Secretum secretorum* intelmei azonban a Képes Krónika díszítési programja számára aligha jelenthettek többet általános keretnél. A prológos szövege, mindenekelőtt a *rex sapiens* és a *tyrannus* szembeállítás, más forrásokat, az uralomformáknak Arisztotelész Nikomakhoszi etikájába foglalt értékrendjének ismeretét is feltételezi. A probléma szempontjából nagy jelentőségű Aquinói Tamás műve, *De regimine principum*, s mindenekelőtt tanítványának, Aegydius Romanusnak hasonló című műve, amelyet 1287 körül adott át Szép Fülöp francia királynak.²²⁹ Ilyen összefüggéseket sejtet – a Krónika illusztrálásához közeli időben – Nagy Lajos *CNH* II, 70. sz. ezüstgarasának körirata. Az érem előlapja a király hagyományos, trónoló majestas-figuráját ábrázolja [80. kép], míg címeres hátoldalát – bizonyára nápolyi *gigliati* nyomán – a *HONOR REGIS IVDICIVM DILIGIT* („A királyi tisztség kedveli az igazságosságot”) körirattal látták el.²³⁰ Ehhez a zoltár eredetű (98,4: „Király vagy, az igazságosságot szereted”) jelmondathoz igen közel áll Arisztotelész Politikája kommentátorának, Pierre d’Auvergne-nek megfogalmazása: *officium regis est esse custodem iustitiae* („A királynak az a tiszte, hogy az igazságosság őre legyen.”)²³¹

Az arisztotelészi fogalomrendszer párizsi és bolognai forrásait a magyar történettudomány leginkább a *communitas*-elmélet 1270-es évekbeli kialakulásával kapcsolatban tisztázta.²³² Ugyanezek a források jelentősek az uralmi formák hierarchiájának megismerése szempontjából is. Aquinói Tamás 1265–66 körül írt, *De regimine principum* című munkája jelzi a Nikomakhoszi etikába foglalt, a kormányzati formákra vonatkozó distinkciók ismeretét. Tamás leginkább a királyság és a zarnokság megkülönböztetésével foglalkozik, mivel az egyszemélyi uralmat tartja a leghasznosabb kormányzati formának: „... hasznosabb, ha az együtt élő emberek sokaságát egy kormányozza, mint ha többen kormányoznák”.²³³ Az igazságtalan kormányzás formái még az *oligarchia*, kevesek uralma a többségen, s a *democratia*, a többség uralma a gazdagokon; amelyek ellentétpárjai a jó kormányzati formák közül a többségi uralmi forma, a *politia*, illetve a kevesek kormányzata, az *aristocratia*.²³⁴

Az arisztotelészi fogalomrendszer illusztrációinak teljes, a fogalmi definícióknak a francia nyelvbe bevezetett neologizmusok megvilágítására is szolgáló rendszere annak az 1370-es évekbeli vállalkozásnak a során alakult ki, amelyben Nicole Oresme V. Károly megrendelésére elkészítette Arisztotelész négy művének, a Politikának, az Etikának, a pszeudo-arisztotelészi Ökonómiának, valamint a *Le livre du ciel et du monde*-nak francia fordítását. Az illusztrációk az új fogalmak vizuális szemléltetésére, jelentős újításként, a szerző és az udvari festőműhely szoros együttműködésében keletkeztek. A Politika kisebb, hordozható formátumú brüsszeli példányában kettős címkép szemlélteti a hat kormányzati formát (f. 1^v, 2^r [24., 25. kép]), amelyeket a II. könyv 10. fejezetében Oresme diagramban is összefoglalt. Eszerint:

Toute cite est gouverne ou par

– vn seul	– selon vertu	– Royaume
	– par puissance	– Tyrannie
– vn peu de gens	– selon vertu	– Aristocracie
	– par puissance	– Oligarchie
– vne multitude	– selon vertu	– Tymocracie
	– par puissance	– Democracie. ²³⁵

A kettős címlap illusztrációi a jó és a rossz kormányzati formák megkülönböztetésére, a három-három lehetőség párhuzamba állítására épülnek. Ábrázolásuk az egyszemélyi uralkodó, illetve a hatalmat gyakorló csoportok képei; a mellékjelenetek a kormányzás hatásait mutatják be. E politikai program korábbi megvalósítását a sienai *Sala della Pace* falképei képviselik, az egymással szembeni falakon *Iustitia*, illetve a *Malgoverno* allegóriájával, mellettük a *Securitas*, illetve a *Timor* birodalmának megjelenítésével.²³⁶

Ebben a sorban találunk rá a Képes Krónika címképének értelmére mint az igazságos királyságnak és támaszainak ábrázolására. A kép egyértelműen a királyságot jeleníti meg. Két oldalán az előkelők csoportjai Aquinói Tamás definíciójában találják magyarázatukat: „Ha tehát a szabadok sokaságát az uralkodó a sokaság közös javára rendezi el, az az uralom helyes és igazságos lesz, amilyen megfelel a szabadoknak.”²³⁷ Itt érintkezik a kép ikonográfiája a krónikaszöveg által is hangoztatott *communitas*-teóriával, mint utalás „a hatalomban »képviselőileg« részesedők személyi körére”.²³⁸ A Képes Krónika frontispiciuma mind államelméleti tartalmának részletességében és korszerűségében, mind tendenciájában különbözik egyrészt a valamivel későbbi, V. Károly-féle kéziratok illusztrációitól, másrészt az itáliai városállamokban festett allegóriáktól.

Itt javasolt értelmezésének alátámasztására ismét a Krónika történeti illusztrációinak elemzése szolgálhat. Ezek felelnek meg az Oresme-kéziratok „vizuális definícióinak”.²³⁹ Hans Belting mutatta ki, hogy a trecento nyilvános festészetében a narratív ábrázolások exemplumként nyertek új szerepet.²⁴⁰ E két, 14. századi képzőművészeti újjátás lehet a Krónika történeti illusztrációinak értékelése számára is a kiindulópont. A rossz kormányzatnak és következményeinek – mégpedig a II. Béla jó cselekedeteit dicsérső s a bosszú jogosságát említő szöveggel ellenkező – ábrázolása az aradi gyűlés képe (p. 113 [7. kép]). Itt valójában a rossz csoporturalom, *olygarchia* formulájáról van szó, ellentétben a *tymocracie* (Oresme értelmezésében pozitív) formájának megfelelő, a szövegben említett népítéssel. A *tyrannis* legnyilvánvalóbb esete a Kálmán és Álmos konfliktusát kísérő két ábrázolás (p. 106); a visszataszító külsejű Kálmán egyéb ábrázolásai is a fiziognómiai tanok legnyilvánvalóbb illusztrációi (p. 101, 105). Sajátos értelme van Vazul megvakítása jelenetének (p. 44 [9. kép]), amelynek a Krónika illusztrációi között ritka, két eseményt párhuzamba állító kompozíciója Imre temetésével egyidejű gonoszítottként jellemzi a megvakítást: lázadásként, a szövegben felelősnek megnevezett Gizella parancsa helyett egy csoport (vö. *olygarchie*) tetteként. Az oligarchia, kis számú tanácsadók rossz uralkodása, különösen gazdag példatárat nyert a hercegek történetében: a Salamon megkoronázását a várkonyi jelenettel egyesítő iniciáléban (p. 64), az igazságtalan uralkodás mozzgatójával, a pénzzel együtt, Salamon

és a hercegek Nándorfehérvár alatti osztozkodásánál (p. 74), ahogyan Vid ispán alakja jellemzi Salamon oligarchikus uralkodását a hercegekkel való viszályának jelenetében (p. 78) is. Az államelmélet fogalmai Károly Róbert konfliktusaira is illenek: Zách Felicián merénylete (p. 141 [8. kép]), Basaráb támadása (p. 143 [33. kép]) *seditio*, a jó király elleni lázadás példája,²⁴¹ a rozgonyi csata (p. 137) a rossz demokráciának és a királyságnak összeütközése. Ebben az összeütközésben kapnak különös hangsúlyt az ország akaratóból való koronázás példái, s mindenekelőtt Árpádnak a hét „választott” vezérrel való ábrázolása (p. 23 [4. kép]), a címoldal fejlécének [21. kép] párhuzama, s egyben a *communitas*-teória képi megfelelője.²⁴²

A Krónika képi díszének a fentiekben olyan, határozott koncepciót tulajdonítottunk, amely – kétségtelenül a hagyományozódás más ágán, a történeti szöveg illusztrálásának művészi gyakorlatában – bizonyos mértékig független az illusztrált szövegtől. E tekintetben igen tanulságosak a Krónika illusztrátorának szövegkapcsolataira vonatkozó megállapítások. A jelenkori kutatás mindenekelőtt tárgyi tekintetben tételez fel többlet-információkat, krónikaverziók, legendák, helyi hagyományok, csoporttradíciók, szájhagyomány ismerete alapján. A mi felfogásunk szerint ennél többről van szó: az illusztrációs program logikája határozott álláspontot tükröz. Ennek a feltevésnek az elismerése nem lehet független a Képes Krónika szerkesztésének megítélésétől, s vele a 14. századi krónikakompozíciónak és folytatásainak értelmezésétől.

A képzőművészet története számára is igen tanulságos műfajttörténeti konzekvenciákat rejt magában a krónikaszöveg folytatása körül kialakult filológiai vita. Domanovszky Sándor a Képes Krónika félbeszakadt szövegének egyes kéziratokban található, Nagy Lajos koronázásáig terjedő, a koronázás részvevőinek felsorolását tartalmazó folytatásával foglalkozott.²⁴³ E folytatás eredetének tisztázása során kritizálta Pór Antal „azon nézetét ..., hogy szerzőnk a Lajos király koronázásánál jelen volt, tehát az I. Fejezetet, melyben reflexiók is vannak, szemlélet után írta...”.²⁴⁴ Miközben a krónikaszöveg filológiájában az előrelépést a személyes élmények közvetlen ábrázolásának feltételezésével szemben a szöveg-hagyományozás kimutatása jelentette, kijelölve a további kutatás útját, a szövegtradíció és az illusztrációs hagyomány diszinkciójában Domanovszkyt épp ez a módszer vezette félre. A filológus „csőlátásának” jellegzetes esete az utóbb Kétyi János ferences provinciálissal azonosított szerző²⁴⁵ lokalizálása mellett felhozott érve. Eszerint a budai ferences kolostorban, egy 15. századi adat szerint létezett „Nagy Lajos története” írott életrajz lett volna. Pedig a *historia* szó itt nem írásművet, hanem képzőművészeti műfajt jelölt (*cuius* [sc. Ludovici] *historiam coloribus descriptam*), s elpusztítása sem kivakarás, hanem bemeszelés volt (*ultimis tamen his temporibus Fratres dealbata Ecclesia, eam deleverunt* – vagyis: „A legutóbbi időben, a templom kimeszelésekor a testvérek eltörölték.”)²⁴⁶ A történet tanulsága számunkra: nemcsak a szövegek forráskritikájának, hanem a képi tradíciónak is van önálló filológiája.

E megfontolás alapján a Krónikát illusztráló miniátorműhely vezetőjének személyében egy újabb egyéniséget sejtethetünk azok sorában, akik ez időben, 1358 táján az udvar környezetében a magyar történelmi hagyomány összefoglalásán fáradoztak. Közéjük tartozott a krónika ismeretlen szerkesztője, akinek Kálti Márkkal való, nehezen ellenőrizhető azonosítását esetleg alátámaszthatnák az illusztrálás munkájának székesfehérvári, illetve Erzsébet királyné személyével kapcsolatos vonatkozásai is.²⁴⁷ Ez

idő tájra esik Kétyi János működése; továbbá, ha életrajzírói tevékenységét kevéssel utóbb kezdhetné is (Nagy Lajos uralkodásának 1345–55 közé eső szakaszáról, 1364 táján), a kancelláriánál futja be a maga karrierjét Tótsolymosi Apród János, ez időben már kükkülei főesperes is. Valamennyiüknek egyéb életkörülményei, tisztségei, javadalmi a Kálti Márkéhoz hasonló mozgáskört sejtetnek.²⁴⁸ A miniátor művészetének értő méltányolója, ha nem épp inspirátora, feltétlenül ebben a körben keresendő: azoknak a jogászoknak körében, akik – Bónis György szavával – a királyi *capella* körül „valóságos diplomáciai iskolát” alkottak Nagy Lajos uralkodásának elején. Ennek a jogászörnek a középpontjában az a Vásári Miklós állt,²⁴⁹ akinek könyvfestészeti ízléséről a padovai *Decretales*-kódexek tanúskodnak. A krónikaszerzők közül kettőnek, „Kálti Márknak” és Kétyi Jánosnak a tevékenysége is ehhez a szűkebb körhöz kapcsolódik, míg Apród János pályájának színhelye a kancellária volt; pártfogói Tatamér székesfehérvári prépost, illetve Keszei Miklós, Esztergomban Vásári utódja.²⁵⁰

Viszonylag a legtöbbet Apród János kükkülei főesperes Nagy Lajos-életrajzában eszmei háttéréről tudunk, nem utolsósorban hivatkozásai alapján. Ő az, aki művének prólógusában a *Secretum secretorum*ot és Vegetius Renatust idézi, s aki ugyanitt éppúgy felhasználja a Példabeszédek könyvének nevezetes passzusát (8,15), mint a Képes Krónika szerkesztője: „...őtöle származik minden hatalom, miként a naptól a napsugarak, és az ő hatalma alatt uralkodnak az uralkodók, s gyakorolják hatalmukat a fejedelmek.”²⁵¹ Amikor Nagy Lajost Nagy Sándorral állítja párhuzamba, egyben az oklevélnarrációkba foglalt, a megadományozottak tetteit dicsérfő feljegyzések kancelláriai gyakorlatát is követi. Az a Lackfi István tetteiről szóló, I. Lajos 1350. október 30-i oklevelébe foglalt elbeszélés, amelyet krónikájában is idéz, többek között a zsarnokok megbüntetésével indokolja a nápolyi hadjáratot („hogy ... a zsarnokok kegyetlensége megbüntettessék”),²⁵² s ugyanitt Lackfi István csatáját a trójai háborúhoz mérte a kancelláriai alkalmazott („Ez a küzdelem még a bátor trójaiaknál is megérdemelt dicséretet kapott volna”).²⁵³

Vajon azonosítható-e a Krónika illusztrátorának álláspontja Apród Jánoséval, festői művére is elmondható-e, hogy „A jómódú, lovagi életmódot élő nemesség a munka tükrében éppen olyan megelégedetten szemlélhette magát, mint amilyen büszkén olvashatták az egyes nemesek a saját érdemeiket magasztaló okleveleket.”²⁵⁴ (Nem feledkezhetünk meg eközben a Krónika egyik legsajátosabb eleméről, a nemesség genealógiájának ábrázolásáról!) A kérdésre adható válasz összefügg azzal, vajon milyen sokra becsülhetők a királyi *capella* körének elméleti ismeretei, s különösen: hogyan értékelhetők ugyanezeknek a Képes Krónika szerkesztésénél is érvényesülő elemei. Ezeket az elméleti ismereteket a kutatás ma általában igényteleneknek tartja.

Az államelméleti felkészültségnek e körben játszott szerepét viszonylag a legtöbbre Bartoniek Emma becsülte valaha. Feltételezte, hogy a pápaságot támogató publicisztika (mindenekelőtt Aegydius Romanus) ellenében a magyar Anjou-uralom támaszaként hangot kaptak a francia udvar, illetve Bajor Lajos körében (Marsilius de Padua) kialakult antikuriális ellenzék eszméi is. E tendencia kezdetét Johannes Saresberiensis *Polycraticus*ának a Szent László-legendában 1290 táján érvényesülő hatásában látta, folytatását pedig a Szent László személyében megtestesülő, 14. századi „misztikus királyideálnak” a kialakulásában. Okfejtése szerint a nem uralkodásvágyból (*passione*), hanem az igazság őreként az ész szavát és a törvényt követve (*secundum rationem et legem*) uralkodó

Nagy Lajos képe Apród Jánosnál Aegydius Romanus elméletén alapul.²⁵⁵ Ugyanő viszont hiányolja a Képes Krónika „néptől függetlenített, erényekben bővelkedő királyeszményéből a Márkusénál nagyobb képzettséget igénylő államtani gondolatokat, melyek töredékei Apródnál fedezhetők fel.”²⁵⁶ A Képes Krónika bevezetésének megítélésében ezt a tradíciót követi az újabb irodalom is. Mályusz Elemér szerint a prológus „... nem a XIII. századi *communitas*-elméletet fejleszti tovább, a társadalomnak a rendiség irányában való haladásáról nincs szó.”²⁵⁷ A Krónika bevezetésének megítélésébe újabban csak Tarnai Andor hozott pozitív szempontokat, kimutatva Petrus Comestor, a „*magister ystoriarum*” szerepén kívül Nicolaus de Lyra bibliamagyarázatának frissebb és modernebb hatását is, megjegyezve, hogy „akkoriban a párizsi szellemi életet minimális késéssel lehetett nyomon követni. Nicolaus de Lyra expositiójának adaptációja ugyanis 1358-ban, kerek kilenc esztendővel a nagy hatású szerző halála után már megtörtént”.²⁵⁸ Az adaptáció tendenciáját Tarnai a bibliai leszármazás korrekciójában, „egy szűk csoport ... önbecsülésének növekedésében”, az őshazának Európába helyezésében, s „a magyarok eredeztetésének keretén belül a frankok Trójamondája” iránti különös érdeklődésben jelölte meg, nyitva hagyva az előző forrásainak kérdését.²⁵⁹ Ez a vélemény nyújt lehetőséget arra, hogy a Krónika illusztrációit ne Kézai *communitas*-teóriájának keretei között értékeljük, hanem annak az államelméleti vitának kategóriáiban, amelyben Károly Róbertnek a nápolyi utódlásból való kizárása, illetve VIII. Bonifác pápának e kérdésben hozott döntése miatt, mindenekelőtt a magyar udvar jogi képzettségű diplomatái különösen – és a ferences spiritualizmus oldalán – érdekeltek voltak.²⁶⁰

Tehát könnyebb felvázolni miniátorunk kulturális környezetét, mint pontosan kijelölni a munkáját irányító szellemi tendenciát. Az a tény, hogy feladata illusztrálás volt, s így képekkel volt dolga, eleve bizonyos önállóságot biztosított számára. Eközben rá is érvényes lehetett az az eljárás mód, amelyet Tarnai a Krónika szerkesztőjéről tételezett fel: mintaképek követése és azoknak beszúrásokkal való adaptálása. Ez az eljárás ugyanis nemcsak a szöveg alakításának módszerére, hanem a képzőművészeti kompozíció formálására is jellemző a középkorban. Nem tudjuk, álltak-e rendelkezésre egyes előképek a magyar krónika szövegének esetleges korábbi hazai illusztrációs hagyományában. Munkájának természete, az illusztrált krónika műfajának meghonosítása azonban annyira újszerű, hogy – legalábbis egészében – feltétlenül eredeti teljesítménynek, újításnak tekinthető.

A miniátor mintaképeit legvalószínűbben abban a körben kereshetjük, amelyet a Krónika miniatúráinak stíluskritikájával foglalkozó irodalom meglehetősen tágran és ellentmondásosan jelölt ki. Az újabban hangsúlyozott közép-európai (csehországi) minták mellett e tekintetben jelentős a genealógiai ciklusok nápolyi hagyománya. Paolino Veneto *Chronologia magná*jának nem sokkal 1329 után díszített párizsi kézírata (Párizs, Bibliothèque Nationale ms. lat. 4939) rajzolt mellképeinek [23. kép] sorozatával igényes mintaképe lehetett egy, az egész világtörténelmet átfogó genealógiai ciklus koncepciójának. A krónika (f. 4^r) a francia királyok és a nápolyi Anjouk genealógiájával párhuzamosan II. Andrásról kezdve, tartalmazza az Árpád-ház leszármazását is, a házassági kapcsolatok jelölésével. A *Regnum scitarum*, illetve a *reges babilonie* (f. 13^r) igen szép Nímród királya mellett a szövegben kép nélkül szerepel *hūnor, mogor, filij nemroth* is. A *Chronologia magna* e mellképei mindenesetre csak arctípusukban és

viseletükben (koronák, a lovagi fegyverzet elemei) hathattak a Képes Krónika egész alakos ábrázolásaira. Annál nagyobb viszont stílusuk jelentősége, amelynek toszkán áramlata megalapozta a nápolyi udvari festészet későbbi orientációját.²⁶¹ Míg a *Chronologia magna* egyetlen reprezentatív uralkodóképe, a sakktabla figuráinak ábrázolása (f. 30^r) a párizsi kézirat campanai iskolatradíciót követő stílusrétegéhez tartozik,²⁶² a későbbi reprezentatív nápolyi festészet a kódex modernebb rétegét folytatta. Az András herceg személyével valószínűleg nem teljes alappal kapcsolatba hozott mecheleni biblia²⁶³ genealógiai tárgyú diptichont alkotó oldalpárja egyrészt ahhoz a karoling uralkodóportrékig visszavezethető tradícióhoz csatlakozik, amelyben az uralkodói erények a trónus két oldalán jelennek meg (f. 1^v), másrészt I. Károly képének (f. 2^r, felső sor) két oldalán uralmának támaszai, a bárók állnak. Ez a reprezentatív séma ismétlődik számos változatban a Képes Krónikához mind stílusát, mind a viseletet tekintve legközelebbi, *Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit*-kéziratban.²⁶⁴ A szövegkezdetet (f. 3^r) Tarantói Lajos trónképe kíséri előkelők csoportjai között: jobbján fegyveres, balján írnok áll elől. E típust számos, a lovagrend ceremóniáit ábrázoló kép variálja [22. kép]; egy helyen (f. 4^r, a rend pénteki gyászöltözetének illusztrációjaként) a köpenyes, illetve a fegyveres királyábrázolás párhuzama, a Képes Krónika festőjének egyik, figuráinak jellemzésére sűrűn alkalmazott közhelye is megtalálható benne. A Krónika stílusának alaprégét tehát Nápoly udvari művészetéből, annak Cristoforo Orimina által képviselt irányából származtatjuk. E feltevés alapján új megvilágításban jelenik meg a kódex képi díszének „sienai” rétege is: Berkovits Ilona nyomán mindenekelőtt a Szent István születése-miniatúrát (p. 37), különösen ennek architektúráját szokás ilyen kapcsolatok képviselőjének tekinteni. Valójában az architektúra legalább ugyanilyen joggal tekinthető a Cavallini-hagyomány hordozójának (vö. Filippo Rusuti mozaikjait a római Sta Maria Maggiore homlokzatán). A nápolyi Cavallini-hagyományon kívül e tekintetben különösen a jelentőségében az utóbbi időben felismert, monográfusa, Ciardi Dupré által a sienai epigon-szerepből kiszabadított és Cavallini római körének tagjaként azonosított *Maestro del Codice di San Giorgio* játszhatott fontos szerepet. Római–avignoni kapcsolatai kellően ismertek; nápolyi összeköttetései mindeddig csak sejtettek.²⁶⁵

A Képes Krónika illusztrációinak nápolyi kapcsolatai – pl. már egyedül Paolino esetében is, akinek Boccaccio által glosszázott *Chronologia magnája* velencei, avignoni és toszkánai vonásokat egyesített helyi, nápolyi elemekkel²⁶⁶ – felvetik egyrészt a stílus eklektikus jellegének, másrészt humanista kapcsolatainak kérdését. Ez utóbbi problematika középpontjában a padovai S. Antonio San Felice-kápolnájában Altichiero által festett állítólagos Nagy Lajos-portré [26. kép] kérdése áll. Az azonosítást Dercsényi Dezső javasolta²⁶⁷, újabban Margaret Plant újította fel.²⁶⁸ Plant a *Ramiro király tanácskozása* jelenet főalakjában nemcsak Nagy Lajos fiziognómiáját és trónusa baldachinjának kék alapján arany liliomait fedezte fel, hanem a zsinat résztvevői között is azonosította Petrarcan kívül a donátor, a Budán követségben járt Bonifacio Lupi di Soragna, közös barátjuk, Lombardo della Seta, továbbá a padovai hercegek, Francesco il Vecchio és Novello alakját. Kétségtelen erejű érve Nagy Lajos struccos sisakjának jelenléte a *Clavigói csata* egyik mellékalakjának kezében [27. kép].²⁶⁹ Bonyolultabb „Ramiro király” azonosítása, mivel ruházata, koronája egyértelműen császári, viszont liliomos (*semé*) heraldikája nem feltétlenül magyar, arcvonásainak megfelelése pedig

kérdéses (a szerző a Képes Krónika címképének sérült arcát mint „sematikusat” félretolja, a zárai Szent Simeon-szarkofág Lajos-arcától viszont már eleve kevesebb hitel várható el, a veleméri Szent László-arc azonosítását pedig ikonográfiai problémákon kívül megnehezíti, hogy annak jó része restaurátori kiegészítés).²⁷⁰

Így változatlanul lehetséges a „Ramiro”-alak Nagy Károlyként való értelmezése. Ennek az azonosításnak a legizgalmasabb elemét a Lajos és Nagy Károly közötti padovai kontamináció (tehát kryptoportré) lehetősége jelenti, ami egyben a Velencével szemben szövetséges és a törökökkel háborúzó magyar király padovai kultuszának magyarázata is. A *Cronaca Carrarese* 1368-ban írott bevezetése szerint „Lajos magyar király ... a világ leghatalmasabb fejedelme volt a keresztények között, és a hitetlenek által leginkább rettegett király, aki csak volt vagy lehetett Nagy Károly császár halála óta”.²⁷¹ Meggondolandó, hogy Padovában, Petrarca humanista környezetében, ahol Marsilius *Defensor pacis*ának (1324) a pápai hatalom korlátozására vonatkozó tanai és a monarchiát támogató államszemlélete Vergerio államelméletéig és Conversino da Ravennáig öröklődött, Nagy Lajos testesítette meg az uralkodó ideálját. Conversino megfogalmazása szerint „Lajos, a hunok királya a szétszakított, embertelen, törvény, erkölcs és istenfélelem nélküli országot feltámasztotta, rendbehozta, gyarapította, ... és fegyelemben, meg az értelmes élet törvénye szerint megújította”.²⁷² Ez az ítélet egybehangzik a Conversino padovai körének tulajdonítható és a Képes Krónika illusztrációiban is tükröződő, fokozottabb és korszerűbb államelméleti tudatossággal.

„ORIENTALIZMUS”

A Képes Krónika címdoldalának fejlécén az uralkodót és trónjának támaszait ábrázoló kép [21. kép] leginkább szembetűnő sajátossága, hogy a király jobb és bal keze felőli csoportot viselete differenciálja. A jobbján állók nyugatias viseletű, páncélos lovagok, akiknek tartása figyelmet és készséget fejez ki. Fegyverzetük kard és pajzs. A bal kéz felőli csoport tagjait színes, kaftánszerű viselet jellemzi, keleties, részben kucsmaszerű szőrme fejfedőkkel; az előtérben álló három figura reflexíjat, buzogányt, szablyát tart kezében. Ők is készségesen figyelnek a királyra, a legelső figura beszédgesztusra emeli jobbját. A két csoport szimmetriája teljes: az ábrázolás egyenértékű részesei.

A csoport értelmezésének kiindulópontja mindaddig viselettörténeti, reálrégészeti vagy fegyvertörténeti azonosításon alapuló, történeti forrásinterpretáció volt, tehát az ábrázolás abszolút hitelének feltételezésére épült. Az irodalom meglehetősen kronológiai nehézségekkel küzd a feltételezés levezetésében, mivel ugyanabból a (késői) forrásból kell érveket nyernie a honfoglaló magyarság keleties viseletére, a 13. században elterjedt kun viseletre,²⁷³ valamint a 14. század keleties ruházatára és fegyverzetére. A 19. századi historizmus a viselettörténeti tanulmányokat a festői ábrázolás hitelességének biztosítékaiként művelte. A *magyar viseletek története* című reprezentatív kiadvány a festő Nemes Mihály munkája, a régész Nagy Géza kommentárjaival,²⁷⁴ s így utalt Szendrei János is viselettörténeti munkájában együttműködésére Munkácsy Mihállyal a *Honfoglalás* előkészítésében.²⁷⁵ E munkák alapvető tételei megfelelnek a századelő régészete általános tájékozódásának: a honfoglalás kor viseletének legfontosabb forrása az e korban is még eleven keleti viselet, a Képes Krónika viseletábrázolásai perzsa

miniatúrákkal állíthatók párhuzamba, s ugyanígy francia kéziratokkal is, mint az *Histoire du voyage et conquête de Jerusalem*, illetve a *Livre des Merveilles*.²⁷⁶ E sejtéseket hamar, pozitívan regisztrálta az ikonográfiai kérdések iránt különösen érzékeny Éber László: „Óvakodnunk kell ugyan attól, hogy például XIII., XIV. századbeli francia codexek keleti tárgyú ábrázolásait teljesen hiteles kútforrások gyanánt fogadjuk el, de e képek reánk nézve éppen azért rendkívül becsesek, mert az imitatorok sokat merítettek az egykorú magyar – érzésök szerint nem nyugati, hanem keleti – viseletből. Ez különben még később, a XV., XVI. században is előfordul, főleg bibliai jelenetek ábrázolásánál, olyankor, mikor a művészek nem elégszenek meg phantastikus keleti jelmezek koholásával.”²⁷⁷ Ez okfejtés már kezdetben jó kritikai kiindulópontot teremthetett volna az ábrázolások értékeléséhez. A kutatás azonban nem ezt az utat járta.

Zichy István – a festői gyakorlatból eredő tapasztalatokat is értékesítő, aktualizáló értelmezést adva a miniatúráknak – „marcona kinézésű arcokról” szólt, „mert gyakori, mondhatnánk szabályszerű jelenség, hogy kezdő, vagy legalább portraittirozásban járatlan rajzolók az egyéni vonásokat túlozzák, sőt valóságos torzképeket rajzolnak”.²⁷⁸ Ennek a (a középkori festészetről mint primitívről alkotott ítélettől sem mentes) realizmusértelmezésnek megfelelően, Zichy szerint a címkép keleties viseleteit és fejfedőit „különösen jellegzetes magyar viseletnek tartották Nagy Lajos korában”.²⁷⁹ Zichy megfigyeléseit hamarosan Varjú Elemér gazdagította, megkülönböztetve a kun (valódi kaftán, feltűrt karimájú, hegyes, prém nélküli süveg) viseletet a „tatárjárás előtti régi magyar köntös továbbélésétől”.²⁸⁰ Ez azonosítás fegyvertörténeti kidolgozása László Gyula (buzogány, íj-nyíl és szablya mint avar és nomád méltóságjelvények),²⁸¹ illetve Kalmár János nevéhez fűződik.²⁸²

E megállapításokhoz kapcsolódnak a nyugati öltözetű lovagokkal szembeállított csoport értelmezésére vonatkozó megjegyzések: „hódolt népfajok” (Pór Antal),²⁸³ magyar lovagok – kun, besenyő és székely harcosok, azzal a megfigyeléssel, hogy a miniatör régi ruházatban „elsősorban nem az urakat, hanem a lovászt, a fullajtárt, a hírnököt, pásztort, tevehajcsárt ábrázolja...” (Varjú Elemér).²⁸⁴ László Gyulának a pszeudo-Maurikiosz szövegére és *A mongolok titkos történetére*, s mindenekelőtt az avar fejedelmi sírleletek elemzésére támaszkodó hipotézise a három fegyverhordozóban a méltóságuk jelvényeivel, illetve királyi jelvényekkel ábrázolt magyar főurakat lát a baloldali csoportban.²⁸⁵ Györffy György testőrségként értelmezte a címkép két szárnyát: „...Nagy Lajos mellett jobbra páncélos lovagok, balra különböző viseletű etnikumok; hegyes sapkájú kun s mellette talán kúpos sisakú orosz és jász.”²⁸⁶ Ezt az értelmezést követi Kristó Gyula.²⁸⁷ Valamennyi hipotézis, az éppen tárgyalt történeti kérdés kontextusa szerint, voltaképpen *petitio principiin* alapul. Ilyen Berkovits Ilonáé is, „Magyarország és az uralkodó hűbéresei”-ről. Csapodiné Gárdonyi Klára valamennyi feltevést regisztrálta.²⁸⁸

A keleties viselet értelmezését ismét a kódex történeti illusztrációinak áttekintésével kell kezdenünk. Igazat adhatunk Varjú Elemér megfigyelésének: a kun süveg határozott réteget képvisel Kun László történetének képein (p. 128 [32. kép], 129). Azonos a tatár viselet is (p. 125 [31. kép], 128). Ez ábrázolásokat reflexíj és szablya minősíti. Fő attribútumuk a „feltűrt karimájú, hegyes prémm nélküli süveg”. Ilyen minősíti Keánt, *ducem bulgarorum et sclavorum* (p. 41), a Szent László által legyőzött kunokat (p. 72

[64. kép]), nehezen érthető utalásként III. István kíséretjében is (p. 121). Ez a viselettípus a nyitóképen nem szerepel, nincs az *ingressus*-képeken sem, megtalálható viszont az *Introitus diversarum nationum* miniatúráján [46. kép]. Az ehhez a képhez tartozó fejezet lényegében egyetlen felsorolás, benne a Géza fejedelem és Szent István alatti betelepülőkkel: *Bohemi, Poloni, Spani, Hismahelite seu Saraceni, Bessi, Armeni, Saxones, Turingi, Misnenses et Renenses, Cumani, Latini*. Egy csoport értelmezése viszonylag bizonyos: a középen ábrázolt, asszonyaikat nyergükben hozó lovasok az izmaeliták, besenyők, kunok csoportját képviselhetik.²⁸⁹ Ugyanezen a képen, a többi csoportban elsősorban megtalálhatók az általános, keleties viseletek, amelyek repertoárját a címkép jobb fele tartalmazza: hegyes és tompább, kúpos prémes kucsmák, barázdált és gömb alakú süvegek, szablya, reflexív (buzogány csak a címképen!), kaftánszerű, színes ruhák.

E fantasztikus viseletek fő előfordulási helyei a hun történet (Szkithia, p. 4, illetve vadászat, p. 5; *primus ingressus*, p. 7, hunok csatája, p. 9, *secundus ingressus*, p. 21 [44. kép]), Attila (p. 13), vezérek (Vérbulcsú és Örs, p. 26 [40. kép]). Olykor jelzik a magyar had elemeit (Lél és Bulcsú, p. 34; Botond, p. 36; íjászok Aba Sámuel páncélosai között, p. 47, p. 50; világiak I. András koronázásánál, p. 60; a hercegek íjásza, p. 72 [64. kép]). Bizáncit jelölhet a fülvédős, bordás sisak: p. 78; rutént a szőrme kucsma: p. 98; de ugyanez a fejfedő, subával együtt, Basaráb harcosain is: p. 143 [33. kép] és 146; a követ levett, barázdás sisakkal, hosszú hajjal: p. 144. Az ábrázolások logikája világos: a keleties viselet és fegyverzet (különösen a részben nehéz fegyverzetű, páncélos magyar királyi csapatban) a kelet-európai könnyűlovasságot (de nem kun-mongol változatában) jellemzi. Így kerülhet a nyitóképre is, a király uralmának támaszai közé. Az uralkodó trónjának két oldalán álló férfiak tehát egyfelől a nehéz fegyverzetű lovagokat, másfelől a könnyűlovasságot képviselhetik. Felidézendők itt az elhunyt Károly Róbert *effigies*-lovagjainak különböző fegyverei. A Képes Krónika értelmezése visszavezet a fentebb a rembrandti „lengyel lovason” [1. kép] ismertetett problémához. A lovas viselete – csaknem három évszázad múltán – még mindig a Képes Krónika kelet-európai könnyűlovasságait jellemző felszerelésnek felel meg.

E könnyű fegyverzetű magyar lovasságról itáliai írott források éppúgy tudósítanak, mint az ábrázolások. Ezek jelentőségével az utóbbi időben gyakrabban foglalkozik a művészettörténeti irodalom. Az európai viselet nagy, 14. század közepi változását elemezve, különösen Stella Mary Newton fordított nagy gondot a kor magyar viseletének vonásaira, feltételezve, hogy ez a viselet az akkori Európa számára magát a keleties egzotikumot testesítette meg. Newton jól ismeri és elismeri a magyar viseletek sokrétűségét: a Képes Krónika nyugatias udvari divatjának jellegét a nápolyi *Statutus de l'Ordre du Saint-Esprit* franciás ruháival világítja meg [22. kép], s tisztában van azzal is, hogy a franciáság nem a „legtisztább francia” divat. A női főköntöviset [3., 6. kép] például biztosan kelet-európai sajátosság, amint 1347-es római forrás szól arról is, hogy Nagy Lajosnak Cola di Rienzónál járt követei német köpenyeket viseltek. S. M. Newton azonban a legnagyobb jelentőséget a keleties magyar viselettípusnak tulajdonítja. Ennek itáliai ismeretét Nagy Lajos hadainak Itáliában való megjelenésére vezeti vissza, s legrészletesebb irodalmi emlékeiként Matteo Villani krónikájának magyar (és kun) csapatokról szóló beszámolóit tartja nyilván. E leírásokat közvetlenül vonatkoztatja az egykorú ábrázolásokra, mindenekelőtt azok leggazdagabb tárházára, a Képes Krónika képsorozatára. Hasonló ismereteket tételez fel azoknak a velencei,

különböző népeket felsorakoztató ábrázolásoknak háttérében (szkíták a San Marco déli kereszthajójának apostolmártírium-mozaikján, a rájuk vonatkozó *gens Sythica credit* felirattal; latinok, tatárok, törökök, magyarok, görögök, gótok, egyiptomiak, perzsák ábrázolása a Palazzo Ducale egyik oszlopfőjén), amelyeknek jelentősége a Képes Krónika *Introitus diversarum nationum*-képeéhez [46. kép] mérhető. S. M. Newton feltevése szerint a 14. századi orientalizmus forrása a tapasztalat: mindenekelőtt a nyugattal érintkező magyarok és az őket kísérő etnikumok megismerése. Így pl. Basaráb harcosairól (Képes Krónika, p. 143 [33. kép] és 146), akiket „beszarábiai törzsi harcosoknak” (!) jellemez, megjegyzi, hogy subáik Hérodotosztól kezdve egészen 1975-ig megfeleltek a román pásztorviseletnek. A magunk részéről az ábrázolási formák hagyományozódásának nagyobb szerepet tulajdonítunk.²⁹⁰

Stella Mary Newton külön tanulmányban is foglalkozott a 14. századi nápolyi–magyar diplomáciai és háborús kapcsolatok festészeti tükröződésével. A vizsgálat támpontjai Simone Martini művei, illetve a Pulszky Károly²⁹¹ által korábban már vizsgált és másoltatott trevisói Orsolya-legenda képei voltak. Simone Martini assisi Szent Márton-képeinek keleties (=magyar) kalap-, sisak- és viseletmotívumai, illetve heraldikus színhasználata esetében a szerzőnő nemcsak Károly Róbert 1333-as nápolyi útjának hatásával, hanem a szent pannóniai születésének hagyományával, továbbá az alapító Gentile da Montefiore kardinális magyarországi tevékenységével is számot vetett. A trevisói Tomaso da Modena-freskón – Pulszky elképzelésével ellentétben – ugyancsak nem a Képes Krónika nyugatias viseletrétegével rokon főalakokban, hanem lovasok és mellékalakok viseletében ismer keleties vonásokra.²⁹² Assisi és Treviso Stella Mary Newtonnak alkalmat adott a magyar (keleties) viseletben két, kronológiailag is határozottan elkülöníthető ábrázolási típus megkülönböztetésére. Ez a distinkció annál jelentősebb a magyar művészettörténet számára, mivel a magyar könyvfestészetre is vonatkozik. Eszerint a Képes Krónika képeiben „tudós szemlélet” nyilvánul meg a magyar történelemben szerepet játszó népek etnikai viselete iránt, míg a Magyar Anjou Legendárium miniatúráit sokkal inkább hazai (*domestic*) szempont jellemzi.²⁹³ A kérdés bennünket itt csak ikonográfiai vonatkozásaiban érint, de nem jelentéktelen a Legendárium keletkezési helyének megítélése szempontjából sem, mivel S. M. Newton a kódex magyarországi illuminálását tételezi fel.

A Magyar Anjou Legendárium miniatúráin a kortalan ruházatok mellett fontos elem a római katonák klasszikus, bizantinizáló eredetű pánccélja mindenütt, Krisztus passiójának és a szentek legendáinak történeteiben, ahol katonák, lovagok megjelenítése szükséges: pl. Szent Györgyön: XXII/4, hasonlóképp Szent Lászlón is: XLIV/4, 7, 8, 9, 12, 13, 15, 16 [62., 63. kép].²⁹⁴ Ez az uralkodó viseletréteg aligha tekinthető magyarországi hagyománynak. A kor férfi és női viseletének reális darabjai mellett ugyancsak általánosnak tekinthetők a zarándokviseletek, pl. id. Szent Jakab csodái sorában: VIII/50–52, Szent Elek legendájában: LIII/2, 3, 5–7; az egyházi öltözetek. A magas, kúpos süveg sűrűn, különféle funkciókban tűnik fel a kódexben: pl. I/15, 16: írástudók és farizeusok; I/20: Mózes és Illés; I/27: főpapok. E szerepén kívül alkalmazásának másik ikonográfiai alaprétege: pogány, jórészt keleti bölcsek, mágusok, pl. Szent János legendájában: VII/9–11 [28. kép], 16; Jakabéban: VIII/4,5, 47 [29. kép]; Mátéban (a színhely: Etiópia): IX/1–4; Júdásében (Mezopotámia): XI/1 (tanulságos Simon Júdás Tádé történetében, ugyanott az egyiptomiak és a perzsák

jellemzése); Szilveszterében: XXXV/2, 4, 5. Ezt a jelentésréteget figyelembe kell vennünk egy hasonló típusú (részben tollal díszített) kalapformának (magyar urak jelzésére?) a Szent László-legendában való feltűnésénél: XLIV/2, 17, 18 [30. kép]. Ugyanott egyedülálló elem, s aligha képzelhető el magyarországi előkép nélkül, a kun feltűrt, hasított karimájú, gyöngyös süvege, mongolos, sodrott bajszos arca, szablyája és buzogánya (XLIV/2, 3). Ez a süveg éppoly kivételes, mint az egyiptomi fejedelem fantasztikus turbánja Remete Szent Antal legendájának két jelenetében (XLVI/5, 6). A Képes Krónika ikonográfiájával tehát csak a kun süveg ábrázolása árul el rokonságot, más attribútumok funkciója határozottan eltérő, s a Legendáriumban magában következetesen illeszkedik az ábrázolt figurák egyik meghatározott kategóriájához.

A Legendárium Szent László-ábrázolásaival kapcsolatban magyarországi előkép feltételezése közhelyszámba megy éppúgy, mint az utalás a falképekkel való rokonságra.²⁹⁵ A Legendárium elképzelhető mintaképe azonban meglehetősen egyedülálló lehetett, ugyanis a kun korai falképbábrázolásain attribútumai még nem mutatják a későbbi, a Képes Krónika-beli ábrázolásával [64. kép] megegyező következetességet.²⁹⁶ Kakaslovnicon fejdíszre szárnyaszerű elemekkel díszített süveg, illetve különös sisak [66. kép]. Talán ugyanilyen az ócsai; Gelencén hegyes vassisakot visel [72. kép]; fő fegyvere mindenütt szablya. A hasított, felhajtott karimájú, csúcsos süveg csak a 14. század végétől kezdve kötelező attribútuma a falképfestészetben [38. kép]. Ennek az ábrázolásmódnak a kialakulása tehát valószínűleg ugyancsak 14. századi folyamat; nem kevésbé „tudós” lelemény, mint a Legendárium más attribútumainak következetes ábrázolása. Párhuzamok fellelhetők már a Manesse-kézirat toldalékában [39. kép], továbbá a Hedvig-legenda illusztrálásában is (rokonsága, illetve tatárok a legnicai csata jelenetében).²⁹⁷

A középkori „tudós” orientalizálás feldolgozása a századforduló táján indult, Szendrei és Éber megjegyzéseivel egy időben. A Krónika későbbi kutatása ekkor ejtett el egy igen fontos szálát. Az orientalizálás kutatásának kezdeményezője Charles Diehl volt, aki a Giotto képein felfedezhető núbiai és mongol típusok eredetét a rabszolga-kereskedelemből, keleti utazásokra és követjárásokra vezette vissza. Újabb impulzusokat tulajdonított a görög küldöttség megjelenésének az 1438-as firenzei zsinaton, illetve a velencei–török kapcsolatoknak, mindenekelőtt Gentile Bellini tevékenységének II. Mohamed udvarában.²⁹⁸ Diehl tanulmányának alapfeltevése a keleti *couleur locale exacte et vrai* visszaadása az itáliai festészetben – körülbelül olyan értelemben, ahogyan ezt a maga korának orientalistáinál is láthatta. Időközben a helyszíni tanulmányoknak tulajdonított fontos szerepet – mind a városképi motívumok, mind a keleti divat és típusok tekintetében – elhalványították a közkeletű és a közvéleménynek jobban megfelelő művészi előképekre vonatkozó megállapítások.²⁹⁹ Hermann Goetz tanulmánya, tovább gyarapítva az orientális típusok iránti itáliai érdeklődés példáit, a felületes, a kosztümre szorítkozó érdeklődés élénkülését 1438-cal jelölte, feltételezve, hogy a Palaiologosz-udvar iráni, kazár, tatár, dél-oroszországi kísérete és zsoldosai a keleti típusok és viseletek megismeréséhez is hozzájárultak. Goetz az újabb változást 1453-ban, Konstantinápoly elestekor tételezte fel. Ekkortól a közvetlen tanulmányok lehetősége mellett egészen a 17. századig, Rembrandtig számol a konvencionális típusú orientalizálás hagyományának továbbélésével. Ebben a folyamatban fontos szerepet kapott a török viselet uralkodóvá válása a 15. század második felétől kezdve.³⁰⁰ Az „orien-

talizálás jelenségének hasonló érintkezésekre támaszkodó irodalma szinte áttekinthetetlenül nőtt és nő: legutóbbi példája Hidemichi Tanaka közlése a padovai Scrovegni-kápolna figuráinak ruhaszegélyein azonosított, általa Marco Polo útjára visszavezetett mongol feliratokról.³⁰¹

Az „orientalizmus” példaanyagának extenzív gyarapításával és meggondolatlan túlbecsülésével azonban már Leonardo Olschki leszámolt 1944-ben. Olschki a történetiség igényére vezette vissza az etnikai individualizáció szándékát Giotto művészetében s a 14. század ázsiai jellegű egzotizmusában, viszont hangsúlyozta az etnografikus jellegű fiziognómiai és kosztümtanulmányok alakoskodásig menő fantasztikumának jelentőségét még az útleírás-irodalomban is.³⁰² Az általános egzotizmusban nagyobb szerepet kaptak a keleti luxus import-drágaságai (így a nevével is a tatár nagykánt utánzó Cangrande della Scala körében)³⁰³ és a rabszolgakereskedelem révén az itáliai városokba került keletiek, mint a kritikátlan *fureur asiatique* által túlértékelt fényes követségek. A nagyratörő veronai Cangrande della Scala példája nem áll egymagában: hasonló eszközöket használt koholt „főhercegi” fenségének reprezentációjára IV. Rudolf osztrák herceg. Nemcsak különös, keleti kelmébe való temetése tartozik ide, hanem sajátos invenciója, a főhercegi korona is, amelynek prémes csúcsai egyszerre idézhették a magyar királyok koronáját, s kelthettek ugyanakkor keleties és régies benyomást; amint a herceg hamisított privilégiumai szerint is még 1156-ban, I. Frigyes császár adta volna neki a *sertum pinnitum* viselésének előjogát.³⁰⁴ Ez az érdeklődés tükröződik a 14. század végi *Österreichische Chronik von den 95 Herrschaften* őstörténeti koholmányában is, amely szerint az osztrák történelem Noéval – s természetesen Jáfettel – kezdődik: tőlük származik a legendás, lovagias férfiú, *Abraham von Tenomaria*. A régmúltat kitöltő fiktív osztrák uralkodók pontosan úgy viselkedtek, mint a 14. századi hercegek: feleségeiket gyakran hozták (a persze, szintén nem létező) Csehországból, Magyarországról.³⁰⁵ Az osztrák hercegi hatalom eredetét bizonyítani hivatott történeti fikció a maga nemében nem teljesen egyedülálló: Viterbói Gottfried a Staufok udvarának szempontjából úgy igyekezett bemutatni a császári hatalmat, mint egyszerre a keleti és a nyugati császári hatalom örökösét. Eszerint Nagy Károly anyja, Berta Heraclius császárnak egy görög hercegnőtől és magyar apától született unokája volt. Mint az egész nemesség, a frank Trója-monda szerint Nagy Károly is végső soron Priamus leszármazottja volt.³⁰⁶

A Giottónál (Szent Ferenc-legenda, Tűzpróba), Ambrogio Lorenzettinél (a ceutai mártírjum jelenete), Andrea da Firenzénél (Cappella degli Spagnuoli, *Ecclesia militans*)³⁰⁷ kezdeményezett, történeti valószerűséget hordozó, tehát historizáló tendenciájú orientalizálás a 14. századi francia udvari könyvfestészetben hasonló ikonográfiai kontextusban vezet orientalizáló megkülönböztető viseletek alkalmazásához, mint a Magyar Anjou Legendáriumban. Az ábrázolási alkalmak: próféták, rómaiak, zsidók (a narbonne-i paramentumon a *centurio* varkoccsal! [34. kép]).³⁰⁸ A csúcspontot a 15. század elejének udvari művészete érte el, a Boucicaut-mester körének bibliaillusztrációin, a *Merveilles du monde* orientális útleírás-jelenetein [36. kép], a Titus Livius-illusztrációk karthagói alakjain [37. kép].³⁰⁹

A keleti útleírások illusztrációi a konvencionális képzetek értelmében korrigálják az útleírások szövegét. A középkorban a Keletről élő elképzelések Nagy Sándor óta hagyományozódó képzetekből eredtek. Jól jellemzi e helyzetet Rudolf Wittkower

megállapítása: „Marco Polónak nem hisznek, csak Odorisonak és Jean de Mandeville-nek”.³¹⁰ E ponton válik nyilvánvalóvá, hogy a Keletről és a keleti népekről alkotott elképzelések a középkori világkép szerves részei, abban az értelemben, ahogyan az *imago mundi* elválaszthatatlanul magába foglalja a geográfiai és a történelmi világképet.³¹¹ Nemcsak Marco Polónak nem hittek: a Keleten járt és személyes tapasztalatokkal rendelkező ferences, Johannes Marignola IV. Károly császár szolgálatában maga is azon fáradozik, hogy a hagyományos történeti képbe illessze úti tapasztalatait.³¹² Ennek a geográfiai képnek lényeges eleme: a földkerekség felosztása Noé fiai között, s ennek sorában Jáfet örökségének, Európának körülhatárolása.³¹³ A világ eszkatologikus történetéhez tartozik a legendás történet szerint Nagy Sándor által kapuk mögé zárt népek, Góg és Magóg földrajzi helye. Kiszabadulásuk sejtelve, a végítélettől való rettegés mindig eljön, valahányszor ismeretlen, vad nép ront Ázsiából Európára.³¹⁴ E ponton a keleti népek története közvetlenül arra a kérdésre vonatkozik, amely a Képes Krónika szerkesztőjét is foglalkoztatta.

Az egzotizmusnak e megnyilvánulásaiban gyakran jól követhető a személyes motiváció. Félelemnélküli János herceg esetében a *Merveilles du monde*-ban megnyilvánuló történelmi-egzotikus érdeklődés a nikápolyi csatában való részvételére is visszavezethető.³¹⁵ Ebben a környezetben, amelynek imperiális szimbolikája Philippe de Mézières látomása szerint (*Songe du vieil pélerin*, 1389) a Jeruzsálemben székelő francia király utópikus képében kulminál, jelentős tér nyílt „olyan intellektuálisan körmönfont festők fejlődésének, mint a Limburg-testvérek”.³¹⁶ A *translatio imperii* gondolatának felel meg a *Très riches heures* császári ikonográfiája: az Aracoeli-legenda felelevenítése; a háromkirályoknak egyszerre keleti királyokként és egykorú fejedelmekként való bemutatása [35. kép]. Ez az értelmezésmód hat tovább a korai németalföldi festészet orientalizáló történetiségében, s nyomja rá bélyegét a lombardiai udvari művészet ábrázolásaira.³¹⁷ Megjelenik a 15. századi cseh festészetben is (Cseh ótestamentum, Prága, Egyetemi Könyvtár XVI. A34),³¹⁸ szerepet játszik Zsigmond ikonográfiájában, legalábbis a konstanzi zsinat ábrázolási hagyományában [17. kép].³¹⁹

Fritz Saxl nyomán Stella Mary Newton dolgozta fel a historizáló kosztümábrázolások ikonológiájának egy sajátos aspektusát: színháztörténeti jelentőségét. Berry herceg körének felfogását jól jellemzi a *Térence des ducs* egzotikus, részben török eredetű *ioculatores* csoportja.³²⁰ Az eunuch keleties, régibb divatú viseletének funkciója is az, hogy a közönségben a régiség – azaz a történetiség – érzését keltse. Ezt az általános orientalizáló viseletet váltja fel a 15. század végétől kezdve, különösen udvari ünnepeken, a nemzeti viseletek felvonultatása. Itáliai fejedelmi udvarok szokásain kívül a magyar viselet szempontjából is különösen jelentősek I. Miksa császár illusztrált művei.³²¹ Ugyanakor az orientalizálás hagyományában a 15. század elejétől egyre inkább az előretörő törökök viseletének historikus kosztümként való felhasználása jelentett fordulatot [48. kép]. Ez a fordulat – amely megfelel az Európa-szerte általános tendenciának – érzékelhető a magyar krónikaillusztrációban is. A Thuróczi-krónika brünni kiadásában a hét magyar vezér bejövetelének fametszete [45. kép] nyilvánvalóan a Krónika *Primus ingressus* miniatúráját követi (p. 21 [46. kép], részleteit átkomponálva), a vezérek és a nép viselete azonban törökösre változott. A változás nem teljesen véletlen: Thuróczi szövege is tanúskodik a török–magyar rokonság tudatáról, illetve arról, hogy a törököket a szittyia ruházat és fegyverzet őrzőinek tekintették: „A törökök

mind ruházatukban, mind fegyverzetükben megtartották szkítiai hazájukból magukkal hozott régi szokásaikat”. Mátyás király diplomáciai levelezésében is szerepel a török–magyar rokonság érve („egy vér folyik ereinkben” [!]). Az e tudatnak megfelelően modernizált kompozícióátvétel valószínűsíti, hogy a brünni illusztrációszerkesztés alapjául a Képes Krónika vagy annak egy illusztrált másolata szolgált.³²² A törökös orientalizálást szabadon követték az augsburgi kiadás csataképei is [47. kép].

A Képes Krónika orientalizáló ábrázolásai tehát a jelenkorral kontrasztot képező, tőle distanciát jelző viselet körébe, a historikus tudat első európai jelentkezései közé tartoznak. De hogyan egyeztethető össze ez a történeti illusztrációkra kétségtelenül érvényes megállapítás a trón kétféle támaszának megkülönböztetésével [21. kép]? Csakis a hagyományos és az új, lovagi típusú fegyveres előkelők összefogásának, egyaránt megnyerésének feltételezhető igénye alapján. Ez lehet az ábrázolásban példázott bölcs uralkodás egyik lényeges eleme. A keleties öltözetű arisztokraták így hun, honfoglaló magyar és Árpád-kori őseik hagyományhű 14. századi utódaiként jelennek meg. A kétféle csoport a trón két oldalán olyan gondolatot fejez ki, mint az egyesített magyar-Anjou-címer két mezeje.

Vajon helyes úton járunk-e, amikor egyre erősebben elszakadunk az ábrázolás reális vonatkozásaitól, s már-már a heraldikai jelek absztrakt jelképrendszeréhez közeledünk elemzésükben? Ezt a feltevést mindenesetre erősen alátámasztja az egykorú külföldi orientalizáló ábrázolásokkal való konformitásuk, az attribútumoknak képi jelként játszott szerepe. Ebben szinte meglepő analógiájuk a genfi *Bibliotheca Bodmeriana* Guido delle Colonne, *Historia destructionis Troiae* kódexében található párhuzamos ábrázolássor a történet görög és trójai szereplőivel. Ezek olyan képek, mint a Képes Krónika genealógiai ciklusában található [40. kép]. A genfi kódex sajátossága, hogy a görögöket antikizáló módon, a trójaiakat pedig ázsiaiaknak ábrázolja [41. kép]. *Dux Nestor* olyan hercegi kalapot visel, mint a Képes Krónika fejedelem és herceg szereplői, Priamus és Menon koronái is hasonlóak. Paris attribútumai: reflexív és nyílvessző, Protesilausé és Antenoré kaftánszerű köntös és feltűrt szegélyű, hegyes süveg; Aeneas is kaftánszerű ruhát és kúpos süveget visel [42. kép].³²³ Hasonló, „hálósipkaszerű” fejfedőket viselő trójaiak a jelenetekben is feltűnnek; a viseletek, architektúrák is emlékeztetnek a Képes Krónika stílusára. Hugo Buchthal értelmezte az orientális viseleteket, amelyekkel a festő a trójaiakat a rejtelmes Keletre lokalizálta.³²⁴ Azt is valószínűsítette, hogy a trójaiakat megkülönböztető fejfedők egy késő antik mintakép – valószínűleg Vergilius-illusztráció – frígiai sapkáinak félreértéséből erednek.³²⁵ A kódexet – Levi d’Ancona nyomán – *Giustino del fu Gherardino da Forlin*nak tulajdonítja, s festését 1370 tájára datálja. Buchthal érvelésének fontos eleme egy olyan előkép feltételezése, amelyet a *Bodmeriana* kódexe is, valamint a stílust a Bécsi Genézis (akkor Velencében) nyomán megújító madridi Guido-kézirat is követett. A művészettörténeti szempontból jelentősebb tény, a San Marco Battistero-mozaikjain és a Paolo Veneziano festette *Pala feriale*n is jelenlévő antikizáló klasszicizmust Buchthal Andrea Dandolo doge személyével hozta kapcsolatba. Azt a törekvést, hogy „mesterségesen – család módon – egy valójában soha nem létezett művészi folyamatosságot akart teremteni”³²⁶ (Buchthal e szavakkal és a madridi, illetve genfi kódex elkülönítésével a historizálás két lehetséges útját is jellemzi), a velenceiek trójai származásmondájára vezette vissza. A madridi kézirathoz képest a genfi népszerűbb változatot képviselt.

Ennek a változatnak, illetve előképének hatása képzelhető el a Képes Krónika illusztrálásánál.

A kapcsolat oka nyilvánvaló a Krónika velencei vonatkozásainak ismeretében: Kézai – talán padovai tanultsága révén – vezette be a magyar krónikákba Velence trójai alapításának történetét, s viszont, Andrea Dandolo krónikájába olyan, a hun történetre vonatkozó adatok kerültek bele, amelyeket Paulus Minorita Kézaitól merített.³²⁷ A trójaiak historizáló-orientalizáló ábrázolási sémája az általa kidolgozott hun történetből következett, s ismét e történet szövegének velencei forrásterületére vezet. A Krónika illusztrálásához – a már a szöveg által kidolgozott kapcsolatok nyomán – olyan újabb, a 14. század közepe táján festett kódexet használhattak mintául, amilyen a két velencei Guido-kézirat közös előképe lehetett. Az illusztrátor és a scriptor ebben is együttműködött: a trójai történet elemeinek tudós felhasználása azt a tendenciát erősítette, amit a szerkesztő a bibliai leszármazástörténet helyesbítésének kísérletével árult el.³²⁸ Trója történetének szemmel tartását pedig már Anonymus *Gestája* bevezette a hagyományba. Így a Krónika „orientalizáló” rétege – egy magát a trójaiakkal egyenrangúnak hirdető, Szkítiából eredetű nemzetnek önarcképe – más realitásszintet képvisel, mint a viselet és a fegyverzet feltételezett pontos ábrázolása.

A Képes Krónikában található orientalizáló ábrázolások, miközben a hunoktól kezdve a velük azonosított régi magyarokon, a besenyőkön, mongolokon és kunokon át egy keleti hagyományos idéztek fel a nyugati szemlélő számára is jól értelmezhető képi jelekkel, egyben igen kellemetlen asszociációkat is kelthettek. Ezek az asszociációk már erősebben a kor – vagy a közelmúlt – realitásainak világába vezetnek. A magyar harcosok keleties megjelenése ugyanis ott, ahol csapataik feltűntek, inkább rettegett volt, semmint érdekes, taktikájuk idegenszerű, viselkedésük elrettentő. Ezt különösen a kun csapattestekről állítják a kortársak. Itáliában a legpontosabban Matteo Villani krónikája számol be a magyarokról (VI,54):³²⁹ báróik hivatalukat nem öröklik s nem élethossziglan bírják, hanem uruk kegyéből. Fegyverzetük könnyű, s minden reményüket íjaikba és nyilaikba vetik, ezenkívül védőfegyverük csak egy hosszú kard. Páncél helyett több rétegű bőrruhát hordanak. Ez a leírás messzemenően megegyezik azokkal a tapasztalatokkal, amelyeket már a 13. században rögzítettek különösen a magyarokkal harci tapasztalatokat szerző osztrák szemlélők és költők. Az *Osztrák Rímes Krónika* elbeszélése szerint a németek páncélt és sisakot hordtak (1285-ben Hermann von Landenberg csapatai Kőszegi Iván ellenében: *platten und helmvaz*, v. 25.373. sk.), a magyarokon viszont nem volt páncél, szinte egy ingben voltak (*habent dhein harnasch an in ... drabent allermeiste in ir hemde*, v. 25.658. sk.), „meztelenek” (*blöße liute*, v. 25.681).³³⁰ Az ellentét a nyugati módra felfegyverzett lovagok és a könnyű fegyverzetű magyarok között tartós volt: önéletírásában még 1452-ben is erről panaszkodik Andreas Lapiz: „Fáradtak és betegek voltunk attól, hogy nehéz páncélban harcoltunk a könnyű [fegyverzetű] magyarokkal”.³³¹

A fegyverzet idegenszerűségénél súlyosabb szempont volt a vele járó harci taktika szokatlansága a nyugati ellenfelek számára, s az ebből következő ellenszenv az idegen jelenséggel szemben. Az *Osztrák Rímes Krónika* sokszorosan tanúsítja a magyarok harci taktikájának sikerét: szokásuk, hogy „távolról nyilakkal lőjenek, s aztán gyorsan megforduljanak”.³³² Ez a lovagi közelharchoz szokott ellenfelet nemcsak meglepi, hanem fel is háborítja. Különösen jellemző Kőszegi Iván eljárása, akinek csapatai

párviadal helyett „felvonták íjait, és használni kezdték őket” (v. 25.665. sk.). A velük szemben álló sváb lovagok szerint ez lovagiatlan (*unritterlich*, v. 25.634): meg kell állapítani, hogy a magyarok „nem a sváb és a rajnai szokás szerint harcolnak”.³³³ A lovagi vívásra való felszólítás fő argumentuma, a hölgyekre való hivatkozás is hatástalan marad: a parlamentert könyörtelenül lelövik.³³⁴ Ugyancsak az udvari dámák ítéletéhez apellálnak, amikor egy osztrák lovag, Ulrich von Walsee, a magyarok taktikájával, lesből, nyílzáporos rajtaütéssel ér el sikert 1301-ben a mainzi érsek embereivel szemben. A tettet lovagiatlannak ítélik, míg Ulrich az ésszerűsége hivatkozik,³³⁵ s a szabályok érvényét a lovagi játéokra korlátozza.

Az idegenkedés azonban e téren is hatalmas; a lovagiatlanság vádjá a tornaképtelenség és a lovagi harcban való járatlanság vádjával párosul. Tekintve az eltérő kiképzést igénylő harcmodort és a fegyverzetet, a magyarokról, de más kelet-európaiakról is úgy tartják, hogy nem értenek a lovagi tornához (viszont kötetlenebb harci játékokat, *buhurtot* a maguk módján ők is tartanak). A *Biterolf* szerint a *Huinen* (ez a magyarok gyakori elnevezése a 13. századi német epikában), *Pruizen*, *Poelân*, de a csehek is (*die aus Beheimlant*), bár jó lovasok és nyíllövők, a tornához nem értenek.³³⁶ A *Nibelungenlied* szerint ilyen népek a *Riuzen*, *Kriechen*, *Poelân*, *Vlâchen*, *Kiewen*, *Pescenaere* s – természetesen – még a *Hiuinen*.³³⁷ A csehekkel – állítólag 1245-ben, I. Vencel király idején – német lovag ismertette meg a lovagi tornát.³³⁸ A különbségek vezetnek a *Nibelungenlied*-ben leírt tragédiához: a burgundi Volker lándzsájával átüti a szép fegyverzetű hunt a Kriemhild és Etzel jelenlétében tartott harci játékokon (*bûhurt*).³³⁹ Hasonlótól tartanak (legalábbis az elbeszélő ezt adja szájukba) 1264-ben, V. István és Brandenburgi Kunigunda pozsonyi esküvőjén a magyarok, amikor II. Ottokár cseh király lovagjai a számukra szokatlan, zajos harci játékba kezdenek.³⁴⁰

Az Anjouk egyik fontos törekvése a nyugati lovagi taktika meghonosítása Magyarországon, szabályainak, formáságainak s a tornáknak bevezetése és elterjesztése.³⁴¹ A keleties harcmodort és jellegzetes fegyverzetét mint történelmi, „nemzeti” hagyományt bemutató képsorok a Képes Krónikában azonban egy másik törekvésről is tanúskodnak: ezek értékének felismeréséről, hagyományuk ápolásáról és mintegy kibékítésükről a nyugati lovagi hagyománnyal. Képviselői így kerülhettek egyenrangú félként a frontispicium majestas-képén Nagy Lajos baljára, a jobbára állított kifogástalan nyugati lovagok ellenpárjaiként.

II. SZENT LÁSZLÓ MINT NEMZETI SZENT

Második példánk nem egyetlen műalkotás, hanem egy tematikai jelenség, amely a Képes Krónika imént tárgyalt problémáival szemben eltérő nézőpontot és módszereket követel. A Szent László-ábrázolások ikonográfiájának egyes momentumai azonban hozzájárulhatnak annak a képnek kiegészítéséhez, amelyet a 14. századi krónika-illusztráció elemzéséből nyertünk. A Szent László-tisztelet művészeti emlékeit csak a 13. század legvégétől ismerjük, s történetét fő vonásaiban itt csak a 16. század elejéig követjük nyomon.³⁴² Az itt elemzendő ikonográfiai jelenségek súlypontja viszont ugyanarra a korra esik, mint a Krónika szerkesztése. Annak udvari művészeti és elitműveltségi exkluzivitásával szemben a Szent László-kultusz már ekkor is tömegjelenség, az ábrázolások nyilvánossága a lehető legszélesebb volt. Ezért módunk nyílik arra is, hogy a középkori kultuszkép és a *historia* jelenségeit tágabb körben és hosszabb időbeli folyamatban vizsgáljuk. Ha a Krónika képeinek értelmezése során elkerülhetetlenek bizonyultak olyan szempontok, mint az identitástudat, a politikai összetartozás, a kormányzat és a történetiség kérdései szükségképpen sűrűsödnek a népszerű királyszent alakja körül. Szent Lászlót a 17. századtól kezdve habozás nélkül nevezhetjük a szó modern értelmében nemzeti szentnek, s jobb híján ezt a kifejezést választjuk középkori kultusza jellegének megnevezésére is. A következő vizsgálat kísérlet arra, hogy az ikonográfia eszközeivel betekintsünk a nemzeti tudat középkori előtörténetébe.

AZ ÁBRÁZOLÁSI ALKALMAK

Az ikonográfiai stúdiumoktól várható megállapítások szerencsés esetben egybeesnek az irodalomtörténet eredményeivel, útjaik azonban gyakran elágaznak egymástól. A Szent László-ikonográfia tárgyalásában is az okozza a legnagyobb nehézséget, hogy a fennmaradt ábrázolások csak több mint egy évszázadnyi késéssel követik a szent liturgikus kultuszának kezdetét.³⁴³ E kultusz alapvető szövegei – a gazdag későbbi szöveg hagyomány ellenére – tehát olyan korból valók, amelyből nem ismerünk ábrázolásokat. Szent László ikonográfiájának őstípusait művészeti emlékek nem tanúsítják, ezért a László király 1192-es szentté avatásának idejére vonatkozó következtetéseknek különleges fontossága lenne. Joggal tételezhető fel, hogy Váradnak mint kultuszhelynek az ábrázolási szokások kialakításában is ugyanolyan kreatív szerepe volt, amilyen a liturgikus szövegek formálásában. A művészettörténeti rekonstrukció feltételei azonban mások, mint a filológia lehetőségei.³⁴⁴ A liturgikus szövegek és a legendák szövege akkor is adott, ha a kritika bennük eredeti rétegeket és utólagos változtatásokat különböztet meg, a művészettörténeti hipotézisek viszont épp az olyan kézzelfogható

anyagot nélkülözik, amely az összöveg megfelelőjének lenne tekinthető.³⁴⁵ A Szent László-legendákat a 13. század elején régebbi krónikasövegére támaszkodva szerkesztették, s – legalábbis Somogyvárott – „szentté avatása előtt már vagy 60–70 évvel nemcsak rendkívüli uralkodónak tekintették, hanem emberfeletti, mágikus képességekkel is felruházták”.³⁴⁶ A korai szöveghagyománnyal párhuzamos ábrázolási hagyomány is elképzelhető, jellegéről azonban semmit sem tudunk, s a jóval későbbi emlékekből visszakövetkeztetni igen kockázatos vállalkozás. Ha a forma és a kompozíció feltételezett stílári archaizmusait választjuk a rekonstrukció kritériumának, a rekonstrukció sikerét egy modern szemlélő szubjektív ítéltkéességétől és leleményétől tesszük függővé.³⁴⁷ Még ha számolunk is az ábrázolások 12. vagy 13. századi alap-típusaival, ezek a típusok minden esetben jóval későbbi kontextusban kerülnek elő, amiben eleve más ábrázolási szándékokkal és szokásokkal kell számolnunk. Mindig csak ezekből a későbbi indítékokból indulhatunk ki.

Az alapító és a tituláris szent ábrázolásai főleg Váradon és Zágrábban várhatók el.³⁴⁸ Mindkét helyen megvoltak az alapító helyi kultuszához szükséges előfeltételek. Az ikonográfiai dokumentumok, a váradi káptalan 1291-ben bevezetett nagypecsétje [50. kép],³⁴⁹ Batori András püspök (1329-45) főpapi pecsétje [52. kép],³⁵⁰ illetve az 1371-es zágrábi konventi pecsét [51. kép]³⁵¹ azonban oly késői dokumentumok, hogy rajtuk már egy megszilárdult ikonográfiai hagyomány szemlélhető. Nem tekinthetők helyi jellegűnek a váradi kocsicsoda ábrázolásai sem: ennek képei a Magyar Anjou Legendáriumban [30. kép], a Képes Krónikában [19. kép] és a III. Frigyes számára illuminált *Legenda Aurea*-ban (Wien, Österreichische Nationalbibliothek Cod, 326, f. 273^r [54. kép]) egymástól független, a szövegre támaszkodó képi invenciók.³⁵²

A sír- és az ereklyekultusszal összefüggő ábrázolások egyetlen emléke, a győri Szent László-herma a 15. század első harmadának főműve [85. kép]. Korának stílusjegyeit viseli magán; belőle következtetni az ereklyesír ábrázolására, a korábbi, 1406 előtt elpusztult fejkéretartóra éppoly nehéz, mint elképzelni, milyen lehetett a kolozsvári Márton és György váradi lovasszobra.³⁵³

A narratív ábrázolások a szentté avatás után, a 13. század elején készült legenda szövegében gyökereznek. Függetlenül attól a filológiai kérdéstől, vajon a legenda elbeszélésének alapja a *Gesta Ladislai regis* régebbi, a krónika szövegében hagyományozott elbeszélése volt-e, az ábrázolások bizonyára a krónika szövegén is alapulnak. Az ábrázolási hagyomány ránk maradt példái ugyanis igen későiek, jórészt már a 14. századi krónikaszerkesztés kortársai. Emellett a példák nagyon szétszórtak, köztük közvetlen összefüggés nem mutatható ki, közös östípusuk helyreállítása a nagy időbeli távolság miatt reménytelen, ráadásul pedig műfaji jellegük is eltérő:

– Az egyetlen tulajdonképpeni *legendaciklust* a Magyar Anjou Legendárium tartalmazza [30., 62., 63. kép]. Képsora, amely hagiografikus elemeket is tartalmaz, részben a legendából, részben a krónikasövegből (a kerlési csata epizódjai csak Heinrich von Mügeln elbeszéléséből) vezethető le.³⁵⁴

– A *Képes Krónika* Szent László-ábrázolásai – az uralkodásának történeit illusztráló képek kivételével – nem alkotnak zárt egységet, hanem más képek közé elszórva, a szöveg rendjéhez alkalmazkodnak. A belőlük mesterségesen kialakítható László-ciklus *történetinek* nevezhető, a krónika szövegét követi, és kialakulása független a Legendárium képszerkesztésétől [19., 53., 64. kép].³⁵⁵

– *Historiának [67. kép]* nevezhető az – a szöveghagyománnyal csak részben alátámasztható – a kunnal vívott küzdelmet és a lány megmentését magába foglaló ciklus, amely a falfestészetben terjedt el [38., 66., 68., 69., 71–73., 75., 83. kép]. Az emlékek statisztikája és földrajzi eloszlása nem támogatja sem azt a hipotézist, amely a határvidékeket, illetve a határőrszervezetet tételezi fel a tematika hordozójaként, sem a váradi előkép általános hatásának feltevését.³⁵⁶

– Különleges az 1389-es *bántornyai ciklus [75–78. kép]* helyzete, mivel ismert főnemes, Bánfi (I.) László a donátora, és sajátos a felépítése. Az öt jelenetben előadott *historiát* itt ugyanis a krónika elbeszélésére támaszkodó, de a krónika illusztrációitól független (történeti) jelenetek folytatják: László és Salamon harcával, a váradi székesegyház építésének és László utódlásának enigmatikus jelenetével [77. kép]³⁵⁷.

A *liturgikus kultuszhoz csatlakozó ábrázolások* III. András berni diptichonjától [49. kép]³⁵⁸ kezdve liturgikus könyvek miniatúráin,³⁵⁹ falfestészeti emlékeken [84., 87., 88. kép],³⁶⁰ pecséteken [50–52., 79. kép],³⁶¹ ötvöstárgyakon [58. kép],³⁶² oltárokon [91. kép]³⁶³ gyakran ábrázolják Lászlót más szentekkel, leggyakrabban a magyar szent királyokkal együtt.³⁶⁴ Ez ábrázolások erősen konvencionális jellegűek; többségük a 15. századnál nem korábbi. Emlékanyagunk töredékességére jellemző, hogy egyetlen középkori Szent László-oltár tituláris ábrázolását sem ismerjük.

A „*santi reges Hungariae*” ábrázolásainak kialakulása jól datálható az Anjoukorra. Egyik inkunabulumuk, Vásári Miklós padovai *Decretales*-kódexének címlap-miniatúrája (Padova, Biblioteca Capitolare A.25 [55. kép]), valószínűleg párdarabjához hasonlóan, szintén 1343-ból való.³⁶⁵ Ugyanekkor Erzsébet királyné (elvesztett) antependiumot ajándékozott a magyar szentek ábrázolásával a római San Pietronak,³⁶⁶ s ezzel az úttal hozható kapcsolatba – a datálási viták ellenére is valószínűen – Simone Martini altomonte Szent László-táblájának adományozása is Filippo di Sangineto számára [57. kép].³⁶⁷ Hasonlóan hivatalos jellegű az aacheni nagy palástkapcsok ikonográfiája (1381 előtt [58. kép]),³⁶⁸ amely a középkor végéig visszatér az építészeti szobrászatban, pecsétművészetben stb.³⁶⁹ Szent László alakjának kanonizálásához erőteljesen hozzájárult a pénzverés Nagy Lajos aranyforintjaitól (1354 után [60., 61. kép]) Mátyás 1468-as pénzreformjáig.³⁷⁰

KRONOLÓGIAI SZEMPONTOK: VISELET ÉS ATTRIBÚTUMOK

Már az ábrázolási alkalmak áttekintésénél számításba kellett vennünk a kronológiai sorrendet, ami – különösen a legrégebbi időre nézve – meglehetősen hipotetikusnak bizonyult, s épp a legrégebbi és döntő momentumokra példákat sem találunk. A fennmaradt emlékegyag áttekintését is kronológiai rendbe kell szedni, ami különösen azért fontos, mivel kevés emlékhez kapcsolható évszám. A többé-kevésbé lehetséges abszolút datálás helyett itt fontosabb a relatív datálás, mert mindenekelőtt generációk meghatározta közös sajátosságok kimutatása a feladatunk.

A szentnek hosszú tunikából és fölötte hordott köpenyből álló ruházata csak az 1300-hoz közeli ábrázolásokon fordul elő. Ez a ruházat Szent László királyi méltóságát jelzi az uralkodó békés tevékenységének gyakorlása közben, mint pl. a Képes Krónikában (p. 42, p. 98: a rutén fejedelmek hódolatát fogadva, p. 99). Ideálportróját

(p. 93 [56. kép]) és harcos fellépéseinek illusztrációit ugyanott a fegyverzet jellemzi. A berni diptichonon ugyanazt a királyi ruhát viseli, mint Szent István és Imre [49. kép], s ugyanez jellemzi a váradi káptalan 1292-es nagypecséjét [50. kép], Bátori András váradi püspök pecsétjét [52. kép], Nagy Lajos CNH II. 64. sz. aranyforintját [61. kép] és CNH II. 67. sz. ezüstgarasát [80. kép]. Ugyanehhez a típushoz tartozik a két altomonte-i figura is [57., 59. kép]. Úgy tűnik, mintha a fegyverzetbe öltözött figura a 14. század folyamán kiszorította volna a békés, bölcs fejedelem típusát. Ugyanígy ingadozás később a Thuróczi-krónika két kiadásának illusztrálása során fordul elő. A brünni első kiadásba 1488-ban cím vignettaként egy fametszetet illesztettek be a trónoló király ábrázolásával [90. kép], amelyen a király jobbáiban a bárdot, bal kezében pedig a jogart és országalmát tartja. Ezt az ikonográfiát az augsburgi kiadásban a lovon ábrázolt, páncélos királyfigura váltotta fel.³⁷¹ Igen jellemző, hogy a Nádasdy-féle *Mausoleum* a trónoló, de páncélos király invenciójára nyúlt vissza, és ezt a típust örökítette az utókorra.³⁷²

A késő középkorban Szent Lászlónak olyan, harci fegyverzetbe öltöztetett ábrázolásai uralkodnak, amelyek a *Historia rithmica* ábrázolásmódjának megfelelően, kedveznek a vitéz pártfogó elképzelésének (pl. az I. responsoriumban): *Honor noster, et patrone./ Pie, potens, tutor bone./ Afflictorum portans onus/ Et ad omne pium pronus* – (Tisztességünk és védőszentünk, kegyes, erős, jó pártfogónk, aki viseled a megnyomorítottak terhét, és minden jámborságra kész vagy). Irodalmi alakjában olyan elképzelések testesülnek meg, mint pl. azok, amelyeket a himnusz következő verssorainak szövege önt formába: *sis defensor indefessus/ et athleta patriae* (légy fáradhatatlan védelmező és a haza bajnoka).³⁷³ A 14. századtól kezdve a Szent László-ábrázolások többségének gondolati magva abban a felfogásban gyökerezik, amelyet ismét a *Historia rithmica* engedett meg, pl. a második vecsernye antifonájának következő verseivel: *O columna militiae/ Christiane./ O firmissima/ spes tuae gentis* (Ó, keresztény lovagságnak oszlopa, Ó, nemzetednek legerősebb bizodalma).³⁷⁴ E szövegfordulatok idézésével az irodalmi képalkotás és a képzőművészeti típusalkotás vagy -választás határmezsgyéjére kerültünk. Az a tény, hogy Szent László ábrázolásainak többsége a liturgikus szövegek keresztény lovagját mutatja be, azt bizonyítja, hogy az erre vonatkozó szövegértelmezés egyeduralkodó volt a kor nyilvánosságában. Közös nevezőjük: az ideál.

Szent László ikonográfiájának vezéreszméjét és értelmét, már szentté avatása táján, az antifona verseibe foglalták: *Confessor Domini, Ladislai./ Astantem plebem corrobora/ Sancta tua intercessione./ Ut qui peccatorum/ pondere premimus, Beatitudinis tuae/ gratia sublevemur/ Et te duce aeterna gaudia consequamur* (Az Úrnak hitvallója, László, erősítsd meg az itt jelen lévő népet szentséges közbenjárásoddal, hogy mi, akiket a bűnök terhe nyom, szentségednek kegyelme által felemeltesünk, és a te vezetéseddel járjuk az örökkévaló vígasságok útját).³⁷⁵ Itt egy kettős imitáció útja van kitűzve mint az intercesszió előfeltétele: László, az *imitatio Christi* hőse, járjon közben azok érdekében, akik őt követik.³⁷⁶

Valamely szentnek – így Szent Lászlónak – a kor fegyverzetében való ábrázolásai tehát semmi esetre sem csak formális jelenségek. Abból a törekvésből erednek, hogy a lovagok elé utánzandó mintaképeket állítsanak, ahogyan ez ugyanekkor Szent György és Szent Mihály arkangyal esetében is történt. A keresztény lovag mintaképei iránti igény mindenfelé eleven, és Szent László a vele párhuzamosan tiszteletnek örvendő

középkori országpátrónusok sorába illeszkedik, amilyen Szent Vencel Csehországban, Szent Oszwald Steiermarkban és Szent Lipót Ausztriában, Szent Móric Szászországban, Henrik Bajorországban és Frankföldön, vagy Szent Zsigmond, akinek kultusza Magyarországot is elérte.³⁷⁷ Viseletének kronológiai fázisai ezért nemcsak a fegyverzet történetének fejezetei, hanem egyben imitációjának etapjai is. Annál is inkább, mivel a lovagi fegyverzet nemcsak védőfegyver, hanem egy etikai tartás kifejezője is.³⁷⁸ Még a sírköveken is harci készséget és szolgálatkészséget fejez ki. Ezek olyan értékek, amelyeknek Magyarországon is nagy becsületük volt a nemes lovagok tudatában.³⁷⁹ Szűcs Jenő közölt alapos vizsgálatot a *serviens* és a *nobilis* megjelölések átmenetéről, a magyar nemességnek a 13. század második felében történt kialakulásával kapcsolatban. Itt kimutatta, hogy a 13. század elejétől kezdve a nemesség szoros kapcsolatban volt a lovagi fegyverzet (*nobilis apparatus militaris*) birtoklásával.³⁸⁰ Attól kezdve tehát, hogy Szent László ábrázolásai nyomon követhetők, az ő alakjában megtestesülő nemes lovag ideálképei egyben a mindig legjobb fegyverzetformák változásait is dokumentálják.

Példák

1. A fennmaradt emléanyagban alighanem legrégebbi *kakaslomnici* ciklus [66. kép] Lászlót láncfonatú ruhába öltözve ábrázolja. Láncokból állnak kesztyűi, cipői, és térdein kidudorodó lemezek vannak felerősítve. A birkózás-jelenetben derül ki, hogy ez a fegyverzet térdig érő fegyverkabátból áll, amelyet egy övvel összefogott, fekete-fehér csíkos köpeny fed. A királyt hajadonfővel (illetve korona-attribútummal) ábrázolták, míg a kunnak egy fantasztikus, keleties kalappal díszített sisak jutott; ezt szakszerűen ábrázolva látjuk a zárójelenetben, a fa alá állítva.³⁸¹ Hasonló viseletet hord egy töredékes donátorfigura a *bényi* rotunda északi oldalán. Ha a kakaslomnici falképeknek a *szepeshelyi* prépostsági templom déli kereszthajófalán lévő, 1317-es freskóhoz való stílári közelségéről szóló feltevéseink helytállóak, a kakaslomnici falkép a fegyverzetnek egy meglehetősen pontossággal datálható fejlődési fázisát jelezheti.³⁸² Ugyanilyen fajta fegyverzethez, amelyet háromszögű pajzs egészít ki, a *cserkúti* plébániatemplom diadalívének déli falán lévő, felirattal 1335-re datált Szent György-freskó szolgáltathat párhuzamot. Egy másik Szent György-falkép viszont, a *jáki* bencés apátság templomban, 1256-ra tehető keletkezési idejével alighanem a hagyomány kezdeti szakaszában állhat.³⁸³ E fegyverzetforma pontos párhuzamú a Manesse-kézirat képei szolgálhatnak, mindig csöbörsisakkal kiegészítve.³⁸⁴

2. A *gelenicei* ciklus a fegyverzet fejlődésének következő fokát mutatja [72. kép]. Szent László itt láncfonatú páncélba van öltözve, amelyet térdig érő, vörös fegyvering fed. Efölött rövidebb, láncfonatú kötény van, rajta egy valószínűleg bőrből való, cakkos szegélyű zekével (*Wams*), amit a csípőn hordott fegyveröv tart össze. A fejet a láncinggel összefüggő csuklya védi, rajta hegyes, koronás, üst alakú sisakkal (*Beckenhaube*). Ez a fegyverzet közép-európai párhuzamok alapján meglehetősen pontossággal datálható az 1330-40 körüli időre.³⁸⁵ Ugyanennek a foknak felelhet meg egy másik kép is, a szent búcsúja a várostól *Bögözön* [69. kép].³⁸⁶ Az *ócsai* Szent László-jelenetekről rossz állapotuk és erős átfestettségük miatt semmi végleges nem mondható, de az álló

Szent György-figura viseletével olyannyira beleillik ebbe a fegyverzetfajtába, hogy a premontrai prépostsági templom szentélyfreskóinak hagyományos korai datálása sem látszik már tarthatónak.³⁸⁷ Alighanem ez a fegyverzetfajta az, amit a hercegek Salamonnal vívott kemey-i csatájának leírásában *lorica cucullatának* neveznek.³⁸⁸

3. A *tereskei* falfestményeket a fegyverzet ábrázolásának történetében külön hely illeti meg [68. kép]. Itt a szent a láncfonatú páncél és a térdig érő fegyverkabát fölött ahhoz hasonló zekét visel, mint a gelencei, ezt azonban pikkelyszerűen, sorokban felerősített lemezek borítják.³⁸⁹ Ez a fegyverzetforma Prágában a Szent György-ereklyetartó Szent György-alakján és a Károly-egyetem 1348-as typariumán fordul elő. Bizantinizálónak mondják; s bizonyosan a festői ábrázolás egyik formulája. Előfordul a könyvfestészetben is (vö. Szent Vencel alakját Johann von Neumarkt 1355 után festett *liber viaticus*-ában, fol 268^v). Nem véletlen, ha ez az antikizáló módon stilizált fegyverzetforma az Anjou Legendáriumban mindenütt, sokféle változatban megtalálható.³⁹⁰

4. Egy további lépést képvisel a lovagi fegyverzet történetében a *Képes Krónika* Szent László-figurája (p. 93 [56. kép]). Itt combközépig érő, láncfonatú páncélba van öltözve, alatta fegyverkabátot hord. A lábakat lábvasak fedik, és a hegyes cipők ugyancsak vas tagokból állnak. A páncéling fölött a szent egy valószínűleg bőrből készült zekét hord, amelyet belül alighanem vaslemezekkel erősítettek meg. Fegyveröve mélyen övezi a csípőt.³⁹¹ Ez a fegyverzet számos változatban tér vissza a Krónika képdíszében. László ábrázolásai valamennyi lényeges verziót tartalmaznak. A Krakó ostromának jelenetével díszített iniciáléban (p. 98) mind a két, a zeke szegecseihez erősített lánc is látható. Ezek a 14. század második negyedének zekedivatjához tartoztak (l. pl. Bécs, *Minoritenkirche*, uo. St. Stefan, *Fürstenportale*, IV. Rudolf herceg sír-émlékfigurája, 1364 előtt).³⁹² A p. 42 harci jelenetéből arról értesülünk, hogy ehhez a fegyverzethez enyhén hegyes, üst alakú sisak tartozott, amely össze volt kapcsolva a láncing csuklyájával. Hasonló fegyverzet, a mellen erősen kidomborodó zekével és a jobb vállon gombokkal összefogott, nyitott köpennyel van ábrázolva I. Lajos első aranyforintjain is (*CNH* II,64A [60. kép]). Ez az éremkép több mint egy évszázad számára meghatározó szerepet játszott: egészen Mátyás aranyforintjaiig megtartották az akkor már jócskán régies, a 14. századi pénzekben szereplő fegyverzetet (néhány változtatástól, mint pl. a zeke elejének gombbal való zárása, eltekintve).³⁹³ Az 1354 után bevezetett aranyforintok és a *Képes Krónika*ban előforduló viseletek rokonsága alátámasztja az utóbbiaknak az 1358 körüli időre való datálását.

Már az aranyforintok első Szent László-ábrázolásain a zekék gömbölyödő formái hangsúlyozzák az elődomborodó mellet. Ez jellemzi a Přemyslidáknak elől fűzéssel zárt *lentmerbe* öltözött prágai tumbafiguráit vagy ugyanott az 1373-as Szent Vencel-szobrot is.³⁹⁴ A prágai Přemyslida-tumbák viseletéhez Johannes Aquilának valószínűleg 1378-ban festett, angyal által megkoronázott *veleméri* Szent László-figurája áll legközelebb; ennek gallérja és nyakdísze is a cseh királyok palástjához hasonló. A *Képes Krónika*ban lévőkhöz hasonló fegyverzet az 1389-es *bántornyai* legenda-jelenetekben fordul elő (üst alakú sisakkal a *historia* jeleneteiben, valamint a váradi székesegyház építésénél, továbbá a második kun csata jelenetében, a diadalív fölött jobbra [75., 77., 78. kép]). E forma megjelenésének és variánsainak szilárdabb datálása számára tehát Magyarországon bőséges támpontok adóttak, s ezekhez köthetők a

további példák: pl. az *erdőfülei*, *maksai* és a *kassai* Szent Mihály-kápolna-beli egykori ciklusok.³⁹⁵

5. A fegyverzet fejlődésének fontos átmeneti fázisa, amely abban állt, hogy a zekére (*Wams*) mellvasat illesztettek, s amelyet már 1373-ban képvisel a kolozsvári Márton és György prágai Szent György-szobra [129. kép], Szent László ikonográfiájában tudomásunk szerint nem mutatható ki. Amint az 1974-es budavári szoborlelet is mutatja, a viselet alapján nem lehet szigorú kronológiát felállítani, mivel a nagyobb képsorozatokban a régies formák gyakran generációkkal fiatalabbakkal együtt jelennek meg. Budán például zsinórral összefűzött *lentherek* (4., 23/a, 24., 29. sz.) találkoznak össze egyszerűbb zekékkel (34. sz.), fegyverkabátokkal és eléjük illesztett mellvasakkal. A *várad*i mésző torzó nyilván egyszerűbb típushoz tartozik, zekével, kar- és lábvasakkal és rövid, láncfonatú köténnel. Hasonló fegyverzettípust ábrázol a *siklósi* Garai-vár kápolnájának déli fülkéjében a hátfal falfestményének első rétege is [84. kép]. A második réteg ráfestésekor aztán Szent Lénárd eredeti kompozícióját követték, míg Szent László alakját a két szent helycseréje után láthatóan szabadon komponálták meg.³⁹⁶

Teljesen kifejlődött és valóban királyi pompájú lemezpáncélok igen gyakoriak a 15. század elejének falfestészetében, ami arra utal, hogy a festészetnek majdnem ugyanakkora lehetőségei voltak figuráinak idealizálására, mint a divatrajzoknak. Az 1417-es *székelyderzsi* falfestményeken mind a *historia* Szent László-figurája [38. kép], mind a déli falon lévő Szent Mihály-alak gazdagon díszített lemezpáncélban lép fel.³⁹⁷ A gömői műhelykörben ugyancsak egy páncélos Szent Mihály-figura szolgáltatja a mintát, olyan, amilyen a *karaszói* plébániatemplom déli diadalívfalát díszíti. Ezt követik a *gömörákosi* Szent László-ábrázolások, valamint mások is a *historia karaszói* [83. kép], *rimabányai* ciklusaiban. Ugyanezt a fejlődési fokot mutatják a *historia* ábrázolásai *Szepesmindszenten* [163. kép] és *Zsegrán*. A töredékes *liptószentandrás*i jelenet a maga sematizáló ábrázolásmódjában ugyanarra a fegyverzettípusra nyúl vissza, amelynek kronológiai felső határát talán a bécsi egyetem magyar nációjának anyakönyvében lévő, 1453-ban készült miniatúra jelezheti [65. kép].

Ezek az ábrázolások nemcsak a Szent László-kultusz virágkorát dokumentálják a 15. század első harmadában, hanem a legmodernebb és legpompásabb fegyverzetformák iránti általános csodálatot is. Egy 15. századi falusi nemes ifjú attitűdje aligha különbözhetett attól, ami mai, Adidas- vagy Porsche-márkahívó utódait jellemzi. Ezt a szociálisan meghatározott motivációt igen közvetlen módon fejezi ki a *cserényi* plébániatemplomban a valószínűleg Szent Bertalannak szentelt mellékoltár mellett [88. kép], a hajó déli falán található, feltehetően Szent Lászlónak szentelt falkép. A lemezpáncélba öltözött, bíborköpenyt hordó szent koronát, jogart és országalmát hordoz, míg egy zekébe öltözött ifjú fegyverhordozójaként tartja kardját. Valószínűleg donátor ábrázolásával van dolgunk.³⁹⁸ A cserényi szent azonosítása Szent László legfontosabb attribútumának, a csatabárdnak híján aligha lehet biztos. Ugyanilyen joggal láthatnánk benne helyette Szent Istvánt vagy Szent Zsigmondot is. E ponton világosan felismerhető az ikonográfia és a fegyverzet egységesítésének hatása. Ha előbb divatrajzjellegről lehetett szó, megemlítendő, hogy hasonló jellegű rajzi minták az itt szóban forgó középeurópai körben – ha csak néhány emlékkel is – dokumentálhatók. Többértelműségük nemcsak különböző szentekkel való azonosításuk lehetőségében jut kifejezésre, hanem

abban is, hogy egyes esetekben még az sem dönthető el, vajon szentek figuráiról vagy élő uralkodók portréiról (illetve utóbbiak kryptoportréiról) lehet-e szó. Ilyen kétségek merülnek fel a 15. század eleji, két királyalakot ábrázoló *münchener* rajz esetében, amely felirata szerint ugyan *S. Wenczeslawus* és *S. Sigismundus* ábrázolása, mégis, alakjai minden nehézség nélkül beilleszthetők lennének a szent magyar királyok ikonográfiájába is – annál inkább, mivel a fiatalabbik, Szent Zsigmondként megnevezett király attribútumként bárdot hord. Hasonló azonosításkérdések kapcsolódnak a párizsi Rothschild-gyűjtemény egy rajzához, amelyen Zsigmond királyt jellemzi ez az attribútum.³⁹⁹ Itt persze nem tárgyalható az *imitatio* szélsőséges esetének, a védőszenttel való azonosításnak a kérdése, amely e példák kapcsán szükségképpen felmerül.

6. A későbbi korokban a gyakori Szent László-ábrázolásokból a zárt páncél történetét olvashatjuk le. A leggazdagabb képeken a páncélok igen részletező és igényes ábrázolásai találhatók, amelyek a fegyvertörténész számára finomabb kronologizálást engednének meg. Az ikonográfia számára azonban ezek a differenciák már aligha érdekesek. Néhány pompás példa említése érdekében itt csak pontosabban datált emlékeket érdemes felsorolni: pl. az 1478 előtti *szepeshelyi* főoltár tábláját, amelyen Szent László is, Szent István is gazdagon díszített páncélt visel.⁴⁰⁰ Egy ezt követő fázist, különösen ami a ló páncélzatát illeti, a *Thuróczi-krónika* 1488-as augsburgi kiadásában Szent László önálló ábrázolása és a *historia* fametszete jelez.⁴⁰¹ Mint azt a *mateóci* királyfigurák mutatják, ezek a formák, amelyeket a mellpáncél elülső éle, a könyökön és a térdeken található, hegyes csuklódarabok és hegyes cipők jellemeznek, 1500 körül és a 16. század elején még szokásosak. Ez idő tájt kezdődik a numizmatika szorosabb felzárkózása a mindenkori fegyverdivathoz: ennek az aranyforintokon található Szent László-ábrázolások hosszabb sora felel meg, II. Ulászlótól kezdve egészen Rudolf császárig. A szent király II. Ulászló guldinerein található ábrázolásainak érdemét a fegyverzet története szempontjából betöltött jelentőségükön kívül az is emeli, hogy a *Thuróczi-krónika* metszetén kívül tanúi a lovas Szent László-ábrázolás 15. század végi – 16. század eleji hagyományának [89. kép].⁴⁰²

FIZIOGNÓMIA

Míg a viseleten világosabban felismerhetők a történeti jegyek, a Szent László-ábrázolások fiziognómiájában végbement változások⁴⁰³ leírása nehezebb: könnyebb őket tapasztalni, mint szóba önteni. A művészek különböző formakészletein és ábrázolási szokásain, valamint jellemzőkészségükön túl számításba kell venni egy bizonyos választást az ideáltipikus formák között, amelyek a műalkotások hőséneki fiziognómiai jellemzése számára keretet jelentenek. Már Rómer Flórisnak feltűnt Johannes Aquila *veleméri* Szent László-képének, illetve műhelye *bántornyai* legendajeleneteinek [75–78. kép] megfigyelése során, hogy e két műben kétféle arctípus fordul elő: itt fiatalos típus csupasz arccal, amott érettebb, szakállas férfi: Rómert ez a györi hermára emlékeztette.⁴⁰⁴ Az ábrázolások, típusukat tekintve, egyáltalán nem egységesek, s ezt egyebek között szövegkapcsolatokra is vissza lehet vezetni. Így pl. a Képes Krónika képsorában fokozatos öregedés figyelhető meg. Lászlót mint herceget itt – pl. a kunokkal vívott harcban (p. 72 [64. kép]) vagy a hadizsákmány elosztásánál (p. 44) – sza-

kálltalannak ábrázolták. Koronázásánál (p. 92 [5. kép]), illetve az életrajzát megelőző iniciáléban (p. 93 [56. kép]) rövid szakállal és bajusszal jelenik meg, míg az utolsó jelenetekben (p. 99) hosszabb szakállal van.

Historiájának jeleneteiben a 14. században ingadozás figyelhető meg az ifjú, szakálltalan (*Bántornya* [77. kép], *Ócsa*) és a szakállas, érettebb kort mutató ábrázolások között (*Kakaslomnic* [66. kép], *Gelence* [72. kép], *Bögöz* [69. kép], *Erdőfüle*, *Maksa*, *Vitfalva* [71. kép], *Tereske* [68. kép]). Az arcformák és a szakáll formái meglehetősen különbözőek. Az *Anjou Legendáriumba* foglalt képsor festőjének eljárása tekinthető jellemzőnek, ahogyan ez a festő a műhelyben megszokott arcformulát kiválasztotta a szent ábrázolására [30. kép]. Ugyanezt a rövid szakállú típust képviseli a Vásári Miklós padovai *Decretales*-kódexében lévő kép [55. kép] és az *altomonte*i tábla [57. kép] is. Ez utóbbi jó példa arra, hogyan olvadt össze az ikonográfiai típus a festő saját képi formulájával – ami a Simone Martininak való attribúciót egyáltalán lehetővé tette.

Úgy tűnik, más tradíciót hoztak azok az ábrázolások, amelyekben a szent királyi méltóságára került a hangsúly. A frontális, kétágú, hegyes szakállú ábrázolás már az inkunábulumokban: a *berni* diptichon miniatúrájában [49. kép] és a *várad*i pecséten [50. kép] készen állt, ezt vették át és terjesztették a pénzekben lévő ábrázolások, s ez befolyásolta a szent ikonográfiáját más ábrázolási formákban is. Ez a fenség ikonográfiájának megfelelő fiziognómia nem idegen a 14. század uralkodó Krisztusképének vonásaitól, ami teljes összhangban van az *imitatio Christi* eszméjével. Ennek a típusnak felelhet meg a *kakaslomnici* [66. kép] arc, és még a 15. században is erre a típusra megy vissza az első *siklósi* Szent László-kép [84. kép]. Ugyanerre utal egy valószínűleg a 15. század negyedik évtizedére datálható eset is. A *pozsonyi* városháza kapualja fölötti kápolnában a zárókövön egy relief van Szent László fejével [86. kép], a kis szentély ehhez tartozó sarokoszlopcskáit pedig az evangélisták szimbólumai díszítik.⁴⁰⁵ Ezen a helyen és ilyen ikonográfiai pozícióban Krisztus-fej lenne elvárható, és valóban, ha a korona attribútuma és a felirat a reliefen nem tenné kétségtelenné, hogy Szent Lászlóról van szó, az arcvonások alapján Krisztus-ábrázolásnak tarthatnánk.

Johannes Aquila 1378-as *veleméri* falképével valószínűleg olyan folyamat veszi kezdetét, amelynek során a szent arca idősebb, érettebb és mintegy jelentőségtelegebb jelleget öltött.⁴⁰⁶ Ennek a fejlődésnek a tanúi az *erdőfülei*, *székelyderzsi* [38., 73. kép] és *szepesmindszenti* [153. kép] falképek. Az utóbbiak különösen közel jutnak az elevenségnek azon normáihoz, amelyek a győri fejereklyetartóban [85. kép] testesültek meg. Ekként az ereklyetartó herma ünnepélyes méltósága úgy jelenik meg, mint a szent fiziognómiájának és egyszersmind habitusának egy, az 1400 körüli korszak tendenciáinak egészen megfelelő új megfogalmazása. Vajon volt-e ennek a típusnak valamilyen kánoni érvénye, ezt már nehéz eldönteni. Egy igen provinciális kőfaragómunka a *kisvárdai* plébániatemplom egyik boltozattartó konzolán, amely nehezen magyarázható módon az *Ego Alexandri sum* feliratot viseli írásszalagján, mindenesetre kétségkívül elárulja a várad herma hatását.⁴⁰⁷

A szent ikonográfiájában a 15. század elején bekövetkezett fordulat a késő gótikában elvezetett energikus, férfias, érett és markáns arcú, hosszú, sötét, kettéosztott szakállú királytípusának a megszilárdulásához, s eközben a hangsúly a fenséges megjelenésről áttevődött a tettekészségre.

A Szent László-ikonográfiára vonatkozó emlékanyag áttekintése során a majdnem két és fél évszázadot átfogó anyagban bizonyos tendenciák mutathatók ki. Az ábrázolási alkalmak megkülönböztetése a kultusz párhuzamosan ható motívumait preparálhatta ki, amilyenek – a legdurvább megközelítésben – azok, amelyeket liturgikus-vallásosnak, világi-lovaginak vagy dinasztikus-politikainak lehetne nevezni. Példáik ugyan csekély számban maradtak fenn ahhoz képest, ami lehetett, összességükben azonban olyan fondot alkotnak, amely eléggé tekintélyes mennyiségű ahhoz, hogy egy tömeges méretű szellemi jelenséget dokumentáljon. Most csak az egészen feltűnő, különleges esetek értelmezésének kísérletére vállalkozhatunk. Ezekről az is elvárható, hogy élesebb fényt vetnek a tömeges ábrázolásokra. Gyakorlati okokból fontosnak tartjuk, hogy a munkát annak legnehezebb pontján kezdjük el, s rendszerezési kísérletünket, amely nem léphet fel a teljesség igényével, a képek tartalmának hipotetikus megjelölései alá osszuk be.

A lovagkirály

Szent László tiszteletének alapja már 1300 előtt az az értelmezés volt, amelyet a *Gesta Ladislai* krónikás hagyománya, a legendák, illetve a liturgikus szövegek készítettek elő. Személyiségét e hagyomány ideális lovagként értelmezte, aki erényei alapján nemcsak a földön, hanem mindenekelőtt a mennyben méltónak bizonyult a drágaköves koronára. Ezáltal lehetett az *idoneitas* szellemében szerencsésen megoldani még Salamon király életében való trónralépésének meglehetősen kényes kérdését is.⁴⁰⁸ Még eleve uralkodói igényeket kifejező nevét (*vladi – slavyj*: kb. ‘dicsőség uralmának!’) is etimologizálva, *laus populiként* egy Isten akaratából bekövetkező küldetés jelének értelmezték.⁴⁰⁹ Ennek felelt meg az angyalok által való megkoronáztatásának ikonográfiája (Képes Krónika, p. 92 [5. kép] illetve *Velemér*, továbbá a *historia*-ciklusban: *Vitfalva* [71. kép]).⁴¹⁰ Érdemei teszik őt a mennybe vezető létrává, nagyjából Johannesz Klimakhosz vagy a Herrad von Landsberg-féle *Hortus deliciarum* erénylétrája értelmében: *Scala gentis ungarorum/per quam scandit ad celorum/kathedram Pannonia* (magyar nemzet lajtorjája, melyen a mennyei trónhoz hág fel Pannónia).⁴¹¹ Ezekben a verssorokban az a helyi kultusz, amelyet pl. ugyanannak a sequentiának olyan verssorai jeleznek, amilyen ez: *Varadini fulget ara* (oltára Váradon ragyog), vagy a másik: *Exauditur in hac domo/ quicquid orans petit homo* (E házban meghallgatást nyer, amit csak imájában kér az ember), egyidejűleg az egész *gens ungarorumra*, illetve *Pannoniára* szélesedik ki. A himnuszban található *athleta patriae* kifejezésről nem könnyű eldönteni, vajon *patriaként* Bihar megyére, illetve a váradi egyházmegyére, azaz egy régióra vonatkozik-e.⁴¹² E szavakban azonban biztosan az egész nép értendő. A sequentia *anagogicus mosa* tulajdonképpen ennek a népnek a mennyek országába, a Szent Ágoston-féle *Civitas Dei*be való felemelkedését írja le. Az az ellentét, amely minden bizonnyal megállapítható a *civilis societas* és a *status naturalis* között,⁴¹³ ebben a szent érdemeinek köszönhető felemelkedésben oldódik fel. E magyarországi tudat forrása és kialakulásának időpontja aligha tért el attól, amit a 12. század második

felének csehországi viszonyairól tudunk. Aňežka Merhautová bizonyította be, hogy a prágai *Civitas Dei*-kódex címlapján a BOEMENSES-t a mennyei város lakói között Szent Ágoston államelmélete alapján ábrázolták.⁴¹⁴ A liturgikus szövegek tehát nemcsak képszerű elképzelésekhez nyújtottak kiindulópontokat, hanem egy egészen a késő középkorig másodlagos jelentéseket is felvenni képes vázat alkottak az ország szent védnökének tisztelete számára.

A királyi lovagnak a szövegekben hagyományozott kettős jellege az egész ikonográfiai tradícióban Szent László egyik alapvonása maradt. Valamivel a 14. század eleje előtt, amikortól *historiájának* első emlékei fennmaradtak, lovagi erényeit az elrabolt lány megszabadításának jelenetsorában példázták. Ennek az alapvetően világi jellegét nem kell közelebről indokolni, hiszen olyan krónikás hagyományhoz kapcsolódik, amely a legendákba nem került be. Ugyancsak bizonyítottnak tekinthető eredete az udvari-lovagi epika toposzaiból, s ezáltal feleslegessé válnak a következők az ősrégi ázsiai gyökerekre, folklorisztikus hagyományokra és a hagyományozódás meglehetősen nehezen követhető útjaira.⁴¹⁵ Különösen jelentősnek ítéltető az a felfogás, amely szerint a különböző időben keletkezett szöveg és ábrázolásai egymástól független, önálló hagyományokból erednek.⁴¹⁶ Az illusztrátor munkája abban állt, hogy a megadott irodalmi motívumokat a számára hozzáférhető képi toposzokkal egymásra vonatkoztatta és egymáshoz kapcsolta, s eközben olyan, a *Frauendienst* témájához szorosan hozzá tartozó jeleneteket, amilyen a pihenés a hölgy ölében [73–75. kép], anélkül is felvett a sorozatba, hogy erre megfelelő szöveghely lett volna.⁴¹⁷

Bármilyen különböző is a *historia* megmaradt sorozataiban a részletek kezelése, felépítésüknek egysége mégis feltételez egy közös előképet, amelynek lokalizálaskérdése semmiképpen sem dönthető el. Sok minden szól amellett, hogy ez az előkép nem volt helyhez kötött (mint pl. a váradi székesegyház falképei). A minták inkább mozgathatók lehettek (mint pl. a könyvfestészet művei), általánosan elérhető (falusi templomok donátorai és festői számára is) és népszerűek. Végső soron a szöveg illusztrálásának feladata is inkább amellett szól, hogy az eredeti közeg a könyvdíszítés volt.

Fontosabb az a kérdés, mikor készült a ciklus szerkesztése. E tekintetben az a tudomásunk szerint soha nem említett tény, hogy a *historia* egyedül Lászlónak mint hercegnek a tetteit ábrázolja (ellentétben a legendával és a történeti képekkel), talán mint datáló motívum is szerephez juthat. Ennek nem mond ellent az, hogy a szent kötelező attribútuma a korona (amelyet Zsegrán a hercegi kalapnak és a koronának egy különös kombinációja helyettesít). Ily módon a *historia* Szent László-figuráját ifjabb királynak foghatjuk fel, s ezáltal a *historia* ábrázolása a 13. századnak olyan reális állapotait emelhetette idealizált síkra, amelyek 1270-ig, IV. Béla király halálának évéig uralkodtak Magyarország politikai életében. Ennek az időnek felelnek meg azok a megfigyelések is, amelyek a vonatkozó falfestmények elterjedésére vonatkoznak, továbbá azok, amelyek a lovagi szolgálat nagybecsülését illetik a köznemesség szemében.⁴¹⁸ A Szent László-kultusz variációinak történetében a legfontosabb alapot alighanem az a tény jelenti, hogy már a 13. század végén a valószínűleg általánosan elterjedt vallásos tisztelet mellett egy másik, világi, lovagi-köznemesi szociális színezetű irány is szerepet kapott. Később mind a két irány folytatására talált.

A Szent László-kultusznak az Anjou-dinasztia által való átvételét az ikonográfiai kétértelműség megtartása jellemzi. Ez a kétértelműség érvényesült akkor is, amikor alakját bevezették a pénzverésbe. A palástba öltözött és a páncélos király párhuzama az első aranyforintokon [60., 61. kép] megfelel a Képes Krónika királyfiguráin megnyilvánuló tipológiának. Ennek az egész Közép-Európában elterjedt uralkodói tipológiának keretében a nagy királynak tekintett személyiségeket a kétféle minőség, a bölcsesség és a vitézség egyesítésével jellemezték. Úgy látszik, az Anjou-udvar a palástos, békés, bölcs típust külföldön is terjesztette. Ebbe a típusba ugyanis olyan művek is kapcsolódnak, amelyek által Vásári Miklós Padovában [55. kép] vagy Filippo di Sanginetto a nápolyi udvar környezetében [57., 59. kép] magyarnak vagy a magyar dinasztia párthívének vallhatta magát.

E dinasztikus-állami színezetű reprezentáció keretében László gyakran az ország védőszentjeinek sorozatában lép fel, s itt az érett, tetterős lovag vonásait hordja [58. kép]. Ez a szerepkör helyi értéként lényegesen hozzájárult állandó jellemvonásainak megszilárdulásához. Mint önálló figura a 14. század második harmadában még alkalomadtán hasonlíthatott Szent Istvánra. Mint reprezentatív figurát, ábrázolását hamar összekapcsolták a heraldikai szimbolikával. Nagy Lajos pénzreformja során a forintok előoldalán lévő Szent László-figura kapcsolatba került a hátlapjukon lévő királyi címerrel, s a Képes Krónikában, illetve Altomontéban is ábrázolásait az országcímernek azonosítják.

A jó király jelentésköréhez tartoznak olyan, meglehetősen ritka ábrázolások, amelyek Szent László megválasztásáról, illetve koronázásáról szólnak, mindig a krónika szövege, illetve az ebből kiinduló legendák alapján. Nyilvánvalóan a legitimitás vagy idoneitás, illetve a *de iure* vagy *de facto* uralkodás kérdéséről van szó.⁴¹⁹ A Képes Krónikában (p. 92 [5. kép]) ez a kérdés kettős megoldást nyert azáltal, hogy a szent koronázását a *communis consensus* útján is, angyalok által is végrehajtják. Tehát olyan, a képek nyelvén kifejezett döntésről van szó itt, amelyet hasonló módon hoztak, mint a *Collecta* szövegeinek megváltoztatásakor. A Pray-kódex könyörgésében még szóba került a szent bűneinek csodálatos megbocsátása, ezt az utalást azonban a 14. század első felétől kezdve elhagyták és a mennyei dicsőségre való hivatkozással helyettesítették.⁴²⁰ E miniatúra másik jelentőségteljes momentuma abban rejlik, hogy a koronázásnál egyaránt jelen vannak az ország világi és egyházi arisztokráciájának képviselői. Mind a két kép olyan felfogást tükröz, amely a 14. század folyamán vált általánossá, s amely a királyi hatalmat a királyi tanács (*praelati et barones*) által képviselt ország (*regnum*) egyetértésére vezette vissza.

Szent László koronázása értelmezésének másik képi emléke, a *bántornyai* templom diadalíve feletti 1389-es falkép már minden bizonnyal Zsigmond király trónra kerülése körülményeinek hatása alatt készült. Tanúsága annyival is fontosabb, mivel tematikája közvetlenül utal donátorának, Bánfi (I.) Lászlónak a személyére.⁴²¹ Itt a koronázást a *consiliumban* történt királyválasztás indokolja [76. kép], amint ezt a felirat is kiemeli. A két jelenet elkülönítése azt hangsúlyozza, hogy a választásnak meg kell előznie a koronázás ünnepélyes aktusát. A *regnicolae Hungariae*-nak, ahogyan magukat az 1386-ban, Mária királynő fogsága idején tevékenykedő *barones, proceres et alii regnicolae*

Hungariae az általuk használt pecsét köriratában nevezik,⁴²² itt meghatározó szerepet juttattak, s eltűnt minden, mégoly közvetett utalás is László vétkére. Bűnösként Salamont ábrázolták, aki az egész ország akarata ellen vétkszik, s akinek bukását a kunok bűnös segítségül hívásával indokolják.⁴²³ Ennek megfelelően ábrázolják Szent Lászlót a kunok elleni második csata jelenetében [78. kép], pajzsán az ország címerével. *Idoneitasát* tehát a képsorozat egészének összefüggésében először lovagi vitézségével ábrázolják a *historia* jeleneteiben. Az ország lakói ezt királlyá emelésének aktusában ismerik el. Ugyanez a vitézi erény segíti őt ahhoz, hogy legyőzze Salamont, most már mint az ország ellenségét. Ha a területiális uralom értelmében felfogott *honor*, amelyet a király ruházott báróira, az Anjou-kor Magyarországnak kormányzati rendszerében kiemelkedő szerepet kapott,⁴²⁴ itt a király tisztsége az egész ország fölötti uralom. A bántornyai képsor olyan felfogást valószínűsít, amely szerint a király a maga *honorját* az ország akaratából kapja.

A *honor regis* ilyen felfogásával az a csak néhány évtizeddel korábbi állítható szembe, amely a garasvereteken talált kifejezésére. A Károly Róbert-kori mintákat (CNH II,7) követő CNH II,70. sz. érem hátoldalán lévő HONOR REGIS IVDICIVM DILIGIT jelmondat arisztoteliánus színezetű felfogását Magyarországon majd csak a ferences obszervancia 15. század végi képviselői, Laskai Osvát és Temesvári Pelbárt hangoztatják. Laskai az igazságos fejedelem ideálját egyenesen Szent Lászlóra, a *doctor iusticiara* (az igazságosság doktorára) vonatkoztatja.⁴²⁵ Példáik teljesen egybehangzanak Szent Lászlónak azokkal a jellemvonásaival, amelyeket a legendák a krónika szövegével egyezően sorolnak fel: „...bőkezű volt az ínségben, derűs király a kegyességben, a kegyelem ajándékaival teljességben, az igazság gondozója, a szemérem pártfogója, meggyötörtek vigasza, elnyomottak támasza, árvák megkönyörülője, gyöngék gyöngéd gyámszülője”.⁴²⁶ A szent alakjában tehát a *tirannus* ellentéte testesült meg, a Képes Krónika prológusának felfogásához hasonlóan.

E felfogással magyarázható az ezüstgarasok trónoló királyi maiestas-képének helyettesítése Szent László hasonló maiestas-ábrázolásával a CNH II,67 típusú garasokon [80. kép]. A király igazságosságának képét az élő uralkodó helyett az ő szent mintaképére vonatkoztatták. Ugyanez az utalás Szent Lászlóra mint az igazságosság forrására folytatódik Mária királynő kettős pecsétjének (1382) hátoldalán [79. kép]. Ennek a hátoldalnak előképe V. Károly francia király *in absentia magni* használt pecsétje, annyi változtatással, hogy a francia előképen lévő, egyik kezében jogart, másikban a *main de justice*-t tartó királyi félalakot Szent László, a két delfint pedig két struccmadár, a magyar Anjouk címerállata váltotta fel. Ez esetben valószínűleg a fiatal királynő korlátozott hatalomgyakorlásának kifejezéséről van szó, hiszen ő a királyi tanács gyámsága alatt állt. A hagyományosan kettős keresztes hátoldalon Szent László alakja nyilván nemcsak mint az igazságosság forrása általában, hanem konkrétan mint az ország jogainak fölérendelt megtestesítője is helyet kapott. Ezt a hátoldalt körirata *aliud par sigilline* nevezi magyarországi előképe, Nagy Lajos 1363-tól használt második kettős pecsétje nyomán, amelynek hátoldalán a körirat az előoldalon (*in alio* [sic!] *parte sigilli*) felsorolt királyi címekre utal. Ennek a második kettős pecsétnek a használata az 1376–77-es reform óta a királyi tanács egyetértésétől függött, mivel typariumának egyik részét Erzsébet anyakirályné, a másikat a kancellár őrizte.⁴²⁷ A hátoldalnak mint országpecsétnek hasonló jelentősége valószínű Mária királynő

kettős pecsétje esetében is. Amikor ennek a pecsétnek a használatát az ő foglyul ejtése 1386-ban megszakította, a vágásos-kettőskeresztes címerrel ellátott *Sigillum regnicolarum Hungariae* került használatba. A *regnicolae* esküje kapcsán használták először az országra a *res publica* kifejezést.⁴²⁸ Szent László itt megváltozott szerepkörben jelenik meg: tisztelete a dinasztikus-állami reprezentáció értelmében eltolódott a rendi ország védőszentjének tisztelete irányába.

Az ország védőszentje

Szent Lászlónak mint a köznemesi lovagok mintaképének a tisztelete a 14. században töretlenül tovább élt, sőt, kiszorította az ikonográfiából mindazokat az ábrázolási formákat, amelyek eltértek a 14. század végétől fogva uralkodó lovagi típustól. A *historia* meglévő ábrázolásainak többsége korántsem annyira archaikus, amint első látásra tűnik, hanem az 1400 előtti és utáni generáció művei. Arról, hogy a Szent László-kultusz egy új vallásosság értelmében most az eddig uralkodó, közösségi igényeknek megfelelő vonásokon túl új formákat öltött, új ábrázolási formák is tanúskodnak. Eddig nem ismert devóciós képek bizonyítják a szent tiszteletében újonnan megjelent személyes színezetet. A személyes preferencia szerepet játszik abban is, hogy alakját gyakran veszik fel a templomfalak szentsorozataiba. Ezáltal – mégpedig mind az egyes ábrázolással, mind a szent királyok ábrázolásával – valaki az ország tagjának vallja magát. E vallomás indítóokaira e kor román kenézeinek ikonográfiája különösen frappáns példát szolgáltat [87. kép].⁴²⁹ A devóciós képeken ez a személyes előszeretet rendkívül modern kifejezést nyert. A román kenézek ortodox templomainak képi programjai számára – ugyancsak Kelet és Nyugat közötti határjelenségként, de egészen más megoldásban – Jagelló (II.) Ulászló lengyel királynak a lublini várkapolna bizáncias falképciklusába foglalt képe a legjobb párhuzam. Ez a felirattal 1418-ra datált lovas kép szabályos kryptoportré: a donátor ábrázolása védőszentjének alakjában. Nyugati fegyverzetű, de keleties tegezt, reflexíját viselő lovag, pajzsán a magyar kettős kereszttel (!). Küldetéstudatát a Szent László-ábrázolásokból nem ismeretlen motívum, az angyal által hozott és fejére illesztett korona fejezi ki, s másik, neofita kereszténységét hangsúlyozó fegyvere: lándzsa helyett hosszú nyelű kereszt.⁴³⁰ Az egész kép közel áll a magyar Zsigmond-kori udvarban fellelhető olyan mintaképekhez, mint pl. Hervoja herceg lovagi portréja glagolita missaléja előzéklapján.⁴³¹ Az angyal tulajdonképpen éppúgy a tisztség investitúrája feudális szertartásának megfelelően adja át a hatalom jelvényét, amint ez a *hommage* más ábrázolásain is fellelhető. Arról, hogy ilyen módon valóban szokás volt hatalmat átadni, Windecke elbeszéléséből tudunk. Ő Vlad Dracul havasalföldi fejedelemnek egyebek között Szent László zászlajával való kitüntetéséről tudósít. Más kérdés, hogy szerinte a vajda ennek ellenére „kurafi módjára” viselkedett.⁴³² Eszerint létezett Szent László zászlaja Magyarországon, s így egy kettős keresztes zászlót neveztek. Vajon ahhoz hasonló lehetett, mint a francia királyok Saint-Denisben őrzött harci lobogója, az *oriflamme*,⁴³³ vagy megfelelt a 14. században több helyen is (Genovában, Rómában, Prágában) szerepet játszó Szent György-zászlóknak? Esetleg egyike volt a hatalom átruházására szolgáló zászlóknak, amelyekből a német birodalom nagy hűbéresei egyszerre többet is átvettek [17. kép]?⁴³⁴

A devóciós kép műfajához tartozott a *bántornyai* templom északi szentélyfalán 1928-ban feltárt és hamarosan elpusztult falkép, amelynek Bogyay Tamás által adott műfajmegjelölését („supplicatiós kép”) ilyen értelemben kell helyesbíteni.⁴³⁵ A már felfedezésekor igen hiányos kép a szentély 1383-ban Johannes Aquila által szignált és datált kifestéséhez tartozott. Jobbra, az oltár felé trónoló Madonna volt ábrázolva, előtte térden állva könyörgő figurákkal. Az elsőt, az öregebbet, aki mögött egy püspökszent állott, I. Miklós bánnal lehetett azonosítani, míg mögötte a donátor, Bánfi (I.) László foglalt helyet és egy ifjú, aki valószínűleg fia, Zsigmond lehetett. A falképen a donátor kezéből kiinduló, hosszú írásszalag kötötte össze ezt a csoportot a Madonnával. Az álló, páncélos, övét mélyen viselő szent, aki a donátort védelmébe és Mária oltalmába ajánlotta, valószínűleg a védőszent, Szent László volt. Baloldalt a jelenetet egy épület zárta le, amelyből két további gyermek nézett ki. Az elpusztult freskó tehát azt a képtípust képviselte, amelyen az imádkozó donátorokat védőszentjeik mutatják be és ajánlják, miáltal az *intercessio* gondolata képszerű megfogalmazást nyert. A bántornyai képnek a franciaországi udvari művészet devóciós képei csak igen távoli párhuzamai.⁴³⁶ A festő orientációját azzal szokás jellemezni, hogy cseh elemeket olvaszt egybe észak-itáliai jellegű stílussal. Ezért helyénvaló a bántornyai képpel kapcsolatban felidézni Altichiero veronai devóciós képeit.⁴³⁷

Másolatban egy bizonyára régebbi dedikációs kép maradt ránk a lebontott *homoródszentmártoni* plébániatemplomból. Itt a *historia* első jelenetét a szakirodalom „kihallgatásnak” nevezte el, aminek egyébként nem sok értelme van az ábrázolási hagyományban. A királyi öltözetben trónoló Szent Lászlóról van szó, aki előtt egy imádkozó donátor térdel. A szent király mögött egy torony és egy palota volt megfestve egy pártázatos fallal elkerített terület közepén, a fal előtt pedig egy dombon álló ház. Itt valószínűleg nem a városról van szó, amely máshol a *historia* ábrázolásainak kezdetét alkotja, hanem a donátor birtokainak szimbolikus jelzéséről. Ami a ciklus datálását illeti, a láncfonatú páncél és a vele összekapcsolt, üst alakú kalap, amiket a csatajelenet töredékein találunk, nem feltétlenül korai datálásnak felel meg, mivel ezek a harcoló csapat ábrázolásában viszonylag késői időben (pl. *Liptószentandrás* és *Rimabánya*) is gyakran fordulnak elő.⁴³⁸

A harmadik devóciós kép egy szent király ábrázolása a *cserényi* templomhájó déli falán, a kardját hordozó apród kíséretében [88. kép]. A Szent Lászlóval való azonosítás itt felirat vagy attribútumok hiányában bizonytalan, az ikonográfiai típus alapján akár Szent Zsigmondra vagy István királyra is gondolhatnánk. Az utóbbi mellett szólna mindenesetre az a körülmény, hogy a templomban található töredékes sírkő feliratának olvasata *comes Stephanust* említi, aki legvalószínűbben az 1433-ban *miles et familiaris imperatoris Sigismundiként* említett Istvánnal azonosítható.⁴³⁹ A védőszent kilététől függetlenül e különös devóciós kép kiemelkedően érdekes azért, mert rajta az ábrázolt és a donátor közötti feudális viszonyt, az úr és vazallusa közötti kapcsolatot mutatják be a hűség jeleként. Így ezt a képet is az *hommage* ikonográfiájára lehet vonatkoztatni,⁴⁴⁰ és belőle magyarázni. A magas méltóságok viselőinél szokásos zászlóatadást itt egy fegyverhordozó szolgálattétele helyettesíti,⁴⁴¹ így ez az ábrázolás is adalék a feudális etikett kifejező gesztusainak a vallásos ikonográfiában játszott szerepéhez.

Ugyanebben az időben zajlott le, és valószínűleg szorosan összefüggött a személyes áhítat elterjedésével Szent László személyes vonásainak megszilárdulása. A vallásos

tiszteletnek minden olyan formája, amely szubjektív kontaktust tételez fel, a kultusz tárgyának individualizálódását is ösztönzi.⁴⁴² A „portrészerezűségnek” ezt a fokát a győri herma érte el [85. kép].

A személyes kultusz nem feltétlenül jár együtt individuális eredetiséggel – legkevésbé akkor, ha a személyes büszkeség legfőbb tárgya egy társadalmi renndhez való tartozás. Azt, hogy a személyes devóció emlékeinek esetében nem individuális kultuszszokások (pl. a védőszenthez való szoros kapcsolódás) egyedi emlékeiről van szó, egy egyidejűleg megfigyelhető tömeges jelenség bizonyítja. 1400 körül és után a Szent László-ábrázolások számos emlékéen található a kettős kereszt címer. A kiindulópont valószínűleg a címerszimbolika alkalmazása volt, mint pl. a Képes Krónikában, az *altomonte*i táblán [57. kép], a vágásos pajzsé a *bántornyai* [78. kép], *erdőfülei* (?), *maksai* falfestményeken. Most gyakran ábrázolják a kettős kereszt címet a *historia* jeleneteiben (*Karaszko* [83. kép], *Zsegra*), illetve egyes alakok pajzsán (*Siklós* [84. kép], *várad*i torzó [81. kép], a *pozsonyi* Unger-ház házjegyeként alkalmazott darab a városi múzeum gyűjteményében [82. kép], Lublinban).⁴⁴³ A kettős kereszt jelének előzménye nyilván a keresztény vitéz attribútumaként megszokott, latin kereszt pajzs volt (pl. az Anjou Legendárium László-ciklusában [62. kép]). Ennek a magyarországi kultuszhoz való alkalmazása a forma megváltoztatásával kézenfekvő volt. A teljesség kedvéért meg kell jegyezni, hogy ugyanebben az időben, 1423-ban *Szentsimonban* kimutatható egy hasonló kisajátítás: Szent György, kettős keresztel a pajzsán.⁴⁴⁴ A kettős kereszt pajzs ekkor az országot alkotó nemességhez kapcsolódik, annak a disztinkciónak megfelelően, amely már korábban, az Anjou-királyok pecséthasználatában, illetve a Képes Krónikában kialakult.⁴⁴⁵ Míg az Anjou-kor a „szent királyként” tisztelt Szent István szolgált jogforrásként és a nemesi szabadságjogok garanciájaként,⁴⁴⁶ a hangsúly a dinasztia szent elődei együttes kultuszának kialakulása óta fokozatosan Szent Lászlóra toldott, aki csak az Anjou-kor után vált az ország, a nemesi nemzet védőszentjévé. Zsigmond 1387-es választási ígéréteben a *corona regni Hungarie*-t elválasztották a királytól, és az országgal azonosították.⁴⁴⁷ Zsigmond 1401-es fogsága idején egy kettős kereszt pecsét tükrözte ezt a felfogást, amikor a kettős keresztet a *coronát* megtestesítő előkelők nevében használták.⁴⁴⁸ Az ország védőszentjének általános tiszteletére mi sem jellemzőbb, mint hogy Zsigmond és ellenfele, Nápolyi László is politikai eszköznek használta Szent László sírkultuszát.⁴⁴⁹ Nem véletlen, hogy erre az időre esik Szent László ikonográfiájának megszilárdulása és egységesülése. Visszaesésről aligha lehet szó, s még a *historia* ábrázolásának is virágkora a 15. század első harmada.⁴⁵⁰

Szent László és a Szent Szűz

A Szent László-tisztelet 15. századi hanyatlásáról szóló feltevések valószínűleg sem a liturgiátörténet, sem az irodalomtörténet számára nem relevánsak. Művészettörténeti szempontból van némi jogosultságuk, hiszen a korábbi sokféleség és típusgazdagság után ugyan még nagyobb számú ábrázolás következett, de ezeket bizonyos fokú sztereotípiá, egyformaság jellemzi. A *historia* ábrázolási hagyománya, úgy tűnik, egészen lehanyaglott: a nemrégén feltárt, 1478-as *póniki* ciklus romlott kompozíciója

inkább támogatja, mint cáfolja ezt a megállapítást. Mátyás király 1468-as pénzreformja idején Szent László alakja lekerült a pénzek többségéről, s ugyanekkor Mária éremképe a PATRONA HVNGARIE körirattal vált uralkodóvá. Csak az aranyforintok hátoldalán maradt meg továbbra is Szent László alakja.⁴⁵¹ Ezt a változást Mátyás különös Máriatiszteletével magyarázzák.⁴⁵² A *Patrona Hungariae*-nak nevezett Madonna középkori ikonográfiája teljesen felderítetlen.⁴⁵³ Feltűnésének forrása talán a Szent István-legenda Hartvik-féle változatára vezethető vissza. A legenda szövege („Ég királynője, e világ jeles újjászerezője, végső könyörgéseimben a szentegyházat a püspökökkel, papokkal, az országot a néppel s az urakkal a te oltalmadba bízom”)⁴⁵⁴ azonban aligha lehetett a pénzek szerezplő felirat közvetlen forrása. Nem állítható az sem, hogy a korábbi Szent László-tiszteletet ismét Szent Istváné váltotta volna fel.

Épp ellenkezőleg: az aranyforintokon kívül, amelyeknek két oldalán Szent László ábrázolása a Szent Szűzével kapcsolódott össze, ennek az ikonográfiai kapcsolatnak más bizonyítékai is vannak:⁴⁵⁵

– II. Ulászló 1500-tól vert guldinerei [89. kép];⁴⁵⁶

– II. Ulászló Bernhard Strigel által festett fogadalmi képe (Budapest, Szépművészeti Múzeum [92. kép]);⁴⁵⁷

– Paulus Crosnensis Ruthenus *Panegyricus ad divum Ladislaum Pannoniae regem victoriosissimum...* című, Bécsben 1509-ben megjelent művének nyitó fametszete;⁴⁵⁸

– az 1511-es *Missale Zagradiense* címlapját díszítő fametszet, amelyen a felirat a Madonnát *Patrona Hungariae*-nak nevezi.⁴⁵⁹

Ez a sor egy régebbi képi dokumentummal egészíthető ki, a *vitfalvi* oltár festett szárnyával (1490 körül [91. kép]). Itt a kép a három magyar szent király sorába illeszkedik. A nagydedik alak Szent Sebestyén.⁴⁶⁰ Szent László is, pendant-ja, Szent István is az oltár nyitott állapotában látható. Felfelé néznek, oda, ahol a táblák belső, az oltár középrészével határos sarkában felhők között a Madonna mellképe jelenik meg. A két királyalak nemcsak szimmetrikusan van elrendezve, hanem ikonográfiai tekintetben is egymás egyenrangú tükörképei. Ez Temesvári Pelbárt *Pomeriumára* (1489–1498, nyomtatásban: 1498–1499) emlékeztet, ahol ő a Szent László lelki fejlődéséről szóló prédikációban (*Pars aestivalis*, 17) a szentségtörő Balthasar királlyal szemben keresztény ellenpéldákként azokat a jámbor keresztény fejedelmeket sorolja fel, akik gondját viselik egyházaiknak: „szent királyok és fejedelmek, mint Szent László király is, vagy Szent István Magyarországon, Szent Vencel Csehországban, Szent Henrik Bajorországban. Ők és sokan mások és másutt, Isten tiszteletére alapítottak templomokat és adományoztak nekik javakat. Ezek a modernek viszont kifosztják és elpusztítják azokat”.⁴⁶¹ Az ikonográfia közös nevezőjét, az ország védőszentjét, amelyet még külföldi példák ismerete is támogatott, a ferences prédikátornál tehát ki lehet mutatni. A szentségtörő uralkodók példája annak a taglalásába illeszkedik, hogy a jó királynak Istent kell követnie. Itt érintkezik a vitfalvi tábla ikonográfiája (amely az Augustus és a tiburi szibilla jelenetének ábrázolási tradíciójába illeszkedik, vö. pl. az Aracoeli-legenda ábrázolását a *Très Riches Heures*-ben, fol. 22⁴⁶²) az egyidejű ferences szerző felfogásával. Az ő jó uralkodóideálja Szent Istvánra is, Szent Lászlóra is alkalmazható, körülbelül abban az értelemben, amit a Peer-kódexben a *Hymnus de S. Ladislao* strófája fejez ki: *Te elegit virgo maria/ predotauit gratiarum donis/ vt custodiēs et gubernares/ legatum sibi hunicum regnum* (az ének 15. századi szövegével: *Mert*

választa az szűz Mária, / meg dicsőíte sok jó ajándékkal, / hogy te őriznéd és oltalmaznád, / neki ajánlád jó Magyarországot).⁴⁶³ Ennek megfelelő ikonográfiai hagyományt Lászlóról mint a Szent Szűz lovagjáról egyedül meggyógyításának az Anjou Legendáriumban szereplő jelenete kapcsán tételezhetünk fel; ezt a *historia* ciklusához számították. Azáltal viszont, hogy a 15. század végén Szent Istvánnal nem szembeállították, hanem rokonították, lehetővé vált kettejük ikonográfiai kontaminációja.

A vitfalvi táblaképek másik eleme, a felhők között mindkét táblán azonos alakban megjelenő Szent Szűz azt az ábrázolási formulát követi, amely Mátyás pénzein jelent meg. Azt, hogy ezen az *Immaculatát* értették, azzal is igazolható, hogy ezt az éremképet II. Ulászló pénzein a holdsarlós Madonnával helyettesítették (aranyforintok: *CNH II*, 256: 1500–1502; 255: 1490–1502, illetve obulusok: *CNH II*, 165: 1500–1502; 281: 1500–1502, egész alak: ezüst próbaveret, *CNH II*, 286: 1500).⁴⁶⁴ A félalakos holdsarlós Madonnának ez a formája kapott helyet II. Ulászló guldinerein 1500-tól.

A holdsarlós Madonna, az apokaliptikus asszony ábrázolási formája⁴⁶⁵ a guldinerral vonul be Szent László ikonográfiájába [89. kép]. A Szent Istvánra visszanyúló hagyomány gyökereit a Gellért-legendá igazolja, amikor Gellértnek a szent király előtt mondott prédikációjáról szól. Ennek a prédikációnak alapigéje *Mulier amicta sole* (Jel. 12, 1: „a napba öltözött asszony”)⁴⁶⁶ volt. Az *Immaculata* kultusza igen erősen elterjedt a 15. század végi Magyarországon is, és Temesvári Pelbárt éppen neki szentelte *Stellarium corone benedictae Marie Virginis*ét. Ebben a műben beszédeit a mennyei királynő tizenkét csillaga szerint rendezte el, s az 1502-es kiadás az *Immaculatát* ábrázoló címlap-fametszettel jelent meg.⁴⁶⁷ A holdsarlós Madonnát már Sedulius Scottus *Carmen paschaléja* („Szent Anya, üdvözlégy, a Királyt szüléd a világra, / Azt, aki országol mennyben és földön örökké”) szorosán a királykultuszhoz kapcsolta, s ezért gyakran ábrázolták devóciós képeken.⁴⁶⁸ *Patrona Hungariae*-ként való elismerésére nézve valószínűleg Sienai Szent Bernardin egy prédikációja a legtanulságosabb, amely szerint „az utódlás törvénye szerint és az öröklés jogán az egész mindenség elsőszülöttsége és királysága a Szent Szűzet illeti”.⁴⁶⁹ Kultuszának és *Patrona Hungariae*-vá való emeltetésének hátterében tehát alighanem az obszerváns mozgalom és különösen Kapisztrán János előkészítő munkáját tételezhetjük fel. Ugyanez a mozgalom törökellenes tendenciát kölcsönzött Szent László kultuszának is (vö. pl. a kun törökös jellegű viseletét a bécsi egyetem magyar nációjának matrikulájában lévő, 1453-as iniciáléban [65. kép], s általában a törökös orientalizálás elterjedését), mivel az Apokalipszis gonosz hatalmát a pogány ellenségben fedezték fel. Nemrégén mutatták ki az obszerváns mozgalomnak a parasztság nemzeti érzésének felébresztésében játszott szerepét, különösen az 1456-os és 1514-es kereszties mozgalmak idején.⁴⁷⁰

Szent László Szűz Mária lovagjaként való ábrázolásához legalábbis párhuzam, ha nem éppen fontos szövegforrás a Dubnici Krónika legendaváltozata. Helyi forrás, mivel – mint már korábban rámutattak – az ország délkeleti területeihez kapcsolódik, s ez a Drágffy család említésében és éles, Mátyás király ellen irányuló kritikában nyilvánul meg. Az 1479-ben írott krónika Kétyi János szövegét hagyományozza.⁴⁷¹ Ebben az elbeszélésben a szent váradi kultuszhelyének hagyományához kapcsolódó mondákról van szó, köztük a csata idején a székesegyház sekrestyéjéből eltűnt, s azután átizzadva megtalált koponyaereklye csodájáról. A királynak a székelyek és a tatárok csatájában való megjelenését is a szentnek a székesegyház előtt álló bronzszobra ihlethette (s

ezért kérdéses, valóban Kétyi szövegét őrizi-e, hiszen a szobor az ő koránál későbbi volt). A Szent Lászlónak megjelenő s őt a harcban vezető Szent Szűz ugyancsak váradi sajátosságra, az alapító királynak és a püspökség tituláris szentjének kapcsolatára emlékeztet. A székelyeknek a tatárokkal vívott, 1345-re keltezett csatájáról szóló elbeszélés szerint ugyanis „előttük ment valamely nagy vitéz, hatalmas lovon ülve, fején aranykoronával, kezében pedig bárdal, aki mindnyájunkat (ti. a tatárokat: az elbeszélő az egyik fogoly) hatalmas csapásokkal és ütésekkel pusztított. Ennek a vitéznek a feje felett, a levegőben pedig valamely szépséges úrnő jelent meg csodálatos ragyogásban, akinek fején nagy ékességgel és fényességgel díszített aranykorona volt látható. Ebből nyilvánvaló, hogy az említett székelyeket, akik Jézus Krisztus hitéért küzdöttek, ama pogányok ellenében, akik erejükkel és sokaságukkal dicsekedtek, maga a Boldogságos Szűz Mária és Szent László király segítette”.⁴⁷²

Ha abban a tekintetben szkeptikusak voltunk is, hogy kimutatható lenne a *historia* váradi ábrázolási hagyományának kötelező jellege, hangsúlyosan kell kiemelnünk ennek az ábrázolási típusnak kezdetben lokális – és minden jel szerint a Mátyás ellenzékével összefüggő – jellegét. Nem ismeretesek sem a körülmények, sem azok az eszmei összefüggések, amelyek valamilyen szerepet játszhattak abban a kísérletben, hogy ezt a típust országos érvénnyel ruházzák fel. Aligha érdektelen az a tény, hogy ezt a kísérletet csak Mátyás király utódja idején lehet kimutatni.

Ebben a gondolatkörben kapcsolódhatott össze a mennyei királynőnek mint *Patrona Hungariae*-nak gondolata a keresztény lovagkirály eszményképével, az igazságos Szent Lászlóval, akinek példáját a kor tirannusaival szemben a prédikációkban felidéztek. Az 1500-as év, amikor II. Ulászló király első ilyen típusú guldinereit verték, fordulópont lehetett ennek az ikonográfiának a megfogalmazásában, hiszen első, 1499-es guldinerverete a galoppozó királyi lovat még vezércsillaga, a holdsarlós Madonna nélkül ábrázolja. Alapul a lovagkirálynak azt az elképzelését választották, amely nem sokkal előbb, a Thuróczi-krónika augsburgi kiadásának fametszetén vált népszerűvé. Egy évszázaddal korábban ezt a típust képviselte a kolozsvári testvérpár váradi lovasszobra is. E lovas alakokban a királyi reprezentáció mintegy császári vonásokat öltött, a *rex imperator in regno suo* elvének megfelelően. Nyitott kérdés marad, vajon az 1500-as szentév adott-e alkalmat a pénzék ikonográfiájának megváltoztatására és kiegészítésére. Mindenesetre, ez az ikonográfiai típus pénzen 1506 után már nem fordul elő.⁴⁷³

II. Ulászló király Strigel-féle votívképe [92. kép] egyesíti a László és a napba öltözött Asszony közötti új keletű képi összefüggést a devóciós kép régebbi hagyományával. Eközben nyomatékos hangsúlyt kapott az utalás Augustus és a tiburi Szibilla jelenetére. A kép ikonográfiája a magyarországi tradícióban gyökerezik, és emellett igen erős udvari színezetet visel.⁴⁷⁴ Utolsó emléke a Szent László-ikonográfia 1500 táján kialakult verziójának, melyet a ferences obszervancia népszerű tanai befolyásoltak.

III. „OPUS IMAGINIS SANCTI GEORGI” – A PRÁGAI SZENT GYÖRGY-SZOBOR ITÁLIAI VONATKOZÁSAI

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KONCEPCIÓK ÉS KÉRDÉSEK

A prágai Szent György-szobor [93. kép] azok közé az egyedülálló, történelmi összefüggéseikből többé-kevésbé kiszakított művek közé tartozik, amelyek egyben történeti dokumentumként is interpretálандók. Csak annyit tudunk történetéről, amennyit magáról a műről olvashatunk le, tanulságokat azok a megfigyelések hozhatnak, amelyek hozzásegítenek a műalkotás elkészítésének rekonstrukciójához. Az összehasonlító elemzés hagyományosan a stílus származtatásának eszköze, de közelebb juttat az eredeti rendeltetéssel, az ábrázolás műfaji hovatarozásával kapcsolatos kérdésekre adandó válaszhoz is.

A prágai szobor már régen megérdemelne egy modern monográfiát, nem utolsó sorban azért, mert a 14. század európai művészettörténetének kivételes szépségű és jelentőségű emléke. Éppen kivételes helyzete nehezíti meg monografikus tárgyalását. Az alábbiakban egyoldalúan választunk ki néhány kérdést, s tudatosan hallgatunk olyanokról, amelyekről újabb adatok híján nem lehet új mondanivalónk, vagy amelyeket a szobor szakirodalmá sűrűbben tárgyal.

Más adat híján történeti tényként fogadjuk el, hogy a szobor 1541-es első prágai említése megfelelhet 1373-as, ottani jelenlétének. Ezt a tételt jelenlegi ismereteink szerint bizonyítani nem lehet. A szobor stílusának közép-európai jellegét bizonyítottnak, sőt, közhelyszerűen ismertnek tartjuk. Ezért ezekkel az összefüggésekkel bővebben nem foglalkozunk, viszont az utóbbi időben erősebben elhanyagolt itáliai kapcsolatokra koncentrálnak.

A szükségképpen a műalkotások bizonyos, kiszemelt aspektusaira irányuló elemzések, melyek mindegyik aspektus szempontjából más-más viszonylatrendszer képét rajzolják meg, azzal a veszéllyel járnak, hogy az elemzés előtt még teljes egészéknél megvolt műnek a történeti képét is egy hiányos és kaotikus mozaikká változtatják. Nem biztos, hogy a szétszedett finom órát, a műalkotás megbontott struktúráját valaha is helyre tudjuk állítani. Ezért van szükségünk azokra a művészettörténet-írás által kidolgozott kritériumokra, amelyek a szintézis vázát alkotják.

a) Legrégbbiek a stílustörténet szempontjai. A reneszánsz hagyatékához tartozik – nemcsak általánosságban, hanem konkrétumokban is – az a szemléletmód, amely a prágai Szent György-szobor történeti helyét az elevenség, a természetűség szobrászi kvalitásainak alapján jelöli ki. Leírói a 16. század óta legfőbb értékeit a ló anatómiai részleteinek pontos visszaadásában, heves mozdulatának természetességében ismerték fel.⁴⁷⁵ Ugyanezek az értékelési momentumok térnek vissza a prágai Szent György művészettörténeti irodalmában is, a 19. század óta. Eszerint a kolozsvári testvérek a reneszánsz nagyszobrászat úttörői voltak, hiszen a 15. század szobrászati problémáit, a térbeliséget és a monumentalitást oldották meg, meglepően korán. A korai dátumhoz

mindig a prioritás képzetei kapcsolódnak. Innen ered a prágai Szent György-szobor *nemzeti* kisajátítási kísérleteinek sorozata, amelyek tárgyalását évtizedekre meghatározták.⁴⁷⁶

A szobor megítélésének egyik keretét tehát bronz lovas monumentumként való besorolása alkotta. Ugyanakkor a prágai kútszobor felállítása még hosszú évszázadokig nem tartott lépést monumentalitásának nagyra értékelésével. Kútszoborként csak 1761-es, Lurago-féle áthelyezésekor [94., 95. kép] vált el a haltartótól, amihez első említése óta tartozott, s a kúttól 1929-ben sem szakadt el teljesen, amikor magas dioritpillérre állítása révén Josef Plečnik kellő hangsúlyhoz juttatta.⁴⁷⁷

A prágai harmadik várudvar pillérére a már művészettörténeti tárggyá vált Szent György-szobor került, s kapott mintegy hitelesítést a csehszlovák első köztársaság legünnepélyesebb terének fókuszában. Erre a hitelesítésre többek közt azért volt szükség, mert időközben a szobor hihetetlenül korai monumentalitásával kapcsolatos kételyek rávetítődtek magára a tárgyra: a 16. századi újraöntéséről szóló teóriák formájában. Van ebben a technológiai vizsgálatokkal megcáfolt tézisben valami alapvetően fontos felismerés: az, hogy a prágai Szent György-szobrot mint művészettörténeti tárgyat valóban a késő reneszánsz alkotta meg.

b) A 20. század elejének művészettörténete dolgozta ki a kereteket a kolozsvári testvérek prágai művének késő középkori alkotásként való értékelése számára: az északi fejlődés külön útjairól (*Sondergotik*) alkotott különféle elméletekkel, illetve az itáliai trecento művészetnek a 15. századdal kontinuuus protoreneszánszként való felfogásában. Ezek illusztrációjaként fordult az érdeklődés erősebben a prágai szobor és alkotói felé. Minden stíluskritikai következtetés tárgya a személyiség: ideális esetben művek sorának összehasonlítása során kell szelektálnunk azokat a stílusjegyeket, amelyek másként, mint egyéni vonásokként nem értelmezhetők. Itt azonban csak egy mű van, s valójában az egyéni jegyek ismerete nélkül kell azt kimutatnunk, ami nem egyéni, hanem tanult, átvett, mert átadható. Hitelesen ismert, más művek támasza híján a stíluskritikai tájékozódás irányát az egyes szerzők számára az szabta meg, hogyan vélekedtek a 14. századi stílustörténetben meghatározó jelentőségű központok viszonyáról. Mivel ez a kérdés hagyományosan az itáliai vagy az Alpokon túli (innen!) fejlődés ellentétként való elképzeléséhez kapcsolódott, szinte természetes, hogy a prágai szobor értékelése is e vízvonalstól mentén polarizálódott.

A szobor „északi” származtatását elsősorban Wilhelm Pinder alapozta meg. Pinder téziseiben fontos szerephez jutott a 14. század internacionális udvari kultúrája, közép-európai központjaival, Prágával és Béccsel.⁴⁷⁸ A cseh művészettörténet-írás sok tekintetben megőrizte a szemléleti kontinuitást Pinder felfogásával. Ennek a megközelítésmódnak egyik kedvezményezettje Heinrich (IV.) Parler, akinek személyében a bécsi Singertor figurái és a prágai Vencel-szobor között felismert hasonlóságok is mintegy magyarázatukat lelik. Hasonló okfejtés eredménye a szobormodellnek Peter Parler oeuvre-jébe való iktatása. A felmerülő módszertani kérdések mindig a stíluskritikai eljárás alapjait érintik. Nemcsak arról van szó, vajon kiragadhatók-e egészen más összefüggésükből pl. heraldikai, illetve tájképi együttesben szereplő motívumok, összehasonlíthatók-e egymással egyik helyen bronzból mintázott, máshol kőbe faragott hajtincsek. Sokkal jelentősebb ennél az a kérdés, hogy milyen mértékben értékelhető a stíluskritika számára a középkori páncélos figura, mennyiben írhatók hasonlóságai

és különbségei a kordivat, s mennyiben a művész számlájára. A prágai Szent György-szoborral kapcsolatba hozott közép-európai alkotások többségének közös nevezője ugyanis éppen a páncél – a 14. századi nagy divatváltásba illeszkedő, az emberalak egész megjelenését megváltoztató, a zárt vértzet irányába határozott lépést tevő új fegyverzettípus. Nyilvánvalóan nem a művész leleményéről, hanem általa ábrázolt előképekről van szó.⁴⁷⁹ Ezek az előképek egy határozott irányba mutatnak, s talán arra is alkalmasak, hogy a lovagfigura viseletét is megkülönböztessük kortársainak, pl. a prágai Vencel-kápolna Vencel-szobrának vagy a bécsi hercegfiguráknak jellegzetes viseletétől, az elől fűzött „lentnertől”. A Szent György-szobor szövecsek sorával díszített mellvértjének, melyet elől – nyilván ékköveket és gyöngyöket ábrázoló – keresztalak díszít (a lovagszent attribútuma), legközelebbi rokona egy, a müncheni Bayerisches Nationalmuseumban őrzött mellvért [96. kép]. Ez a 14. századi fegyverzet-részlet egy R-monogramos milánói fegyverkovács szignált műve, ami valószínűsíti, hogy a szobor fegyverzetének itáliai jellegével különbözik közép-európai kortársaitól.⁴⁸⁰ A prágai szobor egyes részleteinek (pl. a nyeregnek⁴⁸¹) különös régiségstani értéke van. A fegyverzet pontos ábrázolásának dokumentatív értéke bizonyos mértékig elkülöníthető a tulajdonképpeni stílustól. Amennyiben stílus, inkább általánosságok, kordivat, mentalitás jelennek meg benne, nem a művészi individuum vonásai. A prágai lovagi fegyverzetnek vannak egyedi, máshonnan nem ismert sajátosságai is: ezek sorába tartozik a vértzetnek szegecsekkel való díszítése,⁴⁸² s ezeknek része Szent György nagy, négyzet alakú mezőbe illesztett, foglalt drágakőre emlékeztető mellboglárja, a négyzet sarkain drágakövek vagy gyöngyök hármast csoportjaival.

A fegyverzet és az általa meghatározott figuratípus alapján tehát inkább csak külsőleges és felületes analógiák állapíthatók meg. Viszont éppen ezt a felületes hasonlóságot a művészettörténészek rendszerint nem vallják be, hanem valamilyen általánosabb stílustényezőre való hivatkozással helyettesítik. Ide tartozik mindenféle, hasonló típusú páncélt viselő figurával felismert kapcsolat (Prága, Přemyslida-síremlékek, a Vencel-kápolna Szent Vencel-szobra, Bécs, a Stefanskirche 14. századi figurális szobrászata, Nürnberg, Schöner Brunnen, különféle síremlékek stb.). Végső soron egyben igazolják Pindert: drága és előkelő fegyverzetük valamennyit az udvari szférába sorolja. E figurák egy része különféle jelenetekben szerepel. A legismertebbé a bécsi *Singertor* Saulus bukása-reliefje vált. Itt a figuratípus rokonságán alapuló kapcsolatkeresést a lovak térbeli mozgásáról, torziós mozgásáról, térbeli felfogásmódjáról szóló megállapítások leplezik. A relief (és a prágai Szent György-szobor) elemzése ezáltal visszatér a mozdulat térbeliségének már a reneszánsz értékelésben kitűzött útjára – a modern stílustörténet problematikáját és terminológiáját tükröző megfogalmazásban. Pinder elemzése⁴⁸³ idővel hasonló okfejtések sorát inspirálta. Már motivikus kapcsolat sem fedezhető fel a Szent György-szobor és pl. a prágai Tyn-templom timpanonjának centurio-csoportja vagy a prágai dómtrifórium vakarózó kutyája között.⁴⁸⁴ Itt a művészettörténeti módszer már tulajdon karikatúrájába csap át: nem vizuális tartalma, hanem címszavainak verbális kapcsolata válik irányadóvá. Ezen a fokon a prágai Szent György-szobor kutatása vadászattá alakult, néhány, kontextusából izolált motívum után. Legtöbbször a ló nyakának elforduló mozdulata volt irányadó, pl. a domjulieni Szent György-szobor, a kölni Schnütgen-Museum Szent György-figurája, a frankfurti Liebighaus itáliai 13. századi Szent György-csoportja esetében.⁴⁸⁵ Hasonló – részint

külsőséges formai hasonlóságokból, részben elvont kompozíciós „törvényszerűségekből” merített – érvekkel kapcsolták be a Szent György-szobrot legutóbb a großlobmingi szobrok bécsi mesterének tárgyalásába.⁴⁸⁶

Az itáliai párhuzamok keresése a magyar kutatást jellemezte erősebben. Ebben is az udvari kultúrának jutott fontos szerep: Simone Martini elveszett avignoni freskóján kívül a Codice di San Giorgia-nak, a nápolyi udvari művészet olyan produktumainak, mint pl. a mecheleni biblia. Az összefüggések végül is egy, a középkori magyar művészetben feltételezett általános tendenciába torkollnak.⁴⁸⁷ A nemzeti kutatási hagyományok és előítéletek többnyire még a kontextusukból kivett motívumok kiválasztásában is megnyilvánulnak. A német és a cseh művészettörténet-írás például előszeretettel keresi a reliefszobrászatban vagy a reliefszerűen, falsík előtt megjelenő építészeti szobrászatban, míg a magyar kutatási hagyományt inkább az itáliai trecento festészet és reliefszobrászat iránti előszeretet jellemzi. E kutatásokban határozottabban képi motívumokként jelennek meg Szent György és a sárkány harcának részletei (nemegyszer ugyancsak összefüggéseiből izolálva), a prágai szobor talapzatán ábrázolt táj elemei. A sziklás, levélcsokrokra emlékeztető apró fákkal teli tájnak a toszkánai korai trecento szobrászat (Andrea Pisano, firenzei Battistero-kapu, illetve Agostino di Giovanni és Agnolo di Ventura, az arezzói Tarlati-síremlék) relieftájaival való kapcsolatba hozása mindenekelőtt Balogh Jolán érdeme, az általa kidolgozott párhuzamokat részben ő maga, részben a nyomában járó kutatás csak gyarapította, esetleg árnyalta.⁴⁸⁸ A ló mozdulatmotívumának mesterséges izolálása különös hangsúlyt nyert a rá vonatkozó, a klasszikus motívumkutatás módszerét alkalmazó tanulmányok révén, amelyeket P. Balás Edit folytatott rendszeresen.⁴⁸⁹ Elsősorban Balogh Jolán meghatározó hatásának következtében a magyar kutatást sokkal inkább pragmatikus stíluskritikai irány, kevésbé „művészettudományi”-stílustörténeti szándékok jellemezték, mint vitapartnerreit.

Balogh Jolán stíluskritikai elemzésének végső célja az volt, hogy kimutassa az itáliai művészeti kapcsolatok folyamatos történetét a magyar középkori művészetben. E teória pillérei: az 1330 körüli Siena-ával megállapított kapcsolatok. Elsősorban pecsétművészeti párhuzamokkal igyekszik bizonyítani a Károly Róbert korában Magyarországon feltűnő itáliai jelenségek folyamatos hagyományát. Koncepciójának további összetevője az ugyancsak a sienai körhöz tartozó orvietói Lorenzo Maitani-műhely tevékenységével feltételezett kapcsolat.

Ezen a ponton is helyesnek látszik elválasztani az empirikus, stíluskritikai megfigyeléseket a történeti konstrukciótól, ami meghaladja a stíluskritikai bizonyítás hatókörét. Ezért pl. az a kísérlet, hogy a prágai Szent György homlokának ráncai a feldebrői altemplom apszisának Krisztusával kezdődő, évszázadokon keresztül eleven hazai hagyományként élneek a magyarfenesi Keresztrefeszítés-falkép megfelelő részletén, a győri Szent László-hermán át egészen egy, a váradi székesegyházból származó gótikus figurális konzolig, a kronológiai problémákon kívül még más, ikonográfiai nehézségekbe is ütközik.⁴⁹⁰

A prágai Szent György-szobor stílári helyére vonatkozó feltevések polarizálódása részben mesterségesen gerjesztett viták eredménye. Nem kétséges, hogy mind keletkezését, mind stílusának alapjelleget tekintve, az „északi” művészet szülötte, ami csak a 14. századi művészet „iskoláit” mereven elkülönítő, régies művészettörténeti felfogás

számára áll ellentétben a mű itáliai komponenseinek feltételezésével. Legutóbb Gerhard Schmidt írta le világosan a szobornak ezt a sajátos helyzetét, a kölni, 1978-as Parlerek kiállításán és katalógusában megnyilvánuló „hazafias előítéletek” ellen irányuló kritikus megjegyzésében: „Ezek iskolapéldája volt a Hradzsinon álló, 1373-as Szent György-bronzcsoport értékelése... Homolka a cseh kutatásban Kutal óta uralkodó véleményt követte, amely szerint a feliratban említett testvérek, a kolozsvári Márton és György csak az öntők lettek volna, míg ennek a nagyszerű szobornak a művészi koncepciója csakis Prágában keletkezhetett, sőt, nem kisebb személytől, mint Peter Parlertől eredhet. E hipotézis érdekében Homolka még egy itáliai utazást is vállaltatott, s ott antikvitástanulmányokat folytatott a mesterrel. Később, az eredményekről szóló kötetben Eisler János bemutatta a magyar kutatás egészen másként hangzó eredményeit, és meggyőzően kapcsolta bele a Szent György-szobrot az Anjou-kori Magyarországnak a trecento által meghatározott művészeti produkciójába.”⁴⁹¹

A stfluskritikai eljárás végső soron a művész pályájának rekonstrukcióját szolgálja. A kolozsvári Márton és György itáliai kapcsolatainak kimutatására tett kísérletek célja nyilvánvalóan az, hogy betekintsünk képzésük menetébe.

Nem sok esélyünk van arra, hogy vizuális értelemmel töltsük meg Mártonnak és Györgynek a kolozsvári Miklós festőtől való származása kétségtelen tényét. Miklós mester festőként fantom marad.⁴⁹² 1370 körüli váradi említése legalábbis a 14. század közepére eső vagy azt megelőző kolozsvári jelenlétére engedne következtetni. Ez Kolozsvár fejlődésének igen kezdeti szakasza; pl. a városias plébániatemplom építéséről is csak 1348-ban esik először szó.⁴⁹³ A váradi püspöki székhely s az 1342-ben elkezdett székesegyház-építkezés⁴⁹⁴ talán még az apa számára is több lehetőséget kínálhatott, mint a fejlődése kezdetén álló Kolozsvár. De egy ilyen feltevés éppúgy bizonyíthatatlan, mint a fentiek.

Igyekszünk bizonyítani, hogy a testvérpár művészi tanulmányai Siena környezetébe és az 1350-es évek közepe tájára estek, színhelyük pedig valószínűleg Orvieto volt. Ebből az következik, hogy a testvérek az 1330-as években születettek generációjához tartoztak, utolsó ismert művük készítésekor, 1389-ben már a hatodik X-hez közeledtek. Nemcsak felületes ismereteket szereztek, s nem is csak technikai fogásokat lestek el; viszonyuk az itáliai művészethez kifejezetten műhelykapcsolat volt. Ezért útjukat sem valamilyen kötetlen élményszerzést szolgáló, modern mintára elgondolt „tanulmányútnak” kell felfognunk, hanem sokkal inkább a középkori, vándorló kézműveslegények útjainak mintájára.

Ilyen hipotézist fejtett ki P. Balás Edit, amikor a prágai Szent György-szobornak a *Motivkunde* módszerével kimutatott antik előzményeitől azonnal tovább is lépett. A győri Szent László-herma Mártonnak és Györgynek való attribúcióját elfogadva, s a büsztfomat az apuliai stauf művészetből levezetve a kolozsvári testvérpárt a capuai hídtoronynál valaha is megfordult egyetlen magyar katonai alakulat, Nagy Lajos király nápolyi hadjárata részvevőjeként állította be. Az alkalmazott módszer ilyen természetű következtetések levonására egyszerűen nem alkalmas, a következtetés logikailag kétségbe vonható, ugyanakkor azonban könnyen lehetséges, hogy e hamis alapokra a valósághoz közel álló kronológiai javaslat támaszkodik.⁴⁹⁵

A két testvér mozgástere az 1360-as évek végétől kezdve bizonyosan ez a környezet volt. Működésükről szinte csak az évszámok vallanak. A prágai szobor azt is bizonyítja,

hogy a testvérek művészete nem vált egyszerűen olasz importművészetté. Amit alkottak, határozottan közép-európai művészet. Ehhez a kulturális körhöz fűzte a szobrot a rejtélyes, de mindenképpen rendkívüli megbízás, s minden bizonnyal a felállítás is. Mindenekelőtt a szobor viselete, figuratípusa az, amely határozottan Közép-Európa, s immár nem Itália környezetébe vezet. Ezek az elemek sem egyszerűen csak formális indíciumokat jelentenek azonban, mert jellemet árnyalnak, magatartást, étoszt testesítenek meg, egy lovagi ideált és vele együtt azonosulási mintát jelenítenek meg.

c) Mindenekelőtt Pinder elemzésének eredményein alapul az a megállapítás, hogy a prágai Szent György-szobrot számos kvalitása a 14. századi udvari művészet szférájába utalja.⁴⁹⁶ Attitűdjének, formai elemeinek, festményhez hasonlóan átélhető szemléletességének és még aprólékos részletezettségének párhuzamai is leginkább itt lelhetők fel. Modernségének alaprétege Simone Martini késői, avignoni korszakának, illetve Orcagna nagy évtizedének hagyatéka. Ennek a stílári megalapozásnak transzformációját látjuk a szobron, s nehéz eldönteni, mi benne az egyéni, mi az, ami a befogadó közép-európai kulturális környezet sajátja.

Az „udvari” jelző mint meghatározott kvalitásokra és értékekre utaló szakkifejezés kétségtelenül létjogosult, csak hogy lehetőleg mindig konkretizálendő, annak az udvarnak, székhelynek, hatalmi és kulturális központnak a megnevezésével, amelyre gondolunk. Véleményünk szerint a kolozsvári testvérpár Szent György-szobra Prágában idegen test volt, s csak annyiban lehetett és volt része az ottani udvari művészetnek, amennyiben IV. Károly korának udvari kultúrája minden érték befogadására kész és nyitott volt.

Az 1373. év táján Prágában nehezen találunk a szobor rokonaira. Az egyetlen e korból való prágai bronzöntvényt, a Szent Vitus-székesegyház Vencel-kápolnájának ajtókopogtatóját, Ursula Mende ismerte fel, s bizonyította be, hogy nem régebbi mű, hanem historizáló, Szent Vencel mártírúrára utaló 14. századi munka.⁴⁹⁷ Ez az egyetlen, bizonyosan egykorú s legalább anyagában és technikájában rokon prágai mű semmilyen felismerhető hasonlóságot nem árul el a lovasszoborral. Minden művészettörténeti erőfeszítés ellenére kétséges, miben vehető össze a bronzszobor a dóm jórészt ugyancsak a hetvenes években faragott szobraival. Legutóbb kétségek merültek fel a pontos időbeli párhuzammal, a Vencel-kápolna Parler-jegyes Szent Vencel-szobrával kapcsolatban is. Dieter Großmann kimutatta, hogy ez a figura csak 1912-ben került eredeti helyéről, a szentély egyik támpilléreinek fülkéjéből (ahol 1860-ig állt) a kápolna terébe, s ezért sem Heinrich Parler művének nem tekinthető, sem a neki tett kifizetés alapján nem datálható 1373-ra.⁴⁹⁸ Szent György ikonográfiáját ez idő tájt a prágai udvar környezetében, sőt, egy ideig talán magában Prágában egy igen nagyra becsült itáliai mű képviselte, Tomaso da Modenának az 1350-es években festett s utóbb a karlsteini Szent Kereszt-kápolna együttesébe illesztett triptichonján. Ezzel a Szent György-alakkal sem fedezhető fel a szoborban semmilyen közös vonás. Pedig az újabban meggyőző érvekkel azonosított táblaképből – s nem utolsó sorban a Simone Martini által Petrarca számára illusztrált milánói Vergilius-kódexbe Petrarca által írott emléksorokat visszhangzó szignatúrában – részben ugyanannak az udvari kultúrának az elemei jelennek meg, amelyek a Szent György-szobrot is táplálták. Ezek prágai jelenlétét többek között IV. Károly 1346-os, Simone Martini halálát két évvel követő avignoni látogatásával, illetve 1355-ös római útjával magyarázzák.⁴⁹⁹ Ezek az össze-

függések nem teljesen idegenek a prágai Szent György-szobortól sem: ebbe a körbe vezetnek kompozíciójának a bolognai-rimini körbe tartozó párhuzamai, s közös tájékozódást árul el Vitale da Bologna főműve, a bolognai Szent György-tábla is. De a különbözőség ezeket a párhuzamokat meglehetősen távoli és formális analógiákként tünteti fel.

Ha nem a prágai udvarhoz tartoztak, talán inkább a magyarhoz, amelynek orientációjában a jelek szerint fontos szerepe volt a Simone Martini által képviselt tendenciának, Avignonnak és Nápollynak egyszerre? Az utalások a Képes Krónika minden bizonnyal erősen nápolyias képi világára arra mutatnak, hogy a művészettörténeti irodalomtól ilyen tájékozódás legalábbis nem idegen.⁵⁰⁰ E feltevés legfőbb nehézsége, hogy a Nagy Lajos-kori udvari művészet jellegének hiányos ismeretén kívül még a váradi püspöki székhely mint művészeti központ jellegének s a kettő kölcsönös viszonyának megoldhatatlan problémájába is ütközik.

A prágai Szent György-szobor stiláris helyzetének problémája nem oldható meg valamilyen közvetlen magyar előzményre való hivatkozással. A kolozsvári testvérpár művészetének recepcióját Magyarországon éppen olyan kevésbé lehet kimutatni, mint Prágában. Csak a két, párhuzamos és hasonló kulturális orientációt mutató közép-európai központ együttes figyelembevételével képzelhető el sajátosságainak megértése. A kettő közül Prága 14. századi emlékanyaga a legteljesebben ismertek közé tartozik. Magyarországre töredékesen és egyoldalúan, nagyrészt az udvar külföldön fennmaradt ajándék- és votívtárgyaiból ismert. Jellegük azonban rokon, európai tájékozódásuk hasonló, s ráadásul kölcsönös kapcsolataik is tartósak. Egyedül ezeknek az adottságoknak az alapján képzelhető el a prágai Szent György-szobor kulturális összefüggéseinek rekonstrukciója.

d) Közös a két mű kulturális talaja is. A prágai szobor mögött Szent György-kultuszt, az alakjában megtestesített ideálokat, lovagrendi szervezeteket sejthetünk, anélkül azonban, hogy ezek a sejtéseink konkretizálhatók lennének. Az Anjou-kori Magyarországon Szent György kultusza ereklyéinek jelenléte és tisztelete révén is igen fontos volt. 1326-ban az udvar környezetében alapított Szent György-társulat jelzi a rendi szerveződés fontosságát. Prágában a szent kultusza IV. Károly korában lendült fel. E tekintetben ismét csak általános utalásra, a lovagrendek általános európai elterjedésének s nagy részükben a szent kultuszának jelenségére vagyunk utalva, közvetlenül közép-európai lovagrend-alakulásokhoz nem köthetjük. A sors íróniája, hogy 1562-ben a szobor katasztrófáját és majdnem pusztulását egy lovagi torna okozta; nem az igaziak közül való, hanem olyan, amely már csak nosztalgikusan idézte a lovagság középkori virágkorát.

*

A prágai Szent György-szobor – mai tudásunk szerint – nehezen mozdítható ki izolált helyzetéből. A rá vonatkozó írott források döntő gyarapodásához (tehát a 16. századinál korábbi dokumentum megtalálásához) csodára lenne szükség. Az egyetlen járható útnak a körülötte felvázolt művészettörténeti összkép revíziója tűnik. Ötven-hatvan éve vagy még régebben felismert párhuzamok halmozódnak irodalmában, amelyben hol egyik, hol másik irányban, de hasonló, additív módon bővítik az „analógiákat”. Ezeknek a

műalkotásoknak a művészettörténeti megítélése sem konstans azonban: helyüket állandóan változtatják, összefüggéseiket vitatják. Ezért az alábbi elemzések módszere nem az újabb analógiák keresése, hanem a már megtaláltaknak az újabb kutatásokkal való konfrontálása lesz.

ÍROTT FORRÁSOK MÁRTON ÉS GYÖRGY KOLOZSVÁRI SZOBRÁSZOKRÓL

Szövegük és formájuk rekonstrukciója

A prágai Szent György-szobor elemzéséhez, sajnos, nem sokkal járulhatnak hozzá a mestereire vonatkozó adatok. Ezért a leghelyesebb elkülöníteni a kolozsvári Mártonra és Györgyre vonatkozó ismereteinket a mű elemzésétől. Mivel azonban a prágai szoborfelirat szövege a művészneveken és a dátumon kívül más alapvető tényeket is tartalmaz, s ráadásul adva van párhuzama a váradi szoborfeliratokkal, e szövegek revízióját leghelyesebb előrebocsátani. Bármily paradox is ez a megállapítás, elsődleges forrásaink továbbra is a – legjobb esetben másodkézből hagyományozott – szoborfeliratok.⁵⁰¹ Az alábbiakban ezek rekonstrukciós kísérletét adjuk.

[*Megjegyzés:* megkíséreltük – ellentétben a rendszerint ellenkező törekvést mutató újkori olvasatokkal – a középkori feliratok eredeti, rövidítésekkel teli formáját visszaadni,

– minuszcula-írás helyett majuszkulát tételeztünk fel,
– s dőlt, illetve dőlt félkövér betűkkel jelöltük a *két*, illetve a *mindhárom* feliratban megegyező elemeket.]

A) Várad, az álló szobrok egyikének (Szent László⁵⁰²) felirata

A.⁵⁰³ D. M^oCCC^oLXXI^o.⁵⁰⁴ SERENISSIMO.⁵⁰⁵ PRINCIPE. REGNANTE. DNO. LODOVICO.⁵⁰⁶ REGE. HUNGARIE. XXIX.⁵⁰⁷ VENERABILIS. DNS.⁵⁰⁸ PATER. DEMETRIUS.⁵⁰⁹ EPPUS. VARADIENSIS. FECIT. FIERI.⁵¹⁰ HAS.⁵¹¹ SANCTORUM. IMAGINES.⁵¹² **PER. MARTINUM. ET. GEORGIUM.**⁵¹³ FILIOS. MAGISTRI.⁵¹⁴ NICOLAI. PICTORIS. DE. COLOSWAR.⁵¹⁵

[A további lehetséges és valószínű rövidítések – pl. serenissimo, principe, venerabilis, sanctorum, per, valamint ligaturák – figyelmen kívül hagyásával.]

B) Prága, Szent György-szobor

A. D.⁵¹⁶ M^oCCC^oLCC^oIII^o.⁵¹⁷ HOC. OPUS.⁵¹⁸ IMAGINIS.⁵¹⁹ S. GEORGII. **P/er/. MARTINUM. ET. GEORGIUM.** DE. CLUSSENBERCH.⁵²⁰ CONFLATU/m/.⁵²¹ EST.
[A különböző olvasatokban jelzett rövidítésekkel.]

C) Várad, Szent László-lovasszobor

A. D. M^oCCC^oLXXX^oIX^o. DIE. XX. MENSIS. MAII.⁵²² REGE. SIGISMUNDO.⁵²³
& MARIA REGINA.⁵²⁴ FELICITER. REGNANTIBUS. HOC. OPUS. FIERI. FECIT.⁵²⁵
R/everen/DUS. IN. CHRISTO. PATER. D/omi/NUS. IOANNES. EPISCOPUS.⁵²⁶
VARADIENSIS.⁵²⁷ P/er/. MAGISTROS.⁵²⁸ MARTIN/um/. & GEORGI/um/. DE.
COLOSWAR.⁵²⁹ IN. HONOREM.⁵³⁰ S. LADISLAI. REGIS.⁵³¹
[A további lehetséges rövidítések feloldása nélkül.]

Megjegyzések

A kolozsvári tesvépárról szóló adatok látszólag ideális, a középkori művészet történeti viszonyai között kivételesnek tűnő helyzetet teremtenek, már-már a művészöntudat újkori kifejezési formájára emlékeztetnek. Három, egymást követő és mintegy két évtizeden át ismétlődő említésükből kitűnik, hogy Márton és György testvérek voltak, Miklós kolozsvári festő fiai. Említéseiknek mindig azonos sorrendje feltételezi ennek a következetességnek valamilyen okát: feltehetőleg életkoruk alapján alkotott sorrendjüket.

A testvérek szignatúráinak feltűnő gyakorisága a bronzöntéssel függhet össze. E művészeti ágban a középkorban általában az öntőt tartották számon, nem a mintázás munkáját végző szobrászt, a mai fogalmaink szerinti szerzőt.⁵³² A szignálás és datálás önmagában inkább a cseh kutatók által hangoztatott, Albert Kutaltól kiinduló tézis mellett szólna, amely szerint a tesvépár Prágában idegen modell alapján dolgozott.⁵³³ A feltételezett parleri eredetű modell stíluskritikai szempontból nem valószínű, a korból Prágában fennmaradt egyetlen bronzöntvény, a Vencel-kápolna ajtókopogatója csak magányosságában hasonlít a Szent György-szoborra,⁵³⁴ az ellenkező feltevés bizonyítékai, a váradi szobrok viszont hiányoznak.

Felmerült ugyan az a feltevés is, hogy Márton és György együttes szereplésének oka: egyikük volt a modellőr, másikuk a szobrász. Ezt azonban az ilyen esetek ritkasága folytán nehéz alátámasztani; testvérekre pedig egyáltalán nincs példa.⁵³⁵ E kérdésben a feliratok csődöt mondanak.

Bizonyos következtetéseket azonban magukból a feliratokból is le lehet vonni. A két, nyelvtani szerkezetében is igen hasonló váradi felirat megfelel a középkorban általános kifejezésmódnak. Az 1373-as prágai szoborfelirat már nyelvtani szerkezetében is kivételes: mivel nem szerepel benne megbízó, a testvérek megnevezése logikai szempontból a mondat alanyává válik, az állítmány pedig munkájuk megjelölése: *conflatum est*. Ezért az öntéstechnika említése nem annyira nyomatékos, mint ezt az utóbbi idő ugyszólván teljes cseh szakirodalma feltételezi, a Parler-műhelynek tulajdonított modell érdekében. E feliratszövegekben semmi esetre sem a testvérek nyilatkozatait kell látnunk, hanem olyan közléseket, amelyeket valaki megfogalmazott számukra (különös tekintettel arra a valószínű esetre, ha írástudatlanok voltak). A két váradi felirat azonos struktúrája rokon kulturális miliőt sejtet, amely mindenestre magyarországi. Ennek megfelelően értelmezik az évszámokat a királyok uralkodási éveivel, jelzik a püspököket, s a magyarországi latinság követelményeinek megfelelően tartalmazzák Kolozsvár magyar nevét. A prágai felirat talán nemcsak a sokat vitatott

Clussenberch, a korban önmagában is ritka Klausenburg német városnév variánsának alkalmazásában (ennek megszövegezése sem írható a testvérek számlájára, hanem inkább a felirat fogalmazójának ismereteire, esetleges félreértéseire vet fényt)⁵³⁶ bizonyul németnek. Német eredetűnek tűnik a prágai szobor megnevezése is, amelyben a páratlan *opus imaginis* kifejezésben a *Bildwerk* megfelelőjét láthatjuk. Persze, mindez csak a felirat megfogalmazójának idegen eredetére mutat: a szobor rendeltetési helyére a Szent György-szobor felirata egyáltalán nem utal.

Ezért működésük helyére is csak következtetni lehet. Váradon bizonyára mindkét alkalommal a helyszínen dolgoztak: olyan bonyolult és nagy tömegű fém olvasztását igénylő feladathoz, amilyent a szobraik jelentettek, kiépített műhelyre, gyakran vízi erővel működtetett fűtatókra volt szükség. Ilyen műhelyt feltételez a prágai szobor is. Ellenkező gyakorlatot is ismertünk: harangöntésre általában könnyebb volt mozgatni a mestereket, mint a műveiket. Magyarországon ilyen az iglói Gál Konrád régészeti lelettel is igazolt visegrádi foglalkoztatása.⁵³⁷

Figyelmet érdemel azonban a „szignatúrák” – a valóságban inkább szoborfeliratok, amelyeknek megszövegezésében tovább él a dedikációs feliratok hagyománya – elhelyezése is. A beszámolóik valamennyi felirat esetében arról szólnak, hogy pajzsos voltak – úgy látszik, ez a testvérek olyan invenciója volt, amelynek nemigen akadunk párjára. Viszont következetesen visszatér mind a három művükön, mégpedig nagyon különböző feltételek között, ami akár érv is lehet munkájuk nem passzív-technikai, hanem aktív-alkotó művészi jellege mellett. Miskolczy leírása szerint a váradi álló Szent László-szobor felirata a pajzsos volt, melyet az a nyakába függesztve viselt – nyilván így adja vissza a 14. századi fegyverzetnek számára már idegen részleteit. Szent György baljában viselt s a 18. században ellopott pajzsán volt a prágai felirat. Rejtélyesebb a felirat formája és helye a váradi Szent László-lovasszobron. Egyes szemtanúk csak *inscrizione* vagy *titulus* néven említik, viszont Miskolczy ugyanúgy a *tabella* szóval jelöli, mint az álló Szent László pajzsát.⁵³⁸ Ennek a pajzsosnak a helye azonban eltér a többitől, mivel alul volt, a talapzaton. Miskolczy leírásából, aki szerint a szignatúra *subtus equum in aenea tabella legitur*, nem derül ki egészen világosan, vajon pajzsról vagy feliratos tábláról van-e szó.

Még érdekesebb kérdés, vajon hol volt egyáltalán ezeken a pajzsokon a szignatúrák helye. Hiszen ikonográfiai tekintetben valamennyien elsőrangú attribútumok voltak. Szent László pajzsain a keresztény lovagok keresztjének⁵³⁹ – esetleg már ekkor is az országcímer kettős keresztjének – van a helye, s kereszt való az elveszett prágai pajzsra is. A feliratok nem lehettek a pajzsok mezejében, kiemelt helyen, de az sem valószínű, hogy rejtett helyen, például a hátoldalakon lettek volna. Csak egy hely marad számukra: a még a feltételezhető rövidítések levonása után is igen hosszú feliratok a pajzsszegélyeken helyezkedhettek el, ahogyan ezt pecsétokról (például a magyar Szent György-társaság pajzs alakú, 1326-os pecsétjéről) vagy halotti pajzsokról ismerjük. A nagy szobrászatban a feliratok ilyen elhelyezésére egyes naumburgi donátorszobrok pajzs-feliratain kívül alig van példa.⁵⁴⁰

Adva van tehát egy pályakép, ehhez egyetlen mű, a prágai Szent György-szobor, 1373-ból. A művészettörténeti nehézség a megszokottnak épp a fordítottja, hiszen általában a művekhez kell művésznevet találni. Ezért is jellemzi a kolozsvári testvérpár irodalmát a törekvés lehetőleg minél több mű nekik tulajdonítására.⁵⁴¹

A fejtípus

Véleményünk szerint a prágai Szent György-szoborra vonatkozó legszolidabb stíluskritikai megállapítást Balogh Jolán tette, képpárhuzammal is dokumentálva a prágai Szent György fejének profilnézete, illetve az orvietói székesegyház nyugati homlokzatán, a bal oldali kapuzat vimpergájának csúcsán álló Szent Mihály arkangyalfigura profilja közötti hasonlóságot, illetve kapcsolatot [97. kép].⁵⁴² A hasonlóság kimutatása lényegében fényképek összevetésén alapul.⁵⁴³ Nemcsak a fényképek összehasonlításából kiindulva vont párhuzam felel meg a klasszikus stíluskritikai módszernek, hanem az is, hogy kellően mellékes részletről van szó, gyakorlatilag csak a két fej oldalnézetéről. Az arcok *en face*-nézetében semmi hasonlóság nincs, a szobrok kompozíciója, fegyverzete is összehasonlíthatatlan [100., 129. kép].

A sokat vitatott stíluskritikai módszer az individuális vonások kimutatásának eszköze, a „kéz” azonosságára szolgáltathat bizonyítékokat.⁵⁴⁴ Itt nyilvánvalóan nem attribúcióról van szó, hanem távolsági kapcsolatok bizonyításáról, ami részben kívül esik a módszer hatókörén. Ezért Balogh Jolán javaslatának elfogadása külön indokolást igényel. Maga Balogh Jolán 1934-ben a képpárhuzammal evidenciaként jelzett kapcsolatot rendkívül szűkszavúan fejtette ki: „A két szobor feje (11–12. kép) rendkívül közel áll egymáshoz; nemcsak a hajviselet hasonló, hanem még a profilvonalak és az arcformák is, noha a Szent György mintázásán természetesen nem érezhető úgy a régi olasz hagyományok fegyelmező hatása, mint a Szent Mihályén. Általában Szent Györgyünk úgy tűnik fel a sugárzóan szép Szent Mihály mellett, mint annak északi származású, fiatalabb rokona. Talán nem tévedünk, ha ezt a hasonlóságot a közvetlen szemlélet hatásának tulajdonítjuk.” E leírás díszítő, sztereotip elemeitől (sugárzó itáliai előkép, fiatalabb északi rokon) mint variánsoktól Itália és az ultramontán észak viszonyára, illetve az időbeli egymásután feltevésére, eltekinthetünk. Ha korról lehet szó, az orvietói szent feje markánsabb, férfiasabb, a prágai Szent Györgyé fiatalosabb. Egész jellegük eltérő, amit fokoz Szent György homlokának kifejező ráncolása. Balogh Jolánt ennek az ellentétnek a megoldása idős koráig foglalkoztatta annak ellenére, hogy stíluskritikai javaslata mellett kitartott. Az *en face*-nézet része a közös hajviselet is: az arkangyal fején a homloka fölött viselt attribútum indokolja, tehát ikonográfiai motívumról van szó. Ez is törlendő tehát a stíluskritikai indíciumok jegyzékéről. Így tekintve, a prágai Szent György feje egy arkangyalfej átültetése a Szent György-ikonográfiába.

Maradnak a profilvonalak és az arcformák [105. kép]. Kérdés, megállnak-e „a közvetlen szemlélet hatásának” indíciumaiként? A két finoman tagolt, klasszikus profil valóban közös, mindkét helyen hosszú, egyenes, a magas, domború homlok vonalát folytató orral, ívelt felső és a kerek áll felett előreugró alsó ajakkal. – Önmagában alkalmas közvetítőként tételezhető fel egy klasszicizáló vázlatrajz. Ugyanez már nem érvényes a plasztikai formakezelés viszonylataira. A két fej közötti rokonság folytatható a telt arccal, a lány formaátmenetekkel, különösen az arcok alsó felén: a szemkörnyék diszpozíciója már alapvetően eltérő formakánonoknak van alávetve. E megszorítá-

sokkal, amelyek kompozíciójának lényegi önállóságát jelzik, a prágai szoborfej kapcsolata az orvietói Szent Mihály-alakkal igazolható.

Az orvietói profil kontúrjának tisztasága a Duccio Maiestàjának angyalkórusában látható fejek szépségideálját idézi. Egyebekben az orvietói arkangyalfigurának nem sok köze van Duccio generációjához és szépségideáljához: az arc profilnézetében egy, az arkangyal-ikonográfia egy régebbi állapotának megfelelő rajz él tovább. Az orvietói fejen a haj fürtjeit összetartó szalagon ott van az arkangyalok háromszögű, Isten szemére emlékeztető jelvénye. Ez a homlokszalag a késő antikvitás óta fontos attribútuma az arkangyalok ikonográfiájának, a közép-bizánci korszak számos festett ábrázolásán is láthatók a szalagok lebegő végei (vö. pl. a velencei San Marco kincstárában őrzött félalakos Szent Mihály-ikont).⁵⁴⁵ A prágai fej hátulnézetén az itt szabadon leomló fürtök két oldalán felismerhetők a zsinórszerű homlokszalag végződésai.

Az arkangyal-ikonográfiában gyökerező arctípus hagyománya még a korai quattrocento szobrászat „antikizáló” formakészletéig is követhető. Egyik kétségtelen leszármazottja Donatello ifjúkori márvány Dávid-szobrának (Firenze, Museo Nazionale) koszorúval övezett feje [102. kép]. Nem sokkal később az Orsanmichele Szent György-figurájának fejtípusa is a márvány Dávid típusának továbbfejlesztése.⁵⁴⁶ Megtalálható Nanni di Bancónál is, az *Orsanmichele* bronz Szent Fülöp-szobrán [104., 106. kép]. A fej általános formája, a hajviselet, a profil vonalvezetése kétségtelenné teszik az orvietói Szent Mihállyal rokon típusú mintakép követését. Talán a nem antik tanulmányokra, hanem a 14. század végi firenzei hagyományra visszavezethető fejtípus⁵⁴⁷ is egybehangzik Manfred Wundramnak azzal a véleményével, hogy a Fülöp-figura a megszokott datálásnál korábban, feltehetőleg 1410–1412 között készülhetett, és kapcsolatai szorosabbak Nanni korábbi munkáival.⁵⁴⁸

A fiatal Nanni di Banco munkája a *Porta della Mandorla* archivoltjain bennünket itt a tárgyalt arctípushoz tartozó angyal-félalakok miatt is érdekli. Ez a munka írott forrásokkal pontosan attribuálható és datálható: Nanni még atyjával, a minden bizonnyal építővállalkozóként és építőanyag-szállítóként tekintélyt és vagyont szerző Antonio di Bancóval írta alá a szerződést 1407-ben.⁵⁴⁹ A fiatal Nanni Niccolò di Pietro Lambertivel párhuzamosan dolgozott az archivoltokon, és általa ismerhette meg a firenzei késői trecento szobrászat, az előző generáció típusait.⁵⁵⁰ Niccolò di Pietro Lamberti volt az egyetlen olyan mester, aki már a portál béléteinek faragásában is részt vett, s ezért neki juthatott a legnagyobb szerep olyan, végső soron a portál egységét is biztosító vonásoknak az újabb generációra való átörökítésében, amelyeket a vele együtt 1391–97 között a kapun dolgozó Jacopo di Piero Guidi, Piero di Giovanni Tedesco és Giovanni d’Ambrogio [107. kép] együttműködésében alakítottak ki.⁵⁵¹ Az attribúciós viták középpontjában álló Annuntiatio-csoport (Firenze, Opera del Duomo) angyalfeje kétségtelenül a fejtegetéseink középpontjában álló típus egyik legszebb és legnemesebb kifejezésű példája.⁵⁵² Kétségtelen, hogy összefügg Giovanni legkorábbi, írott forrással 1383-ra datált munkájával, a *Loggia dei Lanzi* díszítő Prudentia-relieffel [99. kép], ami rendkívül fontos a fejtípusnak a trecento második harmadára való visszavezethetősége szempontjából is. Az újabb irodalom egyöntetű véleménye szerint Giovanni d’Ambrogio művészetének forrása az Orcagna utáni firenzei szobrászat, talán az Andrea Pisano stílusát követő Francesco Sellaio stílusa.⁵⁵³ Említésre méltó az is, hogy a *Loggia dei Lanzi* díszítésén dolgozó szobrászoknak Agnolo Gaddi rajzait kellett követniük.⁵⁵⁴

Nehezebb Donatello ifjúkori stílusának kérdése. Az újabb kutatás Ghiberti és Donatello között nem mester-tanítványi viszonyt, hanem ellentétet állapít meg. Az internacionális gótika ötvösségének meghatározó szerepét feltételező Krautheimer véleményével szemben, Kreytenberg Ghiberti pályázati reliefjén Izsák figurájának antikizáló vonásait is Nanni di Banco művészetével közös forrásra, a *Porta della Mandorla* úgynevezett „Herkules-mesterére” (nála: Giovanni d’Ambrogio) vezeti vissza.⁵⁵⁵ E tézis lényege: Ghibertiben a firenzei szobrásztradíció örökösét látják, míg vele ellentétben a fiatal Donatello művészetének sajátos kiindulópontját a firenzei ötvösség hagyományához való csatlakozás jellemzi. Ennek a kérdésnek áll a középpontjában az akkor 22 éves Brunelleschi és a 13 éves Donatello 1399-es együttműködése Pistoiaiban. Az a javaslat, hogy a San Jacopo ezüstoltárának prófétái között, ahol két próféta elismerten Brunelleschinek attribúált félalakja is van [103. kép], Dávid alakjában [101. kép] fedezhető fel Donatello legkorábbi ismert munkája, ezt a feltevést konkretizálja.⁵⁵⁶ A kis fej Donatello oeuvre-jében a quattrocento második évtizedére datált ifjúfejek sorozatának előképe, publikálójá joggal utalt vele kapcsolatban az Orsanmichele fülkéjében álló Szent György fejére.

A prágai Szent György-szobor arcának Balogh Jolán által az orvietói Szent Mihály-szoborral felismert összefüggése tehát egy, a 14. századi itáliai művészetben elterjedt típusra vonatkozik. E típus utóéletében a jelek szerint fontos tényező volt a firenzei Orcagna-hagyomány.

A prágai Szent György-szobor fejének másik szembevetendő eleme az arc kifejezését meghatározó tagolás, mindenekelőtt a homlok ráncolása [129. kép]. Balogh Jolán kezdettől jól érzékelte, hogy ez az elem átalakítja az Itáliából kölcsönzött alapsémát, de szerintünk tévesen vezette vissza valamilyen konstans magyarországi tradícióra.⁵⁵⁷ Az ilyen kifejező formulák összefüggései stíluskritikai eszközökkel nem kutathatók, mert nem határozottan korhoz kötött vagy individuális elemek. Ezeknek a mimikai formuláknak az eredetéről nagyon keveset tudunk, összefoglaló feldolgozásuk nem létezik. A prágai Szent György aggodást és egyben koncentrációt sugalló arckifejezéséhez hasonlókat nemcsak Magyarországon találunk. Maga a kifejezés értelme is sokszor csak a tematikai összefüggésből bontható ki: lehet szigor (Pantokrator, Maiestas domini), gyász (Pietà, sirató alak), élemedett kor (vö. az anekdotát a Rudolf von Habsburg király síremlékét készítő mesterről, aki az ábrázolttal számláltatja annak szaporodó ráncait⁵⁵⁸). A döntő tényezőnek az eleve létezőre, a természetességre való törekvés látszik. A szobrászatban e fiziognómiai formulák megjelenésének kora a 13. század (Reims, konzolfejek, Naumburg, a donátorciklus figurái)⁵⁵⁹ E korból való a hildesheimi 13. századi bronz keresztelőkutat tartó, az egyik paradicsomi folyót megszemélyesítő férfi arca, a csaknem másfél évszázaddal későbbi prágai Szent Györgyre emlékeztető kifejezéssel. A hildesheimi keresztelőmedencét alkotó alsó-szászországi bronzöntők egyéni fiziognómiai leleményeinek jelentőségét a rokon freiburgi ajtókopogató oroszlánok művészettörténeti besorolása kapcsán a közelmúltban igen alapos vizsgálat tisztázta.⁵⁶⁰ Ugyancsak Ursula Mende mutatta ki corpusában, hogy a lausanne-i székesegyház oroszlános kopogatóinak [126. kép] helye a 13. századi katedráliszobrászat körében, Villard de Honnecourt oroszlánrajzában [127. kép] közelében jelölhető ki.⁵⁶¹ Úgy látszik, a prágai szobron nem csupán Szent György arckifejezése származik a mintakönyvekben hagyományozódó régebbi formakészletből.

A másik a lófej, amely szigorú szembenézetben számos más középkori lóábrázolással (pl. aquamanilékkel) áru el rokonságot, s arra a geometrikus formulára vezethető vissza, amit Villard de Honnecourt vázlatkönyvében [128. kép] és Matthew Parisnál is megtalálunk. Más kérdés az anatómiai hűsége és természetes mozgása miatt mindig is csodált lóábrázolás eredete. Az antik szobrászati előképeken kívül e tekintetben mindenekelőtt az állatorvosi tudomány úttörői, a középkori lóismereti, -anatómiai és -orvoslási kézikönyvek jöhetnek számításba. Hasonlóan a solymászi kézikönyvekhez, amelyeket a nápolyi Anjouk a stauf udvartól vettek át, ezeknek hagyománya is a 13. század végi Nápolyig nyúlik vissza. Giordano Ruffo e tárgyú művét latinról fordították olaszra II. Frigyes számára, folytatását I. Károly megbízására Bonifacio di Calabria írta meg görögül, olaszra pedig Frater Antonio Dapera fordította. E kézikönyvek lóábrázolásainak a természettanulmányok történetében hasonló szerepe van, mint a *De arte venandi cum avibus* illusztrációinak.⁵⁶²

A középkori ábrázolások fiziognómiáját általában csak az újkori fiziognómiai tanokra való többé-kevésbé tudatos és módszeres vonatkoztatás útján, tehát alapvetően anakronisztikus módon értelmezzük.⁵⁶³ A ritka kivételek közé tartozik, mert a középkor fiziognómiai tanainak távlatait nyitja meg, Alexander Perrig értelmezési javaslata Villard *contrefais al vif* oroszlánrajzáról [127. kép]. Perrig értelmezése szerint e rajz a *Löwe an sich* ábrázolása, az állatok királyának ideálportréja, s megfelel annak az antikvitásra visszanyúló, enciklopédikus művek (Sevillai Isidorus, Hrabanus Maurus, Hugo de Sancto Victore, Beauvais-i Vincentius, Brunetto Latini, Konrad von Megenberg) által hagyományozott képnek, amely szerint ereje homlokában és szemében lakozik.⁵⁶⁴ E hagyomány hordozói a bestiariások is,⁵⁶⁵ míg az állatok és az emberek összehasonlításának tanai szempontjából a pseudo-arisztotelészi *Physiognomica*, illetve a műfajban egyedülként, Magyarországról származó kézirattal is képviselt *Secretum secretorum* szerepe jelentős. E fiziognómiai tanok fontos összefoglalását nyújtja Konrad von Megenberg enciklopédikus munkája. Fiziognómiai tanaiból kitűnik a homlok fontos szerepe: a harcias ember ismertetőjele a sima homlok, a ráncos a szegycsonttal, a haragosé a közepén ráncolt homlok. E tanok nemcsak a Szent György-szobor szépségideáljának megítéléséhez adnak kritériumokat, hanem egyben az arcvonásaiban kifejezett lelkiállapot megértésének kulcsát is ígérik.⁵⁶⁶

Az orvietói Szent Mihály-figura

A Balogh Jolán által az orvietói Szent Mihály-figura és a prágai Szent György-szobor között felismert párhuzam nem vonatkozik Orvieto művészetére általában. Ezért felül kell vizsgálnunk a Szent Mihály-szobor [100. kép] helyzetét az orvietói székesegyház építésének és díszítésének történetében.

Az orvietói homlokzat építése során két, egymástól határozottan elkülönülő periódusban alkalmaztak bronzszobrokat. Datálásuk, hála a rájuk vonatkozó feljegyzéseknek, teljesen egyértelmű, ellentétben a homlokzat pilasztereinek sokat vitatott reliefdíszével. Viszont a reliefekkel gazdag irodalom foglalkozik, a bronzokkal összesen is alig néhány sor. A bronzszobrászatra vonatkozó adatok az orvietói dómépítkezés hiányosan ránk maradt elszámolásaiban az 1320-as évek közepén, Lorenzo Maitani

működésének utolsó fél évtizedében kezdődnek. 1325. szeptember 21. és december 21. között az elszámolások „az angyalok formáin”, minden valószínűség szerint a nyugati középső portál márvány Madonna-szobrát körülvevő, angyalok hordozta bronzbaldachin öntésének előkészületein végzett munkákra vonatkoznak. Vannak közöttük kifejezetten segédmunkák, pl. vízfordás (az agyag mintázásához), szerepelnek köztük a bronzokat tisztító mesterek vasszerszámai (cizelláló vasai) is. Mestereket sejtethünk egyes személyekben: Vanni (vagy Vannuccio) Butiiban, akinek neve mellett egyszer az *orfi* rövidítés ötvösre, talán éppen az öntés vezetőjére utal. A másik művész a számadásban *M. Nicoluccio Nuti de Senis* néven szerepel, s azonos az 1321 óta Maitani segédjeként dolgozó, majd halála után több ízben is a *capomaestro* feladatkörét ellátó Niccolò di Nutóval.⁵⁶⁷ 1330-ban az angyalok festésére és aranyozására vonatkozó kiadásokat számolnak el, s ugyanez a művelet ismétlődik 1346-ban, amikor a kifizetéseket Andrea Pisano nyugtázza. Kérdés azonban, vajon a márvány Maestà, amelynek alapozásáról (*impannare*), színezéséről és aranyozásáról az elszámolásban szó van, valóban a dóm régebbi kaputimpanonja vagy Andrea saját, azonos témájú műve.⁵⁶⁸ Mivel ez utóbbiról van szó, a nyugati kaputimpanon munkái 1330-ban, Maitani halálának évében bizonyosan befejeződtek. Utolsó két évében a mesternek sok dolga volt a homlokzat pilasztereire kerülő bronz evangélistaszimbólumokkal [108–111. kép]. 1329-ben a sas formájáról, majd a sas és a tulok öntéséhez szükséges bronzról van szó, ugyanakkor – tévesen – „valamely papír elkészítéséhez szükséges vaslemezről” is, amelyet Szent Lukács (valójában Máté, így csak Márk oroszlánjáról nem esik szó a számadásokban) tart a kezében. A sas öntésére vonatkozó, a legnagyobb összeget, a kiutalt bronzmennyiséget tartalmazó tétel Lorenzo Maitanira, a *capomaestróra* vonatkozik, nem mintha a bronzszobrokkal kapcsolatos minden tevékenység az ő feladatkörébe tartozott volna, hanem mert a felügyeletet nyilvánvalóan ő gyakorolta.⁵⁶⁹ A velük kapcsolatban fennmaradt mesternevek ellenére a homlokzat alsó részeit díszítő bronzszobrok szerzősége teljesen tisztázatlan. A középső kapu márvány Madonnájának baldachinját félrevonó, adoráló angyaloknak és magának a Madonnának a stíláriss összetartozása éppoly joggal vonható kétségbe, amilyen kevésbé valószínű, hogy a nagy, egész alakos bronz evangélistaszimbólumok ugyanannak a szobrásznak a művei lennének, mint az előbbiek. Még viszonylag a legnagyobb közelség a Maestà-csoport bronzangyalainak fejei és az Utolsó Ítélet-pillér egyes fejei között mutatható ki: de vajon ez a közelség közelebb vezet-e Lorenzo Maitani stílusának ismeretéhez?⁵⁷⁰

A jelek szerint Balogh Jolán az orvietói dóm bronz szobrászati díszítését olyan egységnek tekintette, amelyet végső soron Lorenzo Maitani egyénisége határozott meg. Így a prágai Szent György-szoborral nemcsak a Szent Mihály-figurát állította párhuzamba, hanem – nyilvánvalóan elsősorban térbeli, mindig a homlokzat középtengelye felé hajló mozdulatmotívumuk miatt – az evangélistaszimbólumokat is.⁵⁷¹ Pedig mindkét orvietói műalkotásnak a hatását vagy legalábbis: ugyanolyan hatását nem lehet feltelezni. A még Maitani életében kivitelezett és feltehetőleg elhelyezett evangélistaszimbólumok és a Szent Mihály-figura között ugyanis több mint húsz évnyi különbség van: egy nemzedéknyi időköz normális korokban, de ebbe a húsz évbe beleesett a nagy, 1348-as pestisjárvány is!

Az orvietói homlokzaton elhelyezett bronzszobrok második csoportja a kapuzatok vimpergacsúcsain elhelyezett figurákat foglalja magába. 1352 októbere és novembere

között Matteo da Bologna mester vezetésével öntik a középső portál oromzatára kerülő *Agnus Dei*t, s 1356 februárjából származik az „új angyal” készítésére vonatkozó, szintén Matteo da Bolognának való kifizetést regisztráló két bejegyzés (a február 23-i *pro angelo novo* kifejezést a Szent Mihályra vonatkoztatják). Március 26-án kelt a Guido ötvösnek szóló kifizetés az angyal szárnyáért.⁵⁷² Ezekben az években (kimutathatóan 1353–1356 között) Matteo di Ugolino ugyan a *capomaestro* címet viseli Orvietóban,⁵⁷³ de ennek alapján nem szükséges benne művészt látnunk, mert a kor dómoperáinak általános gyakorlata szerint azt választották építómesternek, akinek munkája éppen szükséges volt.⁵⁷⁴ Nyilvánvaló, hogy személyében az öntésért felelős mester megragadható; tevékenységi körének ismeretében s másik orvietói nagyszabású bronz munkájának, a dóm közelében álló óratornyon alkalmazott, a harangjátékot megszólaltató figurának („*Mastro Maurizio*”, 1351) alapján a Szent Mihály-figura mintázása neki aligha tulajdonítható.

Lorenzo Maitani halála után az orvietói építkezés folytatása rendszertelenebbé vált, a homlokzat munkái hosszabb ideig szüneteltek is. Az éppen aktuális munkák jellegéről gyakran a *capomaestro* személye adja a legbiztosabb tájékoztatást. Maitani halála után az utódok – köztük fia – tevékenysége eleinte meglehetősen jelentéktelennek tűnik. Az első fontos művész Orvietóban Giovanni di Agostino da Siena (1337-től), a nagy sienai szobrász fia, 1340-től a sienai dóm építómestere.⁵⁷⁵ Egy évtizeddel később Andrea Pisano meghívásának középpontjában szobrászi feladatok álltak, befejezésük Ninóra maradt. 1358–59-ben, amikor végre sikerült Orvietóba hozni Orcagnát, legfontosabb feladata minden bizonnyal a homlokzat mozaikdíszének készítése.⁵⁷⁶ Ebben az időben dolgozik a dóm díszítésén az orvietói festő, Ugolino di Prete Ilario, aki 1357-től kezdve készíti a *Cappella del SS. Corporale* freskóit. Ugyanott, az oltárfal Keresztrefeszítés-falképén szignatúrája is előkerült, 1364-es évszámmal. Ugyanebben az időben üvegablakokat is készít a kápolna számára, s másik nagy munkája, 1370-től, a dóm kóruskápolnájának kifestése. Nemcsak kortársa volt Orcagnának, hanem ugyancsak dolgozott a homlokzat mozaikdíszének kivitelezésén: az erősen restaurált ciklus egyetlen, viszonylagos épségben fennmaradt és a londoni *Victoria and Alberts Museum*ba került darabja Ugolino szignatúráját és az 1365. évszámot viselte. Ugolino stílusának eredete általában sienai kapcsolataira vezethető vissza. Carli nem alaptalanul hasonlította viterbói kortársához, Matteo Giovanettihez.⁵⁷⁷ Ebben a környezetben keresendő a Szent Mihály-szobor mestere: keletkezésének miliőjét könnyebb megragadni, mint mesterére rámutatni.

A Szent-Mihály-szobor az orvietói dómhomlokzat kezdettől fogva tervezett szobrászi dekorációjának része, megtalálható már a homlokzat elismerten első, minden bizonnyal már Maitani érkezése előtt készített tervrajzán (úgynevezett *progetto monocuspide* [113. kép]).⁵⁷⁸ Ez a első tervrajz, amely nagy vonalakban – és mindenekelőtt tematikai programjának lényegét tekintve – már tartalmazza a homlokzat szobrászi dekorációját (így jelzi a kapuzatok közötti pilaszterek reliefszíntését is), figyelemre méltó eltéréseket is mutat a kivitelezett bronzoktól. Bár az angyalok hordozta baldachin és a Madonna szobra is megfelel a kivitelnek, elmaradt a középkapu timpanonjába még tervezett két mellékalak, nem valósultak meg a pilaszterek fölött, a kapuzat vállmagasságában tervezett álló szobrok sem. Ez utóbbiak helyére a második tervrajz, amely általában szegényebb a szobrászati részletekben, változtatást vezet be: vim-

pergával zárt fülke alatt ülő evangélista alakját, konzolja alatt a szimbolikus állatalakkal. A középső portál bal oldalán, Márk alakja van kivethető állapotban: az oroszlán már a megvalósult figura kontrapoztos, csavarodó mozdulatmotívumát mutatja [115. kép]. Kérdés az is, vajon már ebben az időben felmerült-e a szobrok bronzból való kivitelezésének gondolata. Emellett szólnak azok az egyezések a kivitelezett állapottal, amelyek a szobrászati dísz határozott koncepcióját bizonyítják, ellene pl. a tabernakulum alatt elhelyezett evangélista figurája, s általában a homlokzat koncepciójának Giovanni Pisano sienai dómhomlokzatára visszavezethető vonásai [114. kép].

Úgy tűnik, az orvietói homlokzat legalapvetőbb funkciójában, abban, hogy egységes képfalat alkot a templom nyugati végén, a sienai homlokzatot követi. Innen eredhet az evangélistaszimbólumoknak a kapuzat vállzónájában való elhelyezése. Az eltérés abban van, hogy Giovanni Pisano homlokzatán itt, a próféták és a szibillák lábainál, oroszlánok, szárnyas oroszlán, tulok és lovak félalakjai jelennek meg. Giovanni Pisano műve előképe lehet az orvietóinak az állatalakok szabad és heves, a középtengelyre vonatkoztatott mozgásában is.⁵⁷⁹ A márvány félalakoknak a homlokzatra merőlegesen felállított bronzfigurákkal való helyettesítésére olyan példák adhattak ösztönzést, mint a perugiai *Palazzo dei Priori*nak a homlokzatán elhelyezett monumentális oroszlán-és griff-figura [112. kép]. Amennyiben helytálló a feltevés, hogy ezek az Orvietóban is dolgozó Rosso műhelyéből kerültek ki, a koncepcióváltás eredete kézenfekvő.⁵⁸⁰ Az orvietói első homlokzati tervrajz azt is elárulja, hogy a homlokzat két mariológiai központja között (Maestà a timpanonban, Mária koronázása az oromzatban, amelyeket a mozaikban elkészített további Mária-élete-jelenetek egészítenek ki), a megvalósultnál sokkal nagyobb hangsúlyt kapott az Utolsó ítélet ciklus: erre s a központban álló Isten bárányára vonatkoznak az evangélistaszimbólumok is, a rajznak a vimpergacsúcsokon ábrázolt harsonázó angyalai is. Ennek a ciklusnak része az északi kapuoromzaton álló Szent Mihály. Sienában fordul elő leghamarább az ennek a ciklusnak elhelyezésében megnyilvánuló különösség is: a vimpergák csúcsán kereszttrózsza helyett kialakított talapzatra állításuk. Heinz Klotznak bizonyára igaza volt abban, hogy hangsúlyozta a sienai homlokzatnak és általában a firenzei és sienai trecento építészetének és öt-vösségének a franciaországi 13. századi udvari stílusra visszavezethető elemeit. A részletekben azonban nem mindig volt igaza. Így például felesleges a sienai dómopera (Giottonak tulajdonított és a firenzeivel is azonosított) campanile-terve, illetve a strassburgi B-rajz és a freiburgi nyugati torony között (itt a nyolcszögű rész fiáléinak csúcsán az orvietói homlokzatra is nagyon közelről emlékeztető módon, harsonát fúvó angyalok szobrai állanak) valamilyen külön kapcsolatot feltételezni.⁵⁸¹ Az építészeti tervezésben – s nemcsak a sienai campanile-rajzon vagy az első orvietói homlokzatterven – a motívum szinte toszkánai közhellyé vált. Él a trecento végén, a quattrocento legelején is: a firenzei dómon így épül fel a *Porta dei Canonici*, s ilyen terv szerint dolgozott még a fiatal Donatello és Nanni di Banco is a *Porta della Mandorla* számára.

Éppen a toszkánai trecento ránk maradt építészeti tervei adtak alkalmat a közelmúltban az épületszobrászati dekoráció stílusfázisainak megkülönböztetésére. A gyakorlatban – az építőműhelyek szoros kapcsolatai, a mesterek kölcsönös megbízása vagy tanácsadásra való gyakori meghívása miatt – e tekintetben a firenzei és a sienai sajátosságok megkülönböztetésének nincs jelentősége.⁵⁸² A sienai *Battistero*-homlokzat terve a trecento festészet térbeli illúziót kereső megoldásainak egyik első alkalmazása

épülethomlokzatra, a homlokzati fülkében való megjelenés illúzióját kelteni szándékozó figurákkal,⁵⁸³ s az orvietói szószerk terve sem csupán reliefeket idéz (ahogyan a Keresztrefeszítés rajzi vázlatainak, zsúfolt csoportjainak és lovasainak láttán szükségképpen felmerül emlékezetünkben Goro di Gregorio főműve, a Massa Marittima-i Arca di San Cerbone), hanem mindenekelőtt a Lorenzettiék térábrázoló technikáját is. Mária eljegyzésének jelenete – az architektúrája révén a legközvetlenebb módon Lorenzetti-reminiscenciákkal telített részlet – emlékeztet a legközelebről az orvietói dóm építkezésén foglalkoztatott helyi festőre, Ugolino di Prete Ilarióra. A Maitani utáni korszak, amelynek emléke Szent Mihály bronzszobra is, Orvietóban – s amíg a sienai nagy vállalkozás el nem akad, Toszkána-szerte – a sienai építész-szobrászok hegemoniájának jegyében kezdődött.

Az orvietói Szent Mihály attribúciós kérdései

Belátva, hogy Matteo da Bologna valószínűleg nem lehetett a szobor valóságos alkotója, le kell mondanunk az orvietói Szent Mihály-figura írott forrásokra támaszkodó attribúciójáról. Marad a stíluskritikai módszer.

A sárkányon enyhén terpesztett lábakkal (a terpeszállás csökkenti a kontrasztot határozottságát) taposó figura egész testét díszes rozettákkal és akantuszlevelekkel mintáztott, frízekkel szegélyezett antikizáló díszpáncél fedi [100. kép]. Stílusának ez a legszembetűnőbb eleme nem könnyíti meg meghatározását, s elkerülhetetlenné teszi az ikonográfiai megfontolásokat. A rendkívül részletgazdag, ötvösművek finom megmunkálásával vetekedő pompás páncél felületének díszítése részben a jelenetben szereplő másik páncélt, a sárkányét is jellemzi. Az arkangyal magasra emelt jobbáiban kardot lendít, balját teste mellett lazán tartja. Fejét enyhén balra, lefelé hajtja. De ez a meghajtott fej nem azt jelenti, mintha a sárkányra nézne, amint alig hihető, hogy kardjával is sok kárt tehetne benne. A csoportban elsősorban nem drámai elbeszélést, hanem funkciójának megfelelő épületplasztikai hangsúlyt kell látnunk. Rokonai között találjuk a firenzei *Santa Croce*-beli kápolna baldachinjának oromzatán ábrázolt, a Bardi-címer pajzsára támaszkodó angyalt, s különösen közeli párhuzamaként a tervezett sienai *Battistero*-homlokzat csúcsfiáléjának Szent Mihályát [116. kép]. Degenhart és Schmitt meggyőzően hivatkoztak ebben az összefüggésben az orvietói dómopera torony formájú ereklyetartójára, Ugolino de' Vieri és Viva di Lando közös művére ismeretlen, de a *Corporale*-ereklyetartónál mindenképpen későbbi időből.⁵⁸⁴ A drámaiság, mozgalmasság és cselekmény számonkérése a figurán nem valamilyen modern szempontú gáncsoskodásnak felel meg, hanem az első tervrajz apró figurájából indul ki, ahol félig elforduló, a sárkányt lándzsával ledöfő alak mozgalmasság vázlata látható [113. kép].⁵⁸⁵ Két stílárius jelentőségű változtatás regisztrálható a rajzhoz képest: lándzsa helyett kard az arkangyal kezében, s a drapériás alak felváltása az antikizáló páncélt viselő figurával.

Enzo Carli valószínűleg ezt a logikát követve utalt arra, hogy a Szent Mihály Ambrogio Lorenzetti *Badia a Rofenó*ból való, az ascianói *Museo d'Arte Sacra*ban őrzött Szent Mihály-táblájával rokon [121. kép]. Feltételezése szerint az ezen a táblán ábrázolt, igen díszes páncél ismeretében Matteo da Bologna készítette az orvietói

figurát.⁵⁸⁶ A díszes páncél rokonsága valóban szembeötlő. Ezenfelül említést érdemel az ascianói szent nemes arctípusa, amely az orvietói figura profiljának lehetett mintaképe, míg a táblán ábrázolt hajviselet szinte magyarázó rajz lehetne az arkangyalok homlokszalagjának szakszerű leírásához. Ha volt kapcsolat az ascianói kép és az orvietói szobor között, épp csak a lényeg, a képen ábrázolt arkangyal mozdulatának nagyszerű dinamikája ment veszendőbe. Az ascianói táblát azonban, amely egy újabb időben, különböző eredetű táblákból összeállított oltár része, Rowley kizárta Ambrogio Lorenzetti oeuvre-jéből, és egy sienai, 1444-es dátumú *gabella* Szent Mihály-képe alapján, azzal együtt a *Maestro d'Osservanza*nak attribuíta. A két kép közötti kapcsolat valóban nyilvánvaló; a *gabella* kompozíciója szinte karikatúraszerűen eltúlozva követi az ascianói tábla kompozícióját. Rowley kritikus álláspontját, amelynek az ascianói képek különfélesége és kétségtelenül rossz állapota az alapja, a Lorenzetti-kutatók többsége a jelek szerint nem osztja.⁵⁸⁷ Az orvietói figura egyik, kvalitásában mindenképpen távoli előzménye a sienai tábla lehetett.

De nem ez az egyetlen attribúciós vitakérdés, amelyet az orvietói figura meghatározása során nem lehet kikerülni. Az arkangyalnak antikizáló páncélos figuraként való ábrázolása nyomán kutatva, ellenállhatatlanul a 14. század itáliai művészettörténetírásának egyik legvitatottabb problémájával, a Traini-kérdéssel találjuk szemben magunkat. A késő antik *lorica* attribútumként való szerepeltetése a középkori ábrázolásokon, ott, ahol az ikonográfia római katonák megkülönböztetését vagy katonaszentek ábrázolását követelte meg, teljesen általánosnak mondható. Az ilyen ismeretek állandó forrása volt a késői antikvitás ábrázoló művészeti hagyatéka, továbbá a bizánci művészet.⁵⁸⁸ A 14. században ezen az általános ikonográfiai orientáción túl, egy határozott, humanisztikus érdeklődéssel is találkozunk, amelynek legszebb példájára Buchthal mutatott rá, az Andrea Dandolo-kori Velence művészetében, a genfi *Historia Trojana*-kódex, a San Marco-előcsarnok mozaikjai és Paolo Veneziano környezetében.⁵⁸⁹ A gazdagon díszített, antikizáló *lorica* 14. századi története nagy valószínűséggel a könyvfestészet történetébe vezet, és egyelőre felderítetlen.⁵⁹⁰

A 14. században a *lorica* mint antikizáló motívum olyan ikonográfiai összefüggésekben is megjelent, ahol korábban nem volt általános. Ezek közé tartozik az arkangyalok ikonográfiája, ahol korábban hagyományosan a bizánci császári díszruha, a *lorosz* uralkodik. *Lorosz* helyett díszes páncélt találunk Szent Mihály ikonográfiájában Andrea Orcagna Strozzi-oltárán (1357), s ebbe az összefüggésbe tartozik a típus egy különösen szépen kidolgozott plasztikai példája, Lorenzo Acciaiuoli (†1353) sok szempontból kivételes, a Firenze melletti galluzzói *Certosában* lévő, újabban nem sokkal 1385 utánra datált síremlékén.⁵⁹¹ Az orvietói Szent Mihály figuratípusa nyilvánvalóan ebbe a körbe tartozik, készítése időben is közeli a Strozzi-oltárhoz. Ma már alig akad művészettörténész, aki hinne abban, hogy e figuratípus legismertebb példáinak és talán a toszkánai trecento művészet körébe bevezetőinek, a pisai *Camposanto* Utolsó ítéletképen szereplő arkangyaloknak leleménye [117. kép] Orcagnának lenne tulajdonítható. Millard Meiss nyomán és különösen kitűnő, mert rendkívül érzékeny stíluselemzésének súlya alatt a mérleg a mindaddig rejtélyesnek tekintett Francesco Traini felé hajlott, s újabban, Polzer ikonográfiai érvei a datálás kérdését is elszakították a fekete halál élménye alatti ihletéstől, amely Boccaccio *Dekameronja* szuggesztív párhuzamának fényében mindaddig oly meggyőzőnek tűnt. Minden amellettszól, hogy a pisai falkép

1328 után nem sokkal készült,⁵⁹² s ezért a vele való kapcsolat, amely ebben az esetben is éppen olyan kétségtelen, mint Orcagna *Santa Croce*-beli Utolsó ítélet-töredékeinek esetében, nem Orcagna elsőségét, hanem a Traini alkotta típusoknak általa történt átvételét bizonyítja.⁵⁹³ Ebbe a körbe tartoznak azok a Pratóban, az *Ospedale della Misericordia Pellegrinaió*jában felfedezett, a pisai *Camposanto* Utolsó ítélet-falképét a Giotto utáni firenzei generáció stílusában pontosan követő falképmaradványok [119. kép], amelyek a firenzei Bonacorso di Cino írott forrással igazolható művének bizonyultak, s melyek Millard Meiss is eredeti pisai datálásának felülvizsgálatára készítették.⁵⁹⁴

A Traini-kérdésben az Orcagnával kapcsolatos, Vasari okozta félreértések tisztázódása után is folytatódtak azok a „nevezetes zavarok”, melyek Meisst ismételt állásfoglalásra készítették. Vitzthum egy megjegyzése indította el a pisai falképek emiliai vonatkozásainak feltevést, s Roberto Longhi volt az, aki vázlatos formában 1928-ban, majd bővebben kifejtve 1931-ben Vitale da Bolognának attribuíta a pisai *Camposanto*-falképeket. Újabbán – különös módon parafrázálva ugyancsak Vitzthum véleményét, aki az emiliai kapcsolatok elvetésével egyidejűleg elutasított minden olyan kísérletet, ami a „megfoghatatlan Buffalmacco” személyével kombinálna – Luciano Bellosi a Ghibertinél a *Camposanto*-freskók szerzőjeként említett Buonamico Buffalmaccónak attribuíta a pisai falképciklust, az ő feltételezett „csavargó”, a firenzei Giotto-tradícióval szemben „disszidens” személyiségével hozva összefüggésbe a pisai ciklus emiliai vonatkozásait.⁵⁹⁵ Meiss attribúciója óta senki sem vitatja azt az alapvető tényt, hogy Traini (illetve a pisai Utolsó ítélet és Halál diadala mestere) festette volna a parmai Battistero egyes falképeit, köztük elsősorban a Szent György viadalát ábrázolót [118. kép].⁵⁹⁶ Ez a falkép két okból is gyarapíthatná a prágai Szent György itáliai festészeti párhuzamainak számát: térbeli mozdulatmotívuma és Szent György arcának a homlokráncaival érzékeltetett aggodalmas vagy erős koncentrációra utaló kifejezése miatt. Éppen ez a sajátosság, az erős expresszivitás Meiss Traini-képének legfontosabb alapja.

A pisai *Camposanto*-ciklus attribúciójában a döntés nem a mi feladatunk. Az orvietói figura szempontjából döntő tény ennek szoros stílári és ikonográfiai kapcsolata az 1350-es évek firenzei művészetével. De nem kevésbé figyelemre méltóak az észak, Emilia felé vezető szálak, még ha az éppen Bolognából Orvietóba érkezett Matteo di Ugolinónak nem is tulajdonítunk az öntés technikai műveleteit meghaladó szerepet. Vannak azonban más, Észak-Itáliára utaló elemek is a szobor stílusában.

Az orvietói Szent Mihály-szobornak – mégpedig ezúttal mind viseletét, mind pedig mozdulatmotívumát tekintve – igen közeli rokonságot eláruló párhuzama a berlini *Kupferstichkabinett* egy pergamenlapjának versóján található Szent Mihály-rajz [120. kép]. A rajz az antikizáló *loricába* öltözött, jobbjával feje fölött kardot emelő figurát egy oszlop tetején ábrázolja. Arctípusában mind az orvietói szoborhoz, mind a prágai Szent Györgyhöz közel áll. A rajzot katalogizáló Degenhart és Schmitt joggal utalt arra, hogy az oszlop tetejére állított arkangyal velencei motívumot, az 1329-ben hasonló módon a *Piazzetta* elején felállított Szent Theodor szobrát idézi. De ugyanígy alapvető az a megállapításuk, hogy a rajzon az oszloptörzset díszítő ornamentika is a régebbi velencei díszítőszobrászat formakincsét követi. Végül a szerzők nemcsak formai, hanem stílári és általános kulturális érvek alapján is (ezek közül a legjelentősebb a bizánci

és az autochton velencei elemek szoros kapcsolatára mint Andrea Dandolo korszakának jellegzetességére való hivatkozás) a rajzot Velencébe lokalizálják, 1380 körüli datálással. Ugyancsak fontos tény, hogy a berlini rajz mintalapok egy nagyobb csoportjához tartozik, amelyek közül a párizsi *Louvre*-ban lévő Jacopo Bellini vázlatkönyvébe vannak bekötve. A quattrocento-beli velencei művész nemcsak nyersanyagként tekintette a régi rajzokat, a halvány motívumok fölé rajzolva, hanem egyes esetekben meg is erősítette a trecento-beli előképeket.⁵⁹⁷ A kiadók feltevése szerint a lap mindkét oldala a textilművészet mintakészletét sorakoztatta fel, mégpedig a *recto* java része különösen a brokátszövésben alkalmazott, kínai eredetű motívumokat, míg a *verso* ábrázolásait hímzsmintákkal azonosítják. E tekintetben a Szent Mihály alakjával koronázott oszlop lenne az egyetlen, nem távol-keleti eredetű motívum a berlini pergamenen. A kiadók értelmezése bizonyára nem az utolsó szó, amit a berlini lappal kapcsolatban leírtak. Így kétségtelen értelmezési problémákat vet fel a Szent Mihállal szomszédos alak, amelyet szintén hímzsmintának tartanak, s amelyet „riadt nő lótuszvirág alatt” szavakkal írnak le, jelezve, hogy 14. századi párhuzama nem ismeretes. Megjegyzendő, hogy bár az oszlopon álló harcosnak Szent Mihállal való azonosítása kifogástalan és teljesen egyértelmű ikonográfiai jegyeken alapul, „a riadt nő a lótuszvirág alatt” minden további nélkül azonosítható lenne a sárkányölő figurát Szent Györgyként átértelmező, hozzá tartozó királylánnyal. Nem ez lenne az első kimutatható eset, amikor egy adott mintát több témához is felhasználtak. Szempontunkból a legfontosabb azonban az a vázlat, amelyet Degenhart és Schmitt a lapon ábrázolt Szent Mihály-kompozíció észak-itáliai karrierjéről nyújtott, a velencei *Battistero* mozaikjain (az ott még lándzsával harcoló arkangyalban [122. kép], de a gesztusok alig különböznek a kétféle harcmodorban) keresve az őstípust, s jelentős szerepet tulajdonítva Guarientónak. Kimutatják, hogy Jacobello del Fiore 1421-es, *Justitiát* két arkangyal között ábrázoló triptichonjának Mihály-alakja [124. kép] ugyanúgy ehhez a hagyományhoz tartozik, mint azok a hasonló gazdagsággal részletezett díszpáncélok, amelyeket számos, különösen konzervatívabb ízlésű, korai quattrocento mesternél találunk. (Kétségtelen, hogy e konzervatívok közé tartozik a sienai *Maestro dell' Ovale* is.) Az új, reneszánsz típust Jacopo Bellini londoni Szent Mihály-rajza képviseli az összeállításban.⁵⁹⁸ Az orvietói Szent Mihály szempontjából különös figyelmet érdemelnek már csak időbeli közelségük, 1353–54-re datálhatóságuk miatt is, Guarientónak a padovai *Cappella Carrarese* számára festett, az angyali karokat ábrázoló táblaképei [123. kép]. Ezek közül témánk szempontjából, fegyverzetük okán, mindenekelőtt az angyalfejedelmeket ábrázoló képek fontosak. Forrásukat az irodalom mindenekelőtt Paolo Veneziano stílusában keresi. Mindenesetre nem sokkal később, s elsősorban a velencei Doge-palotában, a *Sala del Maggior Consiglio* főfalán festett Mária koronázása mennyei hierarchiát is tartalmazó kompozíciója révén már Guarientót illetve ez az egész Észak-Itáliában visszhangzó tekintély.⁵⁹⁹

Nem lehetetlen tehát, hogy az orvietói Szent Mihály-szoborban a maga idejében Toszskánában nagyon időszerű figuratípushoz az ugyanekkor Észak-Itáliában elterjedt stíluselemek és ikonográfiai sajátosságok is járultak. Az orvietói figurát azonban egyéb megfontolások mellett azért sem tartjuk alapvetően északi jellegű műnek, mert arca nem a Guarientónál is előforduló, a velencei mintarajz kapcsán is említett (s a prágai Szent György arctípusát is meghatározó) gyengéd, bizáncias típusba, hanem a tosz-

kánai Pisano-műhely, mindenekelőtt Nino Pisano keményebb és szögletesebb arctípusába illeszkedik. Prototípusul a firenzei dómopera két szibillája, különösen az erithreai szolgálhat, de a velencei Cornaro-síremlék egyik angyalának arca is. Andrea Pisano, majd utána Nino voltak Matteo da Bologna munkáját megelőzően az orvietói dóm-építkezés utolsó nagy hatású mesterei. Nino helyi hatása is kimutatható: Kreytenberg a pisai *Sta Caterina Annuntiatio*-csoportjának egy helyi követőjét ismertette az orvietói dómmúzeumból [98. kép]. Az angyal arctípusa igen közel áll a bronz Szent Mihályéhoz.⁶⁰⁰ S végül: ugyanez az arctípus tér vissza Firenzében Giovanni d’Ambrogiónál, mindenekelőtt a *Loggia dei Lanzi* erényalakjain [99. kép].

S itt a kör bezárulni látszik. A stíluskritikai vizsgálat eredményei az orvietói Szent Mihállal kapcsolatban nagyon hasonló eredményekhez vezetnek, mint az arctípusra vonatkozó első, általános megfontolások. Ez a prágai Szent György-szobor itáliai gyökereit is a 14. század közepe utáni időszakban jelöli ki.

A BRONZSZOBRÁSZAT PROBLÉMÁI

Az öntéstechnikáról

A prágai Szent György-szobor stílusának itáliai vonatkozásai a modellőr művészi kvalitásairól szólnak. Véleményünk szerint a szobrászi koncepcióval azonos eredetre vezethető vissza a szobor technikai megvalósítása is. Szerintünk e mű egész felépítésében lehetetlen elkülöníteni egymástól a modellőr és az öntő munkáját. Egy szóval: a szobrot mind formai, mind öntéstechnikai tekintetben a kolozsvári Márton és György művének tartjuk. Ezzel elemzésünknek kényes pontjára érkeztünk, ahol a feltevés bizonyításában ismét nem támaszkodhatunk más forrásra, mint magának a műnek a megfigyelésére.

Feltevésünk szerint, amikor a testvérpár Váradon – vélhetően az 1360-as évek második felében – feltűnt, alig egy évtizeddel korábbi itáliai mintaképekhez igazodó, még mindig igen modern művészetet képviselhetett. Itáliai tanultságuknak azonban ennél a modernségnél kétségtelenül többre becsült és vonzóbb eleme lehetett a figurális bronzöntésben szerzett jártasságuk. A prágai Szent György-szobor ugyanis a nagy méretű, közel életnagyságú bronzszobor ritka, 14. századi példája. Minden jel szerint ugyanilyenek voltak a váradi figurák is.

A prágai Szent György-szobor mint a keletkezésére és készítése technikai részleteire vonatkozó ismereteink egyetlen forrása semmivel sem egyértelműbb, és tudományos értékelése sincs jobb állapotban, mint az írott forrásanyagé. Mint forrás, a szobor legjobb esetben egy palimpszesztumnak felel meg. Valamennyi „kutatása” különböző javításokhoz, újabban néha restaurálásra emlékeztető beavatkozásokhoz kapcsolódik, ami – tekintve, hogy a formai megjelenés megőrzésének a rejtett technikai részletek rovására érvényesülő célja mindig korlátozta lehetőségeiket – sokat levon értékükből. Ezek a megfigyelések sem hozzáférhetők. Egy részük azért is korlátozott értékű, mert a technikai jellegű megfigyelések abban a korszakban, amikor a szobor újraöntésének, illetve a ló utólagos kicserélésének elgondolásai még elevenek voltak, természetszerűen

erre a – voltaképpen a mű eredeti keletkezéstörténete szempontjából tökéletesen idegen – kérdésre vonatkoztak. A szoborral kapcsolatos technikai megfigyelésekről – bár csak rövid sommázatban – a legpontosabban Viktor Kotrba adott számot, akinek az 1966–67-ben készített bronzmáskolat munkálataiban s az eredetinek ugyanekkor a múzeumi elhelyezést előkészítő restaurálásában való részvétele mellett módja volt betekinteni korábbi hasonló vállalkozások aktáiba is. Ő számol be egy 1896-os vizsgálatról, egy hasonlóról 1924-ben, részletesebben tárgyalja a német megszálló hatóságok megbízásából 1941-ben kierősszakolt vizsgálat és restaurálás tényeit, s összefoglalja az 1960-as évek metallurgiai vizsgálatának legfontosabb eredményeit is.⁶⁰¹ Ezek a közlések ma hozzáférhető formájukban tökéletesen elégtelenek; mindenekelőtt a teljes elérhető forrásanyag feldolgozására lenne szükség – olyan feladat, amelyet Kotrba már nyilvánvalóan előkészített vagy el is végzett, s amelynek eredménye mindmáig kiadatlan.

A prágai szobor technikai adottságaira nézve a következő megállapítások tényként fogadhatók el: viaszvesztéses eljárással, mégpedig annak közvetlen formájában (az úgynevezett „elveszett forma” módszerével, mert a viaszba mintázott forma az eljárás folyamán eltűnik), nagy ólomtartalmú bronzból, egyben öntötték. A szobor minden ma meglévő része egybefolyt. A szobor jelentős technikai színvonalát bizonyítja igen vékony falú (átlagosan: 5, helyenként mindössze 2 mm) öntése. Belső magja nem maradt meg, de ez érthető annak ismeretében, hogy a 16. századi nagy javítás mindenekelőtt a belső részt használta fel a megerősítő konstrukció elrejtésére. Vasváz nyomai nem kerültek elő, a ló lábaiban sem, amelyek esetében az 1941-es jegyzőkönyv valamilyen fekete színű kitöltő anyagról (a mag anyagáról) szól. Más alkalommal viszont szó esik a magot valaha a köpenyhez rögzítő vasrudaknak vagy -szögeknek a szobron számos helyen még megfigyelt, de a restaurátorok által megszüntetett foltjairól. A szobor belső falának felülete meglepően egyenletesnek bizonyult, ami arra utal, hogy a belső mag nem repedt meg az öntést megelőző hevítés során, s rajta a feltehetőleg külön mintázott részeket is gondos illesztéssel rögzítették. Az 1941-es megfigyelések ezenkívül nagy gondot fordítottak a szobor „születési hibáinak” diagnosztizálására. Megállapították, hogy a kolozsvári Márton és György öntvénye igen hibás volt, sok helyen hideg öntés okozott repedéseket (végső soron ilyenek – amelyeknek veszélyességét fokozta a szobornak 1541-ben, a tűzvész idején való felhevülése – okozták a szobor 1562-es katasztrófáját is).⁶⁰²

Szükségesnek látszik itt a szobor készítésének rövid rekonstrukciós leírása, sajnos, inkább csak analógiák, mint a meglehetősen töredékes és inkább csak a negatívumokat tartalmazó feljegyzések alapján.⁶⁰³ A szobor modelljének az öntőműhelyben, lehetőleg mindjárt az öntőgödörben kellett készülnie. Mindenképpen olyan súlyos és bonyolult formájú volt, hogy aligha gondolhattak mozgatására. Ezért az is valószínű, hogy a szobrot mai, álló helyzetében öntötték ki. Mindenesetre, a szobor jól berendezett, viszonylag állandó műhelyt igényelt, hiszen nagy mennyiségű bronzanyagát valószínűleg csak több kemence adhatta; ezek fűjtatók intenzív működtetését igényelték.⁶⁰⁴ E körülmény nem teljesen közömbös a mesterek feltételezhető mobilitásának megítélésében. Általában: egyszerűbb munkák (pl. egy harangöntés) kivitelezése jól megvalósítható a helyszínen is, a bonyolultabbaké kedvezőbb a specialista műhelyben.⁶⁰⁵

A mag súlyos, a ló karsú lábai által elégtelenül megtámasztott agyagtömeg volt; támasztására az olyan összeköttetések sem voltak alkalmasak, amilyen a lovag cipőjének hegye és a sárkány orra közötti (ez a hely még a megolvadt fém ömlését is kritikusán akadályozó, veszélyes szűkület!).⁶⁰⁶ A tapasztalt specialista okkal kereste a magtartó vasváz nyomait. Magának a merevítő vasnak a hiánya magyarázható a szobor későbbi javításával, amikor eltávolították. Kérdés azonban, hogy a lábak alkalmasak voltak-e komolyabb tartószerkezet elhelyezésére. Talán azért nem került elő vasvázuk, mert a magot tartó vasszerkezet kívül volt. Ez esetben viszont rejtélyes, hol lépett ki a kereszt irányú tartó. Erre vonatkozó negatív megfigyelés a belső fal egyenletessége. Mindenesetre, a számos, részben közvetlenül a szobor öntése után kitöltött, részben a későbbi restaurátorok által kijavított nyílás között a magtartók nyomai is lehettek. E tekintetben egyszerűen elégtelenek az eddigi megfigyelések.⁶⁰⁷ Mindenesetre, a ló hasának alján ma is létező nagyobb nyílás alkalmas lehetett támasztó vas elhelyezésére is; ugyanígy az utóbb beillesztett (és elveszett) lándzsa helyén is feltehető egy külső tartórúd. Az agyagmagot tehát tekintélyes váznak kellett tartania. Erre a magra került az öntvény bronzfalának megfelelő viaszréteg, amely valamennyi részletformát hordozta.

A szobor mintázása alapvetően közvetlen technikájú, nincs nyoma annak, hogy az újkorban szokásos közvetett eljárással, részformákból mintázott részleteket illesztettek volna a modellhez.⁶⁰⁸ Ilyesmi leginkább a fegyverzet részleteinél (pl. a kard markolata) lenne elvárható. Viszont szinte mindenütt előfordulnak a viaszból külön mintázott plasztikus formák: a fegyverzet és a lószerszám boglárjai, a láncing, illetve a sárkány pikkelyei. Ezek készítésének technikája: viaszlemezről, sablonokkal vágják ki őket. A talapzat fáin és növényein néhány gyakori forma (tölgylevél, ruta formájú levéltípus, lóhere, juharlevél stb.) jól elkülöníthető. A kinyújtott viaszlemez a viasz minta felületére ragasztották. Nyilván hasonlóan készültek (ahogy harangokon vagy keresztelő-medencéken) a feliratok is.⁶⁰⁹ Ezekhez járultak a viaszból téztaszzerűen sodrott kígyós és gyíktestek, amelyeket szintén a talapzat mintájára ragasztottak.

Miután a viasz minta elkészült, el kellett készíteni az öntőcsatornákat, a viaszt levezető és a levegőt elvezető nyílásokat. Ezek helyzetéről semmit sem tudunk. Biztos, hogy a felemelt jobb kar öntőcsatornában folytatódott, de alig valószínű, hogy épp ez a legvékonyabb rész szolgált volna az egész szobor kiöntésére. Bizonyos, hogy a kiöntésben is nagy szerepe volt a talapzat bal oldali sziklájáról hiányzó alaknak: a sok fémet felvevő talapzat öntése főleg innen történhetett; a lótesté talán a fej felől. E részeken található a legtöbb, hideg öntésből, illetve légbuborék-képződésből eredő hiba, ami a tökéletlen előkészítéssel magyarázható.

Mindezek után a szokásos eljárást tételezhetjük fel: a viaszmintát agyagköpennyel vették körül, vastámaszokkal – a legvalószínűbben a köpenyen és a viaszon át a magba hatoló szögekkel – rögzítve a belső magot a köpenyhez,⁶¹⁰ majd a tartók eltávolítása után a viaszt hevítéssel kiolvastották, a magot és a köpenyt kiégették. Ezt követhette az öntés művelete, majd az öntvény kihűlése után a köpeny összetörése. A bonyolult forma, a feltehető öntőcsatornák és támaszok, valamint a ló testén az almásderes szín jelölésére alkalmazott karikák eleve sok cizelláló munkát kívántak, a feladatokat azonban tekintélyesen megnövelték a tökéletlen öntésből eredő javítások. Együttvéve még hosszú hónapok munkája volt hátra.⁶¹¹ Hátravolt még az aranyozás: hideg eljárással,

olaj kötőanyaggal: amalgámos eljárást, tűzaranyozást a szobor ötvözete nem engedett meg.⁶¹²

A 20. századi restaurálások tudományosságát a közreműködők szándéka és reményei szerint nagyban növelik a megfelelő technikai vizsgálatok, kémiai elemzések. Ilyenektől várt választ számos, nyitott kérdésre Viktor Kotrba is, annak megállapítása után, hogy a szobor anyagvizsgálata egységes öntést és – szemben a 16. században elvárható ónbronzsal – ólombronzötvözetet mutatott ki.⁶¹³ Ezen túl Kotrba még olyan kérdésekre remélt választ, mint pl. a nyersanyag eredetének meghatározása, esetleg az öntőműhely lokalizálása. Ezekre a kérdésekre belátható időn belül válasz a természettudomány oldaláról sem várható.⁶¹⁴ Jól példázza ezt Otto Wernernek az a kísérlete, hogy a Kotrba által közölt adatok alapján a prágai szobor összetételét is értelmezze annak a sorozatos vizsgálatnak a keretében, amely a hetvenes években jórészt középkori német kisbronzokra és – főleg berlini – gyűjtemények egyes tárgyaira terjedt ki.⁶¹⁵ Alapjuk a németországi bronzöntés hátterét adó legfontosabb rézlelőhelyeknek, a Harz-hegységi, Goslar-közeli *Rammelsberg*, illetve a 14. század közepétől művelt *mansfeldi* bányáknak ismerete, ahol kezdetben a szekunder ércelőfordulások kitermelése folyt, a 14. század végén azonban ezek kimerültével a nyomelemekben gazdagabb primer ércek bányászatára is sor került. A magas ólom-, antimon- és nikkeltartalom részben ezekből ered, részben egy kohászati melléktermék felhasználásából, amelyet a rézen kívül magas ólom- és egyéb fémtartalom is jellemez. Werner elképzelése szerint ennek az anyagnak („*Speise*”) használatára vezethető vissza a késő középkori ólombronzok, illetve egyes sárgarezek magas ólomtartalma is. Közéjük sorolja a prágai Szent György-szobor fémanyagát is.⁶¹⁶ A szászországi késő középkori viszonyokkal való összehasonlítás s az ebből levont következtetés még akkor sem lenne érvényes a prágai szoborra, ha az egész módszer érvényét nem vitatnák. Ugyanis, akár cseh, akár magyarországi eredetű a fémanyaga, nem rendelkezünk hozzá megfelelő technológiatörténeti kritériummal vagy összehasonlító vizsgálati eredményekkel.⁶¹⁷

Az alsó-szászországi állapotoknak a magyarországi, illetve a csehországi viszonyokra való vetítése különösen tarthatatlan azoknak a történettudományi eredményeknek a fényében, amelyek az alsó-magyarországi bányavárosok (elsősorban Besztercebánya és a Szepesség), Erdély fémlelőhelyei, illetve a csehországi Kutná Hora ezüst- és réztermelésének általános gazdaságtörténeti jelentőségére vonatkoznak. A 14. századtól kezdve éppen ekörül csoportosulnak a nürnbergi kereskedelmi tőke és metallurgiai tudás kelet-közép-európai behatolásának és politikai befolyásának tényei, amelyek szerepét egészen a 16. századig, az augsburgi Fugger-érdekeltség behatolásáig, illetve a török hódítás nyomán bekövetkezett visszaesésig biztosítják. Mindenesetre, ma úgy látszik, hogy e kapcsolatok nem értelmezhetők úgy, mintha a kolozsvári testvérek számára a nürnbergi bronzművesség mintakép lett volna. Inkább párhuzamos jelenségről lehet szó: a később, a 15. század folyamán elkövetkező virágkort Nürnbergben is csak egyes, magányos teljesítmények előlegezik.⁶¹⁸ Emellett sokkal valószínűbbnek tűnik, hogy a magas ólomtartalom tudatos ötvözés eredménye, s a fém folyékonyságának fokozását, illetve olvadáspontjának csökkentését szolgálta. Innen ered összetételének hasonlósága az antik bronzszobrokéhoz.⁶¹⁹

A prágai Szent György-szoborral kapcsolatos, a technikára vonatkozó vizsgálatoktól elsősorban betekintést várhatunk a szobor megalkotásának folyamatába. Bizonyos

értelemben a bronzszobrászat története nem más, mint a szoborminták építésének a története.⁶²⁰ Ha van művészeti ág, amelyre nézve igaz az ókori vívmányok feledésbe merülése, majd újjászületése, ez éppen a bronzszobrászat. A késő reneszánszig nincs olyan technikai eljárás, amely ne lett volna ismert már az ókori fejlődés csúcspontján. A középkor minden bizonnyal örökölte a Plinius-féle receptet, s mint erről a traktátusirodalom (Theophilus Presbyter) tanúskodik, ismerte a viaszvesztéses eljárást is. Modellkészítési technikája azonban csak az antikvitásban használt legegyszerűbb eljárást foglalta magába. Az antikvitás ismerte már a közvetett módon készített modellt is a viaszvesztéses eljárásban.⁶²¹ A középkori technológia csúcsát viszont a közvetlen mintával készített, zárt öntvény jelentette. Ezt a ritka eljárást képviseli a prágai Szent György is. Általánosan elterjedt ezzel szemben a nyitott minta segítségével készített bronzöntvény volt, amelynek legtipikusabb formája a harang.⁶²²

A szoborminta felépítésének tekintetében a harangöntéséhez hasonló technikát fedezett fel a római *San Pietro* trónoló Szent Péter-szobrának vizsgálata. Hátsó része nagy darabon nyitott, ami elkerülhetővé tette a maggal kapcsolatos problémák jelentős részét, és csökkentette a tekintélyes súlyt. Ez az eljárás még a quattrocento nevezetes bronzszobraitól, így a firenzei *Orsanmichele* fülkeszobrai közül Donatello Szent Lajosáról, illetve Verrocchio Krisztus és Tamás-csoportjáról is ismeretes. A korábbi vizsgálat a római Szent Péter-szobor esetében a magas öntartalom tekintetében és a szobor nagy falvastagságában is a harangöntés technikáját találta meghatározónak.⁶²³ Az összehasonlító kémiai elemzés a vatikáni szobor, illetve a Perugiában és Orvietóban dolgozó Rosso művei között ismert fel hasonlóságot – de kérdés, vajon ilyen megállapítás lehet-e az attribúció alapja. A perugiai *Fontana Maggiore* tálja (1277-es dátummal) és az orvietói székesegyházon a déli, *Porta della Pustierlana* nevezett kapuzat bronz szemöldökgerendája Rosso hiteles műve. Ezekon kívül ismeretes még, hogy 1264-ben valószínűleg ugyanő készítette el a sienai dóm kupolájának csúcsára helyezett bronzgömböt. Rosso eredetével kapcsolatban a legváltozatosabb elképzelések merültek fel: Dél-Itáliától kezdve esetleg Németországig.⁶²⁴ Bizonyosnak tekinthető, hogy olyan, Közép-Itáliában idegen, a bronzöntés technikájára specializált mester volt, aki keresettségét, sokfelé való foglalkoztatását nagyra értékelt és viszonylag nehezen elérhető képességének köszönhette. Az ebből a ritkaságból, nehéz elérhetőségből táplálkozó öntudat kap kifejezést gyakori szignatúráiban. Ezeket a bronzöntő specialista öntudata kifejezéseiként éppúgy felfoghatjuk, mint a műhelyek kvázi-márkajelzéseiként.⁶²⁵

Rosso neve felmerült a perugiai kút három rejtélyes, minden bizonnyal allegorikus nőalakjával kapcsolatban is.⁶²⁶ A perugiai kút körül felmerült és egy időben hevesen vitatott kérdések közé tartozik az 1948–49-es restaurálás során a három nőalakból álló csoport fölötti eredeti (?) helyéről eltávolított, oroszlánok és szárnyas griffek csoportjából álló vizköpő összetartozása a kút egészével. A vele kapcsolatos technikai megfigyelések azt jelezték, hogy az oroszlánok és griffek csoportja mind a harang-bronzhoz kevésbé hasonló ötvözetében, mind könnyebb, vékony falú öntéstechnikájában elkülönül a Rosso nevével kapcsolatba hozott csoporttól, és egyedül az ugyancsak perugiai *Palazzo dei Priori* homlokzatán alkalmazott bronzoroszlánnal és -griffel hozható kapcsolatba [112. kép].⁶²⁷ Ez a perugiai csoport a direkt modellálású, zárt, magra alapozott viaszvesztéses öntésre enged következtetni. A vitában felmerült szem-

pontok, s nem utolsósorban azok a metallurgiai érvek, amelyek ez utóbbiak esetében eltérő ötvözési arányokat, tehát különböző recepteket mutattak ki, arra utalnak, hogy ennek perugiai bevezetése nem Rosso műve lehetett. Ez az orvietói dómhomlokzat Maitani építőmestersége idején keletkezett bronzainak származtatása szempontjából sem érdektelen [108–111. kép]. Ezeknek technikai analízise egyelőre még folyamatban van, de róluk – különösen a pilaszterek fölött álló evangelistaszimbólumokról – feltehető a zárt maggal kombinált viaszvesztéses eljárás.⁶²⁸

A kolozsvári testvérekhez futó szálak tehát a viaszvesztéses technika fejlett alkalmazására mutató, vékony falú perugiai öntvényektől, a Maitani-műhely orvietói munkáinak közvetítésével, közvetlenül az orvietói Szent Mihály-szobor műhelyén (illetve technikai értelemben Matteo da Bolognán) át vezethettek. Ennek a feltevésnek egyik gyenge pontja az orvietói bronzok vizsgálatainak hiánya. A másik az, hogy a prágai szobor anyaga összetételében nem hasonlított sem az itáliai harangbronzokra, sem azokra a szoborbronznak tekinthető ötvözetekre, amelyek Perugiában a tökéletesebb öntéstechnikát kísérték. A prágai szobrot kivételes ötvözetén kívül az jellemzi, hogy a testvérek igen finom, vékony falú öntvényt készítettek, nagy technikai merészséggel és igényességgel. Bizonyosan csak annyi állítható, hogy az ólombronz ezek szempontjából nem volt a legkedvezőbb anyag: feszültség van a prágai szobor formája és realizálása között.

A bronzszobrászat ikonológiájához

A fenti megfontolások a megbízónak vagy a képviselőjében tevékenykedő *operatorius*ának szerepét érintik a bronzszobrászat kezdeteinél. Ugyanezek a szempontok felvetik a kolozsvári Mártonnak és Györgynek adott megbízások kérdését is. Váradai szobraik, annak ellenére, hogy elvesztek, semmilyen szokatlan problémát nem támasztanak. Itt a megbízás teljesen megszokott volt, hiszen a püspöki székhelyen a megbízó jelen volt, az elkezdett és még hosszú ideig folyó építkezés szervezete a lebonyolításra is módot adhatott, és sok egyéb ok között a váradai Szent László-kultusz a nem mindennapi igényeket is magyarázhatja. Mindezek a magyarázatok hiányoznak a prágai Szent György esetében, amelynek felirata a szükséges információkat nem tartalmazta. Egyetlen, direkt közlése kétségtelenül a testvéreknek mint bronzöntőknek a teljesítményére vonatkozik. Itt tehát a megbízó szándékai is (mert ilyen igényű alkotás esetében ezek aligha vonhatók kétségbe) csak a művészettörténeti analízis útján válhatnak hozzáférhetővé. A prágai Szent György-figura esetében az ábrázolási szándék két kérdéssel közelíthető meg: az egyik a mű anyagára és egykori megjelenésére vonatkozik, a másik az ábrázolás műfaji jellegére.

Az első látszólag technikai kérdés. Eszerint a prágai Szent György-szobor bronzöntvény, amely minden bizonnyal aranyozva volt. Más – olajfestékkel az aranyhoz hasonlóan technikailag lehetséges – színekről nincs említés. Ezek hiányában a szobor színességét a legvalószínűbben a bronz és az aranyozott részek kontrasztjában képzelhetjük el. Sajnos, a szobor felületét az 1941/42-es restaurátorok értéktelen patinájának nyilvánították, és teljesen átcsiszolták. Nem elsősorban a részletgazdagságban, hanem ebben az eltűnt színhatásban rejlik azoknak a megjegyzéseknek a realitása,

amelyek a testvérek munkáját ötvösművekhez hasonlítják.⁶²⁹ Az aranyozás a bronzszobrászat tradicionális tartozéka. Maga a bronzanyag és a technika is rendkívüli igényeket fejez ki.

Ilyen igény mindenekelőtt a tartósság. A horatiusi *aere perennius* sem csak a tartósságot, hanem a monumentalitás kvalitását is jelöli. A monumentalitás fogalma kezdetől fogva az antik szobor-*imago* sajátosságait tartalmazza; ilyen értelmezésének jegyében rombolták szét az antikvitas emlékeit, de ez hozta el megbecsülésének idejét is. Nagy Károly aacheni palotájának környezetében tudatosan halmozzák fel az antik bronzműveket, s a 12. és a következő századok római zarándokkalauzai tanúskodnak a közvélemény pozitív fordulatáról. Már a 8. századtól kezdve, a középkor és a korai reneszánsz pápasága dicsekedhetik azzal, hogy a középkori Rómának mind a négy antik bronzemlékét birtokolja. A Laterán terén álltak a közismert „Constantinuson” (Marcus Aurelius) kívül a később „capitoliuminak” nevezett nőstényfarkas, a *Spinario*, valamint egy kolosszális szobor töredékei is. Itt helyezték el ötödikként Vespasianus egy törvényének bronzablán olvasható és a középkorban csak töredékesen megértett feliratát is, amely a *Lex de imperio* elnevezést kapta. Ez a felirat különösen fontos politikai reprezentációs eszközzé vált Cola di Rienzo uralmának hónapjaiban. Sorsa jól példázza e nevezetes antik bronzemlékek sorsának szoros kapcsolatát a város fölötti hatalom gyakorlásával. Ennek a politikai változásnak a során vándoroltak valamennyien a Capitoliumra, a római néphatalom gyakorlásának a helyére.⁶³⁰ Ez a gyűjtemény – eltekintve egyelőre attól a bennünket most elsősorban érdeklő szemponttól, amelyet Bandmann kifejezésével „az anyag ikonológiájának” lehet nevezni⁶³¹ – a középkorban a hatalmi ikonográfia szolgálatában álló valamennyi típust (protoműfajt) felvonultatta, benne a monumentális kolosszális portréval, a lovasszoborral, a városszimbólumként szolgáló állatalakkal, a bronzba öntött törvényfelirattal. Újabb kutatásokból tudjuk, hogy e feliratok hagyományának fontos folytatói voltak azok a bronzkapuk, amelyek felirataikban – mint a 11. századi montecassinóiak – az egyháznak juttatott privilégiumokat és birtokadományokat örökítették meg.⁶³² A capitoliumi farkashoz hasonló állatalakok esetében nyilvánvaló, hogy a reprezentativitás igen magas foka kapcsolódott a leletként vagy zsákmányként szerzett antikvitáshoz (valószínűleg így jutott Velence Szent Márk oroszlánjának birtokába, amelynek felállítására már 1293 előtt sor került), s ilyenek hiányában került sor az antikvitasokat utánzó, új készítésű címerállat vagy más figura emelésére.⁶³³ A legkorábbiak közül valók a perugiai városháza nevezetes állatai, s jellemző, hogy a trecento ikonográfiai hagyományát követően, 1429-ben Giovanni és Lorenzo Turini készíti el és állítja fel a Palazzo Pubblico főbejárata melletti oszlopra a sienaiak nőstényfarkasát.⁶³⁴ Ennek az eljárásnak lényegesen korábbi, ismert középkori példája a braunschweigi oroszlánnak, Oroszlán Henrik hatalmi szimbólumának felállítása.⁶³⁵ A kolosszális szobor botrányos felújítása közismerten VIII. Bonifác hatalmi törekvéseinek egyik eleme, majd bukása után az ellene szerkesztett vádpontok egyike. Bolognai, primitív egyszerűségében ellenállhatatlanul kifejező bronz- (tulajdonképpen réz-) szobra nem öntve, hanem ötvösmunkával, domborítva készült.⁶³⁶

Az antik bronzszobrok követésének, s tulajdonképpen a technika felújításának is egyik kétségtelen hajtóereje a törekvés ilyenek felállítására, birtoklására. Nemcsak monumentális méretben, hanem kisplasztikai változatban is, amint ezt legkorábban

Filaretének (a Marcus Aurelius-szobor kispasztikai másolata Piero de Medici számára 1465-ben) vagy az Isabella d'Este szolgálatában álló Anticónak a szobrai mutatják.⁶³⁷ A kolozsvári Márton és György még aligha sorolható a nagyméretű bronzöntvény tudatos, reneszánsz kori felújítói közé, akik ezzel az antikvitás újjáélesztésére törekedtek. Szobruknak típusában sem sok köze van az antik lovas emlékekhez.

Ezek leghíresebbjei, a középkorban Constantinusként tisztelt Marcus Aurelius-szobor, a paviai *Regisole*, a konstantinápolyi Hippodromon állott Justinianus-lovasszobor, a 17. századi a limoges-i *fontaine de Constantine*-on kútszoborként állott római (?) lovasszobor [148. kép],⁶³⁸ az antik lovasemléknek az *adventus* típusához sorolható, nem hevesen vágató, hanem a galoppban mozgó formájához tartoztak.⁶³⁹ Ennek a mozgásformának a viszonylagos nyugalmát, méltóságteljesességét annyira mélyen átérezve tükrözik egyes középkori lovas kémemlékek, mint pl. a bambergi lovas vagy a magdeburgi emlék, hogy statikus állásukban valójában már semmilyen formai kapcsolat nincs az állítólag mintaképeikül szolgáló emlékekkel, az *adventus*-típus híres példáival.⁶⁴⁰ A legfontosabb azonban az elhelyezés módjának rokonsága. A középkorban a Marcus Aurelius-szobornak, a paviai *Regisolénak* és a bizánci Justinianus-emléknek legszembeűnőbb közös sajátossága az volt, hogy magas talapzaton, pilléren vagy oszlopon álltak, s elsősorban ebben hasonlítottak hozzájuk a középkor új emlékei, az oszlopmonumentumként *emelt* nemcsak lovas, hanem egyéb figurák is.⁶⁴¹ Ezt a formát követték a kolozsvári testvérek is a váradi lovas Szent László-szobor magas, az oszlopmonumentum elterjedt formájának megfelelő felállításában. A váradi szobor típusa azonban éppoly kevésbé felelt meg a méltóságteljes késő antik lovasemlékek típusának, mint a prágai Szent György-szobor. E szobrok típusa sem ismeretlen az antikvitásban. Az ugrató lovas az antik triumfális portrészobrászatnak is gyakori motívuma. Számos szoborlelet és egyéb ábrázolás is képviseli, ezeket azonban nem találjuk a középkorban híressé vált művek között. E gyakran nagy méretű, s az *adventus*-típusnál nem kevésbé triumfális jellegű szobroknak ikonográfiai keretét a barbárok aratott győzelem vagy a császári vadászat jelentheti.⁶⁴²

A kolozsvári testvérpár feltételezett itáliai „tanulmányútjának” irodalma mindenképpel azokkal az antik emlékekkel operált, amelyek a prágai szobor mozdulatmotívuma szempontjából ígértek tanulságokat. A 14. században nyilvánosan látható emlékek száma nem nagy: a Dioskurosoknak a római *Quirinalén* álló kőszobrain kívül még a velencei *San Marco* homlokzatát díszítő görög bronzlovak. Mindenesetre, egyik analógia sem lovas-, hanem mindegyik lószobor. A Dioskurosok lovai legalább az ágaskodó mozdulat megragadásában hasonlítanak, a velencei, quadrigához tartozottlovak abban sem; mozdulatmotívumuk inkább a triumfális *adventus*-ábrázolások harci ménjeinek galoppban ábrázolt mozgásához áll közel, amint ezt recepciótörténetük is mutatja.⁶⁴³

Volt azonban a heves akcióban ábrázolt ló és lovas kompozíciós motívumkészletének egy szinte kimeríthetetlen – a kutatás által úgyszólván teljesen érintetlenül hagyott – tárháza, az antik lovascsata- és vadászatjelenetek gazdag készlete. Ezek egyik sajátossága, hogy egyazon kompozíción belül is, miután rendszerint tömegjelenetekről van szó, a legváltozatosabb akciók sorakoznak egymás mellett. A motívumoknak ehhez a kategóriájához állnak közel a triumfális lovasábrázolásoknak azok a típusai, amelyekben ellenség leigázását vagy vadállat elejtését ábrázolják. Ezeknek többségét a

középkorban nem ismerhették, vagy nem tartoztak a híres régiségek közé. Az sem valószínű, hogy az antik festészet vagy mozaikművészet ilyen tárgyú emlékei mintaadó szerepet játszhattak volna. Ez a szerep azonban már jóval valószínűbb a reliefszobrászat (különösen csatajelenetes szarkofágok), illetve elefántcsont diptichonszárnyak vagy ezüst *missoriumok* esetében. Ennek az ábrázolási hagyománynak jelentős folytatója volt a középkorban a lovagszentek (pl. Szent Teodor, Szent György) és az arkangyalok mind keleti, mind nyugati ikonográfiája.⁶⁴⁴

Ennek a hagyománynak a vizsgálata nem lehet célunk; trecento-beli emlékeinek (mindenekelőtt Simone Martini és kortársai műveinek) tanulságait a korábbi szakirodalom már kellőképpen bevonta a prágai Szent György-szobor vizsgálatába. A megelőző irodalom csak egyetlen szempont érvényesítésével maradt adós: nem tisztázta kellőképpen, hogy a festészeti vagy reliefszobrászati motívumátvétel alapját és létjogosultságát a prágai Szent György-szobor rokon, képszerű kompozíciója teremtette meg. Alapvetően nem a statikus *imago*, hanem a történet emlékezetbe idéző jelenet, *historia* műfajával van dolgunk. Az ábrázolás szándékát, a „műfaji” hovatartozást figyelembe véve a prágai Szent György-szobor „címe” eszerint nem „Szent György” lehetne, hanem kb. ez: „Szent György legyőzi a sárkányt és megszabadítja a királylányt”. Az ábrázolás kísérő elemei nem hagynak kétséget az alapvetően narratív szándék felől; még akkor sem, ha a pajzs felirata is *imagonak* (*opus imaginis*), tehát kultuszképnek minősítette a művet.

A PRÁGAI SZENT GYÖRGY-SZOBOR MINT JELENET

A szobrot nyilván körüljárható felállításra szánták. Ennek megfelelően kidolgozása köröskörül egyenletes, pl. a lótest, a lószerszám és a lovas fegyverzete, a talapzat tájának részletei szempontjából nincs „hátoldala”. A szobor szimmetrikusan, egy hosszanti síkra épül, a lovas egy merőleges síkban tekintélyes teret követel magának a kengyelben megfeszített lábaival. A kompozíció mégis inkább kép- vagy reliefszerű, mert az egész jelenet egyetlen frontális nézetből érvényesül [93. kép]. Ehhez a nézethez képest a többi alárendelt. A hátsó és átlós nézetből felvett fényképek kifejezetten kellemetlen, valószínűleg hamis képet adnak. Ugyanakkor a gazdag részletezésnek és a talapzat megkövetelte rálátásnak is eredetileg alacsonyabb felállításban lehetett értelme.

A szobor látványának helyes értelmezését keresve, a frontális nézethez kell igazodnunk. Az összevetésre olyan ábrázolások alkalmasak, amelyek szintén balra lovagló figurát ábrázolnak. Ezekben a Szent György-ikonográfiában viszonylag ritka képeken szintén a lovas bal oldala látható, ahol a pajzsot viseli. Az 1748-ben ellopott pajzsot hozzá kell képzelnünk a prágai szobor látványához is: a keresztes pajzs nemcsak a szobor ikonográfiáját teszi teljessé, hanem módosítja kompozícióját is.⁶⁴⁵ Helyét, alakját s jelenlétével a szobor középső részének meglehetősen bonyolulttá váló látványát is igen nehéz elképzelni. A fenti megfontolások figyelembevételével a szobor általánosan elismert párhuzamai közül leginkább a meheleni bibliában, illetve a *Codice di San Giorgi*óban található képek bizonyulnak használhatónak [133., 136. kép].⁶⁴⁶ Még Simone Martini avignoni falképe is (amely pedig a prágai szobor történeti helyének

megítélésében méltán irányadó) kiesik a kompozíciós előképek sorából [130. kép]. E sorba viszont ugyanilyen joggal besorolható lenne másik fontos műve, az Assisiban festett Szent Márton-freskó, illetve annak *sinopiája*.⁶⁴⁷

A festészeti párhuzamokat radikálisan, a mecheleni, önmagában zárt, lapszerű kompozícióra [136. kép] és a vatikáni *Codice di San Giorgio* E-iniciáléjának körébe foglalt jelenetre [134. kép] redukálva válik világossá a prágai szobor kompozíciójának igazi művészi jelentősége és merészsége.⁶⁴⁸ A három ábrázolás közös vonása az, hogy lemondanak Szent György lovagi küzdelmének leginkább konvencionális eleméről, a lándzsával való frontális megütközés kompozicionális motívumáról [130., 133. kép],⁶⁴⁹ s az ütközet helyett a közelre merészkedett, lovat és lovast egyaránt támadó sárkány ledöfését ábrázolják: a közelharcot, a vívódást. A kompozíció így egy térbeli tengely köré rendeződik, amelyet a lándzsa rúdja alkot. E kompozíciók a művészi invenció szabadságának példái. Ebben az értelemben emlékezik meg Szent György (és Szent Mihály) alakjáról Boccaccio: „...tollamat is megilleti annyi szabadság, mint a festőnek ecsetjét, ki lefesti Szent Mihályt, amint a kígyót, és Szent Györgyöt, amint a sárkányt megsebesíti kardjával avagy lándzsájával, ahol tetszik neki; de erről nem is szólván, Krisztust férfinak, Évát nőnek festi és Annak, ki az emberi nem üdvösségéért kereszt-halálra szánta magát, néha egy szeggel, néha kettővel szegezi lábait a kereszthez...”⁶⁵⁰

Boccaccio nem véletlenül választotta ezt a hasonlatot a *poetica licentia* kifejtésére. Fejtegetésében a művészi előadás szabadságáról vallott nézetek Leonardo *Trattatój*ának azt a nevezetes passzusát előlegezik, amelyben a festő tárgyának „ura és istene”,⁶⁵¹ s ugyanakkor megkülönbözteti egymástól a történetek lényeges és szabadon kezelhető elemeit. Ilyen értelemben tehát Szent György harcának ábrázolása a 14. század közepén mint a művészi fantázia szabad érvényesülését lehetővé tevő téma volt ismert. Innen ered a párharc variánsainak sokasága, a művészi értelmezés sokféle, egymásnak ellentmondó merészsége, Simone Martini eltűnt avignoni freskójától [130. kép] kezdve Vitale da Bologna bolognai tábláján [135. kép]⁶⁵² át Pisanello veronai freskójáig és Cosmè Tura ferrarai orgonaszárnyáig.⁶⁵³ Az Alpokon túli művészet körében mindenekelőtt egy 1430 körüli, a Bodensee vidékére lokalizált rajz (Nürnberg, *Germanisches Nationalmuseum*) tükrözi ezt a felfogást,⁶⁵⁴ s minden bizonnyal azok a zászlók, amelyek a burgundi udvarban újonnan támadt Szent György-kultusznak felelnek meg.⁶⁵⁵ A politikai és morális értelemben, a civilizáció érdekében és a személyiség belső világában megvívott harcnak ez a művészi hagyománya a cinquecento elejéig, Carpaccio, Raffaello, Leonardo műveiig töretlenül, újra és újra aktualizálásra készen folytatódik. Még olyan, látszólag magától értetődő összefüggések esetében is, amilyenek Raffaello kompozíciós kapcsolatai Leonardo lovasemlék-terveivel, felmerülnek azonban az Itálián kívülre vezető összeköttetések. Raffaello esetében ezt Schongauer-metszetkölcsönzése jelenti.⁶⁵⁶ A prágai Szent György-szobor helye ennek a folyamatnak az elején, a kezdeményezők sorában van.

Amennyire az ábrázolások tömegében bizonyos tendenciákat fel lehet ismerni, ennek a művészi kísérletezésre, az individuális értelmezésre különösen alkalmas teret nyitó kompozíciós típusnak késő antik eredete is követhető. Megfelel annak a ténynek, hogy a sárkánnyal vívott küzdelem témája a kereszties hadjáratok idején, bizánci képtípusok hatására, csak a 12. században jelent meg nyugaton.⁶⁵⁷ Ez ábrázolások egyik alapvető rétege – logikusan – a bizánci lovasszenteknek a késő antik lovasküzdelem-ábrázolá-

sokat folytató ikonográfiáját követte. Ebben az értelemben Constantinus mint *miles Christi* vagy *typus Christi*, az Eusebius leírásából ismert, sárkányölőként (bár talán nem lovasként) való ábrázolásában nemcsak a Szent György-ikonográfia előképe, hanem a késő antik császárkép tradíciójának összekötő láncszeme is.⁶⁵⁸ A jelek szerint a párharc antik eredetű ikonográfiai típusa (korai példái 12. századi bronzkapukon: Ravello, Monreale, továbbélése a keleti ikonfestészetben az újkorig⁶⁵⁹) ritkább volt a lovagi ideált megtestesítő, a királylány megszabadításának motívumát is felvevő frontális roham típusának hatalmas népszerűségéhez képest.⁶⁶⁰ A *Codice di San Giorgi*on belül a miniátor két alkalommal kétféle tradíciót követett: a lapalji hosszú képen [133. kép] a népszerűbb ábrázolási formát, az iniciáléban a sűrített [134. kép]. Az előbbi nemcsak Simone Martini avignoni falképének kompozíciós típusa volt, hanem a római *San Giorgio in Velabro* ereklyeként, de egyben *gonfalone del popoló*ként tisztelt zászlajának ábrázolásáé is [131. kép]. E zászló hagyománya a 11. századi Bizánctól (Konstantinos Porphürogenetos, 1042–1055) Cola di Rienzo forradalmán át, melyben fontos szerepet játszott, IV. Károly udvaráig terjed (ahol az ereklyék között feltűnik).⁶⁶¹

Mihelyt helyzetét nemcsak a stíluskritikai módszer szabályai szerint, mintaképeinek kimutatására koncentrálva keressük, hanem az ábrázolási tradíció későbbi jelenségeit is figyelembe vesszük – s erre szinte kényszerít a rendkívül hézagos tradíció –, a prágai Szent György-szobor megdöbbentő „modernségével” tűnik ki. Ez a tapasztalat egyáltalán nem megnyugtató, hiszen, ha lehet, a mű magányosságára még élesebb fényt vet, s a vele kapcsolatban tett megállapítások kockázatát is fokozza. A véletlen vagy inkább az érdeklődés tendenciája úgy hozta, hogy a szobor bizonyos részleteivel kapcsolatban van óvatos mondanivalónk az újabb kutatások néhány súlyponti kérdéséhez.

A szobortalapzat sziklás, stilizált növényekkel, facsoportokkal élénkített és kígyókkal, gyíkokkal benépesített tájbrázolása [140. kép] ugyanis annak a típusnak korai példája, amelyet különösen Pisanello veronai falképe [146. kép] illetve Carpacciónek a velencei *Scuola* számára festett képe kapcsán Brigit Blass-Simmen joggal értékelt az arisztotelészi mimézis programatikus megvalósításaként. Az értelmezés további eleme az a feltevés, hogy mindez megfelelt a humanista *ekphraszisz* elméletének, különösen a padovai korai humanizmus Vergerio által megalapozott és a veronai Guarino által folytatott esztétikai tanainak. Itt egy további érintkezési pont is adva van, mindenekelőtt Norberto Gramaccininak azzal az elméletével, amely ugyanebben a körben és Cennino Cennini személyében keresi a késő quattrocento természet utáni öntvényeinek elméleti és gyakorlati alapjait [141., 142. kép].⁶⁶² Adva van mindenekelőtt a tájbrázolás ikonográfiai értelme. A városon kívüli, vízparti, mocsári lényekkel benépesített táj a Szent György-ikonográfia lényeges eleme; van olyan nézet is, amely – így a Pó-vidéki Ferrarában – Szent György győzelmében a mocsárlecsapolásban diadalmaskodó civilizáció szimbólumát látja.⁶⁶³ A lehetetével ölt sárkány nemcsak a rossznak általában, hanem a mérges kipárolgásoknak és a járványoknak is megtestesítője,⁶⁶⁴ s a mocsári hullók (Prágában kígyók és gyíkok, többnyire békák is) a szövetségesei.⁶⁶⁵ A reneszánsz *ekphraszisz* világát ezek az elemek kötik össze két középkori ikonográfiai témakörrel s a hozzájuk kapcsolódó képzetekkel: az egyik a *Frau Welt* témája,⁶⁶⁶ a másik a vele formálisan is szoros kapcsolatban álló *transi-síremlékek*

ikonográfiája.⁶⁶⁷ E két témakör, melyek a világ gonosz csábítását, de egyben a ragály, a járvány és konkrétan a pestis gonosz fenyegetését is megjelenítették, ösztönzést, forrást jelenthettek a prágai szobor talapzatán ábrázolt táj számára. 1373-ban a fekete halál élménye mindennél elevebb, s a pestis visszatérései gondoskodnak arról, hogy a rettenet ne menjen feledésbe!

Amint a táj ikonográfiai jelentését is a középkori tradícióban véljük megtalálni, ugyanúgy nyilvánvaló formailag is a 14. századhoz való tartozása. A természetábrázolásnak az a foka jellemzi, amit Lottlisa Behling a *Vyššý Brod*-i táblák kapcsán így jellemzett: *Ein Teil steht für das Ganze*.⁶⁶⁸ Nyilvánvalóan szemléleti fokozatról van szó, nem stílárius hovatartozást jelző vonásról. Ezzel a megszorítással helyeselhető Balogh Jolán megállapítása; szerinte a prágai szobortalapzat tája azon a fokon áll, amelyet az itáliai művészetben elsősorban Leonardo di Ser Giovanni képvisel. Az egykorú festészeti analógiákon kívül hihetőleg ez az a tájábrázolás-típus, amelyre a legközvetlenebb módon vonatkozik Cennino Cennini sokat idézett tanácsa a táj ábrázolásának helyes módszeréről. Cennini tanácsa („végy nagy köveket, s azok legyenek durvák, nem csiszoltak”) szinte szó szerint megegyezik Behling fenti jellemzésével.⁶⁶⁹

E ponton kínálkozik a párhuzam az *Erbario Carrarese* fordulatot jelző, lepréselt növények utáni ábráival, s az elveszett bestiáriumszöveg rekonstruálhatóságának kérdése a heterogén stílusú milánói *Liber de Herbis* alapján.⁶⁷⁰ Mindezek a kérdések azt az 1985-ben Frankfurtban kialakított elméletet érintik, amely szerint a quattrocento végének padovai művészeti gyakorlatát egészen Cennini alapozta meg 1400 táján. A magunk részéről – részben a prágai Szent György talapzatának nyilvánvalóan mintázott, de a nevezetessé vált természet utáni ötvények [141., 142. kép] előzményeiként felfogható állatai alapján is – Cennini értékeléséből nem iktatnánk ki olyan radikálisan az internacionális gótika fogalmát, mint Gramaccini Ghiberti [144., 145. kép] pályafutásából a rejtélyes Gusmin mester hatását.⁶⁷¹ *Librójának* egésze alapján kevésbé radikális újítónak érezzük Cenninit, s hangoztatott Giotto-Gaddi kapcsolatai alapján is erősebben tradicionálisnak.⁶⁷² Amilyen jelentős a Cennininek tulajdonított Carrara-medáliák szerepe mind az éremművészet kezdetei, mind az antikvitás követése szempontjából, ugyanannyira szükséges hangsúlyozni, hogy ez az érdeklődés éppúgy Petrarca-ra vezethető vissza, mint a padovai humanista kör egész működése.⁶⁷³ Ő volt az, aki már 1354-ben antik érmekkel példázta IV. Károly számára a helyes *imitatio* útját. Ezzel sem nyertünk azonban fogódzót a prágai szobor lokalizálására, hiszen a padovai humanista kör nemcsak a prágai udvar számára fontos, hanem a Carrarák Velence ellenében egy ideig sikeres szövetségese, Nagy Lajos udvari elitje számára is. Mindenesetre, ebben az összefüggésben már 1368-ban (*Cronaca Carrarese*) elhangzik az utalás a török veszélyre, amely majd a 15. században Szent György ideális lovagként való ábrázolásának konkrét politikai tartalma lesz. A szobor talapzatának tája nemcsak az itáliai Szent György-képeknek a sárkánylakoma szörnyű maradványaival teleszórt tájaival [146. kép] rokon, hanem az 1400 körüli internacionális stílus olyan műveivel is, mint pl. az udvari ötvösművészetben [143. kép] gyakori, a paradicsomkert vagy a bukolikus táj elemeivel alakított talapzatok.⁶⁷⁴ A gótikus festészet és reliefszobrászat növényekkel telehintett, állatalakoktól lakott tájainak szobrászati megfelelőit – hasonlóan a prágai szobor talapzatához – ezek jelentik.

A kompozíciónak képként való értelmezése még egy, a 18. században elveszett pajzsnál is lényegesebb hiányra hívja fel a figyelmet. Ez a leány alakja. Helye a – bizonyára kisebb léptékű – alaknak egyértelműen megvan a kompozícióban, a bal oldalon kiemelkedő sziklán, amelyen meglehetősen durván ütöttek két lyukat a szökőkút vízköpőjének elhelyezésére.⁶⁷⁵ Ekkor veszhetett el – s bizonyára el is pusztult, pl. a kijavításhoz, illetve a vízköpőt tápláló csővezeték elhelyezésekor szükségessé vált fémmunkák során – a feleslegessé vált királylány. Az alakjával kiegészített kompozíciót ahhoz hasonlóan képzelhetjük el, ahogyan a washingtoni *National Gallery*-be a Kressgyűjteményből került (Lázár Béla által még az Oppenheim-gyűjteményből ismertetett), közel hasonló korú alabástrom Szent György-csoporton látható [147. kép]. A kétségtelenül angliai eredetű, de a spanyolországi Quejana dominikánus kolostortemplomából, az Ayala család sírkápolnájából származó, aranyozás és festés nyomait viselő darab sok tekintetben éppoly rejtélyes és magányos, mint a prágai Szent György. Ismeretlenek Spanyolországba kerülésének okai és körülményei, mérete és kompozíciója révén párhuzam nélkül áll az angliai eredetű alabástromfaragványok között, s végül elhelyezése is a prágai szoborral kapcsolatosakhoz hasonló problémákat vet fel. A 81,5 cm magas szobor ugyanis köröskörül egyenletes megmunkálás és festés nyomait viseli. Oltárhoz, esetleg síremlékhez való tartozására biztos indíciók nem utalnak. A szobor leőhelyeként ismert sírkápolnát alapító Ayala-család tagjainak – részben háborús, részben diplomáciai természetű – angliai kapcsolatai a 14. század végére vagy a 15. század elejére valószínűsíthetők odakerülését.⁶⁷⁶

HIPOTÉZISEK A PRÁGAI SZOBOR EREDETI FELÁLLÍTÁSÁRÓL

A prágai bronz Szent György és a washingtoni alabástromszobor között a legfontosabb közös nevező egy probléma, amely a középkori szobrok művészettörténeti megítélésének és egyáltalán az őket megillető viszonyok között való szemlélésének, illetve bemutatásának alapkérdése. A közhelyszerű megállapítások közé tartozik, hogy a középkori szobrok többsége reliefhez hasonló kötöttségben állt valamivel, pl. a legegyszerűbb esetben (pl. Lucca, dóm, Szent Márton-csoport) egy falsíkkal, amely az előtte felállított alak háttérét alkotja. Ezt a kapcsolatot többnyire építészeti elemek is artikulálják. A legismertebb lovasszobrok elhelyezésének néhány példája utalhat e megoldások sokféleségére a fülkeszerű keretet alkotó vakárkádtól (poitou-i 12. századi templomok homlokzati lovas figurái) a tabernakulumok különböző formáiig (egykori, restaurálás által megújított királyszobrok a strassburgi Münster toronytámpilléreinek tabernakulumáiban, Constantinus alakja Arnolfo di Cambio *Sta Cecilia in Trastevere*-beli oltárcibóriumának saroktabernakulumában). A leggyakoribbak a konzollal és baldachinnal alkotott különböző formájú és eltérő szorosságú architektonikus kapcsolatok (pl. a bambergi lovas, végső soron még a baseli *Münster* nyugati homlokzatának Szent György-reliefje esetében is, amely fölül szintén nem hiányzik a baldachin). A lovasszobrok közül is elvileg csak a talapzatra állított emlékművek képzelhetők el építészeti összefüggés nélkül. Ezeknek sajátos kategóriáját alkotják azok az észak-itáliai lovasszobrok, amelyek – mint Veronában, Velencében – síremlékek tabernakulumszerű építményeinek csúcán emelkednek.⁶⁷⁷ Külön, speciális problémát

jelent a magdeburgi lovas befogadó baldachin rekonstrukciójának, illetve 13. századi eredetének elfogadása, ami összefügg a szobor monumentumjellegének kérdésével.⁶⁷⁸

A prágai Szent György-szoborral foglalkozó kutatókat a szobor eredeti felállításának kérdésében kétféle magatartás jellemzi. Többségük nem vetett számot a szobor valamilyen feltehető építészeti kötöttségével. Azok a kevesek pedig, akik baldachinra vagy hátfalra gondoltak, azt – úgy, mint egykor Ernyey József, akinek elképzelését Viktor Kotrba meglepő módon felújította – a 15. századi szekrényes típusú szárnyasoltárok mintájára képelték el.⁶⁷⁹ A korra, a 14. század utolsó harmadára nézve meglehetősen anakronisztikus ilyen oltárformának, s mindjárt – tekintve a szobor tekintélyes méretét, mélységi kiterjedését és súlyát – minden későbbi példát meghaladó, kolosszális nagyságú szerkezetnek az elképzelése. Ez mindenestre a középkori európai oltár egész eddigi történetének felülvizsgálatát igényelné.⁶⁸⁰ Donatello padovai *Santo*-oltáráig nemigen akad példa monumentális bronzszobornak oltáron való alkalmazására. A Bernt Notke Szent György-csoportjához hasonló kompozíció pedig elképzelhetetlen a késő gótika naturalizmusának érvényesülése előtt, amelynek szülöttje. Még a washingtoni Szent György-csoportnak [147. kép] van a legtöbb esélye arra, hogy oltárszekrényt képzeljünk köré, mégpedig nemcsak azért, mert a prágai szobornál lényegesen kisebb méretű, s mert az angliai alabástromszobrászatban nem szokatlan a szobroknak és reliefeknek oltárszekrények kitöltésére szánt konfekciója, hanem azért sem, mert hasonló szerkezetű oltárt – igaz, festett táblával a közepén – ismerünk is Spanyolországból: ilyen a londoni *Victoria and Albert Museum*ban Marzal de Sax Szent György-retabulum.⁶⁸¹ Lotte Brand Philip kutatásai a genti oltár közepét alkotó tabernakulumról nemcsak az Eyck testvérek főművének eredeti alakjához és ikonográfiája értelmének megközelítéséhez vezettek közelebb, hanem egyúttal gazdagon dokumentálták az oltár és tabernakulum, illetve figuratabernakulum összefüggéseinek történetét is.⁶⁸²

A prágai Szent György-szobornak oltárszekrényt kitöltő kompozícióként való elképzelését tehát elsősorban stílustörténeti okokból kell elutasítanunk. De szintén csak stílustörténeti valószínűség alapján – és felépítésének figyelembevételével, mert egyéb adatok híján egyedül ez ad lehetőséget a hipotézisek kontrolljára – lehet újabb feltevéseket megkockáztatni valamilyen architektúrával való esetleges kapcsolatról is.

Korában és környezetében nem volt ismeretlen a szobrászi alkotásnak olyan tabernakulumarchitektúrában való felmutatása, amelynek ereklyétet vagy az eucharisztiai magukba foglaló, kis méretű példányait monstranciáknak nevezzük. Az ötvösművi monstranciák a szobor bemutatását szolgáló építészeti konstrukcióknak legjobban megőrzött példái. Soruk Itáliában Ugolino de' Vieri és Viva di Lando orvietói homlokzatszerű *Corporale*-ereklyetartójától, illetve 1340 körüli San Savino-fejereklyetartójának emeletes, hatszögű toronyarchitektúrájától a Ghibertinek attribuált, háromtornyos baldachinból álló *Città di Castello*-i Szent András-ereklyetartó monstranciáig terjed.⁶⁸³ Ez a baldachinos architektúrátípus a trecento oltárainak egyik leggyakoribb felépítési formája: nyilvánvalóan, mint Ambrogio Lorenzetti 1342-es, Uffizi-beli Bemutatás-tábláján, vagy látensen, mint Orcagna Strozzi-oltáran is.⁶⁸⁴ Fontos szerepet játszik a nagy építészetben is: elegendő Orcagna *Orsanmichele*-beli márvány tabernakulumát idéznünk, s azt a sienai tervet, amely nyilvánvalóan a firenzei tabernakulum és az azt befogadó épület hatása alatt készült a sienai *Cappella del Campo* számára.⁶⁸⁵

Ghiberti monstranciája – mindenekelőtt talapzatának tornyos várfalakat idéző architektúrájával az 1400 körüli udvari ötvösség egyik kedvelt motívumát alkalmazza, amely az ábrázoltat az égi városba vagy a gyönyörök kertjébe emelte [143. kép]. Ott van ez a motívum a párizsi ötvösművészet „nagy ékszerei” némelyikének talapzatán, másokról, mint az elpusztult landshutiakról a müncheni olajfestmény-másolatok, dokumentumok tanúskodnak. Ghiberti, amikor monstranciájának talapzatát készítette, ezáltal sokkal erősebben az internacionális gótika követőjének vallotta magát, mint a *Commentari* Gusmin mester iránti respektusát kifejező anekdotájával.⁶⁸⁶ A prágai Szent György-szobornak és építészeti keretének a viszonyát e későbbi, stílusosan egy lépéssel előbbre is álló figurális ötvösművek alapján talán úgy képzelhetjük el, mint az altöttingi *Goldenes Rösselen* vagy a londoni Szentháromság-ereklyetartón. Ez a monstranciaszerkezet, amely jelenetet foglal magába, határozottan különbözik a hagyományosabb, tornyos tabernakulumok alatt álldogáló szobrocskákat magába foglaló típustól, amilyenek pl. az aacheni *Münsterschatz*ban IV. Károly császár ereklyetartói. De arról, hogy a prágai udvari környezetben is ismert volt a jelenetes monstrancia típusa, világosan tanúskodik Johannes von Neumarktnak a baltimore-i *Walters Art Gallery*ben őrzött, *Vir dolorum*ot és a *Passio* eszközeit ábrázoló ereklyetartója. Sajnos, ennek az önálló alakokból jelenetszerűen elrendezett kompozíciónak az architektonikus foglatát nem ismerjük.⁶⁸⁷ A IV. Károly-kori udvari művészet felidézésével a kolozsvári testvérek Szent György-szobrának ki nem zárható, de nem is bizonyítható rendeltetési helyéhez közeledünk.

A szobor építészeti kereteként középkori szokás szerint elsősorban valamilyen baldachinarchitektúrára gondolhatunk. Ilyen architektúrák tartoznak a 14. században már meglehetősen korán előforduló szentsírepítményekhez, amelyek a szobrászati együttest valóságos jelenetként, valóságos térben láttató kompozíciók úttörői. Életnagyságú vagy közel ekkora monstranciákként jelennek meg, valószínűleg jóval megelőzve a késő gótika olyan elterjedt figuracsoportjait, mint a Mária halála- vagy az Olajfák Hegye-jelenetek.⁶⁸⁸ Általában a síremlékbaldachinok, sírkápolnák típusa látszik a 14. század építészetében az e szempontból figyelemre leginkább méltó építészeti formának.

Sajnos, Prága és Csehország a husziták alapos munkája következtében nem mutathat fel nagyszabású 14. századi síremlékeket vagy ereklyesírokat. Az egyetlen ilyen természetű emléket, egy kétszintes, nyújtott tizenkétszögű baldachinépítmény tervrajzának stuttgarti töredékét Otto Kletzl publikálta [150. kép]. Az építményt gazdagon tagolt pillérkötegek hordozták, rajtuk szoborfülkékkel, közöttük vimpergákkal és minden bizonnyal kőrácscsal kitöltött csúcsívvel, amelyek azonban a rajzon nincsenek részletezve. A konstrukció hálóboltozatot hordoz, az emeleten pedig az egész tagolás megismétlődik, kisebb méretben, az alsó pillérek felnyúló fiáléi mögött, amelyekkel bizonyára támívek is összekötötték. A felső rész azonban a pergamenlapról már hiányzik. A tervrajzot Kletzl Peter Parler prágai műhelyének tulajdonította és – tulajdonképpen *argumentum ex silentio* segítségével – Szent Adalbertnek a Szent Vitus-székesegyházban feltételezhető ereklyesíremlékével azonosította. A nyújtott sokszögű forma magyarázatát Avignon által közvetített angliai kapcsolatokban kereste. Amennyiben a rajz prágai lokalizálása helyállónak bizonyulna, hasonló építményt képzelhetünk el a Szent György-szobor „házaként”. A kolozsvári testvérek szobrának ovális talapzatformája mindenestre természetesebb magyarázatául szolgálhat a tervezett építmény

alaprajzi formájának, mint a meglehetősen körmönfont levezetés.⁶⁸⁹ Véleményünk szerint a szobornak már készülésekor, 1373-ban Prágában való felállítása a lehetséges hipotézisek közül a legvalószínűbb. Ha ez a feltevés helytálló, mindenekelőtt elhelyezése és építészeti foglalatának kialakítása lehetett a Hradzsínban dolgozó császári építőmester feladata.

A szobor 1541-ben egy kúton állt, itt zuhant rá égő gerenda.⁶⁹⁰ A 18. század közepéig megmaradt a haltartóhoz, illetve kúthoz fűződő kapcsolata [94. kép], amit a 17. század a maga módján, a sziklából a vízköpőn előbugyogó vízszugárral oldott meg, illetve értelmezett újra. Az eredeti szobornak nem ilyen lehetett a kapcsolata a vízzel, hanem lényegében ikonográfiai: ahogyan a Szent György-legenda sárkánya a folyóból vagy a mocsárból előjött szörny, s ahogyan a haltartó állatainak rokonsága, kígyók és gyíkok sokasága a szobor talapzatát népesíti be. A prágai haltartót és a vele ekkor egybeépült kutat legkorábban 1663-ban elkészült állapotában lehet biztosan lokalizálni. Ekkor már – bizonyosan 1562-es kijavítása óta – a királylány helyén egy, a sziklából kinövő sárkányfej köpte a vizet a medencébe.⁶⁹¹

A 16. század közepe óta, amióta írott feljegyzések szólnak róla, a szobor mindig szabadon állott. Ez azonban – tekintettel környezetének, a prágai várnak a 14. század óta többször bekövetkezett átépítésére: a legjelentősebb II. Ulászló idején volt – nem feltétlenül az eredeti állapot. Kútszoborként mindenképpen egyedülálló jelenség, mivel a középkori monumentális kutak többsége vagy a kolostorok tálas elrendezésű kútjait követte (ilyen a 13. század végére datálható bronz goslari *Marktbrunnen*, a perugiai *Fontana Maggiore* is), vagy pedig a pillérből kiinduló (*Stockbrunnen*), rendszerint toronyszerű formát ölt.⁶⁹² Mindkét típusnak lényeges, gyakori eleme a házszerű felépítés: a kolostori kutak esetében a kútház, a toronyszerűen felépített kutak esetében a tabernakulumszerkezet.⁶⁹³ Éppen ebben rejlik a középkori kút ikonográfiájának alaprége, a késő antikvitástól a késő középkori *Élet kútja*-ábrázolásokig.⁶⁹⁴ A nürnbergi *Hansel* bronz kútszobra, mint a monográfiáját elkészítő Ursula Mende hangsúlyozta, a maga korában, a reneszánsz kútplasztika művei előtt, amelyek hozzá hasonlóan (bizonyára sípjából és fülein is ömlött a víz) ötletesen motiválták a víz esését is, egyaránt kivételes szabad kútfiguraként és világi ábrázolásként.⁶⁹⁵ Mindkét jellegzetessége szakrális jellegének hiányával magyarázható. Nem sokat tudunk az aacheni *Theoderich*-lovasszobor felállításáról, amely valószínűleg vízmedencével volt kapcsolatban,⁶⁹⁶ a limoges-i, szintén antik eredetű lovasszobor viszont bizonyosan tálas szerkezetű kúton állt [148. kép], amint rövid ideig a perugiai griff és oroszlán is [112. kép].⁶⁹⁷ A limoges-i kúton Constantinus ábrázolása lehetett, s ez az ikonográfia jelenik meg – alapítója, Enguerrand, Lillers ura compostelai zárandoklata után – 1080–1084 között a *Ham-en-Artois*-i apátság díszítésében is. A közeli Ham mintaképe talán hatott arra a bronz lovasszoborral díszített kútra, amelyet 1171 táján Godescalc apát emeltetett a saint-omer-i *Saint-Bertin* apátság kolostorában. Ez a kút, amely 1761-ig megvolt, az apátság apátkatalógusának 15. század eleji kéziratának 1407 körüli illusztrációján is szerepel [149. kép]. Koronás királyt ábrázolt, akinek lova vizet okádó sárkányon tapodott. Az alsó kúttól peremét vizet öntő figurák, állatalakokat lovagló meztelen gyermekek elevenítették; e tál vízköpőit állatfigurák gazdagították.⁶⁹⁸ A késő középkor német városaiban nem ritka Szent György-kutak kivétel nélkül az álló, páncélos lovagszentet ábrázolják.⁶⁹⁹ Egy esetben, a baseli *Fischmarktbrunnen* esetében, a városi

közkút haltartó-funkciója is – igaz, Szent György-ábrázolás nélkül – legalább a 14. század végétől kimutatható.⁷⁰⁰ A prágai Szent György-szobornak mint középkori kútfigurának értelmezése sem vezet közelebb eredeti alakjának elképzeléséhez, hiszen a hozzá hasonló, jelenetszerű felépítés a kútszobrászatban páratlan. Az internacionális gótika környezetében a Clevelandben őrzött asztali kút ad valamelyes fogalmat egy, bizonyosan az *Élet kútja* ikonográfiai keretébe illeszkedő, automataként is szórakoztató tabernakulumarchitektúráról. Még Dürer nagy asztali kúttervén is megjelenik a talpazon az a tájábrázolás (benne *Landsknechtek*, parasztok, pásztor, vizet köpő béka), amely ezt az elmés játékszert is az udvari gótikus tradícióhoz köti.⁷⁰¹

Sok kérdésünkre aligha kapunk valaha is választ, így hipotézisekkel kell beérnünk. Még a legtöbb esély arra van, hogy prágai forrásokból a jelenleginél részletesebben ismerhető meg a szobor felállításának története. Fontos eredményeket hozhatnak a prágai vár vízműveinek történetére, topográfiájára és ennek változásaira vonatkozó kutatások, a szobor 1541-et megelőző történetére nézve ugyanis a további következtetéseknek valamelyes alapja is egyedül e ponton remélhető. 1541-ben a *Mihulka* nevű torony tetőzetéről hullott rá égő gerenda, letörve jobb karját a lándzsával együtt. Az erről szóló elbeszélést Václav Hájeknek a tűzkatasztrófáról szóló műve tartalmazza: *nejaké hlavné padajíce na rauru, urazily hned přyc ruku i s kopím tomu obrazu medněmu sw Jiří, kteryz stojí nad raurau.* (Néhány, a kútra zuhanó gerenda letörte a kút fölött álló, réz Szent György-kép karját a lándzsával együtt.)⁷⁰² Viktor Kotrba, aki a szobor helyét igen alaposan rekonstruálta, az idézett hely döntő kifejezését, más, német nyelvű iratokkal összhangban, *auf dem Röhrkasten*nek fordította németre. Ugyanő utalt arra, hogy a torony nevét, amely egy halfajta cseh neve, a földszintjén kialakított haltartóról kaphatta. Ez a torony szerinte a Bonifaz Wolmut által 1567-ben készített váralaprajzon szereplő kerek, *alter Thurmnak* megnevezett toronnyal azonos. Közeliében, a Szent György-tér közepén lévő kerek kút a *Röhrkasten*. Kotrba feltevése szerint a torony be volt kötve a prágai vár „gótikus időből való” vízvezetékébe, amelynek fő ága kelet–nyugati irányban vezetett.⁷⁰³ Maga a torony – legalábbis a tűzvész idején elpusztult – formáját II. Ulászló építkezései során, Benedikt Ried munkássága idején kaphatta.⁷⁰⁴ Nem bizonyos tehát, hogy a kút a Szent György-szoborral a 16. század közepén még eredeti formájában állhatott. Létezésének legfőbb feltételéről, a Hradcsin vízvezetékéről első ízben 1437-ben esik szó írott forrásban, de – ellentétben más prágai városrészekkel, amelyeknek középkori vízműveiről meglehetősen gazdag forrásanyag szól – rendszeréről, vízműveiről hallgatnak az írott források.⁷⁰⁵ Mesterséges vízemelés (*Wasserkünste*) Prága többi részén a 15. század végén, e vízművek európai elterjedésének korában létesült.⁷⁰⁶ A vár vízellátását a nagy, részben a királyi kertek létesítésével összefüggő reneszánsz kori vízvezeték (1540–72 között, majd a Rudolf-féle akna, 1581–1593 között) megépítéséig az a IV. Károly-kori csővezeték szolgálta, amely – hasonlóan, mint már a 12. század óta a břevnovi vagy a strahovi kolostorokat ellátó vízművek, a terep lejtőjéhez igazodott. Ez a vízvezeték a Hradčanytól nyugatra fekvő Kajetanka környékén fekvő források vizét szállította a várba.⁷⁰⁷ A prágai Szent György-szobor kérdésének e technikátörténeti aspektusára nézve esetleg levéltári, még bizonyosabban régészeti kutatások deríthetnek fényt. Mindenesetre, itt több esély van újabb ismeretekre, mint a szoborra vonatkozó eddig ismeretlen források felmerülésére.

IV. A KÉP A ZSIGMOND-KORI MŰVÉSZETBEN

A BUDAI SZOBROK ÉS AZ UDVARI REPREZENTÁCIÓ

Az 1974-es budai szoborlelet lelőhelye és kvalitásai alapján is egyértelműen az udvari művészet körébe tartozik: annak egyik legnagyobb terjedelmű és legváltozatosabb ikonográfiájú ciklusából maradt fenn. A szobrok stíluskritikai vizsgálata alapján mára megszilárdult datálásuk a 15. század harmadik évtizedére, a Zsigmond királynak a konstanzi zsinatról való hazatérése utáni időszakra. Bizonyos alapvető tények tekintetében már joggal lehet a szobrok irodalmában kialakult közmegegyezésről beszélni.⁷⁰⁸

1. Általánosan elfogadott tény, hogy a budai szobrok népes, jelentős munkamegosztással, meglehetősen gyorsan dolgozó, különböző irányokból verbuvált szobrászműhely munkái. Magunk két irányt vélünk meghatározónak. Ezek közül a számszerűen és talán a díszítés programjának kialakításában is jelentősebb az a középeurópai stíluskapcsolatokkal rendelkező csoport, amely az ausztriai, úgynevezett großlobmingi műhelynek budai tevékenységét bizonyítja. A lágy stílus ez Alsó-Ausztria és Bécs művészetében gyökerező, de 1420 táján szélesebb körben elterjedt stílusának magyarországi hatásait Török Gyöngyi tisztázta.⁷⁰⁹ Újabbán a bécsi lágy stílus pontosabb kronológiáját, a großlobmingi műhely és vele a budai szobrok helyzetét Lothar Schultes határozta meg, lényegében az 1410 körüli gödnachi Szent György-szobor, az ugyanekkori wilheringi, II. Ulrich von Schaumberg-síremlék figurája, illetve a velencei *San Marco* 1420 körüli szobrai között.⁷¹⁰ E dátumok arra utalnak, hogy a budai mester művészete a 15. század második évtizedében gyökerezik.

A másik jelentős impulzust egy André Beauneveu irányának hatása alatt álló, Brabant 1400 körüli művészetét ismerő, talán Kölnből vagy Aachenből érkező 15. század eleji mester budai működésének tulajdonítjuk. E mester stílárís helyzetét legjobban úgy példázhatjuk, ha emlékezetbe idézzük, hogy az aacheni *Münster*-kórus szobrainak konzervatívabb mesterénél tanult a fiatal Hans Multscher is, akinek önálló – és korszakalkotó – ulmi működése már 1427-ben, tehát feltehetőleg a budai szobrokon folyó munkák idején, elkezdődött.⁷¹¹ E stílus tisztán megfigyelhető kvalitásai lényegesen ritkábbak a budai szobrokon, mint az úgynevezett „großlobmingi műhelyéi”: talán nem olyan népes műhely, hanem csak egy egyén műveiről lehet szó.

Ezt a két alaptípust mások is hasonlóképpen figyelték meg. M. V. Schwarz lényegében egy „apostolműhelyről” és egy „lovagműhelyről” beszél, s mindkettőt a 14. századi francia udvari szobrászat egy-egy jelentős irányzatára vezeti vissza: az elsőt Beauneveu művészetére, a másikat Guy de Dammartin (különösen a poitiers-i *Tour Maubergeon*) szobrászatára. Schwarz – meglepő módon – korai datálást javasolt a budai szobrok készítésére, azokat a török elleni, Nikápolynál katasztrófához vezető hadjárat előkészületeivel hozva kapcsolatba.⁷¹² Az 1395–96-os év azonban – az ő fel-

tevéseivel szemben – semmiképpen sem tekinthető Zsigmond hatalmi csúcspontjának, az utána bekövetkezett, 1397-es Zsigmond-ellenes mozgalmakkal sem hozható kapcsolatba a szobrok elpusztítása. Mindezen felül, a szobrok realitáskapcsolatát, portréjellegét is túlzás lenne a keresztes hadjárat előkelő részvevőinek alkalmi megörökítésére vonatkozó szándékkal azonosítani. Újabbban, abban az igyekezetben, hogy valamennyi budai stílusvariánst beolvasszák a „großlobminger mester” művészetébe, akinek tevékenységét már az 1370-es években felfedezni vélik, ez időbeli párizsi előzményeket mutattak ki. Nemcsak Jean de Liège szobrászata szerepel mint a bécsi stílus általános előfeltétele, Ulrike Heinrichs-Schreiber a – feltételezése szerint a fiatal Claus Sluter részvételével díszített – vincennes-i kastély szobrászatában keres közvetlen előzményeket. Ezek sorában idéz a budai szobrokkal kapcsolatban egy Szent Mihály-szobrot Pierrefonds-ból, ahol Louis d’Orléans kastélyát 1392–1407 között építették.⁷¹³

Igen nehéz és minden valószínűség szerint hamis megközelítés az 1974-es lelet szobraiban egyéni teljesítményeket látni, s ezért megkísérelni valamennyiük szerzőjét azonosítani a Budán dolgozó műhely valamelyik feltételezett mesterével. Bennük nyilvánvalóan érvényesül a lány stílus alapvető törvényszerűségeként felismert elv, a formák kompilációja. Emellett azonban a műhelymunkának is nagy szerepe lehetett a szobrok megalkotásában. Egy-egy figura így több kéz műve: mások dolgozhattak durva kifaragásukon, finomabb részleteik kimunkálásán, dekorációjukon, s e specialisták keze nyoma általános jellegüket tekintve eltérő darabokon is megfigyelhető.

Magunk a két alapvető stílusirányon kívül ezek hatásaival is számolunk a szobrok műhelyében. Felismerhetőnek tartjuk pl. olyan művészek működését, akik – bár tanultságuk ettől alapjaiban eltért – a brabanti–alsó-rajnai szobrász megoldásait utánozták, s olyanokét is, akik a kiindulásul szolgáló stílust keményebb, leegyszerűsített, kubikus mintázással módosították. Ilyennek tartjuk az újabbban „a Stibor-síremlékek mestere” névvel megkülönböztetett, a harmincas években vörösmárvány sírkövek faragásával foglalkozó mestert.⁷¹⁴ Más budai emlékeken, mindenekelőtt a Nagyboldogasszony-templom díszítésén is felismerhető az udvari szobrászat hatása. Ugyanakkor, a királyi várpalota díszítő szobrászatának egy alaprétege, amelyet felfedezésekor a prágai Parler-műhely 14. század végi irányzatából származtattak, az 1420-as évek termékének bizonyul:⁷¹⁵ ezt támogatják a pozsonyi várépítkezés részletei (köztük az 1434-re számadáskönyvi említésük alapján datálható konzolok), amelyek részben Budán is kimutatható kezek munkái lehetnek.⁷¹⁶ Ezért a budai szobrok készítése az 1420-as évek vége előtt, a budai székhely helyett a pozsonyinak a kiépítésekor megszakadhatott. Ezt a datálást támasztja alá a szobrokhoz tartozó egyetlen, kronológiailag jelentős heraldikai részlet, egy cseh királyi sisakdísz töredéke is. Eszerint a szobrok Zsigmond cseh királysága idején (1419 után) készülhettek.⁷¹⁷

2. A budai szobrok megítélésének alapfeltétele stílusuk, viseletük, figuratípusaik összefüggése a 14. századi francia udvari kultúrával. Magunk a közvetlen kapcsolatokat egy szűkebb körre, a brabanti–alsó-rajnai mester működésére korlátoztuk; a kapcsolatokat a budai szobrászmunka rendkívüli kvalitásainak láttán a legszorosabbnak Schwarz tételezte fel. Ő odáig ment, hogy a Budán dolgozó franciaországi szobrászok hatásaiból származtatta – az eddig feltételezett viszonyok megfordításával – a lány stílus egész közép-európai szobrászatát. Magunk ezt – az említett kronológiai ne-

hézségek miatt is – eltűzöttnek tartjuk, s legjárhatóbbnak a Schultes követte utat tekintjük. Ő ugyanis az internacionális gótika művészi kultúrájában nem kisebb szerepet tulajdonított a bécsi szobrászatra 1400 táján ható modern, udvari művészeti eredetű impulzusoknak.

3. Stílusuktól, más ikonográfiai dokumentumokkal vagy feliratok, címerek hiányában nehezen azonosítható portré-jellegűktől függetlenül, a szobrok alapvetően portréknak tekinthetők. A sorozat főszereplői előkelő (részben királyi) lovagok, dámák, főpapok voltak, akik udvari öltözetű kísérőik, illetve sisakot, pajzsot emelő címertartó figurák (*sergeants d'armes*) kíséretében voltak ábrázolva. Ez a megjelenítés a 14–15. századi fejedelmi portré gyakori ábrázolási módja. Feltehető, hogy a portrék ciklikus ábrázolásának valamely központi gondolat szolgált alapjául. Ha sejthető is, hogy a főalak Zsigmond volt – legvalószínűbben magyar királyi minőségében, hiszen budai várában bizonyosan a helyszínen készültek a szobrok –, az ábrázoltak testületében nehéz felfedezni valamilyen közös vonást. Legkevesbé olyan, alkalmi jellegű ünnepi dekoráció képzelhető el, amilyenre Schwarz gondolt: ilyesminek jobban megfelelt zászlók elhelyezése, ahogyan ez meg is történt a budai dominikánusok templomában.

Az egyik elképzelhető keretet a genealógia jelenti: ebben az összefüggésben a női szobroknak is van értelmük, de megmagyarázhatatlanok a püspökfigurák. Ugyanez vonatkozik az uralkodónak és családjának ábrázolására, amelynek feltételezése ezenkívül még a figurák nagy számába is ütközik. A püspökfigurák jelenléte valamilyen testület ábrázolásával magyarázható: párhuzama lehet pl. udvari tisztségviselők (Jean de la Grange, Bureau de la Rivière) alakja Amiens-ban (*Beau pilier*), egyházi választófejedelmek a németországi császár- és választófejedelmek-ciklusokban. Ez utóbbi témakör sem vehető számításba Budán, részben a figurák nagy száma s a női alakok jelenléte miatt, de kérdéses az is, vajon Zsigmond német királyi reprezentációja feltételezhető-e a magyar fővárosban. Nem zárható ki viszont a magyar udvari méltóságviselők valamilyen testületi ábrázolása, ennek jellegét azonban az azonosítás bizonytalansága miatt sejteni sem lehet (országtanács? sárkányrendi lovagok?).⁷¹⁸ A legvalószínűbbnek valamilyen kombinált ábrázolás, pl. genealógiai ciklus és méltóságviselők együttes portrésorozata tűnik. Hasonló nehézségei vannak a különféle történeti ábrázolások feltételezésének, mint pl. *uomini famosi, neuf preux* stb. Nem hallgatható el, hogy a figurák viselete egységesen a kor modern divatja; régebbi divatú elemek (pl. köpenyek) meglehetősen egyenletesen fordulnak elő rajtuk. Nyoma sincs (a szentek figurái kivételével) határozottan régies vagy pl. orientalizáló viseleteknek, a történeti távolság jelzésére használatos leggyakoribb elemeknek. A genealógiai ciklus Magyarországon viszont elképzelhetetlen a szent magyar királyok ábrázolásai nélkül, csakhogy ezek azonosítására általános típusokon kívül nincs támpontunk. Schwarz ebben a szellemben Szent Gellért, sőt Pilgrim passauai püspök ábrázolását is kereste a ciklusban; feltevése más példák híján túlságosan kalandos. Az viszont az általánosan elismert tények közé tartozik, hogy a Madonnát, apostolokat, prófétákat, más szenteket is ábrázoló szobrok sorozata nem volt idegen a nagyobb méretű, nyilvánvalóan világi ciklustól, hanem az egész ciklus értelmét épp a két sorozat megfelelésében kereshetjük.

4. Többé-kevésbé egyértelmű a szobrászműhelyben félbehagyott figuráknak Zsigmond nagy budai építkezéseivel való kapcsolata. Rendeltetési helyükként – már szintén befejezetlenül maradása miatt is – egyéb lokalizálási kísérletekkel szemben

(pl. a várkapolna, a Szent Zsigmond prépostsági templom) leginkább Zsigmond király palotája jöhet számításba. Ennek típusát hasonló forrásokra kíséreltük meg visszavezetni, mint a szobrok stílusát; annak felismerése nyomán, hogy Zsigmond 1412–1419 közötti utazásai idején személyesen is törekedett építészeti mintaképek megszerzésére (Siena, *Ospedale della Scala*; Avignon, pápai palota), illetve mesterek toborzására. A palota ez elképzelés szerint legalább két nagy helyiséget foglalt magában, egy alsó nagytermet és egy felsőt, amelyet – különösen neve (*groß Stuben*) és a vele kapcsolatban Pedro de Tafur portugál követ által említett rokona, a padovai *Salone* nyomán – egyetlen fáfödémrel vagy faboltozattal lefedett térként rekonstruálhatunk. Ezt az épületrészt legkorábban 1424-ben említik. Ilyen épületek falainál (pl. London, *Westminster Hall*), rövidebb, homlokzati falaik architektúrájában (pl. Köln, *Hansasaal*, *Prophetenkammer*), ugyanitt, kandallók felépítményében (Poitiers) volt a reprezentatív ciklusok megszokott helye.⁷¹⁹ Közülük a leghíresebb a párizsi *Cité* királyi palotájában a *Grande Salle*-t díszítő, Szép Fülöp-kori genealógikus portrészorozat volt.⁷²⁰ A Zsigmond-palota *groß Stuben*-jének és ikonográfiájának rekonstrukcióját alátámasztja legközelebbi követőjének, Vitéz János esztergomi palotájának időközben elvégzett kutatása és rekonstrukciója.⁷²¹ Ugyanitt a *virii illustres* ikonográfiájának jelenléte is igazolható.

A budai szobrok tehát legvalószínűbben hasonló genealógiai-reprezentatív keretbe, a monumentalitás olyan funkciókörébe tartoztak, mint – más műfajban, más korban és más művészeti igényekkel – a Képes Krónika illusztrációi. Ha már témájukat, programjukat sem tudjuk rekonstruálni, fontos lenne ismernünk valószínű építészeti keretüknek, a budai palota nagytermének funkcióját. Sajnos, e palota építésének szándékairól sincsenek közvetlen forrásaink. Fontos tény, hogy az épület az Anjou-kori királyi várpalotának olyan nagyarányú bővítése során létesült, amelyet az utókor is nagyszerűnek, Nagy Lajos szerényebb épületeihez képest királyhoz méltónak ismert el.⁷²² Ünnepelességét gazdag címerdíszre is hangsúlyozta: az együtteshez tartozott a címertorony (legközelebbi és legvalószínűbb párhuzama a *Wiener Neustadt*-i címerfal, amelynek regényes genealógiát koholó címersorozatában III. Frigyes alakja a Madonnával került párhuzamba).⁷²³ A heraldikai dekoráció közhelyszerűen jellemzi az épület megmaradt töredékeit. Használták ezt a termet már Zsigmond korában udvari, részben diplomáciai jellegű ünnepekre, tárgyalásokra. Ugyanilyen alkalom volt Mátyás esküvője, amikor bál színhelye. Fogadtak benne követeket; homlokzata loggiáival az uralkodó és az udvar ünnepeles megjelenésére volt kiképezve. Minden bizonnyal ezzel a Zsigmond-palotával volt kapcsolatban az előterében (*vestibulo Budensis regiae, quam ipse Sigismundus construxit*) magasan (*imminentem ... subeuntibus obsitam*), bizonyára homlokzaton (*in prima aedium fronte posita*) elhelyezett Zsigmond-szobor, amelyet Mátyás király élete végén (1484 előtt) Ország Mihály nádor állíttatott helyre. Tubero elbeszélése szerint megújításának és ragyogásának szemtanúi Zsigmond öröksége visszaállításának előjeleként fogták fel. A Zsigmond-kori szobrászat fő kvalitása, az elevenség, hat évtized múltán még hatott!⁷²⁴

A nagyterem rendeltetése olyasféle lehetett, mint használatának két ismert esetében. Ugyanis Zsigmond korában, 1424-ben fejedelmi találkozóra, 1476-ban pedig Mátyás esküvői ünnepeire használták. E hatalmas terek igazi funkciója ilyen nagyszabású gyülekezetek befogadása, többek között országgyűlések, parlamentek tartása is volt.

A legismertebb, későbbi példa a tértípus késő gótikus, boltozott változata: Benedikt Ried prágai Ulászló-terme. Zsigmond utazásai során több helyen járhatott hasonló funkciójú termekben. Ez esetben tehát a szobrászati díszítés tervezett programja összefüggésben állhatott a terem rendeltetésével.

Zsigmond budai építkezéseinek és ezek szobrászati díszének programja valószínűleg 1419 táján készült. Így értelmezhető mindenekelőtt az a tény, hogy Windecke ez év eseményeinek, Zsigmond hazatérésének kapcsán emlékezik meg a pompás budai építkezésekről. Ugyanebből az időből azonban más forrással is rendelkezünk: a Georg Hohenlohe kíséretében Esztergomba érkezett, Zsigmond által a konstanzi zsinaton szolgálatába fogadott klerikus, Winand von Steeg élesen kritizálta Zsigmond költséges építkezéseit.⁷²⁵ Winand 1419-ben, Magyarországon befejezett allegorikus traktátusa, az *Adamas colluctantium aquilarum* Zsigmond császári reprezentációjának, mindezenekelőtt kétfejű sas-szimbolikájának legautentikusabb magyarázata [154. kép]. Ez a Gioacchino del Fiore apokaliptikus miszticizmusának erős hatása alatt álló allegorikus fejtegetés a legközvetlenebb tanúság ama nagy változás mellett, amely Nagy Lajos hatalmi reprezentációja óta a római király Zsigmond hatalomértelmezésében és küldetésstudatában végbement.⁷²⁶

Ha a Képes Krónika uralkodóábrázolásának alapjául is elismerhető az itáliai Jó kormányzat-képek maximája: *Diligite Iustitiam qui iudicatis terram* (Bölcs. 1,1: „Szeressétek az igazságot ti, akik ítélkeztek a föld fölött!”), úgy Winand kiindulópontja a mottó Dante-féle értelmezése. A forrás a Jupiterben látott betűk víziója lehet (Par. XVIII, 91–93): *Diligite Iustitiam, primai / fur verbo e nomo di tutto l'dipinto / Qui iudicatis terram, fu sezzai* („DILIGITE JUSTITIAM szökött/ ige s főnév előbb előmbe s aztán/ QUI JUDICATIS TERRAM, mind kijött” – Babits Mihály fordítása. Az üdvözültek lelkei a *terram* szóban a *monarchia* M betűjét mint a császári sas fejét és nyakát formálják.⁷²⁷ („légbe magát úgy ezer fény emelte / s több, újra, többé-kevésbé miképpen / szánta a Nap, ki őket feltűzelte. / S amint megállt mind a maga helyében, / ím óriás Sas feje, nyaka lesz ki, / mintegy fényekből rajzolva a fényben. Uo. 103–108.)

A dantei látomásnak s a joachimita spekulációnak a konstanzi zsinat korszakában különös aktualitást az ének záróverse kölcsönzött, a pápai hatalom hanyatlásának benne foglalt víziójával. Winand kétfejű sasértelmezésének korszerű elemei, a konstanzi zsinaton elért kompromisszumoknak megfelelően, *regnum* és *sacerdotium*, pápaság és zsinat, pápaság és egyetem kettősségei [154. kép]. Ez az értelmezés a leghitelesebb interpretációja a Zsigmond első császári pecsétjének hátoldalán alkalmazott, nimbuszos kétfejű sasnak [156. kép] s az azt Ezékiel sasaként magyarázó köriratnak: *Aquila. Ezechielis. sponse. missa. est. de. celis.*⁷²⁸ Ezékiel két sasa (Ez. 17), amelyeknek elenséges értelmezése Prágában és Rómában egyaránt a babiloni vagy fáraói tirannusként elítélt Zsigmond jellemzésének kiindulópontja volt, az apokaliptikus sas megjelenésének (Jel. 8,13) is előképe. Ez a gondolatkör a kulcsa Zsigmond triumfális császári ikonográfiájának, s végső soron a teljes sárkányrendi jelvény lángkeresztjének is.⁷²⁹

A gondolat 1408-ban, a Sárkányrend alapításakor már formálódott, nem utolsósorban a nikápolyi keresztshadjárat-tervek idején aktuálissá vált allegorikus elképzelésekből, s 1417-ben, amikor a csak 1434-ben használatba vett császári pecsétet Zsigmond Arnold Boemeltől megrendelte, már kifejlett formájában volt meg. E pecsét előlapjának ki-

rályképe már háromnegyed-profilnézetű beállításában, de konkrét portrészerségében is elszakad a korábbi pecsétreprezentáció hagyományától [152. kép]. Ez az a korszak, amelyből nemcsak Zsigmond általános felségi reprezentációjának, hanem személyes portréikonográfiájának dokumentumaival is először rendelkezünk.⁷³⁰ A pecsétre nézve joggal tételezhető fel a párizsi udvari művészet korábban Zsigmond által közelről megismert mintaképeinek előképszerese.

A budai szobrok legszembevetőbb esztétikai kvalitása kifejezésük élettelisége [151., 155. kép]. A mai szemlélő is hajlamos ezeket a fejeket egyénieknek elfogadni; csak a csoporton belüli ismétlődéseik s a stíluskritikai elemzés alapjául is szolgáló, széles körben elterjedt típusokhoz tartozásuk ingatja meg a közvetlen modellstúdium-jellegekbe vetett hitet.

Mindez nem érinti legalább egy részük bizonyosan feltehető portré-jellegét, hiszen a portré maga is általános vonásokat egyesít egyéni sajátosságokkal. A budai szobrok között egyetlen portré sem igazolható kétségtelenül; a legtöbb valószínűséggel, de felirat vagy címer nyújtotta bizonyosságot nélkülözve, Zsigmondnak magának és Albert hercegnek ábrázolását kísérelték meg azonosítani közöttük.⁷³¹ Nagy részük azonban biztosan nem volt portré, s ezek kifejezése nem kevésbé eleven, individualitása nem kisebb fokú. Az eleveségnek, egyénítésnek a budai szobrokhoz hasonló ábrázolástechnikai formuláit Zsigmond király arcképeiről ismerjük – mégpedig itáliaiakról és az Alpokon inneniekéről egyaránt.⁷³² A magyarországi emléktárgyakban is megtalálhatók: pl. Szent László váradi fejereklyetartóján [85. kép], Kolozsvári Tamás garamszentbenedeki oltárának *centurio*-fején [158. kép], a siklósi várkapolna első festéretegének Szent László-alakján [84. kép], a szepesmindszenti Szent László-legenda részletein [153. kép]. A példák nagyon különböző funkcióörökben: portrén, figurális ereklyetartón, kultuszképen, *historia*-ábrázoláson azonos megjelenítési szándékokról, az eleveség hasonló törekvéseiről tanúskodnak. E törekvések tehát nem respektálják a középkori művészet műfaji köreinek megszokott határait.

A fentiekben leírt eleveségigény gyakran, s nem minden ok nélkül, a reneszánsz fogalmához társul. Valóban, megfogalmazása nem független az antikvitás megbecsülésétől, nagyra értékelésétől. A római *mirabilia*-könyvek *spirantia signá*ról szóló elbeszéléseit Petrarca köre konkretizálta az antikvitás szobrászi ábrázolástechnikájáról szóló megfigyelésekké.⁷³³ Giovanni Dondi nevezetes szobrásza „sokat beszélt ezeknek a figuráknak jóságáról, dicsérte mestereiket, és módfelett tisztelte tehetségüket, s végül azt szokta mondani – hogy szavaival éljek –, ha nem hiányozna ezekből a faragott képekből az életadó lélek, jobbakk lennének, mint az élők. Mintha azt mondta volna, hogy ily nagy művészek tehetsége nem csupán utánozta a természetet, hanem felül is múlta azt”.⁷³⁴ Ebből az értékelésmódból nő ki mind az antikvitás követését célul kitűző művészi gyakorlat, mind a leírás irodalmi technikájának, az *ekphraszisz*nak a műfaja.

Zsigmond személyes részvétele építészeti vállalkozásainak tervezésében, gondja a mesterek megválogatására, személyiségének olyan vonásaira világít rá, amelyek őt szinte a reneszánsz mecénás előfutárává avatják. Pier Paolo Vergerio *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae* című művében a görögök nevelési elveire hivatkozott, s úgy tartotta, hogy ők négyfélét tanítottak fiaikkal: „A görögök pedig fiaikat négyfélére szokták tanítani: irodalomra, vívásra, zenére és rajzolásra, amit egyesek ábrázolásnak is neveznek... A rajzolás pedig manapság nem számít szabad mű-

vészretnek, csak amennyiben esetleg az íráshoz tartozik (mivelhogy írni ugyanazt teszi, mint ábrázolni és rajzolni), úgy, hogy a többi a festőkre hagyják.”⁷³⁵ Arisztotelészre hivatkozva állítja, hogy mindez nemcsak hasznos, hanem tisztos is volt. Továbbá nagy emberekhez illik, hogy társalkodjanak a természet vagy a művészet dolgainak szépségéről. Vergerio is a konstanzi zsinaton csatlakozott Zsigmond köréhez s került kíséretében Magyarországra. Feltehető, hogy nemcsak az utókorra, Vitéz Jánosra, a Mátyás-kori humanizmusra hatott magyarországi működésével, hanem bizonyára már kortársaira is.⁷³⁶

Mit közvetíthetett Vergerio Magyarországra? Bizonyára többek között azt az ítéletet is, amely szerint a kor festőinek mintaképe egyedül Giotto.⁷³⁷ Vele azt az elgondolást is, hogy ahogyan az irodalmi műveltséghez jó mintaképek szükségesek, úgy a művészetben is ezeket kell megválasztani. Ezt a felfogást képviselte Guarino da Verona is, akinek befolyása igen nagy volt a művészet új értékelésének kialakításában – mint ismeretes, Janus Pannonius ferrarai tanulmányai révén Magyarországon is. Guarino az *ekphraszisz* jó mintaképeit görögöknél, Manuel Chrysolaras révén ismerte meg. Kivételes láttató technikájának bizonyítéka egy agyag tintatartó leírása: „Nem tudok betelni a gyönyörűséggel, mikor az eleven agyagszobrocskákat nézegetem; hiszen mit meg nem tettek bennük az anyatermészet utánzására! A körmök, az ujjak, az agyagból mintázott lány haj megcsalják a szemlélőt. Ha a nyitott száját nézem, balgán azt remélem, hogy hangot készül adni. ... Mit csodálkozunk hát, ha a régi századokban, amelyekről azt hisszük, hogy csupa lélegezni látszó istenszobraik voltak, akadtak néhányan, akik a földből mintázott alakokat megelevenítették és eleven érzékekkel töltötték be, amikor a mi korunkban is, amely pedig már nem ismer istenszobrokat, úgy látjuk, hogy ezek az agyagszobrok versenyre kelnek a valósággal.”⁷³⁸ Nem véletlenül egyezik a leírt, terrakotta (vö. pl. a della Robbiák műhelyének technikáját!) tintatartó ikonográfiája Pisanellónak egy szüretelő puttókat ábrázoló rajzával: ez a humanista kör Pisanello művészetében látta megtestesülni esztétikai ideáljait. Róla több humanista dicsérőverset írtak, mint bárki másról, a legjelentősebbet maga Guarino.⁷³⁹ Teljesen véletlen-e, ha épp Pisanello rajzolta le császárkoronázási útja idején Zsigmondot, feltehetően valamilyen egyéb mű (talán érem?) készítésének szándékával; vagy talán emögött is a művészetéért lelkesedő humanista kör szervező munkáját, alkalomteremtésre való igyekezetét láthatjuk? Míg Pisanellónak modellt ült, Zsigmondnak mindenesetre módja volt megismerni annak a művészetnek a zsenialitását, *quam protractivam quidam appellant*.

A budai szobrok kvalitásai azonos esztétikai elvek megvalósításáról tanúskodnak. Így még két generációval később, az 1460-as években is, Janus Pannonius Mantegna-panegyricusa és Mantegna Mátyás-portréja keletkezésének korában (ismét egy eset, amikor humanisták hozták össze, ha nem is szemtől szembe, a modellt és a festőt!) csak egy szűk szellemi elit gondolkodott a művészetéről.⁷⁴⁰

1420 táján a budai szobrok realitása meghökkentő, kihívó lehetett, annál inkább, mivel művészi eszközeik a huszita képellenesség szempontjainak határozott tagadását jelentették. Az 1419–1422 közötti huszita forradalomban a radikálisok egyaránt fordultak ugyanis az egyházi kultuszképek tiszteletének gyakorlata és a feudális reprezentáció formái ellen.⁷⁴¹ Igen jelentős tény, hogy e huszita álláspontnak megfelelő érvelés terminológiáját a 134. zsoldár fordításában magyarul is hagyományozta az Apor-

kódex: „Emberi kezek művelkedeti, / Szájok vagyon és nem szólnak, / Szemek vagyon és nem látnak, / Fülök vagyon és nem hallanak, / [É]s mert nincs szellet ő szájokban, / Egyenlők legyenek ő velek, / Kik alkották azokat, / És mend kik bíznak őbeljük.” (Zsolt. 113 [115], 5–8; 134, 16–19.)⁷⁴²

A Chrysolarasszal és Guarínóval kapcsolatba hozható, Vergerio magyarországi jelenléte alapján ismertnek feltételezhető normákkal szemben élesebb ellentétet elképzelni aligha lehet. A konfliktus hasonló ahhoz az ellentétéhez, amely Zsigmond és köre imperiális küldetésstudata és a huszita chiliizmus Zsigmond-ellenes Antikrisztus-tana között feszült.

A SZEMLELETESÉG IGÉNYE

A budai szobrok faragásának korában feltételezhető mélységes politikai, hitbéli és esztétikai válság egyik tanúja és művész főszereplője volt Kolozsvári Tamás, aki ebben a légkörben festette meg 1427-re datált, garamszentbenedeki oltárát. Az oltár bízvást tekinthető a kor magyar udvari festészete egyetlen nagyszabású emlékének. Modernségét a kutatás mindig nagyra értékelte, ami többek között műfaji vonatkozású ítéletekben is kifejeződik (a Keresztrefeszítés *centuriójának* feje mint állítólagos rejtett Zsigmond-portré!). Itt nem lehet célunk az oltár részletes tárgyalása, csupán egyes ikonográfiai motívumainak esztétikai szempontú elemzése. Bizonyosra vehető, hogy Tamás mester a viták és harcok ismeretében alkotott, hiszen a kutatás jelenlegi állása szerint stílusának képét – a hazai hagyományból vagy más irányú tájékozódásból, esetleg mintaképekből eredő vonások mellett – döntően alakította a geronai úgynevezett *Dietrichstein-Martyrologium* műhelyének stílusa.⁷⁴³ Művészete tehát ahhoz, a 15. század második évtizedében vezető szerepet játszó prágai festőcsoporthoz igazodott, amelynek ábrázolásmódja, már csak mint a legutóbbi, legfrissebb és legelőkelőbb példa is, a huszita kritika célpontja volt. Ezek a mesterek szóródtak szét, mintegy emigránsokként, Prágából a katolikus Dél-Csehországtól kezdve Ausztriáig és Lengyelorszáig, s valószínűleg – származási helyet jelölő nevét és stílusának sajátos összetevőit figyelmen kívül hagyva – akár Kolozsvári Tamást is tekinthetnénk e menedéket kereső festők egyikének.⁷⁴⁴ Még ennél is jellemzőbb a *Martyrologium*-műhely stílusának helyzetére az a tény, hogy az 1430-as évek katolikus restaurációjának művészete hosszú ideig megelégedett az 1420 táján félbeszakadt műhelyprodukción folytatásával.⁷⁴⁵

A tudatosság azonban nemcsak Tamás mesterről tételezhető fel, hanem megrendelőjéről, Petus fia Miklósról, a királyi kápolna tagjáról, s a donáció címzettjéről, az ekkor már a huszita betörések frontvonalában fekvő garamszentbenedeki bencés apátságról is.⁷⁴⁶ Az oltár ikonográfiájának egyik jelentős eleme a Feltámadás-tábla ritka motívuma [161. kép]. A lepecsételt sírláda fedelét érintetlenül hagyó, belőle mégis diadalmasan kilépő Krisztus motívuma a třeboňi oltár Feltámadás-képén ugyancsak érintetlen pecsétű tumbán álló Feltámadott motívumának dinamikus változata.⁷⁴⁷ Mintegy magyarázat arra a kérdésre, hogyan maradhatott zárva a szarkofág fedele: mert a feltámadt Krisztus materiális teste szellemi természetű, benne már az isteni szubsztancia dominál. Anyagi *szín* és szellemi lényeg ilyen viszonyának ábrázolása felér az állásfoglalással az eucharisztia-tannak a huszita kritika által kiváltott vitájában. A zárt sír motívuma nem teljesen

ismeretlen a kor magyarországi művészetében (vö. Kassa, Szent Erzsébet-templom, Feltámadt Krisztus-falkép), Kolozsvári Tamás ábrázolását azonban éppen élményszerű közvetlensége teszi egyedülállóvá.

Hasonló a jelentősége egy másik ikonográfiai motívumnak is, az oltár középső, Keresztrefeszítés-tábláján. E kép sokalakos Kálvária-jelenetének fontos eleme a képi párhuzam a Krisztusban Isten fiát felismerő és felismerését kijelentő *centurio* [158. kép], illetve jobbján a látását visszanyerő Longinus [157. kép] között. A motívum megfelel a *Legenda Aurea* elbeszélésének, amely szerint Longinus – az újtestamentumi passióelbeszélés centuriójának apokrif *pendant*-ja – szeméről Krisztus vérének egy cseppjétől hullott le a hályog.⁷⁴⁸ Erre utal jobbjának mutató gesztusa. A motívumot Kolozsvári Tamás készen kapta: megvolt már a *Martyrologium*-műhely fontos előzményének, a *Hasenburg-Missalé*nak Keresztrefeszítés-képén (1409, Wien, Österreichische Nationalbibliothek cod. 1844, f. 149^v [162. kép]), ahol a lényeges elemek azonosak, a két alak fiziognómiai párhuzama azonban kevésbé kidolgozott.⁷⁴⁹ Hasonló a rajhradi oltár Keresztrefeszítés-képe is.⁷⁵⁰ A motívum a 14. századi művészet körébe vezet. Megtalálható az úgynevezett *Kaufmann-Keresztrefeszítésen* [163. kép]⁷⁵¹, amelynek ausztriai körbe sorolását a St. Pölten-i Missale kánonképe és egy steiermarki passió-tábla is támogatja.⁷⁵² A Kaufmann-tábla egész kompozíciója, amelyet részben egy bolognai Keresztrefeszítés-kép ismeretéből vezetnek le, mindenesetre a garamszentbenedeki kép csoportfűzésének közelebbi előképe, mint a szóban forgó motívum szempontjából említett, időben közelebbi prágai rokonai. Amennyire Longinus gyógyulásának motívumeredetét követni lehet, ismert volt az a 14. század második felének franciaországi könyvfestészetében,⁷⁵³ Simone Martininál,⁷⁵⁴ az 1300 körüli angol könyvfestészetben [164. kép]⁷⁵⁵, az elefántcsontfaragásban.⁷⁵⁶

A meggyógyult szemére mutató Longinus motívuma mint a látás visszanyerésének képi formulája rokon egy, a 26. zsolttár illusztrációjaként szokásos Dávid-ábrázolással, amelyen a *Dominus illuminatio mea* (26,1: „Világosságom és üdvösségem az Úr” [159. kép]) helyet illusztrálják, párhuzamban az 50. zsolttár *Domine, labia mea aperies* helyével (50,17: „Nyisd meg, Uram, ajkamat” [160. kép]).⁷⁵⁷

A Kolozsvári Tamás által is alkalmazott képi párhuzam a *centurio* és Longinus között tehát a megismerés útjaira vonatkozik. Magyarországi előletről nem tudunk, de – mint ikonográfiai előképei mutatják – a 14. század eleje óta a Longinus-legenda ábrázolásán túl, széles körben alkalmazták az érzéki tapasztalás és a hitvallás kifejezett párhuzamaként. Az, hogy valamely 15. századi szellemi irányzat számára ez a motívum különös fontossággal rendelkezett volna, nem bizonyítható, de benne mintegy szimbolikus kifejezést kapnak e kor legfontosabb problémái. Amint az ábrázolási típus, e problémák is a 13. század végén kapták első megfogalmazásukat.

A 15. század számára a filozófiai kérdést többek között Chrysolaras fogalmazta meg. Elképzelése szerint egy tárgy (*typos*) képe a szemén át a léleknek abba a részébe kerül, amelyben a fantázia működik, s amelyben mint egy viaszdarabban hagyja lenyomatát. A képzelő- és a megismerőerő (*Phantasia* és *dianoia*) viszonyának elképzelése éppúgy, mint az emberi léleknek viaszábrázoláshoz való hasonlítása Arisztotelész *De animája* nyomán a késői nominalizmus filozófiájában jutott fontos szerephez.⁷⁵⁸ Ennek az ismeretelméletnek műhelye mindenekelőtt az oxfordi iskola volt, amely Arisztotelészen kívül erősen támaszkodott az arab természettudományra.⁷⁵⁹ Robert Grosse-

teste a tudományt két részre osztja: egyik az „első, avagy önmaga által ismert tudomány”. A másikkal definíciója: „A második tudomány pedig ... különös tudomány, amely az érzékelésből ered, de egyetemes is, mivel sokfelől gyűjtjük össze.”⁷⁶⁰ Az érzéki megismerés és a fantázia viszonyának meghatározását Grosseteste a ráció, illetve az intellektus kölcsönös viszonyával állítja párhuzamba. Az emberi szenzualitás a rációhoz van rendelve; éppen ebben tökéletesebb, mint az állatok érzékisége.⁷⁶¹ A forma mint *exemplar* értelmezése ennek a distinkciónak felel meg: egyrészt az anyag alakításánál benyomott pecsét vagy a szoboröntéshez használt agyagforma, másrészt a platóni (Augustinus által emlegetett) őskép.⁷⁶²

Grosseteste szenzualizmusa vezet William Ockhamnál az intuitív és az absztrakt érzéki megismerés között tett megkülönböztetéshez. Eszerint az absztrakt tapasztalat alapja a fantázia, míg az ismeret emlékezés egy korábban látott objektumra.⁷⁶³ Johannes Duns Scotus szépségmeghatározása szerint pedig: „A szépség nem valamely elvont minőség a szép testben, hanem mindazoknak gyűjtőfogalma, amelyek egy ilyen testhez illenek”.⁷⁶⁴ Az érzékelt tárgyakat az ember egyediségükben (*haecceitas*) fogja fel. A *haecceitas*ban nyilvánul meg a dolgok végső realitása.⁷⁶⁵

Duns Scotus esztétikája és *haecceitas*-fogalma az 1300–301 táján írt *Opus Oxoniense* lapjain alakult ki. Ennek a folyamatnak felel meg a bennünket Kolozsvári Tamás Longinusa kapcsán mintegy az érzéki megismerés pátoszformulájaként foglalkoztató motívum, illetve a vele korrelatív Dávid-ikonográfia kialakulásának és elterjedésének ideje. Dvořák és utóbb Panofsky a késői nominalizmus filozófiájából vezette le a késő középkori művészet fejlődési folyamatait: az érzéki forma jelentőségét, az individualizálódást, a földi és az isteni világot összekötő térbeli kontinuum jelentőségét. Újabban Götz Pochat kritikája emelte ki, hogy Jan van Eyck művészetének eszmei előfeltételeit ez a 14. századi irányzat nem képes teljesen jellemezni. Helyesebb a kortárs, Nicolaus Cusanus *De docta ignorantia*-jára utalni, amely az arisztotelészi logika érvényét csak a végesre, nem a végtelenre állapítja meg (*finiti et infiniti nulla proportio*). Hogyan ismerheti meg az ember Istent, ha csak azt képes belátni, amit tapasztalt? Cusanus válasza szerint a végtelent és az abszolútot az ember csak ellentétekben, a végesben és a mérhetőben képes megérteni.⁷⁶⁶ Ez teszi számára rendkívül fontossá a természet szemléletéből merített tapasztalatot és a hitből merített tudást egyesítő művészetet, melynek gyakran emlegetett ideálja számára a szobrászatot és festészetet az építészettel egyesítő *archa*, a késő gótikus oltárszekrény vagy tabernakulum.⁷⁶⁷ A *De visione Dei* képzőművészeti példája is jellegzetes: a realiztikus ábrázolási eszközök sajátos értelmezésén alapul az *imago omnia videntis*, a tökéletes művészettel ábrázolt, körben mindenre rátekinthető festett arc.⁷⁶⁸ A Pochat kritikájába foglalt tanácsot követve, Dieter Jansen 1988-ban kiadott, Jan van Eyck portréival foglalkozó disszertációja vetett számot a *devotio moderna* tanainak szerepével a 15. századi németalföldi festészet sajátos kvalitásainak kialakulásában. A munka címe: *Similitudo*, s tárgya – Dionysius Carthusiensis *De venustate* című traktátusának értelmében annak vizsgálata, mennyiben felel meg a 15. századi portré annak a feltételnek, hogy a teremtmény szépsége az Istenhez való hasonlóságában áll.⁷⁶⁹ A kulcsot Jan van Ruisbroeck fényértelmezésében találja meg, amely szerint a fény a látás és Isten között kapcsolatot teremt, mert az emberi szellem eleven tükörként működik.⁷⁷⁰ A szemlélődő élet kezdetén minden érzéki tapasztalattól meg kell tisztulnia az embernek, s ekkor jelenik meg az emberi szellem

tükreben a tudás földöntúli fénye. Az ember ebben az eleven tükörben egyesül mintaképével, Istennel.⁷⁷¹

A *devotio moderna* szemléletmódjának elemei, amelyeknek fontos összetevői az antik tudománynak ugyanazoktól a szerzőitől, Senecától, Cicerótól, Arisztotelésztől merített, de az itáliai humanistákétól eltérő módszerrel értékelt gondolatok,⁷⁷² nemcsak a 15. század későbbi szakaszában hathattak Magyarországon is. Cusanus működésének korai szakaszában élénk szerepet játszott a zsinati mozgalmakban; nem utolsósorban Winand von Steeg is kapcsot jelentett a *devotio moderna* nagy gondolkodójához.⁷⁷³ Kolozsvári Tamás garamszentbenedeki oltára aktualitást a Zsigmond-kori értelmiségi elit egy része számára jelenthetett, megértésre e körben számíthatott.

Fent négy példát elemeztünk, ugyanannyi szempontból. Maguk a példák is összefüggéseiből önkényesen kiragadott egyedi esetek. Az elemzésük során tett megfigyelések nem feltétlenül általánosíthatók. Példáink különműek s annyira eltérőek, hogy eleve különböző megközelítést követeltek.

A Képes Krónika képciklusa viszonylag rövid idő alatt, egységes kivitelezést kapott, s befejezetlenségét bizonyosan a szöveg szerkesztésének elakadása okozta.

Több mint két évszázad Szent László-ábrázolásainak feltáratlan halmazát csak a közös téma fűzi össze, tárgyalásuk nélküli a dramaturgia „arisztotelészi” hármas egységének azokat a kritériumait, amelyek segítenek abban, hogy a Krónika képi díszét határozott történeti miliőbe ágyazzuk. A Szent László-ábrázolások esetében a miliő meghatározása mesterséges és utólagos interpretációs művelet, amelynek során az egyidejűség hiánya eleve időbeli sorrend, „fejlődési” egymásután megállapítására késztet.

Ugyancsak a mű miliójének kutatása a prágai Szent György-szobor vizsgálatának az értelme. A látszólag a művészetrajz kereteibe illeszkedő összefüggés csalóka: a nevükkel, bizonyos adataikkal is ismert művészek aligha konkretizálhatók jobban, mint a szükségnevek mögött rejtőző fantomalakok: kiindulópontként marad maga a sok tekintetben egyedülálló mű. Itt a miliő csak tágabb földrajzi jelentésében, a közép-európai központok kölcsönhatásában fogalmazható meg, s meghatározása bizonyos mértékig próbára teszi Közép-Európáról alkotott elképzeléseinket is. Kérdés, mennyire azonosítható ez a történeti régiófogalom a mai Kelet-Közép-Európa tudományos és politikai földrajzi képletével, s mennyire kell viszonyítani a trecento itáliai központjainak kultúrájához. A szobor monografikus irodalmának egyik kiragadott aspektusa, itáliai kapcsolatainak kérdése ebben az összefüggésben kap értelmet. Eközben a legfőbb forrás maga az értelmezendő műalkotás; technikai, ikonográfiai, stílári adottságaival, s elkerülhetetlen a műfaji hovatartozás – más szóval a rendeltetés, illetve az ábrázolási szándék – kérdése. Ez utóbbi révén illeszkedik a szobor tárgyalása a középkori kép problematikájába.

Ismét más természetű a Zsigmond-kori udvari művészet példája: itt a monografikus problémákat kerültük, s eközben itt sem egy témát, hanem magát a kort tekintettük közös nevezőnek. Az ikonográfiai elemeket nem tematikus kötöttségükben igyekeztünk szemlélni, hanem olyan minőségükben, amely többé-kevésbé tudatos reflexiókat jelent a művészet és a valóság viszonyának felfogására. E reflexiók ikonológiai jelentése az „elevenesség”, az érzéki tapasztalat befogadása kategóriáival írható körül.

Példáinkban a közös nevezőt hasonló, általános és korhoz kötött mondanivalók jelentik. Már az is modern feltételezés, hogy a kornak volt ilyen kategóriákba sorolható

mondanivalója. Példák keresésére és boncolgatására azért volt szükségünk, hogy megkíséreljük megállapítani és mai szavainkra lefordítani az elemzett művekben rejlő közlést, információt. Kiindulópontunk az a feltételezés volt, hogy ez az információ nem azonosítható automatikusan valamely újkori kép alkotta tanulságokkal. Mindezekelőtt a modern – festői, grafikai, fotografikus vagy a 20. századi vizuális médiumokban megszokott –, pusztán a személyek megjelenésére, környezetükre és akciójukra irányuló dokumentatív szándék mondható idegennek a középkori művészettől.

A szöveg és az illusztráció kapcsolatában a középkori kép nem tárgyi információkkal szolgál, hanem – más képekre utaló, tehát szövegen kívüli vagy túli vonatkozásaiban – tanulságokat ad. A szövegre vonatkozó, illetve a szövegtől független (például azt helyettesítő) képet más-más műveltségű rétegek igénylik. A szöveget illusztráló kép olvasni tudást feltételez, de önállósul, mielőtt a szöveg értésének pótlását bízzák rá. A realitáselemek gyarapodása: a helyszín, a szereplők státusának és karakterének konkretizálására szolgáló jellegzetességek, a cselekmény jellegének meghatározása a jelenetek vizuális olvasatát teszik egyértelművé. Ilyen konkretizálás az időmeghatározás is: rendszerint etnikai karakterükben vagy divatjamúltságokban idegenszerű viseletekkel. Ezek révén nyer a *historia*-kép történelmiséget, de a historizálás kezdetben nem több, mint a *másság* kitüntetése; eközben az időbeli távolságot gyakran a térbeli távolság helyettesíti. A *másság* iránti érdeklődés másik aspektusa az individuum jellemzésére irányuló igény, amely portrészándékot visz az ideálképhez.

E változások jelei a művek stílusában érzékelhetők. Az, hogy értelmük tudatosult-e, és kiknek, mekkora körében, mindig is vitatott lesz. Hiszen csak Winckelmann kezdhette *Gedankenjét* 1755-ben azzal a feltevessel, hogy „A jó ízlés ... világszerte egyre inkább terjed...”. Ez optimizmus nélkül ugyan ma nem lenne művészettörténet, de a legoptimistább felfogással sem állítható, hogy a műértelmezés vagy az ízlés tudatossága terjedőben volna vagy fejlődne. A Lukács György által esztétikája elé mottóként írt „Nem tudják, de teszik” maxima érvénye nehezen vonható kétségbe. A tudatosság leginkább az értelmiségről tételezhető fel, már csak azért is, mivel az írott források természetüknél fogva ebből az elméleti gondolkodásban gyakorlott, írástudó környezetből származnak. A szövegek azonban nem feltétlenül okai, nem is mindig pontos kortársai a műveknek; legtöbbször nem tudjuk, mennyi idő kellett ahhoz, hogy az elméleti megfontolások közkinccsé, vizuálisan visszaadható szemléletté váljanak, még kevésbé azt, hogy mikor fogalmaztak meg már elterjedt szemléletet. Még nehezebb a kutató helyzete Magyarországon, ahol többnyire csak a középkori értelmiség internacionalitásáról alkotott általános elképzelésünk szolgál támaszul: csupán feltételezzük, hogy műveltségük, olvasmányaik anyaga, viselkedésük ugyanaz volt, mint másol.

Ez a műveltség általános tartalmáról szóló alapfeltevés vezet arra a következtetésre, hogy a középkori értelmiség nálunk is tudatának szemléletes támaszaként használta és igényelte a műalkotásokat. Modern szemlélként ugyanis ebben az értelmes viszonyban látjuk a műalkotások életterét, s ha már egyszer létrejöttek, nincs okunk kételkedni abban, hogy volt oka születésüknek, ha még oly szűk körben is. Szinte meglepetéssel tapasztaljuk az udvar környezetében, a királyi kápolna és a kancellária képzett alkalmazottainak körében a képzőművészet tudatos értelmezésére is alkalmas műveltség folyamatosságának jeleit az Anjou-kortól kezdve. Ez a folyamatosság, amely Mátyás király koráig töretlennek és itáliai egyetemi forrásait tekintve is viszonylag

állandónak bizonyult, a retrospektív szemléletben érthetően nyerhette protohumanizmusként való értelmezését. Azokat a műveket is, amelyeket e körök nagyra becsülhettek, inspirálhattak, megrendelőként támogattak, szívesen minősítették proto-reneszánsz tendenciák hordozóinak. Ez a fejlődéstörténeti-stílustörténeti minősítés itt nem lehet célunk. Inkább kerüljük, mivel a humanizmus-reneszánsz terminusok használata nagyon határozott állásfoglalást jelentene történeti érték kérdésekben. A mi elemzésünkben kibontakozó halvány nyomok sokkal kevésbé konkrét koncepciókra, a középkori skolasztikában főként az arisztotelészi szöveg-hagyaték tanulmányozásának nyomán terjedő nominalizmus elemeinek jelenlétére engednek következtetni, úgy, hogy nagyon gyakran csak késő középkori, 1500 körül bizonyítható meglétük alapján kell feltételeznünk esetleg korábbi ismeretüket, s talán már 14. századi alkotások magyarázatára való felhasználhatóságukat. Már önmagában ez a tény is el kell gondolkodtasson, s óvatosságra kell hogy intsen.

Példáink közös tanulságát abban véljük felismerni, hogy a magyar udvari környezetben működő, művelt értelmiségi kör fogékony volt olyan művek iránt, amelyek kielégítették – és idővel egyre tökéletesebben szolgálták – igényeit egy elvont ideálokat érzékletesen szemléltető művészet iránt. E művészet céljaitól nem volt idegen etikai vagy politikai eszményeknek eleve, akár személyes konkrétsággal ábrázolt alakban való példázása, sőt, bizonyos mértékű propagálása sem. Ismerniük kellett, s el is ismerték a művészet nevelő szándékára vonatkozó elméleteket, amiből nemcsak propagatív jelleg, hanem bizonyosan a művészet laicizálódásának tendenciája is következik.

A tudatosság további jele, hogy a látható világnak és művészeti képének értelmezése nem marad meg általános gondolatoknál, hanem az egyénből korára és helyzetére érvényes reflexiókat vált ki. Az arisztotelészi gondolatkincs nemcsak az érzékelhető világ megismerésében bizonyult hasznos vezérfonálnak, hanem a kormányzati formák megválasztásában, sőt, az egyház dolgaiban is. Egész Európára kiterjedő konfliktusok, amelyekben állásfoglalásra volt szükség, mint a zsinat és a pápaság viszonyának hosszú vitája, a hitnek a huszitizmus által felvetett kérdései éppúgy tudós értelmezést igényeltek, mint a magyar királyság politikai ügyei, például a magyar Anjou-család nápolyi örökségének a Szentszékhez való viszonyt is érintő problémái.

Ugyanez a műveltség adja az első keretet az egyén és az általa képviselt csoport térbeli és történelmi tájékozódása számára is a középkori geográfia világképében, s az egymással összeegyeztetett antik és bibliai történetkép kronológiájában. Ebben a világképben nyerte megfogalmazását a magyarság azonosság-tudata is: keleti eredetének és európaiságának együttes vallása, s annak a dilemmának tudatosítása, amely a rokon népek vallott törökökkel szembeni ellentétben s a nyugati kereszténységgel való azonosságban öltött formát. A trójaiakénál nem alábbvaló szittyia származás s az *Ara-coeli* látomásában Augustus császárhoz szóló profecióhoz hasonló üdvtörténeti küldetés tudata adták e dilemma feloldásának eszmei és művészeti kereteit. E keretek a gondolkodásnak formulákhoz, jogi értelemben is nevezetes esetekhez, példákhoz kötöttségét jelzik. Művészeti megfelelőik a Jan Białostocki által „kerettémáknak” nevezett, stílári karakterisztikumokkal telített ikonográfiai alaptípusok.

Ezeknek a kerettémáknak egész sora bizonyult elemzéseink során vissza-visszatérő motívumnak, jelezve, hogy egyazon civilizáció, mentalitás kifejezőformáihoz tartoznak. Gyökereik nagyon gyakran a társadalmi érintkezés középkori formába nyúlnak – ez a

szokásos jellegük teremtette meg az ábrázolások megértésének alapját, s ennek rekonstrukciója mai helyes értelmezésük feltétele. Ilyen visszatérő motívumoknak bizonyulnak a lovagi étosz kifejező elemei, a fegyverzet, a hadviselés, a torna formái és szabályai, a heraldika törvényszerűségei. Róluk és értelmezésükről sokszor irodalmi emlékek tanúskodnak, a maguk önálló hagyományainak és szabályainak megfelelően. Jelentős, vissza-visszatérő eleme az ábrázolások világának az a szimbolikus ceremónia, amely a tiszttség átruházására, a vazallusi alávetettség elismerésének kifejezésére volt szokásban. Sűrűn találkozunk a zászlóval mint a vitézség és a hűség kifejezőeszközével az *oriflamme*, a római és prágai Szent György-zászlók vagy a Szent László-lobogó esetében egyaránt. Nem ritkábban találkozunk az élő és a meghalt hatalmas uralkodó fenségének kifejezésére szolgáló, részben ceremóniákban, rítusokban gyökerező ábrázolási formákkal. Panofskynak az interpretáció logikai fokozatait összefoglaló, klasszikus táblázata szerint mindez a szimbolikus értékek világához tartozik, amelynek kulcsa a „szintetikus intuíció”. A 13. és a 16. század között ez a világ nem maradt változatlan: a művészetben stílusváltásokról, a civilizáció történetében a mentalitás változásairól beszélhetünk. E változások színtere az a geográfiai régió, amelyet ma Közép-Európaként ismerünk. Nem lehet véletlen, hogy az itt tapasztalható jelenségek rokonait olyan sűrűn találjuk Észak-Itáliában: Bolognában, Padovában, Velence környezetében. Ez a szoros kapcsolat mintegy a közép-európai régió részeként tünteti fel ezt az észak-itáliai területet is. Megfigyeléseink nem egyedülállóak: az utóbbi időben a szomszédos országok 14. századi udvari kultúrájának hasonló összetevői is egyre nagyobb hangsúlyhoz jutnak a művészettörténeti kutatásban.

RÖVIDÍTÉS- ÉS IRODALOMJEGYZÉK

- Alberti* 1877 Leon Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, hrsg. H. Janitschek, Quellenschriften für Kunstgeschichte XI, Wien 1877
- Alexander* 1990 *Alexander, J. G.*: Preliminary marginal drawings in medieval manuscripts, *Artistes, artisans* 1990, Vol. III. Fabrication et consommation de l'oeuvre, 307–319
- Alföldi* 1934 *Alföldi, A.*: Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhof, *Römische Mitteilungen* 49 (1934)
- Alltag* 1991 *Alltag und materielle Kultur im mittelalterlichen Ungarn*, hrsg. v. A. Kubinyi und J. Laszlovszky, *Medium Aevum Quotidianum*, hrsg. v. G. Jaritz, 22, Krems 1991
- Amira* 1925 *Amira, K. v.*: Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. Zweiter Band: Erläuterungen Teil I, Leipzig 1925
- Anderson* 1932 *Anderson, A. R.*: Alexander's Gate, Gog and Magog, and the inclosed Nations, *The Mediaeval Academy of America*, Cambridge/Mass 1932
- Angelucci* 1990 *Angelucci, S.*: Primi risultati di indagini tecnico-scientifiche sul San Pietro di bronzo della Basilica Vaticana, *Arte medievale* II. Serie, Anno IV, n. 2 (1990) 51–58
- Antoine* 1993 *Antoine, J.-Ph.*: Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIII^e et XIV^e siècles, *Annales* 48^e Année – N° 6 (1993) 1447–1469
- AO* Anjoukori Okmánytár I–VII, szerk. Nagy I., Budapest 1878–1920
- Appelt* 1980 *Appelt, H.*: Mittelalterliche Realienkunde Österreichs als Forschungsaufgabe. Europäische Sachkultur des Mittelalters, Gedenkschrift aus Anlaß des zehnjährigen Bestehens des Instituts für Mittelalterliche Realienkunde Österreichs, Veröffentlichungen des Instituts für Mittelalterliche Realienkunde Österreichs Bd. 4, Wien 1980, 7–12
- Appuhn* 1977 *Appuhn, H.*: Das private Andachtsbild im Mittelalter an Hand der Funde des Klosters Wienhausen, *Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters*. Internationaler Kongress Krems a. d. Donau 20. bis 23. September 1976, Wien 1977, 159–169
- Arnheim* 1974 *Arnheim, R.*: A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája (1954, átdolgozva: 1974), Budapest 1974
- Árpád-kori legendák* 1983 *Árpád-kori legendák és intelmek*, Budapest 1983
- Art and Technology* 1970 *Art and Technology. A Symposium on Classical Bronzes*, ed. by S. Doeringer, D. G. Mitten, A. Steinberg, published for The Fogg Art Museum, Harvard University and the Department of Humanities, M.I.T., Cambridge, Mass. – London 1970
- Artistes, artisans* 1990 *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge. Colloque international organisé et édit par Xavier Barrel i Altet* 1983, Paris 1990
- Assunto* 1961 *Assunto, Rosario*: La critica d'arte nel pensiero medioevale, Milano 1961
- Assunto* 1963 *Assunto, R.*: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1963
- Atchinson* 1960 *Atchinson, L.*: A History of Metals, New York 1960

- Athleta Patriae* 1980 *Athleta Patriae*, Tanulmányok Szent László történetéhez, szerk. Mezey L., Budapest 1980
- Avril 1969 *Avril, F.*: Trois manuscrits napolitains des collections de Charles V et Jean de Berry, Bibliothèque de l'École des Chartes CXXVII (1969) 291–328
- Badstübner 1987 *Badstübner, E.*: Justinianssäule und Magdeburger Reiter, Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt, hrsg. F. Möbius, E. Schubert, Weimar 1987, 184–210
- Badt 1971 *Badt, K.*: Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, Köln 1971
- Bak 1973 *Bak, J.M.*: Königtum und Stände in Ungarn im 13–16. Jahrhundert, Wiesbaden 1973
- Bak 1983 *Bak, J.*: Der Reichsapfel, Insignia Regni Hungariae I. Studien zur Macht-symbolik des mittelalterlichen Ungarn (szerk. Lovag Zs.), Budapest 1983, 185–194
- P. Balás 1975 *P. Balás, E.*: Observations in Connection with the Antique Prototype of the St. George Sculpture of Márton and György Kolozsvári, Acta Historiae Artium XXI (1975) 333. skk.
- Balogh 1929 *Balogh J.*: A magyarországi Szent György-ábrázolások forrásai, Archaeologiai Értesítő Ú. F. XLIII(1929) 13–155
- Balogh 1934 *Balogh J.*: Márton és György kolozsvári szobrászok, Cluj–Kolozsvár 1934
- Balogh 1943 *Balogh J.*: Az erdélyi renaissance I. 1460–1541, Kolozsvár 1943
- Balogh 1966 *Balogh J.*: A művészet Mátyás király udvarában, Budapest 1966
- Balogh 1982 *Balogh J.*: Varadinum – Várad vára, Budapest 1982
- Balogh 1985 *Balogh J.*: Mátyás király és a művészet, Budapest 1985
- Baltrusaitis 1957 *Baltrusaitis, J.*: Physiognomie animale, Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes, Paris 1957
- Bandmann 1951 *Bandmann, G.*: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951
- Bandmann 1969 *Bandmann, G.*: Bemerkungen zur Ikonologie des Materials, Städel-Jahrbuch N. F. 2 (1969) 77
- Baron 1968 *Baron, F.*: Le cavalier royal de Notre Dame de Paris et le problème de la statue équestre au Moyen Age, Bulletin monumental CXXVI (1968) 141–154
- Barta 1953 *Barta J.*: Arany János, Budapest 1953
- Bartal 1901 *Bartal, A.*: A magyarországi latinság szótára – Glossarium mediae et infimae latinitatis Regni Hungariae, Lipsiae–Budapestini 1901
- Bartoniek 1936 *Bartoniek E.*: A magyar királyválasztási jog a középkorban, Századok LXX (1936) 375. skk.
- Basile 1988 *Basile, A.*: Il parere di un fonditore d'arte, *Donatello* 1988, 67. sk.
- Bath 1987 *Bath, M.*: Imperial *renovatio* symbolism in the *Très riches heures*, Simiolus Vol. 17 (1987) 5–22
- Bauch 1967 *Bauch, K.*: Imago (1960): *uő*: Studien zur Kunstgeschichte, Berlin 1967
- Bauch 1976 *Bauch, K.*: Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa, Berlin–New York 1976
- Bauer 1976 *Bauer, H.*: Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, München 1976.
- Baur 1974 *Baur, O.*: Bestiarium Humanum. Mensch-Tier-Vergleich in Kunst und Karikatur, München 1974
- Bautier 1968 *Bautier, R.-H.*: Échanges d'influences dans les chancelleries souveraines du Moyen-Age, d'après les types des sceaux de majesté, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1968, 192–220
- Baxandall 1965 *Baxandall, M.*: Guarino, Pisanello and Manuel Chrysolaras, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXVIII (1965) 183–204

- Baxandall* 1971 *Baxandall, M.*: Giotto and the Orators. Humanistic observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450, Oxford 1971
- Baxandall* 1974 *Baxandall, M.*: Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style, Oxford – London – New York 1974
- Bayley* 1942 *Bayley, C. C.*: Petrarch, Charles IV, and the „Renovatio Imperii“, *Speculum* XVII (1942)
- Bearzi* 1951 *Bearzi, B.*: Considerazione di tecnica sul San Ludovico e la Giuditta di Donatello, *Bollettino d'Arte* IV seria XXXVI (1951) 119–123; újrányomtatva, további megfigyelésekkel: *Donatello* 1988, 64. sk.
- Bearzi* 1960 *Bearzi, B.*: Esame tecnologico e metallurgico della statua bronzea di San Pietro, *Commentari* XI (1960) 30–32
- Bearzi* 1980 *Bearzi, B.*: La tecnica usata dal Ghiberti per le porte del Battistero, *Lorenzo Ghiberti* 1980, I. 219. sk.
- Beck* 1980 *Beck, J.*: Ghiberti giovane e Donatello giovanissimo, *Lorenzo Ghiberti* 1980, I. 111–134
- Beeh* 1976 *Beeh, W.*: Mittelalterliche Abbilder als Legitimationsnachweis, *Kritische Berichte* 4 (1976) Heft 4
- Begrich* 1965 *Begrich, U.*: Die fürstliche „Majestät“ Herzog Rudolfs IV. von Österreich. Ein Beitrag zur Geschichte der fürstlichen Herrschaftszeichen im späten Mittelalter, Wien 1965
- Behling* 1957 *Behling, L.*: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957
- Békefi* 1909 *Békefi R.*: A pécsi egyetem, Budapest 1909
- Bellosi* 1974 *Bellosi, L.*: Buffalmacco e il Trionfo della Morte, Torino 1974
- Bellosi* 1985 *Bellosi, L.*: La pecora di Giotto, Torino 1985
- Belobrova* 1960 *Belobrova, O. A.*: Statuja vizantijskogo imperatora Justiniana v drevne-russkich pismennych istochnikach i ikonografiji, *Vyzantijskij Vremennik* XVII (1960) 114–123
- Belting* 1975 *Belting, H.*: Stilzwang und Stilwahl in einem byzantinischen Evangelium in Cambridge, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38 (1975) 215–244
- Belting* 1981 *Belting, H.*: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981
- Belting* 1983 *Belting, H.*: Das Ende der Kunstgeschichte? München 1983
- Belting* 1985 *Belting, H.*: The New role of Narrative Public Painting of the Trecento: Historia and Allegory, *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, ed. by Herbert L. Kessler and Mariana Shreve Simpson, National Gallery of Art Washington 1985, 151–168
- Belting* 1990 *Belting, H.*: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990
- Benjamin* 1981 *Benjamin, W.*: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. M. 1981
- Bentini* 1985 *Bentini, J.*: San Giorgio e la Principessa di Cosmè Tura, *Dipinti restaurati per l'officina ferrarese a cura di J. Bentini*, Bologna 1985
- Berenson* 1957 *Berenson, B.*: Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School, London 1957
- Berenson* 1968 *Berenson, B.*: Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Central Italian and North Italian Schools, London – New York 1968
- Berg* 1957 *Berg, K.*: Une iconographie peu connue du crucifiement, *Cahiers archéologiques* 9 (1957) 319–328
- Berg Sobré* 1989 *Berg Sobré, J.*: Behind the Altar Table. The Development of the Painted

- Retable in Spain, 1350–1500, University of Missouri Press, Columbia 1989
- Berges* 1938 *Berges, W.*: Die Fürstenspiegel des hohen und späten Mittelalters, Schriften des Reichsinstituts für ältere deutsche Geschichtskunde (Monumenta Germaniae Historica), Stuttgart 1938
- Berkovits* 1928 *Berkovits I.*: Az Egyetemi Könyvtár Dante-kódexe, Budapest 1928
- Berkovits* 1938 *Berkovits I.*: A Képes Krónika és Szent István királyt ábrázoló miniatúrái, Magyar Könyvszemle 1938
- Berkovits* 1953 *Berkovits I.*: A magyar feudális társadalom tükröződése a Képes Krónikában, Századok 87 (1953) 72–107.
- Bertényi* 1986 *Bertényi I.*: A magyarországi Anjouk heraldikájának néhány kérdése, Művészettörténeti Értesítő XXXV (1986) 62. sk.
- Białostocki* 1958 *Białostocki, J.*: Iconografia e iconologia, Enciclopedia Universale dell'Arte VII, Venezia – Roma 1958, 163. sk.
- Białostocki* 1969 *Białostocki, J.*: Rembrandt's „Eques Polonus”, Oud Holland LXXXIV (1969) 163–176
- Białostocki* 1973 *Białostocki, J.*: The Door of Death. Survival of a Classical Motive in Sepulchral Art, Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen XVIII (1973) 2. sk.
- Biedermann* 1979 *Biedermann, G.*: Zum „Bildnis“-Stil Meister Theoderichs und Peter Parlers. Nachbemerkungen zur Parler-Ausstellung in Köln 1978/79, Alte und moderne Kunst 24 (1979) Heft 166/167, 7–11
- Binder* 1992 *Binder P.*: A „Siebenbürgen” fogalom jelentésváltozatai. A „comitatus Cibiniensis”-től Erdély német nevéig, Századok 126 (1992) 355–379
- Biringuccio* 1943 *The Pyrotechnia of Vannoccio Biringuccio.* Translated from the Italian with an introduction and notes by C. S. Smith and M. Teach Gnudi, 1943, reprint: New York 1959.
- Blass-Simmen* 1991 *Blass-Simmen, B.*: Sankt Georg. Drachenkampf in der Renaissance. Carpaccio–Raffaël–Leonardo, Berlin 1991
- Bloch* 1986 *Bloch, H.*: Monte Cassino in the Middle Ages, Roma 1986
- Blume* 1985 *Blume, D.*: Zur Technik des Bronze-gusses in der Renaissance, *Natur und Antike* 1985, 18. sk.
- Blunt* 1959 *Blunt, A.*: Artistic Theory in Italy 1450–1600, Oxford 1959
- Boccia-Coello* 1967 *Boccia, L. G. – Coello, E. T.*: L'arte dell'armatura in Italia, Milano 1967
- Bode* 1883 *Bode, W.v.*: Studien zur Geschichte der Holländischen Malerei, Berlin 1883
- Bodonyi* 1936 *Bodonyi J.*: A magyar művészettörténetírás új útjai? Budapesti Szemle 1936
- Bodor* 1980 *Bodor I.*: A magyar korona legkorábbi ábrázolása, *Ars Hungarica* 1980, 17–24
- Bogyay* 1951 *Bogyay, T.*: Donatorska slika iz l. 1383 v Turnišču (F. Stelével): Zbornik za umetnostno zgodovino, Nova vrsta I (1951) 132. sk.
- Bogyay* 1986/a *Bogyay T.*: A bántornyai falképek donátorairól, *Ars Hungarica* 1986, 154. sk.
- Bogyay* 1986/b *Bogyay T.*: Der gesellschaftliche Hintergrund der Ladislauslegende von Turnišče (Toronyhely – Bántornya), Louis the Great: King of Hungary and Poland, ed. by G. B. Vardy – G. Grosschmid – L. S. Domonkos, New York 1986, 250–252
- Bologna* 1969 *Bologna, F.*: I pittori alla corte Angioina di Napoli 1266–1414, Roma 1969
- Bonelli* 1958 *Bonelli, R.*: Bevignate architetto o amministratore? *Critica d'Arte* 28 (1958) 329–33
- Bónis* 1971 *Bónis Gy.*: A jogtudó értelmiség a Mohács előtti Magyarországon, Budapest 1971
- Borkovsky* 1972 *Borkovsky, I.*: Die Prager Burg zur Zeit der Přemyslidenfürsten, Praha 1972

- Borsook* 1966
Borsook, E.: Ambrogio Lorenzetti, Firenze 1966
- Boskovits* 1970
Boskovits, M.: Due secoli di pittura murale a Prato. Aggiunte e precisazioni, *Arte illustrata* III (1970) 32. sk.
- Boskovits* 1973
Boskovits, M.: Cennino Cennini – pittore nonconformista, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* XVII (1973) 201–222
- Boskovits* 1974
Boskovits, M.: A Dismembered Polyptych, Lippo Vanni and Simone Martini, *Burlington Magazine* CXVI (1974) 367. sk.
- Boskovits* 1975
Boskovits, M.: Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370–1400, Firenze 1975
- Brand Philip* 1971
Brand Philip, L.: The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck, Princeton 1971
- Braunfels* 1965
Braunfels, W.: Karls des Grossen Bronzewerkstatt, Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben, hrsg. v. W. Braunfels, Bd. III. Karolingische Kunst, Düsseldorf 1965, 168–202
- Braunfels-Esche* 1976
Braunfels-Esche, S.: Sankt Georg. Legende, Verehrung, Symbol, München 1976
- Braunschweig* 1985
Der Braunschweiger Löwe, hrsg. v. G. Spies, Braunschweig 1985
- Bredenkamp* 1975
Bredenkamp, H.: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt a. M. 1975
- Bredius* 1969
Bredius, A.: Rembrandt. The complete edition of the paintings, revised by H. Gerson, London 1969³
- Bruckauf* 1906
Bruckauf, J.: Vom Fahnlehn und von der Fahnenbelehnung im alten deutschen Reich, Diss. Leipzig 1906
- Brunetti* 1980
Brunetti, G.: Ghiberti orafa, *Lorenzo Ghiberti* 1980, I. 223–244
- Brunetto Latini* 1948
Brunetto Latini: Li livres dou tresor, édition critique par F. J. Carmody, Berkeley – Los Angeles 1948, repr. Genève 1975
- Bruyne* 1946
Bruyne, E. de: Études d'esthétique médiévale I–III. Brugge 1946
- Buchthal* 1971
Buchthal, H.: Historia Troiana. Studies in the History of mediaeval secular Illustration, London–Leiden 1971
- Buddensieg* 1965
Buddensieg, T.: Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols; The History of a Medieval Legend Concerning the Decline of Ancient Art and Literature, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVIII (1965) 44–65
- Bunt* 1933
Bunt, C. G. E.: Der Silberaltar des Doms in Pistoia, *Pantheon* 12 (1933) 257–261
- Bunyitay* 1883
Bunyitay V.: A váradi püspökség története alapításától a jelenkorig I. A váradi püspökök a püspökség alapításától 1566. évig, Nagyvárad 1883
- Bunyitay* 1886
Bunyitay V.: A váradi káptalan legrégebbi statutumai, Nagyvárad 1886
- Büttner* 1983
Büttner, F. O.: Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung, Berlin 1983
- Byrne* 1984
Byrne, D.: Manuscript Ruling and Pictorial Design in the Works of the Limburgs, the Bedford Master, and the Boucicot Master, *Art Bulletin* LXVI (1984) 118–135
- Cadei* 1984
Cadei, A.: Studi di miniatura lombarda, Giovannino de Grassi, Belbello da Pavia, Roma 1984
- Caley* 1970
Caley, Earle R.: Chemical Composition of Greek and Roman Statuary Bronzes, *Art and Technology* 1970, 37. sk.
- Calkins* 1978
Calkins, R. G.: Stages of Execution: Procedures of Illumination as revealed in an Unfinished Book of Hours, *Gesta* XVII/1 (1978) 61–70
- Cämmerer-George* 1966
Cämmerer-George, M.: Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento, Strasbourg 1966
- Cämmerer-George* 1967
Cämmerer-George, M.: Eine italienische Wurzel in der Rahmen-Idee Jan van Eycks. Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern, Berlin 1967, 69–76

- Campbell* 1970 *Campbell, C.*: Rembrandt's "Polish Rider" and the Prodigal Son, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXIII (1970) 293–303
- Carli* 1947 *Carli, E.*: Le sculture del Duomo di Orvieto, Bergamo 1947
- Carli* 1965 *Carli, E.*: Il Duomo d'Orvieto, Roma 1965
- Carli* 1980 *Carli, E.*: Gli scultori senesi, Milano 1980
- Cassidi* 1992 *Cassidi, B.*: Orcagna's Tabernacle in Florence: Design and Function, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55 (1992) 180–211
- Cellini* 1939 *Cellini, P.*: Appunti orvietani I – Per Lorenzo Maitani e Nicola di Nuto, *Rivista d'Arte* XXI (1939) 3–8
- Cellini* 1951 *Cellini, P.*: Della Fontana Maggiore di Perugia, *Paragone* No 15 (1951) 17–22
- Cellini* 1958 *Cellini, P.*: Appunti orvietani II. Fra Bevignate e le origini del Duomo di Orvieto, *Paragone* anno IX, no 99 (1958) 3–16
- Cellini* 1960 *Cellini, P.*: Giuochi d'acqua a Perugia: Fra Bevignate e la fontanina di Arnolfo, *Paragone* N. 127 (1960) 3. sk.
- Cennini* 1971 *Cennino Cennini*: Il Libro dell'arte commentato e annotato da Franco Brunello con una introduzione di Licisco Magagnato, Vicenza 1971
- Cheetham* 1984 *Cheetham, F.*: English Medieval Alabasters, With a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum, Oxford 1984
- Chénon* 1923 *Chénon, E.*: Le rôle juridique de l'osculum dans l'ancien droit français, *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, sér. 8, vol. 6 (1919–1923) 124–155
- Chiarelli–Leoncini* 1982 *Chiarelli, C. – Leoncini, G.*: La Certosa del Galluzzo a Firenze, Milano 1982
- Christe* 1969 *Christe, Y.*: Les grands portails romans, Genève 1969
- Chrościcki* 1981 *Chrościcki, J. A.*: Rembrandt's Polish Rider, Allegory or portrait?, *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, 441. sk.
- Ciardi Dupré* 1981 *Ciardi Dupré dal Poggetto, M. G.*: Il Maestro del Codice di San Giorgio e il cardinale Jacopo Stefaneschi, Firenze 1981
- Clark* 1978 *Clark, W.*: Art and Historiography in two Thirteenth-Century Manuscripts from North France, *Gesta* XVII/1 (1978) 43. sk.
- Clausberg* 1978 *Clausberg, K.*: Die Manessische Liederhandschrift, Köln 1978
- Clausberg* 1981 *Clausberg, K.*: Der Erfurter Codex Aureus, oder: Die Sprache der Bilder. Über Möglichkeiten und Grenzen einer Kunstgeschichte ohne begleitende Quellen, *Städel-Jahrbuch N. F.* 8 (1981) 22–56
- Claussen* 1985 *Claussen, P. C.*: Künstlerinschriften, Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubich-Kunsthalle, Köln 1985, 1. 263–276
- Codex Manesse* 1981 *Codex Manesse*. Die große Heidelberger Liederhandschrift. Kommentar zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848. der Universitätsbibliothek Heidelberg. Herausgegeben von W. Koschorreck und W. Werner, Kassel 1981
- Codex Manesse* 1988 *Codex Manesse*. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift. Herausgegeben und erläutert von Ingo F. Walther unter Mitarbeit von Gisela Siebert, Frankfurt a. M. 1988
- Conti* 1979 *Conti, A.*: Problemi di miniatura bolognese, *Bollettino d'Arte* LXIV (1979) n. 2, 1–28
- Conti* 1981 *Conti, A.*: La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270–1340, Bologna 1981
- Contini–Gozzoli* 1970 *Contini, G. – Gozzoli, M.C.*: L'opera completa di Simone Martini, Milano 1970
- Coronations* 1990 *Coronations*. Medieval and Early Modern Monarchic Ritual, ed. by János M. Bak, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1990

- Craddock* 1977 *Craddock, P.T.*: The Composition of the Copper Alloys used by the Greek, Etruscan and Roman Civilisations, 2. The Archaic, Classical and Hellenistic Greeks, *Journal of Archaeological Science* vol. 4, No 2, June 1977
- Croce* 1926 *Croce, B.*: Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst, übersetzt und eingeleitet von Julius Schlosser, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1926
- Curtius* 1954 *Curtius, E. R.*: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1954²
- Czakó* 1904 *Czakó E.*: Kolozsvári Márton és György XIV-ik századi szobrászok, Budapest 1904
- Csapodi-Gárdonyi* 1976 *Csapodi-Gárdonyi K.*: The Bible of Andrew Anjou, *Acta Historiae Artium XXII* (1976) 89–105. és Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorból, Budapest 1984, 387–406
- D’Afflitto* 1794 *D’Afflitto, E.*: Memorie degli scrittori del Regno di Napoli, 2, Napoli 1794
- Da Giotto* 1974 *Da Giotto al Mantegna*, kiállítási katalógus, Padova, Palazzo della Ragione 1974, szerk. Lucio Grossato
- dalli Regoli* 1980 *dalli Regoli, G.*: La miniatura, *Storia dell’arte italiana* 9, Torino 1980
- D’Ancona* 1969 *D’Ancona, P.*: Nicolò da Bologna miniaturista del XIV. secolo, *Arte lombarda XIV* (1969) n. 2, 1–22
- Dankó* 1893 *Dankó J.*: *Vetus hymnarium ecclesiasticum Hungariae*, Budapest 1893
- D’Arcais* 1977 *D’Arcais, F.*: „L’Illustratore” tra Bologna e Padova, *Arte veneta XXXI* (1977) 27–41
- D’Arcais, Guariento* *D’Arcais, F.*: Guariento. Tutta la pittura. Con prefazione di S. Bettini. Venezia é. n.
- Dávid* 1981 *Dávid L.*: A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei, Bukarest 1981
- Deckert* 1929 *Deckert, H.*: Zum Begriff des Porträts, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 5 (1929)
- Deér* 1966 *Deér J.*: Die Heilige Krone Ungarns, Graz – Wien – Köln 1966
- Degenhart* 1975 *Degenhart, B.*: Das Marienwunder von Avignon. Simone Martinis Miniaturen für Kardinal Stefaneschi und Petrarca, *Pantheon XXXIII* (1975)
- Degenhart-Schmitt* 1968 *Degenhart, B. – Schmitt, A.*: Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450. Teil I. Süd- und Mittelitalien, Berlin 1968
- Degenhart-Schmitt* 1973 *Degenhart, B. – Schmitt, A.*: Mario Sanudo und Paolino Veneto. Zwei Literaten des 14. Jahrhunderts in ihrer Wirkung auf Buchillustrierung und Kartographie in Venedig, Avignon und Neapel, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte XIV* (1973)
- Degenhart-Schmitt* 1977 *Degenhart, B. – Schmitt, A.*: Frühe angiovinische Buchkunst in Neapel. Die Illustrierung französischer Unterhaltungsprosa in neapolitanischen Scriptorien zwischen 1290 und 1320, *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977
- Degenhart-Schmitt* 1980 *Degenhart, B. – Schmitt, A.*: Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1400. Teil II. Venedig I. Bd. Katalog 636–664, Berlin 1980
- Dějiny českého výtvarného umění* *Dějiny českého výtvarného umění I*, Praha 1984
- Demus* 1960 *Demus, O.*: The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture, Washington 1960
- De Nicola* 1906 *De Nicola, G.*: L’affresco di Simone Martini ad Avignone, *L’Arte*, IX (1906) 338. sk.
- De Nicola* 1908 *De Nicola, G.*: Opere del miniatore del Codice di San Giorgio, *L’Arte XI* (1908) 385. sk.
- Deonna* 1958 *Deonna, W.*: Fontaines anthropomorphes. La femme aux seins jaillissants et l’enfant „mingens”, *Genava, N. s. VI* (1958) 239–296
- Dercsényi* 1940 *Dercsényi, D.*: Ricordi di Luigi il Grande a Padova, *Corvina* 1940, 468–480

- Deuchler* 1963 *Deuchler, F.*: Die Burgunderbeute. Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Grandson, Murten und Nancy 1476/1477, Bern 1963
- Dhanens* 1973 *Dhanens, E.*: Van Eyck: The Ghent Altarpiece, New York 1973
- Diehl* 1906 *Diehl, Ch.*: La peinture orientaliste en Italie au temps de la Renaissance, Revue de l'Art ancien et moderne XIX (1906) 5–16, 143–156
- Dilthey* 1974 *Dilthey, W.*: A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban. Tanulmányok, Budapest 1974
- Dixon* 1978 *Dixon, H. M.*: Arnolfo di Cambio: Sculpture, Stage University of New York at Binghamton, PhD 1978, Microfilm Ann Arbor
- Domanovszky* 1899 *Domanovszky S.*: A dubniczi krónika, Századok XXXIII (1899)
- Domenicali* 1991 *Domenicali, E.*: San Giorgio e gli Estensi. Il santo e l'unicorno contro il drago, *San Giorgio* 1991, 116–122
- Domonkos* 1986 *Domonkos, L.S.*: The Influence of the Italian Campaigns of Louis the Great on Hungarian Cultural Developments, Louis the Great, King of Hungary and Poland, ed. by S. B. Vardy, G. Grosschmid, L. S. Domonkos, New York 1986, 209. sk.
- Donatello* 1988 *Donatello e il restauro della Giuditta*, a cura di Loretta Dolcini, kiállítás, Firenze, Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli 1988
- Dorsch* 1983 *Dorsch, K. J.*: Georgszyklen des Mittelalters. Ikonographische Studie zu mehrszelligen Darstellungen der Vita des hl. Georg in der abendländischen Kunst unter Einbeziehung von Einzelszenen des Martyriums, Diss. Erlangen – Nürnberg, Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII Kunstgeschichte Bd. 28, Frankfurt a. M. – Bern – New York 1983
- Drăguț* 1967 *Drăguț, V.*: Picturile murale din biserica evanghelică din Mălincrav, Studii și Cercetări de Istoria Artei, Seria Artă Plastică 14 (1967)
- Drăguț* 1972 *Drăguț, V.*: Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania (Conside-rații generale și repertoriu pe teme), Pagini de veche arta românească II, București 1972
- Drăguț* 1985 Repertoriul Picturilor murale medievale din România (sec. XIV–1450), Partea I. (szerk. V. Drăguț), Pagini de veche arta românească VI, Bucu-rești 1985
- Drescher* 1985 *Drescher, H.*: Zur Giesstechnik des Braunschweiger Löwen, *Braunschweig* 1985, 291–364
- Drescher* 1986 *Drescher, H.*: Zum Guß von Bronze, Messing und Zinn „um 1200“, Zur Lebensweise in der Stadt um 1200. Ergebnisse der Mittelalter-Archäologie, Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters, Beiheft 4, Köln 1986, 389–404
- Drobná* 1956 *Drobná, Z.*: Die gotische Zeichnung in Böhmen, Prag 1956
- Dronke* 1975 *Dronke, P.*: Eine Theorie über fabula und imago im zwölften Jahrhundert, *Verbum et signum* 1975, II.
- Droysen* 1937 *Droysen, J. G.*: Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte, hrsg. R. Hübner, München – Berlin 1937
- Duby* 1967 *Duby, G.*: La vulgarisation des modèles culturels dans la société féodale. Niveaux de culture et groupes sociaux, Actes du colloque réuni du 7 au 9 mai 1966 à l'École normale supérieure, Paris – La Haye 1967, 33–40
- Du Cange* *Du Cange*: Glossarium mediae et infimae latinitatis
- B. Durand* 1941 *B. Durand, D.*: Nicole Oresme and the medieval origins of modern science, *Speculum* 16 (1941) 167–185
- Dvořák* 1900 *Dvořák, M.*: Byzantinischer Einfluß auf die Miniaturmalerei des Trecento [1900], újra-közölve: Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, München 1929, 45–73
- Dvořák* 1901 *Dvořák, M.*: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt [1901], újra-nyomtatva: Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, München 1929, 74–207

- Dvořák* 1980 *Dvořák, M.*: A művészet szemlélete, Budapest 1980
- Dvořáková – Krása – Stejskal* 1978 *Dvořáková, V. – Krása, J. – Stejskal, K.*: Středověká nástenná malba na Slovensku, Praha–Bratislava 1978
- EAM* *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1991–
- Eberlein* 1982 *Eberlein, J. K.*: Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982
- Eckhardt* 1928 *Eckhardt S.*: A pannóniai hun történet keletkezése, Századok LXI–LXII (1927–28) 465–491, 605–632
- Eco* 1959 *Eco, U.*: Sviluppo dell'estetica medievale, Momenti e problemi di storia dell'estetica I, Milano 1959
- Egli von Pfäffikon* 1987 *Egli von Pfäffikon, V.*: Gebäudesprache und Bedeutung mittelalterlicher Rittergrabbilder. Diss. Zürich, Zürich 1987
- Einem* 1973 *Einem, H. v.*: Der Strukturbegriff in der Kunstwissenschaft, Der Strukturbegriff in den Geisteswissenschaften, Mainz 1973, 3–16
- Eisler* 1978 *Eisler, J.*: Zu den Fragen des Programmes und der Ikonographie des „Dombildes“ zu Köln, Acta Historiae Artium XXIV (1978) 140. sk.
- Eisler* 1980 *Eisler, J.*: Die Reiterstatue des hl. Georg der Nationalgalerie zu Prag, ein Werk der Gebrüder Martin und Georg von Klausenburg, *Die Parler*, Resultatband, Köln 1980
- Elias* 1969 *Elias, N.*: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft, Neuwied – Berlin 1969
- Enaud* 1963 *Enaud, F.*: Les fresques de Simone Martini à Avignon, Les monuments historiques de la France, numéro spécial: Simone Martini à Avignon, N. S. vol IX (1963) No 3
- Engel* 1981 *Engel P.*: A honor. A magyarországi feudális birtokformák kérdéséhez, Történelmi Szemle 24 (1981) 1–19
- Engel* 1982 *Engel P.*: Honor, vár, ispánság. Tanulmányok az Anjou-királyság kormányzati rendszeréről, Századok 1982, 830. sk.
- Engel* 1984 *Engel P.*: Vár és hatalom. Az uralom területiális alapjai a középkori Magyarországon I, Világosság XXV (1984)
- Engels* 1975 *Engels, O.*: Geschichte III. Mittelalter, Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hrsg. O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck, Bd. 2. E – G, Stuttgart 1975, 610. sk.
- Erbach von Fürstenau* 1911 *Erbach von Fürstenau, E.*: La miniatura bolognese del Trecento, L'Arte XIV (1911) 1–12, 107–117
- Erlande-Brandenbourg* 1975 *Erlande-Brandenbourg, A.*: Le roi est mort. Étude sur les funéraires, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle, Genève 1975
- Erler* 1974 *Erler, A.*: Lupa, Lex und Reiterstandbild im mittelalterlichen Rom, Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a. M. 1972/74, 117. sk.
- Ewald* 1914 *Ewald, W.*: Siegelkunde, München – Berlin (1914), utánnomás: München – Wien 1972
- Feeman Sandler* 1972 *Feeman Sandler, L.*: Christian Hebraism and the Ramsay Abbey Psalter, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXV (1972)
- Feldges-Henning* 1972 *Feldges-Henning, U.*: The pictorial programme of the Sala della Pace: a new interpretation, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXV (1972) 145–162
- Fenske* 1985 *Fenske, L.*: Adel un Rittertum im Spiegel früher heraldischer Formen und deren Entwicklung, *Turnier* 1985
- Feuerné* 1974 *Feuerné Tóth R.*: Ars et ingenium, Ars Hungarica 1974, 10. sk.

- Feulner-Müller* 1953 *Feulner, A. – Müller, Th.:* Geschichte der deutschen Plastik, München 1953
- Fiderer Moskowitz* 1986 *Fiderer Moskowitz, A.:* The Sculpture of Andrea and Nino Pisano, Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sidney 1986
- Fischer* 1957 *Fischer, J.:* Oriens – Occidens – Europa. Begriff und Gedanke „Europa“ in der späten Antike und im frühen Mittelalter, Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz Bd. 15. Abteilung Universalgeschichte, hrsg. v. M. Göhrig, Wiesbaden 1957, 10. sk.
- Florianus* 1884 *Florianus, M.:* Historiae Fontes Domestici III, Chronicon Dubnicense, Quinque-Ecclesiis 1884
- Flury-Lemberg* 1988 *Flury-Lemberg, M.:* Glockenkasel des Hl. Ladislaus von Ungarn, Textilkonservierung im Dienste der Forschung, Abegg-Stiftung, Bern 1988
- Formigli* 1984 *Formigli, E.:* La tecnica di costruzione delle statue di Riace, Bollettino d'Arte 3 serie speciale (1984) Due bronzi di Riace I. parte prima
- Főpapi pecsétek* 1984 A középkori Magyarország főpapi pecsétei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmátsolat-gyűjteménye alapján, szerk. Bodor I., Budapest 1984
- Francoovich* 1928 *Francoovich, G. de:* Lorenzo Maitani scultore e i bassorilievi della facciata del Duomo di Orvieto, Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione Anno VII – Serie II (1928) 339. sk.
- Freschi* 1984 *Freschi, A.:* Relazione tecnica sui risultati delle ricerche subacquee condotte nelle acque di Riace Marina nel 1981, Bollettino d'Arte 3 serie speciale (1984) Due bronzi di Riace I. parte prima 29. sk.
- Frey* 1928 *Frey, D.:* Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung, Augsburg 1928
- Frey* 1938 *Frey, D.:* Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 16 (1938)
- Frey* 1946 *Frey, D.:* Realitätscharakter des Kunstwerkes, Kunstwissenschaftliche Grundfragen, Wien 1946
- Freytag* 1975 *Freytag, H.:* Quae sunt per allegoriam dicta. Das theologische Verständnis der Allegorie in der frühchristlichen und mittelalterlichen Exegese von Galater 4, 21–31, *Verbum et signum* 1975, 27–43
- Friedländer* 1946 *Friedländer, M.:* Von Kunst und Kennerschaft, Oxford–Zürich 1946
- Früis* 1933 *Früis, H.:* Rytterstatuens Historie i Europa. Fra Oldtiden indtil Thorvaldsen, København 1933
- Fritz* 1966 *Fritz, J. M.:* Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedewerken der Spätgotik, Köln – Graz 1966
- Frugoni* 1980 *Frugoni, Chr.:* The Book of Wisdom and Lorenzetti's fresco in the Palazzo Pubblico at Siena, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XLIII (1980)
- Frugoni* 1984 *Frugoni, Ch.:* L'antichità: dai „Mirabilia“ alla propaganda politica, Memoria dell'antico nell'arte italiana, a cura di S. Settis. Tomo primo: L'uso dei classici, Biblioteca di storia dell'arte, nuova serie I, Torino 1984
- Fumi* 1891 *Fumi, L.:* Il Duomo d'Orvieto e i suoi restauri, Roma 1891
- Fügedi* 1985 *Fügedi, E.:* Turniere im mittelalterlichen Ungarn, *Turnier* 1985, 390–400
- Gabet* 1988 *Gabet, Ph.:* L'image équestre dans le Nord de la France au moyen âge, Cahiers de Civilisation médiévale XXXI (1988) 347–360
- Gaborit-Chopin* 1978 *Gaborit-Chopin, D.:* Elfenbeinkunst im Mittelalter, Berlin 1978
- Gadamer* 1984 *Gadamer, H. G.:* Igazság és módszer, Budapest 1984
- Gálos* 1928 *Gálos R.:* Legrégibb bibliafordításunk, Irodalomtörténeti Füzetek 9, Budapest 1928

- Gamber* 1953 *Gamber, O.*: Stilgeschichte des Plattenharnisches von den Anfängen bis um 1440, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 50 (1953) 53. sk.
- Gamber* 1985 *Gamber, O.*: Ritterspiel und Turnierrüstung im Spätmittelalter, *Turnier* 1985, 513–531
- Gantner* 1942 *Gantner, J.*: Romanische Plastik, Wien 1942
- Gardner* 1974 *Gardner, J.*: The Stefaneschi Altarpiece: a reconstruction, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974) 57–103
- Gardner* 1979 *Gardner, J.*: Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse Frescoes in Santa Maria Novella, *Art History*, vol.2, Nr 2 (1979) 107–138
- Gardner von Teuffel* 1978 *Gardner von Teuffel, C.*: Ikonographie und Archäologie: das Pfingsttriptychon in der Florentiner Akademie an seinem ursprünglichen Aufstellungsort, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 41 (1978) 16–40
- Gardner von Teuffel* 1979 *Gardner von Teuffel, C.*: The buttressed altarpiece: A forgotten aspect of Tuscan fourteenth-century altarpiece design, *Jahrbuch der Berliner Museen* 21 (1979) 21–65
- Gardner von Teuffel* 1982 *Gardner von Teuffel, C.*: Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45 (1982) 1–30
- Gardner von Teuffel* 1983 *Gardner von Teuffel, C.*: From Polyptych to Pala: some structural considerations, *La pittura del XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna 1979, 3.* Bologna 1983, 323–330
- Garibaldi–Billarelli* 1990 *Garibaldi, V. – Billarelli, B.*: Note sulla fontana „in pede fori“ di Arnolfo di Cambio a Perugia, *Arte medievale II Serie, Anno IV, n. 2* (1990) 195. sk.
- Garzelli* 1988 *Garzelli, A.*: Peculiarità di Simone ad Assisi: gli affreschi della Cappella di San Martino, *Simone Martini, atti del convegno Siena 1985, Firenze* 1988
- Gazda–Hanfmann* 1970 *Gazda, E. K. – Hanfmann:* Ancient Bronzes: Decline, Survival, Revival, *Art and Technology* 1970, 245. sk.
- Gerevich* 1909/10 *Gerevich, T.*: Le relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese nel Trecento, *Rassegna d'arte* 1909, 196–199 és 1910, 29–31, 46–48
- Gerevich* 1954 *Gerevich, L.*: Prager Einflüsse auf die Bildhauerkunst der Ofner Burg, *Acta Historiae Artium II* (1954) 51. sk.
- Gerevich L.-né* 1957 *Gerevich Lászlóné:* Vásári Miklós két kódexe, *Művészettörténeti Értesítő VI* (1957) 133–137
- Gerézdi* 1962 *Gerézdi R.*: A magyar világi líra kezdetei, Budapest 1962
- Gerics* 1974 *Gerics J.*: Krónikáink és a Szent László-legenda szövegkapcsolatai, *Középkori kútfőink kritikus kérdései, szerk. Horváth J. – Székely Gy., Budapest* 1974, 115. sk.
- Gerics* 1987 *Gerics J.*: A korai rendiség Európában és Magyarországon, Budapest 1987
- Geschichte der Wasserversorgung* 1991 *Geschichte der Wasserversorgung Bd. 4, hrsg. Frontinus-Gesellschaft e. V., Mainz* 1991
- Gewith* 1951 *Gewith, A.*: Marsilius of Padua and Medieval Political Philosophy, *New York* 1951
- Giaccio* 1907 *Giaccio, L.*: Appunti intorno alla miniatura bolognese del secolo XIV. Pseudo Nicolò e Nicolò di Giacomo, *L'Arte X* (1907) 105–115
- Gibbs* 1989 *Gibbs, R.*: Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340–80, Cambridge University Press 1989
- Gibbs* 1992/a *Gibbs, R.*: Bolognese Manuscripts in Bohemia and their Influence on Bohemian Manuscripts, *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea, Atti del colloquio C. I. H. A. 1990 a cura di G. Perini, Bologna* 1992, 55–76

- Gibbs* 1992/b *Gibbs, R.*: Bolognese Influences on Bohemian Art of the Late 14th and Early 15th Century, *Umění XXXX* (1992) 280. sk.
- Gibbs* 1994 *Gibbs, R.*: Towards a History of earlier 14th-century Bolognese illumination. Little-known manuscripts by Nerio Bolognese and the Hungarian Master, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLVI/XLVII* (1993/94) 211–221
- Giesey* 1960 *Giesey, R. E.*: The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France, *Travaux d'Humanisme et de Renaissance XXXVII*, Genève 1960
- Gieysztor* 1990 *Gieysztor, A.*: Gesture in the Coronation Ceremonies of Medieval Poland, *Coronations* 1990
- Gillerman* 1988 *Gillerman, D. M.*: La facciata: introduzione al rapporto tra scultura e architettura, *Orvieto* 1988, 81–100
- Ginhart* 1972 *Ginhart, K.*: Die Fürstenstatuen von St. Stephan in Wien und die Bildwerke aus Großlobming, *Klagenfurt* 1972
- Giuliani* 1986 *Giuliani, L.*: Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik, Frankfurt a. M. 1986
- Glatz* 1985 *Glatz, A. C.*: Gotické umění zo zbierok Slovenského Národného Múzea v Martine, Bratislava – Martin 1985
- Gnudi* 1962 *Gnudi, C.*: Vitale da Bologna, Milano 1962
- Gnudi* 1972 *Gnudi, C.*: La Bibbia di Demeter Nekksei-Lipócs [sic], il „Legendario Angoino“ e i rapporti fra la miniatura bolognese e l'arte d'oriente, *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Art Budapest 1969*, Budapest 1972, T. I, 570–581
- Gockel* 1983 *Gockel, B.*: Die Entwicklung der Wasserversorgung im deutschsprachigen Raum. Eine Übersicht. Bundesminister des Inneren (Hrsg.): Wasserversorgungsbericht Teil B. Materialien, Bd. 1. Organisation der Wasserversorgung, Berlin 1983, 1–29
- Goetz* 1938 *Goetz, H.*: Oriental Types and Scenes in Renaissance and Baroque Painting, *The Burlington Magazine LXXIII* (1938) 50–62, 105–115
- Gombrich* 1960 *Gombrich, E. H.*: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, Washington 1960
- Gombrich* 1963 *Gombrich, E. H.*: Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art, London 1963
- Gombrich* 1978 *Gombrich, E. H.*: Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance I, London – New York 1978
- Gombrich* 1979 *Gombrich, E. H.*: Giotto's Portrait of Dante?, *The Burlington Magazine CXXI* (1979) 471–483
- Gombrich* 1983 *Gombrich, E. H.*: Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften, Stuttgart 1983
- Gotik in Böhmen* 1969 *Gotik in Böhmen*, hrsg. v. Karl M. Swoboda, München 1969
- Gotik in der Steiermark* 1978 *Gotik in der Steiermark* (kiállítási katalógus), St. Lambrecht 1978
- Grabar* 1957 *Grabar, A.*: L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique, Paris 1957
- Grabar* 1979 *Grabar, A.*: Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et moyen âge, Paris 1979
- Graf* 1992 *Graf, A.*: Winand von Steeg: Adamas collectancium aquilarum, ein Aufruf zum Kreuzzug gegen die Hussiten, *Umění XXXX* (1992) 344–351
- Gramaccini* 1985 *Gramaccini, N.*: Die Umwertung der Antike – Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance, *Natur und Antike* 1985, 51–83. Das genaue Abbild der Natur. Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini, uo. 198–225
- Gramaccini* 1987 *Gramaccini, N.*: Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter, *Städel-Jahrbuch* 11 (1987)
- Greenhalgh* 1984 *Greenhalgh, M.*: Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel Medioevo, *Memoria*

- dell'antico nell'arte italiana, a cura di S. Settis. Tomo primo: L'uso dei classici, Biblioteca di storia dell'arte, nuova serie I, Torino 1984
- Grewe* 1991 *Grewe, K.*: Wasserversorgung und -Entsorgung im Mittelalter. Ein technisch-geschichtlicher Überblick, *Geschichte der Wasserversorgung* 1991, 48. sk.
- Grimm Wörterbuch* *Grimm, J.és W.*: Deutsches Wörterbuch, Bd. II, Leipzig 1860
- Gringnaschi* 1982 *Gringnaschi, M.*: Remarques sur la formation et l'interprétation du Surréalisme, *Secret of Secrets*
- Grosseteste* 1912 Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln, hrsg. L. Baur, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Bd. IX, Münster 1912
- Großmann* 1994 *Großmann, D.*: Überlegungen zur Person von „Heinrich“ in den Prager Dombaurechnungen, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLVI/XLVII (1993/94) 223–236
- Guasti* 1887 *Guasti, C.*: Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti..., Firenze 1887
- Guidoni–Marino* 1969 *Guidoni, E. – Marino, A.*: Cosmus Pictor: Il „nuovo organo“ di Ferrara: armonia, storia e alchimia della creazione, Storia dell'Arte IV (1969) 388–416
- Guldán* 1966 *Guldán, E.*: Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz – Köln 1966
- Györffy* 1959 *Györffy Gy.*: Tanulmányok a magyar állam eredetéről, Budapest 1959
- Györffy* 1977 *Györffy Gy.*: István király és műve, Budapest 1977
- Györffy* 1987 *Györffy Gy.*: Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza, III, Budapest 1987
- Haas* 1971 *Haas, A.M.*: Meister Eckharts mystische Bildlehre, *Repraesentatio* 1971, 113–138
- Haeser* 1882 *Haeser, H.*: Lehrbuch der Geschichte der Medicin und der epidemischen Krankheiten III. Geschichte der epidemischen Krankheiten, Jena 1882
- Haftmann* 1936 *Haftmann, W.*: Das italienische Säulenmonument. Versuch zur Geschichte einer antiken Form des Denkmals und Kultmonuments und ihrer Wirksamkeit für die Antikenvorstellung des Mittelalters und für die Ausbildung des öffentlichen Denkmals in der Frührenaissance, Phil. Diss. Göttingen 1936
- Hahnloser* 1972 *Hahnloser, H.R.*: Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Graz 1972²
- Hamann* 1916 *Hamann, R.*: Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1916
- Hamann-MacLean* 1983 *Hamann-MacLean, R.*: Die Reimser Denkmale des französischen Königtums im 12. Jahrhundert. Saint-Remi als Grabkirche im frühen und hohen Mittelalter, Nationes. Historische und philologische Untersuchungen zur Entstehung der europäischen Nationen im Mittelalter Bd. 4. Beiträge zur Bildung der französischen Nation im Früh- und Hochmittelalter, hrsg. v. Helmut Beumann, Sigmaringen 1983, 93–259
- Harding* 1988 *D. Harding, C.*: I mosaici della facciata (1321 – ca. 1390), *Orvieto* 1988, 123–138
- Harsdorf* 1958 *Harsdorf, K. v.*: Der Kupferhammer zu Enzendorf bei Rupprechtstegen, Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 48 (1958) 26–50
- Hausherr* 1976 *Hausherr, R.*: Rembrandt's Jacobssegen, Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Opladen 1976
- Házi* *Házi J.*: Sopron szabad királyi város története I/1, Sopron 1921
- Hedemann* 1984 *Hedemann, A. D.*: Valois Legitimacy: Editorial Changes in Charles V's Grandes Chroniques de France, Art Bulletin LXVI (1984) 97–117
- Hedemann* 1985 *Hedemann, A. D.*: Reconstructing the Narrative: The Function of Cer-

- emonial in Charles V's Grandes Chroniques de France, Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages, ed. by Herbert L. Kessler and Marianna Shreve Simpson. National Gallery of Art, Washington 1985, 151–168
- Hedemann* 1991 *Hedemann, A. D.*: The Royal Image. Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274–1422, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1991
- Hegedűs* 1978 *Hegedűs Z.*: A 14–16. századi bronz keresztelődmedecék öntészeti vonatkozásai, Bányászati és Kohászati Lapok, Öntöde 29 (1978) 122–130
- Heinrichs-Schreiber* 1994 *Heinrichs-Schreiber, U.*: Die Bedeutung der französisch-höfischen Bildhauerkunst für den Meister von Großlobming, *Meister von Großlobming* 1994, 9–32
- Heitz* 1963 *Heitz, C.*: Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne, Paris 1963
- Heitz* 1974 *Heitz, C.*: Architecture et liturgie processionnelle à l'époque préromane, *Revue de l'Art* 24 (1974) 30. sk.
- Hekscher* 1955 *Hekscher, W. S.*: *Sixtus III aeneas insignes statvas romano popvlo restituendas censvit*. Rede uitgesproken bij de aanvaring van het ambt als gewoon hoogleraar in de geschiedenis van de kunst der vroege middeleeuwen en de ikonologie aan de Rijksuniversiteit te Utrecht, 'S-Grevenhage 1955
- Held* 1944 *Held, J. S.*: Rembrandt's „Polish Rider”, *The Art Bulletin* 26 (1944) 246. skk.
- Held* 1991 *Held, J. S.*: Rembrandt Studies, Princeton 1991²
- Hempel* 1953 *Hempel, E.*: Nicolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst. Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Kl. Bd. 100, Heft 3, Berlin 1953
- Herklotz* 1985 *Herklotz, I.*: Der Campus Lateranensis im Mittelalter, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana XXII* (1985) 1–43
- Herzogenberg* 1978 *Herzogenberg, J.*: Die Bildnisse Kaiser Karls IV., Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen, hrsg. v. F. Seibt, München 1978, 324. sk.
- Hetherington* 1979 *Hetherington, P.*: Pietro Cavallini. A Study in the Art of Late Medieval Rome, London 1979
- Heydenreich* 1957 *Heydenreich, L. H.*: Marc Aurel und Regisole, Festschrift für Erich Meyer zum sechzigsten Geburtstag..., Hamburg 1957, 146–159
- Hexendorf* 1958 *Hexendorf E.*: Szótanulmányok a szellemi élet középkori magyar kifejezésanyagának köréből, Nyelvtudományi Értekezések 15. sz., Budapest 1958
- Hinz* 1978 *Hinz, B.*: Der „Bamberger Reiter”, Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, hrsg. v. Martin Warnke, Gütersloh 1970
- Hoch* 1987 *Hoch, A. S.*: St. Martin of Tours: His Transformation into a Chivalric Hero and Franciscan Ideal, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987) 471–482
- Hodinka* 1916 *Hodinka A.*: Az orosz évkönyvek magyar vonatkozásai, Budapest 1916
- Hoffmann* 1929 *Hoffmann E.*: Régi magyar bibliofilek, Budapest 1929
- Hoffmann* 1944 *Hoffmann E.*: A felajánlás a Szent István-ábrázolásokon, Lyka Károly Emlékkönyv, Budapest 1944, 168–187
- Hoffmann* 1992 *Hoffmann E.*: Régi magyar bibliofilek. Az előszót és az új jegyzeteket írta és a kötetet szerkesztette: Wehli Tünde, Budapest 1992
- Hoffmann* 1979 *Hoffmann, W.*: Bruchlinien, Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1979
- Hoffmann* 1990 *Hoffmann, W.*: Törésvonalak. művészettörténeti tanulmányok, Budapest 1990
- Holl* 1984 *Holl I.*: Heraldikai megjegyzések, Archeológiai Értesítő 1984, 109. sk.
- Holladay* 1986 *Holladay, J. A.*: Portrait Elements in Tomb Sculpture: Identification and Iconography, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien 1983, 6. Europäische Kunst um 1300, Wien – Köln – Graz 1986, 217–221

- Holst* 1972 *Holst, N. v.*: Zur Ikonographie des Pfingstbildes in der Spanischen Kapelle, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 16 (1972) 261–268
- Homburger* 1958 *Homburger, O.*: Zur Stilbestimmung der figürlichen Skulptur Deutschlands und des westlichen Europas im Zeitraum zwischen 1190 und 1250, Formositas romanica, Beiträge zur Erforschung der romanischen Kunst, Frauenfeld 1958, 29–47
- Homolka* 1978 *Homolka, J.*: Die Parler Bd. 2, Köln 1978, 663 és uő: Peter Parler, der Bildhauer, uo. Bd. 3, 29. sk.
- Horváth* 1896 *Horváth C.*: Hussita emlékeink, Irodalomtörténeti Közlemények 6 (1896) 6. sk.
- Horváth* 1972 *Horváth J.*: Középkori irodalmunk székesfehérvári vonatkozásai, Székesfehérvár évszázadai 2, szerk. Kralovánszky A., Székesfehérvár 1972
- Horváth–Vukov* 1986 *Horváth I. – Vukov K.*: Vitéz János esztergomi palotája, Komárom megyei múzeumi szervezet. Tudományos füzetek 2–3, Tata 1986
- Howett* 1976 *Howett, J.*: Two Panels by the Master of the St. George Codex in The Cloisters, Metropolitan Museum Journal 11 (1976) 85–102
- Hödl* 1971 *Hödl, L.*: Die Zeichen-Gegenwart Gottes und das Gott-Ebenbild-Sein des Menschen in des hl. Bonaventura Itinerarium mentis in Deum c. 1–3, *Repraesentatio* 1971, 94–112
- Hubay* 1938 *Hubay I.*: Missalia Hungarica. Régi magyar misekönyvek, Budapest 1938
- Hubay* 1962 *Hubay, I.*: Die illustrierte Ungarnchronik des Johannes von Thurócz, Gutenberg-Jahrbuch 1962
- Hurtig* 1979 *Hurtig, J.W.*: The Armored Gisant Before 1400, New York–London 1979
- Huszár* 1979 *Huszár, L.*: Münzkatalog Ungarn von 1000 bis heute, Budapest 1979
- Husztí* 1955 *Husztí J.*: Pier Paolo Vergerio s a magyar humanizmus kezdete, Filológiai Közlöny 1 (1955) 521–533
- Internationale Gotik* 1990 *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, hrsg. G.Pochat, B.Wagner, Graz 1990
- Ipolyi* 1854 *Ipolyi A.*: Magyar Mythologia, Pest 1854
- Ipolyi* 1866 *Ipolyi A.*: Magyar régiségtan [1866], Magyar műtörténelmi tanulmányai, Budapest 1889, 557–576
- Ipolyi* 1878 *Ipolyi A.*: A magyar műtörténeti emlékek tanulmánya [1878], Kisebb munkái IV, Műtörténeti tanulmányok, Budapest 1887
- Jackson* 1985 *Jackson, W. H.*: Das Turnier in der deutschen Dichtung des Mittelalters, *Turnier* 1985, 257–297
- Jakubovich* 1930 *Jakubovich E.*: Nagy Lajos király oxfordi kódexe, a Bécsi Képes Krónika kora és illuminátora, Magyar Könyvszemle 37 (1930)
- Jansen* 1988 *Jansen, D.*: Similitudo. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan van Eycks, Dissertationen zur Kunstgeschichte 28, Köln – Wien 1988
- Jan van Ruisbroeck* 1924 *Jan van Ruisbroeck*: Die Zierde der geistlichen Hochzeit und die kleineren Schriften. Herausgegeben und übertragen von Friedrich Markus Huebner, Leipzig 1924
- Jásek–Malinsky* 1990 *Jásek, J. – Malinsky, P.*: Pražské renesanční vodárenství, Portál, ročník XV, číslo 37 (1990) 1–23
- Kaemmerling* 1979 *Kaemmerling, E.* (hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem Bd. 1, Köln 1979
- Kalmár* 1971 *Kalmár J.*: Régi magyar fegyverek, Budapest 1971
- Kantorowicz* 1957 *Kantorowicz, E.*: The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology, Princeton 1957
- Kantorowicz* 1961 *Kantorowicz, E. H.*: The Sovereignty of the Artist. A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art, De Artibus Opuscula XL, Essays in honor of Erwin Panofsky, New York 1961, 167–279
- Karácsonyi* 1893 *Karácsonyi J.*: Nagy Lajos anyja Rómában, Katolikus Szemle VII (1893) 50. sk.

- Karácsonyi* 1924 *Karácsonyi J.*: Szt. Ferenc rendjének története Magyarországon 1711-ig, Budapest 1924
- Kardos* 1936 *Kardos T.*: Magyar tárgyú fejezetek Giovanni da Ravenna emlékiratában, Egyetemes Philológiai Közöny LIX (1936) 284–296
- Kardos* 1941 *Kardos T.*: Középkori kultúra, középkori költészet. A magyar irodalom keletkezése, Budapest 1941
- Kardos* 1952 *Kardos T.*: A huszita biblia keletkezése, MTA II. Osztály Közleményei III (1952) 127–177
- Kardos* 1955 *Kardos T.*: A magyarországi humanizmus kora, Budapest 1955
- Kardos* 1959 *Kardos T.*: Kálti Márk Képes Krónikájáról, Képes Krónika, Budapest 1959
- Karlowska* 1982 *Karlowska, A.*: Malarstwo gotyckie Europy śródkowowschodniej, Warszawa – Poznań 1982
- Károly Róbert* 1988 *Károly Róbert* emlékezete, szerk. Kristó Gy., Makk F. Budapest 1988
- Karsai* 1963 *Karsai G.*: Névtelenség, névretjtés és szerzőnév középkori krónikáinkban, Századok 97 (1963)
- Katzenellenbogen* 1964 *Katzenellenbogen, A.*: Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art, New York 1964
- Kaufmann* 1926 *Kaufmann, H.*: Florentiner Domplastik, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 47 (1926) 141–167, 216–237
- Kauffmann* 1970 *Kauffmann, C. M.*: The altar-piece of St. George from Valencia, Victoria and Albert Museum Yearbook 2, 1970, repr. London é. n.
- Kellenbrenz* 1971 *Kellenbrenz, H.*: Gewerbe und Handel am Ausgang des Mittelalters, Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt, hrsg. G. Pfeiffer, München 1971
- Keller* 1937 *Keller, H.*: Die Bauplastik des Sieneser Domes, Studien zu Giovanni Pisano und seiner künstlerischen Nachfolge, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I (1937) 141–221
- Keller* 1939 *Keller, H.*: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3 (1939)
- Keller* 1942 *Keller, H.*: Giovanni Pisano, Wien 1942
- Képes Krónika* *Dercsényi D. – Csapodiné Gárdonyi K. – Mezey L. – Geréb L.*: Képes Krónika. Hasonmás kiadás, Budapest 1964; *Dercsényi D. – Bellus I. – Csapodiné Gárdonyi K. – Kristó Gy.*: Képes Krónika, Budapest 1987
- Kermer* 1967 *Kermer, W.*: Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, Diss. Tübingen 1967
- Kerny* 1984 *Kerny T.*: A katonaszentek ikonográfiájának néhány sajátossága és szerepe a középkori magyar művészetben, *Ars Hungarica* 1984, 161–176
- Kerny* 1989 *Kerny T.*: Viselettörténeti adalékok a bántornyai freskók körül kialakult vitához, Johannes Aquila és a 14. század falfestészete, Budapest 1989, 134. sk.
- Kerny* 1993 *Kerny T.*: Szent László lovas ábrázolásai, *Ars Hungarica* 1993, 39. sk.
- Kéry* 1972 *Kéry, B.*: Kaiser Sigismund, Ikonographie, Wien – München 1972
- Klaniczay G.* 1984 *Klaniczay G.*: A történeti antropológia tárgya, módszerei és első eredményei, Történeti antropológia. Az 1983. április 18–19-én tartott tudományos ülészak előadásai, szerk. Hofer Tamás, Budapest 1984, 23–60
- Klaniczay G.* 1986 *Klaniczay G.*: Az Anjouk és a szent királyok. Fejezet a középkori szentisztelet történetéből, „Mert ezt Isten hagyta...”. Tanulmányok a népi vallássság köréből (szerk. Tüskés G.), Budapest 1986, 65–87
- Klaniczay, G.* 1992 *Klaniczay, G.*: L'image chevaleresque du saint roi au XII^e siècle, La royauté sacrée dans le monde chrétien, ed. A. Boureau, C. S. Ingerflom, Paris 1992, 53–61
- Kletzl* 1939 *Kletzl, O.*: Plan-Fragmente aus der deutschen Dombauhütte von Prag in Stuttgart und Ulm, Stuttgart 1939

- Klier* 1958 *Klier, R.*: Nürnberg und Kuttenberg, Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 48 (1958) 51–78
- Klotz* 1966 *Klotz, H.*: Deutsche und italienische Baukunst im Trecento, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz XII (1966) 171–206
- Kluge* 1927 *Kluge, K.*: Die antike Erzgestaltung und ihre technischen Grundlagen, Die Antiken Grossbronzen I., hrsg. Kluge, K. – Lehmann-Hartleben, K., Berlin – Leipzig 1927
- Klusch* 1989 *Klusch, H.*: Martin und Georg „de Clussenberch“, Forschungen zu Volks- und Landeskunde Bd. 2, Nr 1, 1989, 42–53
- Knabenschue* 1959 *Knabenschue, P. D.*: Ancient and Medieval Elements in Mantegna's Trial of St. James, The Art Bulletin XLI (1959) 68. sk.
- Knauer* 1977 *Knauer, E. R.*: Kaiser Sigismund. Eine ikonographische Nachlese, Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag, Berlin 1977
- Knittel* *Knittel, O.*: Die Giesser zum Maximiliangrab. Handwerk und Technik, Innsbruck é. n.
- Kódexek* 1985. *Kódexek a középkori Magyarországon. Kiállítási katalógus, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest 1985*
- Koepf* 1977 *Koepf, H.*: Die gotischen Planrisse der Ulmer Sammlungen, Ulm 1977
- Kohlhaussen* 1968 *Kohlhaussen, H.*: Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540, Berlin 1968
- Kolba* 1980 *Kolba J.*: Szent László alakja a középkori ötvösművészetben, *Athleta patriae* 1980, 223. sk.
- Kondakov* 1924 *Kondakov, N. P.*: Les costumes orientaux à la cour byzantine, Byzantion I (1924) 7–49
- Konrad von Megenberg* 1861 *Konrad von Megenberg*: Das Buch der Natur, hrsg. F. Pfeiffer, Stuttgart 1861, repr. Hildesheim 1962
- Kornrumpf* 1981 *Kornrumpf, G.*: 'Heidelberger Liederhandschrift C' címszó: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammler, fortgeführt von Karl Langosch. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage, hrsg. v. Kurt Ruth, red. Christina Stöllinger, Bd. 3, Berlin – New York 1981, 584. sk.
- Kosch* 1991 *Kosch, C.*: Wasserbaueinrichtungen in hochmittelalterlichen Konventanlagen Mitteleuropas, *Geschichte der Wasserversorgung* 1991, 89–146
- Kosegarten* 1966 *Kosegarten, A.*: Beiträge zur sienesischen Reliefkunst des Trecento, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XI (1966)
- Kosegarten* 1967 *Kosegarten, A.*: Aus dem Umkreis Nino Pisanos, *Pantheon* XXV/4 (1967) 235–249
- Kotrba* 1969 *Kotrba, V.*: Die Bronzeskulptur des Hl. Georg auf der Burg zu Prag, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1969.
- Kovács* 1975 *Kovács, É.*: L'orfèvrerie parisienne et ses sources, *Revue de l'Art* 28 (1975) 29. sk.
- Kovács* 1994 *Kovács É.*: Uralkodópár képe a zágrábi miseruhán, *Ars Hungarica* 1994/1, 20–24
- V. Kovács* 1985 *V. Kovács S.*: Magyar pokoljárók. Egy fejezet lovagi irodalmunk történetéből. Tar Lőrinc pokoljárása. Középkori magyar víziók, Budapest 1985, 24. sk.
- V. Kovács* 1987 *V. Kovács S.*: A középkori László-ének bizánci elemei (Görög harcosszettek, magyar lovagkultusz, 1983), *Eszmetörténet és régi magyar irodalom. Tanulmányok*, Budapest 1987, 91–109
- Kovalovszky* 1993 *Kovalovszky J.*: Árpád-kori bronzöntő műhely Feldebrőn, művészettörténet – Műemlékvédelem II. Entz Géza nyolcvanadik születésnapjára. *Tanulmányok*, Budapest 1993, 87–97
- Krása* 1969 *Krása, J.*: Bible Purkarta Strnada z Janovic a Žikmundův Comestor, *Umění* XVII (1969) 591. sk.

- Krásá* 1971 *Krásá, J.*: Rukopisy Václava IV, Praha 1971
- Krásá* 1974 *Krásá, J.*: Studie o rukopisech husitské doby, Umění XXII (1974) 17. sk.
- Krásá* 1983 *Krásá, J.*: Der hussitische Biblizismus, Von der Macht der Bilder, Beiträge des C.I.H.A. -Kolloquiums „Kunst und Reformation“, hrsg. E. Ullmann, Leipzig 1983, 54. sk.
- Krásá* 1984 *Krásá, J.*: Karlový pečetí, Karolus Quartus, Praha 1984
- Krautheimer* 1947 *Krautheimer, R.*: Ghiberti and Master Gusmin, Art Bulletin XXIX (1947) 25. sk, id.: uő: Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art, New York – London 1969, 275–294
- Krautheimer* 1956 *Krautheimer, R.*: Lorenzo Ghiberti, Princeton 1956
- Kreytenberg* 1972 *Kreytenberg, G.*: Giovanni d'Ambrogio, Jahrbuch der Berliner Museen 14 (1972) 8–32
- Kreytenberg* 1980/a *Kreytenberg, G.*: La prima opera del Ghiberti e la scultura fiorentina del Trecento. *Lorenzo Ghiberti* 1980. 59–78.
- Kreytenberg* 1980/b *Kreytenberg, G.*: Das Marmorbildwerk der Fundatrix Ettalensis und die Pisaner Skulptur zur Zeit Ludwigs des Bayern, Wittelsbach und Bayern, hrsg. H. Glaser, München 1980, I/1
- Kreytenberg* 1984 *Kreytenberg, G.*: Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts, München 1984
- Kreytenberg* 1990 *Kreytenberg, G.*: La tomba di Donato Acciaiuoli in Santi Apostoli a Firenze – un'opera d'importazione, Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses „Scultura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia 1985“, hrsg. Jörg Garms und Angiola Maria Romanini, Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom I. Abt. Abhandlungen 10. Bd., Wien 1990, 349. sk.
- Kristó* 1967 *Kristó Gy.*: Anjou-kori krónikáink, Századok 101 (1967) 457–501
- Kristó* 1977 *Kristó Gy.*: História és kortörténet a Képes Krónikában, Budapest 1977
- Kristó* 1986 *Kristó Gy.*: Az Árpád-kor háborúi, Budapest 1986
- Kristó* 1988 *Kristó Gy.*: Az Anjou-kor háborúi, Budapest 1988
- Kruger Born* 1928 *Kruger Born, L.*: The Perfect Prince. A Study in Thirteenth-Century Ideas, Speculum III (1928) 470–504
- Kubler* 1962 *Kubler, G.*: The Shape of Time. Remarks on the History of Things, New Haven – London 1962
- Kugler* 1859 *Kugler, F.*: Geschichte der gotischen Baukunst, Stuttgart 1859
- Kumorovitz* 1941 *Kumorovitz B. L.*: A magyar címer kettőskeresztje, Turul 55 (1941) 45. sk.
- Kumorovitz* 1984 *Kumorovitz L. B.*: Osztályok, címek, rangok és hatáskörök alakulása I. Lajos király kancelláriájában, Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról, Budapest 1984, 321. sk.
- Kunstgeschichte* 1985 *Kunstgeschichte.* Eine Einführung, hrsg. v. H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W., Sauerländer, M. Warnke, Berlin 1985 és harmadik kiadása: Berlin 1988
- Kunst um 1400* *Kunst um 1400 am Mittelrhein – Ein Teil der Wirklichkeit, kiállítási katalógus,* hrsg. H. Beck, W. Beeh, H. Bredekamp, Frankfurt, Liebighaus 1975–76
- Kurcz* 1964 *Kurcz Á.*: Anjou-kori történetírásunk kérdéséhez, Irodalomtörténeti Közlemények LXVIII (1964) 367. sk.
- Kurcz* 1988 *Kurcz Á.*: Lovagi kultúra Magyarországon a 13–14. században, Budapest 1988
- Kurmann* 1969 *Kurmann, P.*: Zur Architektur des Konstanzer Heiligen Grabes, Beiträge zur Kunstgeschichte des Bodenseeraumes und des Oberrheins, Dr. H. c. Albert Knoepfli zugeeignet, Bern 1969, Separatum des Heftes 3/4, Jg. XX (1969) der Vierteljahresschrift Unsere Kunstdenkmäler, 66. sk.

- Kurmann* 1987 *Kurmann, P.*: La façade de la cathédrale de Reims, CNRS Lausanne 1987
- Kutal* 1962 *Kutal, A.*: České gotické sochařství 1350–1450, Praha 1962
- Kutal* 1970 *Kutal, A.*: Sochařství, České umění gotické 1350–1420, katalógus, Praha 1970
- Kutal* 1975 *Kutal, A.*: Socha sv. Jiří na Hradčanech a Itálie, Classica atque mediaevalia Jaroslao Ludvikovsky octogenario oblata, Brno 1975, 199–205
- Kühnel* 1967 *Kühnel, H.*: Realienskunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Versuch einer Darstellung – Erfordernis der Gegenwart, Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich NF XXXVII (1965–67) 238. sk.
- Künstler* 1976 *Künstler, G.*: Sinn und Zweck der Darstellung Sigismunds in dem Wiener Bildnis, Mitteilungen der Österreichischen Galerie 19/20 (1975/76)
- Laclotte* 1969 *Laclotte, M.*: Le Maître des Anges rebelles, Paragone n. 237 (1969) 3–14
- Ladner* 1965 *Ladner, G. B.*: Ad imaginem Dei. The Image of Man in Mediaeval Art, Latrobe 1965
- Laging* 1967 *Laging, D. W.*: The Method Used in Making the Bronze Doors of Augsburg Cathedral, The Art Bulletin XLIX (1967) 129–136
- I. Lajos* 1982 *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382, Kiállítási katalógus, Budapest 1982*
- Lakatos* 1974 *Lakatos, I.*: Die Geschichte der Wissenschaft und ihre rationalen Rekonstruktionen, Theorien der Wissenschaftsgeschichte, hrsg. W. Diederich, Frankfurt a. M. 1974
- Lányi* 1936 *Lányi, J.*: Il Profeta Isaia di Nanni di Banco, Rivista d'Arte XVIII (1936) 137–178
- Lauts* 1962 *Lauts, J.*: Carpaccio. Gemälde und Zeichnungen. Gesamtausgabe, Köln 1962
- László* 1942 *László Gy.*: Kolozsvári Márton és György Szent-György szobrának lószerszámja, Kolozsvár 1942
- László* 1955 *László, Gy.*: Études archéologiques sur l'histoire de la société des avars, Dissertationes Archaeologicae Musei Nationalis Hungarici, Ser. Nova XXXIV, Budapest 1955
- László* 1965 *László Gy.*: Szent László győri ereklyetartó mellszobráról, Arrabona 7 (1965) 157. sk.
- László* 1993 *László Gy.*: A Szent László-legenda középkori falképei, Budapest 1993
- Lázár* 1917 *Lázár B.*: Die Kunst der Brüder Kolozsvári, uő: Studien zur Kunstgeschichte, Wien 1917
- LCI* Lexikon für christliche Ikonographie, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1968–1976
- Legenda Aurea* Jacobi a Voragine Legenda Aurea vulgo Historia Lombardica dicta. Ad optimum librorum fidem recensuit Dr. Th. Graesse. Reproductio phototypica editionis tertiae 1890, Osnabrück 1969
- Legner* 1977 *Legner, A.*: Bilder und Materialien in der spätgotischen Kunstproduktion, Städel-Jahrbuch N. F. 6 (1977) 168. sk.
- Le Goff* 1977 *Le Goff, J.*: Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en Occident, Paris 1977
- Le Goff* 1976/1980 *Le Goff, J.*: The Symbolic Ritual of Vassalage (eredetileg: 1976), uő: Time, Work and Culture in the Middle Ages, transl. by A. Goldhammer, Chicago – London 1980, 237–287
- Lehmann* 1959 *Lehmann, Ph. W.*: Theodosius or Justinian? A Renaissance Drawing of a Byzantine Rider, The Art Bulletin XLI (1959) 39–57
- Lente* 1972 *Lente I.*: A veleméri falfestmények helyreállítása, Magyar Műemlékvédelem 1969–1970, Budapest 1972
- Léonard* 1932 *Léonard, E.-G.*: Histoire de Jeanne 1^{re} Reine de Naples, comtesse de Provence (1343–1382), Monaco–Paris I. 1932
- Leonardo da Vinci* 1967 *Leonardo da Vinci: A festészetről, ford. Gulyás D., Budapest 1967*

- Leonardo da Vinci* *Leonardo da Vinci: The Madrid Codices vol. V. Transcription and Translation of Codex Madrid II*, by Ladislao Reti, New York – St. Louis – St. Francisco stb. é. n.
- Leone de Castris* 1986 *Leone de Castris, P.: Arte di corte nella Napoli angioina*, Borgo S. Croce 1986
- Leone de Castris* 1988 *Leone de Castris, P.: Problemi martiniani avignonesi: Il „Maestro degli angeli ribelli”, i due Ceccarelli ed altro*, Simone Martini, atti del convegno Siena 1985, Firenze 1988
- Leoni* 1982 *Leoni, M.: Einige Bemerkungen zu antiken Bronze-Statuen, Pferde von San Marco* 1982, 101. sk.
- Leoni* 1988 *Leoni, M.: Considerazioni sulla fonderia d' arte ai tempi di Donatello, Donatello* 1988, 54. sk.
- Leopold* 1985 *Der Heilige Leopold, Landesfürst und Staatssymbol, kiállítási katalógus, Stift Klosterneuburg* 1985
- Les fastes du Gothique* 1981 *Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V. (kiállítási katalógus)*, Paris 1981
- Levárdy* 1963 *Levárdy, F.: Il leggendario ungherese degli Angiò conservato nella Biblioteca Vaticana, nel Morgan Library e nell' Ermitage, Acta Historiae Artium IX* (1963)
- Levi della Vida* 1978 *Levi della Vida, M. P.: Un manoscritto fantasma nel Fondo Reginese della Biblioteca Vaticana: il Reg. Lat. 1117, Scriptorium XXXII* (1978) 51–53
- Lightbown* 1978 *Lightbown, R. W.: Secular Goldsmith's Work in Medieval France. A History*, London 1978
- Lion of Venice* 1990 *The Lion of Venice. Studies and research on the bronze statue in the Piazzetta*, ed. by Bianca Maria Scarfí, Venice 1990
- Liptak* 1958 *Liptak, J.: Bedeutung der Kupfererzeugung im karpätendeutschen Bergbau, Südostdeutsches Archiv 1* (1958) 47–52
- L. M.*
Longhi 1928 *Lexikon des Mittelalters*
Longhi, R.: „Me pinxit”: Un San Michele Arcangelo di Gentile da Fabriano, Pinacoteca 1928
- Longhi* 1931 *Longhi, R.: Vitale da Bologna e i suoi affreschi nel Camposanto di Pisa, beszámoló a firenzei német művészettörténeti intézetben, 1931. december 6-án tartott előadásról, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz IV* (1932–34) 135–137
- Lorenzetti* 1956 *Lorenzetti, G.: Venezia e il suo estuario, guida storico-artistica, Roma* 1956
- Lorenzo Ghiberti* 1980 *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. Atti del convegno* 1978, Firenze 1980
- Lovag* 1974 *Lovag Zs.: A magyar viselet a XI–XIII. században, Ars Hungarica 2* (1974) 381–408
- Lővei* 1986 *Lővei P.: Hindu-arab számjegyek a 14. századi Magyarországon, Matematikai Lapok 33* (1986) 25. sk.
- Lukács* 1980 *Lukács Zs.: A Szent László-legenda a középkori magyar festészetben. Athleta Patriae* 1980
- Lukcsics* 1930 *Lukcsics P.: Szent László király ismeretlen legendája, Budapest* 1930
- Lunzer* 1923 *Lunzer, J.: Die Entstehungszeit des Biterolf, Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 16. Ergänzungsheft, Festschrift für Bernhard Senffert, 1923*
- Macek* 1985 *Macek, J.: Das Turnier im mittelalterlichen Böhmen, Turnier* 1985
- MAL* *Magyar Anjou Legendárium, szerk. Levárdy F., Budapest* 1975
- Magi* 1972 *Magi, F.: Osservazioni sul grifo e il leone di Perugia, Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Serie III, Rendiconti XLIV* (1971–1972) 175–303

- Magyar humanisták levelei* 1971 Magyar humanisták levelei, XV–XVI. század, közreadja: V. Kovács S., Budapest 1971
- Magyar viseletek* 1900 A magyar viseletek története. Rajzolta és festette Nemes Mihály, szövegét írta Nagy Géza, Budapest 1900
- Mályusz* 1966 *Mályusz E.*: Krónika-problémák, Századok 100 (1966)
- Mályusz* 1967 *Mályusz E.*: A Thuróczy-krónika és forrásai, Budapest 1967
- Mályusz* 1973 *Mályusz E.*: Királyi kancellária és krónikaírás Magyarországon, Budapest 1973
- Mályusz* 1984 *Mályusz E.*: Zsigmond király uralma Magyarországon, Budapest 1984
- Manzalauoi* 1982 *Manzalauoi, M. A.*: Philip of Tripoli and his textual methods, *Secret of Secrets*
- Marosi* 1969 A középkori művészet világa, szerk. Marosi E., Budapest 1969
- Marosi* 1975 *Marosi, E.*: Das *decus* des mittelalterlichen Kunstwerkes, *Acta Antiqua* XXIII (1975) 371–376
- Marosi* 1976 *Marosi, E.*: Vorläufige kunsthistorische Bemerkungen zum Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda, *Acta Historiae Artium* XX (1976) 333–371
- Marosi* 1982 *Marosi, E.*: Das grosse Münzsiegel der Königin Maria von Ungarn. Zum Problem der Serialität mittelalterlicher Kunstwerke, *Acta Historiae Artium* XXVIII (1982) 4. sk.
- Marosi* 1983 *Marosi, E.*: Zum Prinzip des „pars pro toto“ in der Architektur des Mittelalters, Funktion und Gestalt, hrsg. v. F. Möbius und E. Schubert, Weimar 1983, 286–306
- Marosi* 1984/a *Marosi E.*: Az esztergomi Porta speciosa ikonográfiájához. Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról, szerk. Székely Gy. Budapest 1984
- Marosi* 1984/b *Marosi E.*: Zsigmond király Avignonban, *Ars Hungarica* 1984, 11–27
- Marosi* 1987 *Marosi, E.*: Der Heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger. Bemerkungen zu seiner Ikonographie, *Acta Historiae Artium* 33 (1987)
- Marosi* 1988 *Marosi E.*: Visegrád a nemzeti tudatban. Művészettörténeti adalékok, *Ars Hungarica* 1988, 8. sk.
- Marosi* 1992 *Marosi E.*: A kép mint tárgy. Néhány újabb művészettörténeti könyvről, *BUKSZ* 1992 (6sz), 361–369
- Marosi* 1993 *Marosi E.*: Barátságos arcok. Néhány középkori fej értelmezéséhez és az értelmezés módszeréhez. Művészettörténet – Műemlékvédelem II, Entz Géza nyolcvanadik születésnapján, Budapest 1993, 151–168
- Marosi* 1994 *Marosi, E.*: Die Persönlichkeit Sigismunds in der Kunst, *Sigismund* 1994, 255–267
- Marth* 1988 *Marth, R.*: Das sog. Gondorfer Kreuz – Probleme des ursprünglichen Zustandes und der Authentizität, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 42 (1988) 69. sk.
- Marth* 1991 *Marth, R.*: Neue Ergebnisse zum Gondorfer Kreuz, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 45 (1991) 158. sk.
- Martin* 1904 *Martin, H.*: Les esquisses des miniatures, *Revue Archéologique* IV (1904) 17–45
- Martindale* 1988 *Martindale, A.*: Innovazioni in Simone Martini: i problemi di interpretazione, Simone Martini, atti del convegno, Siena 1985, a cura di Luciano Bellosi, Firenze 1988, 233–237
- Matthias* 1982 Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541, kiállítási katalógus, Schallaburg 1982
- Maximilian I.* 1969 Maximilian I., kiállítási katalógus, Innsbruck 1969
- Mazzucchelli* 1762 *Mazzucchelli, G.*: Gli scrittori d'Italia, II, 3, Brescia 1762
- McCulloch* 1962 *McCulloch, Fl.*: Medieval Latin and French Bestiaries, Chapel Hill. The University of North California Press, 1962

- Meier – Rüberg* 1980 *Ch. Meier – U. Rüberg: Einleitung: Text und Bild* 1980
- Meiss* 1933 *Meiss, M.: The Problem of Francesco Traini, The Art Bulletin* XV (1933) 97–173
- Meiss* 1967 *Meiss, M.: French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke, London – New York* 1967
- Meiss* 1968 *Meiss, M.: French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicot Master, London – New York* 1968
- Meiss* 1971 *Meiss, M.: Notable Disturbances in the Classification of Tuscan Trecento Paintings, The Burlington Magazine* CXIII (1971) 178–187
- Meiss* 1983 *Meiss, M.: Francesco Traini, edited and with Introduction by H. B. J. Maginnis, Washington, D. C.* 1983
- Meister von Großlobming* 1994 *Der Meister von Großlobming, hrsg. A. Saliger, kiállítási katalógus, Österreichische Galerie, Wien* 1994
- Melich* 1941 *Melich J.: László, Ulászló, Magyar Nyelv* XXXVII (1941) 146. skk.
- Mende* 1979 *Mende, U.: Der Brunnenhansel vom Heiliggeistspital in Nürnberg, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg* 1979, 47–66
- Mende* 1981 *Mende, U.: Die Türzieher des Mittelalters. Denkmäler deutscher Kunst. Bronzegeräte des Mittelalters, Begründet von O. von Falke und E. Meyer, fortgeführt von P. Bloch, Bd. 2, Berlin* 1981
- Mende* 1983 *Mende, U.: Die Bronzetüren des Mittelalters 800–1200, München* 1983
- Merhautová – Treštík* 1985 *Merhautová, A. – Treštík, D.: Spezifische Züge der böhmischen Kunst im 12. Jahrhundert, Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt, hrsg. F. Möbius und E. Schubert, Weimar* 1985
- Mérindol* 1988 *Mérindol, Chr. de: Entre la France, la Hongrie et Naples: les Anjou, XVIII. Internationaler Kongreß für Genealogie und Heraldik, 5–9. September 1988, Innsbruck. Kongreßbericht, Veröffentlichungen des Innsbrucker Stadtarchives N. F. 18 (1988) 145–170*
- Messerer* 1959 *Messerer, W.: Das Relief im Mittelalter, Berlin* 1959
- Meuer* 1954 *Meuer, E.: Das Altar-Diptychon des Königs Andreas III. von Ungarn. Kunstdenkmäler der Schweiz, Aargau III, Das Kloster Königsfelden, Basel* 1954, 255. sk.
- Meyer* 1956 *Meyer, E.: Frühgotische Bronzen im Erzbistum Trier, Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin* 1956, 106–111
- Meyer* 1978 *Meyer, U.: Politische Bezüge in Dürers „Ritter, Tod und Teufel“, Kritische Berichte* 6 (1978) 27. sk.
- Meyer-Schapiro* 1977 *Meyer-Schapiro: Romanesque Art, New York* 1977
- Mezey* 1979 *Mezey L.: Deákság és Európa. Irodalmi műveltségünk alapvetésének vázlat, Budapest* 1979
- Mezey* 1980 *Mezey L.: Athleta patriae. Szent László legkorábbi irodalmi ábrázolásának alakulása, Athleta Patriae* 1980
- Middeldorf-Kosegarten* 1980 *Middeldorf-Kosegarten, A.: The Origins of Artistic Competitions in Italy, Lorenzo Ghiberti* 1980 I. 176. sk.
- Miodónska* 1968 *Miodónska, B.: Opatovický brevif, Neznámý český rukopis 14. století, Umění* XVI (1968) 213–252
- Miodónska* 1979 *Miodónska, B.: Rex Regum i Rex Poloniae in dekoracji malarskiej Graduau Jana Olbrachta i Pontyfikału Erazma Ciołka. Z zagadnień ikonografii władzy królewskiej w sztuce polskiej wieku XVI, Kraków* 1979
- Miskulin* 1905 *Miskulin A.: Magyar művelődéstörténeti mozzanatok Giovanni és Matteo Villani Krónikái alapján, Budapest* 1905
- Mollay* 1977 *Mollay, K.: Il miniatore del Leggendaro Angioino Ungherese, Acta Historiae Artium* XXIII (1977) 278. sk.
- MoMT II.* 1987 *Magyarországi művészet 1300–1470 körül (szerk. Marosi E.). A magyarországi művészet története* 2, Budapest 1987

- Monfrin* 1982 *Monfrin, J.*: La place du Secret des secrets dans la littérature française médiévale, *Secret of Secrets*, 73–113
- Morandi* 1964 *Morandi, U.*: Le bicchierne senesi. Le tavolette della Bicchierna della Gabella e di altre magistrature dell'antico stato conservate presso l'Archivio di Stato di Siena, Siena 1964
- Morey* 1953 *Morey, Ch. R.*: Early Christian Art, Princeton 1953
- Mortet – Deschamps* *Mortet, V.–Deschamps, P.*: Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen-âge. XII–XIII^e siècle, Paris 1929
- Möbius* 1984 *Möbius, Fr.*: Stil als Kategorie der Kunsthistoriographie, Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriß, hrsg. F. Möbius, Dresden 1984
- Muntz – Frothingam* 1883 *Muntz, E. – Frothingam, A.C.*: Il tesoro della Basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo con una scelta d'inventari inediti, Archivio della regia Società Romana di Storia Patria VI (1883)
- Museo dell'Opera* *Il Museo dell'Opera del duomo a Firenze a cura di L. Becherucci e G. Brunetti, Firenze é. n.*
- Müller – Steingraber* 1954 *Müller, Th. – Steingraber, E.*: Die französische Goldemailplastik um 1400, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, III. Folge V (1954)
- Myslivec* 1934 *Myslivec, J.*: Svätý Jiří ve východokrest'anském umění, Saint-Georges dans l'art chrétien oriental, Byzantinoslavica 5 (1933–34), 304–370, 370–375
- Nabholz* 1894 *Nabholz, A.*: Geschichte der Freiherren von Regensberg, Diss. phil. Zürich 1894
- Natur und Antike* 1985 *Natur und Antike in der Renaissance, kiállítási katalógus, Liebighaus – Museum alter Plastik, Frankfurt a. M. 1985*
- Negri Arnoldi* 1983 *Negri Arnoldi, F.*: Scultura trecentesca in Calabria: apporti esterni e attività locale, Bollettino d'arte 21 (1983) Anno LXVIII Serie VI
- Németh* 1983 *Németh P.*: A kisvárdai római katolikus templom Szent László ábrázolása. Tanulmányok Kisvárdai történetéből, szerk. Ács Z., Kisvárdai 1983
- Némethy* 1910 *Némethy L.*: A vitkőczyi templomról, Archaeologiai Értesítő Ú.F. XXX (1910) 58. sk.
- Newton* 1975 *Newton, S. M.*: Renaissance Theatre Costume and the Sense of the Historic Past, London 1975
- Newton* 1980/a *Newton, S. M.*: Fashion in the Age of the Black Prince. A Study of the years 1340–1365, Woodbridge, Suffolk – Totowa, New Jersey 1980
- Newton* 1980/b *Newton, S. M.*: Tommaso da Modena, Simone Martini, Hungarians and St. Martin in Fourteenth-Century Italy, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XLIII (1980) 234–238
- Nico Fasola* 1951 *Nico Fasola, G.*: La fontana di Perugia, Roma 1951
- Niedermaier* 1979 *Niedermaier, P.*: Siebenbürgische Städte. Forschungen zur städtebaulichen und architektonischen Entwicklung von Handwerksorten zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert, Bukarest 1979
- Nürnberg* 1986 *Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance, katalógus, München 1986*
- Obrist* 1983 *Obrist, B.*: Das illustrierte „Adamas collectantium aquilarum“ (1418–1419) von Winand von Steeg als Zeitdokument, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 40 (1983) 135–143
- Oddy* 1985 *Oddy, W. A.*: Vergoldungen auf prähistorischen und klassischen Bronzen. Archäologische Bronzen, antike Kunst, moderne Technik, hrsg. H. Born, Berlin 1985
- Ohly* 1977 *Ohly, Fr.*: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977
- Olbrich* 1984 *Olbrich, H.*: Gotik im Quattrocento oder: Der ausgebliebene Dialog zwi-

- schen Frederick Antal und Aby Warburg, Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriß, hrsg. v. F. Möbius, Dresden 1984, 199–225
Olivato 1991 *Olivato, L.*: Il guerriero e il drago. Per l'iconografia di S. Giorgio. Un santo Guerriero, *San Giorgio* 1991, 70–81
Olschki 1944 *Olschki, L.*: Asiatic Exoticism in Italian Art of the Early Renaissance, *The Art Bulletin* 26 (1944) 95–106
Orvieto 1988 *Il duomo di Orvieto a cura di Luigi Ricetti, Roma – Bari 1988*
Otokars Österreichische Reimchronik 1890 *Otokars Österreichische Reimchronik. Nach den Abschriften Franz Lichtensteins herausgegeben von Joseph Seemüller, MGH, Deutsche Chroniken VII/1, 1890, Neudruck Dublin – Zürich 1974.*
Österreichische Chronik 1909 *Österreichische Chronik von den 95 Herrschaften, hrsg. v. J. Seemüller, Monumenta Germaniae Historica, Deutsche Chroniken VII/1–2, Dublin – Zürich 1974 (unveränderter Nachdruck der 1. Auflage, 1909)*
Paatz 1951 *Paatz, W.*: Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Jg. 1951, 3. Abhandlung, Heidelberg 1951
Paatz 1963 *Paatz, W.*: Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465–1500), Heidelberg 1963
Paccagnini *Paccagnini, G.*: Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova, h. n., é. n.
Pächt 1950 *Pächt, O.*: Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIII (1950)
Pächt 1975 *Pächt, O.*: Die früheste Kopie der Illustrationen des Wiener Dioskurides, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38 (1975) 201–214
Pächt 1977 *Pächt, O.*: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, München 1977
Pallucchini 1964 *Pallucchini, R.*: La pittura veneziana del Trecento, Venezia – Roma 1964
Pálóczy-Horváth 1980 *Pálóczy-Horváth, A.*: Le costume coman au moyen-âge, *Acta Archaeologica* XXXII (1980) 403–427
Pálóczy-Horváth 1989 *Pálóczy-Horváth A.*: Besenyők, kunok, jászok, Budapest 1989
Panofsky 1924 *Panofsky, E.*: „Idea”. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig 1924
Panofsky 1925 *Panofsky, E.*: Die Perspektive als „symbolische Form”, *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25, Leipzig–Berlin 1927, 258–330*
Panofsky 1927 *Panofsky, E.*: „Imago Pietatis”. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmannes” und der „Maria Mediatrix”, *Festschrift Friedländer, Leipzig 1927*
Panofsky 1951 *Panofsky, E.*: Gothic Architecture and Scholasticism, 1951
Panofsky 1953/1971 *Panofsky, E.*: Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character (1953), Icon Edition, London 1971
Panofsky 1957 *Panofsky, E.*: The Meaning in the Visual Arts, Garden City N. J. 1957
Panofsky 1960 *Panofsky, E.*: Renaissance and Renaissances in Western Art, Stockholm 1960
Panofsky 1964 *Panofsky, E.*: Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini, London 1964
Panofsky 1984 *Panofsky, E.*: A jelentés a vizuális művészetekben, Budapest 1984
Parisse 1985 *Parisse, M.*: Le toumoi en France, des origines à la fin du XIII^e siècle, *Turnier* 1985, 180. sk.
Die Parler *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln 1–3, Köln 1978 és Resultatband, Köln 1980*
Pasionál Přemyslovny Kunhuty 1975 *Pasionál Přemyslovny Kunhuty, szerk. Stejskal, K., Urbánková, E., Praha 1975*
Pásztor 1940 *Pásztor L.*: A magyarság vallásos élete a Jagellók korában, Budapest 1940

- Pauly-Wissowa*
Peregriny 1913
Pauly-Wissowa: Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft
Peregriny J.: Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum állagai IV. Magyar Történelmi Képcsamok, Budapest 1913
- Perényi* 1957
Perényi J.: A Szent László-legenda Oroszországban, Annales Universitatis Budapestiensis de Rolando Eötvös Nominatae, Sectio Historica I (1957) 172–184
- Perrig* 1991
Perrig, A.: Der Löwe des Villard de Honnecourt. Überlegungen zum Thema „Kunst und Wissenschaft“, Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz, Berlin 1991, 105–121
- Pešina* 1955
Pešina, J.: Podoba a podobizny Karla IV. příspěvek k poznání českého portrétního realismu ve 14. století, Universitas Carolina. Philosophica vol. 1. No 1 (1955) 1–60
- Péter A.*
Péter A.: Árpádházi Szent István, Szent Imre és Szent László a középkori művészetben. Ikonográfiai tanulmány, kézirat. Budapest, Szépművészeti Múzeum Könyvtára
- Péter* 1939
Péter, A.: Quand Simone Martini est-il venu en Avignon? Gazette des Beaux-Arts LXXXI. année, 6^e pér., tome 21 (1939) 153–174
- Pferde von San Marco* 1982
Die Pferde von San Marco, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin 1982
- Pickering* 1966
Pickering, F. P.: Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter, Berlin 1966
- Pinder* 1920
Pinder, W.: Die dichterische Wurzel der Pietà, Repertorium für Kunstwissenschaft 42 (1920)
- Pinder* 1923
Pinder, W.: Zum Problem der „Schönen Madonnen“ um 1400, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 44 (1923)
- Pinder* 1924
Pinder, W.: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark – Potsdam 1924
- Pinder* 1937
Pinder, W.: Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1937
- Plant* 1981
Plant, M.: Portraits and Politics in Late Trecento Padua: Altichiero's Frescoes in the S. Felice Chapel, S. Antonio, Art Bulletin LXIII (1981) 406–425
- Pochat* 1973
Pochat, G.: Figur und Landschaft, Berlin 1973
- Pochat* 1985
Pochat, G.: Geschichte und Kunstgeschichte. Möglichkeiten und Grenzen einer historischen Sinngebung der Kunst und der Kunstgeschichte, Kunsthistoriker II (1985) Nr 4/5, 4–16
- Pochat* 1986
Pochat, G.: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986
- Pochat* 1987
Pochat, G.: Natura pulchrior ars? Antikenrezeption in der spätmittelalterlichen Ästhetik, Kunsthistoriker IV (1987) Nr. 3–4
- Podlaha* 1921/a
Podlaha, A.: Z pamětní knihy stavebních pisarů Hradů Pražského z let 1683–1719, Památky Archaeologické XXXII (1920–21)
- Podlaha* 1921/b
Podlaha, A.: Plány a kresby chované v kanceláři správy Hradů Pražského I. Plány a kresby tykající se Hradů Pražského, Památky Archaeologické XXXII (1920–21)
- Podlaha* 1921/c
Podlaha, A.: Pohled na třetí nádvoří Hradů Pražského z r. 1733, Památky Archaeologické XXXII (1920–21)
- Podro* 1982
Podro, M.: The Critical Historians of Art, New Haven – London 1982
- Poschke* 1973
Poeschke, J.: Die Sienerer Domkanzel des Nicola Pisano. Ihre Bedeutung für die Bildung der Figur im „stile nuovo“ der Dante-Zeit, Berlin – New York 1973
- Pohl* 1974
Pohl, A.: Ungarische Goldgulden des Mittelalters (1325–1540), Graz 1974

- Polen im Zeitalter der Jagiellonen* 1986
Polzer 1964
Polzer 1980
Polzer 1981
Pór 1893/a
Pór 1893/b
Pór 1895
Pór 1901
Previtali 1982
Prokopp 1975
Prokopp 1980
Prokopp 1983
Prokopp 1992
Pujmanová 1981
Quednau 1983
Raby 1980
Raby 1982
Radnóti 1990
Radocsay 1954
Radocsay 1955
Radocsay 1967
Radocsay Prag
Radocsay 1977
Rautenberg 1965
RBK
RDK
Recht 1986
- Polen im Zeitalter der Jagiellonen, kiállítási katalógus, Schallaburg 1986
Polzer, J.: Aristotle, Mohammed and Nicholas V in Hell, Art Bulletin XLVI (1964) 457–469
Polzer, J.: L'ultimo dipinto di Simone Martini, Antichità viva XIX (1980) 7. sk.
Polzer, J.: The „Master of the Rebel Angels” Reconsidered, The Art Bulletin LXII (1981) 563–584
Pór A.: János, kükkillei főesperes, Nagy Lajos király történetírója (1319–1397), Századok XXVII (1893) 1–15, 97–106
Pór A.: A történeti jelenetek korhű rekonstruálásáról (Levél a szerkesztőhöz), Századok XXVII (1893) 421–428, 504–511, 680–693, 862–874
Pór A.: Az Anjouk kora. Az Anjou-ház és örökösei (1301–1439), Szilágyi S. (szerk.): A magyar nemzet története, Budapest 1895
Pór A.: Erzsébet királyné aacheni zárandoklása 1357-ben, Századok XXXV (1901) 1. sk.
Previtali, G.: Due lezioni sulla scultura „umbra” del Trecento 2. II „terzo” maestro di Orvieto, Prospettiva 31(1982) 26. sk.
Prokopp M.: Vitéz János esztergomi palotája, Janus Pannonius. Memoria Saeculorum Hungariae 2, Budapest 1975
Prokopp M.: A keszthelyi plébániatemplom gótikus falképei, Építés – Építészettudomány XII (1980)
Prokopp, M.: Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe particularly Hungary, Budapest 1983
Prokopp M.: Simone Martini Szent László képe Altomonte-ben, Szent László és Somogyvár. Tanulmányok a 900 éves somogyvári bencés apát-ság emlékezetére, Kaposvár 1992, 137–144
Pujmanová, O.: Prague, Naples et Avignon: Oeuvres de Tomaso da Modena à Karlstejn, Revue de l'Art No 53 (1981) 57. sk.
Quednau, R.: Raphael und „alcune stampe di maniera tedesca”, Zeitschrift für Kunstgeschichte 46 (1983) 129–175
Raby, J.: Cyriacus of Ancona and the Ottoman Sultan Mehmed II., Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XLIII (1980) 242–246
Raby, J.: Venice, Dürer and the Oriental Mode, The Hans Huth Memorial Studies I. Islamic Art Publications, distributed by Sotheby Publications, 1982
Radnóti S.: „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”, Budapest 1990
Radocsay D.: A középkori Magyarország falképei, Budapest 1954
Radocsay D.: A középkori Magyarország táblaképei, Budapest 1955, 437. sk. 525
Radocsay D.: A középkori Magyarország faszobrai, Budapest 1967
Radocsay D.: Einige Bemerkungen zur neueren Literatur über das Reiterstandbild des Hl. Georg in Prag, Sborník Národního Múzea v Praze, Rada A, Historie XXI(1967) 4/5, 253–256
Radocsay D.: Falképek a középkori Magyarországon, Budapest 1977
Rautenberg, A.: Mittelalterliche Brunnen in Deutschland, Diss. Freiburg i. Br. 1965
Reallexikon zur byzantinischen Kunst, hrsg. v. Klaus Wessel, Stuttgart 1963–
Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte, 1938–
Recht, R.: Le portrait et le principe de réalité dans la sculpture: Philippe le Bel et l'image royale, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien 1983, 6. Europäische Kunst um 1300, Wien – Köln – Graz 1986, 189–201

- Redl* 1988
Redl K.: Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez, Budapest 1988
- Reinhardt* 1963
Reinhardt, H.: La cathédrale de Reims, Paris 1963
- Reinle* 1969
Reinle, A.: Der Reiter am Zürcher Grossmünster, Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 26 (1969) 21–46
- Reinle* 1984
Reinle, A.: Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Zürich – München 1984
- Reitzenstein* 1965
Reitzenstein, A. v.: Der Ritter im Heergewäte. Bemerkungen über einige Bildgrabsteine der europäischen Plastik, Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965, München 1965, 73. sk.
- Repraesentatio* 1971
Der Begriff der repraesentatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild, Berlin – New York 1971
- Richental* 1913
Ulrich von Richental, Chronik des Konzils zu Konstanz, hrsg. v. Otto H. Brandt, Leipzig 1913
- Richental* 1964
Ulrich von Richental: Das Konzil zu Konstanz, Konstanz – Starnberg 1964
- Richter Sherman* 1977
Richter Sherman, C.: Some Visual Definitions in the Illustrations of Aristotle's Nicomachean Ethics and Politics in the French Translations of Nicole Oresme, The Art Bulletin LIX (1977)
- Rieckenberg* 1963
Rieckenberg, H.J.: Die Erzgießer Martin und Georg von Klausenburg, Archiv für Kulturgeschichte 45 (1963)
- Riederer* 1983
Riederer, J.: Die Geschichte des Bronzegusses, Ex aere solido. Bronzen von der Antike bis zur Gegenwart. Eine Ausstellung der Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin aus den Beständen ihrer Staatlichen Museen, hrsg. P. Bloch, Münster 1983
- Riederer* 1985
Riederer, J.: Die Metallanalyse des Braunschweiger Löwen, *Braunschweig* 1985
- Riegl* 1905
Riegl, A.: Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung, Wien – Leipzig 1905
- Riegl* 1929
Riegl, A.: Gesammelte Aufsätze, Augsburg – Wien 1929
- Ringbom* 1965
Ringbom, S.: Icon to Narrative, Abo 1965
- Riznica* 1983
Riznica zagrebačke katedrale, kiállítási katalógus, Zagreb 1983
- RMKT*
Régi Magyar Költők Tára I. Középkori magyar költői maradványok. Közéleteszi Szilády Áron, Budapest 1877
- Robey* 1973
Robey, D.: Vergerio the Elder: Republicanism and Civic Values in the Work of an Early Humanist, Past and Present LVIII (1973) 3–37
- Romanini* 1990
Romanini, A. M.: Nuovi dati sulla statua bronzea di San Pietro in Vaticano, Arte medievale II. Serie, Anno IV, n. 2 (1990) 3. sk.
- Rómer* 1874
Rómer F.: Régi falképek Magyarországon, Budapest 1874
- Roques de Maumont* 1958
Roques de Maumont, H. v.: Antike Reiterstandbilder, Berlin 1958
- Rosenauer* 1985
Rosenauer, A.: Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck – Max Dvořák und seine Stellung zu Wickhoff und Riegl, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983, Bd. 1, Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode, Köln – Graz – Wien 1985, 45–52
- Rosenberg* 1986
Rosenberg, W.: „Wechselseitige Erhellung der Künste“? Zu Oskar Walzels stiltypologischem Ansatz der Literaturwissenschaft, Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hrsg. v. H. U. Gumbrecht und H. L. Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1986, 169–280
- Rossi Caponari* 1988
Rossi Caponari, M.: Il duomo e l'attività edilizia dei Signori Sette (1295–1313), *Orvieto* 1988, 29–48
- Roth* 1958
Roth, E.: Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Berlin 1958
- Rowley* 1958
Rowley, G.: Ambrogio Lorenzetti, Princeton 1958

- Różycka-Bryzek* 1978 *Różycka-Bryzek, A.*: Realizacja bizantyjskiego programu ikonograficznego w polskich kościołach gotyckich na przykładzie malowideł kaplicy lubel'skiej 1418. r., Sztuka i ideologia XV wieku. Materiały sympozjum Komitetu nauk o sztuce Polskiej Akademii Nauk 1976, pod redakcją Piotra Skubiszewskiego, Warszawa 1978
- Rózsa* 1973 *Rózsa Gy.*: Magyar történetábrázolás a 17. században, Budapest 1973
- Rubinstein* 1958 *Rubinstein, N.*: Political Ideas in Sieneese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXI (1958) 179–207
- Sachsenspiegel* 1976 Der Sachsenspiegel in Bildern aus der Heidelberger Bilderhandschrift ausgewählt und erläutert von W. Koschorrek, Frankfurt a. M. 1976
- Saliger* 1994 *Saliger, A.*: Der Meister von Großlobming in monographischer Sicht, *Meister von Großlobming* 1994, 44–55
- Salmi* 1956 *Salmi, M.*: La miniatura italiana, Milano 1956
- Salmi* 1960 *Salmi, M.*: Il problema della statua bronzea di S. Pietro nella Basilica Vaticana, *Commentari XI* (1960) 22–29
- Sándor* 1972 *Sándor, A.*: "Art" as the Concept of the Arts in the Age of mechanical Reproduction, *Problemi di metodo: condizioni di esistenza di una storia dell'arte. Atti del XXVI Congresso CIHA Bologna 1972*, 133–143
- Sangiorgi* 1922 *Sangiorgi, G.*: Le stoffe e le vesti tombali di Cangrande della Scala, *Bollettino d'Arte I* (1922) 443–457
- San Giorgio* 1991 Un santo Guerriero. San Giorgio tra Ferrara e Praga. Dalle collezioni estensi a Konopište, *kiállítási katalógus, Castello Estense, Ferrara 1991*
- Santi* 1951 *Santi, F.*: I lavori del restauro. *Nico Fasola 1951*, 71. sk.
- Santi* 1958 *Santi, F.*: Ancora sui bronzi della Fontana di Perugia, *Commentari IX* (1958) 309–312
- Sauer* 1902 *Sauer, J.*: Die Symbolik des Kirchengebäudes im Mittelalter, Freiburg i. Br. 190
- Sauerländer* 1970 *Sauerländer, W.*: Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270, München 1970
- Sauerländer* 1976 *Sauerländer, W.*: Reims und Bamberg. Zu Art und Umfang der Übernahmen, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976) 167. sk.
- Sauerländer* 1977 *Sauerländer, W.*: Die Naumburger Stifterfiguren, *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur V*, Stuttgart 1977, 169. sk.
- Sauerländer* 1978 *Sauerländer, W.*: Spätstauferische Skulpturen in Sachsen und Thüringen. Überlegungen zum Stand der Forschung, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 41 (1978) 181. sk.
- Sauerländer* 1983 *Sauerländer, W.*: Kleider machen Leute. Vergessenes aus Viollet-le-Duc's „Dictionnaire du mobilier français“, *Arte medievale* 1 (1983) 221–240
- Saxl* 1937 *Saxl, F.*: Costumes and Festivals of Milanese society under Spanish rule, *Proceedings of the British Academy* 1937, 401–456
- Saxl* 1957 *Saxl, F.*: The Troy Romance in French and Italian Art, *Lectures*, London 1957, 125–138
- Schedel* 1990 Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel, Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge (Béatrice Hernad), München 1990
- Schiedlausky* 1971 *Schiedlausky, G.*: Das Werk: Dürer als Entwerfer für Goldschmiedekunst, Albrecht Dürer 1471–1971, *katalógus*, München 1971
- Schiller* 1968 *Schiller, G.*: Ikonographie der christlichen Kunst 2, Gütersloh 1968
- Schindler* 1978 *Schindler, H.*: Der Schnitzaltar. Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol, Regensburg 1978
- Schlee* 1976 *Schlee, E. L.*: Der Reliefschmuck der Orvietaner Domfassade. Entwicklungsgeschichte in Planung und Realisation – Stilbeziehungen zwischen den frühen Partien und Denkmälern des Quattrocento, *Diss.* Bochum 1976

- Schlee* 1977 *Schlee, E. L.*: Die Bekrönungszone des Silberaltars in Pistoia – Zur Florentiner Skulptur um 1400. Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin N. F. 25 (1976/77) 8–12
- Schlee* 1979 *Schlee, E. L.*: Der Reliefschmuck der Domfassade in Orvieto. Frühes Trecento oder mittleres Quattrocento? Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin N. F. XXVII (1978–79) 11–14
- Schlee* 1986 *Schlee, E. L.*: Thronende toskanische Madonnen um 1300, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien 1983, Wien – Köln – Graz 1986, Bd. 6. Europäische Kunst um 1300, 257–268
- Schlosser* 1898 *Schlosser, J. v.*: Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 19 (1898) 176 sk.
- Schlosser* 1935 *Schlosser, J. v.*: „Stilgeschichte“ und „Sprachgeschichte“ der bildenden Kunst. Ein Rückblick, München 1935
- Schmidt, A.* 1967 *Schmidt, A.*: Winand von Steeg, ein unbekannter mittelrheinischer Künstler, Festschrift für Alois Thomas, Trier 1967, 363–372
- Schmidt – Heimpel* 1977 *Schmidt, A. – Heimpel, H.*: Winand von Steeg (1371–1453), ein mittelrheinischer Gelehrter und Künstler und die Bilderhandschrift über Zollfreiheit des Bacharacher Pfarrweins auf dem Rhein aus dem Jahr 1426. Bayerische Akademie der Wissenschaften, phil. hist. Klasse, Abhandlungen N. F. 81, München 1977
- Schmidt* 1962 *Schmidt, G.*: Die Malerschule von St. Florian, Graz – Köln 1962
- Schmidt* 1969 *Schmidt, G.*: Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei, *Gotik in Böhmen* 1969
- Schmidt* 1970 *Schmidt, G.*: Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIII (1970)
- Schmidt* 1973 *Schmidt, G.*: „Andreas me pinxit“. Frühe Miniaturen von Nicolò di Giacomo and Andrea de' Bartoli in dem Bologneser Offiziolo der Stiftsbibliothek Kremsmünster, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXVI (1973) 57–73
- Schmidt* 1979 *Schmidt, G.*: Malerei und Plastik, Die Zeit der frühen Habsburger, Dome und Klöster 1279–1379 (kiállítási katalógus), Wiener Neustadt 1979
- Schmidt* 1981 *Schmidt, G.*: Zu einigen Stifterdarstellungen des 14. Jahrhunderts in Frankreich, Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki, Paris 1981
- Schmidt* 1984 *Schmidt, G.*: „Belehrender“ und „befreiender“ Humor. Ein Versuch über die Funktionen des Komischen in der bildenden Kunst des Mittelalters, Worüber lacht das Publikum im Theater? Spass und Betroffenheit – einst und heute, Festschrift zum 90. Geburtstag von Heinz Kindermann, Wien – Köln 1984, 9. sk.
- Schmidt* 1986 *Schmidt, G.*: Die Madonna von der Wiener Neustädter Wappenwand, Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift H.G. Franz zum 70. Geburtstag, Graz 1986, 315–327
- Schmidt* 1992 *Schmidt, G.*: Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien – Köln – Weimar 1992
- Schmitt* 1970 *Schmitt, A.*: Die Apokalypse des Robert von Anjou, Pantheon XXVIII (1970)
- Schmitt* 1974 *Schmitt, A.*: Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento. Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung und die Paduaner Malerei. Die methodische Einbeziehung des römischen Münzbildnisses in die Ikonographie „Berühmter Männer“, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz XVIII (1974)
- Schmoll gen. Eisenwerth* 1959 *Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.*: St. Georg in Domjulien (Südlothringen), Annale Universitatis Saaviensis VIII (1959) 290. sk.
- Schmoll gen. Eisenwerth* 1977 *Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.*: Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, Beiträge zum Problem des Stil-

- pluralismus. Hrsg. W. Hager – N. Knapp, Studien zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 3, München 1977
- Schöne* 1954 *Schöne, W.*: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954
- Schrade* 1958 *Schrade, H.*: Vor- und frühromanische Malerei, Köln 1958
- Schrader* 1863 *Schrader, G. W.*: Biographisch-literarisches Lexikon der Thierärzte aller Zeiten und Länder, Stuttgart 1863
- Schramm* 1939 *Schramm, P. E.*: Der König von Frankreich. Das Wesen der Monarchie vom 9. bis zum 16. Jahrhundert, Weimar 1939
- Shubert* 1982 *Shubert, E.*: Zur Naumburg-Forschung der letzten Jahrzehnte, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXV(1982) 130 sk.
- Schulek* 1926 *Schulek A.*: Vegyesházi királyaink pénzei és korrendjük. I. Károly Róbert, Numizmatikai Közöny XXV (1926)
- Schultes* 1986 *Schultes, L.*: Der Meister von Grosslobming und die Wiener Plastik des schönen Stils, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXIX (1986) 1–40
- Schultes* 1988 *Schultes, L.*: Zur Herkunft und kunstgeschichtlichen Stellung des Znaimer Altars, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XLII (1988)
- Schüssler* 1975 *Schüssler, G.*: Studien zur Ikonographie des Antichrist, Diss. Heidelberg 1975
- Schwartz* 1985 *Schwartz, G.*: Rembrandt, His life, His paintings, Harmondsworth/Middlesex 1985
- Schwarz* 1972 *Schwarz, M.*: Der heilige Georg – Miles Christi und Drachentöter. Wandlungen seines literarischen Bildes in Deutschland von den Anfängen bis in die Neuzeit, Diss. Köln 1972
- Schwarz* 1986 *Schwarz, M. V.*: Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils, Manuskripte für Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft Bd. 5, Worms 1986
- Schwarzweber* 1940 *Schwarzweber, A.*: Das Heilige Grab in der deutschen Bildnerei des Mittelalters, Freiburg i. Br. 1940
- Schwinekörper* 1969 *Schwinekörper, B.*: Zur Deutung der Magdeburger Reitersäule, Festschrift P.E. Schramm zu seinem siebzigsten Geburtstag, Wiesbaden 1969, Bd. I, 117–142
- Secr. Secr./Steele* *Opera hactenus inedita Rogeri Baconi, fasc. V, Secretum Secretum Secretorum, ed. Robert Steele, Oxford 1920*
- Secret of Secrets* *Pseudo-Aristotle, The Secret of Secrets. Sources and Influences. Ed. by W. F. Ryan and Charles B. Schmitt, Warburg Institute Surveys IV, London 1982*
- Setti* 1950 *Setti, S. M.*: Il Maestro di Sant'Agostino e Ambrogio Lorenzetti, *Commentari I* (1950) 207–210
- Seymour* 1959 *Seymour, Ch. Jr.*: The younger masters of the first campaign of the Porta della Mandorla 1391–1397, *The Art Bulletin* XLI (1959) 1–17
- Seymour* 1966 *Seymour, Ch. Jr.*: Sculpture in Italy: 1400–1500, Harmondsworth 1966
- Sickel* 1872 *Sickel, Th.*: Zur Geschichte der Siegel Kaiser Sigismunds, *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* N. F. 14 (1872) 14
- Sigismund* 1994 *Sigismund von Luxemburg. Kaiser und König in Mitteleuropa 1387–1437. Beiträge zur Herrschaft Kaiser Sigismunds in der europäischen Geschichte um 1400, hrsg. J. Macek, E. Marosi, F. Seibt, Warendorf 1994*
- Silber* 1980 *Silber, E.*: The reconstructed Toledo Speculum Humanae Salvationis: the Italian Connection in the Early Fourteenth Century, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XLIII (1980) 32–51
- Simone Martini* 1970 *L'opera completa di Simone Martini, presentazione di Gianfranco Contini, apparati critici e filologici di Maria Cristina Gozzoli, Milano 1970*

- Simone Martini e „chompagni”* 1985
Simson 1984
Śnieżyńska-Stolot 1975
Sobczyk 1974
Sopron Oklevéltár Sötér 1987
Spengler 1923
Spies 1985
Springer 1983
SRH
Stammler 1969
S. Thomae Aqu. Op. Omn.
Steinberg 1970
Steingraber 1956
Steinherz 1887
Steinweg 1929
Stejskal 1965
Stejskal 1972
Stejskal 1978
Stone 1955
Stone 1982
Stones 1990
Stromer 1967
Stromer 1968
- Simone Martini e „chompagni”, katalógus, Siena, Pinacoteca Nazionale 1985, coordinamento scientifico: A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985
Simson, O. v.: The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order, Princeton 1984 (első kiadás: 1956)
Śnieżyńska-Stolot, E.: Dworski ceremoniał pogrzebowy królów polskich w XIV wieku. Sztuka i ideologia XIV. wieku, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1975, 89–100
Sobczyk, B.: Rex imperator in regno suo. Suwerenność króla polskiego w koncu XV wieku w miniaturach „Graduału Jana Olbrachta”, Folia Historiae Artium X (1974)
Sopron vármegye története, Oklevéltár I, szerk. Nagy I., Sopron 1889
Sötér I.: Világos után. Nemzet és haladás Aranytól Madáchig, Budapest 1987
Spengler, O.: Der Untergang des Abendlandes, München 1923
Spies, G.: Der Braunschweiger Löwe. *Braunschweig* 1985, 9–33
Springer, P.: Modelle und Muster. Vorlage und Kopie, Serien, Ornamenta Ecclesiae, kiállítási katalógus, szerk. A. Legner, Köln 1983, 301–314
Scriptores Rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum. Edendo operi praefuit Emericus Szentpéteri, Budapest 1937–1938
Stammler, W.: Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie, Freiburger Universitätsreden N. F.23, Freiburg i. d. Schweiz 1959
S. Thomae Aquinatis Opera Omnia, curante Roberto Busa S. J. 3, Stuttgart – Bad Cannstatt 1980
Steinberg, A.: Introduction to Part 4, *Art and Technology* 1970, 241
Steingraber, E.: The Pistoia Silver Altar: A re-examination, *The Connoisseur* 138 (1956) 150. sk.
Steinherz, S.: Die Beziehungen Ludwigs I. von Ungarn zu Karl IV., Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung VIII (1887)
Steinweg, K.: Andrea Orcagna, Diss. Göttingen, Strassburg 1929
Stejskal, K.: K obsahovej a formovej interpretáci stredovekých nástenných malieb na Slovensku, Zo starších výtvarných dejín Slovenska, Bratislava 1965
Stejskal, K.: Der Historismus in der Kunst am Hofe Karls IV., Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'Art. Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Art Budapest 1969, Budapest 1972, II. 585–589
Stejskal, K.: Die Rekonstruktion des Luxemburger-Stammbaumes auf Karlstein, *Umění XXVI* (1978)
Stone, L.: Sculpture in Britain. The Middle Ages, Harmondsworth 1955
Stone, R.: Antico and the Development of Bronze Casting in Italy at the End of the Quattrocento, *Metropolitan Museum Journal* 16 (1982) 87–116
Stones, A.: Indications écrites et modèles picturaux, guides aux peintures de manuscrits enluminés aux environs de 1300, *Artistes, artisans* 1990, Vol. III. Fabrication et consommation de l'oeuvre 321–349
Stromer, W. v.: Das Schriftwesen der Nürnberger Wirtschaft vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Zur Geschichte Oberdeutscher Handelsbücher, Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte Nürnbergs, hrsg. vom Stadtarchiv Nürnberg II. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg Bd. 11/II. Nürnberg 1967
Stromer, W. v.: Nürnberger Unternehmer im Karpatenraum. Ein oberdeutsches Buntmetall-Oligopol 1396–1412, *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej XVI* (1968) 641–662

- Stromer* 1970 *Stromer, W. v.*: Oberdeutsche Hochfinanz 1350–1450, Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Beihefte Nr 55–57, Teil I–III, Wiesbaden 1970
- Stromer* 1971 *Stromer, W. v.*: Handel und Gewerbe der Frühzeit, Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt, hrsg. G. Pfeiffer, München 1971, 46. sk. és: Wirtschaftsleben unter den Luxemburgern, uo., 92. sk.
- Strzygowski* 1902 *Strzygowski, J.*: Der koptische Reiterheilige und der heilige Georg, Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Literatur XL (1902)
- Suckale* 1977 *Suckale, R.*: Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, Städel-Jahrbuch N. F. 6 (1977) 177. sk.
- Suckale* 1987 *Suckale, R.*: Die Regensburger Buchmalerei von 1250 bis 1350, Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters, kiállítási katalógus, München 1987
- Sunturp* 1980 *Sunturp, R.*: Te igitur-Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarhandschriften, *Text und Bild* 1980
- Swoboda* 1940 *Swoboda, K. M.*: Peter Parler, der Baukünstler und Bildhauer, Wien 1940
- Synff* 1986 *Synff, M.*: Beobachtungen zu den Orvietaner Fassadenreliefs, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien 1983, Wien – Köln – Graz 1986, Bd. 6. Europäische Kunst um 1300, 269–272
- Szabó* 1942 *Szabó D.*: Bevezető: Apor-kódex, Codices Hungarici II, Kolozsvár 1942
- Szabó* 1985 *Szabó, Th.*: Das Turnier in Italien, *Turnier* 1985
- Székely* 1956 *Székely Gy.*: A huszitizmus és a magyar nép, Századok 90 (1956)
- Szendrei* 1905 *Szendrei J.*: A magyar viselet történeti fejlődése, Budapest 1905
- Szentpétery* 1930 *Szentpétery I.*: Magyar oklevéltan, A magyar történettudomány kézikönyve II/3, Budapest 1930
- Szigethi* 1968 *Szigethi, A.*: A propos de quelques sources des compositions de la Chronique Enluminée, Acta Historiae Artium XIV (1968) 177–214
- Sztuka polska* 1971 *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, red. M. Walicki, Dzieje sztuki polskiej, tom pierwszy, Warszawa 1971
- Szűcs* 1974 *Szűcs J.*: „Nemzetiség” és „nemzeti öntudat” a középkorban. Szempontok egy egységes fogalmi nyelv kialakításához. Nemzet és történelem, Budapest 1974, 191. sk.
- Szűcs* 1984 *Szűcs J.*: Az 1267. évi dekrétum és háttere. Szempontok a köznemesség kialakulásához, Mályusz Elemér emlékkönyv, Budapest 1984, 341. sk.
- Szűcs* 1988 *Szűcs J.*: Szent István Intelmei: az első magyarországi államelméleti mű, Szent István és kora, szerk. Glatz F. – Kardos J., Budapest 1988
- Takács* 1984 *Takács I.*: Megjegyzések a XIV. századi magyar főpapi pecsétek művészettörténeti kérdéseihöz, Főpapi pecsétek 1984
- Takács* 1989 *Takács I.*: „Rosa inter lilia rubinosa”. A zágrábi káptalan 1371. évi pecsétjének Szent István képéhez, Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára, Budapest 1989
- Takács* 1992 *Takács I.*: Magyarországi káptalanok és konventek középkori pecsétjei. Művészettörténeti tanulmány és katalógus a Magyar Tudományos Akadémia művészettörténeti Kutató Intézete és a Budapesti Történeti Múzeum másolatgyűjteménye alapján, Budapest 1992
- Tanaka* 1986 *Tanaka, H.*: The Mongolian script in Giotto's paintings at the Scrovegni Chapel at Padova, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien 1983, 6. Europäische Kunst um 1300, Wien – Köln – Graz 1986, 167–172
- Tarnai* 1974 *Tarnai A.*: A Képes Krónika forrásaihoz, Középkori kútfőink kritikus kérdései, Budapest 1974
- Tarnai* 1984 *Tarnai A.*: „A magyar nyelvet írni kezdik”. Irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon, Budapest 1984

- Taube* 1911
Temesvári Pelbárt 1982
Tervarent 1956
- Testa* 1990
Text und Bild 1980
- Th. – B.*
- Thorndike* 1923
- Thuróczy* 1978
Thuróczi 1985, 1988
- Tietze* 1913
Tietze 1919
- Toesca* 1951
Tomek
Tonk 1979
Torriti 1950
- Tóth M.* 1973
- Tóth M.* 1974
Tóth-Szabó 1917
- Török* 1978
- Török* 1981
- Török* 1988
- Török* 1989
- Török* 1991
- Török* 1980
Traeger 1970/a
Traeger 1970/b
- Treasure of San Marco* 1984
Trésor de Saint-Denis 1991
- Taube, O. v.:* Zur Ikonographie St. Georgs in der italienischen Kunst, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst VII (1911) 186–203
Temesvári Pelbárt válogatott írásai, szerk. V. Kovács S., Budapest 1982
Tervarent, G. de: L'origine des fontaines anthropomorphes, Académie royale de Belgique, Bulletin de la Classe des Beaux-Arts XXXVIII (1956) 122–129
La Cattedrale di Orvieto... a cura di Giosi Testa, 1990
Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit, hrsg. v. Ch. Meier, U. Rüberg, Wiesbaden 1980
Thieme, U. – Becker, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907–1950
Thorndike, L.: A History of Magic and Experimental Science, New York 1923
Thuróczy János: A magyarok krónikája, Budapest 1978
Johannes de Thurocz: Chronica Hungarorum I. Textus, ediderunt Elisabeth Galántai et Julius Kristó, Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum, Series Nova VII, Budapest 1985, illetve Commentarii, composuit Elemér Mályusz, adiuvante Julio Kristó, Budapest 1988
Tietze, H.: Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913
Tietze, H.: Kunstkenner und Kunsthistoriker, Kunstchronik und Kunstmarkt 1919/2. (10. Oktober)
Toesca, P.: Il Trecento, Torino 1951
Tomek, W. W.: Dějepis mesta Prahy
Tonk S.: Erdélyiek egyetemjárása a középkorban, Bukarest 1979
Torriti, P.: Il coro del duomo di Orvieto e le sue sculture, Commentari I (1950) 143–145
Tóth M.: A süvetei körtemplom freskói. Adalékok a középkori falképciklusok templombeli elhelyezésének kérdéséhez, Építés – Építészettudomány V (1973) 293. sk.
Tóth M.: Árpád-kori falfestészet, Budapest 1974, 89 és 673, 677.
Tóth-Szabó P.: A cseh-huszita mozgalmak és uralom története Magyarországon, Budapest 1917
Török Gy.: Táblaképfestészetünk korai szakasza és európai kapcsolatai, Ars Hungarica 1978, 7–27
Török, Gy.: Einige unbeachtete Holzskulpturen des weichen Stils in Ungarn und ihre Beziehungen zu dem Skulpturenfund in der Burg von Buda, Acta Historiae Artium XXVII (1981) 209–224
Török, Gy.: Thomas de Coloswar und die europäische Kunst um 1400, Seminaria Niedzickie III, Kraków 1988, 49. sk.
Török, Gy.: Problems of Central European Art c. 1400. The Thomas de Coloswar Altarpiece in Hungary, World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art, ed. by I. Lavin, University Park – London 1989, Vol. I, 133–135
Török, Gy.: Neue Folii aus dem „Ungarischen Anjou-Legendarium“, Zeitschrift für Kunstgeschichte 61 (1992) 565–577
Török J.: Szent László liturgikus tisztelete, *Athleta Patriae* 1980
Traeger, J.: Der reitende Papst. Ein Beitrag zur Ikonographie des Papsttums, München 1970
Traeger, J.: Der Bamberger Reiter in neuer Sicht, Zeitschrift für Kunstgeschichte 33 (1970) 1–20
The Treasure of San Marco in Venice. Kiállítási katalógus, The British Museum, Milan 1984
Le trésor de Saint-Denis, kiállítási katalógus, Paris 1991

- Tripps* 1969 *Tripps, M.*: Hans Multscher. Seine Ulmer Schaffenszeit 1527–1467, Weisenhorn 1969
- Tubero* 1994 *Ludovicus Tubero*: Kortörténeti feljegyzések (Magyarország), közreadja Blazovich L., Sz. Galántai E., Szeged 1994
- Turnier* 1985 Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums. Hrsg. v. J. Fleckenstein. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 80, Göttingen 1985
- Tümpel* 1986 *Tümpel, Chr.*: Rembrandt, Mythos und Methode, Antwerpen – Königstein im Taunus 1986
- Tylecote* 1962 *Tylecote, R. F.*: Metallurgy in Archaeology. A Prehistory of Metallurgy in the British Isles, London 1962
- Umění dobý posledních Přemyslovců* 1982 Umění dobý posledních Přemyslovců, katalógus, szerk. J. Kuthán, Roztoky u Prahy 1982
- Underwood* 1950 *Underwood, P. A.*: The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels, *Dumbarton Oaks Papers* 5 (1950) 41–138
- Ung.Kunstg.* 1983 Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930. Katalógus. Collegium Hungaricum, Wien 1983
- Unterkircher* 1966 *Unterkircher, F.*: Die Bibliothek Friedrichs III, Friedrich III., kiállítási katalógus, Wiener Neustadt 1966
- Urbach* 1994 *Urbach Zs.*: Adalékok Miksa császár portré-ikonográfiájához, *Művészettörténeti Értesítő* XLIII (1994) 19–25
- Váczy* 1972 *Váczy P.*: Helm und Diadem. Numismatische Beiträge zur Entstehung der byzantinischen Kaiserkrone, *Acta Antiqua* XX (1972) 169–208
- Váczy* 1985 *Váczy P.*: Merseburgi Thietmar a magyar királykoronázásról, *Történelmi Szemle* 85/4, 638. sk.
- Vajay* 1969 *Vajay Sz.*: A sisakdísz megjelenése a magyar heraldikában, *Levéltári Közlemények* 40 (1969)
- Valentiner* 1948 *Valentiner, W. R.*: Rembrandt's Conception of Historic Portraiture, *Art Quarterly* XI (1948) 117–136
- Van der Grinten* 1969 *Van der Grinten, E.*: Elements of Art Historiography in Medieval Texts, The Hague 1969
- Van Marle* 1924 *Van Marle, R.*: The Development of the Italian Schools of Painting, IV. The Hague 1924
- Van Marle* 1925 *Van Marle, R.*: The Development of the Italian Schools of Painting, V. The Hague 1925
- Váradí kőtüredékek* 1989 *Váradí kőtüredékek*, szerk. Kerny T., Budapest 1989
- Varga* 1980 *Varga A.*: A váradí káptalan hiteleshelyi működése, művelődéstörténeti tanulmányok, Bukarest 1980
- Vargyas* 1983 *Vargyas L.*: Nomádkori hagyományok vagy udvari-lovagi toposzok? A Szent László-hagyomány vitájához, *Ethnographia* XCIV (1983) 296–302
- Varjú* 1902 *Varjú E.*: A Thuróczi-krónika kiadásai és a Magyar Nemzeti Múzeumban őrzött példányai, *Magyar Könyvszemle* U. F. X (1902) 362–402
- Varjú* 1935 *Varjú E.*: A magyar viselet a középkorban, *Magyar művelődéstörténet*, szerk. Domanovszky S. I. Budapest 1935
- Vavra* 1980 *Vavra, E.*: Kunstwerke als Quellenmaterial der Sachkulturforschung, Europäische Sachkultur des Mittelalters. Veröffentlichungen des Instituts für Mittelalterliche Realienkunde Österreichs, Bd. 4, Wien 1980, 195–232
- Vayer* 1935 *iff. Vayer L.*: Pázmány Péter ikonográfiája, *Századok* 1935
- Vayer* 1938 *iff. Vayer L.*: A történeti művek illusztrálása. Kny. Szentpétery-Emlékönyv, Budapest 1938
- Vayer* 1945 *Vayer L.*: Rembrandt és „Rákóczi”, *Magyar Múzeum* 1945, 80–87
- Vayer* 1962 *Vayer L.*: Masolino és Róma. Mecénás és művész a reneszánsz kezdetén, Budapest 1962

- v. d. Brincken 1967
v. d. Brincken, A.-D.: Die universalhistorischen Vorstellungen des Johann von Marignola OFM. Der einzige mittelalterliche Weltchronist mit Fernostkenntnis, *Archiv für Kulturgeschichte* 49 (1967) 297–339
- v. d. Brincken 1968
v. d. Brincken, A.-D.: Mappa mundi und Chronographia. Studien zur imago mundi des abendländischen Mittelalters, *Deutsches Archiv* 24 (1968) 118–186
- v. den Brincken 1973
v. den Brincken, A.-D.: Die „Nationes christianorum orientaliū“ im Verständnis der lateinischen Historiographie von der Mitte des 12. bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, *Kölner Historische Abhandlungen* Bd. 22, Köln – Wien 1973
- Vlaamse miniaturen 1993
Vlaamse miniaturen voor Van Eyck (ca. 1380 – ca. 1420). Catalogus, uitgegeven door M. Smeyers, Leuven 1993
- Vekerdi 1972
Vekerdi J.: A Szent László énekhez, *Irodalomtörténeti Közlemények* LXXVI (1972) 133–145
- Velmans 1970
Velmans, T.: Deux manuscrits illuminés inédits et les influences réciproques entre Byzance et l'Italie, *Cahiers archéologiques* XXIX (1970) 207–233
- Verbum et signum 1975
Verbum et signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung Friedrich Ohly zum 60. Geburtstag überreicht 10. Januar 1974, hrsg. H. Fromm – W. Harms – U. Ruberg, München 1975
- Villani 1909
A három Villani krónikája. Fordította, bevezetéssel és magyarázó jegyzetekkel ellátta Rác Miklós. (Középkori krónikások. A MTA támogatásával szerkeszti Dr. Gombos Ferenc Albin, VIII–IX), Budapest 1909
- Vitale da Bologna 1986
Vitale da Bologna, a cura di Rosalba D'Amico e Massimo Medica, Bologna 1986
- Vitzthum 1905
Vitzthum, G. G.: Von den Quellen des Stils im Triumph des Todes, *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXVIII (1905)
- Vizkelely 1980
Vizkelely, A.: Höfische Legenden und Motive der Brautentführung, *Die Parler* 4, 1980, 146
- Vizkelely 1981
Vizkelely A.: Nomádkori hagyományok vagy udvari-lovagi toposzok? Észrevételek Szent László és a leányrabló kún epikus és képzőművészeti ábrázolásához, *Irodalomtörténeti Közlemények* LXXXV (1981)
- Vizkelely–Wehli 1989
Vizkelely A.: Az „Isztambuli Antifonále” és Wehli T.: Az „Isztambuli Antifonále” iniciáléi, *Ars Hungarica* 1989, 97. sk.
- Voinovich 1931
Voinovich G.: Arany János életrajza II. 1849–1860, Budapest 1931
- Volbach 1935
Volbach, W. F.: La bandiera di San Giorgio, *Archivio della R. Deputazione romana di Storia patria* LVIII (I. della nuova serie, 1935) 153–170
- Volpe 1965
Volpe, C.: La Pittura Riminese del Trecento, Milano 1965
- Vossler 1927
Vossler, K.: Über Vergleichung und Unvergleichlichkeit der Künste, *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage*, Zürich – Leipzig – Wien 1927
- Vöge 1894
Vöge, W.: Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, Strassburg 1894
- Vöge 1958
Vöge, W.: Bildhauer des Mittelalters, Berlin 1958
- Wacha 1994
Wacha, G.: Die mittelalterliche Plattflasche aus Zinn, gefunden in Feldkirchen, Vorausdruck aus *Carinthia* I, Jg. 185, 1995, Klagenfurt 1994
- Walzel 1917
Walzel, O.: Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin 1917
- Walzel 1929
Walzel, O.: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Potsdam 1929
- Wammetsberger 1867
Wammetsberger, H.: Individuum und Typ in den Portraits Kaiser Karls IV., *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Gesellschaftliche und sprachwissenschaftliche Reihe* 16 (1967) 79. sk.
- Warnke 1970
Warnke, M.: Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur, *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, hrsg. v. Martin Warnke, Gütersloh 1970

- Warnke* 1976 *Warnke, M.*: Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen, Frankfurt a. M. 1976
- Warnke* 1985 *Warnke, M.*: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985
- Warnke* 1991 *Warnke, M.*: La démocratie entre images idéales et caricatures, Emblèmes de la liberté. L'image de la république dans l'art du XVI^e au XX^e siècle. Publication dirigée par D. Gamboni et G. Germann, Berne 1991, 73. sk
- Weber* 1968 *Weber, M.*: Methodologische Schriften, Studienausgabe, Frankfurt a. M. 1968
- Wehli* 1986 *Wehli T.*: Az 1083-ban kanonizált szentek kultusza középkori művészetünkben. Művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról, szerk. Fügedi E., Budapest 1986, 56. sk.
- Wehli* 1988 *Wehli T.*: A képek és iniciálék, Tanulmányok a Neksei-Bibliáról, Budapest 1988
- Wehli* 1991 *Wehli T.*: Megjegyzések a Magyar Anjou Legendárium stílusának kérdéséhez, *Ars Hungarica* 1991, 141–148
- Wehli* 1993 *Wehli T.*: Szent László ábrázolása egy Bécsben, 1509-ben nyomtatott könyvben, *Ars Hungarica* 1993, 55–59
- Weinberger* 1937 *Weinberger, M.*: Nino Pisano, *The Art Bulletin* XIX (1937) 58–91
- Weiss* 1963 *Weiss, R.*: La medaglia Veneziana del Rinascimento e l'umanesimo, *Umanesimo Europeo e umanesimo veneziano a cura di Vittore Branca. Civiltà Europea e civiltà Veneziana, aspetti e problemi* 2, 1963, 337–348
- Weitzmann* 1947 *Weitzmann, K.*: Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustrations, Princeton 1947
- Weitzmann* 1959 *Weitzmann, K.*: Ancient Book Illustration, Cambridge/Massachusetts 1959
- Wenrich* 1879 *Wenrich V.*: Néhány szó két hazai művészről, *Századok* 1879, 122
- Wenrich* 1889 *Wenrich, W.*: Künstlermamen aus siebenbürgisch-sächsischer Vergangenheit, *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde* XXII (1889)
- Wenzel* 1980 *Wenzel, H.*: Höfische Geschichte. Literarische Tradition und Gegenwartsdeutung in den volkssprachigen Chroniken des hohen und späten Mittelalters, Beiträge zur älteren deutschen Literaturgeschichte Bd. 5, Bern – Frankfurt a. M. – Las Vegas 1980
- Werner* 1977 *Werner, O.*: Analysen mittelalterlicher Bronzen und Messinge, I. Werkstoffe und Analysen, *Archäologie und Naturwissenschaften* 1 (1977) 144–220
- Werner* 1980 *Werner, O.*: Zusammensetzung neuzeitlicher Nachgüsse und Fälschungen mittelalterlicher Messinge und Bronzen, *Berliner Beiträge zur Archäometrie* 5(1980) 11–35
- Werner* 1981 *Werner, O.*: Statistische Betrachtungen, III. Betrachtungen über Herkunft und Bedeutung des Bleigehaltes der Messinge, *Archäologie und Naturwissenschaften* 2 (1981) 106–170
- Werner* 1982 *Werner, O.*: Anwendung der aus Teil I bis III gewonnenen Erkenntnisse auf die Objektgruppen A bis J, *Berliner Beiträge zur Archäometrie* 7 (1982) 35–174
- White* 1959 *White, J.*: The Reliefs on the Facade of the Duomo at Orvieto, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXII (1959) 254. sk.
- White* 1966 *White, J.*: Art and Architecture in Italy: 1250–1400, Harmondsworth 1966, 1987²
- Wibiral* 1981 *Wibiral, N.*: Zur Überlieferung altchristlicher Urteile über Bilder. Zwei antithetische Texte bei Burchard von Worms, 23. Jahrbuch des Musealvereines Wels, 1981
- Wibiral* 1983 *Wibiral, N.*: Denkmal und Interesse, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXVI (1983) 152–173
- Wilckens* 1961 *Wilckens, L. v.*: Das „historische“ Kostüm im 16. Jahrhundert, *Spiegel des historischen Begreifens, Waffen und Kostümkunde* 3 (1961) 28–46

- Wilkins* 1961 *Wilkins, E. H.*: On Petrarch's Appreciation of Art, *Speculum* XXXVI (1961) 299–301
- Wind* 1990 *Wind, E.*: Művészet és anarchia (1985), Budapest 1990
- Windecke* 1893 Eberhart Windeckes Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Zeitalters Kaiser Sigismunds, hrsg. v. W. Altmann, Berlin 1893
- Wischermann* 1980 *Wischermann, H.*: Grabmal, Grabdenkmal und Memoria im Mittelalter, Berichte und Forschungen zur Kunstgeschichte 5, Freiburg i. Br. 1980
- Wittkower* 1977 *Wittkower, R.*: Marco Polo und die Bildtradition der „Wunder des Ostens“ (eredetileg: Oriente Poliano, Roma 1957), Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1977, 151–179
- Wohlfeil* 1986 *Wohlfeil, R.*: Das Bild als Geschichtsquelle, *Historische Zeitschrift* 243 (1986) 91–100
- Wolters* 1979 Die Skulpturen von San Marco in Venedig. Die figürlichen Skulpturen der Aussenfassaden bis zum 14. Jahrhundert, hrsg. von W. Wolters, mit Beiträgen von O. Demus, G. Hempel, J. Julier, L. Lazzarini, Berlin 1979
- Wolters* 1983 *Wolters, W.*: Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert, Wiesbaden 1983
- Worringer* 1956 *Worringer, W.*: Fragen und Gegenfragen, München 1956
- Wölfflin* 1886 *Wölfflin, H.*: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, München 1886
- Wölfflin* 1888/1926 *Wölfflin, H.*: Renaissance und Barock, (1888) München 1926⁴
- Wölfflin* 1915 *Wölfflin, H.*: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915
- Wölfflin* 1920/a *Wölfflin, H.*: In eigener Sache, *Kunstchronik und Kunstmarkt* 1920/20 (27. Februar)
- Wölfflin* 1920/b *Wölfflin, H.*: Qui tacet consentire videtur, *Kunstchronik und Kunstmarkt* 1920/23
- Wölfflin* 1940 *Wölfflin, H.*: Das Erklären von Kunstwerken, Leipzig 1940
- Wulff* 1913 *Wulff, O.*: Giovanni d'Antonio di Banco und die Anfänge der Renaissanceplastik in Florenz. Zur Davidstatue des Kaiser-Friedrich-Museums, *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* XXIV (1913) 99–164
- Wundram* 1960 *Wundram, M.*: Der Meister der Verkündigung in der Domopera zu Florenz, Beiträge zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für H. R. Rosemann, München – Berlin 1960, 109–125
- Wundram* 1961 *Wundram, M.*: Antonio di Banco, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz X (1961) 23–32
- Wundram* 1969 *Wundram, M.*: Donatello und Nanni di Banco, Berlin 1969
- Wurms* 1970 *Wurms, Fr.*: Studien zu den deutschen und den lateinischen Prosafassungen des pseudoaristotelischen „Secretum secretorum“, Diss. Hamburg 1970
- Wutke* 1967 *Wutke, D.*: Methodisches-Kritisches zu Forschungen über Peter Vischer d. Ä. und seine Söhne. Kunstgeschichte und Philologie, *Archiv für Kulturgeschichte* 49 (1967) 208–261
- Zanotto* 1842 Il Palazzo Ducale di Venezia illustrato da Francesco Zanotto, Venezia 1842
- Zichy* 1934 *gr. Zichy I.*: A Képes Krónika miniatűrjei viselettörténeti szemponból, Petrovics Elek Emlékkönyv, Budapest 1934
- Zimmer* 1982 *Zimmer, G.*: Antike Bronzegiessereien, *Pferde von San Marco* 1982, 103. sk.
- Zimmer* 1985 *Zimmer, G.*: Schriftquellen zum antiken Bronzeguß, *Archäologische Bronzen, antike Kunst, moderne Technik*, hrsg. H. Born, Berlin 1985
- Zolnay* 1976/a *Zolnay L.*: A cseh Luxemburgi ház kőcímere és koronatóredékek a budavári újabb ásatás leletei között, *Művészettörténeti Értesítő* XXV (1976) 218–233

- Zolnay* 1976/b *Zolnay L.*: Der gotische Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda, Acta Historiae Artium XX (1976) 173–331
- Zolnay* 1977 *Zolnay L.*: Az 1967–1975. évi budavári ásatásokról és az itt talált szoborcsoportról, Budapest Régiségei 24/3 (1977) 1–165, függelékében: Szakál E., Szalay Z., Boda J. jelentésével
- Zolnay* 1978 *Zolnay L.*: A régi zólyomi ispánság építkezéseinek történetéhez, Ars Hungarica 1978
- Zolnay – Marosi*
Żygulski 1964 *Zolnay L. – Marosi E.*: A budavári szoborlelet, Budapest 1989
Żygulski, Z. jun.: „Lisowczyk” Rembrandta (Studium ubioru i uzbrojenia), Biuletyn Historii Sztuki XXVI (1964) 83, sk.
- Zsigmond* 1987 Művészet Zsigmond király korában 1387–1437. Tanulmányok és Katalógus, Budapest 1987

Ez a munka hosszabb előkészületek eredménye. Nagy részét a szerző 1990-ben megvédett doktori disszertációja is tartalmazta. A disszertáció bírálata során a szerző Kristó Gyulától, Rózsa Györgytől, Vayer Lajostól sok segítséget, ösztönzést kapott, amiért hálával tartozik. Vö. Marosi Ernő „Realitás és esztétikai értékrend a XIV–XV. századi Magyarország művészetében” című doktori értekezésének vitája, *Művészettörténeti Értesítő* XL (1991) 109–113.

Az eltelt időben a munka egyes részei, illetve ezek előzetes változatai hazai és külföldi folyóiratokban is megjelentek. A bevezetéshez I. Az interpretáció problémái a középkori művészet történetében – fogalmi apparátus és kvalitások, *Ars Hungarica* 1985, 31–51 és Interpretationsprobleme in der Geschichte der mittelalterlichen Kunst – Begriffsapparat und Qualitäten, *Kunsthistoriker* III (1986) 8–20, valamint: Serienhaftigkeit und formvermittelnde Medien in der Kunst des 15. Jahrhunderts, *Seminaria Niedzickie III*. Kraków 1988, 17–25, 1–10. kép és Diskussion: 123–135.

A Képes Krónika-fejezet anyagából: Zu den böhmischen Beziehungen der Miniaturen in der Ungarischen Bilderchronik, *Podług nieba i z wyczaju polskiego. Studia z historii architektury sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, 195–202; Das Frontispiz der Ungarischen Bilderchronik, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1993/94, Festschrift Gerhard Schmidt, 299–315; valamint: Zur Frage des Quellenwertes mittelalterlicher Darstellungen. „Orientalismus” in der Ungarischen Bilderchronik. *Medium Aevum Quotidianum* 22. *Alltag und materielle Kultur im mittelalterlichen Ungarn*, hrsg. v. A. Kubinyi u. J. Laszlovsky, Krems 1991, 74–107.

A Szent László-fejezet bővebb kifejtése: Der Heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger. Bemerkungen zu seiner Ikonographie im 14.–15. Jahrhundert, *Acta Historiae Artium* XXXIII (1987–88) 211–256.

A Zsigmond-kori fejezetből: Die Skulpturen der Sigismundszeit in Buda und die Anschaulichkeit der Kunst des frühen 15. Jahrhunderts. *Kunsthistorisches Jahrbuch der Universität Graz* XXIV (1990) 182–195.

A prágai Szent György-szoborról szóló fejezet publikálatlan. Az alapjául szolgáló kutatásokhoz hozzásegített részben a washingtoni *National Gallery of Art*-ban, a *Center for Advanced Study in the Visual Art*-tól kapott kéthónapos *Paul Mellon Senior Visiting Fellowship* 1991-ben (erről rövid jelentés: Observations on the Italian Connection of the Prague Saint George. *National Gallery of Art. Center 11. Research Reports and Record of Activities June 1990–May 1991*, Washington 1991, 79–80) részben egy 1993-as, féléves tartózkodás a *Wissenschaftskolleg zu Berlin*-ben. Ugyanekkor nyílt alkalmam arra is, hogy az első eredményekről beszámoljak a berlini *Verein für Kunstgeschichte* előtt. Mindkét ösztöndíjas kutatás lehetőségéért nagy hálával tartozom. E témakörben előzetesen egyetlen részlet jelent meg: Barátságos arcok. Néhány középkori fej értelmezéséhez és az értelmezés módszeréhez. *Művészettörténet – Műemlékvédelem* II. *Entz Géza nyolcvanadik születésnapjára. Tanulmányok*, Budapest 1993, 151–168.

Minden felsoroltnál nagyobb köszönettel tartozom e kötet lektorának, dr. Urbach Zsuzsának és szerkesztőjének, Mészáros F. Istvánnak.

BEVEZETÉS: AZ ÁBRÁZOLÓ MŰVÉSZET FORRÁSÉRTÉKE

¹ A művészettörténetírás témaköreinek, módszereinek, problematikájának rendszeres áttekintése legutóbb: *Kunstgeschichte* 1985¹ és 1988³. – A művészettörténet témaköreinek tudománytörténeti levezetése és rendszerezése pl. *Bauer* 1976.

² *MoMT* II. 1987.

³ *Droysen* 1937, 37.

⁴ *Droysen* 1937, 361, 18. jegyzet. Kéziratossá változtatból; ezt az 1882-es kiadás így módosította: *Nicht die „Objektivität“ ist der beste Ruhm des Historikers. Seine Gerechtigkeit ist, daß er zu verstehen sucht.*

⁵ *Gadamer* 1984, 149 – 1. a további fejtegetéseket is. Dilthey jelentőségéhez, hatásához a művészettörténetírásra (Karl Lamprecht révén) l. *Gombrich* 1983, 46. skk. – A probléma kritikai áttekintése: *Pochat* 1985.

⁶ *Dilthey* 1974, 109. sk.

⁷ *Ung.Kunstg.* 1983, 88–87.

⁸ Jelentőségét „a művészetfogalom historizálásában” látja *Radnóti* 1990, 81. skk., különösen: 85. skk.

⁹ *Bodonyi* 1936.

¹⁰ *Croce* 1926; *Schlosser* 1935.

¹¹ Vö. *Rosenberg* 1986. – L. *Walzel* 1929, 282. sk.: Dichtkunst und bildende Kunst – vö. *Walzel* 1917.

¹² A struktúrafogalomhoz és művészettörténeti szerepéhez l. *Gombrich* 1960, 155; *Arnheim* 1974. – A Gestalt problémájához l. Hoffmann, W.: Gestalt und Symbol, *Hoffmann* 1979, 19. sk. és Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts, uo. 40. sk. Magyarul: Tanulmányok a XX. század művészetelméletéhez, *Hoffmann* 1990, 7. sk. és a struktúraelemzés kérdései, uo. 34. sk.

¹³ *Blunt* 1959.

¹⁴ *Kugler* 1859, Einleitung 6. – Worringer, W.: Zur Frage der gotischen Monumentalität (1924), *Worringer* 1956, 39. (A görög dóm belseje: megkövült skolasztika, térhatása: megkövült misztika). – *Spengler, O.*: Der Untergang des Abendlandes, München 1923, 235: „Vele [t.i. a Nietzsche-i „apollói” fogalmával] szembeállítom én a fausti lelket, amelynek összimbóluma a tisztán határtalan tér, és amelynek ‘teste’ a nyugati kultúra, ahogyan a román stílus 10. századi születésével az Elba és Tajo közötti északi síkokon felvirágozott. Apollói a meztelen ember szobra, fausti a fuga művészete.”

¹⁵ *Walzel* 1917; *Vossler* 1927, 25–30; *Frey* 1928, különösen VII. sk. – L. még E. R. Curtius igen kritikus és elutasító álláspontját: *Curtius* 1954, 21. skk.

¹⁶ *Pickering* 1966, különösen 16. sk. és – Curtius fent idézett helyéhez: 49. sk. – A kérdésnek és bibliográfiájának áttekintéséhez: *Ch. Meier – U. Rüberg* 1980, 9. skk. Vö. *Badt* 1971, 174. sk.

¹⁷ Vö. *Białostocki* 1958; *Roth* 1958, 123. skk.

¹⁸ Vö. *Wölfflin* 1886, 6. – Vö. *Podro* 1982, 61. sk. és 98. sk., Gombrich, E. H.: Norm and Form, *Gombrich* 1978, 89. sk.

¹⁹ *Einem* 1973, 3–16. – vö. 20. jegyzet. A kérdéshez l. *Kaemmerling* 1979, különösen: *Dittmann, L.*: Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie, uo. 329. skk.; Wittkower, R.: Interpretation of Visual Symbols in the Arts (1955), id. *Kaemmerling* 1979, 226. sk. nyomán; Forrman: Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte (1966), uo. 283.

²⁰ Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art (1939), *Panofsky* 1957, 38 és Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, 47. skk. – A fordításhoz vö. a magyar kiadás *Panofsky* 1984, 292.

²¹ *Weber* 1968, 28. Az apriorisztikus módszertani koncepciók kritikájához l. *Lakatos* 1974, 112. skk.

²² *Weber* 1968, 57.

²³ A probléma leírása magyar történeztől újabban: *Engel* 1984, 288. sk. – hivatkozva Szűcs Jenőnek a történeti interpretáció problémaköre szempontjából alapvető munkásságára: *Szűcs* 1974. – „Az avantgarde 1960 körüli végének és a neoavantgarde kezdetének”, illetve a művészettörténet módszerbeli fordulatának (stílustörténet helyett a történeti kontextus keresése) összefüggéséről l. *Belting* 1983, 21.

²⁴ *Riegl* 1905. – Vö. *Wibiral* 1983.

²⁵ *Wölfflin* 1940, 10. sk. – Vö. *Pickering* 1966, 43: ... *der Kunsthistoriker (muß) nachvollziehend und ergänzend die Worte finden – im mittelalterlichen Sinne „erfinden” [invenire] . Im modernen Sinne „erfinden”, darf er sie nicht.*

²⁶ *Pächt* 1977, 191.

- ²⁷ A stílusfogalom középkori előzményeihez: *Van der Grinten* 1969, 56. skk. – A művészettörténeti stílusfogalomhoz l. *Möbius* 1984, 8. skk.
- ²⁸ *Vöge* 1894, XVI. sk. (az iskolákról); uő: *Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200* (1915), *Vöge* 1958, 63. skk. Vö. Meyer-Schapiro: *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art* (1947), *Meyer-Schapiro* 1977, 4. skk. (a román kori művész individuális teljesítményeiről). Az egyéniségekre vonatkozó kutatások kifejezői a „szükségnevek”: l. *Revue de l'Art* N° 42 (1978), főként: Grodecki, L.: *Le moyen âge occidental*, 21. sk. és Raynaud, N.: *Les Maîtres à „noms de convention”*, 41. skk. – Vö. *Friedländer* 1946, 193. sk.
- ²⁹ *Pächt* 1977, 153. sk., 174, 186. skk., stb.
- ³⁰ *A Darstellungswert als solche* problémájával és a fellelhető „optikai” lehetőségekkel kapcsolatban: *Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Wölfflin* 1915, 11. – A szállóige tehát erősen eltávolodott eredeti szövegkörnyezetétől s wölfflini kontextusától.
- ³¹ Alapvető: *Curtius* 1954, 158. skk. – Az elv alkalmazására l. Gombrich, E.: *Ziele und Grenzen der Ikonologie* (*Symbolic Images*, 1972): *Kaemmerling* 1979, 389. skk. A középkorkutatásban: *Belting* 1975; vö. *Clausberg* 1981. – Jó áttekintés: Suckale, R.: *Peter Parler und das Problem der Stillagen, Die Parler* 4, 1980, 175–183. – Vö. még: *Marosi* 1975.
- ³² *Belting* 1981.
- ³³ *Panofsky* 1970, 68. skk. – vö. *Duby* 1967, 33–40.
- ³⁴ *Dronke* 1975, 161–176, különösen: 169. sk.
- ³⁵ L. különösen *Tarnai* 1984, 48. skk. – A szókincs kutatásában úttörő *Hexendorf* 1958. – Az ikonográfiai stúdiumok problematikájához l.: „betű szerint való értelmű”: 25; „elfeledezett”: 55.
- ³⁶ A jelentéskutatáshoz l. *Ohly* 1977; *Verbum et signum* 1975; *Text und Bild* 1980. – vö. *Pickering* 1966; *Bandmann* 1951, 10. skk.
- ³⁷ *Schmoll gen. Eisenwerth* 1977. – A pluralizmus elve a középkorkutatásban a „romanika” – „gótika” fogalmi kettősség elvetésében jelentkezik: *Homburger* 1958; *Sauerländer* 1978. Vö. *Olbrich* 1984.
- ³⁸ A kutatástörténet összefoglalása: *Morey* 1953, 69. jegyz., 205. skk. – A keleti jelenségek szerepe a római császárkor ideológiai tendenciáiban és reprezentációs formáiban: *Alföldi* 1934.
- ³⁹ *Weitzmann* 1947. és *Weitzmann* 1959. – *Pächt* 1950; *Pächt* 1975. – Vö. *Buchthal* 1971 eljárást.
- ⁴⁰ *Panofsky* 1927, 264. skk. – Kritikájához l. *Belting* 1981, 69. skk. – Vö. *Grabar* 1979, 59. skk.; *Pickering* 1966, 149. sk.
- ⁴¹ Vö. *Meier – Ruberg* 1980, 10. sk.
- ⁴² *Gantner* 1942, 62. skk.
- ⁴³ *Messerer* 1959, 17; *Paatz* 1951.
- ⁴⁴ *Schrade* 1958, 98. skk. – Irodalmához l. *Bandmann* 1951, 19. – Vö. *Wibiral* 1981.
- ⁴⁵ *Gantner* 1942.
- ⁴⁶ *Panofsky* 1925; *Schöne* 1954.
- ⁴⁷ *Bauch* 1967, 1–20.
- ⁴⁸ Vö. *Grabar* 1957.
- ⁴⁹ Vö. *Pickering* 1966, 45. skk.; *Belting* 1981, 36. skk.
- ⁵⁰ *Vayer* 1938. – A kérdéshez és irodalmához vö. *Rózsa* 1973, 9. skk.
- ⁵¹ *Vayer* 1935. Kny. 5.
- ⁵² A történeti ikonográfia forrásainak csoportosítása, különös tekintettel a portréra:
1. műalkotásjellegű ikonográfiai dokumentumok: képzőművészeti alkotások: a) természet után (modell után – emlékezetből), b) autentikus portrék másolatai, átdolgozásai, c) karikatúrák, ideálportrék; kiegészítő források: d) leírások, e) az ábrázolt holtteste.
 2. nem műalkotásjellegű ikonográfiai dokumentumok: fénykép és film, mint „kétségtelenül a legautentikusabb ikonográfiai dokumentum, a történeti valóságnak a legtökéletesebb ábrázolt rekonstrukciója.” *Vayer* 1935, 4. skk.
- A fenti rendszerezés utat készít a fénykép és a film pozitív értékelésének, amennyiben a „nem műalkotásjellegű ikonográfiai dokumentumoknak” tulajdonítja a legmagasabb fokú autenticitást. Vö. *Benjamin* [1935] 1981, 35: „Alighanem a film egyik forradalmi funkciója az, hogy azonosként ismerteti el a fényképezés művészi és tudományos értékelését, amelyek azelőtt többnyire elváltak egymástól.”
- ⁵³ A portré modern fogalmához l. *Deckert* 1929, 261. sk. A portrédefiníciók kritikájához még mindig alapvető a „Bildnis” címszó (P.O. Rave) *RDK* II (1939) 639. sk., amely szemlélteti, hogy a lessingi definíciót

(„das Ideal *eines gewissen Menschen*, nicht eines Menschen überhaupt“) a modern meghatározások többségében a szándékra (megörökítés, visszaadás stb.) való utalás egészíti ki. Más Harald Keller megközelítésmódja; benne szerepet kap az ábrázolt és a szemlélő között kialakuló kapcsolat: Keller 1939, 259. Definíció-szerű kifejtése, utalással a fogalom késő-középkori érvényére: uő: „Portrait” címszó LCI II (1971) 446 (*unverwechselbare physiognomische Merkmale einer bestimmten Person festgehalten*). – Ez a kiindulópontja az újabb irodalomnak, pl. *Menschen von unverwechselbaren Äußeren, als Träger ganz persönlicher Physiognomien*: Schmidt 1981, 269. Ugyanígy: Rózsa Gy.: I. Lajos a művészetben, I. Lajos 1982, 79. A hasonlóság kritériumát történelmileg relativizálja és mint szándékot veszi figyelembe Reinle 1984, 130: *Unter Bildnis oder Porträt stellen wir uns das erkennbare Abbild eines konkreten Menschen vor. Dabei ist uns bewußt, daß die Anforderungen an stärkere oder geringe Wirklichkeitsstreue im Verlauf der Zeiten sehr unterschiedlich sein konnten. Wichtig ist, daß man in einem Bild eine ganz bestimmte Person sehen wollte*. L. még: „Bildnis” címszó, Lexikon der Kunst I (1968) 291. skk., lényegében azonos, a formalisztikus teóriák ellen irányuló, redundáns jellemzéssel: *gestaltende und deutende Darstellung eines bestimmten Menschen in seiner anschaulichen Erscheinung als dem den Sinnen direkt faßbaren Ausdruck seiner geistigen Wahrheit*. – A portréikonográfia feladatát az elnevezettség igényétől az individuumon túli, a konvenciótól meghatározott vonások és pathoszformulák analíziséig fejleszteti a római portréművészet példáján Giuliani 1986. L. különösen tudománytörténeti bevezetését, 12. skk.

⁵⁴ Vayer 1938, 11.

⁵⁵ Erőll I. Voinovich 1931, 228. skk.; vö. Barta 1953, 140. Összefüggését a népiesség problémájával elemzi: Sőtér 1987, 381. skk.: „Arany eposzmélete ... nem egyszerűen »rekonstrukciós« elmélet, mert célja nem az egykori, »elvezettnek« hitt naiv eposz újrateremtése – hanem a népben élő nemzeti eszmék felszínre hozása, összemzeti tudatosítása és érvényesítése.” (I. h. 389, vö. Marosi 1988).

⁵⁶ Ipolyi 1866/1889, 557–576, különösen 563. sk.

⁵⁷ Ipolyi 1878/1887.

⁵⁸ A régi magyar jelmezről, 1872 – közzéteszi: Kerny 1989, 134. skk.

⁵⁹ Ezek alapelveit jól jellemzi: Pór 1893/b, 421–428, 504–511, 680–693, 862–874: az Anjou-kori történelemből kidolgozott, élőképszerű programokkal. L. uo. 421: „Mert hiába; a nép – és most a legtágasabb értelemben veszem a szót – képekből tanul legtöbbet. Hazánk dicső történelmének eddig kevésbbé ismert részleteit szintén képekből, s ezek szerint netán alkotott élő jelenetekből fogjuk legelőbb megtanulni.”

⁶⁰ A művelődéstörténeti szintézis lehetőségére l.: Kurcz 1988.

⁶¹ Alapvető: Frey 1946, 107. skk. és Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVI (1983) 118–133. – L. még: Das Kunstwerk als Willensproblem, Frey 1946, 84. sk. – A realitásjelleg problémájához vö. Dilthey 1974, 523. skk. L. még: Bandmann 1951, 14. sk. Alapvető: Kubler 1962. – A kérdés építészeti problémáihoz és további irodalmához l. továbbá: Marosi 1983. – L. még az új irodalom áttekintéséhez: Marosi 1992, 361–369.

⁶² Belting 1983, 32. skk.; Belting 1990.

⁶³ Panofsky 1953; Panofsky 1971, 9. skk.

⁶⁴ Vö. Białostocki: id. Kaemmerling 1979 nyomán, 26. sk.

⁶⁵ Vö. Friedländer 1946, 50. skk. – A látás feltételeivel mint motívummal foglalkozik: Eberlein 1982.

⁶⁶ Bandmann 1951, 145.

⁶⁷ Panofsky 1956/1970, 18. skk. – A számos javaslat közül l.: Stejskal 1972.

⁶⁸ Christe 1969.

⁶⁹ Ohly 1968/1977, 32. skk.

⁷⁰ A kifejezés különféle aspektusaihoz l. mindenekelőtt: *Repraesentatio* 1971. – A *rememoratio*, illetve *repraesentatio* fogalmához: Suntutp 1980, 285. – A kérdéshez alapvető: Panofsky 1927, 264, s főként: Gombrich 1963, 264 és Gombrich 1960, 366. skk. – A problematikához további dokumentáció: A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok, szerk. Horányi Ö., Budapest 1982.

⁷¹ Vö. pl. Białostocki: Kaemmerling 1979, 20. skk. – Vele szemben l.: Gombrich: *Symbolic Images* (1972) uo. 406. skk. – Kulcsszerepet kap Aquinói Tamás egy helyének (Quaestiones quodlibetales VII, 14) értelmezése, vö. Panofsky utalását a Summa Theologiae I, qu. T, art. 9, c helyére: l. fent, 63. jegyzet.

⁷² Beeh 1976.

⁷³ Belting 1981, 34. – A *replication* általános jelentéséhez l. Kubler 1962, 39. skk.

⁷⁴ Vö. Marosi 1982.

⁷⁵ Fritz 1966, 386. skk.

⁷⁶ Benjamin 1936/1981. – Kérdésfeltevése az újabb irodalomban: *Kunst um 1400* 1976, 79. skk.; *Legner* 1977, 168. sk. – Vö. *Sándor* 1972. – A fogalomkörhöz és jelenségeihez vö. *Seminaria Niedzickie III*, Kraków 1988, az 1982-ben rendezett szeminárium referátumaival. – Különösen a technikai feltételekhez l. *Springer* 1983, különösen 309. sk. és a következő kat. számok.

⁷⁷ Krautheimer, R.: Introduction to an „Iconography of medieval Architecture” [1942], *Krautheimer* 1969, 115. sk.

⁷⁸ *Frey* 1983, 128; *Suckale* 1977, 177. skk. – az „Andachtsbild” irodalmának kritikájával; teljes bibliográfia: *Belting* 1981. – Vö. *Appuhn* 1977, 159–169.

⁷⁹ *Roth* 1958, 129. skk.

⁸⁰ *Sauer* 1902; Krautheimer, R.: The Twin Cathedral at Pavia [1936], *Krautheimer* 1969, 161. skk.; *Heitz* 1963 és *Heitz* 1974.

⁸¹ *Kühnel* 1967. Vö. a *Veröffentlichungen des Instituts für Mittelalterliche Realienkunde Österreichs* sorozatát; összefoglalóan és a módszer előzményeire nézve is: *Appelt* 1980, 7–12. E keretbe illeszkedő magyar kezdeményezés: *Alltag* 1991. – A példálú idézett kezdeményezés alapjául szolgáló történettudományi megfontolásokhoz l. *Le Goff* 1977, különösen a *L’histoire et l’homme quotidien* fejezet: 335. skk.

A bécsi művészettörténeti iskola hagyományos álláspontját a műalkotás történeti forrásértékéről, illetve a kultúrtörténet és a művészettörténet viszonyáról Hans Tietze formulázta: *Tietze* 1913, *Der Kulturhistoriker ... versucht ... die wechselseitige Durchdringung und Abhängigkeit aller Lebensgebiete zu zeigen, auch der Kunst ihren Anteil an der nationalen Kultur anzuweisen. Aber eine Geschichte, die an der Kunst und aus der Kunst gewonnen wird, ist noch keine Kunstgeschichte*, valamint uo. 123: *Die besondere Stellung der Kunstgeschichte innerhalb der historischen Disziplinen liegt ... nicht in ihren naturgeschichtlichen Tendenzen, gleichwohl aber doch in der Tatsache der sinnlichen Fortexistenz des Einzelobjekts*. – Tietze módszertanának vitája igen jellemző módon foglalta össze a stílustörténeti művészettörténet-írás és művészettudomány kérdéseit. Az idézett helyeken érintett kérdéshez l. *Tietze* 1919, 21, illetve a Wölfflin-féle *Kunstgeschichte ohne Namen* módszertani vitáját: *Wölfflin* 1920/a, továbbá *Wölfflin* 1920/b. Tietze módszerének legalaposabb kritikájában, Richard Hamannál a kérdés az interpretációval kapcsolatos, mivel *... der im Kunstwerk gegebene ästhetische Inhalt noch kein historisches Faktum ist. Dieses erhalten wir erst, wenn wir fragen, wie kommen wir von dem gegebenen, also gegenwärtigem Kunstwerk aus zu einer Tatsache der Vergangenheit*. Hamann – Tietzével szemben – a történetiséget nem egyszerűségként, hanem törvényszerű térbeli és időbeli jelenségként határozta meg: *Hamann* 1916.

A történetiség értelmezésének kérdése rávilágít a formális művészettörténet-írás kialakulásának elvi okaira. A jelenkori mentalitástörténeti tendenciák ismét a műértő átfogó tudását helyezik előtérbe, s vele a *Kenner* típusú művészettörténész ideálját. *Le Goff* 1977, i. h. a történetírás és az etnológia elválásáról ír. A művészettörténet-írás és a 19. századig eleven régiségügyi stúdiumok újraegyesítését szorgalmazza: *Sauerländer* 1983 és *Sauerländer* 1977, magyarul is: A naumburgi donátorszobrok, Budapest 1989. – A kérdéshez és irodalmához jó összefoglalás: *Klaniczay G.* 1984, 23–60. – Az üllészak művészettörténeti vonatkozások érintése nélkül!

⁸² *Riegl* 1905; *Riegl* 1929, 146.

⁸³ *Wölfflin* 1888/1926, 79: *Den nächsten Ausdruck findet die Art, wie man sich halten und bewegen will, im Kostüm. Man vergleiche etwa den Schuh der Gotik mit dem der Renaissance*. – E fontos Wölfflin-helyez és változataihoz l. még: *Wind* 1990, 26. sk. és 46. jegyzet.

⁸⁴ *Wölfflin* 1886, 4. sk., 14 – vö. 2: *Wie können tektonische Formen Ausdruck sein?* – *Unter „tektonische Formen” müssen auch die kleinen Künste der Dekoration und des Kunsthandwerks begriffen werden, da sie unter denselben Bedingungen des Ausdrucks stehen*. – A gondolat továbbvitele (1888): *Was ist für die Formphantasie des Künstlers das Bestimmende? Man sagt: Das, was den Inhalt der Zeit ausmacht. Für die gotischen Jahrhunderte nennt man den Feudalismus, die Scholastik, den Spiritualismus usw. Aber welches soll der Weg sein, der von der Zelle der scholastischen Philosophen in die Bauhütte des Architekten führt?* *Wölfflin* 1888/1926, 77.

Vö. Dvořak, majd Panofsky későbbi kérdésfeltevéseivel. Wölfflin gondolatmenetének folytatása a tartásról és a mozgásról szóló hely. – Ez úttól, amely megfelel a stílustörténet pszichológiai alapvetésének, radikálisan eltérő megközelítést javasol *Kubler* 1962, VII. sk. (*Preamble*): a művészetnek szimbolikus nyelvként való, „parciális definíciója” (Cassirer) ellenében. Az általa javasolt vizsgálati szint: a *history of things*, ami nem azonos a *material culture* fogalmával (*used by anthropologists to distinguish ideas, or ‘mental culture’ from artifacts*). A cél: *to reunite ideas and objects under the rubric of visual forms: the term includes both arti-*

facts and works of art, both replicas and unique examples, both tools and expressions, i. h. 9. Vö. magyarul: Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről, Budapest 1992, 24.

⁸⁵ Vö. Gombrich, E. H.: *Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form* (1951), Gombrich 1963, 4. és uő: Ernst Garger kérdésével kapcsolatban (szándék és eredmény elválasztása): *Achievement in Mediaeval Art* (= *Wertprobleme und mittelalterliche Kunst*, 1937) uo. 71: az „alkalmazott” terminus középkori kontextusban redundáns.

⁸⁶ A műalkotás mint történeti forrás – a művészettörténeti kritika (mindenekelőtt Panofsky javaslata az interpretáció szintjeiről) mint e források filológiája: *Wohlfeil* 1986, 91–100.

⁸⁷ A nyitott, illetve zárt korona ábrázolási tradícióját az uralom értelmezésével, illetve a *rex imperator in regno suo* alapelvével hozza kapcsolatba *Deér* 1966, 238. – A korona attribútumszerű ábrázolásain belül Mátyás korában (1464) számol a portrészzerű konkrétság megjelenésével *Bodor* 1980. Az ábrázolási szándékról itt alkotott hipotézis erősen kérdéses. – A koronák mint tárgyak és mint ábrázolási attribútumok megkülönböztetésének módszertani problémája kihat a korona ikonográfiai-numizmatikai kérdéskörére is: *Váczy* 1972, 169–208.

⁸⁸ *Vavra* 1980.

⁸⁹ *Bredenkamp* 1975, főleg bevezetés, 10. skk. – E kutatási irány kérdéseihöz l.: *Kunst um 1400* és recenziója: *Hilger, H. P.*: *Kunstchronik* 29 (1976) 182–198. – A kiállítási katalógus borítója kapcsán, de általánosabb utalásként: *Negierung der im Kunstwerk als einem Ganzen vermittelten Realität zugunsten einer wie auch immer abstrahierenden Interpretation*.

⁹⁰ *Einem* 1973, 15. sk.

⁹¹ L. pl. a „bambergi lovas” értelmezésének problematikáját, különösen kiélezve: *Hinz* 1970, 26–47. – E recepciótörténeti megközelítés kiindulópontjához l. *Gadamer* 1987, 213. skk. (a hatástörténet elve).

⁹² A kép értelmezésének (addigi) történetéhez l. *Held* 1944 246. sk. Ujranyomtatva: *Held* 1991, 59–98. A kutatási helyzetkép áttekintése: Appendix: The “Polish” Rider: postscript (1990), uo. 194–199. Az attribúciós kérdés állásához: *Rembrandt-Dämmerung?*, uo. 3–16. Vö. *Żygulski* 1964, 83. skk.; *Chrościcki* 1981, 441. sk. – A képet a Rembrandt-oeuvre késői szakaszában helyezi el *Tümpel* 1986, 299. skk., illetve 123. sz., 405: itt további értelmezések is; közülük a Campbell-félet, a tékozló fiú kilovaglását tartja a szerző a leginkább meggyőzőnek (*Campbell* 1970). Jelen elemzés a bibliai történettel, illetve annak egyes alakjaival kapcsolatos értelmezési kísérleteket, mint a középkor utáni fejlődésben gyökerezőket, figyelmen kívül hagyja. E témakörhöz tartozik *Hausherr* 1976, 55. sk. javaslata, amely szerint „Messiah” ben Ephraim képeről lehet szó, Menasseh ben Israel eszkatológus-messianisztikus írásai alapján, valószínűleg zsidó megrendelő számára.

⁹³ Először: *Bode* 1883, 499, uo. 1. jegyz.: utalás arra, hogy a lengyelek (*und andere Grosse aus dem halbivilisierten Osten Europa's*) előszeretettel festették magukat Rembrandttal. E megállapítás mellett például felhossa az Ermitázs „Sobieski”-portréját, s a J. J. Vliet-féle Rákóczy György-portrétmetsetet.

⁹⁴ *Vayer* 1945. Vö. *Held*: 1944, 251.

⁹⁵ *Valentiner* 1948 117–136, vö. *Bredius* 1969, 571, 279. sz.; *Schwartz* 1985, 32. skk., különösen: 273, 277. sk.; *Held* 1991, 194. skk.

⁹⁶ *One cannot help suspecting that the painting, had it been found by accident in a Hungarian castle instead of a Polish one, might have become famous, with equal if not better right, as the “Hungarian” Rider*: *Held* 1944/1990, 76.

⁹⁷ *Held* 1944, 257. sk., Fig. 9 és 10.

⁹⁸ A Dürer-lap pozitív (*Miles Christianus*), illetve negatív (gonosz *Landsknecht*) értelmezéséhez vö. *Meyer* 1978, 27. skk.

⁹⁹ L. főleg: *Żygulski* 1964, 107. sk.

¹⁰⁰ *Chrościcki* 1980, 441 és 446. sk.

¹⁰¹ *Białostocki* 1969, 163–176.

¹⁰² *Di naturali* (Cap. I.), *ritrasse de naturale* (Cap. XXVIII): *Cennini* 1971, 4. és 28, vö. XIII. – Francia megfelelője: *contresfaits al vijf*: *Hahnloser* 1972, 147. sk. és N. 74, 374. – Vö. *Panofsky* 1924.

¹⁰³ A kérdés áttekintése: *Ladner* 1965. – Szövegek az *imago* és *similitudo* értelmezéséhez: *De Genesi ad litteram* XVI, 57 (az idézett helyet fordította Waczulik Margit), továbbá: *Quaestiones in Heptateuchum* V, IV.: *Redl* 1988, 111. sk. és 125. sk. *De musica* Lib. VI, c. XIII.: *nihil enim est horum sensibulum, quod nobis non aequalitate aut similitudine placeat. Ubi autem aequalitas aut similitudo, ibi numerositas: nihil est quippe tam aequale aut simile quam unum et unum.*

¹⁰⁴ Hugo de Sancto Victore: *In Hierarchiam Coelestem S. Dionysii Areopagitae*, L. II, c. 1, PL 175, 949: *Ideo per visibilia invisibilium veritas demonstrata est, quia non potest noster animus ad invisibilium ipsorum veritatem ascendere, nisi per visibilium considerationem eruditus, ita videlicet, ut arbitretur visibiles formas esse imaginationes invisibilis pulchritudinis*. A fordítás: Marosi 1969, 25. – Vö. Assunto 1961, 123; I. még: Simson 1984, 120. sk. és 87. jegyzet.

¹⁰⁵ S. Th. (=Summa Theologica) I. 5, 4 ad 1: *Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchritudo proprie pertinet ad rationem causae formalis*. – Fordítás: Marosi 1969, 27.

¹⁰⁶ S. Th. I.84, art. 3. ad 3.

¹⁰⁷ S. Th. I, 39, 8: *...intellectus noster, qui ex creaturis in Dei cognitionem manuducitur, oportet quod Deum consideret secundum modum quem ex creaturis assumit*. (Értelmünknek, amely a teremtményekből vezetettik Isten megismerésére, Isten azon módnak megfelelően kell szemlélnie, amelyet a teremtményektől nyer.) – Vö. Pochat 1986, 182. sk.

¹⁰⁸ Idealizmus és naturalizmus ... magyar fordítása: Dvořak 1980, 63.

¹⁰⁹ Dvořak 1980, 86.

¹¹⁰ Magyar fordítása: Emlék márványból vagy homokkőből, szerk. Marosi E., Budapest 1976, 395.

¹¹¹ Uo. 401.

¹¹² Pinder 1920 és Pinder 1923.

¹¹³ Panofsky 1927. – Mint műfaj, az *Andachtsbild ... unterscheidet sich* (ti. a másik két műfajtól: „szenisches Historienbild”, illetve „hieratisches oder kultisches Repräsentationsbild”) ... *in einem ähnlichen Sinn, wie etwa die Lyrik auf der einen Seite von der Epik und Dramatik, auf der anderen von der liturgischen Dichtung unterscheidet*.

¹¹⁴ Panofsky 1951. Magyar kiadás: Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás, Budapest 1986, 15. skk.

¹¹⁵ Panofsky 1953/1971, 141. – A fejezet fordítása: Panofsky 1984, 319. – Vö. Panofsky 1951/1986, 17.

¹¹⁶ S. Th. I. qu.T, art.9.c.

¹¹⁷ Vö. Bruyne 1946, II. 307. sk., 315.

¹¹⁸ S. Th. I. qu.I. art.9. ad 1.: *Poeta utitur metaphoris propter repraesentationem (veritatis deficientis): repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est. Sed sacra doctrina utitur metaphoris propter necessitatem et utilitatem...* – Id. Bruyne 1946. III. 344 – az allegorizmus kérdéséhez: Pochat 1986, 134. skk.

¹¹⁹ *Liber Sententiarum* III, dist.9, art.1, qu.2 (idézi: Panofsky 1953/1971, 414, 1. jegyzet a 141. laphoz – ott eltérő fordítás, l. fent).

¹²⁰ Honorii Augustodunensis De gemma animae, cap. CXXXII. *De pictura: Laquearium picturae sunt exempla iustorum, quae Ecclesiae repraesentant ornamentum morum. Ob tres causas fit pictura: primo quia est laicorum litteratura; secundo, ut domus tali decore ornatur; tertio ut priorum vita in memoriam revocetur*. Id. Mortet–Deschamps, 11.sz., 15. – A problémához: Wibiral 1981.

¹²¹ Eco 1959, 162. sk. – Az Isten ujjától frott könyv toposzához: Curtius 1954, 323. skk.

¹²² Joh. Scottus Eriugena: *Expositio super Ierarchiam Coelestem*, c.II, .1, PL 122, 146: *Quemadmodum ars poetica per fictas fabulas allegoricisque similitudinibus moralem doctrinam seu physicam componit ad humanorum animorum exercitationem, hoc enim proprium est heroicorum poetarum, qui virorum fortium facta et mores figurate laudant: ita theologica veluti quaedam poetria sanctam Scripturam fictis imaginationibus ad consultum nostri animi et reductionum corporalibus sensibus exterioribus, veluti ex quadam imperfecta pueritia, in rerum intelligibilium perfectam cognitionem, tanquam in quandam interioris hominis grandaevitatem conformat*. – Vö. Pochat 1986, 123.

¹²³ S. Th. I. 1, 10: *... auctor sacrae Scripturae est Deus, in cuius potestate est ut non solum voces ad significandum accommodet (quod etiam homo facere potest), sed etiam res ipsas*.

¹²⁴ Dronke 1975, 163: *Et nota quod large in hoc loco accipitur fabula: non ita ut Tullius, qui dicit fabulam esse id quod neque verum neque veri simile est; sed vocat fabulam omnem oracionem in qua verba non sonant quod habent significare a prima invencione, et omne illud quod confingitur vel confingi potest, etsi sit veri simile ... Duo membra ponit in divisione fabulae, quod fabularum alia reperte sunt causa dilectationis, alia causa utilitatis. Horatius tamen ponit tertium membrum: Aut prodesse volunt aut delectare poete, / Aut simul et iucunda et idonea dicere vite ... Bene potest perpendi quod quaedam fiant causa delectationis et utilitatis*.

¹²⁵ Dronke 1975, 167. sk.

¹²⁶ Freytag 1975, 27–43; vö. Pochat 1986, 132. sk.

¹²⁷ *umbra preaccessit, secuta est imago, erit veritas; umbra in lege, imago in evangelio, veritas in caelestibus* (elől járt az árnyék, azt követte a képmás, eljövendő a valóság; az árnyék a törvényben, a képmás az evangéliumban, a valóság a mennyekben). – Ohly, Fr.: *Synagoge und Ecclesia, Typologisches in mittelalterlicher Dichtung* (1966), Ohly 1977, 322. skk. – az idézet: 324.

¹²⁸ *Allegoriae, PL 112, 849. sk.: in nostrae ergo animae domo historia fundamentum ponit, allegoria parietem erigit, anagogia tamen tectum supponit, tropologia vero tam interius per affectum, quam exterius per effectum boni operis variis ornatibus depingit* (elkünk házában tehát a historia rakja le az alapot, az allegória emeli a falakat, de a tetőt az anagógia teszi fel, a tropológia pedig változatos díszekkel festi ki, úgy belülről az érzéssel, mint kívülről a jó cselekedetek hatásával). – Az idézet forrása: Ohly, Fr.: *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter* (1958), Ohly 1977, 35, 80. jegyzet; az elképzelésről és történetéről l. uo. 13. sk.

¹²⁹ *Sermones centum 69, PL 177, 1114 c.*

¹³⁰ Ohly, Fr.: *Probleme der mittelalterlichen Bedeutungsforschung und das Taubenbild des Hugo de Folieto* (1968), Ohly 1977, 50. sk. – Az idézet: 50, 21. jegyzet: *Quod enim doctoribus innuit scriptura, hoc simplicibus pictura. Sicut enim sapiens delectatur subtilitate scripturae, sic simplicium animus detinetur simplicitate picturae.*

¹³¹ Engels 1975.

¹³² *De scripturis et scriptoribus sacris praenotatiunculae 5, PL 175, 13: Cum igitur mystica intelligentia non nisi ex iis quae primo loco littera proponit colligatur; miror qua fronte quidam allegoriarum se doctores jacitant, qui ipsam adhuc primam litterae significationem ignorant. Nos, inquit, scripturam legimus, sed non legimus litteram. Non curamus de littera; sed allegoriam docemus. Quomodo ergo Scripturam legitis, et litteram non legitis? Si enim littera tollitur, Scriptura quid est? (Ha tehát a misztikus értelmezést nem azokból a dolgokból merítjük, amiket elsősorban a betű szerinti olvasat nyújt, csodálom, hogy némely tudósok hogyan képesek ágálni az allegóriákról, amikor sejtelmük sincs a szöveg első jelentéséről sem. Azt mondják, az írást olvassuk, de nem olvassuk betű szerint. Nem törődünk a szöveggel, hanem az allegóriát tanítjuk. De hát hogyan olvassátok az írást, ha nem olvassátok betű szerint? Mert mi az írás, ha elveszük a szövegét?) – Idézi: Freytag 1975, I. 37.*

¹³³ *Sent. II, 16, 2, 3.: Imago nominat quandam configurationem et ita importat figuram quae est quantitas in qualitate vel qualitas in quantitate; similitudo vero dicitur rerum differentium eadem qualitas.* – A magyar szöveg: Redl Károly fordítása, Redl 1988, 371. Félrevezető, amennyiben a magyar „képmás” tárgyat, a „hasonlóság” pedig tulajdonságot jelöl, eltérően az eredeti latin terminusoktól, melyeket a fordítás zárójelben meg is ad. – Id. Bruyne 1936, III. 210, I. jegyzet; vö. Pochat 1986, 170. sk.

¹³⁴ *Sent. I, d.3, p.2, a.1, q.2: Tria oportet in imaginis ratione praesupponere. Primo enim imago attenditur secundum expressam conformitatem ad imaginatum; secundo, quod illud quod conformatur imagini per consequens conformatur imaginato: unde qui vidit imaginem Petri, per consequens videt et Petrum; tertio, quod anima secundum suas potentias conformis reddatur his ad quae convertitur sive secundum cognitionem, sive secundum morem.* Értelmezéséhez l. Redl Károly fordítását, Redl 1988, 371. – Vö. Bruyne 1946, III. 210, 3. jegyzet.

¹³⁵ Bruyne 1946, III. 189. sk.; vö. Hödl 1971, 94–112. L. még Pochat 1986, 169. sk.

¹³⁶ *Sent. I, d.35, a.un. q.4.: Similitudo ... non dicit respectum ad id in quo est sed cuius est ... Et quia multa sunt cognita et unum cognoscens, ideo ideae sunt plures, et ars tantum una.* – Id.: Bruyne 1946, III. 211, 1. jegyzet.

¹³⁷ *Sent. I, d.2, a.un., q.4., uo. 212, 3. jegyzet, fordítása: Redl 1988, 372.*

¹³⁸ *Sent. I, d.45, a.1, q.1: sed si ars posset facere omne quod vellet, non minus nobiliter ageret quam natura.* Id. uo. 213, 3. jegyzet; a teljes passzus fordítása: Redl 1988, 372.

¹³⁹ *Sent. I, d.31, p.2, a.1, q.3: ... imago dicitur pulchra quando bene protracta est; dicitur etiam pulchra quando bene repraesentat illum ad quem est.* Uo. 214, 2. jegyzet; a fordítás: Redl 1988, 373.

¹⁴⁰ *Die wile der spiegel glich stat gegen minem antlite, so ist min bilde dar inne; viele der spiegel, so vergienge daz bilde.* Haas 1971; az idézet: 115, 121.

¹⁴¹ Belting 1985.

¹⁴² Ringbom 1965. A *historia* jelentőségéről l. Baxandall 1974, 45. sk. és magyar fordítása: *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*, Budapest 1986, 53. skk.

A *historia* reneszánsz tanához l. L. B. Alberti: *De pictura a compositio* fogalmáról: *Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picture componuntur. Amplissimum pictoris opus non colossus, sed*

historie. Maior enim est ingenii laus in historia quam in colosse. (A kompozíció pedig az a festészeti eljárás, amellyel a részeket festészeti műve összeillesztik. A festő legnagyobb műve nem kolosszus, hanem a jelenetek. Ugyanis nagyobb a tehetség dicsérete a jelenetben, mint a kolosszusban.) – Id. Baxandall 1971, 130, 25. jegyzet – vö. uo. 129. sk. – A *Della Pittura* olasz szövegében a fejtegetés csak részben található: Alberti 1877, 105.

I. A KÉPES KRÓNICA ÉRTELMEZÉSÉHEZ

¹⁴³ Bibliográfiája (Wehli T.): *I. Lajos* 1982, 135 és uő: *MoMT* II. 1987, 841.

¹⁴⁴ A Képes Krónika és kora, *Képes Krónika* 1987, 93. – A megállapítás *Berkovits* (1953, 78.) elemzését követi.

¹⁴⁵ Az aktualitás kérdésében negatív véleményt alkot: *Mályusz* 1966, 744: „felfogása államról és társadalomról látszatra történelmietlenül időtlen, valójában a XI. századi gondolkörben mozog.” – Vö. *Mályusz* 1967, 62. sk. – A prologussal kapcsolatban I. Kristó Gy.: *Képes Krónika* 1987, 114. sk., 124. – Egyes események értékelésére I. Kristó 1967, a kérdés részletes feldolgozásával, a prologushoz különösen 495; illetve *Kristó* 1977, 87. skk.

¹⁴⁶ *Kristó* 1977, különösen 131: „forrástérték a tárgyi esemény korára, valamint az írásba foglalás idejére nézve.”

¹⁴⁷ *Berkovits* 1953.

¹⁴⁸ „Van [azonban] a valóság ábrázolásának magasabb foka is, amikor a művész nemcsak visszaadja a természeti tárgyakat, az embert és az állatvilágot, az épületeket és a ruházatot. Arra gondolunk, jelentkezik-e a miniatűr állásfoglalása a társadalmi valósággal kapcsolatban is. Berkovits Ilona tanulmányában rámutatott azokra a momentumokra, amelyek a miniatűr állásfoglalását osztálykööttöttségei ellenére elárulják, bár az is kétségtelen, hogy hiú törekvés lenne azokon felülemelkedőnek bemutatni.” *Képes Krónika* 1987, 98.

¹⁴⁹ „Nem szeretnénk ... miniatűrünknek saját korán felülemelkedő festőművészként bemutatni. A középkori művész szívesen nyúlt már kialakult képtípusokhoz, még akkor is, ha olyan jelenetet ábrázolt, melynek pontos tárgya szerint nem volt ábrázolása. Ilyen esetekben más témájú ábrázolási típust használt fel.” uo.

¹⁵⁰ Az áttekintés alapjai az utóbbi idő művészettörténeti irodalmában domináló monografikus tanulmányok: Dercsényi D.: *Képes Krónika* 1964; Wehli T.: *I. Lajos* 1982; uő: *MoMT* 1987; Dercsényi D.: *Képes Krónika* 1987; Wehli T.: *Hoffmann* 1992, 223. sk.

¹⁵¹ *Kódexek* 1985, 64. sz., 106. sk. Részletesebb értékelése: *Vizkelety – Wehli* 1989, különösen 101. és 106. sk. – egymásnak részben ellentmondó – feltevései.

¹⁵² *Gerevich L.-né* 1957; Vö. *Da Giotto* 1974, 102. sz. (irodalommal); *I. Lajos* 1982, 25., 26. sz., 133. sk. L. még: *Wehli* 1989, 103. skk.

¹⁵³ A bolognai egyetem körül kialakult kódexprodukció és a jogi kódexek illusztrációinak sajátosságairól l. különösen *dall Regoli* 1980, 157. – A kódexcsoport bizánci előfeltételeihez és közép-európai (főként csehországi) hatásához: *Gnudi* 1972. – Meta Harrsen téziseiről (bolognai miniatürok jelenléte Magyarországon): 570. sk. – A bizáncias-keleties elemek eredetének másféle koncepciója: *Velmans* 1970.

A Niccolò di Giacomo előtti bolognai stílusfordulat értelmezésének különös jelentőséget ad a bolognai könyvfestészetre Danténak köszönhető (Oderisi da Gubbio, illetve Franco párhuzama, *Purg.* XI, 79–84), de nagyszámú és széles körben elterjedt 14. századi emlékei okán is irányult fokozott figyelem. Fontos lépés a „Pseudo-Nicolò” elkülönítése és munkásságának a 14. század második negyedére való datálása: *Giaccio* 1907. Az attribúciós és datálási bázist lényegesen bővítette, utalva már a „Pseudo-Nicolò” műhelyében szereplő különböző kezekre, köztük vélhetően Nicolò részvételére is: *Erbach von Fürstenau* 1911. – Itt Vásári Miklós bolognai kódexei (a possessor felismerése nélkül) először: 11. sk. A padovai Bibl. Cap. A. 25. kódex Szent Katalin-jeleneteire figyelemre méltó megfigyelés vonatkozik: *Il foglio fa l'impressione di un lavoro abbozzato dal cosiddetto Pseudo-Nicolò, continuato da altri e ultimato con la sua collaborazione*; ami mind a műhely tevékenységének megítélésére, mind a magyar vonatkozású kódexek helyzetének tisztázására azóta is döntő megfigyelésnek látszik.

Erbach von Fürstenau intervencióját Dvořákkal való vitája (i. h. 3) tette aktuálissá. Ő ugyanis 1900-as tanulmányában (*Dvořak* 1900) Bologna szerepét háttérbe szorítva, mindenekelőtt a Vat. pal. lat. 629. és a Vat. lat. 1375 *Decretales*-kódexeket sienai könyvfestőknek tulajdonította, a nappolyi könyvfestészet jelentőségét hangsúlyozó tézisének alátámasztására. E tézis folytatása – s egyben *Gnudi* fent idézett elgondolásának

előzménye – nagy tanulmánya (Dvořák 1901), amely mindmáig a csehországi 14. századi művészet megítélésének legfőbb elméleti bázisa. Módszertani szempontból döntő, s a bécsi iskola Dvořák által képviselt fejlődési fázisát jól jellemzi a bevezető kérdés: *Können die Ursachen und Einwirkungen, welche zu einer Stilwandlung führen festgestellt, die Elemente, aus denen eine neue Schule entstanden ist, bestimmt werden?* (i. h. 74.) Dvořák fejlődés-elképzelésének lényeges eleme a központok áthelyeződése: Párizs–Toscana–(Nápoly–Avignon)–Prága. Az elképzelés a *translatio imperii*, illetve a *translatio studii* toposzán alapul, vö. Curtius 1954, 38. Az így jellemezhető fejlődéselképzelés máig lényeges szerepet játszik a cseh művészettörténet-írásban és a történetírásban is. Kifejtése legutóbb: Speváček, J.: Die Epoche Karls IV., *Die Parler* 2, 1978, 589. skk., illetve vitája Ferdinand Seibt-tel: *Die Parler* 4, 1979, 198. skk.

A problémafelvetés látszólag csak a „moreliánus” stíluskritika és a stílustörténet módszertani összegegyeztetettségére vonatkozik, a sicceli történeti forráskritika szellemében, de a tanulmány csírájában tartalmazza már a szerző késői, „szellemtörténeti” tanulmányainak magyarázati elvét is: a szellemi élet és a művelődés jelenségeinek a stílustörténet tényeire vonatkoztatását. (Erről l. Rosenauer 1985. L. még Radnóti S.: Utószó. Dvořák 1980, 384. skk.) Itt is megtalálható a Toscanára helyezett hangsúly Bolognával szemben: i. h. 114. sk.

Megemlítendő, hogy a vitába korán bekapcsolódott az ebben a szerepkörében iskolájával együtt méltatlanul – és a kérdés magyar vonatkozásainak előzményeit összekuszáló módon – feledezt Gerevich Tibor: Gerevich 1909/10. Tudománytörténeti helyzetét külön kellene tisztázni, tekintve Dvořákkal és a rá támaszkodó Hoffmann Edith-tel szembeni későbbi ellentétének eredetét is. Ez összefüggésben fontos a stílustörténeti evolucionizmussal szembeni heves polémiaja (Oskar Wulff berlini „szobatudomány” ellen Gerevich 1909, 196), a miniatúra elsőbbiségének és stílustörténeti jelentőségének tézisei elleni argumentumaival együtt. Gerevich szerint *Bologna ebbe parte attivissima nell’italianizzare la miniatura bizantina* (Gerevich 1909, 197), s a bolognai falképfestészet és miniatúra közötti érintkezést, illetve stílári megfelelést csak a 14. század második felében, Vitale da Bologna, illetve Niccolò di Giacomo között ismert el (i. h. 29. sk.). Ő Niccolò előtt három műhely munkáit csoportosította. Gerevich után a bolognai könyvfestészet és a festészet más ágainak összefüggését legkorábban Gerhard Schmidt tisztázta: Schmidt 1973. Különösen jelentős itt Andrea tőzskán kapcsolatainak felismerése: 72. sk. A negyvenes évek bolognai festőinek – miniaturistáknak és más mestereknek – jelentőségét Tomaso da Modena szempontjából mutatja be Gibbs 1989, 13. skk., 26. skk.

Az időközben Roberto Longhi által az *Illustratore* szükségénvvel ellátott „Pseudo Nicolò” helyzetének meghatározásához vö. Toesca 1951, 838, 45. jegyzet. A stílus értékelésének új elemei (*Una espressività più profonda ed una ricerca di drammaticità giottesca, sebbene di un fervore popolarresco...*): Salmi 1956, 18; uo. a cesenai *Biblioteca Malatestiana* római jogi kódexének (MS. S.IV.2) központi szerepére való utalás. E kérdéskör, együtt a műhelyben működő kezek elkülönítésével, fokozott szerepet játszik az újabb irodalomban: D’Ancona 1969, különösen 12; D’Arcais 1977: a cesenai *Infortiatum* korai (az 1320-as évek vége felé) datálásának javaslata, annak jelzésével, hogy a padovai A.24. és A.25. sz. kódexekben *Le miniature ... mostrano rispetto all’Infortiatum una maggiore inventività nella composizione, nella resa scalena dei piani, una totale rottura di schemi simmetrici ...*, illetve: *... un fare più elegante e certamente più „moderno”* (i. h. 33). A műhely kezeiről l. még Conti 1979, hangsúlyozva külső, egyes esetekben félig dilettáns elemek jelenlétét a bolognai műhelyekben (i. h. 2). Ez ad alkalmat a magyar csoport (Nekcsei-Biblia, Anjou-Legendárium) elkülönítésére. Kiindulópontjuk a „*Maestro del 1328*” giotteszk stílusa, de a Legendárium (Gnudi tézisének megfelelően) *non appartiene più alla vicenda della miniatura bolognese, ma al mondo figurativo dell’Europa centrale* (i. h. 21). – Későbbi művében (Conti 1981, 85. sk.) „a miniatúra bolognai-magyar epizódját” az *Illustratore* fellépésével párhuzamos jelenségnek tekinti. Az „emigránsok”, akiknek művészete „elszakadt Bolognáól”, műveltségüket 1325 táján szerezhették. Vö. még Wehli 1991 (visszatérés a műhely magyarországi lokalizálásának addig általa is vitatott feltevéséhez); Török 1992. A bolognai tanultságú műhely működése lokalizálásának nehézségéről l. 576. sk., utalással arra a feltevésre, hogy bolognai miniatörök a felső-ausztriai St. Florianból is kerülhettek Magyarországra: Schmidt 1962, 142. skk. nyomán, vö. Schmidt 1973 (l. fent). E stíluskritikai kérdésekhez és a közép-európai kapcsolatokhoz újabban: Gibbs 1994.

¹⁵⁴ A kérdéshez l. további irodalommal: l. Lajos 1982, 120. sk. (Wehli T.) és *MoMT* II. 1987, 95, irodalma uo. 785, különösen: Mollay 1977.

¹⁵⁵ Silber 1980, különösen 41. skk.; vö. *Levi della Vida* 1978.

¹⁵⁶ Dercsényi D.: *Képes Krónika* 1987, 104. – E megállapítás előzménye: Berkovits 1938, kny. 11. – A differenciálás kísérlete: Wehli T.: l. Lajos 1982, 124. skk.; frissebb bolognai stíluskapcsolatokról: vö. *Vizkelety–Wehli* 1989, 105.

- ¹⁵⁷ Wehli: *Hoffmann* 1992, 224.
- ¹⁵⁸ Wehli: *MoMT* II. 1987, 488.
- ¹⁵⁹ *Pujmanová* 1981; *Gibbs* 1992/b, különösen: 5. és 28. jegyzet. Vö. *Gibbs* 1992/a, a 76. lapon – Harrsen kritikájával kapcsolatban és bizonyára szükségtelenül – kiélezve a kérdést: vajon a cseh vagy a magyarországi csoportban közvetlenebb-e a bolognai kapcsolat?: i. h. 56. jegyzet. – L. még *Gibbs* 1994, 220. sk.
- ¹⁶⁰ L. mindenekelőtt Domanovszky S. megjegyzéseit: *Domanovszky* 1899, 251: „a Képes Krónika kétségtelenül másolat” – továbbá: 230. skk.: a Dubnici Krónika tervezett képei nem a Képes Krónikán alapulnak.
- ¹⁶¹ *Képes Krónika* 1964, 185 (Mezey L.).
- ¹⁶² *Byrne* 1984. – A miniatúrák kivitelezésének fázisaihoz l. *Calkins* 1978.
- ¹⁶³ *Martin* 1904 a rajzok megjelenését a 13. század végén, a kézműves produkciót folytató illuminátor-műhelyekben figyeli meg, eltűnésüket a metszetek megjelenésével és elterjedésével hozza kapcsolatba: 27. – Vö. *Stones* 1990; *Alexander* 1990. Idézi *Martin* megállapítását, hogy az előkészítő rajzok gyakran jobbak, mint a kész miniatúrák. Ezeket a műhely fejeének (*paginator*) vagy a vállalkozónak (*librarius*) lehet tulajdonítani.
- ¹⁶⁴ Az előkészítő rajz eltérései figyelhetők meg pl. a „Salamon megfutamodása” (p. 91) iniciále képmezejének alsó részén. Korrektúra nyomait mutatja a „II. István koronázása” iniciále (p. 108).
- ¹⁶⁵ Fejezetszámozás a *SRH* I. szövegkiadása alapján.
- ¹⁶⁶ *Hedemann* 1985; *Hedemann* 1984. – A genealógia és az *incidentia* kapcsolatának jelentőségéhez l. *Clark* 1978. – A *Les Grandes Chroniques de France*-ról összefoglalóan: *Hedemann* 1991. A III. Fülöp-kori szerkesztés lényeges alapelvei: a francia király szentségének hangoztatása: i. h. 1. sk.; a regényes trójai történet felhasználása: 12; királytükör-jelleg: 15, a királyság-ideálok megtestesítőiként Nagy Károly és Fülöp Ágost hangsúlyozása: 17. skk. – A szerkesztés elveinek változásai a dinasztia-változás után: 51. skk.
- ¹⁶⁷ Vö. 1301-től, III. András halálától számított uralkodói éveit s a kancelláriai gyakorlat által így kiküszöbölt interregnumot: *Bak* 1973, 21; vö. *Kristó* 1977, 89. sk.
- ¹⁶⁸ A *corona angelicát* megjelenítő képtípust középbizánci forrásokból származtatja, s a 11. századi történelem forrásoként értékeli – meglehetősen anakronisztikusan: *Váczy* 1985. – Mint a pápai koronaküldés jelentőségét csökkentő momentumot értelmezi: *Bak* 1973, 16. sk.
- ¹⁶⁹ Vö. *I. Lajos* 1982, 60. sk. (Marosi E.) – Ebbe az összefüggésbe tartozik Szent László kétféle típusú ábrázolása is az első aranyforintokon: *CNH* II. 64B, illetve II. 66. – A Luxemburgi családfiguratípusához: *Stejskal* 1978, különösen: 540. – A kétféle típushoz már: *Swoboda* 1940, 28. sk. („*kriegerisch*” és „*priesterlich*”). Ugyanezt a kettősséget a művészi koncepció egységére vezeti vissza: *Schmidt* 1970, 115.
- ¹⁷⁰ *Szigethi* 1968.
- ¹⁷¹ Wehli T.: *I. Lajos* 1982, 125. sk. – a *Codex Justiniani* illusztrációs hagyományából vö. pl. *Imperatoria Majestas*, Cesena, Biblioteca Malatestiana, MS S. IV.1, f. 1^a, a Képes Krónika frontispiciumával: *dalli Regoli* 1980, 166. sk. és 185. kép.
- ¹⁷² Megfontolások a jelenet értelmezésével kapcsolatban (s a prologus iniciáléjáról is): Wehli T.: *I. Lajos* 1982, 131, 31. jegyzet.
- XI. Gergely pápa búcsúengedélye: 1371. május 14, *apud pontem Sorgie*: Monumenta Vaticana Episcopatus Vesprimiensis II, Budapest 1899, CCXXXVIII. sz., 204. – A kápolna építéséhez l. Kralovánszky A. – Szakál E. – Lővei P.: *I. Lajos* 1982, 165. sk. A kápolnaalapítás tényét már említi, de a kódex feltehető rendeltetésére való utalás nélkül: *Jakubovich* 1930, 389.
- ¹⁷³ Vö. Nagy Lajos adománylevelét, amelyben János fehérvári örkanonok birtokait Bőcsi Cudar Simonnak és testvéreinek adományozza: 1352. január 15. Esztergom: *AO* V, 333. sz., 541. sk.
- ¹⁷⁴ Hasonló értelmezéséhez l. *Mályusz* 1966, 739: az ítélet alapja János provinciális szerzetesi függetlensége. Vö. *Kristó* 1967, 478. és *Kristó* 1977, 92. sk. – összefüggésben a Zách Felicián-történettel. L. még: *Kurcz* 1988, 205.
- ¹⁷⁵ *Pešina* 1955; *Wammetsberger* 1967; *Herzogenberg* 1978. – 1356 mint „mágikus dátum” az új portréstílus történetében: *Biedermann* 1979, különösen: 10.
- ¹⁷⁶ *Steinherz* 1887, 237. skk.; *Pór* 1901.
- ¹⁷⁷ *Stejskal* 1978, 535. sk. – vö. 11. és 10., továbbá 12. és 25. kép.
- ¹⁷⁸ *Stejskal* 1978, 539.
- ¹⁷⁹ *Schmidt*, G.: *Malerei bis 1450, Gotik in Böhmen* 1969, 208; *Krása* 1971, 107.
- ¹⁸⁰ Péter magyar király beiktatásának leírása, más, császári hűbéri aktusok sorában: *Bruckauf* 1906, 21. skk.

¹⁸¹ *Amira* 1925, 272. sk. „Bannleihe” zu Landrecht I.59 .i. – Vö. a *Sachsenspiegel* képeit: „*Fahnenlehen*” a birodalmi fejedelmek, „*Manschaft*” a fejedelem és vazallusa között. L. *Sachsenspiegel* 1976, 38/9; Ldr. III. 60..1; és 40/10; Ldr. 20..5.

¹⁸² *Bruckauf* 1906, passim; zászló és jogar: 64. skk.

¹⁸³ *Begrich* 1965, 26. sk., 64. skk.

¹⁸⁴ A Képes Krónika szövegének magyar fordítása mindig Bellus Ibolya fordítása nyomán: *Képes Krónika* 1987.

¹⁸⁵ *Le Goff* 1976/1980, 237–287; *Chénon* 1923.

¹⁸⁶ *Hedemann* 1984, különösen: 19. jegyzet, valamint: *Hedemann* 1991, 106. sk., Fig. 81–83.

¹⁸⁷ *Hedemann* 1991, 110. skk.

¹⁸⁸ *Hedemann* 1991, 55. skk., fig. 32. sk.

¹⁸⁹ *grates semper et acceptabiles ... fanulatus...*: 1352. augusztus 7. Buda. *Sopron Oklevéltár*, 179. sz., 237. sk.

¹⁹⁰ *...meritoria servicia eiusdem, qui arte pictura varia et diversa eo cara quo placibilia opera nobis paravit et optulit, in quibus regalibus nostra excellencia merito potuit et poterit delectari...*: 1356. március 12.: *Házi V/1*, 173. sz., 107. skk. – Az értékelés árnyalataihoz: *Kurcz* 1988, 110 („*pretiosus*” – „*pulcherrimus*” – de megjegyzendő, hogy a *lapis pretiosus* szókapcsolat esztétikai értékítéletet nem tartalmaz, jelentése egyszerűen „drágakő”!).

¹⁹¹ Vö. *Warnke* 1985. Az udvari társadalom 17–18. századi jelenségkörének vizsgálata során fontos megjegyzések az államfejlődés korábbi fázisaira is: *Elias* 1969, 9.

¹⁹² *Mályusz* 1967, 65. sk.; vö. *Kristó* 1967, 487. skk. – Kétyi János szerzősége mellett érvel: *Kurcz* 1964, 367. skk.

¹⁹³ A hely részletes elemzése: *Horváth* 1972, 130–137. A tanulmány vonatkozó alcíme: „A Halotti Beszéd történetéhez”, amelynek megfelelően az elemzés Telegdi Csanád esztergomi érsek sírbeszède forrásainak, illetve a halottsiratás szokásainak kimutatására irányul. Horváth János fordítása: „A király halálát követő harmadik napon aztán, még ugyanebben a városban (Budán), a nap közepe táján, míg az előírt módon a vallási ájtatosságokat, vagyis a megkezdett szertartásokat és az ünnepélyes miséket végezték, az egyház ajtaja előtt állt Károly király úr három díszlova bíbortakaróval ékesítve, s rajtuk a király úr fegyverzetébe öltözött derék vitézek. Az első lovon ülő vitéz a királyi méltósághoz illő lövő fegyverzetbe volt öltözve, a másik meg dárdaökleléshez volt felszerelve, a harmadik – legpompásabb – lovon ülő pedig a királyi méltóságot megillető harci fegyverzetben, a hadba vonulásra felvértezett. A három lovon ülő három vitéz sisakján a hadijelvény egy struccmadárforma volt, arany koronával ékesítve: ilyen jelvényt szokott viselni a király úr, míg élt. Minden lószerszám, kengyel, zabla, kantár meg más idetartozó dolog aranyozott ezüsthől volt a királyi méltósághoz illően, és a bőrhevederek és gyeplok és más efféle dolgok a szügyellőkkel és farmatringokkal együtt selyemanyaggal voltak bevonva. A három lovat és a vitézeket gyönyörű hímezésű bíborral sok gyöngy és drágakő borította, s testestül-lelkestül a király úrhoz voltak hasonlatosak ezeken a lovakon, úgyhogy amikor a mindenféle rendbeli emberek arra mentükben megpillantották őket, és meglátták az említett királyi jelvényeket, sírásban törtek ki, és hangos üvöltésükkel az eget ostromolták, mert a király úr az említett jelvények és lovak birtokában mindaddig szerencsésen kormányozta a magyar birodalmat.

A szent oktatás és az ünnepélyes misék befejezése után, nem egynemely más, régen elhalt királyok módjára, akiket más írásos művek tiszteletre méltó tekintélye boldog emlékezetűeknek mond, azaz nem letakart arccal és néhány napig titokban őrzött testtel – mert egyes esetekben egynemely király halálakor állítólag ez a helytelen szokás kapott lábra –, hanem nyíltan mindenki jelenlétében, és nyilvánosan, mindenki szeme láttára szállították a mondott testet Fehérvárra, hogy ott eltemessék.” – *Thuróczi* 1978, 244. sk. nyomán. Az idézet első bekezdése csak néhány jelentéktelenebb helyen tér el *Horváth* 1972, 133. szövegétől; az 1978-as kiadásban megváltoztatott *lövér* kifejezés indoklását uo. a 15. jegyzet tartalmazta.

¹⁹⁴ A *tornamentalis* melléknév nem mutatható ki. A főnév értelméhez l. *Tormentum murale* = *Petrariae species, quatiendis urbium ac castrorum moenibus, idem quod Bombarda*, vagyis hajjtógép: *Du Cange* VIII, 1887, 127. – ez felelne meg *Horváth* 1972 fordításának. Vö. *Bartal* 1901, 667. sk.: *tornamentalis, tormentum* mint fent, de: *tornamentalis, torneamentalis* = *ad tournamentum pertinens: harcjátéki*. Ugyanott a *cum armis tournamentibus* olvasatot javasolja ugyanarra a szöveg helyre nézve: *Chronicon Dubnicense* 147, 132. A *Thuróczi*-Krónika kritikai kiadása az *armis tournamentibus* olvasatot hozza *Thuróczi* 1985, 156, kommentár nélkül (vö. *Thuróczi* 1988, II.). Ez a megoldás, amely mindenesetre kiküszöböli a könnyű („lövér”) és a tornafegyverzet összekeverését, szintén okoz értelmezési nehézséget, hiszen a *tornamentalis* melléknév a

számszerjé felhúzására szolgáló csigaszerkezetből származik, s a szóban forgó könnyű fűász fegyverzetéhez éppen nem számszerjé tartozik!

¹⁹⁵ *Fügedi* 1985, különösen: 395.

¹⁹⁶ IX. Lajos többek között azért is támogatja IV. Orbán választását, mert Károly *perturbabat* (ti. *quies sui Regni*) in *turnamentis et aliis*. Idézi: *Szabó* 1985, 352, 30. jegyzet.

¹⁹⁷ *Vö. Parisse* 1985, 180. skk.; *Szabó* 1985, 344–370.

¹⁹⁸ *Gamber* 1985, különösen: 515. sk.

¹⁹⁹ *Vö. Gombrich* 1979. L. még *Reinle* 1984.

²⁰⁰ I.S. d.3, p.2, a.1, q.1: *Imago attenditur secundum exteriorem dispositionem: imago rei corporalis et sensibilis ... quia offert se cognitioni per exteriorem habet imaginem repraesentantem secundum exteriorem dispositionem. Est iterum imago rei spiritualis, quae est intima cuiuslibet rei et quae cognoscitur secundum quod virtus recolligitur ad intima et haec habet imaginem repraesentantem quantum ad intimas dispositiones.* – id.: *Bruyne* 1946, III. 210, 1. jegyzet nyomán. Eltérő fordítás: *Redl* 1988, 371.

²⁰¹ *Holladay* 1986.

²⁰² *Holladay* 1986, 217: ... *ydola cunctorum regum Francie ... sunt ... adeo perfecte representationis proprietate formata, ut primitus inspiciens ipsa fere iudicet quasi viva.*

²⁰³ *Recht* 1986.

²⁰⁴ *Recht* 1986, 192. skk., *vö. Erlande-Brandenbourg* 1975.

²⁰⁵ *Lóvei P.: I. Lajos* 1982, 192. sk., különösen 107. sz., 200. sk. és uő: *MoMT* II. 1987, 464. sk.

²⁰⁶ *Vö. Szigethi* 1968, párhuzamát: 183. sk., fig. 1. és 2. – A Krónika temetés-képeinek kitűnő párhuzamát közli *Giesey* 1960, Fig. 7: *Missale ad usum ecclesie Westmonasteriensis*, a 14. századi (1364?) *De exequiis regalibus* illusztrációja: *vö. uo.* 82. [20. kép]

²⁰⁷ *Erlande-Brandenbourg* 1975, 15. skk., 18. sk., 21. skk.

²⁰⁸ *Giesey* 1960, 42. sk., 81. – A francia példák leírása: Jean, fils de Randonnet Armand, Vicomte de Polignac (*Cinq sols baillées à Blaise pour avoir fait le Chevalier défunt à l'enterrement*, 1375), Bertrand du Guesclin (4 lovag, *ut quasi ejus corporalem presenciam demonstrarent*, 1389), VI. Károly (Juvénal des Ursins: *Histoire de Charles VI.: Représentants la personne du mort quand il vivoit*, 1422): i.h. 90. – A Károly Róbert temetésének leírásával való szövegbeli összecsengést megállapította már *Śnieżyńska-Stolot* 1975, 91. Ó Nagy Lajosnak tulajdonítja a Károly Róbert temetésénél alkalmazott szokások átvitelét Lengyelországba. A szokást az Anjou-családdal hozza kapcsolatba, II. Henrik angol királyra hivatkozva (fedetlen arccal való temetéséről: *Giesey* 1960, 80), tehát lényegében alaptalanul. *Vö. Giesztor* 1990, 155. Fontosabbak *Giesey* 1960, 90 és 42–32. feltevései arról, hogy a szokás összefügg a temetéskor a templomnak adományozandó gyertyák, kelmék és lovak felajánlásával. Erre utal II. János francia király eltemetése III. Edward által: *rex Angliae fecit sibi in Anglia nobiles exequias et magnificas ac sumptuosas valde in ecclesia sancti Pauli Londinorum, offerens pro eo equos multos insignitos armis Franciae a summo usque deorsum, cum equitibus simili modo, et nihilo minus quatuor millia torticia* (Jean de Venette krónikája, i.h. 43, 10. jegyzet). – Ennek a szokásnak magyarországi példáiról I. *Kurcz* 1988, 160. sk. adatait: Bezter fia, Demeter, 1270–1277; Baracska Miklós: 1364 (i. h. 115, 20. jegyzet is). A már *Ipolyi* 1854 által mérlegelt értelmezéssel (pogány szokás továbbélése: 371, 552. sk., főként: 556) szemben fontos: *Kurcz*: i.h. 161. 350. jegyzetének megjegyzése és példája: „A temetési menet szimbolikája az elhunyt megelevenítését szolgálta: egy pozsonyi kanonok breviáriumát hordoztatja meg temetésén.” (1343.)

²⁰⁹ *Baron* 1968.

²¹⁰ *Monumentum dicitur quia monet mentem cuiuslibet inspicientis ut recordetur quod cinis est et in cinerem reuertetur*: Durandus: *Rationale divinatorum officiorum, Argentinae* 1493, f. XIF L.I., *De cimiterio et aliis locis sacris*.

²¹¹ Supplementum, art. 11, id.: *Recht* 1986, 191. – A monumentalitás fogalmának modern értelmezéséhez és ez értelmezés zavaraihoz I. *Warnke* 1970, 102. sk., 10. jegyzet.

²¹² A kérdéshez, *memoria* és *historia* összefüggéséhez I. még: *Antoine* 1993. – A tanulmányra Mészáros F. István hívta fel figyelmemet.

²¹³ *Vö. Bautier* 1968, 192–220, különösen: 213. sk. – A trónus architektúrájának közép-európai rokonai: Glatzi Madonna, Berlin, Staatliche Museen, *Gotik in Böhmen* 1969, Abb. 87; Szentháromság-tábla, Wrocław, Museum Śląskie, *Die Parler* 1978, 2, 758; Hedvig-kódex, fol. 12^v Szent Hedvig a donátorpárral, uo. Farbatfel 17. – E párhuzamok a császárképek kapcsán (l. fent) megállapított kapcsolatokat támogatják.

²¹⁴ *Berkovits* 1953, 90.

²¹⁵ Marosi 1984/a, 350. sk. és uő: (Szepeshelyről) *MoMT* II. 1987, 87. A falkép eltérő magyarázata: Váczy 1985, 633. – A kérdés 14. századi aktualitásához l. Bak 1973, 15. sk.

²¹⁶ Bak 1973, 125, Anhang I. Nr. 2: *concordium animorum unitas – Misericordia et veritas sibi obviant, ac iustitia et pax se invicem complectuntur*, továbbá: *Ideo namque a summo illo celesti rege, per quem singuli reges regnant et principes principantur, temporalis gladii ad malorum vindictam terrenis est regibus attributa potestas.*

²¹⁷ Bak 1973, Anhang I. Nr. 3, 130: *Nobiles regni sui Ungarie in approbato et antiquo iure seruare, atque a tyrannorum oppressione eripere.* Petrovics István fordítása: Károly Róbert 1988, 83.

²¹⁸ Rubinstein 1958; Frugoni 1980, 239.

²¹⁹ Rubinstein 1958, 180. skk.

²²⁰ Rubinstein 1958, 192. – A toposzhoz: Dan II, 21. versével együtt: Curtius 1954, 38. – Taddeo di Bartolo 24 római ábrázoló, 1413–14-es ciklusa mint átmenet az *Uomini famosi*-sorozatok és a 15. századi világrónikák között: Schmitt 1974, 183.

²²¹ Bibliográfiájához l. Wehli T.: I. Lajos 1982, 28. sz., 136. Ismeretéhez még mindig alapvető: Jakubovich 1930, 382–392. A Krónika prológusának gondolatmenetéhez l. Kardos 1959, 15. sk.

²²² *Secr. Secr./Steele*, Introduction vii–lxii. A *Secretum secretorum*ot az arab-keleti irodalom nyugati recepciójának összefüggésében tárgyalja s az írást a szentenciagyűjtemények közé sorolja: Berges 1938, 109. sk. – A Steele-féle kiadástól, valamint az OSzK Cod. lat. 31. sz. kötetétől való eltérést állapít meg Jakubovich 1930, 384, aki ismerteti a kézirat tartalomjegyzékét (uo. 383). – Mindez világosan kijelöli a kódexszel kapcsolatos legközelebbi filológiai feladatot. – A *Secretum secretorum* filológiájához l.: *Secret of Secrets*. A két alapvető latin verzió, Johannes Hispalensis (12. század közepe) és Philippus Tripolitanus (13. század első fele) kéziratának elterjedéséhez: i. h. 2. és Monfrin 1982, Philippus Tripolitanus szövegének 76 fejezetes változatát rekonstruálva, Reinhold Müller szövegkiadása (1963) nyomán, megkülönböztetve azt a Steele-féle kiadásban elérhető, 4 könyvre tagolt, Roger Bacon-féle redakciótól. Az oxfordi kódexre a tanulmánykötet mutatója nem utal. A f. 1^r szövege szerint (*Et diuiditur liber iste in quatuor libros*) a szöveg a Bacon-féle szerkezetet követi. Már Roger Bacon megjegyezte, hogy a teljes szöveget Oxfordban nem, csak Párizsban őrzött kódexekben találta meg. Idézi: Gringnaschi 1982, 11, ebből levont következtetések: D’Alverny, M.-Th.: Conclusion, uo. 134.

Az oxfordi kódex helyzetét egy mindössze négy, 14–15. századi példányt magába foglaló, „átrendezett kéziratoknak” elvezett csoportban határozta meg: Wurms 1970, 81. sk. A Wurms által 181. sz. alatt leírt oxfordi példányt a szerző is Jakubovich közlése alapján határozta meg. A csoport jellemzőit a karlsruhei Badische Landesbibliothek Cod. Aug. perg. 63. sz. példánya (180. sz.) alapján állapítja meg. A csoport további tagjai: München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 15.963 (182. sz.), Párizs, Bibliothèque Nationale lat. 6756. A redakció keletkezési körülményei, lokalizációja ismeretlen.

²²³ *Secr. Secr./Steele* III,5, 123: *Justitia est commendacio (sive condicio) laudabilis de proprietatibus Altissimi simplicis et gloriosi. Unde et regnum debet esse ejus quem Deus elegit et constituit super servos suos. ... Ergo in hoc assimilandus est Deo, et ideo oportet regem assimilari et imitari Altissimum in omnibus suis operibus.* – Az igazságosság szerepéhez l. a francia és angol kéziratok egy csoportját, amely a *destructio regni Chaldaeorum* vagy *Alayorum* fordulat helyett a *destructio regni Anglorum* romlott szöveget tartalmazza. A csoport középpontjában a párizsi Bibliothèque Nationale ms. fonds français 571. sz. kódex áll, III. Edwardnak mint trónörökösnek ajánlva, tehát 1326 augusztusa és 1327 januárja között. A szövegormlás politikai háttere: II. Edward letételének körülményei. Ehhez a *Secretum Secretorum* szövege: *Subditi vero propter injuriam clamaverunt ad Deum excelsum et gloriosum, qui mittens ventum validum afflixit eos vehementer. Et insurrexit populus contra eos, et nomina eorum de terra penitus deleverunt* (Az alattvalók pedig az igazságtalanság miatt a magasságos és dicsőséges Istenhez kiáltottak, aki hatalmas szellet küldve, erősen sújtotta őket. És felkelt ellenük a nép, és az ő nevüket teljesen eltörölték a földről.) – L. M.A. Manzalauoi: Philip of Tripoli and his textual methods, *Manzalauoi* 1982, 65.

²²⁴ A Küküllői humanizmusára vonatkozó, Horváth Jánostól eredő, Kardos Tibor által képviselt tézis (Kardos 1941, 167. sk., valamint Kardos 1955, 57. sk.) a Képes Krónika prológusának középkorias szemléletére vonatkozó megállapítással állítja ellentétbe: Mályusz 1966, 755. – E felfogás kritikája: Kurcz 1964, 359 és Kurcz 1988, 209.

²²⁵ *Secr. Secr./Steele* I,7, 40: *Et primum instrumentum intellectus est desiderium bone fame, quia qui veri desiderat bonam famam famosus erit atque gloriosus, et qui ficto desiderat, per infamiam confundetur. Fama ergo est quod principaliter et per seipsum appetitur in regimine, quia regimen non appetitur propter*

se, sed propter bonam famam. Inicium ergo sapientie et intellectus est desiderium bone fame, que per regimen et dominium acquiritur. – Más fordítása Küküllei János művének előszavában Horváth Jánostól: *Thuróczy* 1978, 249. sk.

²²⁶ *Secr. Secr./Steele* I, 19, 57: *Scias itaque quod per fidem fit hominum congregatio, civitatum inhabitatio, virorum communio, regis dominatio; per fidem castra tenentur, civitates servantur, reges dominantur. ... Cave tibi, rex fidelissime, infringere datam fidem et serva firmiter juramenta tua et federa etsi sint gravia.*

²²⁷ *Recht* 1986, 193. A fiziognómiai tanok jelentőségére l.: *Berges* 1938, 110. sk.

²²⁸ *Secr. Secr./Steele* I, 4, 41. sk.: *Oportet itaque quemlibet regem de necessitate habere duo juvamina sustinencia regnum suum. Unum eorum est fortitudo virorum quibus tuetur et confortabitur regnum suum ... Causa quidem duplex est, una est intrinseca, et alia extrinseca. Et ego declarabo tibi nunc extrinsecam ut rex dispenset eis suas divicias sapienter, et circa eos exerceat largitatem retribuendo singulis secundum merita singulorum. Secundum juvamen est inducere animos ad operationes licitas, et istud precedit et est in primo gradu.*

²²⁹ *Kruger Born* 1928, különösen: 488. skk.; *Berges* 1938, 113. skk. – *Vö. Schramm* 1939, I. 223. sk.; *Richter Sherman* 1977, 320.

²³⁰ A *Honor regis iudicium diligit* körirat Károly Róbert CNH II.6. sz. garasának hátoldalán tűnik fel először, minden bizonnyal Róbert nápolyi király *gigliatijának* nyomán (*MoMT* II. 1987, 303/2. és 3. kép). E garas második, belső köriratot is tartalmaz, mint Vencel cseh király garasai (uo. 303/1): IVS.DAT. PACEM. A.X.SALVTEM. Ez az elem elmarad a CNH II:7. sz. garason. – *Vö. Schulek* 1926, 164. – Uo. a körirat forrása: Zsolt. 98,4. A jelmondat – azonos szöveggel – Szent István Intelmeiben is: C.5.: *SRH* II. 624. Értelmezéséhez legutóbb l. *Szűcs* 1988, 38 – további irodalommal.

²³¹ Id. *Miodónska* 1979, 151. – *Vö. Kantorowicz* 1957, 133, 143. jegyzet; 271.

²³² *Szűcs J.*: A nemzet historikuma és a történetiszemlélet nemzeti látószöge. Hozzászólás egy vitához, *Szűcs* 1974, 118. skk.; uő: Társadalomelmélet, politikai teória és történetiszemlélet Kézai Gesta Hungarorumában (A nacionalizmus középkori genezisének elméleti alapjai), uo. 420. sk., 435, 450. sk., 456; *Gerics* 1987, 238. skk., 284. skk.

²³³ *S. Thomae Aqu. Op. Omn.*, 038. ORF lb.1, cp.3, 595: *utilius est multitudinem hominum simul viventium regi per unum quam per plures.* – *Vö. Born* 1928, 480. skk.; *Berges* 1938, 200. skk. – Arisztotelész idézi (*Et Aristoteles in Ethicis*) a pécsi egyetemi beszédek közül az első, Szent Lászlóról szóló, a *iustitia* fogalmát fejtegetve: *Nam ut dicit philosophus in libro Moralium dogmatum Temperantia regit homo seipsum; iustitia familiam, civitatem et regnum. Iustitia autem, prout ea reges utantur, in duo dividitur, scilicet in severitatem et in liberalitatem* („Mert, amint a filozófus mondja az Erkölcstan könyvében, a mértékletességgel önmagát kormányozza az ember, az igazságossággal a családot, várost és az országot. Az igazságosság pedig, ahogyan a királyok élnek vele, kétfélére osztható, tudniillik szigorúságra és nagylelkűsége”). *Békefi* 1909, 103. sk.

²³⁴ *S. Thomae Aqu. Op. Omn.*, 038 ORP lb.1, cp.2, 595.

²³⁵ *Richter Sherman* 1977 – az ábra: 326. sk., fig. 7a. – *Vö. B. Durand* 1941. – *timocratie* és *démocratie* sajátos értelmezéséhez *vö. Warnke* 1991, 74 (az útbaigazítást Mészáros F. Istvánnak köszönöm).

²³⁶ *Feldges-Henning* 1972. – Ilyen értelemben félreértés a békés uralom ideálját időszerűtlennek s egyedül a régi okleveles gyakorlatban gyökerezőnek minősíteni, mint *Kurcz* 1988, 206. skk., különösen: 209. – *Iustitia* és *pax* mint az egyházi társadalomelmélet konzervatív elemei szerepelnek: *Berges* 1938, 22. sk.

²³⁷ *S. Thomae Anqu. Op. Omn.*, 038 ORP lb.1, cp.2, 595: *Si igitur liberorum multitudo a regente ad bonum commune multitudinis ordinetur, erit regimen rectum et iustum, quale convenit liberis.*

²³⁸ *Szűcs J.*: Társadalomelmélet, politikai teória, *Szűcs* 1974, 456. – *Mályusz* (1967, 63) azt hangsúlyozza, hogy Kálti „nem a 13. századi *communitas*-elméletet fejleszti tovább, a társadalomnak a rendiség irányában való haladásáról nincs szó”. – A szöveg forrása ekkori elképzelése szerint – és korábbi véleményétől eltérően – a koronázási ordo lehetett.

²³⁹ *Richter Sherman* 1977, 323; példái: 328. skk.

²⁴⁰ *Belting* 1985, 151–168. – Az exemplum jelentőségéhez különösen fontos Petrarca példája: Lello di Stefanóhoz írott levelében számol be IV. Károly császárral való találkozásáról (1355), amikor római császárméretet adott át a császárnak, hozzájuk fűzött intelmmel: *aliquot sibi aureas argenteasque nostrorum principum effigies minutissimas ac veteribus literis inscriptas, quas in delitiis habebam, dono dedi, in quibus et Augusti Cesaris vultus erat pene spirans. „Et ecce” inquam „Caesar”, quibus successisti; ecce quos imitari studeas et mirari, ad quorum formulam atque imaginem te componas, quos preter te unum nullum hominum daturus eram.* (Néhány, igen apró és régi betűs feliratokkal ellátott, arany és ezüst képmást adtam

neki ajándékba a mi fejedelmeinkről, amelyekben élvezetemet leltem; köztük volt Augustus császár majdnem lélegző arcképe is. Így szóltam: Íme, Császár, ezeknek vagy az utódja, ezeket igyekezzél utánózni és csodálni, ezek mintájára és képére formáld magad, s ezeket rajtad kívül egy emberfiának sem adtam volna oda.) – Idézi: *Schmitt* 1975, 167, 2. jegyzet. – Értelmezéséhez, a *renovatio Romae* gondolatnak Bresciai Arnold és Cola di Rienzo hagyománya alapján, nem a *princeps Romanus*, hanem a *populus Romanus* megújításaként való felfogásáról l. *Bayley* 1942, 324. – Vö. uo. (*Schmitt* 1975, 331) IV. Károly kérését Petrarcahoz, hogy a *De viris illustribus* egy példányát küldje el neki, továbbá Petrarca válaszat: *Quod autem ad te Caesar, ita demum hoc te munere et eius libri titulo dignum scito, si non fulgore nominis tantum aut inani diademate, sed rebus gestis et virtute animi illustribus te viris ascripseris et sic vixeris ut, cum veteres legeris, tu legaris a posteris.* (Ami pedig téged illet, Császár, tudd meg, hogy legfeljebb csak neved vagy haszontalan koronád fénye miatt vagy méltó erre az ajándékra és ennek a könyvnek a címére, de tetteiddel és lelki erőddel írd be magadat a kiváló férfiak közé, és úgy élj, hogy az utókor azt olvashassa rólad, amit te olvasol a régiekről.) – A kétféle gondolkodásmód és politikai ideál eltéréséből adódó szükségszerű félreértés jelzi a jelen elemzés érvényességének korlátait.

²⁴¹ Vö. a brüsszeli *Politica* illusztrációja kapcsán: *Richter Sherman* 1977, 328. sk. – Más értelmezést sugall a magyar történetírás hagyománya, l. *Kristó* 1977, 93. skk. – Itt és a Basaráb-epizód kapcsán is a „költői érzék”, „szíve szerint”, „népi étosz” jellemzik az eljárás alapjaként feltételezett értékeket. L. *Kardos* 1959, 17.

²⁴² A *capitanei electi* kifejezés jelentőségéhez l. Szűcs J.: Társadalomelmélet, politikai teória, *Szűcs* 1974, 452.

²⁴³ Vö. *Domanovszky, A.*: *Chronici Hungarici compositio saeculi XIV. Praefatio, SRH I, 1937, 232. sk.*; *Mályusz* 1967, 64.

²⁴⁴ *Domanovszky* 1899, 355. – Vö. *Pór* 1893/a.

²⁴⁵ *Mályusz* 1967, 65. – „János minorita” esetleges azonosságára: uo. 184. jegyzet.

²⁴⁶ *Domanovszky* 1899, 436. Követi: *Kardos* 1959, 11. – A szöveg helyes értelmezése már: *Karácsonyi* 1924, II. 622. és uo. 2. jegyzet, l. még: *Radocsay* 1954, 123.

²⁴⁷ *Mályusz* 1867, 62. Vö. *Karsai* 1963, 671. sk., *Tarnai* 1974, 209.

²⁴⁸ *Mályusz* 1967, 65. skk.

²⁴⁹ *Bónis* 1971, 34. sk.

²⁵⁰ *Mályusz* 1967, 67. – A kancelláriához l. *Kumorovitz* 1984, 321. skk. – Keszei kancelláriai hivatalának stílusai jellemzőire l. *Kurcz* 1964, 362. – Küküllői és Kétyi, illetve a Lajos-portrén fáradozó külföldiek eszmiei ellentétéhez: *Kurcz* 1988, 210.

²⁵¹ ...a quo omnes potestates velut ex sole radii derivantur, sub cuius imperio reges regnant et principes dominantur. – A magyar fordítás: Horváth J.: *Thuróczi* 1978, 249. – *Thuróczi* 1985, 160, illetve *Thuróczi* 1988, 87. sk. – A helyhez és későbbi hagyományához: *Mályusz* 1973, 91. sk. – Értékelése: *Mályusz* 1966, 747. skk.

²⁵² *Mályusz* 1973, 67.: ut ... tirannorum puniatur crudelitas, fordítása: uo.

²⁵³ *Mályusz* 1973, 69. sk.: quod quidem prelium etiam apud Troyanos fortissimos potuisset decentissime commendari, fordítása: uo. 71.

²⁵⁴ *Mályusz* 1967, 72.

²⁵⁵ *Bartoniek* 1936, 375. skk.; filológiai elemzés: 380. sk. – Tűlzásnak minősíti: *Bak* 1973, 23 és uo. 95. jegyzet.

²⁵⁶ *Bartoniek* 1936, 383. sk.

²⁵⁷ *Mályusz* 1867, 63. Vö. *Mályusz* 1966, 745 és 755; ezzel szemben: *Kristó* 1967, 494. skk.

²⁵⁸ *Tarnai* 1974, 208.

²⁵⁹ „Az író politikai szemléletéhez tartozó nyilatkozatainak a forrását ez idő szerint nem ismerjük és csak sejtethetjük, pl., hogy mikor az író Nimródot kihagyta a magyarok genealógiájából, vele nemcsak a chamita, hanem az oppressor hominum, az első tirannus is kimaradt az ősök közül, kinek pusztá történeti léte ellentétben állt volna a zsamokokat legyőző s a boldog békét és gazdag nyugalmat biztosító magyar királyok eszményített képével.”: *Tarnai* 1974, 209.

²⁶⁰ E vita álláspontjait jellemzi: *Léonard* 1932, 111. skk. – XII. Benedek 1338. szeptember 20-i bullája szerint Károly Róbert trónját az egyháznak köszönheti (i. h. 113). Az utódlás kérdésében a nápolyi Anjouház jogászai azt a római jogi érvet használják, amely szerint *non debent filii deterioris conditionis esse quam nepotes* (ne kerüljenek a fiúk az unokáknál hátrányosabb helyzetbe). Ezt az álláspontot képviselte a padovai

Riccardo Malombra (†1334). Ellentétes, a magyar Anjou-ágnak kedvező nézetet (*prior tempore, ergo potior in iure* – akinek időben előnye van, jogilag is előbbrevaló) képviselt még Baldo degli Ubaldi is (†1400, vö. Dictionnaire de Droit Canonique II, Paris 1937, 39–52), aki szerint *papa ibi fuit partialis magis quam apostolicus* (a pápa ebben inkább részrehajló volt, mint apostoli). – A kérdést a pápa és a zsinat hatáskörének problémájává elezte ki: ... *princeps potest etiam de facto proprio iudicare, nam hoc facit ex summa potestate in qua fungitur voce Dei. Si ergo ita determinavit Sedes Apostolica, ridiculum est et quasi hereticum disputare, quia injuriam facit iudicio reverendissime synodi. Solvat Apollo!* (a fejedelem saját ügyében is ítélezhet ..., mert ezt azzal a teljhatalommal teszi, amelyben Isten szavaként működik. Ha tehát az Apostoli Szentszék így határozott, nevetséges és majdnem eretnekség vitatkozni, mivel a tisztelendő zsinat ítéletét sérti. Oldja meg Apollo!), i. h. 115. skk., az idézet: 121.

²⁶¹ Degenhart–Schmitt 1973, 100. – L. még Schmitt 1970, 490.

²⁶² Degenhart–Schmitt 1973, 96.

²⁶³ Vö. Csapodi–Gárdonyi 1976. – Avril 1969, 314. sk.; vö. Schmitt 1970, 482. A miniátor, Cristoforo Orimina stílárís helyzetéhez l. újabban, összefoglalóan: Leone de Castris 1986, 376.

²⁶⁴ Stílárís helyzetéhez: Bologna 1969, 305. skk., újabban (az Orimina által illuminált *Status*-kézirát [1354–55], illetve a Roberto di Oderisio által festett, Incoronata-beli Hétszentség-ciklus [1352 után] mint a nápolyi festészet két lehetséges útja a trecento második felének kezdetén): Leone de Castris 1986, 377. sk. – A nápolyi Szentlélek-rend párhuzama Károly Róbert Szent György-rendjével: Kurcz 1988, 130.

²⁶⁵ Vö. Ciardi Dupré dal Poggetto 1981, 34. sk., 55. skk.

²⁶⁶ Degenhart–Schmitt 1973, 27. skk.; Boccaccio glosszáiról: uo. 96.

²⁶⁷ Dercsényi 1940, 468–480; vö. Rózsa Gy.: I. Lajos 1982, 79.

²⁶⁸ Plant 1981, 406–425.

²⁶⁹ Plant 1981, Fig. 12.

²⁷⁰ Plant 1981, 412: *The heraldic identification of Louis, King of Hungary, is precise.* – A koronázási jelvények túlzó azonosítása: uo. 421. – Ezzel szemben l. *Lente* 1972, különösen 317. kép és állapotleírás: 273. – Hasonló problémákat vet fel a velencei Biblioteca Marciana *Chronica de Carrarensibus*-kézirátában a királynak Lajossal való azonosítása: i. h. 424, Fig. 25.

²⁷¹ *Il re Lodovico d'Ongheria ... fu il più potente principe del mondo fra Christiani e il più temuto re da infedeli che fosse o che sia stato dopo la morte di Carlomagno imperadore.* Id. Plant 1981, 414.

²⁷² *Ludovicus rex Hunnorum regnum discissum, inhumanum, sine lege, sine more cultuque divino, erexit, composuit, ampliavit ..., subque disciplina ac lege vite rationalis reformavit.* Id. Plant 1981, 424. – Igen tanulságos, és meggyőző, ha uő (i. h. 117. jegyzet) ehhez képest jelentéktelennek ítéli Conversino nevezetes kritikáját Lajos írónak rossz latinságáról. Vö. Kardos 1936. – A Petraráról és a pécsi püspökről szóló anekdotához uo. 290. Mindenesetre, a fenti idézettel szoros párhuzamba állítható a levél barbár stílusának megbélyegzése: *series ordoque ruditatem scribe prodidisset* (a megfogalmazás módja elárulta írójának műveletlenségét, Kardos 1936, 293.), s a király nemes nagylelkűségének dicsérete a Strecimir-anekdota kezdetén: *Alium rursus locum sibi in sacrario humanitatis et munificencie Ludovicus dicari postulat, cuius omnis vita laudum preconius conserta est.* (Viszont az emberség és áldozatkészség szentélyében más helyet követel magának Lajos, akinek egész élete dicséretes tettekkel van tele.) – A három passzus szinte egyetlen humanisztikus színezetű nevelési példázatba illeszkedik: a nemes lelkű uralkodótól méltán elvárható lenne jobb stílus is! – Vö. a IV. Károly elé állított magas mércét: Schmitt 1975.

A padovai humanista kör antikizálásáról és ennek jelentőségéről alapvető: Schmitt 1975, 167–218. – E kör eszméinek eredetéhez l. *Gewith* 1951, 14. sk. Marsilio azok közé a ritka kivételek közé tartozik a skolasztikusok sorában, akik hivatkoznak a fekete mágiával gyanúsított *Secretum secretorum*-ra: l. *Gringnaschi* 1982, 8. – Az arisztotelianus ghibellin politikára való reakció ikonográfiai vetületéről a guelf Firenzében, Pisában és Bolognában: Polzer 1964, különösen: 462. Vergerio politikai gondolkodása Padovában: *Robey* 1973. – Szempontunkból kiemelendő törekvése az észak-itáliai tirannizmus fúziójára a firenzei republikanizmus ideáljaira (i. h. 3–4). A tyrannisszal azonosított császársággal szembe Vergerio ideális államformaként a sem demokráciaként, sem arisztokráciaként felfogott polyarchiát, Velence kormányzati formáját állította (*De Monarchia*, 1394–1403, i. h. 17. sk.) – A magyar krónikairódomlalom értékelésébe e kör problematikáját *Mályusz* 1966, 758. sk. vonta be.

²⁷³ Fülöp fermói legátus tilalma a szakáll borotválása, a haj lenyírása és a kun süveg viselése ellen, vö. *Lovag* 1974, 381–408. A kun viselethez l.: *Pálóczy-Horváth* 1980 – a frontispicium-képek értelmezéséhez: uo. 404. sk., továbbá *Pálóczy-Horváth* 1989, 73: a Képes Krónika „megörökítette azt az európai udvarokban

szokatlan látványt, amely ünnepélyes alkalmakkor fogadta a magyar uralkodó színe elé járuló alattvalókat és a külsorzágból érkező vendégeket”. (Ez idézet tartalmazza a kérdéssel felvetésünk szempontjából oly fontos, az újkori riportrajzolás illetve -fényképezés gyakorlatában gyökerező, kulcsszónak tekinthető kifejezést: „megörökíteni”.)

E fejezet esetleges (és várható) félreértése ellenében preventív védekezőként hangsúlyozni kell, hogy nem a viselet tárgyi emlékeivel és írott forrásaival, hanem egyedül a képi források kritikájával foglalkozik. (Ezt a fejezet németül publikált első változatának ismertetése során helyesen emelte ki *Bak M. J.*: BUKSZ 1993, nyár, 221: „Végül is, mint ismeretes, minden irodalmi közhely ellenére – a fű tényleg zöld.”) Így a tárgyi kultúra történetét csak annyiban érintjük, hogy óvunk az írott források adataiban szereplő tárgyak ösztönös és automatikus „felismerésétől” az ábrázolásokon. A figyelmes olvasó rá fog jönni, hogy nem foglalkozunk azzal a kérdéssel, vajon az itt az „orientalizmus” nemzetközi kontextusába tartozó viselet-elemek „elleshetők” voltak-e a magyar valóságból is. Ehhez ugyanis válaszolnunk kellene arra az első kérdésre is, vajon a festő tapasztalati anyagából vagy tanult motívumkészletéből erednek-e; s e válasz nem könnyű (egész dolgozatunk ezzel a problémával foglalkozik). – A 14–15. századi viselet magyar elemeiről l. Kovács É.: *MoMT II.* 1987, 237. sk., benne különösen fontos az orientalizmusnak historizáló tendenciaként való felfogása, vö. 279. és 280. jegyzet. Az irodalomhoz: i. h. 808. A magyar férfiviselethez és egyes darabjaihoz l. *Balogh* 1966, I. 414. skk., különösen: 430. skk.

²⁷⁴ *Magyar viseletek 1900.* – A módszerről l. Nagy G.: Előszó IV.: „A fekete táblák ... az eredeti emlékeket pontos másolatban tüntetik föl modorosságukkal s rajzolási hibáikkal együtt. A színes képek azonban nem egyszerű másolatok, Nemes Mihály úr ezeknél csupán alapul vett bizonyos egykorú emléket az azon időbeli viselet feltüntetésére, de máskülönbön úgy az alakok megrajzolásában, mint bizonyos helyzetekben való feltüntetésüknél szabadon járt el...” – A Képes Krónikához: 93. sk. – A keleties és nyugati jellegű fegyverzet párhuzamos meglétéhez összefoglalóan vö. legutóbb: *Kurcz* 1988, 114. skk.

²⁷⁵ *Szendrei* 1905, 6.

²⁷⁶ *Szendrei* 1905, 9. sk.

²⁷⁷ *Szendrei* 1905 ismertetése: *Archaeológiai Értesítő* 1905, 430.

²⁷⁸ *Zichy* 1934, 61.

²⁷⁹ *Zichy* 1934, 67.

²⁸⁰ *Varjú* 1935, 343. – L. még Nagy: *Magyar viselet 1900*, 24, 101. skk. – Vö. *Pálóczi-Horváth* 1980, 409. sk.

²⁸¹ *László* 1955, 144. skk.

²⁸² *Kalmár* 1971, 19. skk. (buzogány), 62. skk. (szablya), 133. skk. (fj).

²⁸³ *Pór* 1895, *Képjegyzék*, 641. sk.

²⁸⁴ *Varjú* 1935, 346.

²⁸⁵ *László* 1955, 145. sk.

²⁸⁶ *Györffy* 1959, 89.

²⁸⁷ *Kristó* 1977, 137.

²⁸⁸ *Berkovits* 1953, 90, vö. Cs. Gárdonyi K.: A képek, díszítések leírása és magyarázata, legutóbb: *Képes Krónika* 1987, 132.

²⁸⁹ *Pálóczi-Horváth* 1980, 410. sk. Süvegformák a Krónikában: Nagy G.: *Magyar viselet 1900*, 105. skk.

²⁹⁰ *Newton* 1980/a, 86: a Képes Krónika franciás divatlemeiről; 87: a kelet-európai női divatról; 92: a magyarok itáliai jelenlétének forrásairól; 91: a velencei ábrázolásokról; 94: *Bessarabian tribesmen*. – A velencei Palazzo Ducale Piazzetta felőli homlokzatának földszinti oszlopfejezetei között foglalt helyet a *nazionit* ábrázoló, amelyet 1731 óta replika helyettesít. Vö. *Zanotto* 1842, Tavola IV, N. 14 és a leírás: 268 (*ONGARI. Uomo di mezza età, con berretto alto e appuntito in forma di tiara, ornato con nappa da entrambi i lati. Capelli lunghi, mustacchi e barba appuntita*), vö. *Lorenzetti* 1956, 237.

²⁹¹ Pulszky Károly szerepét csak *Newton* 1980/a említi (250. jegyz.). A trevisói Orsolya-legenda két képrészletének másolatai: *Magyar Történelmi Képcsarnok* 849. sz. (püspökök és apródok, l. *Pallucchini* 1964, Fig. 420) és 820. sz. (apródok, lovászok, *Pallucchini* 1964, Fig. 419). 1897-es megszerzésükről, ami Pulszky szerepét valószínűsíti: *Peregriny* 1913. – Segítségéért Dr. Rózsa Györgynek tartozom köszönettel.

²⁹² *Newton* 1980/b, 234–238. – A keleties viselet elemei Newton okfejtése szerint nem feltétlenül a magyarok melletti szimpátiát hordozták Itáliában. Az emellett szóló legfontosabb helyek a Villaniak krónikáiból régen hozzáférhetőek. Leginkább Matteo Villani, I,10, a durazzói herceg kivégzéséről „egy hitetlen kun” által: *Villani* 1909, 200. – Vö. uo. a magyarok hadrendjének és harci öltözetének alapvető leírását: VI, 54; i. m.

257. skk.; eredeti szövegéhez: *Miskulin* 1905, 75. sk., e leírásnak megfelelő ábrázolást a Képes Krónikában keresve: i. h. 68. sk. Ugyanezt teszi *Newton* 1980/b, 92. Az ábrázolásoknak tulajdonított hitel a követett eljárás megegyezésének alapja. *Newton* esetében ez végső soron azt jelenti, hogy – miközben úttörő módon számol a magyarok európai jelenlétével – a 14. századi magyarországi művészetre mintegy felfüggeszti az ikonológiai értelmezhetőség érvényét, hogy dokumentumot, forrást nyerjen. *Newton* követi: *Gibbs* 1989, 128. skk., 139, 149, valamint *Gibbs* 1992/b, 284.

Ez itáliai krónikák egyik heraldikai tanulságát *Giovanni Villani* krónikájában: VIII, 13 (i. h. 101) *Martell* Károly négyelt magyar címerének leírása szolgáltatja: *coll'arme a quartieri a gigli d'oro e cerchiate rosso e d'argento cioè l'arme d'Ungheria* (négyelt címerekkel, arany lilimokkal és vörös-ezüst sávokkal, vagyis Magyarország címere): *Miskulin*: 1905, 41. – A negyedelt címer példái között nem érvel vele: *Bertényi* 1986, 62. skk., holott igénycímer-mivolta kétségtelen, s talán alkalmas arra is, hogy megingassa a koronázási jelvényegyüttes országalmájának kalandos következményekkel járó (mert Károly Róbert eltemettetésének körülményeivel összefüggő) késői datálási kísérletét: vö. *Bak* 1983, 189. sk.

A *Giovanni Villani* által *Martell* Károly 1295-ös firenzei bevonulásáról adott beszámolóban található címerleírás értelmezésével újabb *Christian de Mérindol* foglalkozott (*Mérindol* 1988, a cikk ismeretéért Kovács Évának tartozom köszönettel), i. h. 154. Feltételezi, hogy a leírás olyan, régi Anjou-pajzsra vonatkozik, amelynek ezüsttel többször vágott szabad negyede (*franc quartier*) fejezte ki a tulajdonos magyar trónigényét. Hasonló utalt *Martell* Károly személyére az egykori St-Maximin-i Mária Magdolna-karerekytartó címersorozatában. Erről l.: *Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine* ms. 1770, f. 470 (ms. de Peiresc), i. h. 162. sk. és fig. 8. – A kérdés összefügg Anjou András herceg címerének problémájával. *Mérindol* ismeri egy hasonló címerrel ellátott pénzt (une monnaie aux armes de France au franc quartier de Hongrie, i. h. 154, 57. jegyzet), ami kérdéssé teszi címerének azonosítását a malines-i Bibliában: vö. *Csapodi-Gárdonyi* 1976.

²⁹³ *Newton* 1980/b, 235.

²⁹⁴ Hivatkozások a *MAL* számozása szerint.

²⁹⁵ A Magyar Anjou Legendárium különös kosztümtípusai bolognai műhelyekben: pl. *Erbach von Fürstenau* 1911, 8. Fig. 4 (Szent István vértanúsága a St. Florian-i Decretales-kódexben), *dalli Regoli* 1980, 194 (Cesena, Biblioteca Malatestiana, MS S.IV.2, f. 88^r). – Ez orientalizáló típusokat jelzi és a műhelynek tulajdonítja a *Neksei-Bibliában Gnudi* 1972, 574. sk.

A Legendárium jelenlegi kutatásának éppúgy, mint az egész bolognaias, magyar megrendelők számára készített kódexcsoportnak legfontosabb problémája a lokalizálás kérdése. E tekintetben a magyar és az olasz kutatás is meglehetősen egységesen a magyarországi készítés feltevésére hajlik, l. fent. Eltérő véleményt hangoztat *Wehli T.:* *I. Lajos* 1982, 120. skk., *MoMT* II. 1987, 364. Nyomós érvei: a kódexekben elkülöníthető stílusváltozatok, ezek inkább szólnak Bologna mint készítési hely, mint Magyarország mellett, továbbá: könnyebb elképzelni, hogy az Itáliában ismeretlen jelenetek (pl. Szent László-legenda) mintaképet a bolognai műhelyekkel tárgyaló megrendelő bocsátotta a festőműhely rendelkezésére, mint ennek fordítottját. Ilyen előkép bízást feltehető a padovai A.24. sz. kódex Szent István-legendájának mintaképeként. A Vásári Miklósnak tulajdonítható két padovai kódex lokalizálása kétségtelen, a frontispiciumok négyes képcsoportjainak elrendezését már *Levárdy: MAL* 45. sk. összefüggésbe hozta a Legendárium képeivel, de megfordítva: a szerinte Magyarországon készült, ez időben feltevése szerint Nápolyban található (!) Legendárium mintaképként való használatát Bolognában tételezi fel. Ehhez vezet a korábbi feltevés: a Szent László-legenda képszerkesztésbeli különbségét a falképkompozíciók átvétele magyarázza, mert „megformálásakor ... nem állt rendelkezésére miniatúrákeretbe illesztett, kialakult kódex-ikonográfia példakép” (uo. 26). A valóságban a követelménynek megfelelő falképet még nehezebb lenne az ismert emlékek között felmutatni!

A dilemma egyedüli feloldása azonban épp valamilyen, Magyarországról származó exemplum feltevése. Ilyen állhatott Vásári Miklós rendelkezésére is (vö. *Wehli* 1986, különösen 59. sk.): a Legendárium összeállítójára vonatkozó személyi konjektúrák között tehát ő is méltán szerepelhet. András királyfi nevelőjeként, „Magyar Miklósként” *Giovanni Villani* valószínűleg őt említi: XII, 89.: *Villani* 1909, 170. – Vö. újabban: *Wehli* 1988, 17. sk., különösen 29 („A *Neksei-Biblián* dolgozó segédek ... a vezető mesternél is hűségesebben követték a bolognai festéstechnikát és színhasználatot”) és 29. – *Levárdy Ferenc* nézeteinek összefoglalása: *A Biblia* miniátorai, uo. 31. sk.

²⁹⁶ Áttekintésük – eltérő kronológiai következtetésekkel: *Pálóczi-Horváth* 1980, 416. skk.

²⁹⁷ A Hedvig-legendához l. *Drobná* 1956, 38. és 40. kép.

A magyarországi „orientális” ábrázolások pontos, viseletben, fegyverzetben, fiziognómiában egyaránt hű párhuzama *Kristan von Luppín, ein Thüring* (adatok életéről: 1292–1313 között) oldala a *Manesse-*

dalokönyvben. A miniatúra vártorony alatt (melynek emeletéről köveket hajítanak a védők, tehát aligha tornajelenet) lovas által lándzsával üldözött, nyergében visszafordulva nyilazó keleti harcost ábrázol. L.: *Codex Manesse* 1988, Taf. 73 és magyarázat: 151. l. – Fontos, hogy a miniatúra a pótlások első festőjének („*J. Nachtragsmaler*”) műve, s egy kis egység, a „*Thüringer Liederbuch*” része: *Codex Manesse* 1981, 75. sk. (E. M. Vetter) és 122 (W. Koschorreck). Vö. *Kornrumpf* 1981, 584. sk. – A pótlások más, Közép-Európa keleti felére vonatkozó egységeket is tartalmaznak: pl. Vencel cseh király, Taf. 4; Henrik boroszlói herceg, Taf. 5. Ezek esetleges csehországi-sziléziai vonatkozásai felderíthetetlenek ugyan, de valószínűsíthető, hogy nem általában a pogányok – szaracénok, hanem a Sziléziában is jól ismert mongolok elleni küzdelemről lehet szó. Rüdiger Manesse zürichi körének egyik jellegzetes alakja a dalokönyv összeállításában is fontos szerepet játszó Hadlaubbal kapcsolatban álló VIII. Lütold von Regensberg (eml. 1280. – †1326 k.). Apja, Ulrich (eml. 1254 – †1281. július 28. előtt) 1256-ban II. Ottokár cseh király udvarában fordult meg. Vö. *Nabholz* 1894, 59. ssk.

Magyar vonatkozás is joggal kereshető a kódex első kiegészítőjének kapcsolatai ismeretében: szerepel benne *Rost, Kirchherr zu Sarnen* (Taf. 94 és 192. l., említése: 1313–1330), akinek Ágnes királynéval, III. András özvegyével való kapcsolatai feltehetőek. – A gyűjtemény kiegészítőihez l.: *Codex Manesse* 1981, XXXIV. ssk.: Die Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift. Eine Einführung (I. F. Walther).

²⁹⁸ *Diehl* 1906.

²⁹⁹ *Raby* 1982.

³⁰⁰ *Goetz* 1938. – A bizánci viselet keleties elemeihez, különösen a *szkaramangion*hoz: *Kondakov* 1924.

³⁰¹ *Tanaka* 1986, l. még Liselotte Stamm és Rudolf Chadraba megjegyzéseit a vitában, uo. 173. sk.

³⁰² *Olschki* 1944.

³⁰³ *Sangiorgi* 1922 és fig. 16: a viselet rekonstrukciója.

³⁰⁴ *Begrich* 1965, különösen: 22. ssk.

³⁰⁵ *Österreichische Chronik* 1909, CCLXXXV. sk., vö. *Begrich* 1965, 78. sk.

³⁰⁶ v. *den Brincken* 1973, 30. ssk.

³⁰⁷ *Holst* 1972; vö. *Gardner* 1979. – A török turbán mint attribútum szerepel a pokolban ábrázolt Mohamed képein: *Polzer* 1964, 463. ssk.

³⁰⁸ *Meiss* 1967, Pl. vol. 1.

³⁰⁹ *Meiss* 1968, 80. sk., 115. sk., 116–122.

³¹⁰ *Wittkower* 1977.

³¹¹ L. mindenekelőtt: v. *d. Brincken* 1968.

³¹² v. *d. Brincken* 1967.

³¹³ *Fischer* 1957, 10. ssk.

³¹⁴ *Anderson* 1932. – A magyarok (egyéb népek sorában, akikre szintén alkalmazták a legendát): 13. Vö. v. *d. Brincken* 1968, 172. sk.

³¹⁵ *Meiss* 1968, 43, Vö. *Pochat* 1973, 219. sk.

³¹⁶ *Bath* 1987, id. hely: 21.

³¹⁷ Példái: *Cadei* 1984, fig. 39, 40, 41, 57 (Belbello).

³¹⁸ *Drobná* 1956, 125.

³¹⁹ Orientális elemek Zsigmond kíséretében pl. Ulrich von Richental krónikájában: az aranyrózsával tett körmenetben: konstanzi kézirat: l. *Richental* 1964, f. 38^v–39^r. – Vö. pl. az Aulendorf-kódex hangsúlyosabban orientalizáló típusait: *Richental* 1913, 73–74 – magyar viselet a magyarok hűbéresküje jelenetben: uo. 101. – Zsigmond ikonográfiájának orientális forrásaihoz l. főleg: *Knauer* 1977, főleg: 176. ssk. A megcsomózott kendő más értelmezése: Kovács É.: *Zsigmond* 1987, Tanulmányok 136. ssk. – Hasonló attribútum – egyértelműen török fejként értelmezett címerképen: Mohorai Vid címereslevelén, Strassburg, 1418. Július 18: *Zsigmond* 1987, Katalógus M. 25. sz., 393 [48. kép].

³²⁰ *Saxl* 1937, különösen: 408. sk.: albániai török katonák idézik fel a klasszikus hősokeket. – *Newton* 1975, 30. ssk., 63. sk. és 5. kép.

³²¹ *Newton* 1975, 136 (Gian Galeazzo Sforza és Aragóniai Izabella esküvője Milánóban, 1489); 175. sk. (Miksa ünnepségei). – A kosztümábrázolás, a régi – és különösen az internacionális gótika stílusának megfelelő – kosztüm 1500 táján érzékelt történetiségének értelmezésére elvi jelentőségű: *Wilckens* 1961.

³²² A fordítás: Horváth J.: *Thuróczy* 1978, 38, l. még uo. 37. sk.: „... Szkitia sok más népet nevelt a kebelén és adott a világnak, legutóbb – állítólag – a törököket. Bár sokan azt hiszik, hogy a törökök a trójai nemzetből erednek és a nevüket Teukrosz királytól kapták – aki a trójai háború forгатagában a romlásra szánt város

segítségére ment –, nem is türk, hanem teukri alakban.” A hely a Thuróczi-krónika kritikai kiadásában: *Thuróczi* 1985, (10) 31. sk., *Thuróczi* 1988/I. 76. sk., a Thuróczi által felhasznált források kritikájával. L. még: *Mályusz* 1967, 92. sk. és uo. 121, Mátyás király békeajánlata II. Mohamed szultánhoz: *Magyar humanisták levelei* 1971, 121. sz., 263. sk. – A hun–magyar azonosság tudat jelentőségéről Mátyás korában l.: *Gerézdi* 1962, 166. sk.

A Thuróczi-krónika és a Képes Krónika között kimutatható összefüggés a magyar középkori krónikairodalom illusztrációs hagyományában a Képes Krónika ágán hagyományozódhatott. Csak Budáról eredő rajzmintaképeket tételez fel *Hubay* 1962, 390. Uő mutatta ki, hogy az augsburgi kiadás fametszeteinek orientalizáló figuráiban Ludwig Schongauer Martin Schongauer rézmetszeteinek típusait követte: i. h. 397. A szöveget tekintve a Képes Krónika ágához tartozó Teleki-kódexet [V2] tekintette *Jakubovich* 1930 a Képes Krónika közvetlen másolatának, illetve bejegyzését (*de Cronica Dezpoti*) a Krónika franciaországi rendeltetése és 1374–76-os datálása bizonyítékának. A Dubnici Krónika tervezett illusztrációsorozatának valószínű helye a Budai Krónika ágának hagyományában van [*c], így – mint a szövegre nézve is – valószínűnek tűnik az illusztrációsorozat valamely közös prototípusa [*a]:



Ha Thuróczi krónikaillusztrációira egy újabb – feltehetőleg 15. századi – illusztrált krónikapéldány hatott, ez már tartalmazhatta a megváltozott ikonográfájú királyképek előképeit is. – A jelölésekhez: Domanovszky: *SRH* I, 219. skk. – Th. = Thuróczi-Krónika.

³²³ *Buchthal* 1971, Pl. 46–47. – Vö. *Saxl* 1957, 125–138.

³²⁴ *Buchthal* 1971, 34.

³²⁵ *Buchthal* 1971, 41.

³²⁶ *Buchthal* 1971, 61. A kulturális környezethez l. *Saxl*, F.: Petrarc in Venice, *Saxl* 1957, 139. sk. – A velencei kódexfestészet padovai-bolognai kapcsolataihoz és a Pseudo-Nicolò befolyásához vö. *Pallucchini* 1964, 94. skk. – A kérdéskör középpontjában állnak az Andrea Dandolo doge-féle *Promissioni* (1342, Museo Correr) bolognai stíluseredetével összefüggő kérdések, l. *Velmans* 1970, 230. skk.

E velencei kör központi emléke a budapesti Dante-kódex, amelynek az Emo-családdal való kapcsolatát és feltehetőleg 1379 utáni Magyarországra kerülését *Berkovits* 1928 tisztázta: 7. sk. Uo. 39. sk. a velencei kódexfestészet történetének alapos feldolgozása, illetve a mester azonosítása Andrea Dandolo *Promissioné*ja miniatúrával (i. h. 44).

Az „Illustratore”-műhely magyarországi és egyidejű velencei kapcsolatai nehezen függetleníthetők az itt tárgyalt ikonográfiai-eszmei összefüggésektől. Ide tartoznak a fent tárgyalt, Nagy Lajossal szimpatizáló padovai humanista kör velencei politikai vonzalmai is.

³²⁷ *Eckhardt* 1928. – Andrea Dandolo és Küküllői kapcsolatának feltevése: *Kardos* 1941, 168; *Kardos* 1955, 58. sk.; *Mályusz* 1966, 755. – Az egyezéseket, melyek Kardos Tibor téziseinek alapjául szolgálnak, *Kurcz* (1964, 358, 361) közhelyeken alapulónak mondja. – Az itt elemzett összefüggés szempontjából jelentős *Kardos* (1955, 63) megjegyzése arról, hogy a *Codex Acephalus* a krónikaszcveg után a *Historia Alexandri Magni*, majd Odoriso da Pordenone keleti útleírásának szövegét tartalmazza.

³²⁸ *Mályusz* 1867, 30. sk. – Lombardiai–velencei stíluskapcsolatokkal a Krónika díszítésében csak *Berkovits* (1938, 13–14) számolt.

³²⁹ *Miskulin* 1905, 75. sk.: *Come si reggono gli Ungheri in oste: ... Gli Ungheri sono grandissimi popoli, e quasi tutti si reggono sotto baronaggi, e le baronie d'Ungheria non sono per successione nè a vita, ma*

tutte si danno e tolgono a volontà del signore ... quelli che a quel servizio debbino continuo stare apparecchiati di doppi cavalli, e chi di più e di loro leggieri armi da offendere, cioè l'arco colle frecce nè loro turciasi, e una spada lunga a difensione di loro prsome. Portano generalmente farsetti di cordovano, i quali continuavano per loro vestimenta, e com'è ben unto, v'aggiungono il nuovo, e poi l'altro e appresso l'altro, e per questo modo li fanno forti e assai difendevoli. La testadi rado armano, per non perdere la destrezze del reggere l'arco ov' è tutta la loro speranza.

³³⁰ A szövegkiadás: *Ottokars Österreichische Reimchronik* 1890. Idézi: *Lunzer* 1923, 11. sk.

³³¹ Idézi: *Wenzel* 1980, 91. 186. jegyzet: *Wir waren matt und krank vom Fechten in schweren Harnisch mit den leichten Ungarn.* – Des Andreas Lapiz Zug nach Rom 1451 und andere denkwürdige Geschichten.

³³² Az erre vonatkozó helyek (kroissenbrunni csata, 1260; marchfeldi csata, 1278; Albert herceg hadjárata „Yban von Güssing” ellen, 1284) összeállítva: *Lunzer* 1923, 11. sk.

³³³ *ire bogen si zugen und begunden die nutzen ... nâch den swaebischen siten und als die Henikin tuont bi dem Rin:* *Lunzer* 1923, 11. – Viszont a marchfeldi csatában a trencséni és schildbergi (Vértes: a Csákok) grófok csapatai úgy harcolnak, mintha Franciaországban tanultak volna (... *drueten hin und herwider in dem strît so hurtlichen als si datze Francrîchen gelernt.* (v. 16.261. sk.) – egyesek páncélt is hordanak: *si kunden swaebischen wehten, swen si darzuo gerehten mit rossen und mit harnasch.* Dicséretükre a krónikás honfitársairól szólva azóta is hallatlan lovagiaságukat, „férfiasságukat” említi: *von Ungern ich nie gehört weder vordes noch sît, die in deheinem strît sô menlich waeren gewesen* (v. 16.244). – „Männlich”: a vonatkozó magyar oklevelek *humaniter* kifejezésének megfelelője. Az elbeszélésnek és háttérének elemzése: *Wenzel* 1980, 140. skk. – Vö. még: *Jackson* 1985, különösen: 266. skk.

³³⁴ *daz er menlichen siten/hiute tuo gelîch, sô daz er degenlich/ruoche mit uns houwen/durch willen aller frouwen:* v. 25.600. skk., id. *Wenzel* 1980, 151.

³³⁵ *die Niderlender wâr in dem wân, /ez waere unêrlich getân, /daz man den harnasch solt ziehen/unde underwîlen fliehen:/an rittern prîsent die frouwen/hiht anders, denne houwen/und vester vor halten,/swer des kunde walten* (v. 77.528. skk.). – Ulrich védekezése: *so taete ich gelîch den kinden* – I. *Wenzel* 1980, 153. sk.; *Jackson* 1985, 270. 52. jegyzet. – Az Albert osztrák herceg segítségére Adolf von Nassau ellen küldött magyar íjászokról vö. *Lunzer* 1923, 13.

³³⁶ *Lunzer* 1923, 13.

³³⁷ *Lunzer* 1923, 13, 15.

³³⁸ *Lunzer* 1923, 11; *Wenzel* 1980, 93. 186. jegyzet; *Macek* 1985, 375. sk.

³³⁹ *Lunzer* 1923, 15.

³⁴⁰ *Österreichische Reimchronik*, v. 8131. skk. Értelmezésén Vizkelety András dolgozik. L. előadását az udvari kultúráról, 1992 végén rendezett visegrádi tudományos ülésszakon.

³⁴¹ Vö. *Vajay* 1969, 279. sk., *Fügedi* 1985.

II. SZENT LÁSZLÓ MINT NEMZETI SZENT

³⁴² A magyar szentek, köztük Szent László ábrázolásainak ikonográfiai corpora más feladat, amelynek eredménye mindenestre biztosabb alapot nyújthatna a következtetések számára is. *Kerny Teréz* dolgozik rajta, a kezdetektől 1630 tájáig. Munkájának eredményeit, az 1387–1630 közötti idôszak ábrázolásainak áttekintését 1988-ban elkészült, kéziratoss disszertációja foglalja össze, s számos, az alábbiakban idézendô tanulmánya tartalmazza. Összefoglaló jelleggel vö. Függelék: Elpusztult és lappangó falképek, valamint „Keresztény lovagoknak oszlopa” (Művészettörténeti adalékok a kerlési ütközet ábrázolásaihoz), *László* 1993, 211. skk.

³⁴³ A *Gesta Ladislai*, illetve a krónika keletkezési idejének és körülményeinek valamint a liturgikus szövegeknek áttekintése legutóbb: *Mezey* 1980, 21. skk. – Vö. *Gerics* 1974, 115. skk. – Különösen hangsúlyozza a legenda 13. század eleji aktualitását *Kurcz* 1988, 211. sk. (irodalommal).

³⁴⁴ Várad szerepéhez legutóbb: *Balogh* 1982, I. 13. és II. 279. sk. – Vö. *Tóth M.* 1974, 89. és 673, 677, 677. jegyzet; *Lukács* 1980, 170. További feltevések: *Tóth M.* 1973, 293. sk. – Okfejtésében kulcsszerepe van az ócsai premontrei prépostsági templom falképei datálásának, mivel a templom Váradhegyfok filiája volt. Vö. a datáláshoz: *MoMT* II. 1987, 350. Várad feltételezett ciklusának általános mintakép-szerepével szemben szkeptikusabb álláspont: *Radocsay* 1954, 52. sk. és uő: *Radocsay* 1977, 23.

³⁴⁵ L. főként *Mezey* 1980, 45. sk.

³⁴⁶ Bartoniek E.: Legenda Ladislai regis. Praefatio, *SRH* II, 509. skk.; *Gerics* 1974. – Az idézet: 131, Anonymus Gallusnak III. Boleszláv lengyel király somogyvári zarándoklatáról szóló beszámolója alapján.

³⁴⁷ Ez eljárás egyik példája (a Szent László-legendák kontinuáló narratív ábrázolásmódja alapján román kori mintakép elképzelése, pl. St-Savin-sur-Gartemps mintájára): *Stejskal* 1965, 179. – Hasonló értékű a következtetés a győri herma vonásai alapján a feltételezett figurális síremlék stílusára: *László* 1965, 157. skk.

³⁴⁸ Alapkérdés azonban – és az utóbbi idő egyik művészettörténeti vitatémája is – az alapító kultuszának s e kultusz korai ábrázolásainak problémákra. L.: *Wischermann* 1980. Feltevések a középkori portré korai történetéről, templomalapítók helyi kultuszával kapcsolatban: *Hamann-MacLean* 1983, különösen: 162. sk. a korai egész alakos figurális síremlékekről. E kérdések mindenekelőtt arra vonatkoznak, milyen formában képzelhető el a Szent László korai kultuszának művészeti formája.

Későbbi korszakokra vonatkozó megfontolásokhoz: a fejedelmi donátorok helyi kultuszából kialakuló szentiszteletnek eseteihez vö. *LCI* 6, 478. sk. (II. Henrik); 400. skk. (Szt. Lipót); 8, 81. sk. (Olaf), 102. sk. (Oszvald); 595. sk. (Vencel). Vö. *Klanczay, G.* 1992. – Szent Lipót alakjához vö. *Leopold* 1985 – főként: Wacha, G.: Die Verehrung des heiligen Leopold, 33. skk. és Röhrig, F.: Der heilige Leopold in der Kunst, 92. skk. – L. még Szt. Zsigmond ikonográfiájához: *Kéry* 1972, 41. skk. – Szent László tiszteletének emlékei Zágrábban: *Riznica* 1983, 89. és I,1. sz., 129. l. (a neki tulajdonított kazala; így már az 1394-es inventáriumban; – restaurálásáról: *Flury-Lemberg* 1988, Kat. 87, 176. skk.; az ábrázolások jellegéről és koráról: *Kovács É.* 1994. – A sziléziai Henrykőw ciszterci apátságából való paramentum-töredékek [az úgynevezett „Hedvig-ornátus”] stílári és technikai hasonlósága nyomán felvetődik a kérdés, vajon az eredeti tulajdonos nem Károly Róbert sziléziai származású felesége, Piast Erzsébet lehetett-e. Vö. *Sztuka polska* 1971, 295. sk., rekonstrukciós rajzok uo. 122, 123, képek: 1222–1238); 50 (szobra, Szent Istvánéval együtt, a nyugati portál két oldalán, 1640–1677), 51 (Szent László-oltár, 1688–1690). – A váradi helyi kultusz nyoma a Szent László-himnuszokban: *Felix ave Varadinum/cuius augens fama signum/resonet per saecula* (Üdvözlégy, boldog Várad, melynek csillagát növelő híre visszhangozzék mindörökké) – mindenesetre, már ugyanennek a strófának a kezdetén az egész magyar nemzetre (*Hungarorum gens*) vonatkoztatva. Vö. *Török* 1980, 149; *Mezey* 1980, 42, 44. sk.

³⁴⁹ *Balogh* 1982, 29; *Takács* 1984, 23. sk. Leírása az 1375 körüli káptalani statutumokban: *ymaginem sancti Ladislai dimidiat, quasi usque ad umbilicum, habentem coronam in capite, et in dextra bipennem, in sinistra vero pomum cum cruce desuper erecta* („Szent László félalakos képe mintegy köldökig, fején koronával és jobbujában csatabárdal, baljában pedig országalmával, azon álló keresztel”): *Bunyitay* 1886, 23. skk., vö. *Varga* 1980, 31; *Takács* 1992, 56. sz., 93. sk. – Az ábrázolás a 13. századi felségpecsétek királyképeivel rokon, félalakos változatok pl.: az esztergomi kereszties konvent pecsétje Szent István alakjával, lenyomata: 1275, Dl. 49.005. – Ez az ábrázolási hagyomány feleslegessé teszi, hogy a váradi pecsétképben a feltételezett els stílári okokból is nehezen elképzelhető első ereklyetartó büszk reprodukcióját keressük: *László* 1965, 162.

³⁵⁰ Vö. *I. Lajos* 1982, 207. sz., 340 és uo. 344.

³⁵¹ Tipariumának képe: *Riznica* 1983, 24. – Noha a pecsétadóományozó oklevél 1371-ben Szent Istvánként nevezi meg, az ábrázolás típusa a templomalapító ikonográfiájába illeszkedik. Vö. Újbánya pecsétnyomóját, Magyar Nemzeti Múzeum, Cim.sac. I. V.4: képe: *MoMT* II. 1987, 315/2. – Az ikonográfia félreértését Szent István zágrábi kultusza befolyásolhatta, s az ábrázolást az ország felajánlásaként érthették, de a templommodell-attribútum nem ezt támogatja. Az ország felajánlásának és a Szent István-ikonográfiába való beillesztésének téziséhez hoz érveket *Takács* 1989, 20. skk. – Megjegyzendő, hogy Nagy Károly Aachenben ugyancsak alapítóként szerepel. L. még: *Takács*: 1992, 59.3 sz. 99. sk., 32. skk.

³⁵² A vonatkozó elbeszélés a legendában: *SRH* II, 522. sk. – A bécsi *Legenda Aurea* képéhez (de közös előkép feltételezésével): *Hoffmann* 1929, 32. sk., vö. *Unterkircher* 1966, 220. sk. és 215. kat. sz., 391. – A helyi érdekű ábrázolások közé tartozhatna még a váradi székesegyház építésének jelenete a Képes Krónikában (p. 99), illetve Bántornán, az 1389-es ciklusban. A képtípus közös előképe nem valószínű, inkább egy közkeletű séma (pl. a bábéli torony építése, Róma alapítása, a jeruzsálemi templom építése stb.) variánsairól lehet szó. A legfontosabb típusokhoz l. *Warnke* 1976, képtáblák.

³⁵³ A váradi Szent László-ábrázolások rekonstrukciójának kérdéseiről: *Balogh* 1982, 15. skk., az adattárban az egyes művekre vonatkozó források és irodalom legalaposabb dokumentációjával. Itt csak a kérdéses művek kronológiai áttekintését nyújtjuk; a hozzájuk kapcsolódó kérdések egyenkénti monografikus tárgyalást igényelnének. (* jelöli az elpusztult, elveszett műveket, amelyeknek rekonstrukciója az irodalom számára állandó, részben megoldhatatlan feladat.)

* figurális síremlék: *sepulchrum, tumba*: eskütétel *super sepulchrum Sancti Ladislai* 1208–1233 között, *super sanctissimum caput* először 1273.

* a koponyareklye tartója: *caput, theca capitis*, l. fent: 1273 előtt, elpusztult: 1406 előtt, ezért nem azonos az ereklyének a mai fejereklyetartóban rejlő közvetlen foglalatával. Erre adományozta Nagy Lajos az utóbb Zsigmond sírjába tett ezüstkoronát: *I. Lajos* 1982, 4. sz., 99. sk.; *Zsigmond* 1987, kat. Zs. 62. sz., 91. skk.

* karereklyetartók, említésük 1375 körül: *Balogh* 1982, 39; elpusztultak 1443-ban: uo. 48. sk.

* Márton és György kolozsvári szobrárszok bronz álló szobra a magyar királyok sorában – rekonstrukciójának kérdése összefügg a mészkő szobor datálásával: *Balogh* 1982, 279. A szobrok egyetlen ismert ábrázolása a II. Rudolf számára készített bécsi emblémáskönyvben található, a hitelével kapcsolatos kérdésekről l. alább.

* Márton és György kolozsvári szobrárszok bronz lovasszobra, l. alább.

Fejereklyetartó, Győr, székesegyház, 1406–1437 között. Vö. *Zsigmond* 1987, Kat. Ö.1. sz., 405. sk. [85. kép].

Szent László mészkő szobra, a 15. század negyedik évtizede, vö. *Zsigmond* 1987, 274. sk.; *Váradai költőredék* 1989, 109. sz., 90. sk. és Takács I.: Bátori András „második temploma”, uo. 48 [81. kép].

Fentiek alapján a meglevő művekre támaszkodva rendkívül nehéz igazolni azt a feltevést, hogy a kolozsvári Márton és György művészete ikonográfiai és stílusrészt tekintetben is az összekötő kapocs szerepét játszhatta volna a régebbi hagyomány és a késő gótikus alkotások között. Módszertanilag az egyetlen járható út a két, ránk maradt 15. századi alkotást keletkezési koruk keretei, a kései lágy stílus, illetve a kezdődő késő gótika keretei között megítélni. Ez vonatkozik a formai rekonstrukció kérdéseire is.

A szent lovasszobrához műfaji probléma is kapcsolódik: a magas kőtalapzatra állított érc lovasszobor elkülönül mind a sírkultustól, mind az ereklyék megjelenítésének szándékától. Benne a szent királyi méltóságának állítottak emléket. – Vö. Szent László alakjának leírását a hagiografikus és liturgikus szövegtradícióban a király ideális megjelenéseként: *regum gemma Ladislai* stb. (László, királyok ékköve): *Török* 1980, 148; vö. *Mezey* 1980, 32, 44. skk. – uo. *Physionomia leonis* vagy *species Priami* (oroszlán-arculat, Priamus kinézete): *Mezey* 1980, 26. skk. L. még: *audax ut leo* (merész, mint az oroszlán) mint Attila jelzője a Mátyás-epitáfiumban: *Gerédy* 1962, 171. – A lovasszobor emlékmínősége (monumentalitás!) már a 15. században tudatosult: egyesítette magában a triumfális uralkodószobor jelentését („második Konstantin”) a síremlékeken álló lovasszobrok észak-itáliai hagyományával (ezek sora a velencei doge-síremlékektől Donatello Gattamelatajáiig nyúlik, de l. a lovas *effigies* francia hagyományát is: a párizsi Notre-Dame lovaszoborra). – A síremlék, emlékmű értelmezéséhez: *Panofsky* 1964, 83. skk.; *Bauch* 1976, 189. sk.; *Białoostocki* 1973, magyarul is: uő: Régi és új a művészettörténetben, Budapest 1982, 183. skk. – Vö. a Peer-kódex (I. Ének Szent László királyról: *RMKT* I. 1877, LIV. sz., 202. sk.) szövegének hagyományához és értelmezéséhez: *Gerédy* 1962, 140. sk.; *Vekerdí* 1972, 133–145. Uo. 135. skk.: „hunni” (pl. *Hunni laudate ... Hunnicum regnum*) humanista eredetének kérdése mint datáló momentum. E fejtegetés „a János minoritánál (Chron. Dubn. fol. 82b) előforduló *hunis hapax legomenon* talán a Mátyás-kori másolónak tudható be” (uo. 16. jegyzet). A Szent László-ének magyar szövegében a megfelelő mindig „magyar”: *Dicsérjük, magyarok, Magyarországot*. – Ehhez és hátteréhez a hun-magyar rokonságtudatban l. *Gerédy* 1962, 166. skk., az ellenséges népek felsorolásához: uo. 170, köztük a *theucri* néven említett törökök összefüggése az Attila-hagyománnyal különösen 159, 43. jegyz. A magyaroknak a hunokkal való azonosításához vö. még a fent idézett (272. jegyzet) *Conversino da Ravenna*-helyet. – L. még: *V. Kovács* 1987. Az orosz évkönyvek legendaverziója a lovasszobornak pillérré (oszlop, „kőszál”) helyezését (vö. *Gerédy* 1962, 187) tükrözi, sajátos ötvözetben a keleti egyház sztilta szentjeinek hagyományával. A tveri évkönyvek szövegéhez l.: *Hodinka* 1916, 462. skk.; a Voszkreszenszkij-, illetve Nesztor-kéziratokhoz uo. 472. sk. Vö. *Perényi* 1957.

A tveri évkönyv a sír körül kialakult helyi kultusznak egy másik, fontos eleméről is szól: a könnyektől lyuggatott márványkő legendája szerepel Benedek váradai püspök egyik beszédében is: *Lukács* 1930, 27. E kegyes hagyomány összefüggései feleslegessé teszik az uo. 26.-on fejtegetett utalást az ördögűzésre. A *hostes spirituales* kifejezés tehát alighanem mégis pogányokra vonatkozik, mint az *adversarius vester diabolus* (Pét. 5.8) is.

³⁵⁴ A Legendárium képsora a következő, többségükben a középkorban másol nem illusztrált jelenetekből áll:

1. Bevonulás Székesfehérvárra
2. Koronázás (Chr. 131. *SRH* I, 403, 29. sor; 404, 1. skk. sor)

3. Körmenet (Chr. 131. V = a Képes Krónika csoportja: *SRH I*, 404, 25. skk. sor; 405, 1. skk. sor; Leg. 4: *SRH II*, 518, 3. skk. sor) – de a szöveggel ellentétben, fején koronával!
 4. A vadállatok csodája (Leg. 6. *SRH II*, 520, 3. skk. sor)
 5. A besenyők házának felújítása (talán Chr. 108. *SRH I*, 373, 22. skk. sor alapján)
 6. Ima a templomban
 7. Az ördög halott alakjában
 8. Az ördög a saroglyával
 9. László a kereszttel védekezik
 10. Csata a tatárokkal (! – vö. Dubnici krónika, Chr. 102. *SRH I*, 366. skk.)
 11. Buzogánnyal megsebesítik (Chr. V:102. *SRH I*, 368. 9. sor: *sagitta* – vö. Chr. Henr. de Mügelin 36. *SRH II*, 177, 5. sk. sor)
 12. Hajánál fogva tartja a kunt, akinek a leány bárdal elvágja a lábát (Chr. Henr. de Mügelin 36. *SRH II*, 177, 46. skk. sor; eltérően: Chr. V:103. *SRH I*, 369, 8. sor)
 13. A leány lefejezi a kunt (! – Chr. Henr. de Mügelin 36. *SRH II*, 177, 18. sor; másként elbeszélve: Cod. S [a Budai Krónika csoportja] *SRH I*, 368, 28. sk. sor, 369, 1. skk. sor)
 14. Megpihen a leány ölén
 15. A Szent Szűz meggyógyítja (*divina misericordia sanatus*: Chr. 102. *SRH I*, 368, 10. sor)
 16. Ima közben felemelkedik (Leg. 5. *SRH II*, 519, 20. skk. sor; 520, 1. skk. sor)
 17. Békecsók a cseh királynak (másként: Chr. 140: Cod V, *SRH I*, 419, 18. skk. sor; Leg 7. *SRH II*, 522, 1. skk. sor)
 18. Szent László halála (Leg. 8. *SRH II*, 523, 11. skk. sor)
 19. A kocscsoda (Leg. 8. *SRH II*, 523, 11. skk. sor)
 20. A váradi papság körmenete
 21. Temetés – 22. A nép imádkozik a sírnál (Leg. 8. *SRH II*, 523, 24. skk. sor)
 23. A tál csodája a sírnál: a nemesember meghal – 24. A szegény elveszi a tálat a sírról (Leg. 10. *SRH II*, 524, 30. sk. sor, 525, 1. skk. sor).
- A 17–18. és a 23–24. sz. jelenetben két, időben határos momentumot választottak el egymástól, a 19–20. és 21–22. párok egyazon eseményt bővítik a következő momentumokkal. Vö. *Levárdy* 1963, 134; uő: *MAL* 1975, 17. skk. *Lukcsics* 1930, 16. skk. az Anjou Legendárium háttérében a legenda összefüggő hagyományát tételezi fel. – A kun, tatár, besenyő népnevek ingadozásához a Szent László-ének *bessorum* – *bassarum* szövegromlása és törökellenes tendenciája kapcsán: *Gerézdi* 1962, 156. sk.
- ³⁵⁵ Szent László életrajzának illusztráció-ciklusa a Képes Krónikában (mindaddig egyedül a p. 72 iniciáléját tárgyalták, *imago*ja viszont [p. 93] más összefüggésbe tartozik):
1. iniciále: Csata a kunokkal és birkózás (= *historia*), p. 72. – Rubrika: p. 71: *Devastant Cuni Hungariam* (A kunok dúlják Hungariát: Chr. 102. *SRH I*, 366. skk.; ez a szöveg követi az iniciálét), – a háttérben nem a birkózást és a párharcot megelőző üldözési jelenet, hanem a párhuzamosan folyó harc van ábrázolva, a magyar hadsereg élén Salamon királlyal és Géza herceggel,
 2. iniciále: Belgrád bevétele és a hadizsákmány elosztása: p. 74 – rubrika: *De adventu Bissenorum in Hungariam* (A biszenusok Hungariába jövele: Chr. 104. *SRH I*, 373, 22. sor és 374. sk.-t illusztrálja, ezek a következő szövegben megtalálhatók).
 3. iniciále: Salamon király menekülése és angyal tüzes karddal László fölött: p. 91 – rubrika: *Fugit Salomon* (Salamon megfutamodik: Chr. 129. Cod. V: *SRH I*, 400. skk.).
 4. vignetta: László koronázása: p. 92 – rubrika: *Sanctus Ladislaus coronatus in regem* (Szent Lászlót királlyá koronázzák. – A választás: Chr. 131. *SRH I*, 403. sk.; vö. Leg. 4. *SRH II*, 517. skk.) – Az angyalok általi megkoronázáshoz l. pl. a himnusz: *corona confessorum* (hitvallóknak koronája), az antifóna: *Ipsum, Christe, coronasti./Quem ad caelum sublevasti* (Krisztus, őt te koronáztad meg, s a mennyekbe felemelted), *Quem heredem adoptavit/ Et in caelis coronavit* (akit örökösévé fogadott, s a mennyekben megkoronáztott).
 5. a vignetta: a ruténok hódoltatása, p. 98 és b iniciále: Krakkó ostroma, uo. – rubrika: *Rex vadit contra rutenos* (A király a ruténok ellen megy: Chr. 138. Cod V: *SRH I*, 414. sk. – a következő szöveg)
 6. a vignetta: A váradi egyház építése és b iniciále: László király a keresztesek követeit fogadja: p. 99 – rubrika: *De constructione Waradiensis ecclesie et de morte regis Ladislai* (A váradi templom építése és László király halála: Chr. 139 – a templomépítésről csak Cod. V: *SRH I*, 416. sk.; Leg. 7. *SRH II*, 521. sk.)

7. vignetta: A kocscsoda: p. 100 – rubrika: *Sanctus rex Ladislaus moritur et Colomannus filius Geysa regis in regem legitime coronatur* (Szent László király meghal, és Geysa király fiát, Kálmánt törvényesen királlyá koronázzák – a Krónikában a rubrikát megelőző és követő szövegrészeket foglalja össze ez a szövegezés, amely nem magyarázza a képet; a csodát a Krónika szövege nem említi: Leg. 8. *SRH* II, 522. sk.)

A Legendával párhuzamos jelenetek nem támogatják közös képi forrás feltételezését. Vö. *Csapodiné Gárdonyi K.*: képleírások, *Képes Krónika* 1964, 57. skk.

³⁵⁶ *Lukács* 1980, ideális rekonstrukciója szerint a *historia* (elnevezését itt a Thuróczi-krónika augsburgi kiadásának fametszetén található cím nyomán igyekszünk következetesen használni) teljes képsora:

1. Indulás vagy búcsú Váradtól
2. Csatajelenet illetve a kun üldözése (esetleg a kettő egymás után): Chr. 102. *SRH* I, 367, 21. skk. sor; 368, 1. skk. sor, illetve Chr. 103. *SRH* I, 368, 17. skk. sor.
3. Birkózás és a kun inának elvágása (= Leg. 12. – vö. 354. jegyzet)
4. A kun lefejezése (= Leg. 13. – vö. 354. jegyzet)
5. Pihenés a leány ölében (írott forrás nincs; = Leg. 14. – vö. 354. jegyzet). – *Lukács* (1980, 167) szerint megfelelő szöveg egyedül az orosz évkönyvekben. A lovagi epika toposzainak szerepével számol *Vizkelety* 1981, 266. és 88. jegyzet. – E jelenet váltotta ki a legtöbb, ősi hagyományokat feltételező értelmezést; jelen összefüggésben e vélt archaizmusok értelmezése nem célunk.

A legenda variánsainak áttekintése újabban: *László* 1993, 197. skk. Ugyancsak *Vizkelety* (1980, 146) a legenda két variánsával számolt. Megállapítható, hogy a **2.-4.** jelenetek tartoznak a *historia* lényegi részéhez. *Lukács* (1980, 164, 170) egy „udvari típus” tételez fel, s uo. 173: egy szűkebb és egy gazdagabb (ezért újabb keletű) programot. Az általa feltételezett tendenciát, mely szerint az „udvari típus” a határőrvidékeken terjedt el, nem lehet igazolni, hiszen a szépségi és erdélyi emlékek amúgy is a falfestészeti emlékek sűrűbb megmaradásának zónáiban találhatók. (Más kérdés, milyen joggal alkalmazható az „udvari” jelző éppen ezekre!) Statisztikai táblázata alapján 28, legalább töredékesen fennmaradt emlékekkel számolhatunk, ezek közül 2 rendi templomot díszített (Ócsa, Tereske), 1 városi kápolnát (Kassa), 1 mezővárosi templomot (Pónik). 24 esetben falusi plébániatemplomokról van szó, 4-nek kegyura ismert nemesi család (Bántornya, Kakaslomnic, Zsegra, Necpál). Vö. *Kurcz* 1988, 213 becslését *Radocsay* (1954) alapján. Újabb, 29 tételt tartalmazó jegyzék a legalább töredékesen fennmaradt emlékekről (8 elpusztulttal és 9 feltételezettel 48-ra kiegészítve: *László* 1993 és térkép-mellékletek. *Lukács* 1980. jegyzéke 38 tételt tartalmazott. Hozzá képest újabban megfigyelt emlékek: Székelydálya, Pónik, Gutor, Szentmihályfa, Felsőölvő valamint (*László* 1993. térképén még feltételezett) az 1993-ban feltárás alatt álló türjei (premontrei prépostság, a 30. dokumentálható emlék). Csak *Lukács* 1980-ban: Désakna, Kisszeben, Sűvete, Vizsoly. A Szent László-legenda falképeit felmutató helységek státusához, kegyuraihoz l. még: *László* 1993, 183. A jegyzékek arra figyelmeztetnek, hogy a nagyobb templomok jórészt elpusztult emlékműve (városi, rendi templomok, székesegyházak) nem zárható ki a következtetésekből. Mivel a falfestészeti emlékeket sűrűbben megőrző vidékeken a *historia*-ábrázolások nem mutatnak obligát jelleget (Gömörben 11 hely közül 3, Liptóban 3-ból 1, Johannes Aquila műhelyének 4 munkája közül 1), nyitva marad az ezt igénylők szociális helyzetének kérdése. A jelenlegi anyagban túlnyomóan a kisenemesi birtokos réteg kezdeményezésére utaló falusi emlékek, tipikus képviselőjük a székelyderzsi donátor (1417): undi István fia, Pál: vö. *Dávid* 1981, 277. sk.

³⁵⁷ Bántornya ciklusa ismert (és arisztokrata) megrendelője révén egyedülálló: *Bogay* 1951 és újabban: *Bogay* 1986/a.

Egyedülálló a ciklus (1389) programja is. A feliratok olvasatához, értelmezéséhez és azonosításához még mindig alapvető: *Rómer* 1874.

A hosszház északi falán:

1. A kun menekülése a leánnyal (a jelenet hiányzó részének hosszúsága hosszanti képmezőt vagy akár még egy előző epizódot is megenged) = *Historia* 1–2. (356. jegyzet)
2. A kun pihenése a leány ölében (máshonnan nem ismert, felírt töredéke: *Rómer* 1874, 24: *quiesceb...*)
3. Üldözés (*Rómer* 1874, 24: ... *disla secutu* ...) = *Historia* 2 (356. jegyzet)
4. A leány lerántja a nyeregből a kunt (Chr. 103, Cod. s: *SRH* I, 368, 29. sor és 369, 1. sor pontos ábrázolása, vö. még: Zsegra)
5. Kettős jelenet: birkózás; a leány csatabárdal elvágja a kun inát; László a kunt hajánál fogva húzza, és a leány levágja a fejét = Leg. 12.

Diadalív:

6. kettős jelenet: baloldalt profán képarchitektúra, felirat: *Consilium*, világi figurák, köztük egyik hercegi kalappal (?). Felirat: ... *post obitū regis (Rómer 1874, 30)* – forrása valószínűleg: Chr. 131. *SRH I, 403: Audita vero morte regis Magni convenit universa multitudo nobilium Hungariae ad fratrem eius Ladislaum* („Magnus király halálának hírére Hungaria nemeseinek teljes sokasága öccséhez, Lászlóhoz gyűlt ...”) – Jobbra templomarchitektúra, Lászlót egyháziak koronázzák meg (vö. Chr. 131. *SRH I, 404; 1. még Leg. 4. SRH II, 518, 3. sk. sor*). Felirattörődék: ... *et coronatus est bis Ladisla9 p^r deier9 (Rómer 1874, 30)*.
7. Harci jelenet építészeti háttér előtt, felirattörődék: ... *rex s(alomon?)* – talán Salamon foglyul ejtése (Chr. 133. *SRH I, 407. sk.*)
8. A déli félen csatajelenet, felirattörődéke: ... *eces ducē cumanor p/ro/ adiutorio venerūt et p/re/liabant/ ur/ cū b/ea/to rege Ladisla9* – folytatása: *Rómer 1874, 31: ita q. salomō vix evasit s3 et multi perierūt* – valószínűleg a csata Kutesk kun vezérrel (Chr. 134. *SRH I, 408. sk.*)

A hosszház déli fala:

9. A váradi székesegyház építése = Képes Krónika 6/a (155. jegyzet)
10. Árkád alatt szerzetes csuhában és állatbőrbe öltözött ifjú, zárandokbottal, amint koronát emel a szerzetes fejére. Kétségkívül László utódlásának ábrázolása; értelmezése és forrása bizonytalan. Péter A. 103 szerint: a csuhás alak a vezeklő, szentként tisztelt Salamon. – Hasonlóan: *Bogyay 1986/a és Bogyay 1986/b*. – Ezzel szemben valószínűbb *Rómer* magyarázata: Kálmán, akinek javára Álmos lemondott a koronáról. Az ifjú vezeklő(?) ruháját azonban ez sem magyarázza. – A. 9. és 10. közös felirata a 9.-re vonatkozik: *hic beatus/ ladislaus/ edificauit ec/c/lesi/am in q/uo ibidem reqiescit*, vö. *Rómer 1874, 31*.

³⁵⁸ *Meuer 1954, 255. sk.; Kermer 1967, Kat. 71.sz., 71. skk.*

³⁵⁹ Pálóci György breviáriuma: *Zsigmond 1987, Kat. M.14. sz., 373. sk.*

³⁶⁰ Szent Istvánnal párban vagy a szentek sorában gyakran szerepel: vö. *Radocsay 1954*, mutató szerint; *Dráguť 1972*, sub voce. – Igényesebb példák: Almakerék: uo. 75. sk. és *Dráguť 1967, 87. sk. és 3. ábra*. – Keszthely: *Prokopp 1980, 369. skk. és 1. kép*.

³⁶¹ *Főpapi pecsétek 1984, 43, 58, 60, 62, 63, 64. sz.*

³⁶² *Kolba 1980*.

³⁶³ *Radocsay 1955, 437. skk., 525; Radocsay 1967, 152, 179, 198, 1. még: 236*.

³⁶⁴ A típus sajátos példái Hunyad megyei román kenézek ortodox templomainak kifestésében: Kristyor és Ribice: *Dráguť 1985, 71. skk. (L. Tugerau), 129. skk. (uő)*.

³⁶⁵ *Gerevich L.-né 1957, 133. skk.*

³⁶⁶ Az antependium leírása: *Muntz–Frothingam 1883, 17; Karácsonyi 1893*. – A szent királyok együttes kultuszához l.: *Klaniczay 1986*.

³⁶⁷ *Polzer 1980, 7. skk.* – síremlékéhez: *Negri Arnoldi 1983, 31. sk.* – A kép szakirodalmában ma a korai datálás uralkodik, l. *Simone Martini e „chompagni” 1985, kat. 8. sz. (F. Bologna), 73. skk. (1326); Martindale 1988*. Az altomonte-i tábla összefüggéseinek megítélése elsősorban datálásától függ. Ez nem független attól a problémától, amit középső korszakának – biztosan datált emlékek híján – szubjektív véleményekre támaszkodó megítélése okoz. Erre figyelmeztetett: *Boskovits 1974, 367. skk.* Simone Martini, a magyar szentek ikonográfiája és a nápolyi Anjou-ház összefüggései (Assisi, S. Francesco, alsó templom, Madonna Szent István és Szent László között): *Belloso 1985, 7. skk.* – A tábla korai datálásához csatlakozott *Prokopp 1992*. A fenti, Simone Martini életművének kronológiájára vonatkozó problémán kívül a tábla 1315–20 közé való datálása és Mária nápolyi királyné megrendelésével való kapcsolatba hozása felvet néhány további kérdést is: 1. Vajon a magyarországi Anjouk Szent László-ikonográfiáját Nápolyban teremtették-e meg? 2. Milyen úton közvetítették „haza” a Nápolyban megalkotott típust? – Ez utóbbi szempontból fontos *Polzer 1980, 13. és 11. kép* utalása a kép ikonográfiai rokonságára Nagy Lajos aranyforintjának Szent László-képével (CNH II, 6), amely mindenesetre stílusban és típusban közelebbi a tábla 1343-ra feltételezett megfestéséhez.

³⁶⁸ Kovács É.: *I. Lajos 1982, kat. 14. sz., 107. sk.; Marosi 1982*.

³⁶⁹ Főpapi pecséteken: l. *Főpapi pecsétek 1984, 27. sk.* – Mátyás 1464-es felségpecsétjéhez: *Matthias Corvinus 1982, kat. 96. sz., 213. sk.*

³⁷⁰ Vö. *Pohl 1974, 10. sk., táblák: 1–4.* – Mátyás pénzreformjához: Schulz, K.: *Das Münzwesen in Ungarn* unter Matthias Corvinus, *Matthias Corvinus 1982, kat. 100. skk. sz., 217. sk.*

- ³⁷¹ A két kiadás keletkezéstörténetének rekonstrukciójára még mindig alapvető: *Varjú* 1902, 362–402; *Hubay* 1962 – vö. *Mályusz* 1967, 91. skk.
- ³⁷² *Rózsa* 1973, 13. sk., 35.
- ³⁷³ *Török* 1980, 148.
- ³⁷⁴ *Török* 1980, 154. – Az idézett helyekhez l. *Kurcz* 1988, 211.
- ³⁷⁵ *Török* 1980, 149.
- ³⁷⁶ *Pietas, imitatio és conformitas* mint a középkori ikonográfia alapvető képzetei: *Büttner* 1983, 5. skk. – Az imitatio kérdéséhez vö. *Schmitt* 1975. Az ideálképhez l. még: *Kurcz* 1988, 210. skk.
- ³⁷⁷ *LCI* 8 (1976) 349. skk.
- ³⁷⁸ *Reitzenstein* 1965. – Vö. a lovagi kultúra definíciójának kérdéseiről: *Kurcz* 1988, 12. skk., különösen: 22.
- ³⁷⁹ L. mindenekelőtt: *Vizkelety* 1981, 261. skk.
- ³⁸⁰ *Szűcs* 1984, 341. sk., id. 363. – Vö. *Kurcz* 1988, 113. skk.
- ³⁸¹ *Lukács* 1980, I–V. kép; *Dvořáková – Krása – Stejskal* 1978, 22–29. kép. – A viselet értelmezéséhez l. *Pálóczi-Horváth* 1980, 416. skk., uo. a falképek elemzésének összevetése kun leletekkel. – Újabb fegyvertörténeti összefoglalások: Kovács L.: *Kristó* 1986, 216. skk. és Pandula A.: *Kristó* 1988, 216.
- ³⁸² *Marosi, E.*: Zu starých výtvarných dejin Slovenska, ism. Acta Historiae Artium XII (1966) 377.
- ³⁸³ *Prokopp* 1983, 147, vö. *Tóth M.* 1974, 78. skk.
- ³⁸⁴ *Clausberg* 1978, Abb. 13 (*Schenk von Limburg*), 15 (*Herr Walther von Mezze*), 21 (*Graf Wernher von Hohenberg* [70. kép]), stb.
- ³⁸⁵ Példáit (Münstereifel, 1330 k., Schöntal, 1338) l. *Reitzenstein* 1965, 6., 8. kép és 77. skk., valamint a bécsi *Minoritenkirche* középkapujának ívmezőjében a Keresztrefeszítés mellékalakjait (1330 után): *Schmidt* 1979, 89. l., 6. kép.
- ³⁸⁶ *Lukács* 1980, 5. kép.
- ³⁸⁷ *Tóth M.* 1974, 89. sk.
- ³⁸⁸ Chr. 118. *SRH* I, 386. – Vö. Kovács L.: Viselet, fegyverek: *Kristó* 1986, 256.
- ³⁸⁹ *Lukács* 1980, 25. kép.
- ³⁹⁰ Bizantinizálónak jellemzi *Stejskal, K.*: *Pasionál Přemyslovný Kunhuty* 1975, 113. és kép a 112. lapon. Datálásához: *Umění doby posledních Přemyslovců* 1982, 153. sk.; – *Krása* 1984, 413. l., 87. kép. – l. még uő: Knizni malba, *Dějiny českého výtvarného umění* I/2, 288. kép, 408. sk. – A fegyvertípus a velencei művészetben a szobrászatban jelent meg: a San Marco homlokzatának „antik” katonai viseletű Szent Demeter-figurájához és 13. századi másolásának (Szent György) a velencei művészeti nyelvezet *in statu nascendi* fázisában betöltött jelentőségéhez l. *Demus* 1960, 128. skk. – A Legendárium páncéltípusai összevetethetők azzal a típussal, amelyet *Schmitt* (1975, 187) Giotto padovai Cappella dell’Arena-beli falképein mint a római szobrászat tanulmányozására utaló legkorábbi emlékeket mutat be. – E kérdéskörbe tartozik az orvietói Szent Mihály-alak páncélja is: l. alább.
- ³⁹¹ *Reitzenstein* 1965, 78. sk.; *Gamber* 1953, 53. sk. – A fegyverzet régebbi általános jellemzése: Nagy G.: *Magyar viseletek* 1900, 116. skk.
- ³⁹² *Ginhart* 1972, Abb. 12, 19, 87.
- ³⁹³ *Kolba* 1980, 223. skk.
- ³⁹⁴ *Švoboda* 1940, Abb. 32, 34, 41.
- ³⁹⁵ *Lukács* 1980, 8. kép, vö. *Dávid* 1981, 105. sk.; *Lukács* 1980, 11. és 15. sk. kép.
- ³⁹⁶ *Radocsay* 1977, 161.
- ³⁹⁷ *Dávid* 1981, 270. skk.
- ³⁹⁸ *Dvořáková – Krása – Stejskal* 1978, 82. skk.
- ³⁹⁹ *Zsigmond* 1987. – A budai szoborlelet darabjaira e kötet sorszámaival hivatkozunk. Kat. Zs. 26. sz., 31. l.
- ⁴⁰⁰ *Radocsay* 1955, 121. sk., 437. sk.
- ⁴⁰¹ *Mályusz* 1967, 16, 21. kép.
- ⁴⁰² E lovas ábrázolástípus mintája feltehetően az augsburgi Thuróczi-kiadás. Variánsai: a győri Zalka-an-tifonále veretén, II. Ulászló guldinerén, Paulus Crosnensis Panegyricus-kötetének (1509) fametszetén. A Pleydenwurff-metszetet követő, Hartmann Schedel birtokából származó müncheni fametszet önálló variánsnak tűnik. L. *Schedel* 1990, Kat.Nr. 82, 260 és Abb. 34 a hátsó kötetáblára beragasztott metszetről. 15. század végi – 16. század eleji lovas ábrázolások összefüggéséről beszélni (a fegyverzet modern formáit tekintve sem teljesen függetlenül a lovagi formák Miksa-kori nosztalgikus-historizáló kultuszától) jogos, a lovas Szent László-ábrázolások történetéről általában nem. Vö. újabban: *Kerny* 1993, különösen: 40. skk.; *Wehli* 1993.

- ⁴⁰³ A fiziognómiai változások hipotézise ellentétben áll az állítólag váradi prototípus által meghatározott, kánoni érvényű mintakép feltevésével: *László* 1965, 165. sk.
- ⁴⁰⁴ *Rómer* 1874, 21. jegyzet. A fiziognómia finom elemzése: *Péter* A. 64. skk.
- ⁴⁰⁵ Az 1970-es években végzett rekonstrukció még publikálatlan. A városháza építéstörténetéhez I. Fiala, A.: *Zsigmond* 1987, Tanulmányok 261. skk.
- ⁴⁰⁶ Mai állapota viszont óvatosságra int, vö. *Lente* 1972.
- ⁴⁰⁷ *Németh* 1983, 16. sk. és képe: 112.
- ⁴⁰⁸ *Mezey* 1980, 22. skk.
- ⁴⁰⁹ *Mezey* 1980, 25. sk.; *Melich* 1941.
- ⁴¹⁰ Vö. az antifonák verseit: *Ladislaus honoratur, / Cuius caput coronatur / Regum ritu generoso / De lapide pretioso* (Lászlót tiszteljük, akinek fejét nemes királyi módra drágakövekkel koronázzák), illetve: *Quem heredem adoptavit / Et in celis coronavit* (ti. Deus, azaz: Akit Isten örökösévé fogadott, s a mennyekben megkoronázott), idézet *Török* 1980, 152. nyomán – ugyanígy értelmezte már *Rómer* 1874, 22.
- ⁴¹¹ Vö. sequentiájának 7. strófáját: *Török* 1980, 156. Uo. található a szövegpárhuzam Orléans-i Hugo *Laudes crucis atollamus* sequentiájával. – Erről a szövegforrásról I. *Mezey* 1979, 141. – A mennyei létrához I. *Grabar* 1957, 19. sk.; *Katzenellenbogen* 1964.
- ⁴¹² A patria ilyen jelentéséről I. *Szűcs* 1984, 355. sk.
- ⁴¹³ *Szűcs* 1984, 215.
- ⁴¹⁴ *Merhautová – Treštk* 1985, 106. skk., 121.
- ⁴¹⁵ *Vizkelety* 1981, 253. sk – az ott kritizált nézetek összefoglalásul I. vele szemben: *Vargyas* 1983. Vö. *László* 1993, 41. skk., 186. skk.
- ⁴¹⁶ *Vizkelety* 1981. – A Szent László-historia alapjául szolgáló képi toposzok jelentős része fellelhető a Manesse-daloskönyv anyagában. Azért érdemes itt párhuzamot vonni a kódexszel, mert a rá vonatkozó ismereteket modern publikáció foglalja össze, I. *Codex Manesse* 1988, és *Codex Manesse* 1988, L. különösen Ewald M. Wetter: Bildmotive – Vorbilder und Parallelen, i. h. 277. skk. – A képi párhuzamokhoz (*Lukács* 1980) tipológiája alapján:
1. „*Várjelenet*”: általános képi toposz, mind a csata-, mind a tornajelenetek gyakori eleme. Vö. pl. *Graf Friedrich von Leiningen* párharcjelenetét, Taf. 13, ahol ellenfelét pajzsának felirata (HEID) pogányként jellemzi. Tömeges harci jelenet, gyalogosok részvételével: *Graf Wernher von Homberg*: Taf. 19. és 39. l. [70. kép], ahol itáliai harcokról van szó, s ennek megfelelően a jelenet színhelye is: *egy olasz város kapui előtt*. Tudomásunk szerint eddig nem értelmezték a várra kitűzött két zászlót: egyik kék alapon liliomokkal díszített, a másik hétszer ezüsttel vágott vörös (magyar ?). Kérdés, vajon az 1330 tájára datálható miniatúra magyar-Anjou vonatkozásai nápolyiak-e?
 2. „*Csatajelenet*”: A Manesse-kódex általában karddal harcoló lovagok párviadalait, ritkábban tömegjeleneteit ábrázolja, lándzsatorést (párviadalban) csak tornajelenetekben. Az ütközetjelenetek mintaképei másol, a psalterium-illusztráció és az ehhez csatlakozó történeti illusztrációk körében keresendők, I. pl. Nagy Sándor és Darius ütközete: *La vray ystoire dou bon roi Alexandre*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, ms 11040, f. 30^v: *Codex Manesse* 1988, H. 19. sz., 300. sk.
 3. Kivételes harcmodor, amely megfelel a magyarországi képek ábrázolási típusának: „*Üldözés*”: *Krisian von Luppin*, ein Thüring, Taf. 73. [39. kép] – A képtípushoz vö. katalán (?), 12. század végi menyasszonyi ládika, Vannes, székesegyházi kincstár, fedelén lándzsás lovasok, lovára szálló lovak, oldalán hölgynek udvarló pap, felyergelt lova fához kötve. Vö. *Codex Manesse* 1988, H.3, 290. sk. (a fához kötve várakozó lovak motívumához !).
 4. „*Birkózás*”: Ez a harcforma a Minnesänger-hagyományban ismeretlen, képi forrásai másol (pl. psychomachia jelentésű kézitusa-jelenetek, Jákob és az angyal birkózása) keresendők.
 5. „*A kun lefejezése*”: A Minnesänger-hagyományban ismeretlen jelenettípus.
 6. „*Pihenés*”: Meglehetősen jó párhuzama: *Herr Konrad von Altstetten*, Taf. 80, mint a *Minne* ábrázolása, a sólyom a *hoher muot* jelentésében [74. kép]. – A motívumhoz, az udvarlás más toposzaival együtt I. Vetter: *Codex Manesse* 1988, 277, 282, 285. sk. – Az idézett 1300 körüli elefántcsont ládikák közül I. Köln, St. Ursula: Kat. H 11, 295. – Kapcsolatához a Sámson és Delila-jelenettel, I. e téma ábrázolását Rudolf von Enns *Welchronik*jának müncheni kéziratában: *Codex Manesse* 1988, 287, Abb. 15. – A „*pihenés*”-jelenethez vö. még a törött lábú lovagot műtét közben ölben tartó lány ábrázolását: *Der von Sachsen*, Taf. 49.
- ⁴¹⁷ Párhuzamai: *Vizkelety* 1981, 270. skk.

⁴¹⁸ Szűcs 1984, 348. sk. – Vö. V. István mint ifjabb király középnemességnek kedvező politikájáról uo. 375. sk. – Egybehangzó következtetések a lovaspecsétek alapján és összefüggésükről a dukátussal: Kurcz 1988, 126. – Az értelmezés árnyalatait (a „bátor” hősök egyike a nép nagy tömegei számára – európai lovag a szűkebb udvari körben) vázolja fel: Kardos 1941, 95.

⁴¹⁹ Gerics 1974; Mezey 1980, 22. skk.

⁴²⁰ Török 1980, 143. és Függelék 158. sk.

⁴²¹ Bogyay 1951, 132. skk.

⁴²² Bak 1973, 27. skk.

⁴²³ Rómer 1874, 31. László pajzsán az Árpádok vágásos pajzsát figyelte meg (az igen rossz állapotban lévő falkép helyszíni megfigyelése viszont hasított pajzsot jelez), egy, kíséretében lévő lovas pajzsán pedig kettős keresztet (ma már kivehetetlen).

⁴²⁴ Engel 1981 és Engel 1982, 830. skk.

⁴²⁵ Tarnai 1984, 99. sk. és 260. skk. jegyzetek. Előzményei a pécsi egyetemi beszédek két, Szent Lászlóról szóló prédikációjában. Egyiknek témája volt: *Orietur in diebus eius iustitia* (Zsolt. 71,7: Napjaiban az igazságosság virágzik), a másiké: *Lux orta est iusto et rectis cordae laetitia* (Zsolt. 96,11: Világosság ragyog fel az igaznak, az ártatlan szívét öröm tölti el.): Békefi 1909, 77. – *A iustitia* római jogi eredetére emlékeztet a Krónika László-jellemzésével szemben Gerics 1974, 119. skk.

⁴²⁶ Leg. 3. SRH II, 517: *copiosus in caritate, longanimis in paciencia, pietate rex serenus, gratiarum donis plenus, cultor iustitie, patronus pudicitie, consolator afflictorum, sublevator oppressorum, miserator orphanorum, pius pater pupillorum*. A magyar fordítás Kurcz Ágnes műve: *Árpád-kori legendák* 1983, 96. – Ez erényjegyzék forrásáról: Mezey 1980, 33. sk. Szövegpárhuzam: Tarnai 1984, 196, 163. jegyzet.

⁴²⁷ Kubinyi A.: I. Lajos király és kora, *I. Lajos* 1982, 32.

⁴²⁸ Szentpétery 1930, 198 és 211; Bak 1973, 27.

⁴²⁹ *Dräguł* 1985, 71. sk. (L. Tugerau), 129. skk. (uő).

⁴³⁰ Rózycka-Bryzek, A.: Byzantinisch-slawische Malerei im Staate der Jagiellonen, *Polen im Zeitalter der Jagiellonen* 1986, 173 és képe: 175. Vö. *Rózycka-Bryzek* 1978, 418.

⁴³¹ Zsigmond 1987, Katalógus, Zs.60. sz., 90. sk.

⁴³² 1430-ban Zsigmond jogar adományozásával vajdává tette, s ugyanekkor *mahte (ihn) der konig zu eime herren in dem selben lande in der grossen Walachien und der kleinen un gap ime sant Laßlav baner mit den zwein cruz und sein liberige mit dem worm und cruz*. Windecke 1893, 316. skk., s bár (*der konig*) *det im groß ere und wurde; und er det dot hernoch also hurnkinder gerne thunt*, uo. – vö. Marosi 1994, 266. sk. – Hasonló jelenetre: Richental [17. kép].

⁴³³ Vö. Gaborit-Chopin, D.: *Le tombeau des Corps saints, trésor de Saint-Denis* 1991, 20. skk.

⁴³⁴ Több zászló átadása (a tisztségek száma szerint): *Bruckauf* 1906, 26. skk.

⁴³⁵ Bogyay 1951, 120.

⁴³⁶ Büttner 1983.

⁴³⁷ Pallucchini 1964, 147. skk.

⁴³⁸ Dávid 1981, 162. skk., 139. sk. és 143. kép; *László* 1993, 77. skk., különösen: 57. kép.

⁴³⁹ A durván faragott sírkövön egy sisak, kard és egy fordított állású sisak vehető ki. Eddig a felirat hamis olvasata alapján (JOH...BITER) egy plébános sírkövének tartották. A felirat olvasata azonban: HIC+IACET/[com]ES+STE/P[ha]NUS. A datáláshoz l. *Zolnay* 1978, 188. skk. (korai datálás), a sírkőről: uo. 191–vö. 197.

⁴⁴⁰ *Miodónska* 1974, 169. skk. – Vö. egy késő 14. századi *homage*-jegyzéket: *Les fastes du Gothique* 1981, 311. sz., 355. – A zászló átadásával ábrázolt számos hűbéradományozás-jelenet obligát módon szerepel Ulrich Richental konstanzi zsinati krónikájában. Facsimile-kiadása: *Richental* 1964, f. 75a sk. Egy másik példát, az eltűnt feketeadói képet *Rómer*: 1874, 78 nyomán *Péter* A. 67 idézi és *Sacra Conversazione*ként értelmezi. Itt egy, a Madonna előtt térdelő Szent László-figura volt; koronáját angyal hozta, bárdját egy kísérő figura tartotta.

⁴⁴¹ *A servientes armorum, sergeants d'armes, sergents à mace* ikonográfiájához vö. *Miodónska* 1974, 140. sk. és 187. sk., 42. jegyzet. A budai szoborlelet kapcsán: *Marosi* 1976, 365. skk. – Vö. Nagy Lajos mint Szent László famulusa: *Klaniczay G.* 1986, 70.

⁴⁴² *Belting* 1981, 14. skk.

⁴⁴³ A pozsonyi figura: *Zsigmond* 1987, Kat. Sz.36. sz., 275. sk.

⁴⁴⁴ Jó képe: *Radocsay* 1977, 29. tábla. – A fenti gondolatmenethez l. *Kerny* 1984; a kettős kereszt pajzsról: 169, a miénktől eltérő értelmezéssel és datálással.

- ⁴⁴⁵ *Kumorovitz* 1941.
- ⁴⁴⁶ *Vö. Györfly* 1977, 469.
- ⁴⁴⁷ *Bak* 1973, 28. sk.
- ⁴⁴⁸ *Deér* 1966, 187 és képe: Abb. 373.
- ⁴⁴⁹ *Mályusz* 1984, 41, 52. sk.
- ⁴⁵⁰ L. ezzel szemben: *Lukács* 1980, 178. A spontaneitás elvesztéséről szóló megjegyzése viszont teljesen jogos: ez azonban nem a kultusz hanyatlásának, hanem tömeges méreteinek kísérőjelensége.
- Nehezebb magyarázatot adni arra a – töredékes emléanyagunkból kétségtelenül kirajzolódó – tendenciára, amely szerint a késői ábrázolások főleg a szent alakját mutatják be, míg a korábbi emléanyagban dominál a narráció. Ez az egész európai művészetben elterjedt, az egyedi alakábrázolástól, a kultuszképtől vagy „ikontól” a narratívig vezető általános tendenciával ellentétesnek látszik. A magyarázatot, amely a Szent László-ikonográfia e különös anomáliájának értelmezéséhez közelebb vezet, valószínűleg *Klaniczay G.* 1986, 80 egy megjegyzése adja: „... a XIV. századi Anjou- és Luxemburgi törekvések jelentik a szentkirály-kultuszok politikai pályafutásának utolsó felvonását. A kultuszok maguk tovább élnek ugyan a későbbi évszázadokban, további műalkotások, legendák és szertartások gazdagítják őket egész napjainkig. A politikai életben, a dinasztikus ideológiákban játszott szerepüket azonban a XIV. század végétől kezdve modernebb egyházpolitikai, jogi és ideológiai konstrukciók veszik át.” – A dilemmának módszertani tanulságai is vannak: az egyetemes művészettörténeti törvényszerűségek érvényesülése nem tételezhető fel minden további nélkül, a magyarországi sajátosságok figyelmen kívül hagyásával.
- ⁴⁵¹ *Schulz, K.*: i. m. *Matthias Corvinus* 1982, 217. sk.; *Huszár* 1979, 677. skk. sz., 108. skk. l.
- ⁴⁵² *Balogh* 1985, 268. sk.
- ⁴⁵³ *Hoffmann* 1944, 168–187. – Kritikájához, az Aracoeli-legenda helyett a középkori donátorábrázolások kerettémáját javasolva (a kettő között azonban nincs kizáró ellentmondás!): *Takács* 1989.
- ⁴⁵⁴ *SRH* II, 431: *Regina celi, reparatrix inclita mundi, tuo patrocinio sanctam ecclesiam cum episcopis et clero, regnum cum primatibus et populo subpremis precibus committo.* A magyar szöveg: Kurcz Ágnes fordítása, *Árpád-kori legendák* 1983, 48. sk., ugyanígy: *Hymnus de S. Stephano* (Pannonhalma), *ad II. vespas: Dankó* 1983, 217. –, „neki ajánlád jó Magyarországot” a László-ének magyar szövegében: *Gerézi* 1962, 177.
- ⁴⁵⁵ *Urbach, Zs.*: *Matthias Corvinus* 1982, kat. 522. sz., 503. skk.
- ⁴⁵⁶ *Huszár* 1979, 794–799. sz., 123. sk. l.
- ⁴⁵⁷ Újabb feldolgozása: *Urbach* 1994.
- ⁴⁵⁸ *L. Kerny* 1993, a jelenség magyarázatához (Mátyás – az 1471–72-es összeesküvés miatti „indulatában elfordulhatott a nemzeti vonatkozású patrónustól”, halála után „a nemzeti humanizmusnak otthont adó udvarok egyike Perényi Gáboré”, aki Ulászló híveinek egyike): *Wehli* 1993, különösen: 56. sk.
- ⁴⁵⁹ *Hubay* 1938, 30. sk. és XIV. tábla. – L. még: *Missale Strigoniensis*, Lyon 1501: uo. 22. és X. tábla.
- ⁴⁶⁰ *Némethy* 1910, 58. sk.; *Radocsay* 1955, 460, LXXXI. kép, balra (Szent István); *Glatz* 1985, 34. sk.
- ⁴⁶¹ *Temesvári Pelbárt* 1982, 191. – Szent uralkodók kultuszához és irodalmához: *Klaniczay G.* 1986, 78. sk.
- ⁴⁶² *Vö. Byrne* 1985. – A téma ikonográfiájához: *Vayer* 1962, 108. skk., 247. skk. – *Hoffmann* 1944, 168. skk. az *Augustus és a tiburi Sybilla* jelenetének átformálását a 17. századra datálta. Eszerint viszont késő középkori tradícióban gyökerezett.
- ⁴⁶³ *RMKT* I, 1921, 220. skk.; – *Dankó* 1983, 394. – A helyhez: *Gerézi* 1962, 177. A szöveg: uo. 163.
- ⁴⁶⁴ *Huszár* 1979, 749. sz.: 116; 764. sz.: 118; 790. sz.: 126 és 824. sz.: 127.
- ⁴⁶⁵ *Guldan* 1966, 102. skk., irodalommal. – Elterjedése Magyarországon: *Hoffmann* 1944, 178.
- ⁴⁶⁶ *SRH* II, 488.
- ⁴⁶⁷ *Matthias Corvinus* 1982, Kat. 611. sz., 551. sk.
- ⁴⁶⁸ *Salve Sancta parens, enixa puerpera Regem, qui coelum terramque regit in saecula saeculorum.* A magyar szöveg Sík Sándor fordítása. – *Miodónska* 1979, 104. skk., példák uo. 18, 75. skk. képek.
- ⁴⁶⁹ *De superadmirabili gratia et gloria Matris Dei: Lege ... successionis et hereditario iure totius universi debetur Beatae Virgini primatus et regnum.* – Id. *Miodónska* 1979, 104. nyomán.
- ⁴⁷⁰ L. különösen Szűcs J.: Nép és nemzet a középkor végén, *Szűcs* 1974, 570. skk. és Dózsa parasztháborújának ideológiája, uo. 620. skk. – A török- és huszitaellenesség szerepe a László-ének alakulásában és romlásában: *Gerézi* 1962, 156. skk.
- ⁴⁷¹ *Domanovszky* 1899. – *Vö. Mályusz* 1967, 65. sk. – A Várad elpusztítására frott epitáfium szövegére és tendenciájára l. *Gerézi* 1962, 168. sk.

⁴⁷² ... *antecedebat eos quidam magnus miles, sedens super arduum equum, habensque in capite eius coronam auream, et in manu sua dolabrium unum, qui omnes nos cum validissimis ictibus et percussioibus consummebat. Super caput enim huius militis in aere quaedam speciosissima domina mirabili fulgure apparuit, in cuius capite corona aurea, decore nimio ac claritate adornata videbatur. Unde manifestum est, praedictos siculos pro fide Jesu Christi certantes, ipsam beatam virginem Mariam et beatum regem Ladislaum contra ipsos paganos, qui in sua virtute et multitudine gloriabantur, adiuvare. Florianus 1884, 162.*

⁴⁷³ *Sobczyk 1974, 99* – utalás a német birodalmat körülvevő királyságok politikai helyzetére: *Miodóńska 1979, 28.* – ott és 23. skk. képek: párhuzamok. – A trónoló – „normális” – Szent László-kép helyettesítése az augsburgi kiadás lovas alakjával (ezt németországi terjesztésre szánták, mivel elhagyták az utalást Mátyás ausztriai hódításaira): *Varjú 1902, 396.* – Ezért itt Mátyás reprezentációs szándékával számolhatunk. II. Ulászló szempontjából mind elődjének példája, mind a lengyel szokások számításba jöhetnek: *Sobczyk 1974, 104.*

Az 1500-as szentévvvel kapcsolatos rendelkezésről, hogy a magyarok ne menjenek Rómába, hanem a török elleni harcot segítsék: *Pásztor 1940, 120. sk.*

⁴⁷⁴ Urbach Zs.: *Matthias Corvinus 1982, 503. skk.* – Az ott jelzett irodalomhoz: *Maximilian I. 1969, kat. 210. sz., 54.*

III. „OPUS IMAGINIS SANCTI GEORGII” – A PRÁGAI SZENT GYÖRGY-SZOBOR ITÁLIAI VONATKOZÁSAI

⁴⁷⁵ Pl. *Balbin, B., Miscellanea hist. regni Bohemiae (1679): S. Georgi Equestris Statua (quam modo nominaveram) miraculo est artificibus, ex aere campano constat; Equi et Sancti Equitis lineamenta tanta diligentia expressit artifex, ut nihil magis; minimae venulae, et fibrae, et quidquid usquam in Equo vivit, vivit in aere; praecipuum mihi visum semper est, quod et conatum Equi in saltu, et Equitis totius sese saltui accommodantis flexum ad ungvem expresserit.* Id. *Rieckenberg 1963, 214, 10. jegyz.* – Hasonló jelenségeket tapasztalunk a váradi Szent László-lovasszoborra vonatkozó, szentanúktól származó leírásokban is. 1598-ban a róla feljegyzéseket készítő olasz hadmérnök rövid történeti értékelése szerint ahhoz képest, hogy 248 éves, meglepő (*quasi incomparabile per quei tempi: U & C Fasc. CXVI/3, kiadta: Balogh 1982. 2, 121*). Mindenesetre számunkra majdnem olyan meglepő és *quasi incomparabile per quei tempi* az ismeretlen olasz hadmérnök által kifejezett történeti relativitástudat, mint számára a Váradon látott szobor. Nem állt egymagában: *Szamosközy* nem sokkal később már művelt emberhez méltó tájékozottsággal sorolja fel a híres lovasszobrokat (*ea ex aere fusca, auroque tota olim superfusa, iustam equitis magnitudinem habet, quantus Antonius Imperator in arce Capitolii Romae, Gatta Malata Patavii, Bartholomaeus Coleoneus Venetiis conspiciuntur; licet haec nostras rudioris sit artificii, quippe ab indigenis Polycletis Colosvariensibus, Martino et Georgio, ut ibidem titulus indicat, elaborata: Balogh 1982/2, 131; Rieckenberg 1963, 212*), mint a váradi mű jelentőségének felméréséhez szükséges analógiákat. Hasonló gondolkodás vezethette Georg Houfnagelt is, amikor – nyilván egyéb ismereteinek hatása alatt – korrigálta a váradi lovasszobornak a minden bizonnyal a helyszínen járt Cesare Porta által pontosan visszaadott rajzát. A szobor mozdulatmótvuma Portánál a prágai Szent Györgyéhez hasonló ugratás volt, ezt helyettesítette Houfnagel 1618-ban kiadott rézmetszetén a galoppal. (*Balogh 1982/1.*) Az eset nem teljesen egyedülálló: a váradi Szent László-szobor hasonlóan korrigált, nyilván ugyancsak Houfnagel által rajzolt képét ragasztották be az Ottavio Stradától származó, a bécsi Österreichische Nationalbibliothekben őrzött emblémáskönyv második kötetébe is, a három álló királysobor teljesen általánosított, minden egyedi vonást nélkülöző ábrájával együtt. (A meghatározás *Kerny Teréz*től. Rövid utalása: *Váradi kőtüredékek 1989, kat. 109. sz., 91, vö. Kerny 1993, 40.*) Kérdés, nem merültek-e fel a rudolfinikus prágai körben a testvérek váradi és prágai műveinek összefüggését felismerő, művészletrajzi szempontok is. Bár közel járhattak a felismeréshez, az mégis a 19. századra maradt, mert II. Rudolfnak mint gyűjtőnek érdeklődését 1598-ban az a tévesnek bizonyult hír keltette fel, hogy Hunyadi Mátyás király szobra is ott a váradiak között.

⁴⁷⁶ Kialakult a prágai helyi hagyomány után egy erdélyi szász tradíció a mestereknek *Wenrich (1879, 122, illetve 1889, 63)* által történt felfedeztetése óta; hamar bejelenti igényeit a magyar művészettörténet-írás; s elsősorban Pinderrel a német. *Balogh 1934* e nézetek bibliográfiai áttekintését és – magyar szempontú – kritikáját nyújtja. Az azóta eltelt idő publikációiban új szempontok és terjedelmesebb tárgyalás kevésbé jelentek meg, mint az iskolakötöttségekhez és -tradícióhoz való ragaszkodás.

⁴⁷⁷ A szobor előtt álló káva eredetileg fából volt, s csak 1662-ben készíttettek helyette kőből valót: említí *Podlaha* 1921/a, 115. 2. jegyzet. Ekkor ugyanis a kutat áthelyezték a prágai vár harmadik udvarába, a déli szárny homlokzata elé. Elhelyezéséről pontos képet ad a várnak a Mária Terézia-kori átalakítás előtt felvett alaprajza. Ezen a kút a Szent Vitus-templom déli kereszthajó-homlokzatával egy vonalban jelenik meg, a mögötte lévő földszinti helyiségek konyhaként szolgáltak. A fal közelében téglalap alakú, végein ívesen zárt medence látszik, ehhez csatlakozik a négyzetes, három oldalán ívesen kialakított kútkáva: *Podlaha* 1921/b, 14. sz., 97, 100. és Tab. X. Ugyanő megalálta ugyanennek az udvarnak 1733-as, általa Jan Josef Dietzlernek attribuált látképe is, amelyen a szobor felépítése jól látható. A kútkáva tengelyében, a homlokzat falára merőleges tengellyel, volutás talapzaton áll, mögötte van a téglalap alakú haltartó medence, fölötte bronz oszloppal, amely delfint hordoz: *Podlaha* 1921/c, 252 és Tab. XIX. Újabb áthelyezésére 1761-ben került sor, ekkor a dómhomlokzat közelében, az itteni kocsifelhajtó előtt. Itt ábrázolja az újabb alaprajz: *Podlaha* 1921/b, 24. sz., 165, Tab. XVI. – A szobor sorsának legjobb áttekintése: *Kotrba* 1969, 17. skk.

⁴⁷⁸ *Pinder* 1924, I. 88. skk. (az 5.a fejezetben: Die neuen Motive des 14. Jahrhunderts: Die bewegte Freigruppe) 88. skk. – I. különösen: 91: *unseres Georgs Ahnenreihe führt nach Italien und Avignon, in unmittelbarer vorangehende und immer noch wirkende, zeitgenössische Kunst* és 88: *In Klein- und Flächendarstellungen waren die stärksten Motive des Reiters in Bewegung aufgespeichert, solange der monumentale Sinn ihnen den Weg in die Groß- und Vollform versperrte*. Ez az elemzés – a kíséző, a szobor méltatását a nacionalista prioritás-kérdések irányába terelő megjegyzésektől eltekintve – igen fontos kezdeményeket tartalmaz; jellemző módon csak az utóbbiak találtak nagyobb visszhangra. Ehhez képest egyoldalúbb elemzés (lényegében a třeboňi mesterrel, illetve a prágai Wenzel von Radez-büszttel vont párhuzam): *Pinder* 1937, 100. skk. (a Die Kunstlandschaften der ersten Bürgerzeit, Böhmen fejezetben). Eltérő megítélés: (a kelet-közép-európai kultúrközpontok jelentőségének növekedését bizonyítja, a prágai és bécsi udvarok révén a *bodenständige künstlerische Sonderentwicklung* előtt megnyílt lehetőség nyomán) *Frey* 1938, 62.

⁴⁷⁹ A 14. századi vértzet formáihoz, datálásához l. *Reitzstein* 1965, 73. skk.; *Gamber* 1953, 60, mint a „Lentnerhamisch mit ingenieteter Brustplatte” példája.

⁴⁸⁰ *Hurtig* 1979, különösen 66. skk. *EAM* II (1991), Armamento difensivo címszó (L. G. Boccia) 470 és képe: uo. 469.

⁴⁸¹ *László* 1942.

⁴⁸² Vö. 1400 körüli mellvért, München, Bayerisches Armeemuseum, képe: *Boccia-Coello* 1967, 36, 37. kép, leírása és utalás párhuzamára Donatello Szent Györgyének pajzsán: uo. 118.

⁴⁸³ *Pinder* 1924.

⁴⁸⁴ *Kutal* 1962, 66. skk.; *Kutal* 1970, 115. sk. és uo. 166. sz., 135. sk.; *Homolka* 1978, 663.

⁴⁸⁵ *Schmoll gen. Eisenwerth* 1959, 290. skk.; *Kotrba* 1962; valamennyiről kritikai megjegyzések: *Balogh* 1982/1, 21, 23.

⁴⁸⁶ *Saliger* 1994, 51. sk.: *Gerade was die Vielfalt in der ausdrucksbetonten Gestaltungsintensität bei der Umsetzung ins Skulpturale betrifft, finden sich hier ebenso anregende Faktoren, wie sie – proportional wie auch hinsichtlich der Detailrealismen bei der Integration dekorativer Gestaltungseinbringung – in der 1373 vollendet gewesenen berittenen Georgsstatuengruppe vor dem Prager Veitsdom ... faßbar ist*. (E mondat magyarra fordításának nyaktörő mutatóványát elkerülhetetlen megkísérelni: „Éppen ami a szobrászatba való transzponálásban a formálás kifejezést hangsúlyozó intenzitásának sokféleségét illeti, itt [a globbingmíngi mester és a bécsi 14. századi szobrászat műveiről van szó] éppoly ösztönző tényezők fedezhetők fel, ahogyan ez [ti. a sokféleség] – az arányosságban is, a részletrealizmusok tekintetében is a dekoratív alakítási kedvben – az 1373-ban befejezett, a prágai Szent Vitus-dóm előtt álló lovas Szent György-szoborcsoporthoz megragadható.” – E tézis szerint a globbingmíngi Szent György-szobor, melynek datálását *Saliger* 1375 tájára javasolja, az alábbi vonásaiban vethető össze a prágai Szent Györggyel: karcús, feltűnően keskeny csípőjű, elcsavarodó mozdulatú ifjú; a tengely eltolódása a figura fordulatában; iparművészeti jelleg a részletek textúrájában. Viszont a prágai szobor kifejezését hangsúlyozott expresszivitás jellemzi, s emellett élesebb mintázása is a 14. század hatvanas éveinek végéhez, hetvenes éveinek elejéhez kapcsolja. Vö. még uo. 110: utalások a „németalföldi” textúrára, valamint a bécsi *Singertor* lovasábrázolásaira, mint e „nyugati” ihletés hordozóira.

⁴⁸⁷ *Lázár* 1917, 27. skk., *Strzygowski* 1902 nyomán a gyökereket a „konkrét” keleti tradícióban keresve. Munkájának fontos előzménye: *Taube* 1911, három tipológiai kategória megkülönböztetésével, amelyek közül kettőt „klasszikusnak” nevez, a harmadikat *Strzygowski* nyomán „egyiptominak”. *Lázár* érveléséhez csatlakozik újabb *Eisler* 1980, 88. skk.; *Lázár* javaslataihoz csatlakozik: *Balogh* 1929; *Balogh* 1934, 7, 9.

– Ez irányhoz csatlakozik még *Kutal* 1975, 199–205. Következtetései előkészítik az utat Homolka számára P. Balás Edit javaslatainak megfordítására (l. alább).

⁴⁸⁸ *Balogh* 1934, 12. skk.; *Eisler* 1980, 88. sk.

⁴⁸⁹ P. Balás 1975.

⁴⁹⁰ *Balogh* 1982, 19, 22, 25. sk. és uo. 45–47., 53–54., 67–68. kép. Vö. a Szent László-hezmáról: Kovács É.: *Zsigmond* 1987, Katalógus, Ö.1. 405. sk.; a váradi konzolról: Takács I.: Bátori András „második temploma”. A székesegyház 14–15. századi átépítésének emlékei, *Váradi kötödredékek* 1989, 48, Kat. 45. sz., 67.

⁴⁹¹ *Ein Musterbeispiel dafür [ti. mancherlei patriotische Vorurteile und gewisse Stereotypen der Lokalforschung] lieferte die Bewertung der Bronzegruppe des hl. Georg von 1373 auf dem Hradschin ... Homolka folgte der seit Kutal vorherrschenden Meinung der tschechischen Forschung, derzufolge die inschriftlich genannten Brüder Martin und Georg von Klausenburg lediglich die Gießer gewesen seien, während das künstlerische Konzept dieses großartigen Bildwerks nirgendwo anders als in Prag habe entstehen können, ja höchstwahrscheinlich auf keinen geringeren als Peter Parler zurückgehe; dieser Hypothese zuliebe ließ Homolka den Meister sogar eine Reise nach Italien unternehmen und dort Antikenstudien betreiben. Im Resultatband hat dann János Eisler demgegenüber die ganz anders lautenden Ergebnisse der ungarischen Forschung vorgetragen und die Georgsstatue überzeugend in die trecentesk geprägte Kunstproduktion Ungarns unter den Anjou eingebunden. Paralipomena zu der Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil”, *Schmidt* 1992, 270.*

⁴⁹² Még ha kronológiailag tartható is lenne a magyarfenesi falképek attribúciója Miklós mesternek, ugyan mi szólhatna a város környékén véletlenül fennmaradt egyetlen freskó és a városból ismert egyetlen festőnév összekapcsolása mellett? Vö: *Balogh* 1943, 18. sk.

⁴⁹³ *Györffy* 1987, 357. skk.; *Niedermaier* 1979, 85. skk., 224. skk.

⁴⁹⁴ *Bunyitay* 1883, 177. sk.

⁴⁹⁵ P. Balás 1975, 333. skk. – elképzeléseiből további következtetéseket vont le *Homolka* 1978, 2, 663: Peter Parler állítólagos római útja 1368–69-ben, IV. Károly kíséretében.

⁴⁹⁶ *Pinder* 1924, I. 88. skk.

⁴⁹⁷ *Mende* 1981, 107, kat. 283. sz., 12. századnak tartja: *Benda, K.*: Románská umelecká řemesla, *Dějiny českého výtvarného umění* 1984, I/1, 138. sk.

⁴⁹⁸ *Großmann* 1994.

⁴⁹⁹ *Gibbs* 1989, 185. skk. és pl. 104. – Javaslatainak kiindulópontja: *Pujmanová* 1981, a nápolyi–prágai (részben magyar Anjou-közvetítéssel létrejött) kapcsolatok áttekintésével. Tomaso da Modena képének ikonográfiai meghatározásáról és domonkos rendi kapcsolatainak feltevéséről: 58. skk.

⁵⁰⁰ *Eisler* 1980, 91.

⁵⁰¹ A források legteljesebb kiadása és feldolgozása máig *Balogh* 1934, Függelék, 84. sk. Újabbban, a bibliográfiai dokumentáció folytatásával: *Balogh* 1982, 310. skk.

⁵⁰² Miskolczy István leírása tulajdonképpen explicite nem nevezi meg az ábrázoltat: csak a bárd attribútuma alapján biztos, hogy a szignatúrát viselő pajzs (*tabella*) az általa bal oldalnak leírt figurához tartozott, s az – szemben a leíró hivatkozásával a közvéleményre (*Horum nomina vulgo circumferentur*) tényleg Szent László szobra volt: vö. *Balogh* 1934, 46.

⁵⁰³ Miskolczynál az *anno* valószínűleg az a. (vagy: A. – az ő lejegyzésében általában eldönthetetlen a kis- és nagybetűk használata) rövidítés feloldása után értendő, vö. B/ szöveg.

⁵⁰⁴ Miskolczy: *MCCC40*. – Értelmezése *Balogh* 1934, 48. sk. óta minuszkulás, római, két számjegyes évszám téves olvasatának átírásaként. A lehetséges évkör (1345–1372) figyelembevételével javaslata: LX=1360. (Lajos uralkodási éveire pedig: XVIII.) *Rieckenberg* 1963, 219 javaslata: m.ccc.lxxi (vagy: M.CCC.LXXI ?) = 1371. – Ugyancsak *Rieckenberg* (1963, 218) nemcsak valószínűtlennek, hanem lehetetlennek is tartja az eredeti kevert, római és arab számjegyes írásmódját. Ma ezt a *Lóvei* 1986 által publikált geszdi, arab számjegyet is tartalmazó sírkőfelirat (MCCC.XL.6) ismeretében kevésbé látjuk lehetetlennek. Mindenesetre itt is, C/ szövegben is meggondolandó, hogy mindjárt O-t is tartalmazó, helyiértékkel operáló számfeliratokról lenne szó (ez esetben a legvalószínűbben a gótikus 7-es /^h/ téveszthető össze a gótikus 4-essel). Vö. *Balogh* 1934, 49, *Bunyitay* 1883, 187. skk., különösen 189/2. jegyzet javaslata ellenében. – Viszont egyáltalán nem magától értetődő 1370 táján, amikor az epigráfiában is csak kezdődik a használatuk, máris minuszkula-feliratokat feltételezni. Egyéb bronzmunkákon (harangok, keresztelő medencék) is még sokáig uncialisok szerepelnek; kézenfekvő ezeket gondolni és az olvasásukból eredhető hibákat feltételezni itt is.

⁵⁰⁵ Rieckenberg 1963, 218 ezt a formulát szokatlannak tartja, összevetve az oklevelek intulációjában gyakori *excellentissimus princeps* formulával. A két címzési forma használatának valamilyen szabályosságáról nincs tudomásuk. Kérdés viszont, hogy a szoborfelirat szerzőjére nézve kötelező-e a cancelláriai gyakorlat? Mindenképpen felveti azonban a kérdést, vajon a testvérek tekintendők-e a feliratok megfogalmazóinak.

⁵⁰⁶ 1342–1382

⁵⁰⁷ Értelmetlen. Rieckenberg 1963, 319 javaslata szerint kiegészítendő a (Miskolczy vagy a kiadó, J. F. Müller által elhagyott) *anno* szóval, így Nagy Lajos uralkodási éveként értelmezendő. Az adott évkörben és a minuszkulaolvasat helyesbítésére általa javasolt módszerrel az eredmény: xxix (=1371). – Eddig tudomásunk szerint nem merült fel, hogy a római számoktól a jelek szerint irtózó Miskolczy itt miért használ római számot. Állhatott ott más, számára nem kevésbé idegen szó, vagy feloldhatatlan rövidítés is, pl. „etc.”, ami logikus kiegészítésül kínálkoznék a királyi titulus után.

⁵⁰⁸ Miskolczy: dominus: egyértelműen feloldott rövidítés.

⁵⁰⁹ Futaki Demeter, 1345–1372 († dec. 7.). Személyéről, pályájáról l. *Bunyitay* 1883, 181. skk.

⁵¹⁰ A donátorfelirat szokásos formulája.

⁵¹¹ Utalás arra, hogy ez a három királysobor közös donációs felirata. Rieckenberg 1963, 215 formális értelmezési problémái (Szamosközy és Mattheus Miles utólagos értelmezési kísérletei alapján) mindenesetre elesnek: szem elől téveszti, hogy mindenképpen ez a korábbi együttes; készítésekor nem lehettek tekintettel a későbbi Szent László-lovasszoborra!

⁵¹² Szobor értelemben. Kérdés, a *sanctorum imago* alkalmi kapcsolat-e, vagy „műfaj” (= „szentkép”) is jelöl-e. Ez esetben a figurák emlékműszerű értelmezésével szemben a kultikus tiszteletet hangsúlyozza. Vö. *Bauch* 1967.

⁵¹³ Sorrendjük minden említésükben állandó, akár koruknak, akár tevékenységüknek megfelelően: Rieckenberg 1963, 217.

⁵¹⁴ Az apa a *magister*: bizonyára még életben van. A fiúk a címet csak a C/ feliratban használják.

⁵¹⁵ Az apa megnevezése teszi jogossá, hogy egyáltalán „testvérekről” beszélhetünk. Itt az apa a kolozsvári (de neki sem feltétlenül lakó- és működési, hanem származási helyéről lehet szó). Balogh 1934 óta következetesen használta a kisbetűs „kolozsvári” jelzőt. Rieckenberg 1963, 225 helyesen zárja ki a megszilárdult családnévet, de ez nem következik a magyar és a német forma ingadozásából. Uő. részletesen bizonyítja: a 14. századi névhasználatban csaknem kizárólagos a magyar városnévforma.

⁵¹⁶ A szabályosnak és hitelesnek látszó forma, így hagyományozza a szemtanúk többsége.

⁵¹⁷ Csak Balbín és Beckovsky olvasatában arab számmal! Balbín, *Miscellanea*, 1697 hozzáfűzi: *Carolo IV. regnante*, ami azonban nyilvánvalóan magyarázó kiegészítés. Rekonstrukciónk fontos alapja a majuszkulás írásforma és a rövidítések tekintetében is *Karel Vladislav Zap* (1857, vö. önállóságáról, s a valaha forgalomban volt egyéb másolatokról: Balogh 1934, 26. sk.).

⁵¹⁸ A váradi feliratoktól (A/ és C/) eltérően, a (passzív) mondat nyelvtani alanya. A logikai alany: a két művésznév. Azok donációs feliratok, az állítató püspökök nevében, *ez művészfelirat*, szignatúra. Sem hivatali vagy uralkodási évekkal jelzett datálást (s ezáltal országhoz, egyházmegyéhez való tartozást), sem megrendelőmegnevezést nem tartalmaz. (Vö. Rieckenberg 1963, 229). *Hoc opus* a mű leggyakoribb megnevezése.

⁵¹⁹ *opus imaginis* = „Bildwerk”? – vö. *Grimm Wörterbuch* 24, adatai: Maaler, 1561, Keisersberg (1445–1510) és Mathesius, 1587. Általában l. még: *Bauch* 1967, 1. skk. nyomán. – Meglehetősen egyedülálló megjelölés, kapcsolatban a témamegjelöléssel. Vö. Váradon is (A/): *sanctorum imagines*. – Vonatkozhat még az öntéstechnika megnevezésére: *opus imaginis ...conflatum*.

⁵²⁰ A sokat vitatott, a mesterek dialektusbeli hovatarozása szempontjából is értelmezett, esetleg a minuszkulaolvasat hibáival is terhelt (l. részletesen: Balogh 1934, 24. skk. és rekonstrukciós kísérlet: 31, továbbá: 66. sk.) helynév itt egyértelműen a testvérek származási helye. Ma a -burg – -berg végződés váltakozása Kolozsvár német nevének lejegyzéseiben nem tűnik olyan meglepőnek, mint valaha: mindkét forma elképzelhető, amint erre újabban a *Siebenbürgen* – *Siebenbergen* párhuzamos névváltozatok kapcsán más helynevekkel kapcsolatban is rámutatott Binder 1992, 366. A német városnévváltozat Rieckenberg 1963, 224 szerint a 15. század vége óta gyakoribb; első előfordulása azonban 1348-ban, a kolozsvári Szent Mihály-templom (Avignonban kelt) búcsúlevelében. Aligha ők fogalmazták a feliratot, de a városnév megjelölése feltétlenül tőlük származhat. Így adták meg más kolozsváriak is, Magyarországon kívül: *Tonk* 1979, lásd: mutató, 361: az adatok – Rieckenberg állításával ellentétben – a német névforma 14. századi és 15. század eleji gyakoriságát s a magyarnak 1500 körülre kialakult uralmát bizonyítják. – Hasonlóan: Eisler János jegyzete: *MoMt* II, 1987, 837. Ha a felirat a német „Bildwerk” megfelelőjét is tartalmazza (l. 519. jegyz.),

talán megfogalmazójának németiségére lehet következtetni – szemben a váradi feliratok magyarországi sajátosságaival. – Viszont az íráskép szempontjából megdöntöztető a *Kotrba* 1969, 13. sk. által közölt négy variáns: *Glussenbach* (Hájek), *Clussenbach* (Balbín), *Clussenberch* (Beckovsky), *Chilenburch* (Dienebier). – Mindenesetre ezek az olvasati eltérések, amelyek a szöveg legkevésbé megszokott szavában maguktól értetődnek, inkább magyarázhatók (pl. G-C, A-E-U) majuszkulás mint minuszkulás írásmóddal. Vö. *Czakó* 1904, 14. sk.

⁵²¹ Az öntésre vonatkozó kifejezés különösen az utóbbi idő cseh művészettörténeti irodalmában szolgál a prágai Parler-műhelynek attribuíált modelltől s a testvérek csak technikai szerepéről szóló teória támaszául. Az ellenérv, egy esetben előforduló *completum* változata, lehet másolási hiba is. E kérdéshez: *Eisler* 1980, 87. – Amennyiben nem másolási, hanem olvasási hiba, esetleg a prágai szoborfelirat nem minuszkulás, hanem vegyes, antikva és unciális típusú, majuszkulás formája mellett lehet érv, hiszen CO/m/FLATU/m/ és CO/m/PLETU/m/ összetévesztése ebben az írástípusban fordulhat elő a legvalószínűbben.

⁵²² Miskolczy szokása szerint részben arab számokkal feloldott átírás (M.390). Általában elfogadják. *Rieckenberg* 1963, 219 Matthias Miles olvasata alapján helyesbíti: szerinte Miskolczy m.ccc.lxxxix-et látott, de m.ccc.lxxxx-et olvasott. Az 1389. év mellett szól Zsigmond és Mária 1389-ben tényleg igazolható, május 21–23. közötti váradi tartózkodása. Vö. Engel P.: Az utazó király: Zsigmond itineráriuma, *Zsigmond* 1987, 70. skk. *Balogh* 1934, 44. jelzi a felirat hagyományozásával kapcsolatos aggályokat, az eltéréseket, s utal arra, hogy a Polos István (1671) által hagyományozott szöveg pontosabb másolatra mehet vissza. A rövidítések jelölésében ezt követtük. *Szamosközy* nyilvánvalóan az általa is ismert felirat kivonatát adja: *Ioannes eiusdem urbis Episcopus, Sigismundo Rege et Maria imperantibus*. – Ugyanígy az 1598-as tűzérparancsnok, vö. 475. jegyz. – Az évszám átszámítása nála még meglepőbb: *già duecento quaranta otto anni sono*. Ez 1350-es dátumnak felelne meg, aminek eredetét már nehezebb az eredeti minuszkulás római számaira visszavezetni – sokkal inkább egy megelőző kézíratos feljegyzés arab számjegyes jelölésében keveredhetett össze a 9-es és az 5-ös szám.

⁵²³ 1387–1437.

⁵²⁴ 1383. (febr. 17. előtt) – 1395. (nov. 26. után, 28. előtt): *Bunyitay* 1883, 207. skk.

⁵²⁵ A donációs felirat szabályos formája, a mű megnevezése sem mutat olyan eltéréseket, mint A/ vagy B/ esetében. Nyelvtani szerkezete A/ pontos megfelelője, akár annak alapján is készíthetett, a szükséges változtatásokkal (ilyenek: uralkodó- és püspöknév, a mesterek magister címe).

⁵²⁶ Zudar III. János, 1383–1395.

⁵²⁷ Miskolczy: *Varadinensis* (!) – *Balogh* 1982, 2, 40. megjegyzése, vö. A/.

⁵²⁸ A cím első előfordulásából nem vonható le következtetés képzettségükre, rangjukra nézve, viszont ez a cím is mindkettőjükre vonatkozik: *Rieckenberg* 1963, 230.

⁵²⁹ A felirat alapján készíti feljegyzését már az 1598-as olasz tűzérparancsnok: „La qual statua *come narra l'inscrizione* fu fatta fare Da un Vescouo della Città, chiamato Martino [nyilvánvaló névtévesztés] à i tempi dell'Imperator Sigismondo”. *Szamosközy* értelmező variánsa: „ab indigenis Polycletis Colosvariensibus, Martino et Georgio, ut ibidem titulus indicat, elaborata”. – Hasonlóan fogható fel *Matthias Miles* verziója, amely részben a latin szöveg fordítása: „Johannes zu Königs Sigismundi Zeiten.... Anno Dom. 1389, dem h. Ladislao zu Ehren sein ganz ährnes Bildniß ... mit 2 Klausenburger Meistern, Martino, und Georgio *Rothgiessern* (wie denn die Schrift Daran ausweiset) hat aufsertigen lassen”.

⁵³⁰ Szoklatlan fordulat: nem annyira témamegjelölés, mint inkább devóció kifejezésére való szóhasználat. Oka talán a Szent László-lovaszszobor speciális műfaji helyzete?

⁵³¹ Műfajmegjelölés: a monumentális, emlékállítási szándékot jelzi.

⁵³² Példái: „Magister Johannes de Confluentia !=Koblenz/ artifex” Trierben: *Meyer* 1956; a nürnbergi Vischer-műhely szokásai, vö. *Wutke* 1967, különösen 212. skk. Részletesen tárgyalja a vonatkozó adatokat *Mende* 1981. Összefoglalóan: 189. skk.: igen fontos a lübecki Johannes Apengeter különböző modellöröket foglalkoztató és mintákat is őrző műhelyének gyakorlata. Inkább a kivételek közé tartoznak a modellkészítőt is megnevező feliratok, mint Wollhart von Roth augsburgi síremlékén (1302): *Otto me cera fecit/Cunratque per era*, vagy a trieri dóm ajtókopogtatóin: balra: Q/V/OD: FORE: CERA: DEDIT: TVLIT: IG/NIS: /ET/: ES: TIBI: REGDIT:: jobbra: +MAGISTER. NICOLAVS+ /ET/ MAGISTER. IO/HANNES: DE: BINCIO. NOS. FECERONT: *Mende* 1981, 128 sz., 262, mindkét esetben a viaszra és a bronzra való hivatkozással, ha Trierben nem is világos, hogyan oszlik meg a munka két megnevezett szerző között. A novgorodi bronzkapukon ábrázolt mesterek számszámai egyaránt inkább öntőkre utalnak. A szignatúra formája leggyakrabban *fecit* (*gemacht*). Ritka pl.: *gegussen von meister bernhuser* (Elbing, keresztűk, 1387), *ISTUD*. *OPUS*.

COMPLETUM. EST. PER. MANUS. MAGISTRI. JOHANNIS. DICTI APENGETRE (Kiel, Nikolaikirche, keresztkút, 1344): vö. *Mende* 1981, 191. – A középkori itáliai viszonyokról is hasonló képet kapunk, pl. Rosso tevékenysége és szignatúrái alapján, l. alább. A középkori szignatúráról összefoglalóan: *Clussen* 1985, különösen: 13. jegyzet, 275.

⁵³³ *Kutal* 1962, 70; *Homolka* 1978, legutóbb: uő: *Gotické sochařství, Dějiny českého výtvarného umění* 1984, I/1, 254. skk. Ugyanitt érvel a bécsi Österreichische Nationalbibliothek Cod, 1939. sz. psalteriumában (f. 206^v) található Szent György-miniatúrával mint a szobor 1385 utáni prágai jelenlétének feltételezett bizonyítékával. Tőle nyilvánvalóan függetlenül (Kutal tanulmánya ugyanis posztumusz kiadásban jelent meg) ugyanezzel és ugyanilyen értelemben érvel *Balogh* 1982/I. 23.

⁵³⁴ *Mende* 1981, 107.

⁵³⁵ *Stafsky*, H.: Hozzászólás a kölni Parler-konferencia vitájában, *Die Parler* Bd.4, 1980, 141; *Eisler* 1980, 87. Mindenesetre – érvelésével ellentétben – Andrea Pisano firenzei kapui is harangöntő közreműködésével készültek.

⁵³⁶ A Clussenberch – Klausenburg formák körül kialakult vitában *Balogh* 1934, alkalmazta a minuszka-feliratok feltevését az olvasati eltérések magyarázatára.

⁵³⁷ A prágai Szent György-szobor helyszíni öntését tételezi fel *Wacha* 1994, 34. skk. Általában így képzelhető el nagyobb és igényesebb öntvények készítése, l. Bronze, Bronzeguß (H. Reuther, T. Capelle): *L.M.* II, 712. skk. és Gießerei (H.-P. Baum), *L.M.* IV, 1444. sk. – Az az érv viszont, hogy a prágai várbán régészeti leletek tanúskodnak középkori fémfeldolgozó műhelyek jelenlétéről, azért nem helytálló, mert az említettek egyértelműen korábbi korokból valók: *Borkovsky* 1972, 107 (9–11. század), 181 (11. század). Visegrádra: *Szöke M.*: *I. Lajos* 1982, 317–324. – Korábbi lelet: *Kovalovszky* 1993.

⁵³⁸ *Balogh J.* 1982/2, 136.

⁵³⁹ *Marosi* 1987, 246. – A kettős kereszties pajzs Váradon – szokatlan módon – Szent Imre szobrán szerepel: *Balogh* 1934, 47. skk.

⁵⁴⁰ Hasonló felirat halotti pajzson: Heinrich Grundherr (†1351), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, a St. Sebaldból: *Nürnberg* 1986, 12. sz., 127 – az utalást Lővei Pálnak köszönöm.

⁵⁴¹ Az attribúciók áttekintéséhez l. már *Balogh* 1934, 59. skk., az önkényesen megállapított attribúciók kritikájával; a szemle folytatása: *Balogh* 1982/2, 312. skk. Az alábbiakban bibliográfiai teljességre nem törekszünk. – Kritikai áttekintés: *Radocsay* Prag, újabban: *Marosi E.*: *I. Lajos* 1982, 277–280, továbbá: *MoMT* II, 1987 470. sk. és 836. sk. – Újabb kísérlet a régi teóriák – különösen az aacheni magyar kápolna ötvösműveinek állítólagos erdélyi eredetével kapcsolatos nézetek – felelevenítésére és a győri Szent László-hermának e kérdéskörbe való újbóli bekapcsolására: *Klusch* 1989. – A továbbiakban a Márton és György oeuvre-jének bővítését szolgáló attribúciós kérdések taglalásáról mint a prágai szobor szempontjából mellőzhető és racionális érvekkel alig megközelíthető témáról lemondunk.

⁵⁴² *Balogh* 1934, 11, és képpárhuzam: 11–12. kép. – E képpárhuzamból kiindulva tárgyaltuk a prágai Szent György-szobor arcának stílustörténeti helyzetét: *Marosi* 1993, 151–168. E fejezet az ott közölt első fogalmazvány rövidebb változata.

⁵⁴³ Az orvietói szobor megközelíthetlensége miatt e részletet ritkán fényképezték, viszont a prágai szobor az 1920-as évek végéig, magas talapzaton való elhelyezéséig jól megközelíthető volt, és fényképezése is változatos szögekből volt lehetséges. Tanulmányozását és róla stíluskritikai demonstráció céljára alkalmas fényképek készítését ezenkívül a 19. század végén készített gipsz- és galvanoplasztikai másolatai is megkönnyítették.

⁵⁴⁴ A problematika modern áttekintése: *Sauerländer, W.*: Alterssicherung, Ortssicherung und Individualisierung, *Kunstgeschichte* 1985, 117. skk.

⁵⁴⁵ Az arkangyalok ikonográfiájához l. *LCI I*, 1968. Sp. 676 (E. Lucchesi Palli). – A velencei Szent Mihály-ikonról l. legutóbb: *Treasure of San Marco* 1984, Nr. 12, 141. skk. (Barbara Drake-Boehm).

A duccezsk anygalfajtípus örökösei és egyben továbbfejlesztései Simone Martini anygaltípusai, különösen szuggesztív formában késői művén, az avignoni Notre-Dame-des-Doms portáljának freskóin, mégpedig mind a lunettát keretező archivolt medaillonjában lévő en face-képen, mind a timpanon anygalkorúsának harmadik sinopia-rétegéhez tartozó profilrajzokon: *Enaud* 1963, képek: 179, illetve 156, 157, vö. 163. – Nem lebecsülendő tény, hogy a kompozíció más festészeti kapcsolatai is Simone Martini avignoni periódusába vezetnek.

⁵⁴⁶ *Wundram* 1969, különösen 26. skk., illetve 15. és 16. kép. A szobor azonosításához igen jelentősen járultak hozzá Lányi Jenő megfigyelései a szobrok talapzatformájáról és az épületen való rögzítésük módjáról.

E megfigyeléseket ő az Izaiás-figurának Nanni di Banco szobrával való azonosítására használta: *Lányi* 1936, 137–178.

⁵⁴⁷ Antik előképek feltevéséhez vö. már *Wulff* 1913, különösen 141. sk., a Quattro Coronati-csoport kapcsán, és – a Porta della Mandorla Annuntiationo-csoportjának Schmarsow-féle attribúciója nyomán – az utóbbihoz tartozó Gábrriel arctípusára bemutatott párhuzam: a római Museo Baracco Apollo-feje: uo. ll9.

⁵⁴⁸ *Wundram* 1969, 109. skk., I., 55–56. kép.

⁵⁴⁹ *Wulff* 1913, 121. sk. és *Wundram* 1961.

⁵⁵⁰ *Wundram* 1969, 81. skk., vö. különösen: 103–106. kép.

⁵⁵¹ Vö. a firenzei reneszánsz kezdetei szempontjából kulcsemléknek tekinthető portál periodizációjára vonatkozó, a Manfred Wundram, illetve Gert Kreytenberg javaslataitól lényegesen eltérő attribúciós hipotézisekre támaszkodó javaslatot és ábrát: *Seymour* 1966, 32. és Fig. 1. Eltérő attribúciós javaslatainak kifejtését l.: *Seymour* 1959, különös figyelemmel Niccolò Lamberti és Lorenzo di Giovanni szerepére.

⁵⁵² *Kaufmann* 1926; *Wundram* 1960. – Az itt tárgyalt összefüggés szempontjából különösen fontos az, hogy 1408. május 5-i ülésén, a Porta della Mandorla kivitelezésének kérdéseiről tárgyalva, a dómopera vezetősége kifejezetten fel is szólította Niccolò di Piero Lambertit, ne térjen el Giovanni d' Ambrogio rajzaitól: *...reperto quod dictus Niccolaus non prosequitur constructionem dicte porte...; deliberaverunt et providendo declaraverunt dictum Niccolaum fuisse et esse debitorem dicte opere in florenis vigintiquinque ...; salvo quod si dictus Niccolaus hinc ad per totam quintadecimam diem mensis iunii proxime futuri correxerit dictam portam et eius laboreria et ornamenta et eius archum et dictos compassos et vitem inceptam ad illam sextam modum et ordinem sub qua et quo principiauit et secundum formam dicti exempli et designamenti dicti Iohannis capudmagistri, et ipsam portam ornatam cum dictis laboreriis compleverit...; i. h. 37. jegyzet, l. *Guasti* 1887, 449. sz., 306.*

⁵⁵³ *Kreytenberg* 1972, 8–32, különösen 22.

⁵⁵⁴ *Wundram* 1960, 120. sk. – Előzőleg már kiiktatta Orcagna oeuvre-jéből a Vasari által neki tulajdonított Loggia dei Lanzit *Steinweg* 1929, 39. skk. Feltűnését mint az 1380-as években végbement ízlésforradalmat (*a revolution of taste in the 1380's which swept away an entire team of sculptors in the employ of the Duomo authorities, he became associated ultimately with two markedly non-Orcagnesque sculptors, Piero di Giovanni Tedesco and Jacopo di Piero Guidi*) értékeli *Seymour* 1959, 5. – Agnolo Gaddinak a Loggia dei Lanzi szobraihoz készített rajzairól l. *Degenhart-Schmitt* 1968. I.Bd.180. és hasonló jellegű rajzként Agnolo köréből Firenze allegorikus alakjáról: Kat. 94v, 182. skk.

⁵⁵⁵ *Krautheimer* 1956, 54. skk., vö. *Kreytenberg* 1980/a.

⁵⁵⁶ *Beck* 1980. – Vö. *Schlee* 1977.

⁵⁵⁷ *Balogh* 1982, 19, 22, 25. sk.

⁵⁵⁸ A nevezetes hely: *Ottokars Österreichische Reimchronik* 1890, 508. sk., v. 39125–39184, különösen: 39156 sk.: *daz der kunic hêr/ einer runzen mêr/ an dem antlutze gewan;/ daz wart dem meister kunt getân.* Vö. *Reinle* 1984, 208, értelmezéséhez: *Recht* 1986, 193 és *Holladay* 1986, 217–221.

⁵⁵⁹ *Reinhardt* 1963, 155. skk.; *Sauerländer* 1970. 157 skk. *Kurmann* 1987. Texte 245 skk.; *Sauerländer* 1976, 167. skk.; *Sauerländer* 1977. 230. skk., különösen: 236, vö. *Schubert* 1982. L. még: *Schmidt* 1984.

⁵⁶⁰ *Mende* 1981, 73. skk., 173–174. kép és párhuzamok: 375–378. kép.

⁵⁶¹ *Mende* 1981, 85. skk., 206–209. kép, párhuzamok: 386–389; vö. *Hahnloser* 1972, oroszán *en face*, Taf. 48, 147. skk.; vö. párhuzamait: 163–164. kép. – E párhuzamokon túl különleges hely illeti meg a *Mende* által (140, 327. kép) idézett, egy salzburgi 12. századi kézirat végére a 13. században rajzolt oroszánfejű (Gregorius, Moralia in Job, ÖNB Cod. 674, f. 167^v [125. kép]).

⁵⁶² *Degenhart-Schmitt* 1977, 73. sk. és 2. kép. – Bonifacióról és művéről l.: *Mazzucchelli* 1762, 178; *D'Afflitti* 1794, 71; *Schrader* 1863, 257. – A lóra vonatkozó ismeretek figyelemre méltó összefoglalása: *Brunetto Latini* 1948, I. 186, 163. sk.: négy szempont a ló megítélésében: *forme, beauté, bonté et coulour. Car en la forme dou cheval doit on essaier que sa char et son cors soit fort er dur et soude, et k'il soit bien haut selonc sa force; li costé doivent estre lonc et pleniens et la croupe grandisma et reonde, lees quisses grant pis et mout overs, et tout son cors tachies d'espoisseté, piés sés et bien cavés par desour. En biauté dois tu garder k'il ait petit chief et sec, si ke le cuir soit bien tenant après les os, oreilles briés et drechies en haut, grand oils et large nés, la teste droite ou auques resamblable e teste de monton, crins espés et come bien velue, ongles soudes et fermés et reondes. En bonté garde k'il ait hardi corage, lie aleure, memres crollans, bien courans et tenans a ta volonté. Et schiés que la ismeleté du cheval est cogneue as oreilles, et sa force as membres crollans tramnas. En coulour consire le bai, ou ferrant pomelé, ou noir ou blanc ou cervin ou*

vairon, ou d'autre maniere que tu poras eslire millor et plus avenable. – E szempontok egyben a középkori loábrázolások esztétikai megítélésének kulcsai is. További osztályozás: *destrier grant por combatre, plafroi por chevaucier, roncin por sommes porter*.

⁵⁶³ Vö. mindenekelőtt: *Baltrusaütis* 1957, 8. skk. L. még: *Baur* 1974, kevés megjegyzéssel a középkori vonatkozásokról: 35. skk. Mái is alapvető kritikái áttekintés: *Pauly-Wissowa*, *Physiognomik* címszó (J. Schmidt), 39. Stuttgart 1941, Sp. 1064. sk., különösen: 1067. sk. Vö. *Thorndike* 1923, II. 328: Michael Scotus, 380: Thomas de Cantimpré; IV. 190. sk.: Michele Savonarola.

⁵⁶⁴ *Perrig* 1991, különösen 112. skk. Jelen összefüggésben különösen fontos az általa idézett *Solinus*-hely (*Collectanea rerum memorabilium*): *animos leonum frons et cauda indicant, sicut motus equini de auribus intelligentur...vis summa in pectore est, firmitas in capite praecipua*. Vö. Thomas de Cantimpré, *Thorndike* 1923, II. 381. skk., *Brunetto Latini* 1948, I, 174, 154. sk.: *Et lor corage sont demonstré par le front et par sa coue, et sa force est en son pis, et sa fermeté en son chief*; – *Konrad von Megenberg* 1861, III, 37, 142. sk.: *des lewen manhait bedäut uns sein stirn und sein stertz*.

⁵⁶⁵ *McCulloch* 1962, a kéziratípusok osztályozása. A lóról: 127. skk., az orozslánról: 137. – *Brunetto Latini* 1948, I. 186, 163. sk. a lóról elsősorban nem fiziognómiai tekintetben, illetve az ókor óta öröklődő hiedelmeket követve ír, hanem gyakorlati szempontokat alkalmaz.

⁵⁶⁶ *Baur* 1974, i. h., vö. *Secr. Secr./Steele*, a IV. könyv a fiziognómiáról. Vö. *Wurms* 1970, *Secret of Secrets*. – *Konrad von Megenberg* 1861, I, 49f, 45. sk.: *Welches stirn sleht ist und niht gerunzelt, der ist kriegig und macht gern krieg. welhes menschen stirn sich gesamnet hát auf ir mittel, der ist zornich, wer ain klain stirn hát, der ist ain tör, und wer ain gröz stirn hát, der ist gar traeg. wer ain gar gerunzelt stirn hát, der ist unschämig*.

⁵⁶⁷ Az elszámolások adatainak kiadása: *Fumi* 1891, 97. sk., vö. *Carli* 1965, 8. skk. A jelenleg folyó restaurálási munkálatokról az első híradás: *Testa* 1990, a Maestà-csoport restaurálásáról: 126. Az orvietói dómépítkezés forrásainak újabb áttekintése: *Rossi Caponari* 1988 és *Appendice*: 49–80. – Niccolò hitelesen dokumentálható falfaragványai 1339-ből, a dóm stallumain egyébként meglepően gyenge szobrásznak mutatják: *Cellini* 1939, vö. *Torriti* 1950, 144; *Carli* 1980, 11.

⁵⁶⁸ *Fumi* 1891, 99. – Vö. *Kreytenberg* 1984. 81. sk. Hasonló következtetéssel: *Fiderer Moskowitz* 1986, 60. skk.

⁵⁶⁹ *Fumi* 1891, 99, vö. uo. 95, *Carli* 1965, 95.

⁵⁷⁰ *Franco* 1928, 339. skk. meglehetősen optimizmussal még a bronzokat attribúciós alapnak tekintette, Maitani személyes stílusát a Genezis figuráiban keresve. L. még: *Carli* 1947, 49. sk.; Vö. *White* 1959, 266. sk. – a Maitani-kérdést a bronzokkal, illetve a Genezis- és az Utolsó ítélet-reliefekkel kapcsolatban veti fel: i. h. 300. Vö. újabban azt a vitát, amely Ernst Ludwig Schleenek a reliefekkel együtt a bronz állatalakokat is érintő késői datálása körül bontakozott ki: *Schlee* 1976, az evangélistaszimbólumokra vonatkozó bejegyzésekről (melyeket csak ezek tervezésére vonatkoztat): 135. skk. L. még *Schlee* 1979, 11–14, valamint: *Schlee* 1986, 257–268 – vö. *Synff* 1986. – E feltevések energikus cáfolata: *Kreytenberg* 1980/b, I/1, 452, 66. jegyzet.

⁵⁷¹ *Balogh* 1934, 9. sk.

⁵⁷² *Fumi* 1891, 100 és uo. 95; *Carli* 1965, 65.

⁵⁷³ *Fumi* 1891, 475, 477: említése ebben a minőségében: 1353. márc. 9., legközelebb: 1356. aug. 25.: *Andrea da Siena*. – Jelenlétére nézve *Fiderer Moskowitz* (1986), 1351. eleji forrást idéz: *Doc.* 60, 204.

⁵⁷⁴ A gyakorlatot említi *Kreytenberg* 1984, 61. – *Matteo di Ugolino* egyéb orvietói munkái (harang öntése az 1347-ben készített órához 1351-ben, a Cappella del Corporale vasrácsa, 1355–57, szignálva: 1356) is arra utalnak, hogy elsősorban technikus volt, s fémművéség volt a működési területe: *Fumi* 1891, 459, 461. Mint harangöntőnek, munkájáról egy 1357-es folignói adat is szól: *Th.–B.* 24. 159.

⁵⁷⁵ Az adatok forrása *Fumi* 1891, 475. sk. összeállítás a capomaestrokról. *Giovanni d'Agostino* jó, dokumentált életrajza: *Carli* 1980, 21. sk.

⁵⁷⁶ Vö. *Carli* 1965, 67.

⁵⁷⁷ *Van Marle* 1925. 96. skk.; *Th.–B.* 33 (1938) 542 (H.D. Gronau); *Carli* 1965, 80. sk. Működéséről és arról, hogy a homlokzati mozaik, amelynek mintája a római Sta. Maria Maggiore lehetett, a Giovanni Pisano sienai homlokzatának mintaképtől való alapvető eltérést jelentette: *Harding* 1988.

⁵⁷⁸ Általában kialakultnak mondható a művészettörténeti közmegegyezés a két tervrajz datálásáról és attribúciójáról: az első vitatottabb, mind a 13. század utolsó évtizedétől 1310 tájáig ingadozó keletkezési időpontja, mind mestere (a legvalószínűbb az első orvietói capomaestro, *Ramo di Paganello*) tekintetében; a

másodikat többé-kevésbé egyhangúlag tartják Lorenzo Maitani 1310 körüli művének. – L. a vélemények áttekintését: *Carli* 1965, 16. skk. L. továbbá *White* 1959, 269. sk.; *White* 1966, 1987,² 452. skk. – *Degenhart–Schmitt* 1968, Kat. 11–12. sz., 26. skk. – irodalommal – mindkét tervrajzot 1310 tájára datálja. Az orvietói tervrajzok határozott versenykonceptiókra utaló jellegét hangsúlyozza *Middeldorf–Kosegarten* 1980.

⁵⁷⁹ A homlokzat elemzéséhez ma is alapvetők: *Keller* 1937, 159 és 164; a középső portál oromzatán állott Szent Mihály-figuráról, amelyet helyén modern Madonna váltott fel, valamint 160. sk. az – itt nem evangélistaszimbólumokként feltűnő – állalakokról és *Keller* 1942, 21. skk. Vö. *Gillerman* 1988.

⁵⁸⁰ Rosso szerzősége mellett s általában a szoros összefüggések mellett érvel *Gramaccini* 1987, 149. Érvek a két szobor antik eredete mellett: *Magi* 1972. A perugiai oroszlán különös fülformájának szentelt fejtegetések és képek: (figg. 16–25) igen meggyőzően bizonyítják a tézis ellenkezőjét, s az oroszlán összefüggését a Fontana Maggiore koronázó csoportjával. Nem kevésbé meggyőző a képpárhuzam: (fig. 26 és 28) a perugiai és az orvietói oroszlán stílisis közelségéről. A Maggi tézisét cáfoló levéltári adatról (bejegyzés a perugiai Comune „Giudiziario” című könyvébe, 1274, *quando fuit factum griffonum*) l. uo. 301 és a megcáfolt szerző kritikái megjegyzései: 49. jegyz.

⁵⁸¹ *Klotz* 1966, különösen: 173. skk. – A motívum eredetére nézve elegendő a sienai kapcsolat megállapítása, a fiále csúcán, oromzat vagy pillér tetején, esetleg – mint Giotto Perruzzi-kápolnabeli Salome tánca jelenetének épületén – attikaszerűen elhelyezett alakok speciális jelentését a trecento művészete, s nemcsak építészete, hanem elsősorban festészete számára, Panofsky mesterien tisztázta: *Panofsky* 1960, 152. A festészeti példák Pietro Lorenzettinek az assisi altépületben lévő passiojeleneteitől és Ambrogionak a sienai San Franciscóban lévő ceutai mártírium-jeleneteiig illetve 1342-es, Uffizi-beli Bemutatás-tábláig sorolhatók. Az építészeti példák közé tartozik Giovanni Balducci da Pisa milánói Szent Péter mártír-síremléke, Giovanni da Campione bergamói battisterója. Az építészet és a kisművészetek határterületén e tagolási típusnak, de a klasszikus görök homlokzatképzés rendszerének is legszebb példája Ugolino de’ Vieri 1338-as orvietói Corporale-ereklyetartója. – Hasonló összefüggésben tárgyalja *Klotz* 1966, 180. skk.

⁵⁸² Viszonylag kis, mindössze néhány évnvi időszakból Firenzében a *Sta. Croce* egy Baroncelli-családtag megrendelésére épített falikápolnájának tervét ismerjük, Sienában ugyanebből az időből való a dóm első bővítésének, a *Battistero*nak a homlokzati terve. A trecento rajzcorpusának kiadói ismerték fel a több gyűjteményben szétszóródott orvietói szószéktervnek is ehhez az 1340 körüli időszakhoz való tartozását. A datálást magát is azok a stílisis kapcsolatok teszik lehetővé, amelyek a trecento-szobrászat 1330-as évek végén működő mestereivel felismerhetők. Valamennyien túlhaladták az orvietói homlokzattervek mozgalmat, klasszikus görök stílusának fázisát, nyugodtabb, tömörszerűbb tagolás jellemző rájuk. A firenzei terv Tino di Camaino utolsó éveinek környezetébe vezet, a sienai és az orvietói abba a mindkét város nagyarányú dómépítkezésein (a sienai ekkor lép a gigantikus méretű bővítés nem sokáig járhatóan bizonyult útjára) meghatározó szerepet játszó építészektől álló körbe, amelynek tagjai közül a harmincas évek végén Giovanni di Agostino volt Orvietóban építőmester. *Degenhart–Schmitt* 1968, Kat. 37. sz. 88. sk.; 39. sz., valamint 40–42. sz. 97. skk.

⁵⁸³ Czymbek, S.: Wirklichkeit und Illusion, *Die Parler* Bd. 3, 1978, 236. sk., különösen: 238. sk.

⁵⁸⁴ *Degenhart–Schmitt* 1968, Taf. 65, 70/a; szövegkötet, Abb. 140.

⁵⁸⁵ L. *Degenhart–Schmitt* 1968, Taf. 25. megfelelő részletét. A rajz figurastílusáról fogalmat adnak az uo. Taf. 26/a–b közölt hasonló részletek.

⁵⁸⁶ *Carli* 1965, 65.

⁵⁸⁷ *Rowley* 1958. I. 46. képe: II. 46. vö. *Morandi* 1964. 84. Vö. *Borsook* 1966, 31. sk. – A Szent Mihály-figura Ambrogio Lorenzetti művészetében gyökerező vonásait további párhuzammal támasztotta alá *Kosegarten* 1967, 244. sk.: a sienai S. Pietro alle Scale rossz állapotban lévő Szent Mihály-táblaképével. E táblákat Ambrogio körébe sorolta és a sienai S. Agostino mesterének attribuíalta *Setti* 1950, 210.

⁵⁸⁸ Velence, a San Marco épületére (az északi homlokzat vitatott Szent Mihály- és Szent György-ikonja, a nyugati homlokzat híressé vált Szent Demeter- és Szent György-ikonpárja, amely rávilágít a másolás indítékaira és mechanizmusára is) és kincstárába (ikon Szent Mihály egész alakos ábrázolásával) került tárgyakkal adhatja az érintkezések és az antik katonai viseletre vonatkozó ismeretek elevenen maradásának legjobb példáit. Ez a mintakészlet a reneszánszig is eleven maradt és hatott: *Lorica* című (Grosse), *Pauly-Wissowa* 26. München 1927, 1444–49; vö. *Wolters* 1979, I. sz., 19; 67. sz., 30; *Demus* 1960; *Treasure* 1984, Kat. 19. sz., 171. skk. – Hasonló mintaképek tartós hatására l. *Knabenshue* 1959.

⁵⁸⁹ Ugyanó utalt e törekvések olyan lehetséges bizánci mintaképeire, amilyen a Makedon-kori előképeket

a Palaiologosz-korba és az egykorú Velencébe közvetítő vatopedii Oktateuchus-kódex. *Buchthal* 1971, 26, vö. Pl. 25/a. Megjegyzendő, hogy a Buchthal által feldolgozott genfi *Historia Troiana*-kéziratban található – és mindig a görögökkel azonosított – félig antikizáló, félig a 14. század fegyverzetébe öltöztetett figurák viselete pontosan megegyezik a kolozsvári testvérek prágai szobrának viseletével: *Buchthal* 1971, Pl. 31/a,b.; in: *Genf, Bibl. Bodmer, Guido-kézirat*, f.1. és f.3.

⁵⁹⁰ Csak sejtethető – nem utolsósorban a Magyar Anjou Legendárium és a vele rokon bolognai kódexek alapján –, hogy a típus kidolgozásában a bolognai egyetem szellemi körében működő művészeknek is szerep jutott. Díszes antikizáló páncélok ábrázolásait Bologna könyvfestészetében az 1340-es években találjuk, pl. az ún. „*Maestro del 1346*” miniatúráin: *Conti* 1981, 287. kép (Vat., Urb.lat. 161), vö. 95. – Vö. másrészt Simone Martini elpusztult avignoni Szent György-freskójának viseletét [130. kép]. Elképzeléséhez vö. az antikizáló fegyverzetű lovag alakját Simone Martini Petrarca Vergilius-kódexébe festett miniatúráján (Milano, Bibl. Ambrosiana): *Degenhart* 1975, 10. kép. L. még, egy újabb felismert, az avignoni körbe sorolt, szükségénnel ellátott mester tokiói táblája kapcsán: *Leone de Castris* 1988, 226 és fig. 4. Vö. *Laclotte* 1969 és *Polzer* 1981. – Ennek a típusnak fontos római előzményei Pietro Cavallini falképei között találhatóak: a *Sta Cecilia in Trastevere* angyalain, Szent Kristófján kívül a Szent György-ikonográfiára meglehetősen egyedülálló módon alkalmazva is: a *S. Giorgio in Velabro* apszisfreskóján, ahol Szent György antikizáló *loricát* viselő, álló alakként, mögötte eleven mozdulatú lóval jelenik meg [132. kép]. Az antik vonatkozások nyilvánvalóak: egyrészt a római lófékezők, másrészt – mint Arnolfo di Cambio *Sta Cecilia*-beli oltárcibóriumán – a Marcus Aurelius-emlék szolgálhattak a motívum alapjául. Az apszisfreskó 1296-os *terminus post quem*-je Jacopo Stefaneschi kardinális titulusának elnyeréséből, 1308-as *terminus ante quem*-je mind Stefaneschi (Avignonba), mind Cavallini (Nápolyba) távozásából adódik. *Hetherington* 1979, 66–72. – Vele szemben, arra hivatkozva, hogy Stefaneschi már a Bertrand le Got bordeaux-i érsek megválasztásához, s a Curia Franciaországba költözéséhez vezető perugiai zsinat idején, 1305-ben távozott, ez előtte, sőt, az 1300-as szentév idejére (1395–1300) datálja a Cavallini körébe sorolt falképet *Ciardi Dupré* 1981, 48. sk. – A *San Giorgio in Velabro* fő ereklyéjét, a keresztes zászlót emelő Szent György egyben a *miles* római eszményképének megtestesítője is. Még inkább az lesz egy generációval később, Cola di Rienzo idején. Kitérni elemzés: *Volbach* 1935.

⁵⁹¹ *Hurtig* 1979, 174. sk., vö. *Egli von Pfäffikon* 1987, 65, 146 és uo. 233: 183. jegyzet. A csoport stílárís helyzetének vizsgálata újabb: *Kreytenberg* 1990, 349. skk. (attribúció Giovanni d’Ambrogiónak). Az új datálás alapja: *Chiarelli-Leoncini* 1982, 22. sk. és 274. skk. (még az orcagneszk stíluskapcsolat feltevésével).

⁵⁹² *Meiss* 1933. és egyéb tanulmányai mellett különösen a legutolsó: *Meiss* 1971, egyesítve: *Meiss* 1983, ahol a bevezető állást foglal a kérdés legújabb fejleményeivel kapcsolatban is. L. még: *Polzer* 1964, 463. skk.

⁵⁹³ *Meiss* 1933/1983, 29.

⁵⁹⁴ *Meiss* 1971/1983, 80. skk. – A falképek stílárís helyzetéhez l. *Boskovits* 1970, ahol – még a végleges attribúciót és datálást megengedő forrásközlés előtt – az a feltevés szerepel, hogy a pratói falképek Orcagna *Sta Croce*-beli falképének hatását tükrözik, nem sokkal 1348 után.

⁵⁹⁵ *Vitzthum* 1905, 202. skk., illetve 208; *Longhi* 1928 és *Longhi* 1931 – *Bellosi* 1974. Kritikájához l. *H. B. J. Maginnis* recenzióját: *The Art Bulletin* LVIII(1979) 126–129, illetve megjegyzéseit *Meiss* 1983 előszavában: xvii. skk.

⁵⁹⁶ *Meiss* 1933/1983, 25 (utalással Simone Martini avignoni falképére, a *Codice di San Giorgióra*, melyek általában a prágai Szent György irodalmában is szerepelnek: vö. mindenekelött: *Lázár* 1917, 36. skk.). A pisai Traini-ciklus új datálása nyomán azonban nyilván ezeknek a műveknek az egymásutánja is felülvizsgálandó lesz.

⁵⁹⁷ *Degenhart-Schmitt* 1980. Kat. 652. sz. verso, 157. skk. – A berlini *Kupferstichkabinett* KdZ 485^y lapján – a rectóhoz hasonló – ornamentális részletek, illetve a határozottan szobrászi jellegű figurális motívumok (közéjük tartozik a Szent Mihályt hordozó oszlopot szabad térbeli elemként feltüntető, a lábátánál saroklevél funkciójában szereplő két kis alak, a szfinxet magába foglaló végtelen mustra építészeti jellege) rajztechnikája is eltér a halványabban, gyengéd lavírozással visszaadott ornamentikamintáktól. A berlini lap tanulmányozásának lehetővé tételéért Dr. Frauke Steenbocknak tartozom köszönettel.

⁵⁹⁸ *Degenhart-Schmitt* 1980. Bd. II/1. 139. és Abb. 241–244. – Vö. *Berenson* 1957, Vol. I. 84 és uo. 31. kép, az ábrázolás jelentőségéhez vö. *Wolters* 1983, 238. skk.

⁵⁹⁹ *D’Arcais, Guariento*, 25. skk., 67. skk., 38–39., 42–43. kép.

⁶⁰⁰ Kreytenberg 1984, 153–154. kép, vö. 69. sk.; 275. kép, vö. 148. sk.; 460. kép, vö. 128. és a szoborra vonatkozó kutatási helyzetet összefoglaló 632. jegyzetet. Megfigyelésünk a bronz Szent Mihály és a Dómoperában lévő Gabriel között eszerint Weinberger nézetét ismétli és Kosegarten újabb véleményéhez áll közel: Weinberger 1937, különösen 79. sk., Kosegarten 1967, 244. – Ezzel szemben I. mindenképp: Torriti 1950; Previtali 1982. 564. Giovanni d' Ambrogio helyzetéhez I. lent.

⁶⁰¹ Kotrba 1969, 10. sk. és 18. skk., valamint az ezekhez tartozó, a legértékesebb dokumentumkivonatokat közlő jegyzetek.

A Szent György-szobor sorsára, történetére vonatkozó akták őrzési helye: Prága, Archiv pražského Hradu, Stavebná Správa Pražského Hradu, Socha Sv. Jiří.

HS 829/23: a „Máneš” művészegylet átiratához (aggályok a szobor rossz állapotával kapcsolatban és javaslat múzeumba helyezésére) mellékelve az 1896. október 15-én felvett vizsgálati jegyzőkönyv gépirásos másolata. A k.k. Central-Commission für Kunst- und historische Denkmale képviselőjében a bizottságban a prágai helytartóság és érseki ordináriátus képviselőin kívül Josef Hlávka Oberbaurat és Josef Mocker Dombaumeister, valamint szakértőként Josef Myslbeck professor és Václav Mašek bronzöntő iparos vett részt. Megállapításuk: *dass der Kopf des Pferdes an mehreren Stellen gesprungen, die Löthstellen des Bruches am Halse des Pferdes wie auch jene am rechten Arme des Ritters sehr schadhaft sind. Die beiden Ohrensippen des Pferdes fehlen, während das im Rittergürtel des St. Georg steckende Schwert zur Hälfte abgebrochen ist. Der ganze linke und ein Theil des rechten Zügels fehlen, die Schabracke an der rechten Seite ist gesprungen, das Eckstück derselben an dieser Seite abgebrochen. ...*

Der Kopf des Ritters ist in den oberen Partien an mehreren Stellen durchlöchert, ebenso bestehen zwei schadhafte Stellen am Wams und dem Panzerhemde.

Der ebenfalls gegossene Felsengrund, auf welchem die Statue steht, ist mehrfach lädiert, weist mehrfache Sprünge und grosse Löcher auf.

A bizottság javaslatai: szakszerű restaurálás, a vízköpő eltávolítása, hiszen *Sämmtliche Commissionsmitglieder sind der Anschauung, dass diese Statue ursprünglich nicht als Brunnenfigur gedacht, vielmehr religiösen Zwecken gewidmet war. Aus erdetrüben sürghöfen gipszöntvény készítettendő, amely restaurálva a másolat alapja lehet. Az eredetit változtatás nélkül a domban kell elhelyezni.*

E terveket akkor vették elő, amikor az 1920-as években – a végleges elhelyezés előkészítése során – az új csehszlovák köztársaság kormányzerei elé került a szobor ügye. A *Ministerstvo Školsví a Národní Osveřy* megbízásából Jan Štursa szobrász és František Barták bronzöntő készítet szakvéleményt. Ezt előadóként a művészettörténész Zdenek Wirth terjesztette fel a köztársasági elnöki hivatalhoz: C. j. 118575/24-V, illetve: C. j. 54490-V-24, Prága, 1924. május 30. Ez utóbbiban már szó van a hibák legfontosabb típusos okairól: a) a mag által okozott öntési hibák, b) hidegöntésből keletkezett hibák, c) későbbi emberi kezek által okozott károk. Állást foglalnak a datálás kérdésében: a szobrot egy darabban öntötték. A szobornak a helyszínen másolattal való helyettesítését javasolják. Az egyetlen változtatás, amit megengedhetőnek tartanak, a vas lándzsarúd kicserélése bronzra. A minisztérium a szobornak az állami galériába való elhelyezését javasolja. A szobor ügye újból a második világháború idején kerül elő; a német *Reichsprotektor in Böhmen und Mähren* ad utasítást Dr. Karl Strnadnak a restaurálásra és az ahhoz szükséges vizsgálatok elvégzésére. Julius Schneider müncheni professzor neve először 1940 végén merül fel. 1941 márciusában járt Prágában. S. 812. sz., 1941. március 29-i keletű levelében kér bronzmintát, s ad utasítást a mintavétel módjára. Strnad válaszevele tartalmazza a megbízó kérdéseit: Érdeklődik 1. a szobor állapotáról, 2. a további, szabad ég alatt való felállítás lehetőségéről, 3. a javítás költségeiről. Schneider válasza: 1941. május 4.: *Gutachten über den Zustand des Bronzebildwerkes auf der Burg in Prag den Hl. Goerg darstellend.* Ennek fejezetei: *Schäden* (egybehangzik a későbbi záró jelentéssel); *Allgemeiner Befund* (a szobor veszélyes állapotáról, még feltevések „képrombolókról”, Mária Terézia-kori javításokról); *Wiederherstellungsmöglichkeiten*: a technikai lehetőségekbe vetett korlátlan bizalom előrevetíti a szobor történetére nézve nélkülözhetetlen részletek eltüntetését, a totális felújítást: *Das einmalige Kunstwerk verpflichtet zu seiner Erneuerung. Das kann bei dem Stande der heutigen Technik für Jahrhunderte gemacht werden. Ja, es kann so gut gemacht werden, dass es bei seiner Entstehung nicht besser war. Auch künstlerisch kann es durch stilistische Formkenntnisse so hergerichtet werden, dass niemand die notwendigen Erneuerungen nachweisen kann.* A program a már a maga idejében is időszerűtlen, a müncheni professzor fémttechnikai érdeklődésétől csak súlyosbított restaurátori magatartás Kotrba által méltán elretentőnek ítélt példája! *Technisches*: az ólombronz patinája értéktelen, el kell távolítani, valamennyi lyukat azonos bronzal ki kell tölteni, a pajzsot nem kell rekonstruálni, a „bizonyosan keresztes” lándzsát nem nehéz stilszerűen újjáformálni, a vízköpőt meg kell szüntetni.

Schneider 1941. augusztus 2-i leveléhez mellékeli a fémvizsgálat eredményét. Ez 1941. június 21-én kelt (*Staatl. Chem.-techn. Prüfungs- und Versuchsanstalt an der Technischen Hochschule Karlsruhe*). Eredményét közölte Kotrba, 1969. A kísérő szöveg szerint a bronz ... *nicht gleichmässig legiert war, sondern Saigerungen aufwies, wie sie bei Bleibronzen bekannt sind. Das Bronzematerial zeigt hohe Sprödigkeit und kann im Mörser zu dünnen Plättchen zerstoßen werden. Die Leichtflüssigkeit des geschmolzenen Metalls, auf die Sie (ti. Schneider) in Ihrem Brief hinweisen, ist einerseits auf den hohen Bleigehalt, andererseits auf den relativ grossen Arsenszusatz zurückzuführen. Allerdings bleibt die Frage ungeklärt, wo die grosse Phosphormenge und die Kieselsäure in feinem Material (ti. a mellékelt reszelékben) herkommt.*

Schneider a fémvizsgálat alapján 1941. augusztus 22-én, a szobor restaurálásának előkészítésére receptet küld egy prágai bronzöntődének 25 kg ötvözet elkészítésére és ebből hegesztőpálcák kialakítására.

A szobor hivatalos átadására 1942. október 8-án került sor. Erről a H 1742/42. sz. irat szől *Protokoll: Übernahme der Statue des Hl. Georg*. Ugyanitt esik szó a vármúzeumnak átadott tárgyakról: az eltávolított vízközpő sárkányfejről, kisebb töredékekről, a sérült részek bronzból való öntéséhez használt gipszmodellekről, a szobor belsejéből való 14 vasdarabról és 6 bronz csavarról, 1 csomag az eredeti mag anyagából, 1 csomag reneszánsz kori formázó homokkal, 1 csomag a belsőből való papírdarabokkal.

A jegyzőkönyv melléklete a sokszorosított, 14 oldalas *fachmännische Äusserung* egy példánya. Ez kísérő ábrákra is utal, amelyek azonban az Archív Pražského Hradú példányában nem találhatóak. A jegyzőkönyv így is a szobor történetének kivételes – és éppen az elvégzett restaurálás miatt pótolhatatlan – forrása.

Tagolása: I. *Äusserer technischer Befund im März 1941*, II. *Innerer Befund während der Arbeit im Sommer 1941*, III. *Ergebnis der technischen Untersuchungen* (I. alább, 602. jegyzet), IV. *Unterbringung in einem Museum?*, VI. *Möglichkeiten einer Wiederinstandsetzung*, VII. *Ursprung. Ansichten eines Fachmannes* – melyektől természetesen nem volt képes megtartóztatni magát. Pinder téziseinek magától értetődő ismétlésén túl „eredeti” hozzájárulása a témához: *Die ausserordentlich tiefen Gemütswerte der Statue vom Hl. Georg konnten nur aus einer starken Geschlechterfolge erblühen, die sowohl seelisch wie künstlerisch und giesstechnisch ihre Wurzeln in der Hildesheimer Schule haben dürfte. Die Georgsstatue ist kein Erstlingswerk, sie ist eine völlig abgeklärte Schöpfung eines reifen, deutschen Mannes. Elképzelése a szobor rendeltetéséről: Die Georgsstatue ist eine Rundplastik für einen kleinen Raum wie eine Kapelle oder ein kleiner Hof. Für grosse Räume müssen freistehende Bildwerke mindestens 11/10 groß sein, um lebensgross zu erscheinen. Die Betrachtung der Größe legt den Schluss nahe, dass die Statue für eine Georgskapelle mit Umgang um den Altar gedacht war. VIII. Erklärung technischer Fachausdrücke.*

⁶⁰² Kotrba 1969, 19. sk. és 60. jegyzet. – Néhány, a szobor készítésének technológiájára vonatkozó megfigyelés Prof. Julius és Herbert Schneider (München, 1942. október) zárójelentésének (I. fent) kivonatából: *Die Statue ist aus einem Guß. Sie ist im frühmittelalterlichen Wachsauerschmelzverfahren so geformt, daß alle Haupt- und Nebenteile, einschließlich des rechten Zügels und des fast freihängenden Schwertes auf einmal gegossen werden konnten. Sockel, Drache, Pferd und Reiter sind an allen Berührungstellen zusammengelassen ... Die Meister werden ihren unglücklichsten Tag erlebt haben, als der Guß aus der Gießgrube emporgehoben wurde und sie die vielen ausgebliebenen Teile und die nicht zu beseitigenden Kaltgußstellen sehen mußten. ... Rätselhafterweise ist an den inneren Körperwänden nicht ein durchlaufendes Kerneisen zu sehen. Der Guß ist so glatt wie außen und ganz nahtlos. ... Die Tatsache, daß die Pferdebeine bis zum Bauchansatz ohne Kerneisen mit schwarzer Masse ausgefüllt sind, gibt viele Rätsel auf. – A hideg öntés (Kaltguß) okozta hibákon (ilyeneket még a mesterek javítottak ráöntéssel: a talapat jobb felén, a sárkány taréján) a jelentés szól még a bronz túlhevüléséből (Verkochen) eredő porózus részekről (a ló jobb térdén, bal patáján, a lovas jobb felső karján, bal combján, fején). Fontos megfigyelése: *Die Oberflächenbehandlung beweist ein völliges Überschaben der Bronze. Der malerischen Wirkung wegen wurde der Körper des Pferdes nur leicht überschabt, aber hart mit Sand gebürstet, während die anderen Teile scharf überschabt wurden, bis sie glänzten. Durch das Nachmeisseln und Zisellieren wurden noch manche Feinheiten unterstrichen. – A felületkezelésre vonatkozó másik fontos megállapítás: Teile der Rüstung und der Schabracke, sowie das ganze Zaumzeug tragen noch Spuren einer Ölvergoldung. Die Ölvergoldung entspricht der prachtliebenden Renaissance, die widersinnig aus diesem sakralen Werk einen Zierbrunnen machte.**

Kérdés, helytálló-e a kronológiai hipotézis is, hiszen a) a kétféle cizellálási módra vonatkozó megfigyelés az aranyozást illetően egybehangzik, s b) Schneider előszeretettel prejudikált a szobor eredetileg szakrális rendeltetésére (I. fent). – Fontos továbbá közlése az öntéstechnika megkövetelte eljárások nyomairól: *Über alle Teile sind rund 200 Kernstützen verstreut; sie sind durch Anrosten kenntlich. – A belső megvilágítása után megállapítja: Rätselhafter Weise ist an den inneren Körperwänden nicht ein durchstehendes Kerneisen*

zu sehen; der Guss ist so glatt wie aussen und Ganz nahtlos... – Vö. Czákó 1904, 26. sk. (16 szelelőnyílásról és a magtámaszokról szóló megfigyelések. Hasonló megfigyeléseket („a ló testen többhelyütt ötpengős nagyságú öntőlyukak”) ír le *Gemthon István* Balogh 1934-ről írott recenziójában: Magyar Művészet XI (1935) 188.

⁶⁰³ Példás, részletes vizsgálat: *Drescher* 1985; vö. *Drescher* 1986.

⁶⁰⁴ A késő középkori öntőműhelyek munkafolyamatához és az ábrázolásokhoz I. *L.M.* II. 713. skk. (H. Hinz, H.Reuther–T. Capelle); *Drescher* 1986, 393. Az öntőgödörrel és az öntés technikájáról: *Craddock* 1977, 113. sk.; vö. *Hegedűs* 1978.

⁶⁰⁵ Néhány, helyszínen elvégzett nagy munka: Aachen, kapuk és rácsok, I.: *Braunfels* 1965; Braunschweig, oroszlán: viták a fémvizsgálati eredmények eltéréseinek értelmezéséről: a több kemencéből folyó fém tökéletlen keveredése: *Riederer* 1985, 175, és eltérő értelmezés (hideg öntésből eredő hiba, illetve ennek utólagos javítása): *Drescher* 1985, 296; Hamburg, dóm, 14. századi öntőműhely (harang, keresztelők medence, aquamanilék stb.): *Drescher* 1986, 399; Innsbruck: I. Miksa síremléke, vö. *Knittel*.

⁶⁰⁶ Némi „kísérleti” tapasztalatra a szobor gipszöntvényének Budapestről Székesfehérvárra és vissza szállítása adott módot. A másolat a visszaúton összetört: az igénybevételt éppen a ló lábai nem viselték el.

⁶⁰⁷ Jellemző pl., hogy a lovas figurájának belsejéről szó sem esik. Ez modern vizsgálati eszközökkel nem lenne megközelíthetetlen. A magtartók alkalmazásához összehasonlító vizsgálatokat végzett nagy történeti anyagon *Drescher* 1985, 329. skk. – Egyértelműen ilyen tartók nyomai láthatók a perugiai bronz griff és oroszlán restaurátorműhelyben készített fényképein: *Magi* 1972, fig. 29, említések uo. 34. jegyz.: félreértett magyarázattal.

⁶⁰⁸ A technika rekonstrukciója: *Blume* 1985, vö. *Stone* 1982. – A közvetett eljárás előzményeinek korábbi alkalmazásáról pl. harangkoronák esetében: *Drescher* 1986, 391; az alámetszett formákat nem tartalmazó negatívok általános használatáról: *Mende* 1981, 182. skk. – Fontos megfigyelések: *László* 1942, 9. skk.

⁶⁰⁹ Ilyen viaszlapokkal számol a mintázás egész folyamatában *Drescher* 1985, 301; vö. *Drescher* 1986, 391 is.

⁶¹⁰ *Kotrba* 1969, 19: *Die durch kleinere Rostflecke erkennbaren Spuren von über zweihundert Kernstützen wurden ausgebohrt und plombiert* (ti. 1941/42-ben).

⁶¹¹ Hasonló situációt feltételez a braunschweigi oroszlán szintén hibás öntvénye kapcsán *Drescher* (1985), aki az öntvény poncolással való megmunkálását 2 fő 4–6 heti munkájára becsülte, 2 évben adva meg a braunschweigi oroszlán munkaigényét. Ha feltételezzük, hogy a pajzs évszámfeliratát már a viaszminta tartalmazta, az csak reményt, nem tényt fejezhetett ki. Még rejtélyesebb a váradi Szent László-lovasszobor pontos napi dátuma! Lehetséges, hogy külön darabon volt? Vö. Miskolczy: *subtus equum in aenea tabella legitur*: *Balogh* 1982/2, 136.

⁶¹² *Teile der Rüstung und der Schabracke sowie das ganze Zaumzeug tragen noch Spuren einer Ölvergoldung* (Schneider, 1942). – Az ötvözet összetétele és az aranyozás lehetősége közötti összefüggést Theophilus Presbyter is ismeri: *Oddy* 1985, 69. Ugyanezt mutatja ki ókori bronzokra nézve *Craddock* 1977, 109. sk. – Az aranyozás – mint középkori szobrászati alkotások esetében általában a *Fassung* – problémája a prágai Szent György-szobor stílárís helyzetének is fontos kérdése. Sajnos, a hideg eljárással felvitt (teljes vagy részleges?) aranyozás nehezen datálható: az a színhátas, amit nyomai alapján elképzelhetünk, éppúgy tartozhatott a szobor eredeti képéhez, mint a 16. századi restaurálás utáni, manierisztikus stílusú megjelenéséhez (ekkor ugyanis újracizellálása nyilvánvalóan szükséges volt; a részleges aranyozás megfelel a késő reneszánsz gyakorlatnak, pl. Antico kisbronzain; az 1563-as restaurálást végző Thomas Jarosch kapcsolatait a késő reneszánsz prágai bronzművészeti vállalkozásaival – köztük a királyi kert „éneklő kútjának” öntésével – *Kotrba* 1969, 16. sk. bizonyította.)

⁶¹³ *Kotrba* 1969, 20. és 63. jegyzet.

A mérési adatok összehasonlító tabellája nemcsak jelentős különbségeket mutat, hanem – az újraöntési teória cáfolatául szánt, két helyen elvégzett későbbi kivételével – a mintavétel helyét sem jelöli meg. Önmagában nem lehetetlen, hogy – azon a mintán, amelyre vonatkozik – az 1941-es is reális adat. Az 1966-ban számított átlagnak pedig gyakorlati jelentősége nincs.

	1941 %	1966		
		talapzat %	nyereg %	(átlag %)
Cu	80,16	75,64	73,60	74,62
Pb	13,72	14,15	17,40	15,78
Sn	0,99	1,36	1,24	1,30
St	3,46	2,28	0,36	1,32
Bi	–	2,49	2,49	2,49
Fe	0,78	0,46	0,21	0,33
As	0,45	1,01	0,98	0,99
Ni	0,16	0,14	0,10	0,12
Ph	0,04	–	–	–
S	–	0,32	0,32	0,32

⁶¹⁴ A fémek kémiai összetételére vonatkozó vizsgálatok eredményeivel szemben rendkívül szkeptikus vélemény: *Caley* 1970, 37. skk. A szkepszist további problémák felsorolásával támogatta *Smith, C. S.* az előadás vitájában, i. h. 51. skk.

Bizonyosnak tekinthető, hogy a görögök bronzszobrászatában nagy réztartalom mellett ötvözőanyagként az ón játszott fontos szerepet, az ólom megjelenése a hellenisztikus korra jellemző, s a *Plinius Naturalis Historiájába* foglalt bronzureceptekben is megtalálható: *Caley* 1970, 38. skk., 46. skk. Hasonló tendenciákat igazoltak egyes konkrét antik műalkotások kémiai elemzése: pl. a velencei *San Marco* lovainak vizsgálata kapcsán, összehasonlító adatokkal is: *Leoni* 1982, 101. sk. – Vö. *Zimmer* 1982, 103. skk.

A fémanyag összetételére vonatkozó elemzésekkel szemben az újabb irodalom általában nagyobb jelentőséget tulajdonít a szobrok üregeit kitöltő anyag vizsgálatának. Pl. a riacei víz alatti görög szoborlelet kapcsán: *Freschi* 1984.

A velencei *Piazzetta* oroszlánfigurájának mintaszerű feldolgozása és dokumentációja, londoni kiállítása alkalmából: *Lion of Venice* 1990.

A különböző magasságokból vett minták összehasonlítása alapján arra következtet, hogy az óntartalom aránya alulról felfelé növekszik a riacei görög bronzokban: *Formigli* 1984, 120. A braunschweigi oroszlánfigura elemzésének eredményét idézi: *Riederer* 1983, 283. A párhuzamosan hivatkozott antik adat nem támasztja alá azt az ugyanott olvasható következtetést, hogy a braunschweigi öntvény sajátosságai a technika hanyatlását árulják el.

⁶¹⁵ *Werner* 1977, 1981, 1982. *Werner* célkitűzése datálási kritériumok kidolgozása volt, s célját kétségkívül elérte a régi bronzok és a modern utánöntések, illetve hamisítványok megkülönböztetésében. Ezt kohászattörténeti ismeretek teszik lehetővé: egyrészt az, hogy a réz és ón ötvözéséhez a régi korokban nem ónfémet, hanem kassziteritet használtak (*Tylecote* 1962, 63. skk.), másrészt az a tény, hogy a cinkfém előállítására és rézzel való ötvözésére a 18. század előtt nem volt lehetséges. Cinkkarbonát érc (*calamine, Galmei*) felhasználásával pedig 31%-nál magasabb cinktartalmat nem lehet elérni: *Tylecote* 1962, ugyanígy: *Werner* 1977, 162; vö. *Werner* 1980. Bebizonyosodott, hogy még a régi és újkori bronzok elválasztása sem csak technológiai kérdés. (Ilyen esetet ismert: *Marth* 1988, hamisításra gyanús adatokkal, és a helyesbítés szabályszerű próbavétel után: *Marth* 1991), s hamar megrendült a *Werner* által kidolgozott statisztikai táblázatok és ólom-cink-hányadosok értékébe vetett hit, mihelyt ezek sorozatosan a stiláris datálásokkal homlokegyenest ellenkező eredményekhez vezettek. – A módszerhez l. különösen *Werner* 1981. – Az értékelésében nyújtott segítségéért mindennekélőtt Prof. Peter Blochnak tartozom köszönettel.

⁶¹⁶ *Werner* 1977, 144. skk., 152. skk.; 1988, 112. skk. (a nikkeltartalom mint korjelző), 115. sk. (az ólomtartalom), 126. skk. – A prágai Szent György-szoborról: *Werner* 1981, 167 és Tab. III/22 (az antimon-ólm arány alapján), illetve 1982, 157. skk. és Tab. IV J 1 (a *Speise* alkalmazásából eredő magas nikkeltartalom alapján is összevetés 16. századi északnémet bronzok egy csoportjával: gyakorlatilag az újraöntési teória felújítása).

Áttekintés a középkori öblombronzok összetételéről

	Cu	Zn	Pb	Sn	Ni	As	Sb
Prága, Szt. György	80,16	–	13,72	0,99	0,45	0,45	3,46
	75,64	–	14,10	1,00	0,14	1,01	2,28
	73,60	–	17,40	1,24	0,10	0,98	0,36
Eutin, 1511, keresztkút <i>Werner</i> 1981, 336	n.n	6,20	0,40	0,07	0,35	1,20	
Flintbeck, 1515, keresztkút <i>Werner</i> 1981, 338	n.n	11,50	13,00	0,25	0,57	0,84	
Mölln, 1509, keresztkút <i>Werner</i> 1981, 357	n.n	19,20	1,20	0,43	1,10	3,50	
„Schwarzkupfer”, Magyarország	0,90	8,48	–	0,44	1,13	0,70	
Hildesheim, <i>Roederer</i> 1981	77,81	5,05	8,64	8,50			
Hildesheim, bal, <i>Mende</i> 1983	76,56	4,30	11,25	7,33			
Hildesheim, jobb	77,22	5,04	8,64	8,50			
Augsburg, <i>Laging</i> 1967	69,60	0,40	7,20	4,00			
	66,50	0,70	20,10	1,00			
Augsburg, <i>Roederer</i> 1983	70,00	0,01	27,72	2,03			
	81,90	0,01	13,92	3,94			
Augsburg, <i>Mende</i> 1983	88,46	2,80	1,99	6,26			
	(79,60)	0,67	18,64	1,09			
	(78,87)	0,59	18,37	3,07			
	(87,92)	1,24	9,60	1,24			
	(82,92)	10,54	1,50	4,98			
	(82,89)	5,84	4,43	4,84			
<i>Antik példák</i>							
Magnesia, csap, <i>E20, Kluge</i> 1927	65,46	4,95	28,21				
Euboia, csat, <i>E27</i>	70,70	7,47	22,44				
Finthen, szobor, <i>E28</i>	78,33	10,77	10,24				
Minerva kisbr. <i>E29</i>	78,77	9,03	12,07				
kisbr. talapzata <i>E32</i>	68,62	6,77	24,46				
Brescia, Victoria <i>G1</i>	80,80	1,90	7,68	9,40			
ló-áll, Nürnberg, <i>G2</i>	44,40	6,00	44,20	5,20			
edényfűl, Nürnberg., <i>G3</i>	66,90	15,8	10,00	6,80			
Marcus Aur. Róma, <i>G4</i>	85,31	5,87	8,540	–			
római szobor I. <i>Caley</i> 1970	72,63	19,01	8,190				
(II)	65,95	22,62	7,67				
(III)	68,62	24,46	6,77				
(IV)	85,64	9,13	4,22				
(V)	60,40	34,45	3,74				
Barletta <i>Bearzi</i> 1960	67,00		12,00	4,00			
Barletta <i>Leoni</i> 1982	64,00		24,00	8,00			
Konstantinápoly, Hagia Sophia	86,61	nyom	2,98	10,15			
	71,44	0,11	20,05	6,17			
Tál, Egyiptom, 10–12.sz. <i>Werner</i> 1981, 331		4,80	14,80	2,20	0,05	0,35	0,19
füstölő, Egyiptom, 7.sz. <i>Werner</i> 1981, 61		3,30	19,90	4,40	0,03	0,04	0,07
büszti, Egyiptom, 7. sz. <i>Werner</i> 1981, 519		4,70	10,60	7,30	0,04	0,16	0,06
bikafej, Galícia, 4.sz. <i>Werner</i> 1981, 305		n.n	14,00	8,20	0,01	0,01	0,07
oroszlánfej, Szíria <i>Werner</i> 1981, 284		n.n	20,00	7,00	0,02	0,05	0,09
oroszlánfej, gyűrű <i>Werner</i> 1981, 285		n.n	15,00	9,00	0,02	0,05	0,05
oroszlánfej, Szíria (?) <i>Werner</i> 1981, 289		n.n	23,00	3,00	nyom	0,05	0,12
<i>Werner</i> 1981, 293		nyom	ca 23	6,00	nyom	0,01	0,05
<i>Werner</i> 1981, 294		0,10	ca 20	9,20	nyom	0,02	0,06
<i>Werner</i> 1981, 297		n.n	ca 26	5,60	nyom	0,03	0,06
<i>Werner</i> 1981, 198		n.n	ca 20	5,50	nyom	0,05	0,14
bizánci kereszt <i>Werner</i> 1981, 8		4,40	21,00	6,00		0,76	0,22
Velence, oroszlán, III: <i>Lion</i>		80,40	0,12	11,20	6,40		

⁶¹⁷ Egyetlen összehasonlító példa: magyarországi „Schwarzkupfer” (a rézérc pörkölése során keletkező félkész termék), Bibra (1869) adata nyomán: Werner 1981, 167. A tárgyunkra vonatkozó egyetlen munka – Hegedűs 1978 – analitikus adatot nem tartalmaz.

⁶¹⁸ A nürnbergi polgárok részvételéről Kuttenberg rézlelőhelyeinek kiaknázásában, különösen a 15. század végétől kezdve: Harsdorf 1958, a réz ezüsttartalmának ólom segítségével való kinyerésére feltalált eljárásnak (Saigern) és a bonyolult eljáráshoz szükséges, nagy tőkebefektetést igénylő üzemi felszerelésnek részletes leírásával: 28. sk. Kiegészíti, többek között Hermann Groß nürnbergi patrícius, a huszita háborúk előtt Oberster Münzmeister adataival: Klier 1958. A szepességi réztermelés szerepéhez: Liptak 1958, az ólom segítségével való ezüstnyerést Thurzó János 1494-es kezdeményezésének tulajdonítja. A „Seigern” technológiájának alkalmazását, a nürnbergiek metallurgiai vezető szerepének legfontosabb alapját 1460 tájára datálja: Kellenbrenz 1971, 176. skk. Ezzel szemben már a 14. század végén ennek az eljárásnak az alkalmazását tételezi fel a nürnbergi társaságok által Magyarországon megszerzett fémtermelési és kereskedelmi monopóliumok hátterében: Stromer 1971, 46. skk., illetve 92. sk., különösen: 98. A nürnbergiek magyarországi–csehországi, illetve észak-itáliai kereskedelmi ügyleteihez l. már Stromer 1967, 751–799, különösen 754. skk., Leopold Schürstab d. Ä. 1364–1383 évi számadásai kapcsán. A nürnbergi társaságoknak a 14. század végén Flandriától Milanóig és Velencétől az északi Kárpátok vidékéig kiterjedő kereskedelmi érdekelttségétől és a felvidéki-szepességi réztermelés kapcsolatáról, amelyben Ulrich Kamerer és Nürnbergi Márk játszanak fontos szerepet a korai Zsigmond-korban, továbbá a magyarországi réztermelés monopolisztikus kiaknázása mellett a lengyel ólom szerepéről az ezüstnyerésben először: Stromer 1968, továbbá nagy monográfiájában: Stromer 1970. Ez adatok alapján a prágai Szent György-szobor keletkezésének korára esik a nürnbergiek kelet-európai, a 15. század közepéig virágzó fémkereskedelmi érdekeltségének és politikai befolyásának kiépítése. Ugyanekkorra esnek a nürnbergi bronzszobrászat kezdetei.

⁶¹⁹ Tylecote 1962, 55 – az ólombronzok mechanikai sajátosságait áttekintő táblázattal: 56; Craddock 1977, 114. Werner 1981, 116 is számol az ólomtartalom tudatos növelésével, pl. füstölők esetében. Hasonlóan: Kluge 1927, 23. skk., különösen 29: az ólom keménységet fokozó szerepéről, és 49: az önthetőséget javító hatásáról. Táblázataihoz (E: 50, G: 54) vö. Craddock 1977, 110. sk., viszont az utólagos megmunkálást igénylő tárgyak (pl. tükrök) esetében kerülnek a nagy ólomtartalmat: uo. 105.

Még a fémanyag eredete sem mindig csak természeti adottság. A fémek ugyanis tetszés szerint újra-önthetők, ami a bronzszobrok elpusztításának is egyik fontos oka. Az idősebb Plinius-féle bronzrecept szerint a bronz ötvözéséhez egyharmadnyi régi bronzot kell használni: ez a recept magába foglalja a pusztítás gyakorlatát. Különösen tömeges volt a bronzszobrok szándékos pusztítása a római kor végén, s ebben – mint azóta annyiszor – a tartalmi ellenszenv kényelmes támaszára lelt a technika elé tűzött új feladatokban: Gazda-Hanfmann 1970, vö. Buddensieg 1965.

⁶²⁰ Steinberg 1970, 241.

⁶²¹ Formigli 1984, 107. skk.

⁶²² A bronzszobrászatnak hosszú ideig hiányzott a traktátusirodalma, mindaddig, amíg elsősorban a vele kapcsolatos művészi problémák nem tették szükségessé az erre vonatkozó feljegyzéseket. Közvetlenül a művészi gyakorlatból nőttek ki Leonardónak a madridi kódexbe foglalt feljegyzései, s ebben a gyakorlatban gyökerezik az egyetlen részletes forrás, Benvenuto Cellini traktátusa is. Az első rendszerezési kísérlet Pomponius Gauricus szobrászati traktátusában a kívülálló amatőr szempontjait tükrözi. Gauricus kezdeményezi az alkalmazott fémötvözetek alapján a harangöntésnek és a bronzszobrászatnak a megkülönböztetését. A bronzöntés technikai ismeretanyagának összefoglalása a sienai Vannoccio Biringuccio 1530 táján írott és nyomtatásban először 1540-ben megjelent, *Pirotechnia* című traktátusa. Ez tanúskodik a bronzöntés teljes technikai ismeretanyagának biztos uralásáról. Ami a modellkészítést illeti, a viaszvesztéses eljárásnak mindkét alapvető módszerét, a direktet és az indirektet is, több változatában leírja. Elsőként ismerteti a homokformázás eljárását. Nem kevésbé fontos a különféle célokra ajánlott bronzötvözetek összetételének leírása: szoborbronznak 100 font rézre 8–12 font ón (7,4–10,7%), haranghoz ugyanilyen mennyiségre 22–26 fontot (18,7–20,6%), továbbá ágyúbronzot.

Vö. Gazda-Hanfmann 1970, 248. skk.; Riederer 1983, 277. skk.; Stone 1982, 87–116, a következők, témánkat érintő jellemző megállapítással: *The equestrial monument, certainly the bronze caster's greatest challenge, is so difficult and singular a genre that it is amazing that any examples were successfully executed during the quattrocento. The fact that the Gattamelata and the Colleoni were cast is itself extraordinary; more extraordinary still is that virtually not a line of technical investigation into their casting has been published.* – Leonardo szövegét l.: Leonardo da Vinci 298. skk. – Vö. Biringuccio 1943. – Az ötvözetek-

ről: Book V, ch. 4, 210. sk., a bronzöntési eljárásokról: Book Vi, 213. skk. Történeti helyéről vö. *Atchinson* 1960. Vol. II. 348. skk., 373. skk.

Ezek a distinkciók részben mindmáig a tájékozódás alapjai. A középkori nagyméretű bronzöntvények többsége mind a modell, mind a fém minőségét tekintve harangöntők technikájára vall. Így tájékozódott a firenzei *Arte della Lana* képviseletében Piero di Jacopo, amikor a *Battistero* kapuszármáyainak keretszerkezetét kellett kiönteni. Ő a megbízását 1329-ben kapta, s miután fanegatív és viaszpozitív alapján, Leonardo Avanzi velencei harangöntővel elkészítették a keretművet, 1332-ben be is fejezik tevékenységüket. Andrea Pisano, aki tőlük függetlenül dolgozott, a tulajdonképpeni munkát csak akkorajtá kezdte, és még négy éven át folytatja: *Kreytenberg* 1984, 21. skk. Úgy tűnik, hogy a velencei bronzöntők jó híre az egész trecento folyamán tartotta magát, aminek egyik oka minden bizonnyal az, hogy – a fennmaradt szignatúra tanúsága szerint – Bertuccio 1300-ban öntötte a *San Marco* narthexének bronzkapuit. Ezek a kapuk alighanem az utolsók a viaszvesztéses eljárással, egyben öntött nagy középkori kapuk sorában. – A középkori bronzkapukról – részben, ahol rendelkezésre álltak, öntéstechnikai adatokkal is – *Mende* 1983. passim, Bertuccióról és kapuiról: uo. 18. skk. Vö. *Laging* 1967.

Az utóbbi idő vizsgálatai igazolták, hogy a középkor figurális bronzműveinek néhány jelentős példája hasonló technológiai feltételeken alapul. Az Andrea Pisano-féle bronzkapu technikájához hasonlóan, külön öntött keretmű és egyenként kiöntött reliefek alkották Ghiberti *Battistero*-kapuját is. A keretmű és a reliefek elkülönítése technikai szükségyszerűség a jelenetek aranyozásánál alkalmazott hevítés miatt. Ghiberti kapuja esetében azonban – szemben a korábban, Andrea Pisano kapujának készítésekor követett eljárással – döntő jelentősége volt annak a ténynek, hogy a művész maga személyes szerepet játszott a technikai megvalósításban, az öntés munkáiban. Ezek a különbségek jelzik, hogy a bronzszobrászati alkotásokra vonatkozó számos osztályozási kritérium közül művészettörténeti szempontból bizonyára az a legjelentősebb, amely a formaalkotó művésznek illetve az öntőnek azonosságára, illetve – amennyiben külön személyek voltak – együttműködésük formáira vonatkozik. Donatello gyakorlata például különbözött a Ghibertiétől, amennyiben szobrai az öntőmesterrel szoros együttműködésben, de munkamegosztásban születtek. Mint a vizsgálatok rámutattak, pl. az *Orsanmichele* fülkéjében álló Szent Lajos-szobor esetében a nyitott formálást, illetve a darabokból való felépítést az is meghatározta, hogy a szobornak hevítéssel rögzített aranyozást kellett kapnia. Hasonló technikai megfontolások a firenzei Judit formájának kialakításakor is szerepet játszhattak, amint ennek megállapítására különösen a közelmúlt restaurálási munkái adtak alkalmat: *Bearzi* 1980.

A művész és az öntő közti együttműködés különböző formáinak megkülönböztetéséről: *Steinberg* 1970, 241. – Donatello munkamódszeréről l. *Bearzi* 1951, valamint uő: *Donatello* 1988, 64. skk. A szobor öntésének technikájához további megfigyelések: *Leoni* 1988 és *Basile* 1988.. – A prágai szobor vonatkozásában különösen érdekes párhuzam és a Szent György talapzati részleteinek mintázására emlékeztet az a Bearzi közölte megfigyelés, hogy mind a Szent Lajos, mind a Judit drapériájának számos részletét önálló vizslemezekből rakták fel.

⁶²³ *Bearzi* 1960. Vö. *Salmi* 1960. Újabb vizsgálatáról: *Angelucci* 1990.

⁶²⁴ *Grammacini* 1987, 148. skk.

Rossónak nem kell feltétlenül stílus tulajdonítanunk. E tekintetben a két szignált mű, a perugiai kúttól és az orvietói, a trónoló Krisztus és álló apostolok alakjaival díszített bronzgerenda (képét l. *Fumi* 1891, tábla a 140. l. után) egymással nehezen hasonlíthatók össze. De a Rosso nevével vagy technikájával kapcsolatos figurális művek is nehezen férnek össze az orvietói architráv stílusával. Ez nem feltétlenül Rosso közreműködésének cáfolata, hanem inkább annak bizonyítéka, hogy öntőként idegen modelleket valósított meg. A Rossoval kapcsolatos kérdések középpontjában különösen gyakran bukkan fel Arnolfo di Cambio neve. Legvalószínűbben az ő koncepciójában gyökerezik a vatikáni Szent Péter-figura. – A kérdést újabban áttekinti, az Arnolfo szerzőségét támogató érvekkel: *Romanini* 1990.

⁶²⁶ A nőalakok öntéstechnikáját, magas öntartalmú ötvözetét és vastag falú, súlyos kivitelét a technikai vizsgálatok Rossoval és módszerével hozták kapcsolatba. *Santi* 1951: *Nico Fasola* 1951, 71. skk., vö. uo. 40. és 53. jegyz. a szerző hivatkozását G. Piccardi közlésére. – Hasonló véleményt nyilvánít *Bearzi* 1960. Fontos szerepet játszanak Arnolfo di Cambio művészetének vitás kérdéseiben is. Az Arnolfo perugiai jelenlétére vonatkozó, kétségtelenül hiteltel feljegyzéseket Nico Fasola javaslata alapján egy másik perugiai kútra vonatkoztathatjuk, megmaradva a *Fontana magiore* attribúciójával a Nicola és Giovanni közötti művészi is rendkívül bonyolult attribúciós problémák körében. – A megkülönböztetésre a két kút között l.: *Nico Fasola* 1951, 46. skk. javaslatát. Újabban vö. *Dixon* 67. skk. – Nicola szerepét tartja döntőnek a perugiai kúton (a bronzcsoporra nézve is): *Poeschke* 1973, 62. skk., különösen: 65. Arnolfo kútjáról: *Garibaldi–Billarelli* 1990.

⁶²⁷ A kérdéses bronzöntvénynek a kútról való eltávolítása, múzeumban való elhelyezése, illetve a nőalakok csoportjának esztétikai megfontolásokból beiktatott magasabb talapzatra állítása olyan műemlékvédelmi beavatkozás volt, amelyről a műemlékvédelem hivatott számot adni a maga célkitűzéseinek megfelelően. Viszont úgy tűnik, hogy a vita során pro és contra érveket gyűjtött technikai megfigyelések helytállóak.

A technikai megfigyelésekre és az eltávolítás melletti érvekre l. *Nico Fasola* 1951 16, 39. skk. és 48. skk.; ellene: *Cellini* 1951. Válasz: *Santi* 1958, egyben visszautasítva Cellini feltevését arról, hogy az oroszlán és a griff is a kút része lett volna. Visszatért a kúttal kapcsolatos, korábbi elképzeléseikhez és egy, a 13. századi hidraulikai ismeretek csúcának megfelelő automata elképzelésévé fejlesztette elgondolásait *Cellini* 1960.

A perugiai bronzok kapcsolataihoz l. még 607. jegyzet. *Magi* 1972, 33. jegyz. a restaurálás során szerzett, százalékban kifejezett elemzési adatokra is hivatkozik:

griff:	Cu: 88,15,	St: 10,23,	Pb: 0,44,
oroszlán:	91,35,	7,54,	0,77.

Ezek jelen összefüggésben, az orvietói bronzokra vonatkozó adatok hiányában, semmilyen további következtetés levonására nem látszanak alkalmasnak – nyilvánvalóan is kevésbé, mivel csak három fő elemre vonatkoznak.

Az üreges bronzöntés hagyományának kezdetén – meglehetősen magányosan, amint 1400 körüli, hasonló technikájú öntvények bizonyítják – Nürnbergben a „Hansel”-nek nevezett kútfigura áll, l: *Nürnberg* 1986, 16–17. sz., 136. skk. – Feldolgozása: *Mende* 1979, ugyanott utalás az 1400 körüli vízköpő eltérésére és a 43. jegyzetben elhatárolás a prágai Szent György-szobortól – a technikai feladat rokonságának kivételével.

⁶²⁸ A perugiai *Fontana Maggiore* körüli, sok irreális vagy bizonyíthatatlan hipotézist is tartalmazó felvételek egy sor, Perugia és Orvieto szoros kapcsolataira – s mindenestre az információk kölcsönösségét feltételező személyes összeköttetéseire – vonatkozó adatot hoztak felszínre. Ezek a forrásadatok a perugiai kút és vízvezeték tervezésében és megépítésében fontos szerepet játszó két személyre, a kút feliratában említett Fra Beviginate (BENVEGNATE BONUS SAPIENTIS AD OMNIA PRONUS /HIC OPERIS STRUCTOR FUIT ISTE PER OMNIA DUCTOR) mesterre, illetve az ugyanott szereplő másikra, a velencei Boninsegnára vonatkoznak (INGENIO CLARUM DUCTOREM SCIMUS AQUARUM/ QUI BONENSIGNA VULGATUR MENTE BENIGNA./ HIC OPUS EXECIT CONDUCTILE QUODQUE PEREGIT./ VENETIIS NATUS PERUSINIS HIC PERIMARUS). – A felirat szövegét közli *Nico Fasola* 1951, 62. sk.

A feliratokból meglehetősen nagy biztonsággal lehet következtetni arra, hogy Beviginate elsősorban az építkezések szervezeti vezetőjeként, operariusként működött, míg Boninsegna szerepét a hidraulikában és az ehhez részben hozzátartozó fémművességben lehet keresni: vö. *Nico Fasola* 1951, 7. skk. Boninsegna da Venezia bizonyosan Orvietóban is vízvezetékek építésével foglalkozik, amikor 1277-ben onnan Perugiába hívják feltehetőleg az itteni vízvezetékkel kapcsolatos tanácsadásra. Ugyanakkor az a tény, hogy fra Beviginate bizonyosan mérnöki értelemben is volt köze a perugiai kúthoz (így fizettek ki egy összeget 1277-ben két darab neki szánt pergamenért *causa designandi fontem: Nico Fasola* 1951, 9), nem jogosít fel annak feltételezésére, hogy ő lett volna az orvietói székesegyház első építőmestere. – A vitához: *Cellini* 1958; ellenérvek: *Bonelli* 1958, 329–332. – A Beviginate orvietói tevékenységére vonatkozó adatok: *Fumi* 1891, 8. sk., vö. tevékenységének reális értékeléséhez: *Carli* 1965. 3. sk.

Viszont az a tény, hogy 1295-től kezdve, talán 1308-ig is operariusként szólnak róla az orvietói források, megerősítik a neki az orvietói bronzok tervezésében és megvalósításuk előkészítésében tulajdonított szerepet. Közvetve azt is bizonyítják, hogy a bronzszobrok terve Orvietóban már kész volt, mikor Lorenzo Maitani átvette az építkezés vezetését. Az ilyen döntések ugyanis, éppúgy mint a megvalósításukhoz szükséges, idegenből, sokszor nagy távolságból hívott mesterek – köztük feltűnő gyakorisággal velenceiek – alkalmazásáról szóló elhatározások egyedül a megbízó jogkörébe tartoztak.

⁶²⁹ *Feulner-Müller* 1953, 211; hasonlóan: *Bachmann, H.*: Plastik bis zu den Hussitenkriegen, *Gotik in Böhmen* 1969, 128. skk. – A kiindulópont *Pinder* 1924, 90 elemzése: *Die Nähe zur Goldschmiedekunst, zur Klein- und Feinarbeit, wird ohnehin durch die Einzelformen ihren Werkes überall bezeugt.*

⁶³⁰ A kérdés igen bőszéges irodalmából l: *Gramaccini* 1987, passim, de különösen: 155. skk. Vö. *Hekscher* 1955; *Erler* 1974; *Frugoni* 1984, 5. skk.; *Herlotz* 1985, különösen: 17. skk.

⁶³¹ *Bandmann* 1969, 77; *Gramaccini* 1987. – A kérdés különleges vonatkozása: bronzöntő műhelyek látogatása, illetve fémművesség mint fejedelmi időtöltés – Perikléstől Verresig: *Zimmer* 1985, 40.

⁶³² Montecassino kapuinak értelmezéséhez l.: Bloch 1986, főleg: 610, vö. Herklotz, I.: (recenzió), Kunstchronik 42 (1989/5) 250. sk.

⁶³³ Haftmann 1936, 120. skk.; Scarfi, M. B.: *Lion of Venice* 1990. Vö. Greenhalgh 1984, különösen IV. L'esposizione di pezzi antichi durante il Medioevo, 144. skk.

⁶³⁴ A sienai Lupáról l: Carli 1980, 38. sk., Perugiáról l. Greenhalgh 1984, 151. sk.

⁶³⁵ Történetének, ábrázolásainak tárgyalása: Spies 1985.

⁶³⁶ Carli 1980, 11. sk.

⁶³⁷ Vö. Gazda – Hanfmann 1970, 253. skk.; Stone 1982. A kérdéskör újabb, sokoldalú és részletes feldolgozása: *Natur und Antike* 1985.

⁶³⁸ A kérdés nagy irodalmából l: Friis 1933; *Roques de Maumont* 1958; *Heydenreich* 1957; *Reinle* 1969; *Belobrova* 1960; vö. *Lehmann* 1959; *Raby* 1980; *Frugoni* 1984, 32. skk., a limoges-i szoborról: 37. és 11. kép; *Gramaccini* 1985.

⁶³⁹ *RBK* 3 (1967) Sp. 789. skk. (Klaus Wessel: Kaiserbild címszó).

⁶⁴⁰ *Traeger* 1970/b; *Schwinekörper* 1969; *Badstübner* 1987.

⁶⁴¹ Haftmann 1936, 48. skk.

⁶⁴² A váradi szobor a lovasemlék jelentésrétegeinek is széles spektrumát reprezentálta: királyi emlék, a várost, hazát védő lovagszent, a püspökség- és városalapító emléke volt, s egyben az ereklyéinek jelenléte folytán is jogbiztosító személyre utalt az ereklyesír közelében. A váradi szobor rekonstrukciójának legfőbb alapja Cesare Porta rajza. A típushoz l. pl. *Roques de Maumont* 1958, 42. skk. Példái: *Die Pferde von San Marco* 1982, kat. 49–51. sz. Értelmezésükhöz l: Wessel, *RBK*, 3 (1967).

⁶⁴³ A recepciótörténethez összeállítás: *Die Pferde von San Marco* 1982.

⁶⁴⁴ Az antik csata- és vadászatábrázolások ikonográfiájához vö. már: *Taube* 1911, a lovasszentek ikonográfiájához uo. 189. skk.

⁶⁴⁵ A még meglévő pajzsot egyedül az 1733-as látképen ábrázolták a szoborral, l. *Podlaha* 1921/c [94. kép]. vö. *Dorsch* 1983, 60, a katalógusban 6 példával. – A jobb felé lovagló figura heraldikai problémáiról és ábrázolási fogásokat inspiráló nehézségeiről: *Fenske* 1985, 85. skk.

Mind *Kutal* 1984, 254 mind *Balogh* (1982/1), 23. és 37. kép a 13. századi regensburgi psalteriumba a 14. századi possessor megrendelésére festett Szent György-képet a szobor hatására vezeti vissza. (A megrendelő, a prágai Szent György-kolostor apátnője – akit tévesen Kolowrat Erzsébetnek mondanak, valójában Kunigunda – tisztségét 1386-tól viseli.) Ennek – a ritkább, balra haladó lovon kívül – a kompozíció és a viselet elemei inkább ellentmondanak. *Balogh*: i. h. érvelése a különbséget be is ismeri: „...az északi művészettől eltérő sárkánytípus, az almásszürke paripának karikákkal való színjelzése a bronzszoborra emlékeztet. Egyébként merőben más...”. A miniatúráról futó említés az apátnő két breviáriumán dolgozó kisebb prágai műhelyek jellemzése kapcsán: *Schmidt* 1969, 220. Az 1270–80 körüli kódexről: *Schmidt* 1979, 192. sz., 406 és *Suckale* 1987, 60. sz., 83. – A bécsi psalteriumban található miniatúra stílusában, formai elemeiben egy sokkal jelentősebb – persze ellentétes irányú mozgással komponált – prágai rokon ábrázolásnak felel meg: ez az opatovicei breviáriumban található (*Kraków, Archiv Kapituły na Wawelu*, f. 38^r). A kódexet először ismertette *Miodóńska* 1968, A Szent György-jelenetes iniciále képe: 1. kép, leírása: 217, 243. sk. (itt utalással a Szent György-szoborra is). A szerző (i. h. 246. sk.) a kódex itáliai és franciaországi kapcsolatait mutatja ki. Simone Martini típusát (*Assisi, Cappella di San Martino*) követi a f. 290^v Szent Márton-iniciáléja: 2. kép.

⁶⁴⁶ Vö. *Lázár* 1917, Abb. 35 és *Eisler* 1980, 5. kép; illetve: *Lázár* 1917, 37, 38. kép; l. még *Braunfels-Esche* 1976, 55, 56. kép. – A *Codice di San Giorgio* (Vatikán, *Archivio di San Pietro*, 129 C) és az avignoni Szent György-freskó szoros összefüggéséről, a közös megbízóról, Jacopo Stefaneschi kardinálisról, aki a kódexben található, s valaha az avignoni freskó alatti (egykor Petrarcanak tulajdonított) négy soros feliratban is idézett Szent György-himnusz szerzője: *De Nicola* 1906. Ő a fol. 85^v lapalji miniatúrájában ismer fel közvetlen megfelelést Simone Martini falképével, távolabbinak ítélve (a régi hagyomány szerint általa is keresett Laura-portré szempontjából) a fol. 18^v iniciáléját. L. még *De Nicola* 1908. Az oeuvre rekonstrukciójához l. még: *Berenson* 1968, I. 250.

⁶⁴⁷ *De Nicola* 1906, 336. skk. azonosítja az avignoni falképet a Suarez vasoni püspök által Francesco Barberinának 1633–66 között készíttetett rajzzal. Vö. *Enaud* 1963, 118. skk. Simone Martini avignoni portálfreskóinak és a Szent György-kompozíciónak szoros összefüggéséről, az utóbbi udvari szellemének kitűnő jellemzésével: (a várról)...où l'assistance féminine la plus aristocratique prenait place pour suivre joutes et tournois. Car il s'agit bien d'un combat courtois pour l'honneur d'une dame. Telle est la signification originale donnée par Simone Martini à cette aventure dramatique, traduite avec un sens d'illustrateur né,

dans l'esprit des romans français de chevalerie, comme si le héros eût été Tristan, Perceval ou Lancelot du Lac." (120). Az assisii Szent Márton-jelenet és sinopiája: *Simone Martini* 1970, 15A, 92. sk., vö. *Garzelli* 1988, 55. skk. – A Szent György-Szent Márton hasonlóság háttéréhez vö. *Hoch* 1987, a köpeny megosztásának jelenetéről vö. *Hoch* 1987, 473.

⁶⁴⁸ A Szent György-kódex megrendelőjéről, Jacopo Stefaneschi kardinálisról, keletkezésének háttéréről s a kardinális különös tiszteletéről tituláris bazilikájának (*S. Giorgio in Velabro*) védőszentje iránt: *Gardner* 1974; *Degenhart* 1975, 194, a kódexről: 197. Simone Martini avignoni tartózkodásának datálásához és rekonstrukciójához még mindig alapvető: *Péter* 1939. A Simone Martini által megalkotott és a *Codice di San Giorgio* mesterére is ható Szent György-típus lehetséges, meglehetősen egyedülálló előképe Pietro Cavallininél – és mindenesetre Jacopo Stefaneschi tituláris bazilikájában, a személyes Szent György-tiszteletének különös hangsúlyt kölcsönző római *San Giorgio in Velabro*-ban kereshető.

A zászló jelentőségét hangsúlyozza, az avignoni freskót Jacopo Stefaneschi halála utáni időre datálja, s a Barberini-kódex rajzával való azonosítást vitatja: *Howett* 1976, 85–102. Először ő mozdította ki a *Maestro del Codice di San Giorgio*t hagyományos sienai (Simone Martini köre) besorolásából.

A összefüggések fenti képét jelentős pontokon módosította *Ciardi Dupré* monográfiája (1981) a *Codice di San Giorgio* mesteréről: 1981: nem utolsósorban a Simone Martini avignoni tartózkodására vonatkozó, Péter András által kidolgozott fenti kronológiai javaslat elutasításával és Simone Martini ezt megelőző, 1336–38-as útjának fellelvételével, amikor a *Notre-Dame-des-Doms* freskója is esne: 194. sk. Ezért – mivel a *Codice di San Giorgio* befejezését 1328-ra teszi – ebben látja Simone Martini avignoni falképének előzményét: 127. skk. Mindenesetre, a kódex fol. 18^v iniciáléjának közvetlen hatását a *San Giorgio a Ruballa*-ból való graduale iniciáléján (attribúció: Pacino de Bonaguida köre, *con qualche adattamento*) nehéz felismerni: uo. 132. és fig. 228. *Ciardi Dupré*nak bizonyára nagy érdeme a *Codice di San Giorgio* mestere önálló arculatának, jelentőségének és mindenekelőtt Cavallininél való kapcsolatainak kidolgozása, az általa megfellebbezhetetlen biztonsággal javasolt kronológia kérdései azonban nyitottak, nem utolsósorban Simone Martini műveinek nehezen megoldható kronológiai kérdései miatt. Középső korszakának megoldatlan kérdéseiről vö. *Boskovits* 1974, 367–376.

Ciardi Dupré fontos eredménye, hogy felismerte és hangsúlyozta Stefaneschi kardinális személyiségének, politikai nézeteinek (a pápaság Rómába való visszatérésének sürgetése) és műveltségének jelentőségét. Így kerül a figyelem középpontjába a *San Giorgio in Velabro*-ból származó, töredékes Szent György-zászló is (ma: *Palazzo Venezia*): *Ciardi Dupré* 1981, 146. Ennek Stefaneschi személyével való összefüggését tisztázta és a hímzett, festett és rátétechnikával is díszített, mind művészi, mind történelmi jelentőségét tekintve kivételes művet Simone Martini avignoni freskója kompozíciós előképének tartotta *Volbach* 1935, 160. skk. A mecheleni bibliához l.: *Bologna* 1969, 176. skk.; *Avril* 1969, 302, 314. skk.

Vö. *Balogh* 1934, 9. Az irodalomban felmerült további festészeti párhuzamok közül említendő: Collalto, San Salvatore: *Lázár* 1917, 38 és Abb. 39; az egykori bécsi Liechtenstein-Galéria táblaképe: *Balogh* 1934, 80 és 7a kép, valamennyi már: *Taube* 1911, 194.

A Liechtenstein-gyűjtemény táblaképe (Királyok imádása, Keresztrefeszítés és hét szent [138., 139. kép]) ma: Vaduz, Liechtenstein-Galéria.

Van Marle 1924, 341: rimini festő, Giovanni Baronzio tanítványa, vö. *Volpe* 1965, 43. és 83, kat. 84. sz. („Pseudo Baronzio”) – vö. ugyanebben a körben a *Maestro dell'Adorazione Parry* gloucesteri Királyok imádása képének jobb alsó sarkában ábrázolt lovat: uo. fig. 282, kat. 95. sz., 86. Ezért téves és hiányos: *Balogh* 1982/1, 36. képaláírás: „Toszkán mester: Oltárkép (részlet) XIV. sz.” és uo. 21. – A collaltói várkapolna 1918-ban elpusztult falképeire [137. kép]: *Schlosser* 1898; *Van Marle* 1924, 342. skk. (nem Tomaso da Modena, hanem Giuliano da Rimini köre), vö. *Volpe* 1965, 48. skk. és kat. 101. sz., 87 (*Maestro di Collalto*, 1350 előtt, kapcsolat Vitale da Bologna körével). A Lázár Béla, illetve Balogh Jolán által regisztrált, Rimini körébe tartozó analógiák közül nevezője a kapcsolat a 14. század közepe előtti bolognai festészettel. Vö. még, Tomaso da Modena feltételezett bolognai környezetének rekonstrukciójára nézve: *Gibbs* 1989, 26. skk. (Vitale, illetve sienai előképek – mindenekelőtt a késői Simone Martini – hatásai).

A sárkányölő Szent György-ikonográfia két típusának („egyszeri” és „összetett”) megkülönböztetése: *Myslivec* 1934, 356 skk.

⁶⁴⁹ Mint a lovagi harcmódor s a *miles christianus* képét értelmezi *Braunfels-Esche* 1976, 200. E Szent György-ideál, a kereszteshadjáratok csatáinak nagy szentje irodalmi képhez l. *Schwarz* 1972, 53. skk. Alakjának késő középkori módosulásáról (az *imitatio Christi*, a belső ellenség, a sátánként értelmezett sárkány legyőzése értelmében) uo. 123, 139. skk. – Vö. *Enaud* 1963. – Az avignoni freskó jellegének felületes

magyarázata, Simone Martini udvari festőként elnyert címének félreértelmezésével: *Ciardi Dupré* 1981, 194: *ben riflette il temperamento cavalleresco di Simone „eques”* – mintha temperamentumot ugyanúgy lehetne adományozni, ahogyan lovagi címet!

⁶⁵⁰ ...*alla mia penna non dee essere meno d'autorità conceduta che sia al pennello del dipintore, il quale senza alcuna riprensione, o almen giusta, lasciamo stare che egli faccia a san Michele ferire il serpente con la spada o con la lancia, e a san Giorgio il dragone dove gli piace; ma egli fa Cristo maschio ed Eva femmina, e a Lui medesimo che volle per la salute della umana generazione sopra la croce morire, quando con un chiovo e quando con due i piè gli conficca in quella.* Decameron, Conclusiones, ed. Ricciardi, Milano–Napoli 1952, 761. A magyar fordítás: Füsi József. – A helyre Prof. Ernst Gombrich hívta fel a figyelmet, amiért hálával tartozom.

⁶⁵¹ *Leonardo da Vinci* 1967, 40.

⁶⁵² *Gnudi* 1962. 52. skk. (Vitale kapcsolatairól Simone Martini késői stílusával, esetleg avignoni útjának feltevéssel: 29.) Vö. *Vitale da Bologna* 1986, 105–117, Kat. 10. sz. – Ez irányú kapcsolatokhoz l. a vaduzi táblát és az egykori collaltói falképet. Vö. már *Taube* 1911, 199. megjegyzései, aki ezekben az árázásokban a modern Szent György-kompozíciók előzményeit látja. Szerinte a fordulat (...*durchdachte, individuelle, nicht typische Gestaltung des Gegenstandes*) bevezetője Altichiero sárkányküzdelem-ábrázolása: Padova, *Oratorio di San Giorgio*.

⁶⁵³ Pisanello falképéhez a veronai *S. Anastasiában* vö. *Paccagnini* 153. – Cosmè Tura ferrarai orgonaszárnnyairól: *Guidoni-Marino* 1969; vö. *Olivato* 1991; l. még: *Domenicali* 1991. Vö. *Bentini* 1985, 3–16.

Közli: *Braunfels-Esche* 1976, 17. kép.

⁶⁵⁴ *Braunfels-Esche* 1976, 85. sk., Merész Károlynak a svájciak által zsákmányolt zászlóiról: *Deuchler* 1963, 125. sz., 134. skk., 131. sz., és 371. skk.

⁶⁵⁶ *Blass-Simmen* 1991. Vö. *Lauts* 1962, 38. sk., Kat. 15. sz., 239 és a *S. Giorgio Maggiore*-ben lévő ismétlésről: Kat. 75. sz., 256. – Raffaello Szent György-kompozícióinak metszet-előzményeiről (Párizs, *Louvre*: FVB mester, Washington: Schongauer B. 51): *Quednau*, különösen. 144 illetve 146.

⁶⁵⁷ *Schwarz* 1972, 54, 56. sk.: a keleti harcosszent-kultusszal való érintkezés, György alakja mint *edel here, edel fürste, Markgraf*. A sárkányküzdelem közkinccsé a *Legenda Aurea* révén válik: 86. Vö. *Braunfels-Esche* 1976, 21, 76; *Dorsch* 1983, 15. skk.

⁶⁵⁸ *Schwarz* 1972, 88. skk.: *hoc (videlicet) modo designans occultum humani generis hostem, quem salutaris illius tropaei quod capitū ipsius superpositum erat, vi ac potentia in exitū barathrum detrusum esse significabat.*; *Braunfels-Esche* 1976, 75; *Dorsch* 1983, 20. skk.

⁶⁵⁹ *Dorsch* 1983, 19; példái: *Braunfels-Esche* 1976, 15. kép: Barisanus, Trani (a forma terjedéséhez, a kapuk oroslánfejei kapcsán, vö. *Mende* 1981, 35. sk. és 183); 17. kép: görög ikon, 17. sz., München, 154. kép: a *Porta San Giorgio* reliefje, Firenze.

⁶⁶⁰ Legkorábban: Sztaraja Ladoga, 12. sz., l. *Myslivec* 1934, 358; idézi: *Dorsch* 1983, 23, 2. jegyz.; vö. *Braunfels-Esche* 1976, 200.

⁶⁶¹ Az átmenetet olyan példák segíthették, mint a genovai bank pecsétjének s a genovai Szent György-zászlónak ábrázolásai, vö. *Braunfels-Esche* 1976, 105. és 104. kép, 81. skk. A genovai Szent György-zászló ikonográfiai mintakép szerepével számol már: *Balogh* 1929, 138. – Ugyanitt „a római nép zászlajáról” és szerepéről Cola di Rienzo esküjénél a Capitoliumon, továbbá az időbeli egybeesésről a Szent György zászló prágai feltűnése (1355: 80) és Cola prágai menekülése között. Minderről részletesen l. *Volbach* 1935, 163. skk. – Megemlítendő: a prágai Szent Vitus-templom nyolcvannyolc 14. századi oltártitulusának felsorolása (*Tomek* II, 1871, 84. skk.) Szent György-oltárt nem tartalmaz, viszont a Szent György-kolostor főoltárát Szent György és Ludmilla tiszteletére János érsek 1371-ben szentelte fel: uo. 95.

⁶⁶² *Blass-Simmen* 1991, 27. sk.; *Gramaccini* 1985, 198–225 – Cennini traktátusának vonatkozó helyei: cap. CLXXXI (*Come sia cosa utile l'improntare di naturale*) – CLXXXIX; mindenesetre függelékszerűen a *Libro* végén, távol cap. XXVIII-tól, amely a mesterrajzok másolásáról állapítja meg, hogy az *la trionfal porta del ritrarre de naturale*. L: *Cennini* 1971, 198. skk., 28.

⁶⁶³ *Blass-Simmen* 1991, 14. sk., vö. *Guidoni-Marino* 1969, 391. sk., vö. *McCulloh* 1962, vö. L. M. III, München–Zürich 1986, Sp. 1339–1343. – A sárkány szimbolikájának összefoglaló tárgyalása: *Le Goff, J.*: *Ecclesiastical Culture and Folklore in the Middle Ages: Saint Marcellus of Paris and the Dragon* (eredetileg: 1970), *Le Goff* 1982, 164. skk.

⁶⁶⁴ *Blass-Simmen* 1991, 29, l. még: 210, 211. jegyzet.

- ⁶⁶⁵ A gyíkokról mint főleg negatív ikonográfiai tartalmú, de regenerálódási képességük miatt pozitív jelentéssel is felruházható állatokról: *L. M* III, 1986, Sp. 1692–94 (*R. Dieckhoff*).
- ⁶⁶⁶ *Stammler* 1959, különösen 31. skk. – A prágai Szent György összefüggésében különösen jelentős a kísértő szép asszony (de valójában *vas stercorum* és *esca vermium*) megjelenése az udvari költészetben: Michel Behaim példázatában a hét főbűn jelenik meg a vonzó, de rothadó formában: uo. 80. skk.
- ⁶⁶⁷ François de la Sarra La Sarra-i síremlékének elemzése kapcsán: *Egli von Pfäffikon* 1987, 188. skk., különösen: 193. sk. A pestisre vonatkozó nézetekről l. különösen: *Haeser* 1882, 92. skk.: általános vélekedés szerint a pestis fő oka a rothadás: 94; az 1348/49-es nagy pestisjárvány előjele Kathaiban kígyó- és békaeső volt: 106; s a 15. századi viták során Saladino Ferri egyik kérdése arra irányul, vajon miért kedveli a pestis a nedves, alacsony és mocsaras vidékeket: 187.
- ⁶⁶⁸ *Behling* 1957, 17.
- ⁶⁶⁹ *Balogh* 1934, 12. Vö. *Bunt* 1933; *Steingraber* 1956, 150. sk.; *Museo dell’Opera* II, 3.sz., 215. skk. – Vö. *Cennini* 1971: cap. LXXXVIII (*El modo del ritrarre una montagna del naturale*): 97 (...*togli di pietre grandi che sieno scogliose e non pulite...*), vö. uo. cap. LXXXV. sk., 94. sk. a táj festéséről: eszerint a tanácsok inkább a festői ábrázolás technikájára vonatkoznak, mint a formák utánzására.
- ⁶⁷⁰ *Behling* 1957, 56; *Gramaccini* 1985, 213. sk., Vö. *Pächt* 1950, 28. skk.
- ⁶⁷¹ *Gramaccini* 1985, 209. sk., e tekintetben Krautheimer kritikájával, 215. sk.: Gusmin már közvetítővé válik Cennini és Ghiberti, – illetve Gramaccini és Krautheimer között!
- ⁶⁷² Giotto – Taddeo Gaddi – Agnolo Gaddi: cap. I, *Cennini* 1971, 4. sk. – Vö. fent, Agnolo Gaddi kulcsszerepéről. – Cennini helyzetéhez vö. *Boskovits* 1975, 174, ahol a *trionfal porta del ritrarre de naturale* jelentőségét korlátozza, hogy ezt a módszert állatok esetében kánonjuk hiányában ajánlja. L. még *Boskovits* 1973, különösen 206 a megállapítással: (hogy Cennini műve) *non è un credo realistico*.
- ⁶⁷³ *Gramaccini* 1985, 205 és u.o. kat. 33, 343. sk., vö. *Weiss* 1963; nem lebecsülendő, hogy János, Berry hercege gyűjteményében is megvoltak: uo. 339. A padovai arisztotelizmus miméziselméletének jogi vonatkozásaihoz l: *Kantorowicz* 1961.
- ⁶⁷⁴ Ebben az értelemben tartoznak ide *Eisler* 1980, 88. sk. példái, vö. *Blass-Simmen* 1991, 29, 10. jegyzet felsorolását a főleg északi példákról. – Az udvari ötvösségben szokásos talapzatok tájji formáit mint a *hortus conclusus* vagy a Paradicsom képeit értelmezik. Jóllehet a fennmaradt kevés nagy ötvösmű közül is még kevesebb őrizte meg eredeti talapzatát, ezek időbeli eloszlása olyan, hogy mintegy hidat alkotnak a 14. század vége és a 15. század második fele között (az elbingeri Szent György-erekytartót – 1475/80 körül, Berlin, *Kunstgewerbemuseum* – idézi: *Blass-Simmen* 1991, 29, 10. jegyzet). Pl. a londoni tövis-erekytartó talapzata, mint *eine Welt der Realitäten*: *Müller-Steingraber* 1954, 35, Kat. 3. sz., 66. sk.; továbbá az egykori ingolstadt Szent Mihály-erekytartóé: uo. Kat. 8. sz., 71; Lorenzo il Magnifico kristályserlegéé: Kat. 19. sz., 74 és 55: „Astwerk” és vademberek. A témához utalások sora *Kovács* 1975, illetve recenziója: *Lightbown* 1978-ról: *Acta Historiae Artium* XXVI (1980), különösen: 332, az esztergomi kis kristályserleg, talapzatán a *bon bergier* ábrázolásával.
- ⁶⁷⁵ Regisztrálja az 1942-es jelentés.
- ⁶⁷⁶ *Lázár* 1917, 49. kép és 45. – A szoborra vonatkozó információkért és a washingtoni National Gallery középkori szoborgyűjteményének készülő tudományos katalógusában rá vonatkozó rész kéziratának elolvasását lehetővé tevő szíves engedélyéért Ms Alison Luchsnak tartozom hálás köszönettel. – A washingtoni reliefről Vö. *Stone* 1955, 191, továbbá: *Cheetham* 1984. különösen hasznos megjegyzésekkel: 20. skk., az oltárokról, illetve az ismert oltárok jegyzékével, Appendix V, 57. skk.
- ⁶⁷⁷ Áttekintésül pl. *Friis* 1933. A lovassíremlékek típusáról l. *Bauch* 1976, 186. skk.
- ⁶⁷⁸ *Badstübner* 1987.
- ⁶⁷⁹ Emyer J. hipotézise nyomtatásban nem jelent meg, különös módon azonban – valószínűleg *Genthon* 1935, 189 hivatkozása alapján – közzismertté vált. Nyomán *Kotrba* 1969, 22. sk. új érveket is megkísérelt találni a szobor feltételezett poszonszentgyörgyi származása mellett, az ottani plébániatemplom déli kapuzatának tájbrázolás-részletet mutató relieftöredékei alapján. Ezeknek a prágai Szent György megfelelő talapzatrészleteivel való rokonsága azonban csak a legáltalánosabb motívikus egyezésnek minősíthető.
- ⁶⁸⁰ A késő gótikus *Schreinaltar* keletkezéséről, mindekelőtt az ún. *Kapellenschrein* kialakulásáról l.: *Paatz* 1963, 14. skk.; *Schindler* 1978, 13. skk., 31. skk. (kísérlet más megközelítésre, a *Gesamtkunstwerk* koncepciójából kiindulva).

⁶⁸¹ L. fent. A spanyolországi oltártípusokról újabb fontos: *Berg Sobré* 1989. – *A Victoria and Albert Museum* Szent György-retabulumáról: *Kauffmann* 1970, 65–100.

⁶⁸² *Brand Philip* 1971, 6. skk. – A Bárány imádása-kép itáliai összefüggéseire (köztük Guariento velencei *Palazzo Ducale*-beli képéhez) vezető kapcsolatokat hangsúlyoz: *Dhanens* 1973, 103. skk. – Az itáliai összefüggéseket más szempontból, a márvány- és kőutánzatok alapján hangsúlyozza: *Cämmerer-George* 1967.

⁶⁸³ A San Savino fejedelmektartóról I: *White* 1987², 469; *Degenhart-Schmitt* 1968, 93. – Ghíberti monstranciája: *Brunetti* 1980. I. 223–244.

⁶⁸⁴ A trecento-festészet oltárarchitekturáiról: *Cämmerer-George* 1966, 144. skk., 166. skk. – A jelenetet magába foglaló, baldachinként értelmezett oltártípus fejlődéstörténetének rekonstrukciójával tanulmányok egész sorozatában foglalkozott *Gardner von Teuffel* 1978; *Gardner von Teuffel* 1979 (utalással a forma rokonságára Orcagna Or San Michele-tabernákulumával: 30, vö. 666. jegyz.); *Gardner von Teuffel* 1982, valamint az egész tendencia áttekintő ábrázolása: *Gardner von Teuffel* 1983, (itt idézve véleményünk szerint a típus felfogása szempontjából kulcsnak tekinthető kifejezés is: a firenzei San Lorenzo kápolnáinak oltáira kötött 1434-es szerződés szerint ezek alakja legyen *tabula quadrata et sine civoriis!*: 324).

⁶⁸⁵ *Degenhart-Schmitt* 1968, 54. sz., 120. skk. – L. újabban Orcagna tabernákulumának rekonstrukciójáról és összefüggéseiről a római (*S. Pietro vecchio, Sta Maria Maggiore*, illetve az egyetlen megmaradt: Giovanni di Stefano, *S. Giovanni in Laterano*) ereklyetabernákulumokkal: *Cassidi*, uo. 205. skk. a sienai *Cappella del Campo* tervének összefüggéseiről Orcagna művével és a Strozzi-oltárral is.

⁶⁸⁶ *Krautheimer* 1947/1969, 275–294. – A prágai Szent György-szobornak az 1400 körüli internacionális gótika udvari művészet előzményeként való tárgyalásához vö. a fent, a tájbrázolás kapcsán tárgyalt, újabb keletű vitát. Az udvari kultúrával feltételezett kapcsolatnak, a kolozsvári testvérpár udvari művészként való beállításának persze más akadálya is van, mint a prágai szobor magányossága és mind a cseh, mind a magyar udvarban való lokalizálhatóságának nehézsége. Ugyanígy problematikus váradi tevékenységük jellegének megítélése is, mivel az ottani püspöki udvar törekvéseiről és a magyar Anjou királyi udvarhoz való viszonyáról nagyon hiányosak az ismereteink. Mindenesetre, ami a művészeti törekvéseket illeti, a Bátori András által elkezdett székesegyház-épület szentélykörüljárós-kápolnakoszorús katedrálisoként való elképzelése – leírása alapján – nagyon valószínű. Ugyancsak jellemző momentum az ez építkezés során megnyilvánuló fényűzés és elitelése ugyanabban a szövegben, amely a rekonstrukciós elképzelést lehetővé teszi (*Chronicon Varadiense*). Mivel ez a szöveg Futaki Demeterre vonatkozik, implicite a három álló királyszent bronzszobrainak fogadtatására is értendő. A forrás a káptalan megkárosításának vádjához azt is hozzáfűzi, hogy a megátalkodott püspök a halotti szentségeket is elutasította volna: *Bunyitay* 1883, 193/3. jegyzet. Mindezt *Bunyitay* (1883, 194) a püspök korábbi pápai tizedszedőként való működéséből, reservatio útján történt szentszéki kinevezetéséből eredő népszerűtlenségével magyarázza. Szempontunkból nem jelentéktelen, hogy váradi tisztsége előtt udvari káplánként, majd budai prépostként is működött (uo. 184). Feltehetőleg a Váradon – egyetlen töredék tanúsága szerint – foglalkoztatott olasz freskófestő működése is az ő idejére esik. Másrészt, az Anjou-udvar és a váradi püspöki reprezentáció összefüggésének egyetlen ránk maradt tanúja Bátori András főpapi pecsétje. A Szent László-kultusz főhelyeként, az ereklyetartóra Nagy Lajos által adományozott votívkoronával válik Várad nyilvánvalóan az udvari reprezentáció színhelyévé, ugyanez a kultusz vezet Mária királynő, majd Zsigmond itteni temetkezéséhez. Mindezek a – részben csak homályosan sejthető – összefüggések Nápolyi László és Zsigmond politikai vetélkedésében (a színhely ugyancsak a kultusz hely és az ereklyesír), majd a Nagy Lajos-féle votívkorona Zsigmond sírkoronájaként való felhasználásában, a 15. századi Szent László-fejedelmektartó készítésének körülményeiben tetőznek a 15. század elején. Ez utóbbi korszak nyitánya, a testvérek lovas Szent László-szobrának felállítására a helyi kontinuitás mellett szól, amit a megkezdett nagy építészeti vállalkozás biztosított. Ilyen értelemben a városi származású kolozsvári Márton és György a mindenkor udvari művész tipikus képviselője: vö. *Warnke* 1985, különösen a situáció jellemzéséhez (*Wechselbeziehung zwischen Stadt und Hof*): 10. skk., a nápolyi udvar szerepéhez: 19. skk. Más kérdés, hogy a magyar királyi, illetve a váradi püspöki udvar viszonyaira mennyire illik ez a jellemzés, illetve mennyire a testvérekre a városi jelző.

⁶⁸⁷ Otavsky, K.: *Die Parler* 1978, Bd. 2, 702–703 – A csoportot befogadó architektúra feltevése a töviskorona-ereklyetartó irodalmában nem szerepel. – Áttekintés az aacheni ereklyetartókról: Otavsky: i. h. Bd. 1, 129. skk., 133. sk. E csoportról, s különösen a velencei *Frari* Szent Vér-ereklyetartójának a prágai 1400 körüli művészetbe való besorolásáról: Poche, E.: *Umlecká řemesla gotické doby, Dějiny českého výtvarného umění* 1984, I/2, 464. skk., különösen: 472; Otavsky nyomán: *Die Parler* Bd. 2, 509. – A Sziléziába

lokalizált oltárszerű ereklyetartó kulcsfontosságú a francia és a csehországi udvari művészet kevésbé ismert kapcsolatainak történetére nézve.

⁶⁸⁸ *Schwarzweber* 1940, különösen a freiburgi, illetve a saalfeldi példákkal jellemzett típusok: 10. skk., illetve a szentségházzal kapcsolatban álló, Frankenra (Nürnberg, St. Sebald, Rothenburg, St. Jakob, Bamberg, Liebfrauenkirche) korlátozott példák: 45. skk., valamint a Sírbatétel ábrázolása a frankfurti dóm oltarán, más, hasonló ottani kompozíciókhoz hasonlóan: 51; vö. *LCI 2*, Sp. 182–192, Grab, Heiliges címszó (A. Heimann-Schwarzweber), különösen: 188. skk.; *Kurmann* 1969. – Vö. még: *RDK I* (1937): Sp. 1394–1402, *Baldachin* címszó (különösen: *Statuenbaldachin, Figurentabernakel*: O. Schmitt, benne, Sp. 1401: *Tabernakelaltar* is), továbbá uo. Sp. 1402–1409: *Baldachin-Grabmal* (O. Schmitt), valamint uo. Sp. 529. sk., *Altarretabel* (J. Braun), különösen: 536.

⁶⁸⁹ *Kletzl* 1939, 50. skk., Taf. IV. – Vö. a Szent Adalbert-mauzóleum sokszögű építményét a prágai dóm befejezetlen négyzetű terének közepén, a barokk kori alaprajzokon, pl. *Podlaha* 1921/b, 14. sz. – Gótikus szoborboldachin legismertebb példája az egykori ulmi Olajfák Hegye (1474), amelyről csak ábrázolások tanúskodnak, valamint a valószínűleg Matthäus Böblinger tervrajza nyomán készített perspektívikus ábrázolás (Ulm, Museum): *Koepf* 1977, 55. skk., kat. 9. sz. A rajz egyúttal fogalmat ad a hatszögű baldachinarchitektúra és a jelenet helyszínéül szolgáló tájbrázolás viszonyáról is.

⁶⁹⁰ *Kotrba* 1969, 15. skk.

⁶⁹¹ A vízsugár eredetét naturalisztikus kompozíciós ötletekkel motiváló kutak kronológiájának tisztázását két reneszánsz téma, a melléblől vizet fecskendező istennő-*Charitas*-nimfa, illetve a „*Manekin pis*” kapcsán *Tervarent* 1956 végezte el, s eredetüket a *Hypnerotomachia Polyphili* metszeteiben (1499), illetve a középkorban kereste. Már az általa közölt, Ditterlin-féle invenció (Straßburg 1598) Dürer kúterveire emlékeztető vonásai felvetik a középkori udvari hagyomány kérdéseit. Ezt követő tanulmányában tényleg tisztázta is a késő gótikus hagyomány szerepét *Deonna* 1958, különösen jellemző, hogy Jó Fülöp burgundi herceg nevezetes lille-i lakomáján, az 1453-as *voeu du faisan* alkalmával allegorikus kompozíciókban a melléblől fűszeres bort ontó meztelen nőalak is, a rózsavizet pisilő gyermek is szerepelt (i. m. 245. sk., 258).

A prágai haltartóról l.: *Kotrba* 1969, 17. sk. – Vö. *Fischbehälter* címszó (Ingeborg Hoefelmayer): *RDK* Bd. IX., Lieferung 98. München 1988, Sp. 143. skk. – a prágai példa említése nélkül.

⁶⁹² Alapos osztályozás és példák: *Rautenberg* 1965. Az ulmi *Fischkasten* tervéről (Ulm, *Stadtarchiv*): *Koepf* 1977, 109. skk., kat. 30. sz.

⁶⁹³ *Kosch* 1991, különösen: 119. skk.; *Rautenberg* 1965, 94. skk., de a torony-felépítés és a tabernakulumforma összefüggésének felismerése nélkül.

⁶⁹⁴ *Underwood* 1950.

⁶⁹⁵ *Mende* 1979, 47–66.

⁶⁹⁶ Említi: *Rautenberg* 1965, 236.

⁶⁹⁷ *Frugoni* 1984, 32. skk.

⁶⁹⁸ *Gabet* 1988, különösen: 353. skk. és pl. III, fig. 1. – E képről (*Series abbatum Bertinianorum*, Saint-Omer, *Bibliothèque Municipale*, ms. 755, p. 44) l. *Vlaamse miniaturen* 1993, kat. 57. sz., 178. sk. – E képet Urbach Zsuzsa szívességéből ismerem.

⁶⁹⁹ *Rautenberg* 1965, 97. skk.

⁷⁰⁰ *Rautenberg* 1965, 246. skk., különösen: 252.

⁷⁰¹ *Lightbown* 1978, 45. sk., pl. XLVII. sk.; vö. *Rautenberg* 1965, 183. skk. Dürer asztali kútjairól és a velük kapcsolatos kérdésekről l. *Kohlhaussen* 1968, 255. skk.; *Schiedlausky* 1971, 375. skk., kat. 688–693. sz.

⁷⁰² *Tomek* VIII, 1891, 11. sk., 20. jegyz.

⁷⁰³ *Kotrba* 1969, 15. sk. – A prágai várba észak felől érkező, a második udvarból a harmadikba vezető, reneszánsz kori vízvezeték nyomvonalát az átalakítás előtti nagy alaprajz is jelzi: *Podlaha* 1921/b, 14. sz.

⁷⁰⁴ *Tomek* II, 1891, 11. sk., 20. jegyz.

⁷⁰⁵ *Tomek* II, 1871, 97 (*o trubách, po nichž se voda wede na hrad Prazsky*), de ennél jóval korábbi kort tételez fel, mivel ásott kút a Hradzsinon nem volt. – Vö. uo. II. 529: a korábbi középkori vízellátást a városban ásott kutak és a Moldva-víz szolgálták. A *Staré mesto* víztornya 1489-ben épül meg a Moldva-parti malmoknál, a vízvezetékét 1492-ben említik, 1511-ben a torony neve: *Vez raurni*: i. m. VIII. 119. sk. A *Nové mesto* vízművei ugyanez idő tájt épülnek: szintén a városi malmok közelében áll a víztorony, amelyből 1495-ben két helyen (egyik a főtér) álló kutakhoz vezetett csövezeték. A víztorony 1501-ben leégett: uo. 163. Vö. még uo. 332. Itt arról is szó esik, hogy a *Malá strandn* a vízművek építésének szándékát először 1502-ben egy végrendelet említi. – Mindenesetre, a vár harmadik udvarának délnyugati sarkában, az itt állott

kápolna földszintjéhez csatlakozó építmény alatt az alaprajzok egy kutat jeleznek, amelynek kora ismeretlen; metszete és 18. századi szivattyújának rajza is megvan: *Podlaha* 1921/b, 25. sz., 165, obr. 90. Vö. *Jásek-Malinsky* 1990.

⁷⁰⁶ Vö. *Gockel* 1983, különösen 3. sk.: a legrégebbi rendszerek, a közelben, magasan fekvő források foglалásával, illetve 5: mesterséges emelés, a korai példák többségében vízikerekkel, amilyenek a malmokhoz kapcsolódó prágai városi vízművek esetében is feltételezhetők (Ulm: 1340, Hannover: 1352, Breslau: 1380, Memmigen: 1388, Bremen: 1394, Bautzen: 1399 előtt. L. még: *Grewe* 1991, 48. skk.: városi vízvezetésekről: Nürnberg, *Schöner Brunnen*: 1388. Lübeck példája: 1291 és 1302: folyóduzzasztással, 1294: vízkerekkel, 1463: szivattyúval: uo.: 62. skk.; Ulmban az első *Wasserkunst*: 1340 előtt: *Gremlinger-* vagy *Grüner Turm* – újraszerezése: 1470. Augsburg: alapítása: 1412, 1433-ban az Ulmból hívott Hans Felber közreműködése: uo. 67. sk. – Vö. *Reutenberg* 1965, 234. sk.: a *Roter Turm*ban patakvízzel hajtott szivattyúk felállítása.

⁷⁰⁷ *Jásek-Malinsky* 1990, 21.

IV. A KÉP A ZSIGMOND-KORI MŰVÉSZETBEN

⁷⁰⁸ *Zolnay* 1977, *Zolnay* 1976/b és *Marosi* 1976. Az újabb kutatási helyzet jellemzése: Marosi E.: *Zsigmond* 1987, Katalógus 251–268; *Zolnay–Marosi* 1989. – A szobrokkal, mesterekkel és datálásukkal kapcsolatos nemzetközi viták: *Internationale Gotik* 1990 (M. V. Schwarz, L. Schultes, Marosi E.); *Sigismund von Luxemburg* 1994 (az 1987-es budapesti kollokvium anyaga, L. Schultes, M. V. Schwarz, Marosi E. [= *Marosi* 1994]), *Meister von Großlobming* 1994.

⁷⁰⁹ *Török* 1981, 209–224.

⁷¹⁰ *Schultes* 1986. – Vö. *Meister von Großlobming* 1994. datálási javaslatait: kat. 42, 44, 45, 46 (1410–20) és *Saliger* 1994.

⁷¹¹ *Tripps* 1969, főként: Katalog der eigenhändigen Bildwerke in chronologischer Folge: 255. skk.

⁷¹² *Schwarz* 1986, főleg: 444–468. – *Marosi, E.* (recenzió): *Acta Historiae Artium XXXIV* (1989) 61–64; előzetesen: *Zsigmond* 1987, Katalógus 253. sk.

⁷¹³ *Heinrichs-Schreiber* 1994, különösen 25. sk.

⁷¹⁴ Előszőr: *Zsigmond* 1987, Katalógus 253. és Sz. 19–23. sz., 262. skk. – vö. *Lővei P.*: uo. 281. skk. és Sz. 47.50. sz., 291. skk.

⁷¹⁵ *Gerevich* 1954, 51. skk.; vö. *Marosi: Zsigmond* 1987, Katalógus Sz. 24–27. sz., 264. skk.

⁷¹⁶ *Marosi: Zsigmond* 1987, Katalógus Sz. 32, 271.

⁷¹⁷ *Zolnay* 1976/a; pontosítja: *Holl* 1984, 109. skk.

⁷¹⁸ Uralkodók portrészorozatairól: *Keller* 1939, Anh. I, 355.

⁷¹⁹ *Marosi* 1984/b, 11–27.

⁷²⁰ *Recht* 1986, 189–201.

⁷²¹ *Horváth–Vukov* 1986. – A nagyteremben Bonfini magyar királyok és szittya őseik ikonográfiájáról ír – a témakör megfelel a Képes Krónika programjának. – L. *Prokopp* 1975, 256. sk. – A ciklus tendenciájához: *Gerézdi* 1962, 168. skk.

⁷²² A források legjobb gyűjteménye: *Balogh* 1966, I. 44. skk.

⁷²³ *Schmidt* 1986.

⁷²⁴ *Balogh* 1966, 137. Egészen elnagyolt, a topográfiai részletek és a kvalitások iránt egyaránt érzéketlen fordítását adja: *Tubero* 1994, 119.

⁷²⁵ Az 1418-ban Nürnbergben kezdett s 1419. március 26-án Esztergomban befejezett kézirat (Vatikán, *Biblioteca Apostolica*, Pal. Lat. 412) vonatkozó helyét egyelőre csak közvetve ismerem: *Schmidt, A.* 1967 és *Schmidt–Heinpel* 1977, 18.

⁷²⁶ *Obrist* 1983, vö. *Schmidt A.* 1967, 369. skk., *Graf* 1992, különösen: 347. skk. – A szerzőnő heidelbergi *Magisterarbeitje*: Winand von Steeg: *Adamas colluctantium aquilorum* (Vat. Pal. lat, 412). Ein illustrierter Aufruf zum Kreuzzug gegen die Hussiten?, 1990, számomra, sajnos, ismeretlen.

⁷²⁷ *Frugoni* 1980, 239.

⁷²⁸ *Sickel* 1872; vö. *Ewald* 1914/1972, 143, 149. – A körirat teljes szövege: *Aquila Ezechielis sponse missa est de celis, volat ipsa sine meta, quo nec vates nec propheta evolabit alcuis* (Ezekiel sasa a mennyekből küldetett a menyasszonyhoz, határtalanul szárnyal, s nála magasabba sem költő, sem próféta nem szárnyalhat).

⁷²⁹ Összefoglalóan l. Székely Gy.: Luxemburgi Zsigmond, egy közép-európai uralkodó, *Zsigmond* 1987, Tanulmányok 29. skk. és Kovács É.: A Luxemburgi uralkodók rendjei, uo. 135–147, különösen: 143. sk.

A joachimita szimbolika forrásaihoz vö. a *Draco magnus rufus* (Jel. 12,3: nagy, vörös sárkány) értelmezését. Liber Figurarum: *Septem capita draconis significant VII tyrannos a quibus inchoate sunt persecutiones ecclesie*. (A sárkány hét feje azt a hét tirannust jelenti, akik az egyház üldözésébe kezdtek. – Névsoruk: *Herodes, Nero, Constantinus, Mahomet, Mesemothus, Saluhadinus*, a hetedik pedig *proprie dicitur Antichristus* – igazi nevén Antikrisztusnak mondatik). Vö. *Schüssler* 1975, 247. skk., a Reggio Emilia-i *Seminario Vescovile* kéziratának idézett helye: 249. A *Papstvatricinien*-hoz: uo. 273. skk. – törökökre vonatkoztatásukról: 277. A vaticinium-irodalom hatásai a triumfális pápa-ikonográfiára: *Traeger* 1970/a. – L. különösen a *Zügel- und Bügeldienst*, illetve a *Stratordienst* ikonográfiájáról, mint a császárikonográfia kozmologikus képzeteinek alapjáról: i. m. 48. skk., 101. sk.

⁷³⁰ *Kéry* 1972.

⁷³¹ *Eisler* 1978, 140. skk.

⁷³² Vö. *Künstler* 1976, 11.

⁷³³ *Wilkins* 1961; vö. *Baxandall* 1971, 114; l. még 197. jegyzet. – A kifejezés és a görög *pneuma* szó toposz-jellegéhez l. még *Giuliani* 1986, 126. sk.: a nyitott száj mint „pathogonikus formula”. – L. alább: „Spiritus”.

⁷³⁴ ... *auctores laudaret ultraque modum comendaret ingenia, ad extremum hoc solebat addicere, ut verbo utar suo, nisi illis ymaginibus spiritus vite deesset, meliores illas esse quam vivas, ac si diceret a tantorum artificum ingenii non modo imitatam fuisse naturam verum etiam superatam*. *Panofsky* 1960, 209, 1. jegyzet. A fordítás: *Marosi* 1969, 251.

⁷³⁵ *litteras, luctativam, musicam, et designativam, quam protractivam quidam appellant ... Designativa vero nunc in usu non est pro liberali, nisi quantum forsitan ad scripturam attinet (scribere namque et ipsum est protrahere atque designare), quoad reliqua penes pictores resedit*. – Id. *Baxandall* 1971, 43. sk., 125.

⁷³⁶ *Baxandall* 1965, a szöveg: 184, 3. jegyzet. – Vö. *Huszi* 1955; *Kardos* 1955, 84. skk. Helyének értékelése legutóbb: *Pajorin K.*: A magyar humanizmus Zsigmond-kori alapjai, *Zsigmond* 1987, Tanulmányok 193–211.

⁷³⁷ *Baxandall* 1965 184, 4. jegyzet.

⁷³⁸ *Subinde satiari delectatione non possum cum imagunculos inspecto et vivas in argilla facies: quid in eis pro parentis naturae imitatione non expressum est? ... Quid igitur miramur pristinis saeculis, quae passim adspirantes habuisse deos creduntur, exitisse nonnullos qui effictas e terra figuras animarint et vitales in sensus expresserint, cum haec aetate, quae deorum experts ferme est, hae cretae imagines cum veris certare videantur*. Id. *Baxandall* 1965, 202. sk.

⁷³⁹ *Baxandall* 1971, 11–13, 155. skk.

⁷⁴⁰ *MoMT* II, 1987, 111. sk. (Marosi E.); *Feuerné* 1974.

⁷⁴¹ Vö. *Bredenkamp* 1975, 231. skk., valamint *Krása* 1983, 54. skk. – Husz nézeteit a lágy stílus kritikájára vonatkoztatja *Schwarz* 1986, 496. skk., gondolatmenete a továbbiakban itt kifejtettekkel több lényeges ponton megegyezik.

⁷⁴² Betűhív átírása: Nyelvelméletár VIII, Régi magyar kódexek, közzéteszi: Volf György, Budapest 1879, 217 (*Poganoknak kepek aran es ezust*) bevezető sorral; változata: Zsolt, 113, uo. 205. sk. (*Nemzeteknek kepek aran es ezust*) – átírásban idézi: *Székely* 1956, 564.

A kódex jellegének vitájához: huszita jellegének feltételezésével (l. már *Horváth* 1896, 6. skk.) szemben, ferences illetve premontrei vonatkozásairól: *Gálos* 1928, főleg: 10. sk.; *Szabó* 1942, XVII. skk. – Helyzetéhez l. A magyar irodalom története I, Budapest 1964, 120. skk. (Klaniczay T.). A huszita eredet feltevését ismételten hangsúlyozta *Kardos* 1952; az idézett hely értelmezésében is alapvető *szellet* = „spiritus” jelentésről és dualisztikus ellentétéről, az *animáról*: uo. 136. skk.

Vergerio 1420-as prágai jelenlétéről és vitájáról a kelyhesekkel l. *Székely* 1987, 66. sk.

⁷⁴³ *MoMT* II, 1987, 619. skk. (Végh J.) és 853. skk. – Vö. *Török* 1988; uő *Zsigmond* 1987, Katalógus F. 2. sz., 315. skk. és *Török* 1989. – A megrendelő, „Garamszentbenedeki Miklós” „világot látott, kifinomult ízlésű klerikus, aki a konstanzi zsinat idején a királynak német-, franciaországi és itáliai útjain állandó kísértője” volt, jellemzéséhez: *Mályusz* 1984, 256.

⁷⁴⁴ Schmidt, G.: Zsigmond császár és a könyvfestészet, *Zsigmond* 1987, Tanulmányok 185. skk. – Vö. *Schmidt* 1969, 247–258.

⁷⁴⁵ *Krása* 1969, 591. skk. és *Krása* 1974.

- ⁷⁴⁶ A husziták 1428-as támadásáról a Vág-vidék ellen: *Tóth-Szabó* 1917, 89. skk. – Garamszentbenedek közelében: 1431: uo. 108.
- ⁷⁴⁷ Vö. Olbini graduále (Wrocław, BU IF 423, f. 150^v), iniciále: *Karłowska* 1982, 123. kép. – A táblához és ikonográfiájához: *Török* 1988, 49. skk. – A kérdésre vonatkozik a Bécsi kódex Lukács-evangélium-fordításában (Lk. 24,37): „alajták ötet *tündérletnek*” – a Jordánszky-kódex *késértet* változatával szemben. Értelmezéséhez: *Kardos* 1952, 144.
- ⁷⁴⁸ *LCI 7* (1974) 410. sk. (L. Petzoldt), vö. Kreuzigung Christi uo. 2, 627. – *Schiller* 1968, 168; *Berg* 1957. – A *Legenda Aurea* szövege: *Legenda Aurea*, Cap. XLVII, 202. sk. – Értelmezéséhez, a motívum elterjedéséhez l. még *Roth* 1958, 47, 58, 67. sk. – E motívumhoz és értelmezéséhez újabban l. *Schultes* 1988, 22. sk.
- ⁷⁴⁹ Vö. *Schmidt* 1969, 245, Abb. 186.
- ⁷⁵⁰ *Dějiny českého umění* 1984, I/1, 290. sk., 285. kép.
- ⁷⁵¹ *Schmidt* 1979, kat. 252. sz., 456. sk.
- ⁷⁵² *Gotik in der Steiermark* 1978, 118, 86. sz. – A feltételezett kompozíciós előkép a Pseudo-Nicolò rekonstrukciójának kiindulópontját alkotó, a római S. Pietro *Archivio capitolare*jában őrzött 63B missale kánonképe. Reprodukciója: *Ciaccio* 1907, 108. Az előképről származnak az orientalizáló, fantasztikus viseletek is.
- ⁷⁵³ Példái: *Meiss* 1967: Paris, BN lat. 18014, f. 164: pl. 144; Oxford, Bodl.Lib., Douce 313, f. 234: pl. 372; flamand Keresztrefeszítés-relief, Lucca, Opera del Duomo: pl. 455; London, British Mus. Add 35311, f. 333^v: pl. 678.
- ⁷⁵⁴ Keresztrefeszítés, Antwerpen, Musé des Beaux-Arts: *Contini-Gozzoli* 1970, 28. sz., 29. Tav. LIX.
- ⁷⁵⁵ Baltimore, Walters Art Gallery ms. 102. f. 77^v: *Meiss* 1967.
- ⁷⁵⁶ *Gaborit-Chopin* 1978, Kat. 184. sz., 213. Abb. 206. – Vö. 169: Berlin Staatl. Museen, diptichon.
- ⁷⁵⁷ *Meiss* 1967: Ramsey Psalter, St. Paul im Lavantthal, Stiftsbibliothek cod. XXV/2, 19. f. 38; Oxford, All Souls College MS 7, f. 26. – Vö. *Feeman Sandler* 1972, 126, Pl. 14. – A szemére és szájára mutató Dávid: Paris, BN fr. 13091, f. 63, 85: *Meiss* 1967, Pl. 76–77. – Vö. *RDK* III (1954) 1092. – A *Legenda Aurea* Longinus-történetének folytatása e tekintetben is párhuzamos a példákkal: ő ugyanis, miután a nyelvét kivágták, nem veszíti el beszédkészségét, s baltával összetöri a bálványokat: *Legenda Aurea*, 202.
- ⁷⁵⁸ *Baxandall* 1965; vö. *Pochat* 1987, 22. – vö. *Bruyne* 1946, III, 121. skk.
- ⁷⁵⁹ *Pochat* 1986, 160. kk és 195. skk.
- ⁷⁶⁰ *Summa philosophiae*, Tractatus III, Cap. 25 (29): *scientia prima, seu per se nota*, illetve: *Posterior vero scientia ... est scientia particularis, quae ortum habet a sensu, est et universalis, quae ex multis partibus colligitur*. *Grosseteste* 1912, 299.
- ⁷⁶¹ ... *sicut fantasia se habet ad intellectum, ita sensualitas similiter est in homine ordinata ad rationem. Motus autem eius circa sensum rationis potest esse venialis. Unde concedimus, quod non sunt duae sensualitates in homine, sed una tantum. Et illa propter ordinationem, quam habet ad rationem, perfectior est in homine, quam in brutis.* (... ahogyan a fantázia viszonyul az értelemhez, ugyanúgy hozzá van rendelve az emberben az érzékiség az észhez. Megbocsátható tehát, ha az észlelés körül mozog. Ezért megengedjük, hogy az emberben nincs két érzékiség, csak egy. És ez azért, mert az észhez van rendelve, tökéletesebb az emberben, mint az állatokban.) *De anima* VI, *Grosseteste* 1912, 268.
- ⁷⁶² *De unica forma omnium*, *Grosseteste* 1912, 109. Vö. *Pochat* 1973, 99.
- ⁷⁶³ *Pochat* 1973, 175. sk.
- ⁷⁶⁴ *Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori.* Id. *Bruyne* 1946, III, 347. Vö. *Pochat* 1986, 196.
- ⁷⁶⁵ Ox.2, d.3, q.6, n.15: *Bruyne* 1946, III, 352. skk.; id. 353, 1. jegyzet. *Assunto* 1963, 117. skk., vö. *Pochat* 1973, 174; *Pochat* 1986, 195. skk.
- ⁷⁶⁶ *Pochat* 1973, 238. sk.; *Pochat* 1986, 218. skk. – vö. *Hempel* 1953.
- ⁷⁶⁷ *Hempel* 1953, 22.
- ⁷⁶⁸ *Hempel* 1953, 6. Példái: az íjász a nürnbergi piacon, Rogier van der Weyden képe a brüsszeli városházán, a Veronika koblenzi lakóházának kápolnájában, s Brixenben a templom címerét tartó angyalfigura.
- ⁷⁶⁹ *Jansen* 1988, 3: *omne creatum dicitur pulchrum, in quantum aliquid de pulchritudine Divinae naturae sortitur, ac per hoc eidem aliquid conformatur* („minden teremtményt szépnek mondunk, amennyiben valamennyire részesedik az isteni természet szépségéből, s ezáltal hozzá valamelyest hasonul”).
- ⁷⁷⁰ *Jansen* 1988, 34. sk.
- ⁷⁷¹ *Jan van Ruisbroeck* 1924, 35. sk.: *Das Buch von den zwölf Beghinen, Erste Hälfte: Wie der beschaffen*

sein muß, welcher das wahre Schauen in sich erfahren will: Soll sich das schauende Leben in dir einfinden, so muß du dich aller Erlebnisse der Sinne entäußern und muß dich kehren in deine höchste Inwendigkeit... Dein Geist sei als wie ein lebendiger Spiegel, der vor Gott sich aufdeckt, um in ihm Gottes ewigen Abglanz einzufangen. Als bald zeigt sich in dem Spiegel ein erkenntnishafte Licht, das zu begreifen weder die Sinne ausreichen noch die Vernunft noch das innere Gefühl noch das schärfste Hinmerken. ... Unser eigenes, aller Bilder lediges und entblößtes Denken, das ist der lebendige Spiegel, wohinein dieses Licht strahlt. ... In diesem lebenden Spiegel sind wir geeint mit unserem ewigen Urbilde, welches Gott ist.

⁷⁷² Jansen 1988, 6. ssk.

⁷⁷³ Schmidt–Heimpel 1977. – Ebbe a fogalomkörbe tartozik Tari Lőrinc „kíváncsisága”: Kurcz 1988, 159. – Kételyeinek természetéről: Kardos 1955, 86. – Szenzualitásáról legutóbb: V. Kovács 1985, 24. sk. – A zarándoklás céljának kulcsa: „... a hitüket tápláló tényeket testileg is érezhetik, szemükkel is láthatják” (Boronkay Iván ford., i. h. 222). – Tar Lőrinc mint Ritter Laurencius de Paschuch alias Hunth már 1412 táján, tehát nem sokkal zarándokútja után megfordult Winand von Steeg nürnbergi írószobájában, ahol őt *Paries septenariorum* című allegórikus könyvének megírására buzdította (Schmidt 1967, 368). Két évvel később a konstanzi zsinaton is részt vett. Winand magyarországi tartózkodása tehát e tekintetben sem volt a véletlen műve.

1. Rembrandt Harmensz van Rijn (?): „Lengyel lovas”. New York, Frick Collection [Tümpel 1986 nyomán]
2. *Respblica et statvs Regni Hvgariae*. Leiden, 1634, címlap, rézmetszet [fotó: OSzK]
3. Nagy Lajos és Erzsébet királyné Szent Katalin előtt. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 1^r (p. 1), részlet [facsimile 1964 nyomán]
4. A honfoglaló magyarok hét vezére, *Capitanei electi*. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 12^r (p. 23) [facsimile 1964 nyomán]
5. Szent László megkoronázása. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 46^v (p. 92) [facsimile 1964 nyomán]
6. A magyar Anjou-család története: Erzsébet királyné gyermekeivel, Toulouse-i Szent Lajos, Lippa alapítása, I. Lajos születése. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 70^v (p. 140) [facsimile 1964 nyomán]
7. II. Béla és vérengzés az aradi országgyűlésen. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 57^r (p. 113) [facsimile 1964 nyomán]
8. Zách Felicián merénylete. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 71^r (p. 141) [facsimile 1964 nyomán]
9. Imre herceg temetése és Vászoly megvakítása. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 22^v (p. 44) [facsimile 1964 nyomán]
10. IV. Károly császár, részlet az első ereklyejelenetből. Falkép, Karlštejn, Mária-kápolna [Gotik in Böhmen 1969 nyomán]
11. Péter király III. Henrik császár előtt. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 27^r (p. 53) [facsimile 1964 nyomán]
12. Salamon király IV. Henrik császár előtt. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 45^r (p. 89) [facsimile 1964 nyomán]
13. IV. Károly császár, részlet Johann Očko von Wlaschim érsek fogadalmi táblájából. Prága, Národní Galerie [Gotik in Böhmen 1969 nyomán]
14. Melchisedech, iniciále a vyšehradí antifonále III. kötetében. Vorau, Stiftsbibliothek, Cod. 259 [Gotik in Böhmen 1969 nyomán]
15. Fiatal király, a vyšehradí antifonále III. kötetének iniciálerészlete. Vorau, Stiftsbibliothek, Cod. 259, f. 4v [Umení XXVI, 1978 nyomán]
16. I. Henrik osztrák herceg, üvegablak (Habsburgerfenster) részlete a bécsi Stefandom Szent Bertalan-kápolnájából, 1395 előtt. Bécs, Historisches Museum der Stadt Wien [Die Parler 1978 nyomán]
17. Ludwig von Montrug ingolstadti herceg és a müncheni hercegek hódolata Zsigmond király előtt 1417-ben, tollrajz, Ulrich Richental, *Chronik des Konstanzer Konzils*, Konstanz, 1460–65 körül. Konstanz, Rosgartenmuseum, Hs 1, f. 76^r [Richental 1964 nyomán]
18. Szent István temetése. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 23^v (p. 46) [facsimile 1964 nyomán]
19. Szent László holttestének megérkezése Váradra. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 51^r (p. 101) [facsimile 1964 nyomán]
20. Egy király temetése. *De Exequiis regalibus* (1364 ?), *Missale ad usum ecclesie Westmonstariensis* [Giesey 1960 nyomán]
21. Nagy Lajos király udvarának előkelői között, a címlap fejléce. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 1^r (p. 1) [facsimile 1964 nyomán]

22. Tarantói Lajos egy lovag esküjét fogadja. *Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit*, 1354–55. Párizs, Bibliothèque Nationale, ms.fr. 4274, f. 3^v [Bologna 1969 nyomán]
23. Római császárok portréi. Paolino Veneto, *Chronologia Magna*, Párizs, Bibliothèque Nationale, Ms.lat. 4939, f. 41^r
24. A rossz kormányzati formák: *Tyrannie, Oligarchie, Democratie*. Nicole Oresme, Aristoteles, Politika és Ökonómia. Brüsszel, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms 11201, f. 1^r [The Art Bulletin LIX, 1977 nyomán]
25. A jó kormányzati formák: *Royaume, Aristocracie, Tymocracie*. Nicole Oresme, Aristoteles, Politika és Ökonómia. Brüsszel, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms 11201, f. 2^r [The Art Bulletin LIX, 1977 nyomán]
26. Jacopo Altichiero: Ramiro király álma és tanácskozása, falkép. Padova, S. Antonio, Cappella di San Felice [The Art Bulletin LXIII, 1981 nyomán]
27. Jacopo Altichiero: A clavígoi csata, falképrészlet. Padova, S. Antonio, Cappella di San Felice [The Art Bulletin LXIII, 1981 nyomán]
28. Szent János apostol csodái Aristodemus előtt. Magyar Anjou Legendárium VII/9–10, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod.lat. 8541, f. 23^r [facsimile 1975 nyomán]
29. A zarándok elmeséli id. Szent Jakab csodáit. Magyar Anjou Legendárium VIII/47. Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod.lat. 8541, f. 34^r [facsimile 1975 nyomán]
30. Jelenetek Szent László legendájából: kibékülése a cseh királlyal, halála és a váradi kocsicsoda. Magyar Anjou Legendárium XLIV/17–20. Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod.lat. 8541, f. 84^r [facsimile 1975 nyomán]
31. Az első tatárjárás. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 63^r (p. 125) [facsimile 1964 nyomán]
32. Kun László király. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 64^v (p. 128) [facsimile 1964 nyomán]
33. I. Károly király hadjárata Basarab ellen. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 72^r (p. 143) [facsimile 1964 nyomán]
34. Keresztrefeszítés (részlet). Narbonne-i paramentum, Párizs, Louvre [Meiss 1967 nyomán]
35. A Limburg-testvérek: A három király találkozása (részlet). *Les très riches heures du duc de Berry*, f. 51^v, Chantilly, Musée Condé [Meiss 1967 nyomán]
36. Ünnepszég a tatár nagykán udvarában. *Le livre des merveilles*, Párizs, Bibliothèque Nationale, ms.fr. 2810, f. 44 [Meiss 1967 nyomán]
37. Hannibal megkoronázása. Titus Livius, *Histoire romane*, Cambridge/Mass., Harvard College Library, Richardson 32, II, f. 263 [Meiss 1967 nyomán]
38. Szent László birkózása a kunnal, 1417. Falképrészlet, Székelyderzs, unitárius templom, a hajó északi fala [MTA MKI, fotó: Orlay Á.]
39. *Kristan von Luppin, ein Thuring*. Manesse-dalkézirat, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848 [Codex Manesse 1981 nyomán]
40. A magyar vezérek: Lél, Vébulesú, Örs. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 13^v (p. 26) [facsimile 1964 nyomán]
41. Páris ítélete. Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae*, Genf, Bibliotheca Bodmeriana, f. 17^v [Buchthal 1971 nyomán]
42. A görögök vezérei. Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae*, Genf, Bibliotheca Bodmeriana, f. 25^v [Buchthal 1971 nyomán]
43. A trójaiak vezérei. Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae*, Genf, Bibliotheca Bodmeriana, f. 26 [Buchthal 1971 nyomán]
44. A magyarok bejövetele, *Secundum ingressus*. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 11^r (p. 21) [facsimile 1964 nyomán]
45. A hét magyar vezér, fametszet. Thuróczi János, *Chronica Hungarorum*, Brünn 1486, f. 1^v [Mályusz 1967 nyomán]
46. Különféle nemzetségek bejövetele, *Introitus diversarum nationum*. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 16^r (p. 26) [facsimile 1964 nyomán]
47. A tatárok bejövetele, fametszet. Thuróczi János, *Chronica Hungarorum*, Augsburg 1486 [Mályusz 1967 nyomán]

48. Címerábra Mohorai Vid címeresleveléről, Strassburg, 1418. július 18. Budapest, Országos Levéltár, Dl. 69.387 [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
49. Szent László és Szent Erzsébet. Miniatura kristálylap alatt, részlet III. András király diptichonja jobb szárnyának keretezéséből. Bern, Historisches Museum [MTA MKI]
50. A váradi káptalan 1291-től használt nagy pecsétje. Budapest, Országos Levéltár, Dl. 4270 [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
51. A zágrábi káptalan 1371-ben bevezetett pecsétje. Budapest, Országos Levéltár, Dl. 474 [fotó: Makky Gy.]
52. Bátori András váradi püspök (1329–1343) pecsétje. Budapest, Országos Levéltár, V. 4,1 [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
53. A váradi székesegyház építése. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 50^r (p. 99) [facsimile 1964 nyomán]
54. A kocsí Szent László holttestével Várad falai előtt. *Legenda Aurea*, Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 326, f. 273^r [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
55. Jelenetek Szent István legendájából, Keresztrefeszítés, Szent István, Imre, László és a donátor. Bonifacius Papa VIII, *Liber sextus Decretalium cum apparatu Joannis Andree*, Padova, Biblioteca Capitolare, A 24, f. 1^r [MTA MKI]
56. Szent László király. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 47^r (p. 93) [facsimile 1964 nyomán]
57. Simone Martini: Szent László király. Altomonte, Museo di Sta Maria della Consolazione [MTA MKI]
58. A magyar szent királyok. Részlet a magyar kápolna nagy palástkapcsáról, 1381. Aachen, Münsterschatz [MTA MKI]
59. Szent László alakja Filippo Sanginetto síremlékéről. Altomonte, Sta Maria della Consolazione [Bollettino d'arte 21, 1983 nyomán]
60. I. Lajos király aranyforintja. CNH II, 64 B, előlap [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
61. I. Lajos király aranyforintja. CNH II, 64 A, előlap [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
62. Jelenetek Szent László legendájából: elűzi az ördögöt, harca a kunokkal. Magyar Anjou Legendárium XLIV/9–12. Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod.lat. 8541, f. 82^r [facsimile 1975 nyomán]
63. Jelenetek Szent László legendájából: a kun lefejezése, pihenés a leány ölében, gyógyulásának csodája és imája. Magyar Anjou Legendárium XLIV/13–16. Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod.lat. 8541, f. 83^v [facsimile 1975 nyomán]
64. Szent László harca a kunnal. Képes Krónika, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 404, f. 36^v (p. 72) [facsimile 1964 nyomán]
65. Szent László harca a kunnal. Iniciále a bécsi egyetem magyar nációjának anyakönyvében, 1453. Bécs, Universitätsarchiv, Sign. N.H.1, f. 5^r [MTA MKI]
66. Szent László harca a kunnal. Falképrészlet. Kakaslomnic, r. k. plébániatemplom, a sekrestye északi fala [fotó: Makky Gy.]
67. Szent László harca a kunnal, *Historia sancti Ladislai*, fametszet. Thuróczi János, *Chronica Hungarorum*, Augsburg 1486, f. 2^r [Mályusz 1967 nyomán]
68. Szent László indulása a harcba, falképtördék. Tereske, r. k. plébániatemplom [fotó: Makky Gy.]
69. Szent László hadba indulása, falképrészlet. Bögöz, ref. templom, nyugati fal [MTA MKI, fotó: Orlay Á.]
70. *Graf Wernher von Hohenberg*. Manesse-dalkézirat, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848, LXXII. [Codex Manesse 1981 nyomán]
71. Szent László birkózása a kunnal és a kun lefejezése, falképrészlet. Vitfalva, r. k. templom [MTA MKI]
72. Szent László üldözi a kunt, falképrészlet. Gelence, r. k. templom északi fala [MTA MKI]
73. Szent László megpihenése a leány ölében, falképrészlet, 1417. Székelyderzs, unitárius templom, a hajó északi fala [MTA MKI, fotó: Orlay A.]
74. *Konrad von Alistetten*. Manesse-dalkézirat, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848, LXXX. [Codex Manesse 1981 nyomán]
75. Szent László-legendája: a leányrablás, a kun megpihen a leány ölében, üldözés. Falképek, 1389. Bántornya, r. k. templom, a hajó északi fala [MTA MKI, fotó: Bertalan V.]
76. Szent László-legendája: Szent László megválasztása. Falkép, 1389. Bántornya, r. k. templom, a diadalív északi fele [MTA MKI, fotó: Bertalan V.]

77. Szent László-legenda: a váradi székesegyház építése és zárójelenet. Falképek, 1389. Bántornya, r. k. templom, a hajó déli fala [MTA MKI, fotó: Bertalan V.]
78. Szent László-legenda: Szent László csatája a kunokkal. Falképek, 1389. Bántornya, r. k. templom, a diadalív déli fele [MTA MKI, fotó: Bertalan V.]
79. Mária királynő (1382–1395) kettős pecsétjének hátoldala. Budapest, Országos Levéltár V.I, 69 [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
80. I. Lajos király ezüstgarasa. CNH II, 67, előoldal [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
81. Szent László-szobor torzója a váradi székesegyházból. Nagyvárad, Múzeum [MTA MKI]
82. Szent László-szobor az egykori Unger-ház homlokzatáról. Pozsony, Múzeum mesta Bratislavy [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
83. Szent László legenda: a kun lefejezése. Falképrészlet. Karaszko, ev. templom, a hajó északi fala [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
84. Szent Lénárd és Szent László. Oltárfülke kifestésének első falképrétege. Siklós, várkapolna [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
85. Szent László fejerekllytartója Váradról. Győr, székesegyház [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
86. Zárókő Szent László arcával. Pozsony, városháza, a kápolna boltozata [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
87. A három szent magyar király: István, Imre és László (töredék). Falkép, 1411. Kristyor, román ortodox templom [MTA MKI]
88. Szent király (László ?) és világi donátor. Cserény, r. k. plébániatemplom, a diadalív déli fala [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
89. II. Ulászló király guldinere, 1506 [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
90. Szent László király, fametszet. Thuróczy János, *Chronica Hungarorum*, Brünn 1486, f.1^r [*Mályusz* 1967 nyomán]
91. Szent István és László. Oltárszárnyak Vitfálvárról, restaurálás előtt. Turócszentmárton, Slovenské Národné Múzeum [Magyar Nemzeti Galéria, Régi Magyar Osztály, archívumi fotó]
92. Bernhard Strigel: II. Ulászló fogadalmi képe, 1511–12. Budapest, Szépművészeti Múzeum [fotó: Szépművészeti Múzeum]
93. Márton és György kolozsvári mesterek: a sárkányölő Szent György, 1373. Prága, Národná Galerie [MTA MKI]
94. Johann Joseph Dietzler: A prágai vár harmadik udvara. Lavírozott tollrajz, 1733. Prága, Archiv pražského hradu [*Podlaha* 1921 nyomán]
95. K. Pluth Philipp és Franz Heger nyomán: A prágai vár harmadik udvara, színezett rézmetszet, 1792 [*Die Parler* 1978 nyomán]
96. Mellvért. Milano, a 14. század vége. München, Bayerisches Nationalmuseum [*Boccia-Coello* 1967 nyomán]
97. Márton és György kolozsvári mesterek: a prágai Szent György-szobor profilja (1373) és az orvietói Szent Mihály profilja. Képpárhuzam *Balogh* 1934 nyomán
98. Nino Pisano követője: Gábrriel arkangyal figurája Annuntiatio-csoportból (részlet). Orvieto, Opera del Duomo [The Art Bulletin XIX, 1937 nyomán]
99. Giovanni d' Ambrogio: Prudentia (részlet), 1383. Firenze, Loggia dei Lanzi [*Wundram* 1969 nyomán]
100. Ismeretlen mester modellje nyomán Matteo di Ugolino da Bologna: Szent Mihály arkangyal, bronz, 1356. Orvieto, székesegyház, a nyugati homlokzat északi kapuzatának orozata [*Carli* 1947 nyomán]
101. Donatello (?): Dávid (részlet), 1399. Pistoia, S. Jacopo [*Lorenzo Ghiberti* 1980 nyomán]
102. Donatello: Dávid, a fej profilnézete. Firenze, Museo Nazionale [*Wundram* 1969 nyomán]
103. Filippo di Ser Brunelleschi és Donatello (?): Dávid és Dániel próféták, 1399. Pistoia, S. Jacopo
104. Nanni di Banco: Szent Fülöp apostol, részlet, Firenze, Orsanmichele [*Wundram* 1969 nyomán]
105. Márton és György kolozsvári mesterek: a prágai Szent György-szobor fejének profilnézete [MTA MKI]
106. Nanni di Banco: Szent Fülöp apostol, részlet, Firenze, Orsanmichele [*Wundram* 1969 nyomán]
107. Giovanni d' Ambrogio: angyal a Porta della Mandorla béléttéről. Firenze, Duomo [Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen XXIV, 1913 nyomán]
108. Lorenzo Maitani kortársa: Máté evangélista szimbóluma, 1329. Orvieto, a székesegyház nyugati homlokzatának északi pillére [*Carli* 1947 nyomán]
109. Lorenzo Maitani kortársa: Márk evangélista szimbóluma. Orvieto, a székesegyház nyugati homlokzatának északi középső pillére [*Carli* 1947 nyomán]

110. Lorenzo Maitani kortársa: János evangélista szimbóluma, 1329. Orvieto, a székesegyház nyugati homlokzatának déli középső pillére [*Carli* 1947 nyomán]
111. Lorenzo Maitani kortársa: Lukács evangélista szimbóluma, 1329. Orvieto, a székesegyház nyugati homlokzatának déli pillére [*Carli* 1947 nyomán]
112. Oroszlán és griff bronzszobra. Perugia, Palazzo dei Priori [*Frugoni* 1984 nyomán]
113. Vimperga és fiále csúcsára tervezett angyalfigurák az orvietói székesegyház homlokzatának első tervrajzán (*progetto monocuspitale*, részletek). Orvieto, Opera del Duomo [*Degenhart–Schmitt* 1968 nyomán]
114. Siena, dóm, homlokzat részlete [*Keller* 1937 nyomán]
115. Márk evangélista alakja és szimbóluma az orvietói székesegyház homlokzatának második tervrajzán (*progetto tricuspitale*, részlet). Orvieto, Opera del Duomo [*Degenhart–Schmitt* 1968 nyomán]
116. Szent Mihály arkangyal figurájának terve a sienai dóm baptisteriumának tervrajzán (részlet). Siena, Opera del Duomo [*Degenhart–Schmitt* 1968 nyomán]
117. Francesco Traini: Utolsó ítélet, falkép, részlet. Pisa, Campo Santo [fotó: Brogi]
118. Francesco Traini (?): Szent György harca a sárkánnyal. Falkép. Parma, Battistero [*Bellosi* 1974 nyomán]
119. Bonaccorso di Cino: Utolsó ítélet. Falképtörödékek részlete, 1345. Prato, Ospedale della Misericordia, Pellegrinaio [Arte illustrata III, 1970 nyomán]
120. Sárkányölő lovasszent oszlopon és nőalak (Szent György), textilornamentika. Tollrajz, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 485*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz [fotó: Berlin, Staatliche Museen]
121. Ambrogio Lorenzetti: Szent Mihály, táblakép Badia a Rofenóóból. Asciano, Museo d'Arte Sacra [*Borsook* 1966 nyomán]
122. Szent Mihály arkangyal, mozaikrészlet. Velence, San Marco, Battistero [*Degenhart–Schmitt* 1980 nyomán]
123. Guariento: Angyal seregek. Padova, Cappella Carrarese [*Umění* 1992 nyomán]
124. Jacobello del Fiore: Szent Mihály arkangyal, a Justitia-triptichon részlete 1421. Velence, Galleria dell'Accademia [*Degenhart–Schmitt* 1980 nyomán]
125. Oroszlánfej, rajz, Salzburg, 13. század. Gregorius, *Moralia in Job*, Bécs, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 674, f. 167v [*Mende* 1981 nyomán]
126. Ajtókopogtató. Lausanne, székesegyház [*Mende* 1981 nyomán]
127. Villard de Honnecourt: oroszlán „természet után” (*contrefaits al vif*). Villard de Honnecourt vázlatkönyve, Párizs, Bibliothèque Nationale ms.fr. 19093, f. 24* [*Hahnloser* 1972 nyomán]
128. Villard de Honnecourt: lóra szálló lovas. Villard de Honnecourt vázlatkönyve, Párizs, Bibliothèque Nationale ms.fr. 19093, f. 23* [*Hahnloser* 1972 nyomán]
129. Márton és György kolozsvári mesterek: a sárkányölő Szent György, 1373. Prága, Národní Galerie (részlet) [a szerző felvétele]
130. Szent György harca a sárkánnyal, rajz Simone Martini falképe (egykor: Avignon, Notre-Dame-des-Doms) nyomán. Codex Barberini, Biblioteca Vaticana, Ms. Bar.lat. 4426, f. 36 [*Meiss* 1967 nyomán]
131. Szent György-zászló a római San Giorgio in Velabro-templomból, hímzés, rátét selyem alapon. Róma, Museo del Palazzo di Venezia [*Volbach* 1935 nyomán]
132. Pietro Cavallini köre: Szent György. Apsziszfreskó részlete, Róma, San Giorgio in Velabro [*Hetherington* 1979 nyomán]
133. A Szent György-kódex mestere: Szent György küzdelme a sárkánnyal a címlap alján. Jacopo Stefaneschi kardinális többkötetes Missaléjának Sanctorale-része (*Codice di San Giorgio*) Róma, Archivio Capitolare di San Pietro, Ms.c. 129, f. 1* [*Ciardi Dupré* 1981 nyomán]
134. A Szent György-kódex mestere: Szent György küzdelme a sárkánnyal E-iniciáléban. Jacopo Stefaneschi kardinális többkötetes Missaléjának Sanctorale-része (*Codice di San Giorgio*) Róma, Archivio Capitolare di San Pietro, Ms.c. 129, f. 18* [*Ciardi Dupré* 1981 nyomán]
135. Vitale da Bologna: Szent György harca a sárkánnyal, táblakép. Bologna, Pinacoteca Nazionale [*Gnudi* 1962 nyomán]
136. Cristoforo Orimina: Szent György harca a sárkánnyal, lapalji miniatúra. Nápoly, Anjou-Biblia. Mechelen, Groot Seminarie, Cod. 1, f. 120* [*Die Parler* 1978 nyomán]
137. Bolognai mester: Szent György harca a sárkánnyal, falkép. Egykor: Collalto, San Salvatore [Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 19, 1898 nyomán]

138. Bolognai mester: táblakép a Királyok imádásával, Keresztrefeszítéssel és hét szenttel. Vaduz, Liechtenstein-Galerie [Volpe 1965 nyomán]
139. Bolognai mester: Szent György, táblakép részlete. Vaduz, Liechtenstein-Galerie [Volpe 1965 nyomán]
140. Márton és György kolozsvári mesterek: a sárkányölő Szent György, 1373. Prága, Národní Galerie (a talapzat részletei) [a szerző felvételei]
141. Gyík, természet utáni bronzöntvény, Padova, 15. század. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen [Natur und Antike 1985 nyomán]
142. Kígyó, természet utáni bronzöntvény, Észak-Itália, a 16. század első fele. Bécs, Kunsthistorisches Museum [Natur und Antike 1985 nyomán]
143. Medaillon a Fájdalmas Szentháromság ábrázolásával, arany, ronde-bosse-zománc, részlet. Párizs, 1400 körül, Washington, National Gallery, Widener Collection [Krautheimer 1956 nyomán]
144. Lorenzo Ghiberti: kapukeret részlete. Firenze, Battistero [Krautheimer 1956 nyomán]
145. Lorenzo Ghiberti: Ábrahám áldozata, pályázati relief, részlet. 1401–1403, Firenze, Museo Nazionale [Krautheimer 1956 nyomán]
146. Pisanello, Szent György, falképrészlet: sárkányfészek. Verona, Sant'Anastasia [Natur und Antike 1985 nyomán]
147. Szent György harca a sárkánnyal, angliai alabástromfaragvány a quejanai dominikánus kolostorból, az Ayala család sírkápolnájából. Washington, National Gallery, Kress Collection [fotó: Washington, National Gallery]
148. Fontaine du Cheval. Egykor: Limoges, Saint-Martial, 18. századi rajz [Frugoni 1984 nyomán]
149. Godescalc apát kútja, Saint-Bertin, Saint-Omer, 1171 körül. Series abbatum Bertinorum, Saint-Omer, Bibliothèque Municipale, ms. 755, p. 44 [Cahiers de Civilisation médiévale XXXI, 1988 nyomán]
150. Sokszögletű kápolna (Prága, Szent Adalbert-síremlék?) alaprajza és nézete, pergamenterv. Stuttgart, Stadtarchiv, Fragment 2 [Kletzl 1939 nyomán]
151. Férfifej (kat. 45. sz.) a budavári szoborleletből. Budapesti Történeti Múzeum [fotó: BTM]
152. Luxemburgi Zsigmond császári kettős pecsétje, 1417, használatban: 1433–37. Előlap. Drezda, Staatsarchiv O.U. 6307 [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
153. Szent László-legenda, részlet. Szepesmindszent, plébániatemplom [MTA MKI]
154. Winand von Steeg: A kétfejű sas győzelme az egyfejű sason, tollrajz, *Adamas collectancium aquilarum* (1418–19). Biblioteca Vaticana, Pal. lat. 412, f. 92^r [Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 40, 1983 nyomán]
155. Ifjúfej (kat. 52. sz.) a budavári szoborleletből. Budapesti Történeti Múzeum [fotó: BTM]
156. Luxemburgi Zsigmond császári kettős pecsétje, 1417. Használatban: 1433–37. Hátdoldal. Drezda, Staatsarchiv O.U. 6307 [MTA MKI, fotó: Makky Gy.]
157. Kolozsvári Tamás: Longinus. A garamszentbenedeki Kálvária-oltár (1427) Keresztrefeszítés-táblájának részlete. Esztergom, Keresztény Múzeum [fotó: Makky Gy.]
158. Kolozsvári Tamás: A centurió. A garamszentbenedeki Kálvária-oltár (1427) Keresztrefeszítés-táblájának részlete. Esztergom, Keresztény Múzeum [fotó: Makky Gy.]
159. Dávid, illusztráció a 26. zsoltárhoz (*Dominus illuminatio mea*). Jean de Berry Psaltériuma, Párizs, Bibliothèque Nationale ms.fr. 13091, f. 63^r [Meiss 1967 nyomán]
160. Dávid, illusztráció a 50. zsoltárhoz (*Domine, labia mea aperies*). Jean de Berry Psaltériuma, Párizs, Bibliothèque Nationale ms.fr. 13091, f. 85^r [Meiss 1967 nyomán]
161. Kolozsvári Tamás: Krisztus feltámadása. A garamszentbenedeki Kálvária-oltár (1427) táblája. Esztergom, Keresztény Múzeum [fotó: Makky Gy.]
162. Keresztrefeszítés. Kánonkép, Hasenburg-Missale, 1409, Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1844, f. [Gotik in Böhmen 1969 nyomán]
163. Keresztrefeszítés-tábla (ún. Kaufmann-Kreuzigung), részlet. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz [Gotik in Böhmen 1969 nyomán]
164. Keresztrefeszítés-iniciále, angol óraskönyv, 1300 körül. Baltimore, Walters Art Gallery, ms. 102, f. 77^v [Meiss 1967 nyomán]

IMAGE AND LIKENESS

Art and Reality in the 14th and 15th Centuries in Hungary

SUMMARY

INTRODUCTION: ARTISTIC REPRESENTATIONS AS HISTORICAL SOURCES

THE CONDITIONS OF THE ANALYSIS

What does the study of the Hungarian works of art of 14th and 15th-century Hungary contribute to our knowledge of the relationship between art and the reality of that age? This question, however, goes beyond the scope of the history of art in Hungary. Therefore, even if works of art from Hungary constitute both the material and the starting point of this investigation, its results bear on the Hungarian art history itself only inasmuch as certain qualities can be interpreted as being specifically characteristic of this narrower field.

It is a matter of common knowledge that the context of general art history was only subsequently set as a norm for the mediaeval art. Namely, the Middle Ages knew nothing either of the general concept of "the fine art", or of the notion of its general history. On this account, every art historical work on the Middle Ages necessarily starts out from the agreements between the modern – universal and historical – interpretative aspects, on the one hand, and from the specific motivations for that age, on the other, thus verifying or correcting the former by means of the latter. It is, then, the *methodological problems of the use of historical values as corrective principles of the interpretation* of mediaeval art that form the subject matter of the present work.

[Cf. Marosi, E.: "Interpretationsprobleme in der Geschichte der mittelalterlichen Kunst – Begriffsapparat und Qualitäten". *Kunsthistoriker*, III (1986) 8–20.]

Concepts of Style and Art Historical Reconstruction

First, in this study, we had to give up using the traditional terms denoting stages of the history of styles (such as "Gothic", "Proto-Renaissance", or "Renaissance") and to renounce the period conceptions resulting from the former. This seemed to be essential not only because these terms and periods were rather disputed and the developmental tendencies denoted by them were parallel and intertwined in time. It also seemed more appropriate to omit them because they unambiguously reflected subsequent or *ex-post*, "external" judgements. Their anachronism becomes especially conspicuous when the progressive or conservative nature of an artistic achievement or of the attitude of a patron is measured against any of these modern conceptions.

What Droysen's famous paradox – *Objektiv ist nur das Gedankenlose* – emphasizes is that the past can only be understood by thinking. As a direct consequence of this theorem, historical interpretation has been identified with hermeneutics, a special discipline serving the understanding of texts. Consequences drawn from Droysen's theorem were most consistently implemented by Dilthey when he tried to ascribe the problem of the objective cognizability of history to a causality-based form of explaining the objective cognizability of nature and to the explanatory principle related to the interconnections of psychic structures. Wilhelm Dilthey's theorem, tending to interpret historical research as a sort of a riddle solving, reached Hungarian historical research and art historiography in various ways. Of these, the Max Weber-formulated

requirement of exceeding the ideal-typical concept formation has preserved its timeliness even from the aspect of concepts referring to qualities. Instead of "historicizing" the modern concepts, i.e. refraining from projecting them into the past, historical sciences now tend to reconstruct the original meaning of concepts, bringing them into harmony with the usage of the written sources of the Middle Ages. This effort, however, raises two fundamental questions: (1) whether the criteria of the "modern" values can be made compatible with the reconstructed elements of the historical past; i.e. whether it is necessary and inevitable in each case to presuppose a disagreement – according to Alois Riegl's terminology – between the present value (*Gegenwartswert*) and the historical value (*Erinnerungswert*)? Furthermore, (2) whether the various value concepts agree with the logical phases of historical cognition; whether they have a hierarchy, in terms of which certain methods of valuation can automatically be regarded as outdated? The solution of both of these dilemmas lies in the problem field of "the right approach". Otto Pächt underlined how important it is to art historiographers to have an insight into the "representational customs", i.e. into the "visual and thinking habits, and the ways of visual phantasy". The actual value attributed to art is a condition for any recognition of various artistic qualities, therefore the identification of the reconstructed historical value categories itself should also be related to these actual values. On this account, neither contradiction nor hierarchy of any kind between these two types of valuation can be constructed.

Thus it is also necessary to set out from the principle of the relativity of value concepts when we formulate the problem of whether the concepts of the classic theory of art can be applied to mediaeval art, or should they be fully rejected. This dilemma does not only concern the simple validity of categories, but it also has much to do with the problem of whether they were realized as such in the Middle Ages.

The Historic Relevance of Genre Categories

The basic requirement of historical truth of art historical interpretation found a clear expression in the principle that each epoch should be measured by its own particular norms. This basically sound principle, however, still gives free play to various interpretative conceptions, including the "historicizing" attempt to apply modern notions to things of the historical past. The awareness of distance was most clearly expressed by Heinrich Wölfflin in his already proverbial sentence: "*Not everything is possible in every single epoch.*" This maxim essentially puts a limit on the use of mediaeval representations as historical sources, as well as on their interpretation to the same effect. This awareness of distance appears as a practical problem in Hungarian art historiography, and has developed in connection with the illustration of historical works. A coincidence of the document and the reconstruction means the ideal case of the visual reality of a historical work. It is philological criticism that aims to bring about this coincidence. When mediaeval representations are considered and used as historical sources, divergences in the inherent intents of representations are likely to raise special difficulties. The genre categories, which have developed in the modern age, do not automatically apply to works produced prior to the crystallization of these categories.

Of the principles inherited from the theory of genre of the classical antiquity, the criteria of *convenientia* or *decus* were most likely to have a chance for survival in the mediaeval art, since this objective related to the qualities of the given work rather than to the individuality of its artist. The social aspect of this objective was self-evident by its nature, on the one hand, because it necessarily presupposes communication in a form that is equally suited to the intention or message of the work and to the public. On the other hand, this intention can only originate from the patron, and not from the artist himself. At this point, however, the social problem concretizes a cultural one: consciousness, related to the notion of *decus*, can be

restricted to that élite of intellectuals, the studies of which were based on rhetoric and political treatises as well as on books of *ars dictaminis*.

Historical objectivity requires the consideration of several aspects which have not yet been completely included in the disciplinary traditions of art history. The replacement of categories originating in aesthetics and art theory by specific motives and values prevailing at the time when a work was created, requires a reconstruction which needs the help of other disciplines, first of all, of the achievements of such fields as philology, aesthetics, literary history or the history of education. Our above-mentioned examples for the problems of interpretation lead to a further concretization, and raise additional problems related to certain well-defined cultural circles and their influence. The more concrete sources of ideas we can identify or make probable, the more important becomes the question of the mediating persons and their contacts as well as the concrete historical context. The credit for research results relating to such relationships must more often be given to investigations penetrating into the details than to the major art historical syntheses. This also explains one of the important tendencies prevailing in contemporary art history. It is mainly this trend, the results of which are reflected by the pluralistic historical models which play a decisive role in the contemporary art history.

The application of the *modus* theory gave a strong impetus to efforts to settle the controversial stylistic problems related to the late Antiquity and the Middle Ages. Formerly, there were two standpoints: one of them denied the existence of independent genres in mediaeval art, trying to incorporate them according to the romantic idea of *Gesamtkunstwerk*. The other, in turn, tended to apply the categories of modern art genres to the Middle Ages as well. However, it became apparent – in the first place during investigations concerning the survival of Antiquity – that some sequences of the tradition, unbroken ever since the Hellenism, were prevailing in the Middle Ages too: so we can speak of the continuity of representational traditions accompanying well-defined texts and functions. Instead of the categories of the classical theory of genres, the forms and techniques of representation were predominant in mediaeval art. The hierarchy of the degrees of reality was clearly and accurately reflected by iconoclastic actions and bans on representation, which often affected the three-dimensional form of the representation rather than the representation in itself. The formal hierarchy at the same time constitutes a hierarchy of genres as well. The most particular form of existence of the three-dimensional reality, of form “created” as a “second nature” is the *imago*, the tradition of which – precisely on account of the recurring bans on the “graven image” – is the least continuous (particularly in the form of the religious, cult images). While the history of illustration and of the similarly conceived *historia* or narrative picture, and primarily that of ornamentation, shows a higher degree of continuity.

The Mediaeval Work of Art as an Object

The problem of the degrees of form is closely connected with that of the peculiar nature of the mediaeval work of art as an object. The work of art seems to be determined by its material existence rather than by the mode or technique of its shape. Even when divided into parts, and thus preserved as a particle, it will remain identical with itself, much in the same way as a certain part or an architectonic member of a demolished building is saved as *spolium*, or as an old cult image put in a new context will also preserve its antiquity. The objective nature of the work of art is similar to the presence of a relic. So in reality it is very difficult to draw the line between the cult of works of art and that of relics. Namely, in both of them there appears a certain transcendental spiritual content in a material form (more particularly “*sub specie*”, “in the form” of the material). It is, therefore, not by chance that the explanation of the aesthetical doctrine of mediaeval theology was primarily occasioned by the commentaries and homilies on the incarnation of the Word or by the Eucharistic theology. To the mind of mediaeval people,

the relationship between the material form and the spiritual content is not a metaphorical one, therefore, it cannot be made so explicit as a message hidden in a character or in a literary expression can be *revealed*. Thus in this case, the relationship between form and content is that of substitution, taken in the original meaning of *repraesentatio*, that is, a material thing represents, visualizes another, a spiritual one.

The above proposed way of interpretation of the mediaeval work of art, which considers the object, first of all in its palpability, puts a certain limit on the validity of that approach which – as it appears mainly in some trends of semantic research – tends to place major emphasis on agreements between the image and the writing, giving priority to the text. From the supposed basic significance of *repraesentatio*, some further, highly important characteristics can be deduced which have much to do with the qualities and origins of mediaeval works of art. The first is that the representativeness of form is always guaranteed by a certain *consensus* outside the sphere of aesthetics. Connected with the notion of authenticity is the formal definiteness as the secondary attribute of the representative object. The formal quality in this case means exclusiveness, identity and invalidity if formed otherwise, and originality appears as a criterion of genuine representativeness. On this account, form, along with authenticity, can be transferred and multiplied, and through this, a whole series of replicas can be produced, each piece showing the same degree of representativeness. It was this consideration that lent a special value to multiplication and serial production in the Middle Ages.

In these series, substitution, in principle, also fulfils the same function as the original. Because a work of art as an object can only come up to its intended purpose if some kind of action is directed to it, that is, if it is in proper use. Therefore, the reconstruction of those frameworks of action, in which works of art were functioning as objects, are of key importance. In such functions, the individual works of art never participated as one single object, but they would always appear massively, together with personal belongings and furnishings in the architectural space.

A wider framework for the special document value of mediaeval representations is supplied by what is called material culture in the historical discipline of *Realienkunde*. One of the most difficult problems of interpretation lies in the question of where the sphere of monuments embodying aesthetic qualities in their uniqueness, begins in the domain of material culture. Uniqueness and the related sensual-visual concreteness in this context obviously belong among the modern categories of artistic values.

Functional viewpoints will certainly determine the role of art historical interpretation: it becomes a scientific discipline related to archaeology, as well as to economic and technological history. Written records and traditions concerning way of life, fashion, customs, wealth, become particularly important to help reconstructing the function of works of art. From this aspect, the work is a historical source in itself. The source value of pictorial representations is not an automatic one, it depends on factors connected partly with the history of styles, partly with that of genres. It was first realized in Erwin Panofsky's doctrine of "disguised symbolism" that – at least in the case of the French and early Netherlandish art in the 14th to 15th centuries – the concrete representation of the material world appeared to convey a definite meaning rather than existing for its own sake. Functional factors appear as modifying ones. Therefore, in valuating the reality of works of art, special attention should be given both to the viewpoints of their donors and to the workshop traditions. It is, then, the social context that implies the most important communicative value of considering the works of art as *realia*, i.e. as objects discharging functions.

The problem of historical truth is related not only to the adequacy of our interpretative concepts, but also to the intention of the interpretation itself. One possible way is to transfer the phenomena of the historical past to the interpreter's own present, and thus the corresponding conceptual apparatus necessarily becomes connected with the actualization of certain historical phenomena. This way is inevitable as the recognition of the aesthetic quality of the old work, and so the acceptance of a mediaeval object as a work of art, is inconceivable without accepting its actuality. Historical fidelity cannot be achieved intuitively, nor can it be approached by applying purely aesthetic and art historical concepts. The aesthetic quality of the past relates to our present. Thus it is precisely the frames of this aesthetic quality that we have to break through to draw nearer to the other, the historical present of the work of art. Paradoxical as it may seem, the fundamental condition of historical truth depends on how we can get rid of precisely these "historicizing" approaches, emotional factors, and also of the concepts which they imply.

The possibilities of an art historical reconstruction are shown here through the history of the reception of a remarkable work of art, the painting of an East-European rider by Rembrandt (recently attributed to Willem Drost) in the Frick Collection in New York. Though it seems to be far from our present topic in both time and space, yet the problems it poses are not quite alien either to time period or to the geographical sphere of action of the mentality and culture to be discussed here.

The history of the picture's interpretations casts light upon highly different ideas and opinion formed about the relationship between the artist and reality. Here are some of the related conceptions: the Polish commissioner serving as model together with his horse; a Humanist painter capable of elevating the traditional interest in the Orient to the ethical height of the greatest European learned painters; a painter-genius appending oriental-type accessories to his model; an artist interested in theatre; a thinker sympathizing with the radicals of the Reformation. It was Julius S. Held's study in 1944 that removed the painting from the category of the costumed genre-portraits, regarding it as an ideal of the representation of the sixteenth-century *miles christianus*. First of all Held refused to accept the validity of interpreting the figure's robe and accessories as genuine Polish garment and arms. On the basis of a comparative study in iconography, arms and robes of the East-European – Polish, Hungarian, Serb, Cossack – light cavalry, Held's deductions would even permit such a title as "Hungarian rider" (cf. title engraving of a Hungarian rider of *Respublica et status regni Hungariae*, published in Leyden in 1634). Belonging to each of these conceptions are, of course, proper methodological means and an appropriate reconstruction of the artist's creative process. This finding may lead us further in scrutinizing our narrower theme, the reality content of mediaeval art. A major lesson drawn from it is that *the manner, in which we can outline the relationship between image and reality, depends on the method we have adopted in our investigation.*

MEDIAEVAL TEXTS ON PAINTING

Reality of the Image

Based on the position which the image held in mediaeval theology, there has never been – at least since the 12th–13th centuries – a too wide gap between the aesthetic views of Scholasticism and those of our modern times. (The terms *imago* or *similitudo*, both rooted in the Latin text of the Bible, were widely used in the Middle Ages to denote the meaning of image.)

As far as representation is concerned, what imbued the mediaeval aesthetic thought were not only the problem of distinguishing "image" and "likeness" and the problems of reality related

to cognition, but also a functional approach to the “necessity” and “utility” of representation. Fitting well into the Horatian tradition, i.e. into the objective of *aut prodesse aut delectare* is the phrase by Bonaventura, cited by Panofsky to defy a naturalistic concept in the sense of Émile Zola. This claims that the religious representation is justifiable, *propter simplicium ruditatem propter effectuum tarditatem, propter memoriae labilitatem*. According to a definition by Honorius Augustodiniensis, painting is (1) literature for laymen, (2) decoration for churches, and (3) evocation of the ancients.

Functions of the Image

Thomas Aquinas was the first to definitely renounce the universal allegorism of the former mediaeval theology, when he attributed solely to God the ability of endowing with meaning not only the words, but also the things. The historical or literal meaning of words is based on their objective significance, a meaning that refers to things other than those originally denoted by them, and this spiritual meaning can only be attributed to God. Making distinction between historical fiction and reality comes down from the theological thought of 12th-century Neo-Platonism. In his commentary on Macrobius, written around 1125, Guillaume de Conches defends the literary genre of *fabula* against Cicero. In his opinion, the appropriate word to express the reality relations of *fabula* is *similitudo*, while *imago* conveys a narrower meaning or a regular agreement as if governed by certain laws. Keys to the interpretation of *fabula* are given by Plato's *Timaios* and also by the words of St. Paul, the Apostle (1 Cor. XIII, 9–12: *Videmus nunc per speculum in aenigmate ...*). Following Macrobius, Guillaume postulates three layers of the reception of *aenigmata* (*vulgares – adepti – summates*) in accordance with the usual tripartition of the mediaeval doctrines concerning allegory. If the question of *imago* proves to be an essentially philosophical problem, the problems of narration and its cognitive value are thoroughly and concretely treated within the fields of the theory of genre and rhetoric.

The theoretical distinction between *imago* and *similitudo* in the 13th-century Scholasticism was playing a prominent role in Bonaventura's aesthetic doctrines. In his view, man can only be regarded as *imago Dei* in so far as his mind (*mens*) reflects God. Thus, as it follows from Bonaventura's view of *imago*, *similitudo* reflects a quality which is common to various things. The creation of nature is similar as regards its substance and characteristic, but different as regards its person, while the work of art is similar to its formal model, but different in its substance and material.

Decisive changes in the aesthetical doctrines of the scholastic theology were going on between the 12th and 13th centuries. Mirroring the changes were also the basic forms of art, namely the concepts of *imago* and *historia* (narrative picture) had also undergone a change. One of the most important new traits of the 14th-century narrative picture was that *narratio* began to be interpreted as *exemplum*. Peculiar to the late Middle Ages, the third type of picture, the so-called *Andachtsbild*, was increasingly interpreted as being related to *historia*, bringing up narrative elements. In each case, the function of the image, that is, its relation to the public proves to be of great moment. Therefore, the problems of the genre categories and the reality values of the mediaeval image cannot be discussed without taking the public into consideration.

The main problem of interpretation lies in recognizing the concrete qualities which are bound to time and function. This recognition, however, can only be attained through the recognition of individual works. Therefore, we have selected a few well-known examples from the Hungarian art of the 14th to 15th centuries.

I. TO THE INTERPRETATION OF THE ILLUMINATED HUNGARIAN CHRONICLE

It seems practical to begin with a summary of those statements, on which a consensus in the research of the Illuminated Chronicle seems to exist.

1. It is now generally accepted to date the Chronicle from about 1358, the year which is indicated on the frontispiece as initial date. This date is so much more important – according to the evidence of paleography – as the Chronicle had been written in the circle of the Royal Chancellery, and there had been a close co-operation between the scriptor and the illuminator in shaping the illustration program as witnessed by the function of the rubrics as titles of the pictures. The illustrations of the codex can unambiguously be attributed to artists at the court of King Louis I (of the House of Anjou). Until now, the modestly illuminated *Secretum secretorum* manuscript (Bodleian Library, Oxford) is the only known parallel to this codex.

2. The illumination of the Chronicle seems likely to represent a newer phase of Hungarian manuscript illumination in the Angevin period as compared to illuminated codices produced in Bologna, such as the Anjou Legendary, the Nekcsei Bible or Nicholas Vásári's *Decretales* in Padua. The codices belonging to the Bologna group seem likely to have been made outside Hungary, but some of their models were of Hungarian origin.

3. The Bolognese style tradition may have played a remarkable role in developing that particular court style, the most important monument of which is the Illuminated Chronicle. The most outstanding model for the new style is the Neapolitan codex of the *Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit* (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 4274).

IMAGO AND HISTORIA IN THE ILLUMINATED CHRONICLE

The editorial work on the illustration, taken as a whole, qualifies the co-operation between the scriptor and the miniator, which brings about a new quality in the editing of the text as well. Namely, the rubrics explaining the pictures also divided the text itself into chapters, though in a more or less arbitrary manner. It is, then, justifiable to speak of an "Illuminated Chronicle", since a novel type of the illustrated manuscript, in fact, a new genre, was created in the course of work. The first step to be taken in co-operation by the scriptor and the miniator must have been to determine the place of pictures within the text, and by this, to decide on their themes, context, size, and on the arrangement of rubrics. All this may be regarded as lay-out to use the term of modern typography.

Observations concerning the system of illustration present a fairly reliable basis to ascertain if the lay-out of illustration was carried out in a planned and well-considered manner, and also to determine its crucial points. It devolved upon the painter to carry out tasks belonging to the domain of different *modi* of representation. Most important among these tasks was to represent figures: generally in initials (except the vignette of the frontispiece) in the form of full or half-length figures (the latter having usually been applied to depict heathen forerunners or gentilitia ancestors). Belonging to the other type are narrative pictures either within an initial letter (*lettre historiée*) or painted as an independent, one- or two-column picture. It was this type which facilitated the illustrated narration of one or another actor's story. However, the combination of the individual genres, as appearing in these stories, and generally the extension of cycles, vary from one story to another; the richness of illustration is independent of the actual size of the text, in fact, these illustrations may even modify the length of the chapters.

1. The most conspicuous trait is the chronological arrangement of pictures, i.e. the genealogical cycles of images. Apparently, it is King Charles Robert (the Angevin) who stands at the peak of the cycle, though in reality, it is the donor represented in the frontispiece, namely Louis I (the Great, Charles Robert's son). Thus the genealogical cycle is incomplete as is the

narrative itself: it can only be guessed that the whole conception, if completely expounded, would have corresponded to the planned continuation of the history of the Angevin rule in Hungary. An analysis of *Les Grandes Chroniques de France*, dating from the age of King Charles V of France, also pointed to the genealogical structure as the most important principle of editing. This concordance of intents of the editorial work is so much more important and understandable as the basic objective in both cases was to give a political support to the rather controversial legitimation of the Angevin dynasty in Hungary, and that of the House of Valois in France. Thus the arrangement of pictures in a proper sequence was of a great moment: Attila – Duke Árpád and his chieftains – Hungarian kings. Most eminent and mostly represented among the kings were St. Stephen, St. Ladislav, Béla II (the Blind) and his descendants, Andrew II, Béla IV, and Ladislav IV as the immediate predecessors of the Angevin kings.

a) A particularly noticeable trait is the highly distinctive representation of attributes and attitudes pertaining to rulers: apart from St. Stephen, no one but Attila and the Duke Géza are represented as sitting enthroned; similarly, pictures representing coronation or enthronement are associated only with Andrew I, St. Ladislav and Imre. If a ruler's ascension to the throne was not considered as legitimate, he would often be represented with a crown not placed on his head or with a headgear other than a crown: Peter, Aba Samuel (with crown held in their hands), Stephen IV (wearing a prince's headgear); Ladislav IV (the Cuman) wears a strange combination of a pointed hat and a crown. On the other hand, some rulers never appear in representative pictures, only in narrative ones. The inferior rank of this mode of representation is well indicated by the fact that sovereigns, who had reigned between Ladislav IV and Charles Robert (and who without exception were all regarded as illegitimate by the Angevins), never appeared in other than narrative pictures, whether they wore a prince's headgear or a crown.

Representations of rulers, who are depicted only in coronation narratives, may justifiably be regarded as second rate. Of course, there are anomalies too: while the rubric reports on the crowning of King Béla the Blind, the related picture illustrates his wife's acts of cruelty. In the case of King Béla III, the coronation scene was not included in the codex.

b) The genealogy of the country's distinguished families can also be found in the Chronicle's genealogical cycle, namely in the representations of the seven chieftains and the ancestors of the most important clans of foreign origin.

c) An important intention of this genealogical cycle was to explain and justify the origin of the ruler's power. In the ideal case there is a consensus among the country's inhabitants as in the case of the seven chieftains (p. 23 of the Codex). In other cases, the source of power springs from such things as partnership (e.g. Solomon and David, or Ladislav and Géza), gynarchy (Béla the Blind), father's will (Solomon in the Várkony scene, Béla IV, or Stephen V), deprivation of crown (Peter and Andrew I, Solomon and Béla I), or the grace of a foreign sovereign (Peter, Solomon: p. 69 and p. 89).

d) The fashion in which kings are represented also offers a possibility for the further differentiation of the genealogical cycle. Some of the basic formulas include the figure of the peaceful, wise king wearing mantle, with the royal insignia, and the armoured knight-king with sword and also with the regalia. This dichotomic representation seems to be of Central European origin: it can also be identified in the traditional genealogical representation in the 14th-century Bohemia. The greatness of the most important historical personalities (Attila, St. Stephen, St. Ladislav) is indicated by their having been represented in both types. Oriental-type garment and arms refer to a third type which is exemplified by Vérbulcsú and Örs from among the ancient chieftains, but by only one king, Ladislav IV (the Cuman).

2. As shown by *Les Grandes Chroniques de France* too, the main goal as well as result of the editorial work lie in the extratextual relationship among the pictures. The recurring picture types are meant to parallel events of the same type. These parallels are related to one another with a didactic purpose, and on the basis of common compositional schemes, they can readily be related to biblical or ancient stories.

3. Larger, two-column pictures can only be found on the first fifty pages of the codex, where they are designed to illustrate the history of the Huns, St. Stephen's life, and the history of the Hungarian conquest. Their lack or reduction may refer to a change in the conception of decoration. The appearance of medallions at the foot of pages also shows a definite divergence from the original stock of illustrations.

IMAGES OF EMPERORS

The two scenes of homage, one of them depicting *King Peter* before Emperor *Henry III* (p. 53) and the other *Solomon* before Emperor *Henry IV* (p. 89), follow a common model. Supposedly, the image of Emperor Charles IV, who was actually in power at the time, was utilized in the Illuminated Chronicle as a model to represent emperors.

In Buda in 1353, Emperor Charles IV married the Princess Anna of Schweidnitz, who had been educated in the Hungarian Court, at the same time as King Lajos the Great celebrated his marriage with Elizabeth Kotromanić. These festive events may have offered quite a few opportunities to exchange presents. The enthroned figure of Charles IV in the Illuminated Chronicle, however, leads to the highly complex problems relating to the destroyed Karlstein *Genealogy of the Luxemburgian House*. Donor figures, represented in three-quarter-lateral view in the Vorau Lectionary also show similarities to the rulers' portraits of the Illuminated Chronicle.

As regards their content, both scenes represent *homage*. In the scene of Peter and Henry III, the lance is an ensign of territorial power, the handing over of which signifies the recognition of submission. Solomon performs the ceremony of *immixtio manuum* before Emperor Henry IV. The representation of this scene had much to do with a topical problem in the 14th century, when swearing or denying, partly or fully, the feudal oath became a diplomatic problem as was the case between the English king in his capacity of the Duke of Normandy and the French king; in fact, this became a *casus belli* of The Hundred Years' War. This explains why the illustration editor of *Les Grandes Chroniques de France* attached so great importance to English king's *homage* at the time of Charles V. Representational parallels in the Illuminated Chronicle as well as their context tended to present the scenes of homage to the two emperors in an unambiguously negative manner, as if it had been the country's infamous betrayal. Obviously, the actual political message of the emperor images in the Chronicle was transmitted by the characterization of bad rulers who jeopardized their country's sovereignty.

[Cf. Marosi, E.: "Zu den böhmischen Beziehungen der Miniaturen in der ungarischen Bilderchronik." *Podług nieba i zwyczaj polskiego. Studia z historii architektury sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Mitobędzkiemu*. Warszawa 1986, 195–202.]

PUBLICITY

Dating from the same time when the Chronicle's illumination was made, the report on Charles Robert's funeral is the work of the Franciscan Provincial, John Kétyi and in some respects can even be considered as a continuation of the Chronicle. The main elements of Kétyi's narrative are as follows: the King's body, with a gold crown and dressed in a royal attire, was laid out in the assembly of high priests and barons; the body was transported in a procession following the banner; in Buda, three knights, each wearing the King's coat-of-arms, were representing the King as living *effigies* with three types of arms (*armis tormentalibus ... ad hastiludium aptis, armis bellicis*). However, the interpretation of these three kinds of arms, i.e. the three outward, representative forms of the King, poses some problems. It may be taken for certain that the first

two knights wore the King's training-fencing and tournament arms. It is noteworthy that this source already gives two different forms, because in the 14th century it was only the beginning of the development, in the course of which the *Gestech* equipment was the first to be specialized.

The likeness of these *effigies*-knights is related, first of all, with the possession of heraldic elements. The narrative criticized the earlier funeral rites (*abusiva consuetudo*), according to which, the deceased kings had been laid out with veiled face (*velata facie*). In the chronicler's opinion, Charles Robert was carried to the town of Fehérvár in the appropriate manner: *omnibus praesentibus, facie ad faciem manifeste cernentibus*. What appears from this passage is the motive of appreciating of the individual traits. Such terms as "under veil" or "face to face" took their origin from the New Testament's terminology in connection with the spectacle of the divine *majestas*.

Although the text of the Chronicle relates to the body and to the likeness-knights personifying and representing the King during the funeral ceremony, yet it can be conceived as a key to valuating early portraits. Accordingly, the basic aim of a portrait is not the physiognomical likeness in itself, but the essence which palpably appears in it, the spectacle of majesty. This thought is underlying Bonaventura's distinction between the outward likeness based on the form and the inner one based on the inherent structure. The new practice of burying and erecting sepulchral monuments provides a key to the specific duplicity that can be observed in the representations of the Illuminated Chronicle – namely the tension between *virtus* expressed by insignia and the intention of individualizing – inasmuch as all forms of the King's appearance relate to the form of appearance of majesty which is won through the King's benediction. This form, the ruler's figure represented with the regalia, is virtually the mediaeval ideal-type of monumentality.

THE IMAGE OF THE KING ON THE FRONTISPIECE

Throughout the codex, nothing but the title page refers to the donor, i.e. to King Louis the Great. The dedicatory picture (related in our supposition to the sepulchral chapel of the Angevin Dynasty in the Collegiate Church dedicated to the Holy Virgin in Székesfehérvár) within the letter A of the *incipit* is representing the royal couple before St. Catherine. The interpretation of the crowned figure with nimbus in the small initial P at the foot of the page has remained a debated problem up to now. The solution, however, is hidden in the text belonging to it: *Per me reges regnant, ait dominus Deus per sapientem Salomonem Proverbiorum VIII^o capitulo* (Prov. VIII).

According to the Prologue, the frontispiece is designed to represent the wise king's good rule. The Illuminated Chronicle's frontispiece cannot be either identified with or compared to the *regnum-sacerdotium*-images of the *decretales*. Though much more elaborate and related to city-states, the Italian images representing the good government may have served as the real 14th century models for this particular *genre*. What seems to create a relationship between the good-government-allegories in Siena and the frontispiece of the Illuminated Chronicle is the *Iustitia – Pax* agreement which also finds expression in the allegories in the former, and mainly in the text of the Prologue, in the latter case.

It is obvious to search for a key to the interpretation of the Illuminated Chronicle's frontispiece in the literature of political theory. The fact that a certain work, known as *Secretum Secretorum*, a letter addressed allegedly by Aristotle to Alexander the Great, had also been known in Hungary, is proven by the Oxford codex's stylistic similarity to the Illuminated Chronicle. According to counsels included in *Secretum Secretorum* as to the art of government, the main support to government comes from the free activity of the soul. The Prologue's text and, within this, above all the contrasting of *rex sapiens* with *tyrannus*, reveals that its author

must have known, apart from the admonitions of *Secretum Secretorum*, also other sources, such as the value order of governments as expounded in Aristotle's Nicomachean Ethics (e.g. through the mediation of Thomas Aquinas's *De regimine principum* or through Aegydius Romanus's work of the same title). That the Aristotelian system of concepts had been taken over from Parisian and Bolognese sources was revealed by Hungarian historical research mainly in connection with the evolution of the *communitas*-theory in the 1270s. The same sources are also important as regards the domestic knowledge of the hierarchy of forms of government. The full series of illustrations to the Aristotelian conceptual system was produced in the 1370s for Nicole Oresme's Aristotle-translation. In the Brussels copy of *Politics*, a double frontispiece illustrates the six forms of government. This series casts light upon the meaning of the Illustrated Chronicle's frontispiece, namely that it was to represent the just reign and its supporters. It is here that the iconography of the representation on the frontispiece comes into contact with the *communitas*-theory, mentioned by the Chronicle's text as well, as a reference to the *group of individuals sharing in power on a "representative" basis*. As regards the detailed elaboration and topicality of its content concerning the theory of state as well as its tendency, the Illuminated Chronicle's frontispiece differs both from the somewhat later produced manuscript illustrations for Charles V and from the allegories painted in the Italian city-states.

The illustration program refers to the presence of a definite standpoint. The miniator's counselor must have belonged among those jurists who constituted "a veritable diplomatic school" around the royal *capella* in the early years of the reign of Louis the Great. It is uncertain, however, how the theoretical knowledge of those surrounding the royal *capella* can be valued. At present, scholars are inclined to think it to have been rather modest. It is only the recent philological literature that has brought up some more positive judgements as to the Chronicle's Prologue, demonstrating – apart from Petrus Comestor's role – the fresher and more modern influences of Nicolaus de Lyra's exegetical works. The tendency of adaptation has been recognized by Andor Tarnai in such things as the correction of the biblical genealogy, "... increase in the self-esteem of a narrow group", placing the ancient homeland of Hungarians in Europe, and the special interest taken in "the Frankish Troy-legend within efforts to trace the origin of Hungarians". This opinion permits to evaluate the Chronicle's illustrations not only within the framework of the *communitas*-theory, but also within the categories of 14th century disputes over the theory of state. The miniator's task was to illustrate, which yielded him, from the outset, a certain degree of independence. At the same time, his procedure may have been similar to the text editor's work: to follow models and to adapt them to the new requirements by means of inserts.

The miniator's models should most probably be sought in that circle which is rather broadly and contradictorily defined by the special literature on the style criticism of the Chronicle's miniatures. In addition to the recently underscored Central European (Bohemian) patterns, the Neapolitan tradition of genealogical cycles is also very important in this respect. With its series of half-length portraits, the manuscript of Paolino Veneto's *Chronologia Magna*, illuminated shortly after 1329 (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 4939) may have served as a more refined model for the conception of a genealogical cycle embracing the whole world history. In respect of both the style and the fashion represented, the Neapolitan manuscript of *Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit* is the closest relative of the Chronicle.

The problem of the humanist relations of style is centred on what is alleged to be a portrait of Louis the Great, a work by Altichiero, in the San Felice chapel of S. Antonio in Padua. The possibility of a contamination between Louis and Charlemagne is an important element of interpreting the figure of King Ramiro as Charlemagne. At the same time, this also explains the cult of the Hungarian king in Padua, who fought the Turks and who was allied to the city against Venice. In Padua, in the humanist environment of Petrarch – where Marsilius's tenets concerning the curtailment of the papal power, along with his theory of state as expounded in his *Defensor pacis* (1324), had long made their influence felt, just like Pier Paolo Vergerio's theory of state which aimed to support monarchy, or Conversino da Ravenna's works – Louis

the Great embodied the ideal ruler. This judgement seems to be in agreement with an enhanced awareness of a more up-to-date theory of state which also found expression in the illuminations of the Chronicle.

[Cf. Marosi, E.: "Das Frontispiz der Ungarischen Bilderchronik". *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1993/94, Festschrift Gerhard Schmidt, 299–315.]

“ORIENTALISM”

The most conspicuous trait of the image representing the ruler and the supporters of his throne in the vignette on the Chronicle's frontispiece, is that the two, right and left-hand, groups are differentiated by the fashion. Figures standing to the right of the ruler are armoured knights attired in the western fashion, armed with sword and shield. Members of the left-hand group are characterized by a colourful, kaftan-like garment with oriental-type, and partly fur-cap-like headgears. The three figures standing in the foreground hold reflex bow, mace and sabre in their hands.

Until recently, any analysis of this group of figures has started out from its interpretation as a historical source, based on historical as well as archaeological identification of real costumes and arms. Thus, the investigators have fully built on the authenticity of the representation. However, when attempting to prove this supposition, the special literature encounters chronological difficulties, because it is one and the same (late) source, from which it has to derive arguments for the Oriental-type attire of the old, conquering Hungarians, for the Cumanian garments, which became widespread in the 13th century, as well as for the oriental-type costumes and arms of the 14th century. The logic of the representations is clear: figures standing on the right and left sides of the ruler's throne are representing the heavy-armed knights and the light cavalymen, respectively. Interpreting the Illuminated Chronicle at the level of motives also leads us back to the problem of Rembrandt's "Polish Rider". Even though three centuries had passed, the rider's garment still corresponded to garments and arms characteristic of the Eastern European light cavalymen of the Illuminated Chronicle.

Information on the light-armed Hungarian cavalry can be obtained from the Italian written sources just as well as from the – recently more frequently mentioned – painted representations. In her analysis of the great mid-14th-century change in the European fashion, Stella Mary Newton has paid special attention to the characteristics of Hungarian costumes of that age, supposing that in the eyes of the European contemporaries, this clothing may have embodied the exotic East itself. She supposes that experience had been the source of the 14th-century orientalism. According to her distinction, while the Illuminated Chronicle's pictures show a "scholarly attitude" towards the ethnic costumes of peoples involved in Hungarian history, miniatures of the Hungarian Anjou Legendary are much more characterized by a domestic viewpoint.

Supposing the model of the St. Ladislas pictures in the Anjou Legendary to be of Hungarian origin is a commonplace, in the same way as are the references to its similarities with wall-paintings. The conceivable model of the Legendary, however, must have been a rather unique one, considering that the attributes appearing in the early mural representations of the Cuman do not show the consequent representational practice typical of those of the Illuminated Chronicle. The slit, pointed cap with cocked brim became an obligatory attribute in wall-painting not earlier than the late 14th century. So the development of this mode of representation also seems likely to have been a 14th century process; it is no less a "scholarly" invention than the consequent representation of other attributes of the Legendary. Initiated by Charles Diehl, the scientific analysis of mediaeval scholarly "orientalizing" was started at about the turn of the century. The underlying assumption behind Diehl's study is that the oriental *couleur local exacte et vrai*

is properly rendered in the Italian painting – much in the same sense as he may have experienced it himself with the Orientalist painters of his own time. Meanwhile the major importance he had attached to field studies – in respect of both the *vedute* and the Oriental costumes and types – became increasingly eclipsed by new findings. These related to artistic models or prototypes which were more commonly known and more acceptable to the public. Thus Leonardo Olschki already finished with the extensive collection of specimens of “Orientalism”, and repudiated their unconsidered overestimation.

Initiated by Giotto, Ambrogio Lorenzetti and Andrea da Firenze, “orientalizing” – which conveyed some historical realism and so it was historicizing in its tendency – as it appeared in the 14th-century codex illumination in the French court, led to the representation of distinguishing costumes in an “orientalizing” fashion in an iconographical context similar to that of the Hungarian Anjou Legendary. Occasions for such representations were prophets, Romans, Jews (so it happened that the centurio on the Narbonne Parament was depicted as wearing his hair in plaits!). This “orientalizing” reached its climax in the court art of the early 15th century, more particularly in the Bible illustration of the Boucicaut-Master, in the oriental travel scenes of *Merveilles du monde*, and in the Carthaginian figures of illustrations to Livy. Illustrations to accounts of eastern travels correct the text in terms of conventional notions. Ideas formed about the East and the oriental peoples were organic parts of the mediaeval world concept, in the same sense as *imago mundi* inseparably included both the geographical and the historical concept of world. An essential element of the geographical concept: distribution of the world among Noah’s sons. within this, demarcation of Europe as Japheth’s share. At this point, the issue of the history of eastern peoples became directly related to the problem in which the Illuminated Chronicle’s editor was also engaged.

In respect of the costumes intended to express a contrast with and a distance from the Chronicle’s age, the “orientalizing” representations included in the Illuminated Chronicle certainly belong among the first European manifestations of historical consciousness. This conclusion, which undoubtedly applies to historical illustrations in general, can only be reconciled with the distinction made between the two kinds of the throne’s supporters if we suppose the mentioned distinction to have implied a demand on winning over and bringing together the distinguished leaders of the traditional and the new, knight-type armed forces. This may be one important element of the Wise Government exemplified in the discussed picture. Accordingly, aristocrats wearing Oriental-type costumes appear in the picture as the 14th-century descendants of their Hun or conquering Hungarian or Árpád-Age ancestors, adhering to their ancient traditions.

An analogy with these figures can be found in *the Historia destructionis Troiae* by Guido delle Colonne, a codex held by the *Bibliotheca Bodmeriana* in Geneva, in a series of paralleled images of the Greek and Trojan actors of the story: images similar to those in the Illuminated Chronicle’s genealogical cycle. A specific trait of the Geneva codex is that the Greeks are represented in an antique, while the Trojans in an Oriental fashion. The interpretation of the Oriental costumes was given by Hugo Buchtal. An important element of his argumentation was the assumption of a prototype which had been followed by the Geneva codex as well as by the Guido-manuscript of Madrid, though the latter renewed his style after the model of the Vienna *Genesis* (held in Venice at the time). Buchtal tends to connect the art historically most significant fact with the person of Doge Andrea Dandolo. The fact namely was that strivings for a classicistic following of antiquity can already be observed on the Baptistery mosaics of San Marco as well as on the *Pala feriale* by Paolo Veneziano. Compared with the Madrid manuscript, the Geneva codex represents a more popular version. It is hardly conceivable that this version or its model could have any influence on the Illuminated Chronicle’s illustration. The Chronicle’s text refers to its connections with Venetian sources from the second half of the 13th century, as it contains the history of the Trojan foundation of Venice. On the other hand, Paulus Minorita had obviously drawn on Hungarian sources, and his data so collected on the history of the Huns were included in Andrea Dandolo’s chronicle. Serving as a model for the Hungarian

Chronicle may have been such a codex illuminated sometime in the mid-14th century as might have also been a common model for the two Venetian Guido-manuscripts. The Chronicle's "orientalizing" layer – the self-image of a nation that originates itself from Scythia and regards itself as being equal in rank with the Trojans – represents a level of reality different from that of the supposedly accurate representation of costumes and arms.

These "orientalizing" representations in the Chronicle may, at the same time, evoke very disagreeable associations as well. These associations already lead back to the world of realities of the age. Hungarian warriors with their Oriental look would strike terror in people wherever they appeared: their strange tactics coupled with their repugnant behaviour filled people with fear. In the view of contemporaries, all this applied even more to the Cumanian corps of the Hungarian forces. Judgements of this kind were recorded, as early as the 13th century, especially by Austrian observers and poets who had gained some war experiences with Hungarians. Armed conflicts between the knights equipped with western-type arms and the light-armed Hungarians proved to be lasting. What meant an even more serious challenge to the western adversaries of Hungarians than their unfamiliar weaponry was the related tactics which was quite unusual to the heavy-armed western knights. This added to the antipathy toward the Hungarians. The Austrian Rhymed Chronicle gives several evidence of the success of the Hungarian tactics: their habit "to shoot arrows from a distance, and then to turn back rapidly" not only surprised, but it also scandalized the knights accustomed to hand-to-hand fight. In the judgement of the western knights, this tactics was unchivalrous. The accusation of unchivalrousness was coupled with similar other accusations, such as inability of tournament, inexperience in or even incapability of joust. It was an important endeavour of the Angevins to introduce and spread the western-type tactics of chivalry, along with the related rules, standards and formalities, and also the arrangement of tournaments. The picture series in the Illuminated Chronicle, which present the Oriental-type tactics and the arms belonging to it as part of the historical or "national" traditions, give evidence of the recognition of their values, of the cherishing of their traditions, and also express their reconciliation with the western traditions. It was on this account that the representatives of these historical traditions were placed on the left of the majesty-image of Louis the Great on the Chronicle's frontispiece, paralleled with the impeccable western knights on his right.

[Cf. Marosi, E.: "Zur Frage des Quellenswertes mittelalterlicher Darstellungen. 'Orientalismus' in der ungarischen Bilderchronik." *Medium Aevum Quotidianum* 22. *Alltag und materielle Kultur im mittelalterlichen Ungarn*. Ed. by A. Kubinyi and J. Laszlovszky, Krems 1991, 74–107.]

II. ST. LADISLAS AS A HUNGARIAN NATIONAL SAINT

The existing monuments of St. Ladislas's cult date back only to the late 13th century, and his history, even in its main lines, can only be followed here up to the early 16th century. In contrast with the Illuminated Chronicle, which represents the exclusiveness of the court art and the cultural *élite*, the St. Ladislas-cult is a mass phenomenon, and the related representations are open to the wide public. This makes it possible to study the mediaeval cult images and the phenomena of *historia* in a wider context and in a longer course of time. Our investigation is an attempt to get an insight into the mediaeval prehistory of national identity by the means of iconography.

Of the St. Ladislav-ikonography, all extant images follow the beginnings of his liturgical cult with a time lag of at least one century. These monuments, however, fail to refer to the possible prototypes of this ikonography, therefore, inferences relating to the time around St. Ladislav's canonization in 1192 would be of great importance. It is probably justifiable to assume that Várad (now Oradea in Romania) as the central place of his cult was playing just as a creative role in the formation of representational *modi* as in the formulation of liturgical texts. While liturgical texts and the texts of legends are given, the art historical hypotheses are in want of any factual material. To draw conclusions from much later material, in turn, is a highly risky venture.

Both as a donor and as a titular saint, King Ladislav's representations are expected to be found mostly in the cities of Várad and Záhgráb (Zagreb, capital of Croatia). The ikonographic documents date from a much later time, so they already demonstrate a well-established ikonographic tradition. Nor can representations of the Várad coach-miracle be regarded as of local origin.

The only monument related to the sepulchre and relics cult is St. Ladislav's reliquary head in Győr, which is a major goldsmith's work from the first third of the 15th century. It bears the stylistic marks of the age of its creation.

The narrative pictures have their root in the legend text originating from the early 13th century. Unquestionably, these representations are *also* based on the above-discussed Chronicle's text. Specimens which have been left to us, are of a much later origin, contemporary with the editing of the Chronicle in the 14th century.

– The only *legend-cycle* proper is included in the Hungarian Anjou Legendary. The related picture series can be deduced partly from the legend's, partly from the Chronicle's text (episodes of the Kerlés battle only from Heinrich von Mügel'n's narration).

– The St. Ladislav-representations from the *Illuminated Chronicle* – except pictures illustrating the major events of the King's rule – do not form a closed unit, but are scattered among other images, adjusted to the sequential order of the text. The Ladislav-cycle that can artificially be composed out of them, may well be termed as historical, and its involvement is independent of the lay-out of the Legendary's pictures.

– Having spread in wall-paintings, the cycle – which also includes the King's struggle with the Cuman and the saving of an abducted girl – may be termed as *historia*, though it can hardly be supported by textual tradition. The statistical analysis and the geographical distribution of monuments substantiate neither the hypothesis, which postulates the military border zone and/or the border guard organization to have been the mediator(s) of this theme, nor the assumption of a general effect produced by a prototype in Várad.

– Dating from 1389, the *Bántornya* (now Turmišće in Slovenia) *cycle* is a special case. Namely, its donor is a known aristocrat, László (Ladislav) Bánfi and its composition is also a special one. The *historia* presented in five scenes, is extended by independent (historical) scenes, which rest on the Chronicle's narrative, but are independent of its illustrations. These scenes include: Ladislav fighting Solomon, construction of the Cathedral of Várad, and the enigmatic scene of succession on Ladislav's throne.

Beginning with the Bern diptych of King Andrew III, *representations connected with the liturgical cult* would most frequently appear on miniatures of liturgical books, wall-paintings, seals, goldsmith's works or altars, often in the company of other saints, especially with canonized Hungarian kings. These representations are strongly conventional in character; their majority dates from as late as the 15th century. Typical of the deficiencies of our existing material is that we do not know of any titular representation of the hundreds of mediaeval St. Ladislav-altars.

The emergence of representations of “*sancti reges Hungariae*” can reliably be ascribed to the Angevin Period. One of their earliest specimens, miniature of the frontispiece of Nicholas Vásári’s *Decretales*-codex in Padua, probably dates from 1343. At the same time, Queen Elizabeth presented a (lost) *antependium* with images of Hungarian saints to San Pietro in Rome. In spite of disputes over dating, this event may be brought into connection with the presentation of Simone Martini’s St. Ladislav-panel of Altomonte to Filippo di Sangineto. Of similarly official nature is the iconography of the large *fermaux* of mantle in the Cathedral Treasury of Aachen (prior to 1381). Minting also contributed considerably to the uniformization of St. Ladislav’s figure from the gold florins of Louis the Great (after 1354) up to King Matthias Corvinus’s monetary reform of 1468.

CHRONOLOGICAL ASPECTS: COSTUMES AND ATTRIBUTES

Saints were dressed in a long tunic and a cloak covering it only in the oldest monuments. This apparel signifies the ruler’s royal dignity while pursuing his peaceful activity. However, the armoured figure seems to have outlasted the type of the peaceful, wise ruler during the 14th century.

Thus in the late Middle Ages such images of the fully armed St. Ladislav are predominant which – in accordance with the mode of representation of his *Historia rhythmica* (e.g. *responsorium* I: *Honor noster, et patrone./ Pie, potens, tutor bone./ Afflictorum portans onus/ Et ad omne pius pronus*) – validate the conception of the valiant patron (e.g. in his hymn: *sis defensor indefessus/ et athleta patriae*). From the 14th century, the conceptual core of his representations originates in that conception which was also allowed by *Historia rhythmica*, e.g. *O columna militiae./ Christiane./ O firmissima/ spes tuae gentis*. Thus the majority of St. Ladislav’s representations present him as the Christian knight of the liturgical texts.

The ideal underlying his iconography was already put into verse at about the time of his canonization: *Confessor Domini, Ladislav./ Astantem plebem corroborat/ Sancta tua intercessione./ Ut qui peccatorum/ pondere premimus, Beatitudinis tuae/ gratia sublevemur/ Et te duce aeterna gaudia consequamur*. Here a double imitation is set as a condition for intercession: Ladislav as hero of *imitatio Christi* should intercede for those following him. Thus his representations with the arms of any age are by no means merely formal phenomena. St. Ladislav falls into line with the mediaeval country-patrons venerated in parallel with him. The chronological phases of his attire represent not only some chapters of the history of arms, but also the stages of his imitation. So much the more as a knight’s armour is not only a defensive armament, but also expresses an ethical conduct. In Hungary from the early 13th century, nobility was closely connected with the possession of such accoutrements (*nobilis apparatus militaris*). From the time St. Ladislav’s images can be traced, we have a whole series of documents representing changes in the forms of armoury of the noble knight, personified in the King’s figure.

PHYSIOGNOMY

In the 14th-century scenes of his *historia*, the King is alternately represented as a young, beardless, or as a bearded figure of a more mature age. Forms of his face and beard vary from one image to another. Obviously, the iconographic type was usually fused with the painter’s own pictorial formulas.

Representations, which tend to accentuate the holy royal dignity, convey another tradition. The frontal representation with bifurcate, pointed beard can already be observed as an estab-

lished form in the *incunabula*: in the miniature of the Bern diptych as well as on the *Várad* seal. This form was taken over and spread by the mentioned coins, and this influenced the Saint's representations in other forms, too. This physiognomy is not alien to the features of the Christ-images prevailing in the 14th century, and is in full harmony with the ideal of *imitatio Christi*.

Johannes Aquila's wall-painting of 1378 at Velemér probably heralds the start of a new development, in the course of which the Saint's face assumes the more mature and meaningful features of an elderly man. Attesting to this development are wall-paintings at Erdőfüle (Filia in Romania), Székelyderzs (Đirju in Romania) and Szepesmindszent (Bijacovce in Slovakia). The latter ones draw particularly near to those norms of liveliness which asserted themselves in St. Ladislav's herm in Győr. Accordingly, the solemn dignity of this herm appears as a novel formulation, which is adequate to both the physiognomy and the disposition of the Saint, and falls in line with the tendencies of the years around 1400. The change, which had taken place in the Saint's iconography in the early 14th century, led to the establishment of his late-Gothic representation as an energetic, manly, mature, sharp-featured ruler with a long, dark, bifurcate beard, while the emphasis was laid on his ready-to-act nature rather than on his dignified appearance.

CONTRIBUTION OF THE IMAGES TO HISTORY

The Knight-King

Well before 1300, St. Ladislav's veneration had already been based on the interpretation of his personality as an ideal knight, whose personal virtues had made him worthy of crown not only on earth, but first of all in heavens. Accordingly, this made it possible to successfully settle the rather delicate problem of his succession to the throne still in King Solomon's life, in the spirit of *idoneitas*. Corresponding to all this was the iconography of his crowning by angels. His merits enabled him to serve as a ladder to heavens: *Scala gentis ungarorum/ per quam scandit ad celorum/ kathedram Pannonia*. In these lines his local cult is extended to the entire *gens ungarorum* or even to the whole *Pannonia*. In fact, the *anagogicus mos* of this *sequentia* describes the elevation of this nation to heavens. Liturgical texts had actually formed a framework for the veneration of the country's holy patron, which remained applicable until as late as the end of the Middle Ages.

It was not much earlier than the time, from which the first documents of his *historia* date, that St. Ladislav's chivalrous acts were exemplified through the cycle of the liberation of the abducted girl. The basically secular nature of these scenes needs no further demonstration, because it is related to such a chronicle-type narrative tradition which never formed part of legends. Its origin in *topoi* of the chivalrous-court epics may also be taken for granted. Therefore, it is needless to draw any inference as to its ancient, Asian origin, "folkloristic" traditions and mediating links which can only hardly be traced. These extant series of *historia* may have had a common prototype, the location of which is still a problem apparently impossible to resolve. There are also good reasons to assume that the original medium may have been in book painting. The fact that the *historia* only represent the acts of Ladislav as prince (as opposed to the legend and the historical pictures), might serve as a motive helpful in dating. On this account, the St. Ladislav figure in the *historia* may well be conceived as the image of the young king, and his representation in this manner might have idealized those real circumstances of the 13th century which remained prevailing in the political life of Hungary until 1270, the year of the death of King Béla IV.

The former iconographic ambiguousness survived even after the Angevins had taken over the St. Ladislav-cult. The armoured King, clad in a loosely fitting cloak, appearing on the first gold florins, corresponds to the typology of king figures in the Illuminated Chronicle. Within this ruler-typology, which had spread throughout Central Europe, personalities regarded as great kings were characterized by a combination of two qualities: wisdom and bravery.

Within the compass of this representation, not quite free from some dynastic and state-minded motives, Ladislav often appears as a member of the community of the country's patron saints, bearing the traits of a mature and energetic knight. This role as a local value considerably promoted the establishment of his permanent individual characteristics. His representation became soon linked up with the heraldic symbolics.

Belonging to the good king's semantic range are also some rare representations, which relate to the election and coronation of St. Ladislav, and which always rely on the Chronicle's text or on legends drawing on the former. In the Illuminated Chronicle (p. 92), the holy King's coronation ceremony is performed both on the basis of a *communis consensus* and by angels. The picture mirrors a conception which became commonly held in the course of the 14th century, and which tended to originate the royal power from the consensus of the country (*regnum*), which, in turn, was represented by the royal council (*praelati et barones*). In the wall-painting (1389) above the triumphal arch of the Bántornya (now Turnišće in Slovenia) church, which was certainly produced already under the effect of controversies surrounding King Sigismund's ascension to the throne, Ladislav's coronation was justified by his proper election by the *consilium*, as the picture's inscription emphasized. The Bántornya series seems to reflect a commonly held opinion, namely that the king gains his own *honor* by will of the representatives of the country.

This conception of *honor regis* can only be contrasted with that which was stamped in *garas* (farthing) silver coins a few decades earlier. The Aristotle-inspired interpretation of the epigraph reading HONOR REGIS IVDICIVM DILIGIT on the reverse of coin CNH II, 70, was only mentioned later by Osvát Laskai and Pelbárt Temesvári, representatives of the Franciscan Observance in the late 15th century. Thus the Saint's figure embodies the opposite of tyrants, much in the same way as the Chronicle's Prologue perceives it. The reference to St. Ladislav as source of justice continues on the reverse of Queen Mary's double seal (1382). Serving as a model for this reverse side was the seal of King Charles V of France, which he used *in absentia magni*. Queen Mary's seal represents St. Ladislav in a changed role: the direction of his veneration shifted towards the veneration of the patron of the country's estates.

The Country's Patron Saint

Veneration of St. Ladislav as an ideal for knights belonging to the lesser nobility, continued uninterruptedly throughout the 14th century. The major part of the existing representations of *historia* also gives evidence of St. Ladislav's veneration to have been at its height before and after 1400. So far unknown devotional pictures attest to the novel appearance of personal elements in the Saint's veneration. If somebody is represented in picture series of saints on the church walls is tantamount to confessing to be a member of the nation. The basic motives for this confession are strikingly exemplified by the iconography of the leaders of Romanian settlements in Transylvania at the time. The image of the Polish King Wladislav II, of the House of Jagiello, included in the Byzantine-style wall-painting cycle of the Lublin castle chapel (1419) represents the founder in the form of his patron saint. The angel hands over the symbol of power in accordance with the feudal ceremony of investiture pertaining to this office in the same way as can also be observed in other representations of the *homage*. Windecke reported

that the Wallachian Prince Vlad Dracul had been honoured, among other things, with St. Ladislav's banner. Belonging to the genre of devotional pictures had been the wall-painting on the northern wall of the Bántornya church's sanctuary, which was uncovered in 1928, but perished not much later. This wall-painting formed part of the sanctuary's overall painting in 1383, signed and dated by Johannes Aquila. A copy of an obviously older devotional picture was left to us from the demolished parish-church of Homoródszentmárton (Mártiniş in Romania). On the southern wall of the nave of the Cserény (Čerín in Slovakia) church, the third devotional picture represents a holy king with a page carrying his sword. This curious devotional picture is highly interesting on account that it was meant to demonstrate the relationship between the represented figure and the donor, between the Lord and his vassal as a token of fidelity.

About and after 1400, arms with the double cross can be found on several monuments of the St. Ladislav-images. Its antecedent may well have been the shield with the Latin cross which was a current attribute of the Christian warrior. The double cross-decorated shield now refers to nobility that constitutes the nation. Thus it was not until the end of the Angevin period that St. Ladislav became the patron saint of the nation of nobility.

St. Ladislav and the Blessed Virgin

In addition to King Matthias Corvinus's gold florins, the two sides of which connected the image of St. Ladislav with that of the Blessed Virgin, there are also other evidences of this iconographic relationship such as *guldeners* of King Wladislas II, minted from 1500 on, the same king's votive panel painted by Bernhard Strigel (Budapest, Museum of Fine Arts), the opening wood engraving in *Panegyricus ad divum Ladislaum Pannoniae regem victorissimum* ..., a work by Paulus Crosnensis Ruthenus, published in Vienna in 1509, another woodcut decorating the frontispiece of *Missale Zagradiense* (1511), the inscription of which calls the Virgin *Patrona Hungariae*, and a painted wing of the altar of Vitfalva (about 1490).

The iconography of the Vitfalva (Vitkovce in Slovakia) panel fits into the representational tradition of the scene of Augustus and the Tiburtine Sybil. According to a strophe of *Hymnus de S. Ladislavo* in the Peer-codex: *Te elegit virgo maria/ predotaui gratiarum donis/ vt custodires et gubernares/ legatum sibi hunicum regnum*. The Blessed Virgin, the *Immaculata* appears on both panels in the same form among clouds. This form of the Virgin in half-length-figure with the crescent, floating before St. Ladislav, was stamped on *guldeners* of Wladislas II from 1500, and this was replaced by a full figure form on Strigel's votive painting.

The cult of the *Immaculata* had been spreading very widely in Hungary as well in the late 15th century, so that Pelbárt Temesvári devoted his *Stellarium corone benedictae Mariae Virginis* to the Virgin. Presumably, we are far from the mark when we consider the Franciscan Observant movement and particularly the preparatory efforts by Friar Giovanni Capistrano to have been in the background of the Blessed Virgin's cult and her elevation to *Patrona Hungariae*. The same movement was also inclined to attach an anti-Turkish tendency to the St. Ladislav-cult. Recorded in 1479, the legend version of the Dubnic Chronicle, which preserved János Kétyi's text, is at least a parallel, if not an important historical source of the holy King's representation as the Virgin's knight. Namely, the mentioned chronicle contains legends which are connected in many ways to traditions relating to the centre of the Saint's cult in Várad.

[Cf. Marosi, E.: "Der Heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger. Bemerkungen zu seiner Ikonographie im 14–15. Jahrhunderts." *Acta Historiae Artium*, XXXIII (1987–1988), 211–256.]

III. "OPUS IMAGINIS SANCTI GEORGII" – ITALIAN RELATIONS OF THE ST. GEORGE STATUE IN PRAGUE

INTERPRETATIONS AND PROBLEMS IN ART HISTORY

Generally, the statue was classified as a bronze equestrian monument. At the same time, the Prague statue had been erected on a fountain, and it served so for several centuries. It was not until its transfer in 1761 that it became separated from the reservoir of fishes to which it had belonged since it was first mentioned. Actually, it was not fully dissociated from the fountain even in Josef Plečnik's composition of 1929.

It was the early 20th-century art history that worked out a theoretical frame allowing to study the Prague work of the brothers of Koložsvár as a late mediaeval work of art. This theoretical frame included various theories concerning the specific northern trends of evolution (*Sondergotik*) and the interpretation of the Italian *trecento* art as proto-Renaissance leading on to the 15th century. Pinder's theses and the subsequent Czech literature on the topic allowed a major role to the international court-culture of the 14th century, with Vienna and Prague as its Central European centres. The Italian orientation has always been more characteristic of the Hungarian research. Both theories, however, are built on the presumption of national characteristics. In one way or another, the emerging methodological questions always concern the fundamental problems of stylistic criticism. The arising questions include the extent to which stylistic criticism is able to examine and evaluate the mediaeval armoured figure; to what degree its similarities and differences can be ascribed either to the fashion of the age or to the artist himself. On the basis of armoury and the figure-type determined by it, only very outward and superficial analogies can be established.

WRITTEN RECORDS ON THE SCULPTORS, MARTIN AND GEORGE OF KOLOZSVÁR

Our knowledge of Martin and George of Koložsvár rests on some second-hand sources of information on the one-time inscriptions on their Prague statue (1373) and on their perished works in Várad (about 1370 and 1389). The conspicuously frequent occurrence of the brothers' signature may be brought into connection with bronze casting. The assumption that one of them was the moulder and the other the founder, cannot be supported by the inscriptions. The two inscriptions in Várad, which are very similar as regards their grammatical structure, fully agree with the usual mediaeval signatures. The inscription of the Prague statue of 1373 fails to indicate the donor and its predicate only refers to the work of the Brothers, reading: *conflatus est*. These inscriptions were formulated by someone else. While the two Várad inscriptions suggest a local *milieu*, the author of the Prague inscription may have been German. The "signatures" in each case were placed in a shield, presumably on its edge.

THE PRAGUE STATUE OF ST. GEORGE AND ST. MICHAEL'S STATUE IN ORVIETO

The Head

Our discussion starts out from the results of Jolán Balogh's comparative investigations in 1934, when paralleling the two mentioned monuments by methods of stylistic criticism, she demonstrated similarity and relationship between the profile of the Prague St. George statue and that of the figure of Archangel St. Michael standing on the gable of the left-side portal of the western

facade of the Orvieto cathedral. As a matter of fact, the Prague St. George's head is a Byzantine-type archangel head rendered into the St. George iconography.

The tradition of this face type can be observed even in the classicizing forms of the early *quattrocento* sculpture, which can be found on works of the young Donatello as well as on those of Nanni di Banco. Types of the late *trecento* Florentine sculpture may have reached the workshop of Porta della Mandorla through the mediation of Niccolò di Pietro Lamberti. Between 1391 and 1397, Niccolò di Pietro Lamberti was working on the portal in the company of Jacopo di Piero Guidi, Piero de Giovanni Tedesco and Giovanni d'Ambrogio. The head type shows connections with Giovanni d'Ambrogio's Prudentia-relief decorating the Loggia del Lanzi, his earliest work dated by written source from 1383. The source of Giovanni's art was the Orcagnesque sculpture of Florence, perhaps the style of Francesco Sellaio, a follower of Andrea Pisano.

Another conspicuous element of the Prague St. George statue's head is its proportioning which determines the facial expression, first of all, by wrinkles on the forehead. It seems that interconnections of such expressive formulas cannot be investigated by methods of stylistic criticism, as they are neither individual elements, nor can be assigned to a particular age or period. Liveliness and endeavours to attain naturalness seem to be the decisive factors. The 13th century is the age when these physiognomical formulas actually appear. Considering its origin, the facial expression of the Prague St. George statue, taken over from these old patterns, is apparently not the only motive of this kind. The physiognomy of mediaeval representations is generally interpreted, more or less consciously and systematically, in its correlation with the theorems of modern-age physiognomy, thus in a basically anachronistic manner. Belonging among the rare exceptions is Alexander Perrig's hypothesis concerning the interpretation of Villard's lion-drawing *contrefais al vif*, as it opens up new prospects for the doctrines of mediaeval physiognomy. In Perrig's interpretation, this drawing is an ideal portrait of the king of beasts agreeing with that image which goes back to antiquity and was passed down as a tradition to later ages by encyclopaedic works and *bestiaria*, and according to which the lion's power is dwelling in its eyes and forehead. From the aspect of comparing men with beasts, a remarkable role was played by the pseudo-Aristotelian *Physiognomica* and also by *Secretum Secretorum*. These doctrines do not only offer criteria for the judgement of the ideal beauty reflected by the St. George statue, but they also promise a key to understanding the mental attitude expressed in the figure's features.

The St. Michael Figure of Orvieto

Recognized by Jolán Balogh, the parallel between the Orvieto St. Michael figure and the Prague St. George statue, however, does not relate to art in Orvieto in general. Works on the tympanum of the middle portal were certainly completed in 1330, the year of Maitani's death. In the last two years of his life, the Master still had much work to do on the bronze symbols to be placed on pilasters of the facade. The time lag between Maitani's animal figures, which had been executed in his life, and the St. Michael figure was hardly more than twenty years. Of the figures placed on the portal gables, *Agnus Dei* on the gable of the central portal was cast under the direction of Master Matteo da Bologna between October and November 1352, and two records related to the figure's execution, more particularly to payment made again to Matteo da Bologna, date from February 1356. Matteo di Ugolino was not an artist; in the knowledge of his scope of activity, the moulding of the St. Michael figure can hardly be attributed to him.

Since Matteo da Bologna does not seem likely to have been the author of this statue, the idea that the attribution of the Orvieto St. Michael Figure is only possible by methods of stylistic criticism, has to be given up. One conspicuous trait of the figure is its classicizing armour, patterned with fine rosettes and acanthus leaves, and bordered with friezes. In Enzo Carli's view, the figure is akin to Ambrogio Lorenzetti's St. Michael panel, originating from Badia a Rofeno, now held by the Museo d'Arte Sacra in Asciano. In his assumption, the Orvieto figure can be attributed to Matteo da Bologna, who might have followed the model of Lorenzetti, especially concerning the lavishly decorated armour.

The representation of archangels as antique armoured knights leads on to the Traini problem. *Lorica* as a motive borrowed from antiquity also appeared in the 14th century in an iconographic context where it had formerly not been in general use. Instead of *loros*, we can find a decorated armour in St. Michael's iconography on Andrea Orcagna's Strozzi altar (1357). Belonging to this type is a particularly elaborate sculptural work on the sepulchral monument of Lorenzo Acciaiuoli (died in 1353) in the Certosa di Galluzzo near Florence, which is exceptional in many respects. The best known examples of this figure-type – which perhaps also mean an introduction to the *trecento* art of Tuscany – are the archangels in the Last Judgement of the Camposanto in Pisa. Polzer's iconographic research support a dating of the Pisan wall-painting shortly after 1328. This circle also includes those wall-painting fragments (originally dating from 1345), which were discovered in Prato, in the Pellegrinaio of the Ospedale della Misericordia, and which accurately followed the Pisan Camposanto's Last Judgement wall-painting in the style of the post-Giottesque generation of Florence. These fragments proved to be an authentic work by the Florentine Bonaccorso di Cino, a fact attested by written sources as well. In the Traini problem, the Emilian relations of the Pisan wall-paintings, especially the St. George fresco of the Pisan Battistero, play an eminent role.

From the viewpoint of the Orvieto figure, the St. Michael drawing of the Berlin Kupferstichkabinett seems to be of great importance. Based not only on formal, but also on stylistic and general cultural arguments (most important among them being the close relationship between the Byzantine and local Venetian elements in Andrea Dandolo's age), Degenhart and Schmitt localized the drawing to be from Venice, dating it from about 1380. Deserving special attention from the aspect of the Orvieto figure, if only because of their slight time lag (as they can be dated from 1353–54), are Guariento's panels representing the angelic choirs, painted for the Cappella Carrarese of Padua. It is, then, not impossible that in the case of the Orvieto St. Michael figure, the figure-type, which was highly topical in Tuscany at the time, was completed by stylistic elements and iconographic specialties which were widespread in North Italy at about the same time. The Orvieto figure, however, fits into the harder and more angular face-type of the Pisano workshop, above all, of Nino Pisano. Nino Pisano's local effect can also be well demonstrated in Orvieto: the face-type of the angel in the Museo del Duomo comes very near to that of the bronze St. Michael. The same face-type reappears in Florence in the case of Giovanni d'Ambrogio, and first of all, in the virtue-figures of Loggia dei Lanzi.

PROBLEMS OF BRONZE SCULPTURE

On Casting Technology

In the whole structure of the Prague St. George statue it is virtually impossible to discern the respective work of the moulder and the caster. To put it short: from both formal and technological viewpoints, the statue is considered to be the work of Martin and George of Kolozsvár. This

statue is a rare 14th-century example of the large, almost life-size bronze statues. There are indications that the figures in Várad were of the same quality. Their statue was cast by the lost wax process, more particularly, by its more direct method termed as process of "lost form", of lead-bronze, and in one piece. A remarkably high technological level is shown by the very thin walls of the cast (averaging 5 mm, in some places not more than 2 mm). It seems likely that the high lead content is a result of conscious alloying efforts aimed to increase the fluidity of the metal and to decrease its melting point.

The closed cast produced by means of direct mould represented the highest level of mediaeval technology. The Prague St. George statue was also produced by this rare process. In contrast, much more widespread than that was the bronze cast produced by open mould, the most typical example of which is the bell.

The threads may have run from the thin-walled Perugian casts, which already showed signs of the advanced application of the lost wax process, through the works of the Maitani workshop in Orvieto, and directly through the workshop of the Orvieto St. Michael statue (or in a technical sense: through Matteo da Bologna) to lead up to the Brothers of Kolozsvár. One of the weak points of this assumption is that the Orvieto bronzes have not been subjected to metallurgical analysis. The other is that the alloy of the Prague statue's metal resembled neither the Italian bronze alloys of bells, nor the alloys which were used for statues in Perugia with a more advanced technology of casting. Apart from its exceptional alloy, it is also characteristic of the Prague statue that the Brothers produced a highly fine, thin-walled cast with a great technical bravery and sophistication. What can only be taken for certain is that lead-bronze is not the most favourable material for this purpose; hence there is a tension between the form of the Prague statue and its realization.

On the Iconology of the Bronze Sculpture

The only direct information included in the Prague statue's inscription undoubtedly relates to the performance of the Brothers as bronze casters. The intention of representation can be approached by posing two questions: the first concerns the material of the work, the other relates to the nature of representation in terms of genre.

Both the bronze material used and the technology adopted refer to high pretentiousness. Undoubtedly, following the pattern of antique bronze statues is in itself a driving force of the renewal and development of technology in an effort to erect and possess grandiose monuments. Not only in monumental sizes, but also in small sculptural version, as shown by statues of Filarete or Antico as the earliest examples. The Brothers of Kolozsvár could not yet be ranked among those conscious innovators of large-sized Renaissance bronze casts, who thereby sought to revive the classical antiquity. The literature on the supposed "study trip" of the Brothers of Kolozsvár to Italy relied first of all on those antique monuments which promised some lessons to be drawn as to the movement motives of the Prague statue. Monuments that could be seen publicly in the 14th century are small in number. There were the marble statues of the Dioscuri on the Quirinale in Rome, and there are the Greek bronze horses on the facade of San Marco in Venice. These analogies, however, are horse rather than equestrian statues.

There was, however, an almost inexhaustible treasure trove of the motives of horse and equestrian compositions, which has been left practically intact by research, namely, the rich stock of antique equestrian battle and hunting scenes. One of their characteristics is that the most variegated actions are represented side by side within one and the same composition, as they are usually mass scenes. Coming near this category of motives are those types of triumphal equestrian representations which show the subduing of the enemy or killing a game. In this respect, relief sculpture seems probable to have given the patterns. This representational tradition was noticeably followed in the Middle Ages by both the western and the eastern iconogra-

phy of knight-saints and of archangels. The assumption of such a take-over is based on as well as justified by the picture-like composition of the Prague statue of St. George. In the case of this statue, basically, we can speak of a scene reviving historical memory, a *historia*, rather than of a static *imago*.

THE PRAGUE STATUE OF ST. GEORGE AS A SCENE

To find the right interpretation of the view of this statue, we have to look at it frontally. Thus only representations displaying a figure riding to the left are suitable for comparison. Rather rarely occurring in the St. George iconography, such images show the left side of the knight, where the shield is held. Stolen in 1748, the shield must be added to the figure's view in thought only: not only does the shield with a cross in it complete the statue's iconography, but it also modifies its composition. Among the generally accepted parallels of this statue, mainly images to be found in the Bible of Mechelen and the *Codice di San Giorgio* lend themselves for comparative study. It is only with the radical reduction of the painted parallels to the self-closed, marginal composition of the Malines Bible and to the scene included in the initial E of the Vatican *Codice di San Giorgio* that the real artistic significance and boldness of the Prague statue can come into full display. The trait common to all the three representations is that they omit the most conventional element of St. George's chivalrous fight: the composition motive of the frontal encounter with a spear, and instead of an attack, they show a close combat: slaying the dragon, which equally fights the rider and the horse, i.e. a close combat in the sense of struggling. The composition is arranged around a spatial axis formed by the spear-shaft. These compositions exemplify the freedom of the artist's invention. It was this thought what Boccaccio had in mind when he brought up the figure of St. George (and St. Michael) in the Epilogue of his *Decameron*. Surely, it was not by chance that Boccaccio selected this simile to expound his views concerning *poetica licentia*.

In the mid-14th century, the representation of St. George's fight was known as a theme permitting the free soaring of the artist's imagination. Hence follow the so many variants of this duel, the multitude of different, bold, and often contradictory interpretations, from Simone Martini's (disappeared) fresco in Avignon, through Vitale da Bologna's panel in Bologna and Pisanello's fresco in Verona, up to Cosmè Tura's organ panel in Ferrara.

A rocky landscape on the statue's pedestal, enlivened by stylized plants, groups of trees, snakes and lizards, is an early example of those types which Brigit Blass-Simmen – particularly in connection with Pisanello's wall-painting in Verona and Carpaccio's canvas painted for the Venetian Scuola – rightly considered as the pragmatic realization of the Aristotelian *mimesis*. A further element of interpretation is the assumption that all this was in agreement with the humanist theory of *ekphrasis*, especially with the aesthetic theorem of the Paduan early Humanism, which had been founded by Vergerio to be continued by Guarino de Verona. It is in this circle, and also in Cennino Cennini's person, where Norberto Gramaccini tries to find the theoretical and practical foundations of the late *quattrocento* casts, modelled from life. The landscape on the statue's pedestal is connected with two topics of mediaeval iconography as well as with the related notions: one being the theme of the *Frau Welt*, the other, which is even formally closely connected with the former, is the iconography of sepulchral monuments with representation of the dead in *transi*. The Landscape of the Prague statue belongs to the 14th century in a formal respect too. It is at a level which is represented mainly by Leonardo di Ser Giovanni in the Italian art. Apart from its contemporaneous counterparts, presumably, it is this type of landscape-representation to which Cennini's often cited advice on the proper method of painting landscapes most directly applies. It would not be appropriate to eliminate the concept of international Gothic art from Cennini's evaluation as radically as Gramaccini eliminated the influence of the enigmatic Master Gusmin from Ghiberti's career. At any rate, the landscape of

the statue's pedestal is akin not only to Italian landscapes scattered with the horrible scraps of the dragon's repast, but also to such works executed in the international style of the years around 1400, as, for example, pedestals decorated with the elements of the Paradise or some bucolic landscapes, so much frequented by the goldsmith's works of the courtly art.

Interpreting the composition as a scene calls our attention to one more thing: the girl's figure. This apparently smaller-scaled figure unambiguously has its proper place within the composition: on the rock protruding on the left side. The composition thus completed by this figure can be visualized as one similar to what appears on the alabaster St. George group of almost the same age, which is now held by the Kress Collection of the National Gallery of Art in Washington, though it was formerly described by Béla Lázár as part of the Oppenheim Collection. Coming from the Ayala-family's sepulchral chapel in the Dominican church of Quejana in Spain, though of an unquestionable English origin, this piece, bearing the marks of gilding and painting, is in many respects just as enigmatic and solitary as the Prague statue of St. George. The whys and wherefores of its getting to Spain are not known, and in view of its size and composition, it is unparalleled among the alabaster carvings of English origin. Finally, its placement also raises questions similar to those related to the Prague statue. There are no indications which would reliably refer to its belonging to an altar, or perhaps to a sepulchral monument.

HYPOTHESES ABOUT THE ORIGINAL ERECTION OF THE PRAGUE ST. GEORGE STATUE

Most interpreters of the Prague statue failed to take the statue's possible architectural constraints into account. While those few thinking of a baldachin or back wall, tended to imagine it as following the pattern of tabernacle-type winged altars. The Prague statue's consideration as a composition to fill up the tabernacle should be rejected for reasons of the history of styles. But it is only possible also on the basis of style historical probability and after due consideration of its structure that some newer hypotheses could be ventured as to its possible connections with some architecture.

It was not unknown in its age and environment to place a sculptural work in the tabernacle structure.

In knowledge of the mediaeval customs, only a kind of baldachin architecture can be imagined as an architectural frame for the statue.

It stood on a fountain in 1541, where a burning beam crashed down upon it. Its connection with the fountain and the reservoir of fish continued until the mid-18th century, which the 17th century technically resolved and re-interpreted in its own fashion, namely by a water-jet springing out of the rock through a waterspout. Its role as a fountain-statue is a singular phenomenon anyhow, for most of the monumental mediaeval fountains either followed the pattern of the bowl arrangement spread in cloisters, or took a usually tower-like form starting out from the pillar. Nor does the Prague statue's interpretation as a fountain figure lead nearer to imagine its original form, because its scene-type structure is unparalleled in the field of fountain sculpture. Another exceptional monument of a genre of international Gothic art, a table fountain kept in Cleveland, gives some idea of a tabernacle-architecture, which well fits into the iconography of the Fount of Life, and which, operating as an automaton, may well have served as an entertainment at the time. This landscape-representation (including Landsknechts, peasants, shepherd, or frog spitting water), which also appears on the foot of Dürer's major table fountain design, associates this witty toy with the Gothic courtly traditions.

Several of our problems will have to remain at the level of hypotheses. Perhaps the most promising prospect is that by a further study of historical sources in Prague, we might have a deeper insight into the history of the statue's erection. Research in the history of waterworks and topography of the Prague Castle, and the related changes, are expected to yield important

results. To wit, as concerns the pre-1541 history of the statue, any further conclusion might only be based on these research findings. It cannot be taken for certain that the fountain with the St. George statue was still standing in its original form in the mid-16th century. Of the Hradčany's water-system, as the chief precondition for the statue's existence, the first mention made by a written source dates back to 1437. Moreover, perhaps archival sources, and even more so further archaeological investigations might cast light upon its technological-historical aspects. At any rate, in this field there are more chances for acquiring new knowledge than for the discovery of so far unknown sources for the statue.

IV. THE IMAGE IN THE ART OF THE AGE OF KING SIGISMUND

THE STATUES IN BUDA FROM THE AGE OF KING SIGISMUND AND THE COURTLY REPRESENTATION

On the basis of their site and qualities, the Buda statue finds, excavated in 1974, unambiguously belong to the courtly art, forming part of its most sizeable and iconographically most elaborated cycle. As a result of their stylistic analysis, their dating from the third decade of the 15th century has become a certainty by now. This period immediately followed the return of King Sigismund (of Luxemburg) from the Council of Constance. As regards some fundamental facts, it is now justifiable to state that the related literature has come to a *consensus*.

1. It is a generally accepted fact that the Buda statues were produced in a workshop composed of a good number of sculptors, who worked rapidly with a remarkable division of labour, and were recruited from various directions. We think there were two main directions of decisive importance. Most important among them, both numerically and perhaps in formulating the decoration program, is the group which attests to the activity of the Austrian so-called Grosslobming workshop in Buda. The other marked impulse is attributed to the Buda activity of a master who was oriented towards André Beauneveu's style. He was well versed in the art of Brabant around 1400, and may have drawn on the early 15th-century sculpture of Cologne and Aachen. Alongside these two fundamental style directions, effects of the latter can also be taken into account.

2. The basic condition of judging the Buda statues is to clarify the connections of their style, costumes and figure-types with the 14th-century culture of the French court.

3. Independently of their style and portrait-nature which can but hardly be identified by means of iconographic documents for lack of inscriptions and coats-of-arms, the statues can essentially be regarded as portraits. The main actors of the statue series were such persons of high standing as (partly royal) knights, ladies, high priests, who were represented together with their courtly dressed entourage and *sergeants d'armes*. It may be assumed that some central idea was underlying the cyclic representation of portraits. Even if the main figure may well be supposed to have been Sigismund – in his capacity of King of Hungary, since the statues were produced *in situ*, in the Buda Castle – it is difficult to ascertain any common trait of the represented persons. Their being a ceremonial decoration of an occasional nature is the least possible supposition. Genealogy may be one of the conceivable frames: in this context the female figures convey some meaning, but the presence of bishop-figures remains inexplicable. Their consideration as being the representation of the ruler and his family also encounters similar difficulties; this supposition is also made improbable by the large number of figures. The presence of bishop-figures may refer to the representation of a certain body or council. It cannot be excluded, however, that they form a corporate representation of high dignitaries of the Hungarian court. However, the character of this corporation (Council of State?, knights of the Order of the Dragon?) cannot even be guessed due to the uncertainty of identification.

4. Incomplete figures, which were left unfinished in the workshop, can more or less unambiguously be related to Sigismund's extensive constructions in Buda. In this respect, the King's

palace can be taken into account in the first place. We attempted to trace the style of the palace back to the same sources as in the case of the style of statues. We started out from the recognition that during his travels (between 1412 and 1419, Sigismund himself sought to find models for his construction projects (Ospedale della Scala in Siena; Papal Palace in Avignon), and to recruit highly skilled masters.

The Buda statues most probably belonged to such a genealogical-representative framework, and to such a functional sphere of monumentality, to which representations of the Illuminated Chronicle also belong, though in a different genre, different age and with different artistic pretensions.

The program of King Sigismund's constructions in Buda, along with that of the sculptural decorations, were probably worked out sometime about 1419. At least so it appears mainly from the fact that in his report on the events of that year, particularly on Sigismund's return, Windecke made mention of the magnificent constructions in Buda. However, another source is also available from the same period: having arrived in Esztergom in the entourage of Georg Hohenlohe, the Cleric Winand von Steeg, whom Sigismund had taken into his service at the Council of Constance, severely criticized the King's highly expensive constructions. Completed in Hungary in 1419, Winand's allegoric treatise entitled *Adamas colluctantium aquilarum* gives the most authentic explanation for the symbolics of Sigismund's imperial representations, first of all, of the haloed double-eagle. Strongly influenced by Gioacchino del Fiore's apocalyptic mysticism, this allegoric treatise gives the most direct evidence of Sigismund's belief in mission, and of how he interpreted the imperial power. The maxim of the Italian allegories of "Good government" reads thus: *Diligite Iustitiam qui iudicatis terram* (Wisdom of Solomon, I, 1). Winand starts out from Dante's interpretation of this maxim (Paradise, XVIII, 91-93). Dante's vision and the Joachimite speculation in the period of the Council of Constance was made especially timely by the closing verse of this canto, envisaging the decline of the Papal power. In accordance with compromises reached at the Council of Constance, the then up-to-date elements of Winand's interpretation of the double-eagle include such dichotomies as *regnum* and *sacerdotium*, papacy and Council, papacy and university. This explanation is the most authentic interpretation of the haloed double-eagle on the reverse side of Sigismund's first imperial seal and its circular inscription referring to it as Ezekiel's eagle: *Aquila. Ezechielis. sponse. missa. est. de. celis*. This sphere of thought is the key to Sigismund's triumphal imperial iconography, and ultimately to the cross of flame in the full symbol of the Order of the Dragon. In respect of the seal, it can be rightly assumed that the patterns of the Parisian court art, with which Sigismund had formerly become closely acquainted, may have served as a model.

THE REQUIREMENT OF SENSUALITY

The most conspicuous aesthetic quality of the Buda statues is the vivid, lifesome manner of expression. The formulation of this demand for liveliness is not independent of the appreciation and high esteem of antiquity. It is this mode of esteeming the antiquity that gave rise both to an artistic practice aiming to follow the antique pattern and to the genre of *ekphrasis*, a literary technique of description. Pier Paolo Vergerio, founder of the humanist school of *ekphrasis*, had joined Sigismund's circle at the Council of Constance and as a member of his entourage, he also came to Hungary. It may well be supposed that his activity in Hungary had an influence not only on the posterior period, on the humanist archbishop, János Vitéz and the humanism in the age of King Matthias Corvinus, but also on his contemporaries.

Qualities of the Buda statues give evidence of the adoption of uniform aesthetic principles. Their reality may have been astonishing, if not challenging in the years around 1420, so much the more as their artistic means definitely opposed the iconoclastic attitude of Hussitism. No sharper antagonism can be conceived than the one between the Hussite views and the norms

which can be brought into connection with Chrysolaras and Guarino, and which are supposed to have been known in Hungary owing to the presence of Vergerio. This antagonism is similar to the conflict between the belief of imperial mission of Sigismund and his circle on the one hand, and the anti-Sigismund Antichrist-doctrine of the Hussite chiliasm on the other.

A witness and eminent artist-actor of the deep political, religious and aesthetic crisis, which was supposedly taking place in the age of carving the Buda statues, was Thomas of Kolozsvár who, in this social climate, painted his altar of Garamszentbenedek (Hronský Svätý Beňadik in Slovakia) in 1427. It can be taken for certain that Master Thomas was working in full knowledge of the ongoing debates and struggles, since according to the present state of research, his art was adjusted to the Prague group of painters. These painters played a leading role in the second decade of the 15th century, and their mode of representation was the main target of Hussite criticism, if only because it was the latest, freshest and most elegant example of this trend in art.

In the middle of the altar, on the Crucifixion-panel, an important element of the multi-figure Calvary-scene is the pictorial parallel between the *centurio*, who recognizes God's son, giving utterance to his recognition, and Longinus, on the right, who regains his sight. The motive of Longinus pointing to his healed eye, as the pictorial formula of regaining the sight, is akin to a David-representation, with which the 26th Psalm was usually illustrated at the place of *Dominus illuminatio mea* (26, 1) as, again, a parallel with the 50th Psalm's place of *Dominus, labia mea aperies* (50, 17). Adopted also by Thomas of Kolozsvár, the pictorial parallel between the *centurio* and Longinus relates to the ways of cognition. This iconographic motive can be related to Chrysolaras's conception, namely that the image of an object (*typos*) will get through the eyes into that part of the mind where phantasy is at work, in which it will leave its print as if in a piece of wax. The conception of the relationship between the imaginative and cognitive faculties, just like the comparison of the human mind with a wax tablet, came to play an important role in the philosophy of the late Nominalism after Aristotle's *De anima*. The most eminent workshop of this theory of cognition was the Oxford school, which tended to rely heavily – in addition to Aristotle – on the Arabian sciences. Robert Grosseteste compares the definition of the relationship between sensual cognition and phantasy to the interrelation between reason and intellect. Grosseteste's sensualism leads to William of Ockham who made a distinction between the intuitive and the abstract ways of sensual cognition. According to this, while phantasy is based on abstract experience, the memory of knowledge rests on an object seen formerly. In the view of Johannes Duns Scotus, in turn, man conceives the perceived objects in their singularity (*haecceitas*). The ultimate reality of things manifests itself in what is called *haecceitas*.

Elements of the outlook of *devotio moderna*, the important components of which are those thoughts which had ultimately been derived from the same authors of antique sciences (Seneca, Cicero, Aristotle), but were evaluated by methods different from those of the humanists, may have had an influence in Hungary not only in the late 15th century. At the early stage of his activity, Nicolaus Cusanus played an active role in the conciliar movements as well; Winand von Steeg was also an important linkage to the great thinker of *devotio moderna*. This explains the singular timeliness of the Garamszentbenedek altar of Thomas of Kolozsvár and the high degree of its modernity from the viewpoints of both its early humanist approach and its scholastic interpretation.

[Cf. Marosi, E.: "Die Skulpturen der Sigismundszeit in Buda und die Anschaulichkeit der Kunst des frühen 15. Jahrhunderts." *Kunsthistorisches Jahrbuch der Universität Graz*, XXIV (1990), 182–195.]

CONCLUSION: REMARKS ON THE HISTORICAL INTERPRETATION OF THE CITED EXAMPLES

In the above-cited examples, it is the similar, general and time-bound messages that form the common denominator. It is already a too modern assumption by itself that the mediaeval work of art had any message which might be classed into such categories. It was necessary to seek and scrutinize examples in order that we might attempt to ascertain the message hidden in the analysed works, and to translate it into our contemporary language and terms. We started out from the assumption that information cannot automatically be identified with lessons that could be drawn from some modern images. What can be stated as having been alien to the mediaeval art is, over and above, the modern intent of documentation – so accustomed in the painted, graphic and photographic media or the other visual media of the 20th century – directed to the mere visualization of individuals, their environment and actions. The relation between text and illustration in the mediaeval image is not meant to supply objective information; instead, in its references to other images, in its implications unrelated to or going beyond the text, it offers lessons to be drawn. Images related to or unrelated to (e.g. replacing) the text were demanded by social strata of different educational levels. An image illustrating the text requires the ability to read, but becomes independent as soon as it is intended to substitute for the understanding of the text. Growth of the elements of reality, namely, characteristic elements serving to concretize the site of action, the status and characteristics of its actors, and the clarification of the nature of the action, all make the visual reading of the scene unambiguous. Such a concretization is the definition of the time of what is actually represented, usually by costumes which seem strange for their ethnic, foreign or old-fashioned character. It is through all this that the *historia* gains its historical content, though initially, historicizing was nothing more than the distinguishing of otherness; at the same time, time-lag is often replaced by spatial distance. Another aspect of the interest in otherness is the demand for the characterization of the individual, which brings the intent of portraying into the ideal image.

Indications of changes can be perceived in the style of the works. The problem of whether their meaning became consciously realized and if so by whom and in what circle, narrow or wide, will always remain unsettled. Mainly intellectuals can be assumed to have realized the meaning, if only because the written sources came from the environment of those literati who were also proficient in theoretical thinking. However, the texts are not necessarily the causes, nor are they always the contemporaries of the works themselves: in most cases, we do not know how much time it would take for theoretical considerations to become common knowledge, that is, a view which can already be represented visually. Neither do we know when already widespread views were formulated. Researchers in Hungary are to encounter even more serious difficulties because they can only rely on their own general idea formed about the internationality of mediaeval intellectuals. So they can only suppose that the education, readings and attitude of intellectuals here must have been the same as elsewhere.

The basic assumption as to the content of this education led to the conclusion that intellectuals of the mediaeval Hungary had used and demanded works of arts as a visual support of their awareness. We are slightly surprised to observe the signs of the continuity of such a culture – among those in the circles of the royal court, including the members of the royal Chancellery and Chapel – which has been suitable even to consciously interpret works of fine arts ever since the Angevin period. This continuity, which proved to have been unbroken up to the age of King Matthias Corvinus and had been comparatively permanent in respect of its Italian university sources, was understandably interpreted, in retrospect, as proto-Humanism. However, the faint traces which appear from the present analysis relate to much less concrete things. They only permit us to draw conclusion for the presence of certain elements of nominalism which spread in the mediaeval Scholasticism mainly through the study of the known Aristotelian texts.

As to the period between the 13th and 16th centuries, we may speak of stylistic changes in the arts, and of changes in mentality in the history of civilization. The theatre of these changes was the region which is now known as Central Europe. It is not by chance that relatives of the phenomena experienced here can so often be found in North Italy, in the environs of Bologna, Padua and Venice. This close relationship makes these North Italian territories appear as if they had been part of the Central European region. Our observations are by no means singular ones: recently, art historical research has increasingly placed a major emphasis on similar components of the 14th-century courtly culture in Bohemia.

ACKNOWLEDGEMENTS

A considerable portion of the present study formed part of the author's doctoral theses defended in 1990. In the course of reviewing the theses, the author was given much help and encouragement by Gyula Kristó, György Rózsa and Lajos Vayer, for which he is very much indebted to them. Reading the revised version was undertaken by Dr Zsuzsa Urbach, for whose advice and corrections I express my heartiest thanks. F. István Mészáros as editor also contributed much to formulating the final version of the study.

Of great help in elaborating the study, especially in research fundamental to the chapter on the Prague statue of St. George, were the two-month *Paul Mellon Senior Visiting Scholarship* awarded by the *National Gallery of Art* in Washington at the *Center for Advanced Study in Visual Art* in 1991, and the half-year stay at the *Wissenschaftskolleg zu Berlin* in 1993. I wish to express my gratitude for both research fellowships.

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. Rembrandt Harmensz van Rijn (?): "Polish rider". New York, Frick Collection
2. *Respublica et status Regni Hvmgariae*, Leyden, 1634, frontispiece, engraving
3. King Louis the Great and Queen Elizabeth before St. Catherine. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 1^F (p. 1), detail
4. The seven military leaders of the conquering Hungarians. *Capitanei electi*. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 12^F (p. 23)
5. Coronation of St. Ladislav. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 45^V (p. 92)
6. History of the Hungarian Angevin-family: Queen Elizabeth with her children, St. Louis of Toulouse, foundation of Lippa, birth of Louis I. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 70^V (p. 140)
7. King Béla IV and bloodshed at the Diet of Arad. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 71^F (p. 113)
8. Felicián Zách's attempt. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 57^F (p. 141)
9. Burial of Prince Imre and the blinding of Vászoly. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 22^V (p. 44)
10. Emperor Charles IV, detail of the first relic-scene. Wall-painting, Karlštejn, Lady Chapel
11. King Peter before Emperor Henry III. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 27^F (p. 53)
12. King Solomon before Emperor Henry III. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 45^F (p. 89)
13. Emperor Charles IV, detail of the votive panel of Archbishop Johann Očko von Wlaschim. Prague, Národní Galerie
14. Melchisedech, initial in vol. III of the Vyšehrad Antiphonary. Vorau, Stiftbibliothek, Cod. 259
15. Young king, detail of initial in of vol. III of the Vyšehrad Antiphonary. Vorau, Stiftbibliothek, Cod. 259, f. 4^V
16. The Austrian Prince Henry I, detail, stained glass (*Habsburgerfenster*) from the St. Bartholomew Chapel of St. Sephen, Vienna, before 1395. Vienna, Historisches Museum der Stadt Wien
17. Homage of Ludwig von Montrug, Prince of Ingolstadt, and the Munich princes to King Sigismund in 1414 Pen-and-ink drawing, Ulrich Richental, *Chronik des Konstanzer Konzils*, Konstanz, about 1460–1465. Konstanz, Rosgartenmuseum, Ms 1, f. 76^V
18. Burial of St. Stephen. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 23^V (p. 46)
19. Arrival of St. Ladislav's body in Várad. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 51^F (p. 101)
20. Burial of a king. *De Exequiis regalibus* (?1364), *Missale ad usum ecclesie Westmonstariensis*

21. King Louis the Great among the dignitaries of his court, head vignette of the frontispiece. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 1^r (p. 1)
22. Louis of Taranto receiving the oath of a knight. *Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit*, 1354–55, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 4274, f. 3^v
23. Portraits of Roman emperors. Paolino Veneto, *Chronologia Magna*, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 4939, f. 41^r
24. Forms of the bad government: *Tyrannie, Oligarchie, Democratie*. Nicole Oresme, Aristotle, Politics and Economics. Brussels, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms 11201, f. 1^v
25. Forms of the good government: *Royaume, Aristocracie, Tymocracie*. Nicole Oresme, Aristotle, Politics and Economics. Brussels, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms 11201, f. 2^r
26. Jacopo Altichiero: King Ramiro's dream and counsel. Wall-painting, Padua, S. Antonio, Cappella di San Felice
27. Jacopo Altichiero: Battle of Clavigo. Wall-painting (detail), Padua, S. Antonio, Cappella di San Felice
28. Apostle St. John's miracles before Aristodemus. Hungarian Anjou Legendary VII/9–10, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. lat. 8541, f. 23^r
29. Pilgrim talking about the miracles of St. James Hungarian Anjou Legendary VIII/47, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. lat. 8541, f. 34^v
30. Scenes from St. Ladislav's legend: his reconciliation with the Czech king; his death, and the coach-miracle in Várad. Hungarian Anjou Legendary XLIV/17–20, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. lat. 8541, f. 84^r
31. The first Tartar invasion of Hungary. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 63^r (p. 125)
32. King Ladislav IV (the Cumanian). Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 64^v (p. 128)
33. Campaign of King Charles I against Basarab. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 72^r (p. 143)
34. Crucifixion (detail). The Narbonne Parchment, Paris, Louvre
35. The Limbourg brothers: Meeting of the Three Magi (detail), *Les très riches heures du duc de Berry*, f. 51^v, Chantilly, Musée Condée
36. Festivity at the court of the Tartar Grand Khan. *Le livre des merveilles*, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 2810, f. 44
37. Hannibal's coronation. Titus Livius, *Histoire romane*, Cambridge/Mass., Harvard College Library, Richardson 32, II, f. 263
38. St. Ladislav wrestling with the Cumanian, 1417. Wall-painting (detail), Székelyderzs (Dîrjiu, Romania), Unitarian Church
39. *Kristan von Luppin, ein Thuring*. Manesse codex of songs, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848
40. Hungarian military leaders: Lél, Vérbulcsú, Örs. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 13^v (p. 26)
41. Paris's judgement, Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae*, Geneva, Bibliotheca Bodmeriana, f. 17^v
42. Leaders of the Greeks. Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae*, Geneva, Bibliotheca Bodmeriana, f. 25^v
43. Leaders of the Trojans. Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae*, Geneva, Bibliotheca Bodmeriana, f. 26
44. The entry of the conquering Hungarians. *Secundus ingressus*. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 11^r (p. 21)
45. The seven leaders of Hungarians. Johannes de Thuróc, *Chronica Hungarorum*, Brünn 1486, f. 1^v
46. The entry of various nations. *Introitus diversarum nationum*. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 16^r (p. 26)

47. The entry of the Tartars. Woodcut. Johannes de Thurócz, *Chronica Hungarorum*, Augsburg, 1486
48. Heraldic figure on Vid Mohorai's letter patent of nobility, Strassburg, July 18, 1418. Budapest, Hungarian National Archives, D1. 69.387
49. St. Ladislav and St. Elizabeth. Miniature under crystal plate, detail of the frame of the left wing of the diptych of King Andrew III. Bern, Historisches Museum
50. The great seal of the Várad Chapter, used from 1291, Budapest, Hungarian National Archives, D1. 4270
51. Seal of the Zágráb Chapter, introduced in 1371, Budapest, Hungarian National Archives, D1. 474
52. Seal of András Bátori, Bishop of Várad (1329–1343), Budapest, Hungarian National Archives, V. 4, 1
53. Construction of the Várad cathedral. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 50^f (p. 99)
54. The coach carrying St. Ladislav's body before the walls of Várad. *Legenda Aurea*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 326, f. 273^f
55. Scenes from St. Stephen's legend, Crucifixion, St. Stephen, Ladislav, Imre, and donator. Pope Boniface VIII, *Liber sextus Decretalium cum apparatu Joannis Andree*, Padua, Biblioteca Capitolare, A 24, f. 1^f
56. King St. Ladislav. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 47^f (p. 93)
57. Simone Martini: King St. Ladislav. Altomonte, Museo di Sta Maria della Consolazione
58. Saint kings of Hungary. Detail of the large fermail of the Hungarian Chapel, 1381. Aachen, Münsterschatz
59. St. Ladislav's figure on Filippo Sangineto's sepulchral monument. Altomonte, Sta Maria della Consolazione
60. Gold florin of King Louis I CNH II, 64 B, obverse
61. Gold florin of King Louis I CNH II, 64 A, obverse
62. Scenes from St. Ladislav's legend: expelling the Devil, his struggle with the Cumanians. Hungarian Anjou Legendary XLIV/9–12. Bibliotheca Apostolica Vaticana, Cod. lat. 8541, f. 82^f
63. Scenes from St. Ladislav's legend: beheading of the Cumanian, reclining his head on the maiden's lap, miracle of his healing and his prayer. Hungarian Anjou Legendary XLIV/13–16. Bibliotheca Apostolica Vaticana, Cod. lat. 8541, f. 83^v
64. St. Ladislav struggling with the Cumanian. Illuminated Chronicle, Budapest, Széchényi National Library, Cod. lat. 404, f. 35^v (p. 72)
65. St. Ladislav struggling with the Cumanian. Initial in the register of the Hungarian nation of the Vienna University, 1453. Vienna, Universitätsarchiv, Sign. N.H.1, f. 5^f
66. St. Ladislav struggling with the Cumanian. Wall-painting (detail). Kakaslovnica (Veľká Lomnica, Slovakia), Roman Catholic parish-church, northern wall of the vestry
67. St. Ladislav struggling with the Cumanian, *Historia Sancti Ladislai*. Woodcut. Johannes de Thurócz, *Chronica Hungarorum*, Augsburg, 1486, f. 2^f
68. St. Ladislav starting to battle. Wall-painting fragment. Tereske, Roman Catholic parish-church
69. St. Ladislav starting to battle. Wall-painting (detail). Bögöz (Mugeni, Romania), Reformed church, western wall
70. *Graf Wernher von Hohenberg*. Manesse-codex, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848, LXXII
71. St. Ladislav wrestling with the Cumanian, and the beheading of the Cumanian. Wall-painting (detail). Vitfalva (Vitkovce, Slovakia), Roman Catholic church
72. St. Ladislav pursuing the Cumanian. Wall-painting (detail), Gelence (Ghelința, Romania), Roman Catholic church, northern wall

73. St. Ladislav's rest, reclining on the maiden's lap. Wall-painting (detail), 1417. Székelyderzs (Đirju, Romania), Unitarian church, northern wall of the nave
74. *Konrad von Altstetten*. Manesse-codex, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848, LXXX
75. St. Ladislav-legend: abduction of the maiden, the Cumanian reclining on the maiden's lap, pursuing the Cumanian. Wall-paintings, 1389. Bántornya (Turnišće, Slovenia), Roman Catholic church, northern wall of the nave
76. St. Ladislav-legend: St. Ladislav's election. Wall-paintings, 1389. Bántornya (Turnišće, Slovenia), Roman Catholic church, northern half of the triumphal arch
77. St. Ladislav-legend: construction of the Várad Cathedral and the closing scene. Wall-paintings, 1389. Bántornya (Turnišće, Slovenia), Roman Catholic church, southern wall of the nave
78. St. Ladislav-legend: St. Ladislav's battle with the Cumanians. Wall-paintings, 1389. Bántornya (Turnišće, Slovenia), Roman Catholic church, southern half of the triumphal arch
79. Reverse of the double seal of Queen Mary (r. 1382–1395). Budapest, Hungarian National Archives V. I, 69
80. Silver garas-coin of King Louis I, CNR II, 67, obverse
81. Torso of the St. Ladislav-statue from the Várad Cathedral. Nagyvárad (Oradea, Romania), Museum
82. St. Ladislav-statue from the facade of the one-time Unger-house. Bratislava (Pozsony/Pressburg), Múzeum mesta Bratislavy
83. St. Ladislav-legend: beheading of the Cumanian. Wall-painting (detail). Karaszkó (Kras-kovo, Slovakia), Lutheran church, northern wall of the nave
84. St. Leonard and St. Ladislav. First wall-painting layer of the painting of the oratory. Siklós, Castle-chapel
85. St. Ladislav's reliquary head from Várad. Győr, Cathedral
86. Keystone with the face of St. Ladislav. Bratislava (Pozsony, Pressburg), Town hall, vault of the chapel
87. Three Hungarian holy kings: István, Imre and László (the latter fragmented). Wall-painting, 1411. Kristyor (Crișcior, Romania), Romanian Orthodox church
88. A holy king (?Ladislav) and a lay donor. Cserény (Čerin, Slovakia), Roman Catholic parish-church, southern wall of the triumphal arch
89. Guldiner of King Wladislav II, 1506
90. King St. Ladislav. Woodcut. Johannes de Thuróc, *Chronica Hungarorum*, Brünn, 1486, f. 1^r
91. St. Stephen and St. Ladislav. Altar-wings from Vitfalva (Vitkovce, Slovakia) (before restoration), Turócszentmárton (Martin), Slovenské Národné Múzeum
93. Masters Martin and George of Kolozsvár: St. George slaying the Dragon, 1373. Prague, Národní Galerie
94. Johann Joseph Dietzler: The third court of the Prague Castle. Pen and wash drawing, 1733. Prague, Archív pražského hradů
95. K. Pluth after Philipp and Franz Heger: The third court of the Prague Castle. Coloured engraving, 1792
96. Breastplate, Milan, end of 14th century, Munich, Bayerisches Nationalmuseum
97. The profiles of the Prague St. George by Masters Martin and George of Kolozsvár (1473) and the Orvieto St. Michael statues: after *J. Balogh* 1934
98. Nino Pisano's follower: Figure of Archangel Gabriel from the Annunciation-group (detail). Orvieto, Opera del Duomo
99. Giovanni d' Ambrogio: Prudence (detail), 1383. Florence, Loggia dei Lanzi

100. After the model of an unknown master, Matteo di Ugolino da Bologna: Archangel St. Michael, bronze, 1356. Orvieto, Cathedral, gable of the northern portal of the western facade
101. Donatello (?): David (detail), 1399. Pistoia, S. Jacopo
102. Donatello: David (side-view of the head). Florence, Museo Nazionale
103. Filippo di Ser Brunelleschi and Donatello (?): Prophets David and Daniel, 1399. Pistoia, S. Jacopo
104. Nanni di Banco: Apostle St. Philip (detail), Florence, Orsanmichele
105. Martin and George of Kolozsvár: St. George-statue, side-view of the head
106. Nanni di Banco: Apostle St. Philip (detail), Florence, Orsanmichele
107. Giovanni d' Ambrogio: Angel, Porta della Mandorla, Florence, Duomo
108. Contemporary of Lorenzo Maitani: Symbol of Evangelist Matthew, 1329. Orvieto, northern pilaster of the Cathedral's western facade
109. Contemporary of Lorenzo Maitani: Symbol of Evangelist Mark, 1329. Orvieto, northern inner pilaster of the Cathedral's western facade
110. Contemporary of Lorenzo Maitani: Symbol of Evangelist John, 1329. Orvieto, southern inner pilaster of the Cathedral's western facade
111. Contemporary of Lorenzo Maitani: Symbol of Evangelist Luke, 1329. Orvieto, southern pilaster of the Cathedral's western facade
112. Bronze statues of lion and griffin. Perugia, Palazzo dei Priori
113. Angel figures designed for the gable and pinnacle of the facade of the Orvieto Cathedral on its first project (*progetto monocuspidale*, details). Orvieto, Opera del Duomo
114. Siena, Duomo, detail of the facade
115. Designs of the figure and symbol of Evangelist Mark on the second project of the facade of the Orvieto Cathedral (*progetto tricuspide*, detail). Orvieto, Opera del Duomo
116. Design of the figure of Archangel St. Michael on the project of the baptistery of the Siena Duomo (detail). Siena, Opera del Duomo
117. Francesco Traini: The Last Judgement. Wall-painting (detail). Pisa, Campo Santo
118. Francesco Traini(?): St. George killing the Dragon. Wall-painting. Parma, Battistero
119. Bonacorso di Cino: The Last Judgement. Detail of a wall-painting fragment, 1345. Prato, Ospedale della Misericordia, Pellegrinaio
120. A knight-saint slaying the dragon on a column and a female figure, textile ornaments. Pen-and-ink drawing, Berlin Kupferstichkabinett, kdZ 485^V, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz
121. Ambrogio Lorenzetti: Saint Michael. Panel from Badia a Rofeno Asciano, Museo d'Arte Sacra
122. Archangel St. Michael. Mosaics (detail). Venice, San Marco, Battistero
123. Guariento: The Guerrier Angels. Padova, Cappella Carrarese. Panel. Venice, Museo Correr
124. Jacobello del Fiore: Archangel St. Michael. Detail of the Justitia-triptych, 1421, Venice, Galleria dell' Accademia
125. Lion's head. Drawing, Salzburg, 13th century. Gregorius, *Moralia in Job*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 674, f. 167^V
126. Door-knocker. Lausanne, Cathedral
127. Villard de Honnecourt: Lion, *contrefais al vij*, Villard de Honnecourt's sketch-book. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 19093, f. 24^V
128. Villard de Honnecourt: Knight mounting his horse, Villard de Honnecourt's sketch-book. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 19093, f. 23^V
129. Masters Martin and George of Kolozsvár: St. George slaying the Dragon, 1373 (detail). Prague, Národní Galerie

130. St. George's struggle with the Dragon. Drawing after Simone Martini's wall-painting (once: Avignon, Notre-Dame-des-Doms), Codex Barberini, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4426, f. 36
131. St. George-banner from the church San Giorgio in Velabro in Rome. Embroidery, application on silk. Rome, Museo del Palazzo di Venezia
132. Pietro Cavallini's circle: Saint George. Detail of the apse-fresco, Rome, San Giorgio in Velabro
133. Master of the St. George-codex: St. George's struggle with the Dragon at the foot of the frontispiece, Stefaneschi Missal (*Codice di San Giorgio*). Rome, Archivio Capitolare di San Pietro, Ms.c. 129, f. 1^f
134. Master of the St. George-codex: St. George's struggle with the Dragon in the initial E, *Sanctorale*-part of the Stefaneschi Missal (*Codice di San Giorgio*). Rome, Archivio Capitolare di San Pietro, Ms.c. 129, f. 18^v
135. Vitale da Bologna: St. George's struggle with the Dragon. Panel, Bologna, Pinacoteca Nazionale
136. Cristoforo Orimina: St. George's struggle with the Dragon. Miniature at the foot of page, Naples, Anjou-Bible. Mechelen, Groot Seminarie, Cod. 1, f. 120^v
137. Bolognese Master: St. George's struggle with the Dragon. Wall-painting, formerly Collalto, San Salvatore
138. Bolognese Master: Panel with the adoration of the Magi, crucifixion and with seven saints, Vaduz, Liechtenstein-Galerie
139. Bolognese Master: Saint George. Panel (detail), Vaduz, Liechtenstein-Galerie
140. Masters Martin and George of Kolozsvár: St. George slaying the Dragon, 1373 (details of the pedestal). Prague, Národní Galerie
141. Lizard, bronze cast from nature, Padua, 15th century. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen
142. Snake, bronze cast from nature, North Italy, first half of the 16th century. Vienna, Kunsthistorisches Museum
143. Medallion representing the Holy Trinity, gold, ronde-bosse-enamel (detail). Paris, about 1400. Washington, National Gallery of Art, Widener Collection
144. Lorenzo Ghiberti: Frame of bronze door (detail). Florence, Battistero.
145. Lorenzo Ghiberti: Abraham's sacrifice. Competition relief (detail), 1401-1403. Florence, Museo Nazionale
146. Pisanello: Saint George. Detail of wall-painting: the dragon's nest. Verona, Sant'Anastasia
147. St. George's struggle with the Dragon, English alabaster carving from the sepulchral chapel of the Ayala family in the Dominican Monastery of Quejana. Washington, National Gallery of Art, Kress Collection
148. *Fontaine du Chevalet*, once: Limoges, Saint-Martial. Drawing, 18th-century
149. Fountain of Abbot Godescalc, Saint-Bertin, Saint-Omer, about 1171. *Series abbatum Bertiniarum*, Saint-Omer, Bibliothèque Municipale, Ms. 755, p. 44
150. Polygonal chapel, ground-plan and view on parchment (St. Adalbert-sepulchral monument, Prague). Stuttgart, Stadtarchiv, Fragment 2
151. Man's head (Cat. no. 45) from the Buda Castle statue finds. The Budapest Historical Museum
152. Imperial double seal of Sigismund of Luxemburg, 1417, used between 1433 and 1437. Obverse, Dresden, Staatsarchiv O.U. 6307
153. St. Ladislav-legend, detail. Szepesmindszent (Bijacovce, Slovakia), Parish-church
154. Winand von Steeg: The double eagle's victory over the eagle. Pen-and-ink drawing, *Adamas colluctantium aquilarum* (1418-19). Biblioteca Vaticana, Pal. lat. 412, f. 92^f
155. Head of a young boy (Cat. no. 52) from the Buda Castle statue finds. The Budapest Historical Museum

156. Imperial double seal of Sigismund of Luxemburg, 1417, used between 1433 and 1437. Reverse, Dresden, Staatsarchiv O.U. 6307
157. Thomas of Kolozsvár: Longinus. Detail of the Crucifixion-panel of the Calvary-altar of Garamszentbenedek (now Hronský Svätý Beňadik, Slovakia) (1427). Esztergom, Christian Museum
158. Thomas of Kolozsvár: The *Centurio*. Detail of the Crucifixion-panel of the Calvary-altar of Garamszentbenedek (1427). Esztergom, Christian Museum
159. David, illustration to Psalm 26 (*Domine illuminatio mea*), Psalter of Jean, Duke of Berry. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 13091 f. 63^f
160. David, illustration to Psalm 50 (*Domine, labia mea aperies*), Psalter of Jean, Duke of Berry. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 13091 f. 85^f
161. Thomas of Kolozsvár: Resurrection of Christ. Panel of the Calvary-altar of Garamszentbenedek (1427). Esztergom, Christian Museum
162. Crucifixion. Canon page. Hasenburg-Missal, 1409, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1844
163. Crucifixion-panel (the so-called *Kaufmann-Kreuzigung*), detail. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz
164. Crucifixion-initial, English book of hours, about 1300. Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 102, f. 77^v

NÉVMUTATÓ

- Aachen 43, 199/351
 — *Münster*, kórus 124
 — — kapuk és rácsok 113, 220/605
 — — *Münsterschatz* 121, 230/687
 — — — palástkapcsok 69, 213/541; 58
 — Theoderich-lovas szobor 122
 Aba Sámuel király 36, 40, 42, 45, 59
 Abraham von Tenomaria 62
 Acciaïoli, Lorenzo 104
 Adolf von Nassau 198/335
 Aegydius Romanus 49, 51, 54, 55
 Aeneas 64
 Ágnes királyné 196/295
 Agnolo di Ventura 89
 Agostino di Giovanni 89
 Ágoston, Szent, I. Augustinus
 Albert, I. Habsburgi, osztrák herceg 198/332, 335
 Albert, V. Habsburgi, osztrák herceg 129
 Alberti, Leon Battista 184/142
 Albrecht von Sternberk prágai érsek 43
 Almakerék (Málincrav, R) 203/360
 Álmos herceg 41, 52
 Álmos vezér 39
 Altichiero, Jacopo 56, 81, 228/652; 26, 27
 Altomonte, *Sta Maria della Consolazione* 70; 59
 — *Museo di Sta Maria della Consolazione* 69,
 70, 75, 82, 203/367; 57
 Altötting, *Goldenes Rössel* 121
 Ambrus, Szent, egyházatya 28
 Amiens, székesegyház, *Beau pilier* 126
 András herceg, Károly Róbert fia 56, 195/292, 296
 András, I., király 34, 36, 40, 59
 András, II., király 35, 36, 41, 55
 András, III., király 41, 69, 187/167, 196/295
 Andrea da Firenze 62
 Andrea da Siena 186/153, 215/573
 Anjou-dinasztia, nápolyi 55, 192/260, 203/367
 Anjou-dinasztia, -kor, magyar 32, 33, 36, 48, 54,
 64, 66, 77, 79, 82, 90, 136, 137, 180/59,
 193/260, 230/686; 6
 Anna, schweidnitzi hercegnő, császárné 43
 Anonymus Gallus 199/346
 Anonymus, *Gesta Hungarorum* 65
 Antal, Remete Szent 61
 Antal Frigyes 20
 Antenor 64
 Antico 114, 220/612
 Antonio di Banco 97
 Antwerpen, *Musée des Beaux-Arts*:
 Keresztrefeszítés 234/752
 Apor-kódex 131
 Apród János kükküillei főesperes 54, 55, 190/224,
 192/250, 197/327
 Aquileia 37
Aracoeli-legenda 63, 83, 137, 207/453
 Arad 41, 52; 7
 Aragóniai Izabella 196/321
 Arany János 15, 180/55
 Arezzo, *Duomo*, Tarlati-síremlék 89
 Arisztotelész 24, 25, 50, 79, 130, 132, 134, 135,
 193/272, 229/673
 — Nikomakhoszi Etika 51, 191/233
 — Politika 51; 24–25
 Arnold, Bresciai 192/240
 Arnolfo di Cambio 119, 217/590, 224/625, 626
 Árpád vezér 36, 39, 53
 Árpád-ház, Árpád-kor 42, 55, 64, 206/422
 Asciano, *Museo d'Arte Sacra* 103, 104; 121
 Assisi, S. Francesco, alsó templom,
 passiójelenetek: Pietro Lorenzetti 216/581
 — — Madonna Szent István és Szent László
 között 203/367
 — — *Cappella di San Martino* 60
 — — — Szent Márton-freskó 116, 226/645,
 227/647
 Attila 34, 35, 36, 37, 39, 59
 Augsburg 110
 — székesegyház, Wolfhart von Roth síremléke
 212/532
 Augustinus, Aurelius, Szent, egyházatya 24, 29
 — *Civitas Dei* 76, 77
 Augustus, császár 191/240
 — és a tiburi szibilla 83, 137, 207/462
 Avignon 56, 91, 92, 121, 185/153, 227/648
 — *Notre-Dame-des-Doms*, portáljának freskói
 213/547

- — egykori Szent György-freskó 89, 115, 116, 117, 217/590, 596, 226/646, 647, 227/648, 649; 130
- pápai palota 127
- Babits Mihály 128
- Bach, Johann Sebastian 9
- Bacon, Roger 50, 190/222
- Badia a Rofeno, I. Asciano
- Balbin, Bohuslav 208/475, 211/517, 212/520
- Baldo degli Ubaldi 193/260
- Balogh Jolán 89, 96, 98, 100, 118, 227/648
- Balthasar király 83
- Baltimore, Walters Art Gallery, ms 102, hóráskönyv 234/753; 164
- *Vir dolorum*-ereklyetartó 121
- Bamberg, dóm, lovas 114, 119, 182/91
- *Liebfrauenkirche* 231/688
- Bandmann, Günther 113
- Bánfi (alsóindvai I.) László 69, 78, 81
- (I.) Miklós bán (Alsóindvai Miklós) 81
- Zsigmond 81
- Bántornya (Turnišće, Szlovénia) 69, 72, 74, 75, 78, 79, 81, 82, 199/352, 202/356, 557; 75–78
- Barberini, Francesco 226/647
- Barisanus 228/659
- Baronzio, Giovanni 227/648
- Barták, František 218/601
- Bartal Antal 46
- Bartonic Emma 54
- Basaráb, havasalföldi fejedelem 35, 38, 41, 45, 53, 59, 60, 192/241; 33
- Basel, *Fischmarktbrunnen* 122
- *Münster*, nyugati homlokzat, Szent György-relief 119
- Bátori András váradi püspök 230/686
- pecsétje 68, 70, 230/686; 52
- Beauneveu, André 124
- Beckovský 211/517, 212/520
- Bécs 87, 124, 126
- *St. Stefan, Fürstenportale* 72
- — — *Singertor* 87, 88, 209/486
- — — IV. Rudolf herceg síremléke 72
- — — Szent Bertalan-kápolna 16
- *Minoritenkirche* 72, 204/385
- *Historisches Museum der Stadt Wien, Habsburgerfenster* 43; 16
- — hercegfigurák 88
- *Kunsthistorisches Museum* 142
- *Österreichische Nationalbibliothek*, Cod. 326: *Legenda Aurea* 68, 199/352; 54
- — Cod. 674: *Gregorius, Moralia in Job* 214/561; 125
- — Cod. 1844: *Hasenburg-Missale* 132; 162
- — Cod. 1939. sz. psalterium 213/533, 226/645
- — emblémáskönyv 200/353, 208/475
- *Universitätsarchiv*, Sign. N.H.I, a bécsi egyetem magyar nációjának anyakönyve 73; 65
- Bécsi Genezis 64
- Behaim, Michel 229/666
- Behling, Lotlisa 118
- Béla, I., király 37, 40
- Béla, II., király 36, 37, 38, 41, 52; 7
- Béla, III., király 35, 36, 41
- Béla, IV., király 36, 37, 41, 77
- Belbello 196/317
- Bellini, Gentile 61
- Jacopo 106
- Belloso, Luciano 105
- Belting, Hans 29, 30, 52
- Benedek, XII., pápa 192/260
- Benedek váradi püspök 200/353
- Benesch, Otto 22
- Bény (Biňa, Szl.) 71
- Bergamo, *Battistero* 216/581
- Berkovits Ilona 31, 49, 56, 58, 185/148
- Berlin, Staatliche Museen, elefántcsont diptichon 234/756
- — ún. *Kaufmann-Kreuzigung* 132; 163
- — glatzi Madonna 189/213
- — *Kupferstichkabinett*, KdZ 485v, tollrajz 105, 106, 217/597; 120
- *Kunstgewerbemuseum*, elbingi Szent György-ereklyetartó 229/674
- Bern, *Historisches Museum*, III. András diptichonja 69, 70, 75; 49
- Bernardin, Sienai Szent 84
- Berta, királyné 62
- Bertalan, apostol 73
- Bertrand le Got bordeaux-i érsek 217/590
- Bertuccio 224/622
- Besztercebánya (Baňská Bystrica, Szl.) 110
- Białostocki, Jan 23, 137
- Biringuccio, Vannoccio 223/622
- Biterolf* 66
- Bizánc 37, 117
- Blass-Simmen, Brigit 117
- Boccaccio, Giovanni 56, 193/266
- Dekameron 104, 116, 228/650
- Bode, Wilhelm von 22
- Bodonyi József 8, 9
- Boemel, Arnold 128
- Bogyay Tamás 81
- Bol, Ferdinand 23
- Boleszláv, III., lengyel király 199/346
- Bologna 32, 33, 92, 105, 113, 132, 138, 185/153, 186/156, 187/159, 193/272, 195/295, 217/590; 137, 138, 139

- *Pinacoteca Nazionale*, Vitale da Bologna:
Szent György 92, 116; 135
- Bonacorso di Cino 105; 119
- Bonaventura, Szent 26, 29, 46, 47, 48
- Bonfini, Antonio 232/721
- Bonifác, VIII., pápa 55, 113
- Bonifacio di Calabria 99
- Boninsegna da Venezia 225/628
- Bónis György 54
- Botond 37, 59
- Boucicaut-mester 62
- Böblinger, Matthäus 231/689
- Bögöz (Mugeni, R.) 71, 75; 69
- Brabant 124, 125
- Brand Philip, Lotte 120
- Braunschweig, oroslán-émlék 113, 220/605,
611, 221/614
- Brixen 234/768
- Brunelleschi, Filippo di Ser 98; 103
- Brunetto Latini 99, 214/562
- Bruyn, Abraham de 23
- Brüsszel
— városháza 234/768
— *Bibliothèque Royale Albert Ier*, ms 11040: *La vray ystoire dou bon roi Alexandre* 205/416
— — Ms 11201: Nicole Oresme, Aristoteles,
Politika és Ökonómia 51, 52, 192/241; 24–25
- Buchthal, Hugo 64, 104, 217/589
- Buda 43, 46, 56, 188/193, 197/322
— királyi várpalota
— — Anjou-kori várpalota 127
— — Zsigmond király palotája 125, 127, 128
— — Zsigmond-szobor 127
— — várkáporna 127
— — szoborlelet I. Budapesti Történeti Múzeum
— Szent Zsigmond prépostsági templom 127
— Szent Miklós dominikánus templom 126
— Nagyboldogasszony-templom 125
— Szent János ferences kolostor 53
- Budai Krónika 197/322, 201/354
- Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, budavári
szoborlelet 73, 124–131, 204/390, 206/418;
151, 155
— Egyetemi Könyvtár, Dante-kódex 197/326
— Magyar Nemzeti Múzeum, Cim.saec. I. V.4:
Újbánya pecsétnyomója 199/351
— Magyar Történelmi Képcsarnok 194/291
— Magyar Nemzeti Galéria, szent királyok figurái
Mateócról 74
— Magyar Országos Levéltár, Dl. 474, a zágrábi
káptalan pecsétje 68; 51
— — Dl. 4270, a váradi káptalan nagy pecsétje
68, 70, 75; 50
- — Dl. 49.005, az esztergomi kereszties konvent
pecsétje 199/349
— — Dl. 69.387, Mohorai Vid címerlevele
196/319; 48
— — V. I, 69, Mária királynő pecsétje 79; 79
— — V. 4,1, Bátori András pecsétje 68, 70,
230/686; 52
— Országos Széchényi Könyvtár, Cod.lat. 78:
Ganois Vencel bibliája 44
— — Cod.lat. 404: Képes Krónika 15, 31–66,
68, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 78, 79, 82, 92, 127,
128, 135, 187/160, 187/171 188/184, 189/206,
190/221, 193/273, 194/274, 194/290, 197/322,
327, 199/352, 201/354, 232/721; 3–9, 11–12,
18–19, 20, 31–33, 40, 44, 46, 64
— Szépművészeti Múzeum, Bernhard Strigel:
II. Ulászló fogadalmi képe 83, 85; 92
- Buffalmacco, Bonamico 105
- Bulcsú 45, 59
- Bureau de la Rivière 126
- Buzád 39
- Cambridge/Mass., *Harvard College Library*,
Richardson 32, 62; 37
- Cangrande della Scala 62
- Capua 90
- Carli, Enzo 101, 103
- Carpaccio, Vittore 116, 228/656
- Carpentras 195/292
- Carrara hercegi család 118
— Francesco (il Vecchio) 56
— Francesco Novello 56
- Cassirer, Ernst 10, 181/84
- Cavallini, Pietro 56, 217/590, 227/648; 132
- Cellini, Benvenuto 223/622
- Cennini, Cennino 117, 118, 228/662, 229/672
- Cesena, *Biblioteca Malatestiana*, MS. S.IV. 2 ró-
mai jogi kódexek 186/153, 187/171, 195/295
- Chantilly, *Musée Condé, Les très riches heures du
duc de Berry* 63, 83; 35
- Chronicon Varadiense* 230/686
- Chrościcki, Juliusz A. 23
- Chrysolaras, Manuel 130, 131, 132
- Ciardi Dupré del Poggetto, M. L. 56
- Cicero, Marcus Tullius 27, 134
- Città di Castello, Szent András-ereklyetartó 120
- Clavigo 56; 27
- Cleveland, *Art Museum*, asztali kút 123
- Codice di San Giorgio* I. Róma, Biblioteca Vaticana
- Cola di Rienzo 59, 113, 117, 192/240, 217/590,
228/661
- Collalto, San Salvatore 227/648, 228/652; 137
- Constantinus 112, 114, 117, 119, 122

- Conversino da Ravenna 57, 193/272, 200/353
 Croce, Benedetto 9
Cronaca Carrarese 57, 118
 Cudar János váradí püspök 94, 212/526
 Cudar Simon, Bócsi 187/173
 Curtius, E. R. 178/15, 16
 Cusanus, Nicolaus 133, 134
- Csák nemzetség 198/333
 Csapodiné Gárdonyi Klára 39, 58
 Cserény (Čerín, Szl.) 73, 81; 88
 Cserkút 71
- Dagobert király 45
 Dammartin, Guy de 124
 Dandolo, Andrea doge 64, 65, 104, 106, 197/326, 327
 Dante Alighieri 128, 185/153
 Dapera, Antonio 99
 Dávid király, próféta 48, 97, 98, 133, 234/757; 159–160
 Dávid, herceg 37, 40
De arte venandi cum avibus 99
Decretum Gratiani 37
 Degenhart, Bernhard 103, 105, 106
 Della Robbia-műhely 130
 Deodatus 35
 Dercsényi Dezső 31, 37, 56
 Désakna (Dej, R.) 202/356
 Diehl, Charles 61
 Dienebier 212/520
 Dietzler, Johann Josef 209/477, 226/645; 94
 Dilthey, Wilhelm 8, 9, 178/5
 Dionysius Carthusiensis 133
 Dioskurosok 114, 217/590
 Ditterlin, Wendel 231/691
 Domanovszky Sándor 53, 187/160
 Domjulien, Szent György-szobor 88
 Donatello 97, 98, 102, 111, 120, 209/477, 224/622; 101, 102, 103
 — *Gattamelata* 200/353, 223/622
 — Judit 224/622
 — Szent Lajos 111, 224/622
 Dondi, Giovanni 129
 Dömös 40
 Drágffy család 84
 Drezda, *Staatsarchiv*, O.U. 6307, Zsigmond császári kettős pecsétje 128, 129; 152, 156
 Dronke, Peter 27
 Drost, Willem 21; 1
 Droysen, J. G. 8
 Dubnici Krónika 84, 187/160, 197/322, 200/353
 Duccio di Buoninsegna 97
 Duns Scotus, Johannes 133
- Durandus, Willelmus 48
 Dürer, Albrecht 23, 182/98
 — asztali kút-tervei 123, 231/691, 701
 Dvořák, Max 8, 9, 25, 26, 133, 181/84, 185/153
 Dzików 22
- Éber László 58, 61
 Eckhart, Meister 29
 Edward, II., angol király 47, 190/223
 Edward, III., angol király 44, 189/208
 Eisler János 90, 210/491
 Elbing 212/532
 Elek, Szent 60
 Előd vezér 39
 Enguerrand, Lillers ura 122
 Erbach von Fürstenau 185/153
Erbario Carrarese 118
 Erdély 110
 Erdőfüle (Filia, R.) 73, 75, 82
 Ernyey József 120, 229/679
 Erzsébet, Szent 49
 Erzsébet, Piast, királyné 38, 41, 43, 53, 69, 79, 199/348; 6
 Erzsébet, Kotromanić, királyné 38, 43, 48; 3
 Erzsébet, hercegnő, Nagy Lajos unokahúga 43
 Este, Isabella d' 114
 Esztergom 199/349, 232/725
 — székesegyház, *Porta speciosa* 49
 — Vitéz János palotája 127, 232/721
 — Keresztény Múzeum, Kolozsvári Tamás: gamszentbenedeki oltár 129, 131–134; 157–158, 161
 — Főszékesegyházi Kincstár, kristályserleg 229/674
 Etiópia 60
 Etzel 66
 Európa 63
 Eyck testvérek 120, 230/682
 — Jan van 133
 Ezékiel, próféta 128, 232/728
- Feketeardó 206/419
 Feldebrő 89
 Felsőlövő (Oberschützen, Au) 202/356
 Ferrara 116, 117, 130, 228/653
 Filarete, Antonio Averulino 114
 Filippo di Sanginetto 69, 78; 59
 Firenze 61, 193/272
 — *Battistero-kapu* (A. Pisano) 89, 213/535, 224/622
 — — (Ghiberti) 224/622; 144
 — *Duomo, Porta dei Canonici* 102
 — — *Porta della Mandorla* 97, 98, 102, 214/547, 552; 107

- *Loggia dei Lanzi* 97, 107, 214/554; 99
 — *Orsanmichele* 214/547
 — — tabernakulum 120, 230/684, 685
 — — Krisztus és Tamás 111
 — — Szent Fülöp 97; 104, 106
 — — Szent György 97, 98, 209/477
 — — Szent Lajos 111, 224/622
 — *Porta San Giorgio* reliefje 228/659
 — *Sta Croce* 105, 216/581, 217/594
 — — kápolna baldachinterve 103, 216/582
 — *San Lorenzo* 230/684
 — *Sta Maria Novella, Cappella degli Spagnuoli* 62
 — — Strozzi-oltár 104, 120, 230/685
 — *Museo dell'Opera del Duomo*, Annuntiation-csoport 97
 — — két szibilla 107
 — *Museo Nazionale*, Donatello: Dávid 97; 102
 — — Ghiberti: pályázati relief 98; 145
 — *Uffizi*, Ambrogio Lorenzetti: Bemutató 120, 216/581
 Foligno 215/574
 Fra Bevignate 225/628
 Franco 185/53
 Frankfurt a.M., dóm 231/688
 — *Liebighaus*, itáliai Szent György-csoport 88
 Freiburg i.Br., *Münster*, szentsír 231/688
 — nyugati torony 102
 — ajtókopogtató 98
 Freud, Siegmund 10
 Frigyes, I., császár 62
 Frigyes, II., császár 99
 Frigyes, III., császár 68, 127
 Fugger család 110
 Futaki Demeter váradai püspök 93, 211/509, 230/686
 Fügedi Erik 46
 Fülöp fermói legátus 41, 193/273
 Fülöp, II. Ágost, francia király 47, 187/166
 Fülöp, IV., Szép, francia király 47, 51, 127
 Fülöp, VI., francia király 45
 Fülöp, Jó, burgundi herceg 231/691
 FVB mester 228/656
 Gaddi, Taddeo 118, 229/672
 Gaddi, Agnolo 97, 118, 214/554, 229/672
 Gál Konrád 95
 Galluzzo, *Certosa* 104
 Ganois Vencel pozsonyi kanonok 44
 Gantner, Joseph 13
 Garamszentbenedek (Hronský Svätý Beňadik, Szl.) 131, 234/746
 Garamszentbenedeki Miklós I. Petus fia Miklós
 Garger, Ernst 182/85
 Gelence (Ghelința, R.) 61, 71, 72; 72
 Gellért, Szent 84, 126
 Gellért-legenda 84
 Genf, *Bibliotheca Bodmeriana*, Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae* 64, 104, 217/589; 41–43
 Genova 80, 228/661
 Genthon István 9, 220/602
 Gent, S. Bavo, oltár 120, 230/682
 Gentile da Montefiore kardinális 41, 49
 Gerevich Tibor 9, 186/153
 Gergely, I., Nagy Szent, pápa 27
 Gergely, XI. pápa 187/172
 Gerona, ún. *Dietrichstein-Martyrologium* 131, 132
Gesta Ladislai regis 68, 76, 198/343
 Géza fejedelem 35, 36, 40, 59
 Géza, I., király 35, 37, 40, 201/354, 202/355, 203/357
 Géza, II., király 36, 41, 43, 45
 Ghiberti, Lorenzo 98, 105, 120, 121, 224/622, 229/671, 230/683; 144, 145
 Gioacchino del Fiore 128, 233/729
 Giordano Ruffo 99
 Giotto di Bondone 61, 62, 102, 105, 118, 130, 204/390, 216/581, 229/672
 Giovanni Balducci da Pisa 216/581
 Giovanni d'Ambrogio 97, 98, 107, 214/552, 217/590, 218/600; 99, 107
 Giovanni da Campione 216/581
 Giovanni di Agostino da Siena 101, 216/582
 Giovanni di Stefano 230/685
 Giuliano da Rimini 227/648
Giustino del fu Gherardino da Forlì 64
 Gizella királyné 38, 52
 Gnudi, Cesare 186/153
 Godescalc, St-Bertin-i apát 122
 Goetz, Hermann 61
 Góg és Magóg 63
 Goro di Gregorio 103
 Goslar 110
 — *Marktbrunnen* 122
 Gottfried, Viterbói 62
 Gödnach 124
 Gömörrákos (Rákoš, Szl.) 73
 Gramaccini, Norberto 117, 229/671
Grandes Chroniques de France 36, 37, 44, 45, 187/166
 Greco, El (Domenico Theotocopuli) 25, 26
 Grosseteste, Robert 133
 Groß, Hermann 223/618
 Großlobmingi műhely 124, 125, 209/486
 Großmann, Dieter 91
 Guariento 106, 230/682; 123

- Guarino da Verona 117, 130, 131
 Guidi, Jacopo di Piero 97
 Guido delle Colonne 64, 65
 Guido ötvös 101
 Guillaume de Conches 27, 28
 Gusmin 118, 121, 229/671
 Gutor (Hamuliakovo, Szl.) 202/356

 Győr, székesegyház, Szent László-fejereklyetartó
 68, 74, 75, 81, 89, 90, 129, 199/347, 200/353,
 210/490, 213/541, 230/686; 85
 — szemináriumi könyvtár, Zalka-antifonále
 204/402
 Györffy György 58
 György, Szent 60, 70, 71, 72, 80, 82, 86–123,
 138, 204/390, 217/590, 226/646, 227/647,
 648, 649, 228/652, 657, 661; 93–95, 97, 105,
 129, 130–140, 146–147
 Gyula 39, 40

 Hadlaub 196/295
 Hájek, Václav z Libočan 123, 212/520
 Ham-en-Artois 122
 Hamann, Richard 181/81
 Hamburg, dóm 220/605
 Harssen, Meta 185/153, 187/159
 Hartvik győri püspök 83
 Héder 39
 Hedvig-legenda 61, 189/213, 195/297
 Heidelberg, *Universitätsbibliothek*, Cod. Pal. Germ.
 848, Manesse-dalkézirat 61, 71, 195/295,
 205/416; 39, 70, 74
 Heinrich von Mügeln 68, 201/353
 Heinrichs-Schreiber, Ulrike 125
 Held, Samuel J. 22, 23
 Henrik boroszlói herceg 196/295
 Henrik, ifjabb, angol herceg 47
 Henrik, II., Szent, császár 71, 83, 199/348
 Henrik, II., angol király 47, 189/208
 Henrik, III., császár 37, 40, 42, 45; 11
 Henrik, III., angol király 44
 Henrik, IV., császár 40, 42, 44; 12
 Henrik, Oroszlán, szász herceg 113
 Henrik regensburgi püspök 47
 Henrykóv 199/348
 Heraclius császár 62
 Hermán nemzetség 39
 Hermann von Landenberg 65
 Hérodotosz 60
 Herrad von Landsberg 76
 Hertul fia Miklós 32, 45, 46
 Hertul mester 32
 Hervoja spalatói herceg 80
 Hildesheim 98

 Hlávka, Josef 218/601
 Hoffmann Edith 186/153
 Hofstede de Groot, Julius 22
 Hohenlohe, Georg, esztergomi érsek 128
 Homolka, Jaromír 90, 210/487, 491
 Homoródszentmárton (Martiniş, R.) 81
 Honorius Augustodunensis 27
 Hont-Pázmán nemzetség 39
 Horatius Flaccus 9, 27, 113
Hortus deliciarum 76
 Horváth János 188/193, 190/224
 Houfnagel, Georg 208/475
 Hrabanus Maurus 99
 Hugo de Folieto 28
 Hugo de Sancto Victore 25, 28, 99
 Hugo, Orléans-i 205/411
 Husz János 233/741
Hymnus de S. Ladislao 83
Hypnerotomachia Polyphili 231/691

 Igló (Spišská Nová Ves, Szl.) 95
 Illés próféta 60
Illustratore 186/153, 197/326
Immaculata 84
 Imre, király 36, 41, 70
 Imre, Szent, herceg 40, 47, 213/539; 8, 55, 87
 Ingolstadt, egykori Szent Mihály-ereklyetartó
 229/674
 Innsbruck, *Hofkirche*, I. Miksa síremléke 220/605
 Ipolyi Arnold 15
 Isidorus, Sevillai 99
 Istanbul, Topkapu szeráj, antifonále 32
 István, Szent, protomártír 38
 István, I. Szent, király 34, 35, 36, 37, 38, 40, 47,
 49, 56, 59, 70, 73, 74, 81, 83, 84, 199/348,
 151; 18, 55, 87, 91
 — Intelmei 191/230
 István, II., király 41, 187/164
 István, III., király 36, 41, 59
 István, IV., király 35, 36, 41
 István, V., király 36, 37, 41, 66, 206/418
 István herceg 43

 Jacobello del Fiore 106; 124
 Jáfet 62, 63
 Jakab, id. Szent 60; 29
 Ják 71
 Jan Očko prágai érsek 43, 228/661; 13
 Jan van Ruysbroeck 133
 János, Szent 60; 28
 János fehérvári őrkanonok 187/173
 János herceg, Félelem nélküli 63
 János, Berry hercege 63, 229/673; 35, 159–160
 János, II. J6, francia király 45, 189/208

- Jansen, Dieter 133
Janus Pannonius 130
Jarosch, Thomas 220/612
Jean de Jauden 47
Jean de Liège 125
Jean de Mandeville 63
Jeruzsálem 63
Jodok morva őrgróf 43
Johann von Neumarkt 72, 121
Johannes Apengeter 212/532
Johannes Aquila 72, 74, 75, 81, 202/356
Johannes de Confluentia 212/532
Johannes Hispalensis 190/222
Johannes Saresberiensis 54
Johannes Scottus Eriugena 27
Johannesz Klimakhosz 76
Jordánszky-kódex 234/747
Júdás apostol 60
- Kakaslomnic (Velká Lomnica, Szl.) 61, 71, 75, 202/356; 66
Kálmán király 35, 40, 52, 202/355
Kalmár János 58
Kálti Márk 53, 54, 55, 191/238
Kamerer, Ulrich 223/618
Kannegieter, J. Z. 22
Kapisztrán János 84
Karaszko (Kraskovo, Szl.) 73, 82; 83
Kardos Tibor 190/224, 197/327
Karlsruhe, *Badische Landesbibliothek*, Cod.Aug. perg. 63: *Secretum Secretorum* 190/222
Karlstain, Luxemburgi családja 43, 44, 187/169
— Mária-kápolna 43; 10
— Szent Katalin-kápolna 43
— Szent Kereszt-kápolna 43, 91
Károly Róbert király 34, 35, 36, 37, 38, 41, 45, 49, 53, 55, 60, 89, 192/260, 193/264; 33
— garasai 79, 191/230
— temetése 46, 47, 59, 188/193, 189/208, 195/292
Károly, I., Anjou, nápolyi király 46, 56, 99, 189/196
Károly, IV. császár, cseh király 33, 43, 63, 91, 92, 117, 118, 121, 123, 191/240, 193/272, 210/495; 10, 13
Károly, Merész, burgundi herceg 228/655
Károly, Nagy, császár 57, 62, 113, 187/166, 199/351
Károly, V., francia király 36, 44, 45, 51, 52
— pecsétje 79
Károly, VI., francia király 47, 189/208
Kassa (Košice, Szl.), Szent Erzsébet-templom 132
— Szent Mihály-kápolna 73, 202/356
Kassel, *Staatliche Kunstsammlungen* 141
- Katalin, Szent 38, 39, 48, 185/153; 3
Katalin hercegnő 38
Keán bolgár fejedelem 40, 58
Keled 39
Kemény 72
Képes Krónika I. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár
Kerlés 68
Keszei Miklós esztergomi érsek 54, 192/250
Keszthely 203/360
Kétyi János ferences provinciális 46, 47, 53, 54, 84, 85, 187/174, 188/192, 192/245, 250, 200/353
Kézai Simon 55, 65, 191/232
Kiel 213/532
Kisszeben (Sabinov, Szl.) 202/356
Kisvárda 75
Kletzl, Otto 121
Klotz, Heinz 102
Koblenz 234/768
Kolowrat Erzsébet 226/645
Kolozsvár (Cluj, R.) 90, 94, 95
Kolozsvári Tamás 129, 131–134; 157–158, 161
kolozsvári testvérek I. Márton és György
Konrad von Megenberg 99
Konrád, III., király 41, 42
Konstantinápoly 61
— Justinianus-émlék 114
Konstantinos Porphyrogenetos 117
Konstanz
— zsinat 63, 124, 130, 235/773
— *Rosgartenmuseum*, Hs I, Ulrich Richental, *Chronik des Konstanzer Konzils* 196/319, 206/418, 419; 17
Koppány 37, 40
Kosegarten, Antje 218/600
Kotrba, Viktor 108, 110, 120, 123, 218/601
Kozmian, Kajetan 22
Krakkó 40, 72
— *Archiv Kapituły na Wawelu*: opatovicei breviarium 226/645
Krautheimer, Richard 98, 229/671
Kreyenberg, Gert 98, 107, 214/551
Kriemhild 66
Kristan von Luppin 195/297, 205/416; 39
Krisztó Gyula 31, 58
Kristyor (Criscior, R.) 203/364; 87
Kroissenbrunn 198/332
Kund vezér 39
Kund, a bűvár 40
Kunigunda, prágai apátnő 226/645
Kunigunda, Brandenburgi, királyné 66
Kutal, Albert 90, 94, 210/491, 212/521, 213/533
Kutná Hora 110, 223/618

Köln 124

- *Hansasaal, Prophetenkammer* 127
- *Schnütgen-Museum*, Szent György-figura 88
- St. Ursula 205/416
- Köszegi Iván 65, 198/332

La Grange, Jean de 126

Lackfi István 54

Lajos, Szent, Toulouse-i 38; 6

Lajos, I. Nagy, király 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 66, 79, 90, 92, 93, 118, 127, 128, 187/173, 189/208, 192/250, 193/270, 272, 197/326, 211/507, 230/686; 3, 6, 21

— aranyforintjai 69, 70, 72, 78, 187/169, 203/367; 60–61

— ezüstgaras 51, 70, 79; 80

Lajos, Bajor, császár 54

Lajos, VII. francia király 41

Lajos, IX. Szent, francia király 45, 189/196

Lajos, Tarantói, nápolyi király 56; 22

Lamprecht, Karl 178/5

Landshut 121

Lányi Jenő 213/546

Lapiz, Andreas 65

La Sarra 229/667

Laskai Osvát 79

László, I. Szent, király 34, 35, 36, 37, 38, 40, 45, 47, 57, 58, 60, 61, 67–85, 93, 94, 95, 129, 135, 138, 191/233, 198/347, 199/348; 5, 19, 30, 38, 49–69, 71–73, 75–92, 153

— legendája 54, 68, 77, 84, 195/295, 199/347; 30, 62–63, 75–78

László, III., király 36, 41

László, IV., király 36, 37, 41, 47, 58, 112; 32

László, Nápolyi 82

László Gyula 58

Lausanne, székesegyház 98; 126

Lázár Béla 119, 209/486, 227/648

Le Goff, Jacques 44

Legenda Aurea 132, 228/657, 234/748, 234/757

Legnica 297

Lél vezér 37, 39, 59; 40

Lello di Stefano 191/240

Lénárd, Szent 73; 84

Leó pápa 37, 39

Leonardo da Vinci 116, 223/622

Leonardo Avanzi 224/622

Leonardo di Ser Giovanni 118

Lessing, Gotthold Ephraim 9, 179/53

Levárdy Ferenc 195/295

Levi d'Ancona 64

Leyden 22, 23

Lille, *voeu du faisán* 231/691

Limburg testvérek 63; 35

Limoges, Saint-Martial, *fontaine de Constantine* 114, 122, 226/638; 148

Lipót, VI. Szent, osztrák herceg 71, 199/348

Lippa 38, 41; 6

Liptószentandrás (Liptovský Svätý Ondrej, Szl.) 73, 81

Lisowski, Aleksander 22

Livius, Titus 62; 37

Lombardo della Seta 56

London, *British Museum*, Add 35311 234/752

— — Jacopo Bellini: Szent Mihály-rajz 106

— — Szent Háromság-ereklyetartó 121, 229/674

— *Victoria and Albert Museum*, orvietói mozaik 101

— — Szent György-retabulum 120, 230/681

— *Westminster Hall* 127

Longhi, Roberto 105, 186/153

Longinus 132, 133, 234/757; 157

Lorenzetti, Ambrogio 62, 103, 104, 120, 216/581, 587; 121

Lorenzetti, Pietro 103, 216/581

Lorenzo di Giovanni 214/551

Lorenzo il Magnifico kristályserlege 229/674

Louis d'Orléans 125

Lublin, várkapolna 80, 82

Lucca, dóm, Szent Márton-csoport 119

— *Opera del Duomo*: flamand Keresztrefeszítés-relief 234/752

Lukács György 136

Lupi di Soragna, Bonifacio 56, 214/562

Lurago 87

Lütold von Regensberg, VIII. 196/295

Macrobius 27, 28

Madrid, Guido-kézirat 64

Maestro d'Osservanza 104

Maestro del 1328 186/153

Maestro del 1346 217/590

Maestro del Codice di San Giorgio 56, 89, 117, 217/596, 226/646, 227/648; 133–134

Maestro dell'Adorazione Parry 227/648

Maestro dell'Ovile 106

Magdeburg, lovas szobor 114, 120

Magyar Anjou Legendárium 32, 60, 61, 62, 68, 72, 75, 82, 84, 186/153, 195/294, 295, 200/354, 204/390, 217/590; 28–30, 62–63

Magyarfenes (Vlaha, R.) 89, 210/492

Maitani, Lorenzo 89, 99, 100, 101, 112, 215/570, 216/578, 225/628; 108–111

Maksa (Moacsa, R.) 73, 75, 82

Mâle, Emile 26

Malombra, Riccardo 193/260

Mályusz Elemér 55

- Manesse, Rüdiger 196/295
 Manesse-daloskönyv I. Heidelberg
 Mansfeld 110
 Mantegna, Andrea 130
 Marburg 43
 Marchfeld 198/332, 333
 Marco Polo 62, 63
 Mária királyné 41, 47
 Mária királynő 78, 94, 212/522, 230/686
 — pecsétje 79, 80; 79
 Mária nápolyi királyné 203/367
 Marignola, Johannes 63
 Marsilio da Padova 54, 57, 193/272
 Martell Károly 195/292
 Márton és György kolozsvári szobrászok 68,
 73, 86–123, 200/353; 93–95, 97, 105, 129,
 140
 Marzal de Sax 120
 Masek, Václav 218/601
 Massa Marittima, *Arca di San Cerbone* 103
 Máté evangélista 60
 Mateóc (Matejovce, Szl.) 74
 Matteo di Ugolino da Bologna 101, 103, 105,
 107, 112, 215/574; 97, 100
 Matteo Giovanetti 101
 Matthew Paris 99
 Mátyás király 64, 84, 85, 127, 130, 136, 182/87,
 197/322, 203/369, 208/473
 — pénzei 69, 72, 83, 84, 203/370
Mausoleum 70
 Mechelen (Malines), *Groot Seminarie*, Cod. 1,
 Anjou-Biblia 56, 89, 195/292, 227/648; 136
 Medici, Piero de 114
 Meiss, Millard 104, 105
 Mende, Ursula 91, 98, 122
 Ménfő 38, 40, 42
 Menon 64
 Merhautová, Anežka 77
 Mezopotámia 60
 Michael Scotus 215/563
 Michelangelo Buonarroti 25
 Mihály, Szent, arkangyal 70, 73, 96–107, 116;
 97, 100, 113, 116, 117, 119, 120, 121–124
 Mihály 39
 Miklós kolozsvári festő 90, 93, 94, 210/492
 Miksa, I., császár 46, 63, 196/321, 204/402,
 220/605
 Milano 88, 223/618
 — *Biblioteca Ambrosiana*, Petrarca Vergilius-
 kódexe 91, 217/590
 — — *Liber de Herbis* 118
 — *S. Eustorgio*, Szent Péter mártír-síremlék
 216/581
 Miles, Mattheus 211/511, 212/522, 529
 Miskolczy István 95, 210/502, 503, 504, 211/507,
 508, 212/522, 527, 220/611
Missale ad usum ecclesie Westmonasteriensis
 189/206; 20
Missale Zagrabiense 83
 Mocker, Josef 218/601
 Mogyoród 40
 Mohamed, II., szultán 61, 197/322
 Mohorai Vid 196/319; 48
 Monreale 117
 Montecassino 113, 226/632
 Móric, Szent 71
 Mózes 60
 Multscher, Hans 124
 München, *Bayerisches Nationalmuseum*, mellvért
 209/479, 482; 96
 — — rajz, Szt. Vencel és Zsigmond 74
 — *Bayerische Staatsbibliothek*, Clm 15.963:
Secretum Secretorum 190/222
 Münstereifel 204/385
 Munkácsy Mihály 57
 Myslbeck, Josef 218/601
 Nagy Géza 57
 Nagyvárad (Oradea, R., I. még: Várad)
 — Múzeum, Szent László-szobortorzó 73, 82,
 200/353; 81
 Nándorfehérvár 40, 53
 Nanni di Banco 97, 98, 102, 214/546; 104,
 106
 Nápoly 33, 55, 56, 78, 89, 92, 99, 185/153,
 195/295; 136
 — *gigliati* 51, 191/230
 — *Incoronata* 193/264
 Naumburg 95, 98
 Necpál (Necpaly, Szl.) 202/356
 Nemes Mihály 57, 194/274
 Nestor 64
 New York, *Frick Collection*, Rembrandt: „Lengyel
 lovas” 21–24, 59, 182/92; 1
 Newton, Stella Mary 59, 60, 63, 194/292
Nibelungenlied 66
 Nico Fasola 224/626
 Niccolò di Giacomo 32, 185/153, 186/153
 Niccolò di Nuto 100, 215/567
 Niccolò di Pietro Lamberti 97, 214/551, 552
 Nicolaus de Lyra 55
 Nietzsche, Friedrich 178/174
 Nikápoly 124
 Nimród király 55, 192/259
 Niš 40, 45
 Noé 28, 63
 Notke, Bertm 120
 Novgorod 212/532

- Nürnberg 110, 223/618, 232/725, 234/768, 235/773
 — *Germanisches Nationalmuseum*, Heinrich Gründherr halotti pajzsa 213/540
 — — „Hansel” 122, 225/627
 — — Szent György-rajz 116
 — *Schöner Brunnen* 88
 Nürnbergi Márk 223/618
- Óbuda 38, 40
 Ockham, William 133
 Ócsa 61, 71, 75, 198/344, 202/356
 Oderisi da Gubbio 185/153
 Odoriso da Pordenone 63, 197/327
 Ogiński család 23
 Olaf, Szent 199/348
 Olivér 39
 Olschki, Leonardo 62
 Opor vezér 39
 Oppenheim-gyűjtemény 119
 Orbán, IV., pápa 189/196
 Orcagna, Andrea 91, 97, 98, 101, 104, 105, 120, 214/554, 217/590, 594, 230/684, 685
 Oresme, Nicole 51, 52; 24–25
Oriflamme 80, 138
 Orimina, Cristoforo 6, 193/263, 264; 136
 Országh Mihály nádor 127
 Orvieto, székesegyház 89, 90, 99, 100, 215/567, 578, 225/628
 — — homlokzat 100, 112, 225/628
 — — — szobrai 100, 101, 102, 112, 215/570, 225/627; 108–111
 — — — Szent Mihály-szobor 96–107, 204/390, 213/543, 218/600; 97, 100
 — — déli kapu, *Porta della Pustierla* 111, 224/625
 — — *Cappella del SS. Corporale* 101, 215/574
 — — *Corporale*-ereklyetartó 120, 216/581
 — — *San Savino*-fejeklyetartó 120, 230/683
 — „*Mastro Maurizio*” 101
 — *Opera del Duomo*, első tervrajz (*progetto monocuspitale*) 101, 102, 215/578; 113
 — — második tervrajz (*progetto tricuspidale*) 101, 102, 216/578; 115
 — — Gabriel arkangyal 107, 218/600; 98
 — — torony formájú ereklyetartó 103
 — — szószékének terve 103
 Osztrák Rimes Krónika 47, 65, 66
 Oszvald, Szent 71, 199/348
 Ottó, magyar király 41
 Ottokár 47
 Ottokár, II. Premysl, cseh király 41, 66, 196/295
 Oxford, *All Souls College*, MS 7 234/757
 — *Bodleian Library*, Douce 313 234/752
 — — *Hetford College* 2(EN 2): *Secretum secretorum* 32, 50, 190/222
- Örs, vezér 37, 39, 59; 40
Österreichische Chronik von den 95 Herrschaften 62
- P. Balás Edit 89, 90, 210/487
 Pächt, Otto 11, 12
 Pacino de Bonaguida 227/648
 Padova 57, 65, 118, 138, 192/260, 193/272, 197/326, 229/673; 141, 142
 — *Cappella Carrarese* 106; 123
 — *Cappella dell’Arena* 62, 204/390
 — *Biblioteca Capitolare*, A 24, *Bonifacius Papa VIII, Liber sextus Decretalium* 32, 54, 186/153, 195/295; 55
 — — A 25, *Clemens Papa V, Constitutiones* 32, 54, 69, 75, 78, 185/153, 186/153
 — *Oratorio di San Giorgio* 228/652
 — *S. Antonio* 120
 — — *Cappella di San Felice* 56; 26, 27
 — *Salone* 127
 Pál apostol 27, 28
 Palaiologosz-udvar 61
 Panofsky, Erwin 10, 13, 20, 23, 26, 133, 138, 181/84, 182/86, 216/581
 Paolino Veneto 55, 56, 65; 23
 Paolo Veneziano 64, 104, 106
 Paris 64
 Párizs 185/153
 — ötvösművészet 121, 129; 143
 — *Cité* királyi palotája, *Grande Salle* 47, 127
 — *Notre Dame*, lovas szobor 47, 200/353
 — *Bibliothèque Nationale*, ms. fr. 571: *Secretum Secretorum* 190/223
 — — ms.fr. 2810, *Le livre des merveilles du monde* 58, 62, 63; 36
 — — ms.fr. 4274, *Statuts de l’Ordre du Saint-Esprit* 33, 56, 59, 193/264; 22
 — — fr. 13091, János, Berry hercege Psaltériuma 159–160
 — — ms.fr. 19093, Villard de Honnecourt vázlatkönyve 98, 99; 127–128
 — — ms.lat. 4939, Paolino Veneto, *Chronologia Magna* 55, 56; 23
 — — lat. 6756: *Secretum Secretorum* 190/222
 — — lat. 18014 234/752
 — Louvre, Narbonne-i paramentum 62; 34
 — — Raffaello: Szent György 116, 228/656
 — — Jacopo Bellini vázlatkönyve 106
 — Rothschild-gyűjtemény 74

- Parler 94, 125
 — Heinrich (IV.) 87, 91
 — Peter 87, 121, 210/491, 495, 212/521
 Parma, *Battistero* 105; 118
 Patrona Hungariae 83–85
Paulus Crosnensis Ruthenus 83, 204/402
 Paulus Minorita I. Paolino Veneto
 Pavia, *Regisole* 114
 Pécs 191/233, 193/272, 206/425
 Peer-kódex 83, 200/353
 Perényi Gábor 207/458
 Periklés 225/631
 Perrig, Alexander 99
 Perugia 111, 112, 217/590, 220/607
 — *Palazzo dei Priori* 102, 111, 113, 122, 216/580, 225/627; 112
 — *Fontana Maggiore* 111, 122, 216/580, 224/626, 225/628
 Péter, Szent 111
 Péter király 34, 36, 37, 40, 42, 44, 187/180; 11
 Péter András 227/648
 Petrarca, Francesco 56, 57, 91, 118, 129, 191/240, 193/272, 217/590, 226/646
 Petrus Comestor 55
 Petrus de Vitalis kassai kántor 32
 Petus fia Miklós 131, 233/743
 Philippe de Mézières 63
 Philippus Tripolitanus 190/222
 Piero di Giovanni Tedesco 97
 Piero di Jacopo 224/622
 Pierre d'Auvergne 51
 Pierrefonds 125
 Pilgrim passauai püspök 126
 Pinder, Wilhelm 26, 87, 88, 91, 208/475
 Pisa 193/272
 — *Campo Santo*, Francesco Traini: Utolsó ítélet 104, 105, 217/596; 117
 — *Sta Caterina* 107
 Pisanello 116, 117, 130, 228/653; 146
 Pisano, Andrea 89, 100, 101, 107, 213/535, 224/622
 Pisano, Giovanni 102, 215/577, 224/626
 Pisano, Nicola 224/626
 Pisano, Nino 101, 107; 98
 Pistoia, S. Jacopo 98; 101, 103
 Plant, Margaret 56
 Plantagenet-ház 47
 Platón 25, 27
 Plečnik, Josef 87
 Pleydenwurff, Hans 204/402
 Plinius, id. 111, 221/614, 223/619
 Pochat, Götz 133
 Poitiers 127
 — *Tour Maubergeon* 124
 Poitou 119
 Polzer, Joseph 104
 Pomponius Gauricus 223/622
 Pónik (Poniky, Szl.) 81, 202/356
 Pór Antal 53, 58
 Porta, Cesare 208/475, 226/642
 Poth 39
 Pozsony (Bratislava, Szl.) 37, 66
 — *Múzeum mesta Bratislavy*, Szent László-szobor az Unger-házról 84, 206/443; 82
 — vár 125
 — városháza 75; 86
 Pozsonyszentgyörgy (Sv. Júr pri Bratislave, Szl.) 229/679
 Prága 80, 87, 92, 123, 125, 131, 138, 185/153, 220/612, 228/661, 233/742; 94–95
 — Szent Vitus-székesegyház 209/477, 228/661
 — — déli kereszthajó-homlokzat 43
 — — trifórium 88, 209/477
 — — Vencel-kápolna, ajtókopogtató 91, 94
 — — — Vencel-szobor 72, 87, 88, 91
 — — Přemyslida-síremlékek 72, 88
 — — Szent Adalbert-mauzóleum 121, 231/688; 150
 — — kincstár: Szent György-ereklyetartó 72
 — Szent György-kolostor 228/661
 — vár 209/477, 213/537
 — — Ulászló-terem 128
 — — vízművei 123, 231/691, 703, 705, 232/706
 — Archiv pražského hradu 218/601
 — — *Civitas Dei*-kódex 77
 — — J. J. Dietzler: A vár harmadik udvara 209/477, 226/645; 94
 — Egyetemi Könyvtár XVI. A34 Cseh ótestamentum 63
 — Károly-egyetem, typarium 72
 — *Národní Muzeum, Liber viaticus* 72
 — *Národní Galerie*, Jan Očko fogadalmi táblája 43; 13
 — Márton és György kolozsvári mesterek: Szent György 73, 86–123, 135; 93–95, 97, 105, 129, 140
 — — Rajhradi oltár 132
 — — Tyn-templom timpanonja 88
 — — Vyšší Brod-i táblák 118
 — — třeboňi oltár 131
 Prato, *Ospedale della Misericordia, Pellegrinaio* 105, 217/594; 119
 Pray-kódex 78
 Priamus 62, 200/353
 Protesilaus 64
 Pseudo-Arisztotelész 99

- Pseudo-Dionysius Areopagita 24, 25, 27
Pseudo-Hrabanus 28
Pseudo-Maurikiosz 58
Pseudo-Nicolò 185/153, 186/153, 197/326,
234/752
Pulszky Károly 60, 194/291
- Quejana dominikánus kolostortemplom, az Ayala-
sírkapolna 119
- Raffaello Santi 116, 228/656
Rákóczy György 22, 182/93
Ramiro király 56, 57; 26
Rammelsberg 110
Ramo di Paganello 215/578
Rátold nemzetség 39
Ravello 117
Recht, Roland 47
Reggio Emilia, *Seminario Vescovile, Liber Figu-
rarum* 233/729
Reims 98
Rembrandt Harmensz van Rijn 21, 22, 23, 59, 61,
182/92, 93; 1
Riace 221/614
Ribice (Ribita, R.) 203/364
Richardus de Sancto Victore 28
Richelieu 22
Richental, Ulrich von 196/319, 206/418, 419
Ried, Benedikt 123, 128
Riegl, Alois 11, 16, 19
Rimabánya (Rimavská Baňa, Szl.) 73, 81
Rimini 92, 227/648
Robert d'Artois 47
Róbert nápolyi király 191/230
Roberto di Oderisio 193/264
Rogier van der Weyden 234/768
Róma 91, 138, 210/495, 228/661
— *Capitolium* 113, 228/661
— Marcus Aurelius-szobor 113, 114, 217/590
— *Lateran* 113
— *Museo Baracco* 214/547
— *Museo del Palazzo di Venezia* 80, 117,
217/590, 227/648; 131
— *Quirinale* 114, 217/590
— *Sta Cecilia in Trastevere* 217/590
— oltárcibórium 119, 217/590
— *San Giorgio in Velabro* 117, 217/590,
227/648; 131, 132
— *S. Giovanni in Laterano* 230/685
— *Sta Maria Maggiore* 56, 215/577, 230/685
— *San Pietro*
— *vecchio* 69, 230/685
— Szent Péter-szobor 111, 224/625
- — *Archivio capitolare di San Pietro*, Ms.c.
129: *Codice di S. Giorgio* 89, 115, 116, 117,
217/590, 226/646, 227/648, 227/648; 133–134
— — — 63B: missale 234/752
— *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Cod.lat. 8541,
Magyar Anjou Legendárium (I. ott)
— — Ms Barb.lat. 4426, *Codex Barberini*
226/647, 227/648; 130
— — Ms Pal.lat. 629: *Decretales* 185/153
— — Ms Pal.lat. 412: *Adamas collectantium*
aquilarum 232/725; 154
— — Ms Reg.lat. 99: illusztrált *Speculum Huma-
nae Salvationis* 32
— — Ms Urb.lat. 161 217/590
— — Vat.lat. 1375 *Decretales* 185/153
Rómer Flóris 15, 74
Rosso 102, 111, 112, 213/532, 216/580, 224/625,
626
Rost, Kirchherr zu Sarnen 196/295
Rothenburg, St. Jakob 231/688
Rowley, G. 104
Rozgony 37, 53
Rudolf II., császár 74, 123, 200/353, 208/475
Rudolf von Habsburg király 47, 98
Rudolf, IV. osztrák herceg 43, 62, 72
Rudolf von Enns 205/416
Rusuti, Filippo 56
- Sachsenspiegel* 188/181
Saint-Denis 45
Saint-Omer, *Bibliothèque Municipale*, ms. 755:
Series abbatum Bertinianorum 122, 231/698;
149
Saint-Omer, Saint-Bertin apátság 122
Saladino Ferri 229/667
Salamon 28, 39, 48, 52, 53
Salamon, magyar király 34, 35, 37, 40, 42, 44,
69, 72, 79, 187/164, 201/354; 12
Salfeld 231/688
Saliger, Arthur 209/486
Salzburg, *Universitätsbibliothek*, M.II.11: Pálóci
György breviáriuma 203/359
San Giorgio a Ruballa 227/648
Sándor, Nagy 50, 54, 62, 63
Saulus 88
Savonarola, Michele 215/563
Saxl, Fritz 63
Schaumberg, II. Ulrich von 124
Schedel, Hartmann 204/402
Schedel-Világkrónika 15
Schlee, Ernst Ludwig 215/570
Schlosser, Julius von 9
Schmarsow, August 214/547

- Schmidt, Gerhard 90, 186/153
Schmitt, Annegrit 103, 105, 106
Schneider, Julius 218/601, 219/602
Schongauer, Ludwig 197/322
Schongauer, Martin 116, 197/322, 228/656
Schöntal 204/385
Schultes, Lothar 124, 126
Schürstab d. Ä., Leupold 223/618
Schwartz, Gary 22
Schwarz, M. Victor 124, 125, 126
Sebestyén, Szent 83
Secretum secretorum 50, 51, 54, 99, 190/222, 193/272
Sedulius Scottus 84
Segesd 210/504
Seibt, Ferdinand 185/153
Sélestat 32
Sellaio, Francesco 97
Semper, Gottfried 9
Seneca 134
Sforza, Gian Galeazzo 196/321
Siena 33, 56, 89, 90, 106, 185/153, 227/648
— dóm 101
— — kupola 111
— — homlokzat 102, 215/577, 216/579; 114
— *Opera del Duomo*, a dóm baptisteriumának tervrajza 102, 103, 216/582; 116
— — *campanile*-rajz 102
— — Duccio: *Maestà* 97
— *Cappella del Campo* 120, 230/685
— *Ospedale della Scala* 127
— *Palazzo Pubblico*
— — *Sala della Pace* 52
— — kápolna 49, 190/220
— — *Maestà*-falkép 49
— — *Lupa* 113, 226/632
— *S. Agostino* mestere 216/587
— *S. Francesco*: Ambrogio Lorenzetti falképei 216/581
— *S. Pietro alle Scale* 216/587
— *gabella* 104
Sigillum regnicolarum Hungariae 80
Siklós 73, 75, 82, 129; 84
Silber, Evelyn 32
Simon apostol 60
Simon 39
Simone Martini 49, 60, 69, 75, 89, 91, 92, 115, 116, 117, 132, 203/367, 213/547, 217/590, 596, 226/645, 646, 647, 227/648, 228/649, 652; 57, 130
Sluter, Claus 125
Solinus 215/564
Somogyvár 68, 199/346
Spengler, Oswald 9
Spinario 113
St-Maximin, Mária Magdolna-karereklyetartó 195/292
St-Savin-sur-Gartemps 199/347
St. Florian 186/153
— *Decretales*-kódex 195/295
St. Paul im Lavantthal, *Stiftsbibliothek*, cod. XXV/2, 19: *Ramsey Psalter* 234/757
St. Pölten, *Missale* 132
Stefaneschi, Jacopo 217/590, 226/646, 227/648
Stejskal, Karel 43
Stibor-síremlékek mestere 125
Strada, Ottavio 208/475
Strassburg (Strasbourg) Münster 119
— *Musée de l'Oeuvre de Notre-Dame*, B-tervrajz 102
Strecimir 193/272
Strigel, Bernhard 83, 85; 92
Strnad, Karl 218/601
Sturša, Jan 218/601
Stuttgart, *Stadtarchiv*, Fragment 2, kápolna-terv 121; 150
Suarez vaisoni püspök 226/647
Suckale, Robert 30
Süvete (Šivetice, Szl.) 202/356
Szabolcs vezér 39
Szamosközy István 208/475, 211/511, 212/522, 529
Szaniszló Ágost, II., lengyel király 21
Székelydálya (Daia, R.) 202/356
Székelyderzs (Dîrjiu, R.) 73, 75, 202/356; 38, 73
Székesfehérvár 41, 46, 53, 188/193
— királyi prépostság, Szent Katalin-sírkápolna 38
— — Nagy Lajos síremléke 47
Szendrei János 57, 61
Szent György-társaság pecsétje 95, 193/264
Szent István-legendá 83
Szent László zászlaja 80, 338
Szentmihályfa (Michal na Ostrove, Szl.) 202/356
Szentpétervár, Ermitázs, „Sobieski”-portré 182/93
Szentsimon 82
Szepeshely (Spišská Kapitula), prépostsági templom
— Károly Róbert koronázása falkép 49, 71, 190/215
— főoltár 74
Szepesmindszent (Bijacovce, Szl.) 73, 75, 129; 153
Szepesség 110
Szigethi Ágnes 37

- Szilágyi Sándor 15
 Szilveszter 61
 Szkítia 39, 59, 65, 137, 196/322
 Sztaraja Ladoga 228/660
 Szűcs Jenő 71, 178/23
- Taddeo di Bartolo 49, 190/220
 Tafur, Pedro de, portugál követ 127
 Taksony vezér 39
 Tamás, Aquinói Szent 25, 26, 27, 28, 48, 51, 180/71
 — *De regimine principum* 51, 52
 Tamerlán 22
 Tanaka, Hidemichi 62
 Tari Lőrinc 235/773
 Tamai Andor 55
 Tarnowski család 22
 Tata, I. még Deodatus 39
 Tatamér székesfehérvári prépost 54
 Telegdi Csanád esztergomi érsek 188/193
 Teleki-kódex 197/322
 Temesvári Pelbárt 79, 83, 84
 Teodor, Szent 115
Térence des ducs 63
 Tereske 72, 75, 202/356; 68
 Theophilus Presbyter 111, 220/612
 Thomas de Cantimpré 215/563, 564
 Thuróczi János 15, 63, 64
 Thuróczi-krónika 188/194, 197/322, 204/371
 — Augsburg 64, 70, 74, 85, 197/322, 202/356, 204/402, 208/473; 47, 67
 — Brünn 63, 64, 70; 45, 90
 Thurzó János 223/618
 Tietze, Hans 181/81
 Tino di Camaino 216/582
 Tokio 217/590
 Toledo 32
 Tomaso da Modena 60, 91, 186/153, 210/499, 227/648
 Tót Lőrinc 46
 Török Gyöngyi 124
 Traini, Francesco 104, 105, 217/596; 117–118
 Trani 228/659
 třeboňi mester 131, 209/477
 Treviso, Orsolya-legenda 60
 Trier 212/532
 Trója 54, 55, 62, 64, 65, 137; 43
 Tubero, Lodovico 127
 Tura, Cosmè 116, 228/653
 Turini, Giovanni és Lorenzo 113
 Turócszentmárton, (Turčianský Sv. Martin, Szl.)
Slovenské Národné múzeum, oltárszámnyak Vitfalváról 83; 91
 Túrje 202/356
- Ugolino de' Vieri 103, 120, 216/581
 Ugolino di Prete Ilario 101, 103
 Ulászló, Jagelló (II.), lengyel király 80
 Ulászló, II., király 74, 83, 122, 123, 207/458, 208/473; 92
 — guldinerei 74, 83, 84, 85, 204/402; 89
 — pénzei 74, 84
 Ulm 124
 — *Fischkasten* 231/692
 — Olajfák Hegye 231/689
 Ulrich von Walsee 66, 198/335
 Undi István fia, Pál 202/356
 Uylenborgh család 23
- Vác 40, 45
 Vaduz, *Liechtenstein-Galerie* 227/648, 228/652; 138, 139
 Valentiner 22
 Valois-dinasztia 36
 Vanni (vagy Vannuccio) Butii 100
 Várad (Oradea, I. még Nagyvárad) 40, 67, 68, 69, 76, 84, 85, 90, 94, 95, 107, 112, 129, 198/344, 199/348, 349, 199/352, 353, 201/355, 202/356, 203/357, 205/403, 207/471, 212/522, 230/686; 19, 53–54
 — álló szobrok 93, 95, 200/353, 213/537, 230/686
 — Szent László-lovasszobor 68, 84, 94, 95, 107, 114, 200/353, 208/475, 211/511, 212/530, 220/611, 226/642, 230/686
 — fejekrelyetartó I. Győr
 — figurális konzol a székesegyházból 89
 — káptalani pecsét 68, 70, 75; 50
 — mésző torzó 73, 82, 200/353; 81
 Váradhegyfok 198/344
 Varjú Elemér 58
 Várkony 52
 Vasari, Giorgio 105, 214/554
 Vásári Miklós 32, 54, 69, 75, 78, 185/153, 195/295
 Vatopedi, *Oktateuchus-kódex* 217/589
 Vayer Lajos 14, 15
 Vazul 40, 52; 8
 Vegetius Renatus 54
 Velemér 57, 72, 74, 75, 76
 Velence 39, 57, 61, 64, 65, 104, 105, 106, 118, 119, 138, 193/272, 200/353, 223/618, 224/622
 — *S. Giorgio Maggiore* 228/656
 — *S. Marco* 124
 — — mozaikok 60
 — — homlokzat, Szent Demeter, Szent György 204/390, 216/548
 — — — bronzlovak 114, 221/614
 — — — előcsarnok mozaikjai 104
 — — — narthex bronzkapui 224/622
 — — *Battistero* 64, 106; 122

- — *Palaferiale* 64
- — kincstár, Szent Mihály-ikonok 97, 213/545, 216/548
- *Frari*
- — Cornaro-síremlék 107
- — Szent Vér-ereklyetartó 230/687
- *Palazzo Ducale*
- — *Sala del Maggior Consiglio* 106, 230/682
- — homlokzat földszinti oszlopféjezetei 60, 194/290
- *Piazzetta*, Szent Theodor szobra 105
- — Szent Márk oroszlánja 113, 221/614
- *Rialto* 37
- *Scuola di San Giorgio* 116
- *Biblioteca Marciana, Chronica de Carrarensibus* 193/270
- *Galleria dell'Accademia*, Jacobello del Fiore, Justitia-triptichon 106; 124
- *Museo Correr*, Andrea Dandolo, *Promissioni* 197/326
- — Guariento követője: Szent Mihály 106
- Vencel, Szent 71, 72, 74, 83, 91, 199/348
- Vencel, I., cseh király 66
- Vencel, II., cseh király 196/295
- garasai 51, 191/230
- Vencel, III., cseh és magyar király 41
- Vencellin 39
- Vérbulcsú 37, 39, 59; 40
- Vergerio, Pier Paolo 57, 117, 129, 130, 131, 193/272, 233/742
- Vergilius 64
- Verona 62, 81, 119
- *Sant'Anastasia* 116, 117, 228/653; 146
- Veronika 234/768
- Verres 225/631
- Verrocchio: Krisztus és Tamás 111
- Colleoni 223/622
- Vespasianus 113
- Vid ispán 53
- Villani, Giovanni 195/292, 195/295
- Villani, Matteo 59, 65, 194/292
- Villard de Honnecourt 98, 99; 127–128
- Vincennes 125
- Vincentius, Beauvais-i 26, 99
- Vischer, Peter 212/532
- Visegrád 43, 95, 213/537
- Vitale da Bologna 92, 105, 116, 186/153, 227/648, 228/652; 135
- Viterbo 101
- Vitéz János 127
- Vitfalva (Vitkovce, Szl.) 75, 76, 83; 71, 91
- Vitzthum, Georg 105
- Viva di Lando 103, 120
- Vizkelety András 198/340
- Vizsoly 202/356
- Vlad Dracul havasalföldi fejedelem 80, 206/418
- Vliet, J. J. van 22, 182/93
- Vorau, *Stiftsbibliothek*, Cod. 259, vyšehradi anti-fonále 43; 14–15
- Vossler, Karl 9
- Vyšehrad 43; 14–15
- Walzel, Oskar 9
- Warburg, Aby 10
- Washington, *Library of Congress*, MS Pre-Accession 1, Nekksei-Biblia 32, 186/153, 195/295
- *National Gallery*
- — *Kress Collection*, Szent György, angliai alabástrom 119, 120, 229/676; 147
- — *Widener Collection*, medaillon, Párizs, 1400 körül 143
- — Raffaello: Szent György 116, 228/656
- — Rembrandt: ún. Sobieski-portré 22
- Weber, Max 10
- Wehli Tünde 33, 35, 37
- Weinberger, Max 218/600
- Werner, Otto 110, 221/615
- Wiener Neustadt 127
- Wilhering 124
- Winand von Steeg 128, 134, 735/773; 154
- Winckelmann, Johann Joachim 9, 136
- Windecke, Eberhard 80, 128
- Wirth, Zdenek 218/601
- Wittkower, Rudolf 62
- Wölfflin, Heinrich 13, 19, 25, 181/81, 83, 84
- Wolmut, Bonifaz 123
- Wrocław, BU IF 423, olbiúi graduále 234/747
- *Museum Śląskie*, Szentháromság-tábla 189/213
- Wulff, Oskar 186/153
- Wundram, Manfred 97, 214/551
- Zách Felicián 38, 41, 53, 187/174; 7
- Zágráb (Zagreb, H.) 68, 199/348
- konventi pecsét 68, 199/348; 51
- Zap, Karel Vladislav 211/517
- Zára (Zadar, H.), Szent Simeon-szarkofág 57
- Zichy István 58
- Zola, Emile 26
- Żygułski, Zdzisław 23
- Zsegra (Žehra, Szl.) 73, 82, 202/356, 357
- Zsigmond, Szent 71, 73, 74, 81, 199/348
- Zsigmond, Luxemburgi, király, császár 63, 78, 82, 94, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 196/319, 206/432, 212/522, 230/686; 17
- első császári pecsétje 128, 129; 152, 156
- Zsigmond-kor 80, 124–134, 135

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda igazgatója
A szedés és a tördelés a PP Szerkesztőség Bt. munkája
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda végezte
Felelős vezető Zöld Ferenc
Budapest 1995
Nyomdai táskaszám: 24164
Felelős szerkesztő: Nagy Tiborné
Műszaki szerkesztő: Kiss Zsuzsa
Kiadványszám: 1/95/31
Megjelent 26,45 (A/5) ív terjedelemben + 4 ív műmelléklet
HU ISSN 0324-7791



1. Rembrandt Harmensz van Rijn (?): „Lengyel lovas”. New York, Frick Collection



2. *Respblica et status Regni Hvn-gariae*, 1634



3. Nagy Lajos és Erzsébet királyné Szent Katalin előtt. Képes Krónika, p. 1



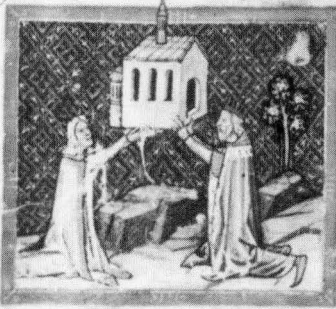
4. A honfoglaló magyarok hét vezére, *Capitanei electi*. Képes Krónika, p. 23



5. Szent László megkoronázása. Képes Krónika, p. 92



Anno domini m. ccc. xv. Accepit rex karolus filiam laici regis polonorum Elizabeth nomine. de qua anno domini m. ccc. xvii. huius rex filium nomine karolum. Qui puer mortuus est eodem anno quo natus est. et in alba sepultus. Anno do. m. ccc. xxiiii. in vyllegrad in festo scti Petri et Pauli. de qua regina rex genuit filium nomine Ladislaus. fundatio Claustra Typuensis.



Anno domini m. ccc. xxv. i. coan dominus rex fratribus minoribus edificavit ecclesiam in typpia. ad honorem beati Ias noui scti episcopi Tholosani et conf. qui fuit frater Camalis patris sui. s. primogenitus regis syrie filius matris regie filie stephani regis hungarie filii Beate quare pfectior uoto et habitu ordinis fratrum minorum. Lodouicus maximus.

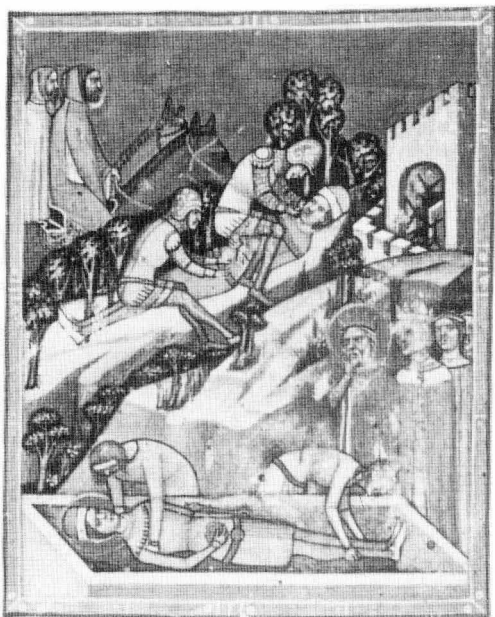




7. II. Béla (aradi országgyűlés). Képes Krónika, p. 113



8. Zách Felicián merénylete. Képes Krónika, p. 141



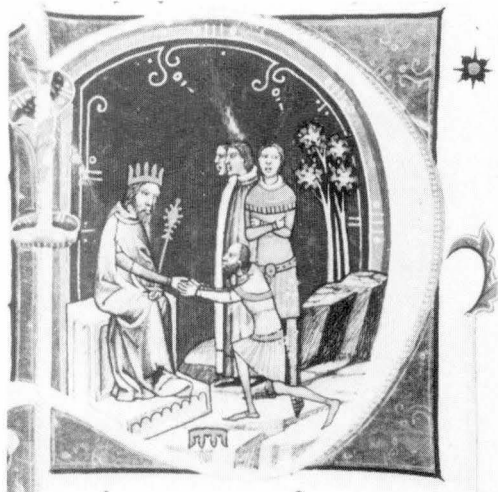
9. Imre herceg temetése és Vászoly megvakítása. Képes Krónika, p. 44



10. IV. Károly császár. Karlštejn, Mária-kápolna



11. Péter király III. Henrik császár előtt. Képes Krónika, p. 53



12. Salomon király IV. Henrik császár előtt. Képes Krónika, p. 89



13. IV. Károly császár, részlet Johann Očko von Wlasczim érsek fogadalmi táblájáról. Prága, Národní Galerie



14. Melchisedech, vyšehradi antifonále. Vorau



15. Fiatal király, vyšehradi antifonále. Voraú



16. Habsburgerfenster, részlet. Bécs, Historisches Museum der Stadt Wien

Belohnung des Herzogs Ludwig von Monting,
Herzogs zu Burgund.

1417

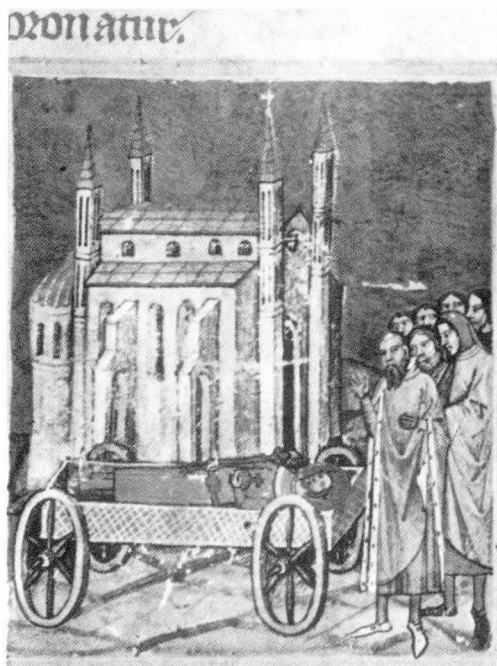
Die erhebung eines zu gleicher zeit Herzog Ludwig von Monting der zu
Burgundien. Dieser hat nach die herren von Burgundien zu lehen mit
solcher gewalt die die nach gemacht stund beglücken der künig von
dem ein gewalt gewalt von künig aber mit ein dem machte funder
zu den Burgundien.



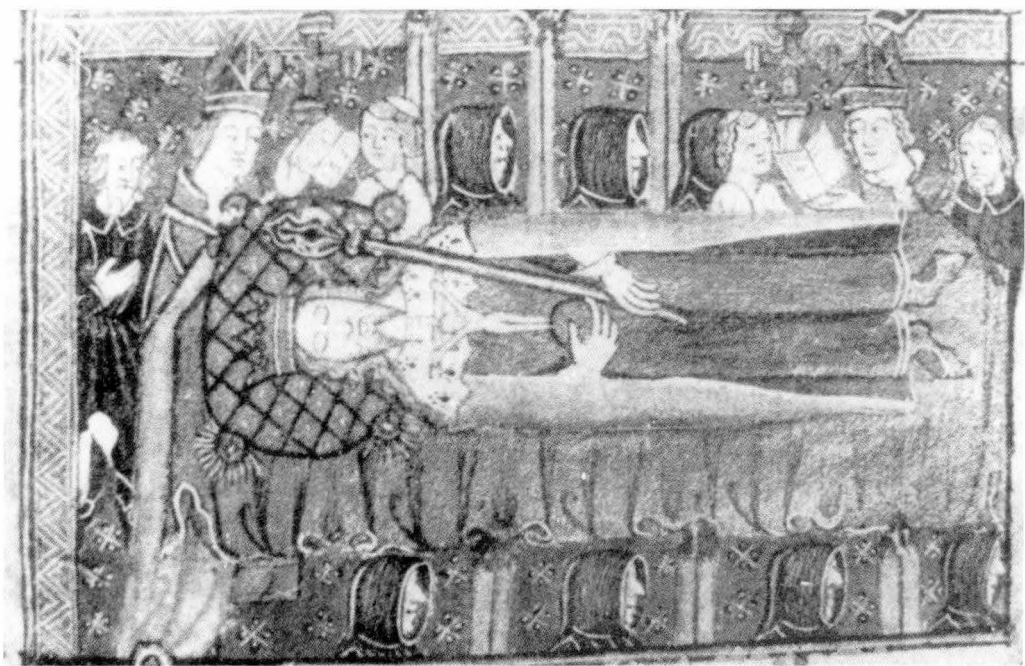
17. Ulrich Richental, *Chronik des Konstanzer Konzils*. Konstanz, 1460–65 körül. Konstanz, Rosgartenmuseum



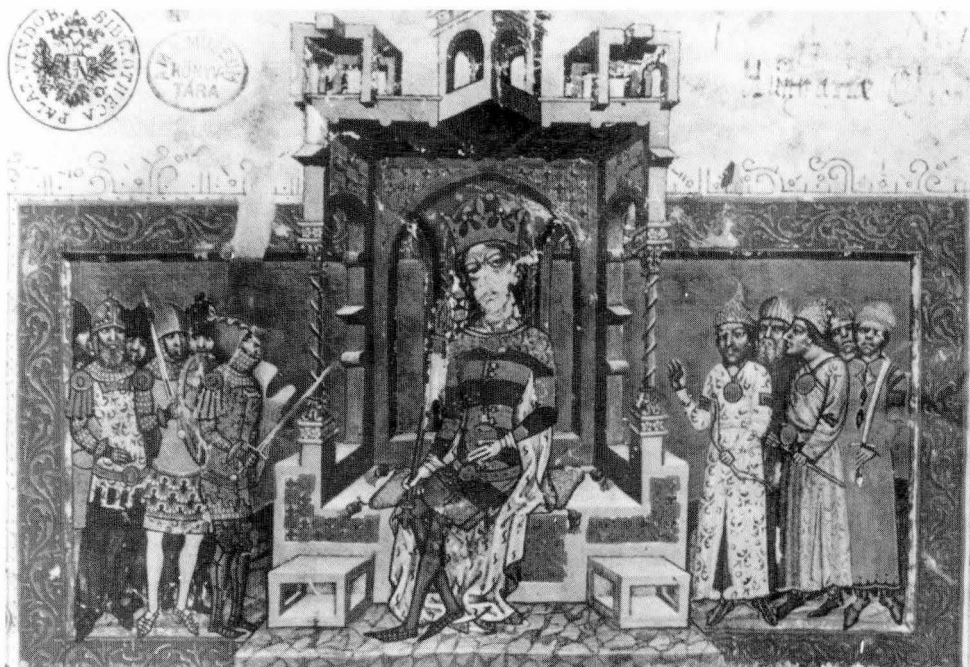
18. Szent István temetése. Képes Krónika, p. 46



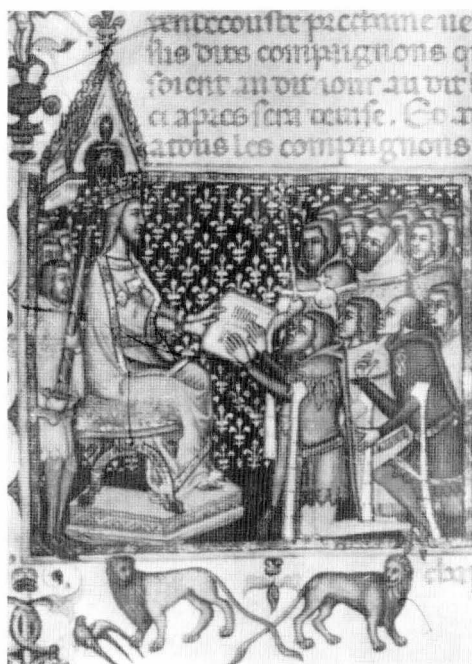
19. Szent László holttestének megérkezése Váradra. Képes Krónika, p. 101



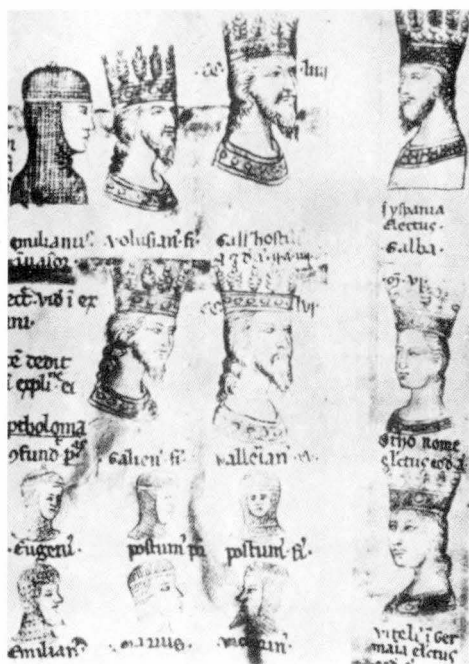
20. Egy király temetése. *Missale ad usum ecclesie Westmonstariensis*



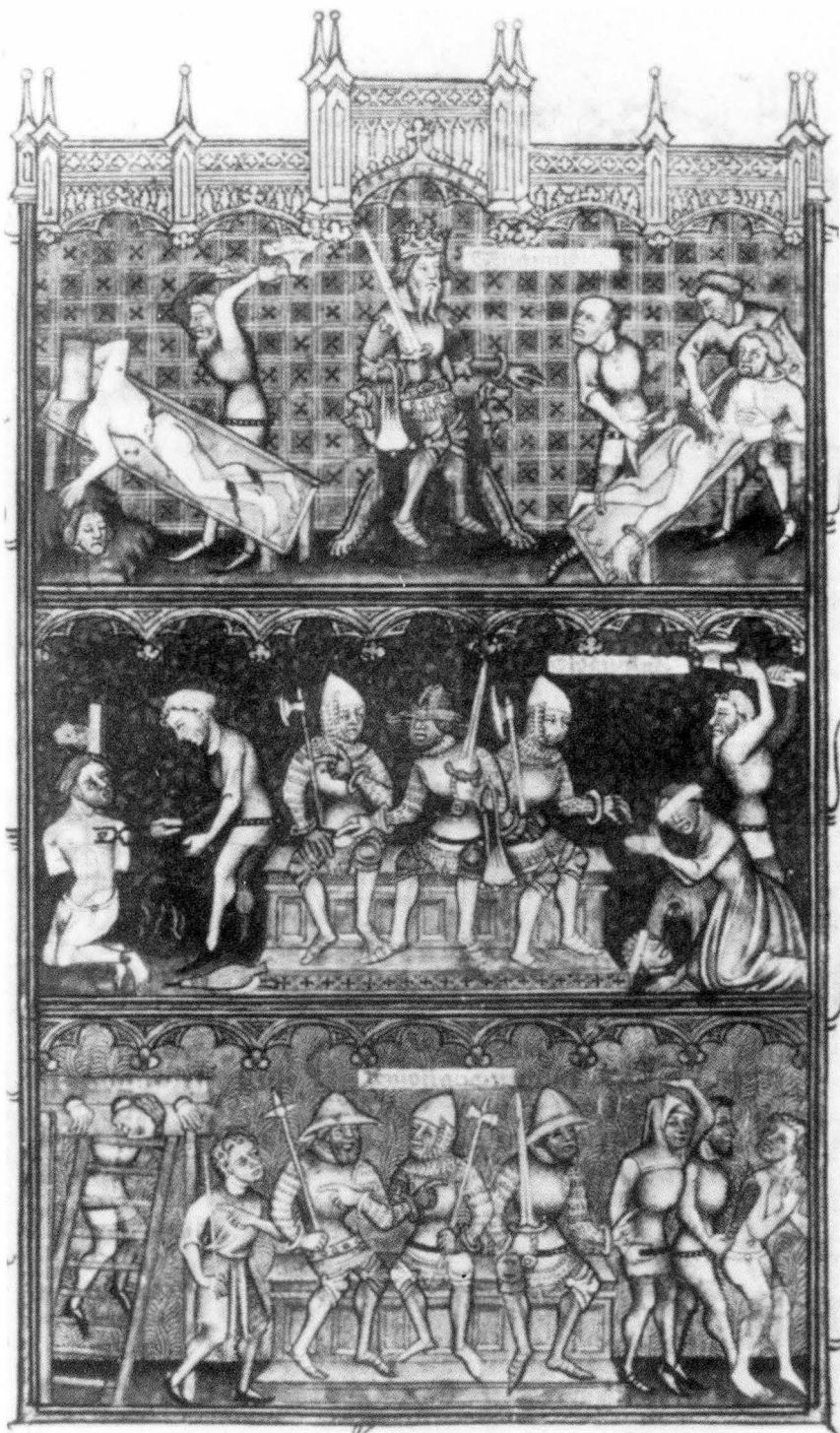
21. A címlap fejléce. Képes Krónika, p. 1



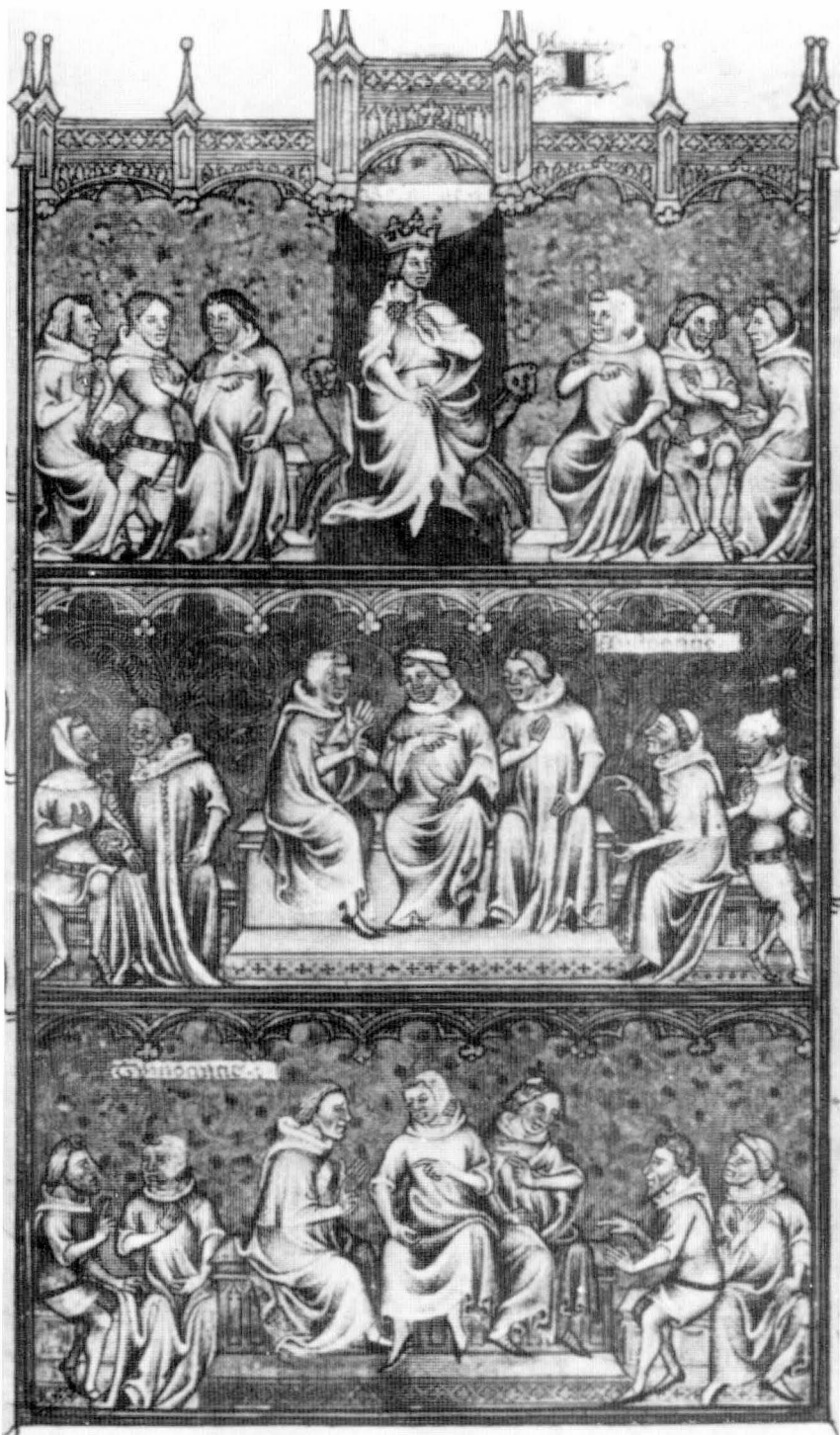
22. Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit, 1354–55.
Párizs, Bibliothèque Nationale



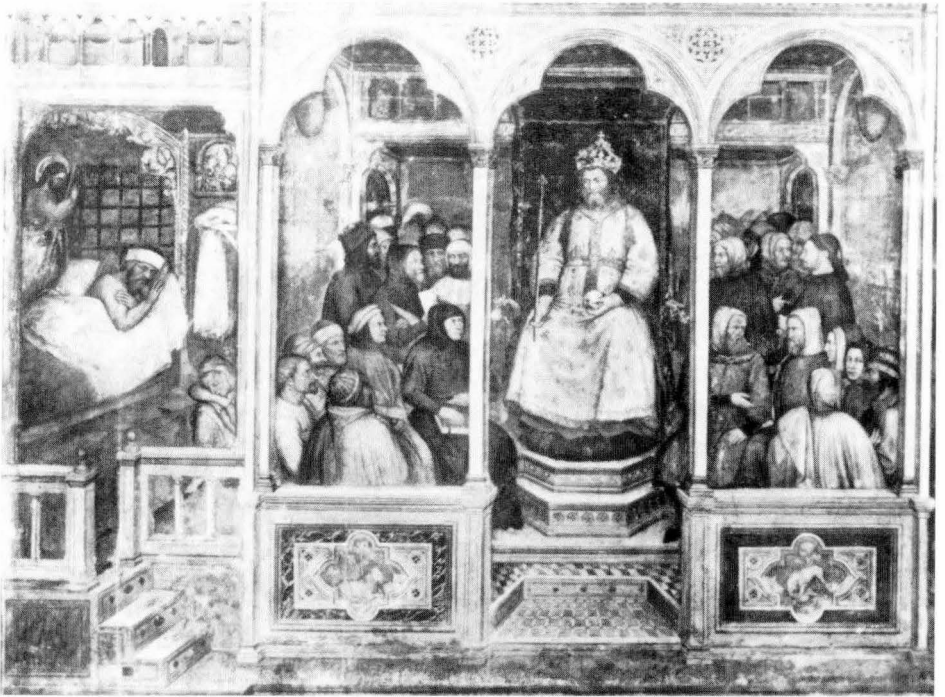
23. Római császárok. Paolino Veneto, *Chronologia Magna*, Párizs, Bibliothèque Nationale



24. A rossz kormányzati formák. Aristoteles, Politika és Ökonómia. Brüsszel, Bibliothéque Royale



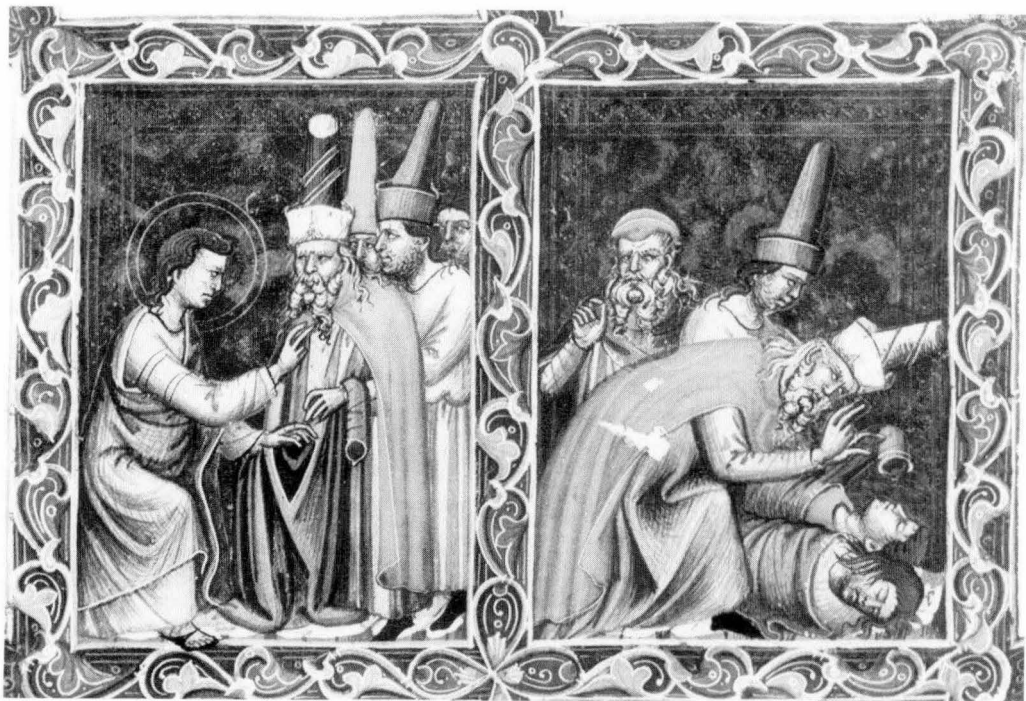
25. A jó kormányzati formák. Aristoteles, Politika és Ökonómia. Brüsszel, Bibliothèque Royale



26. Altichiero: Ramiro király álma és tanácskozása. Padova, Cappella di San Felice



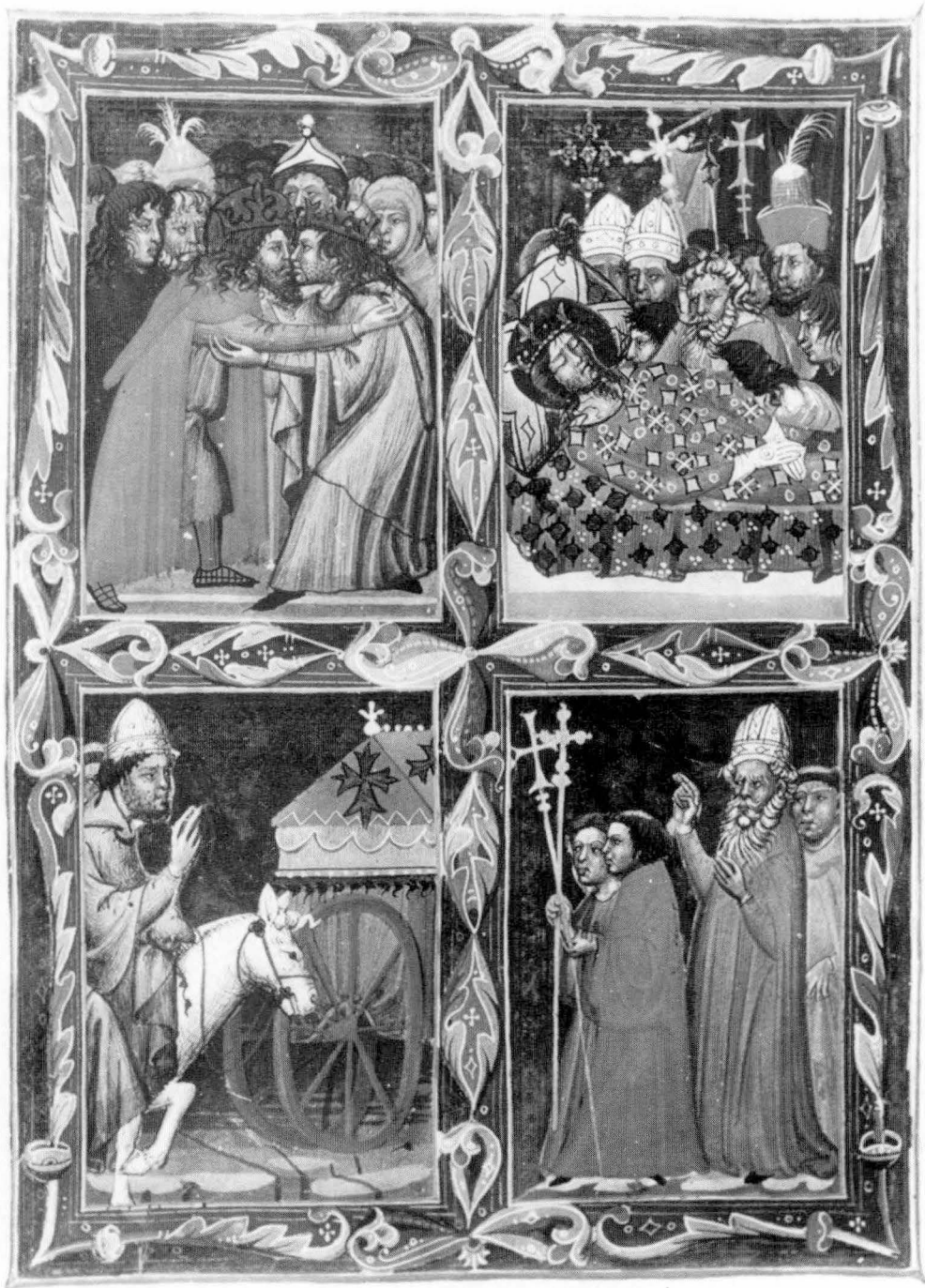
27. Altichiero: A clavigói csata. Padova, Cappella di San Felice



28. Magyar Anjou Legendárium VII/9–10



29. Magyar Anjou Legendárium VIII/47



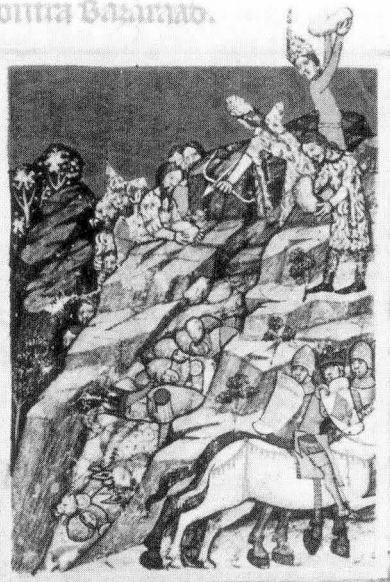
li sine. Aduentus p̄m Tataroz.



tatarum cum quinque ceteris

31. Az első tatárjárás. Képes Krónika, p. 125

contra Basarab.

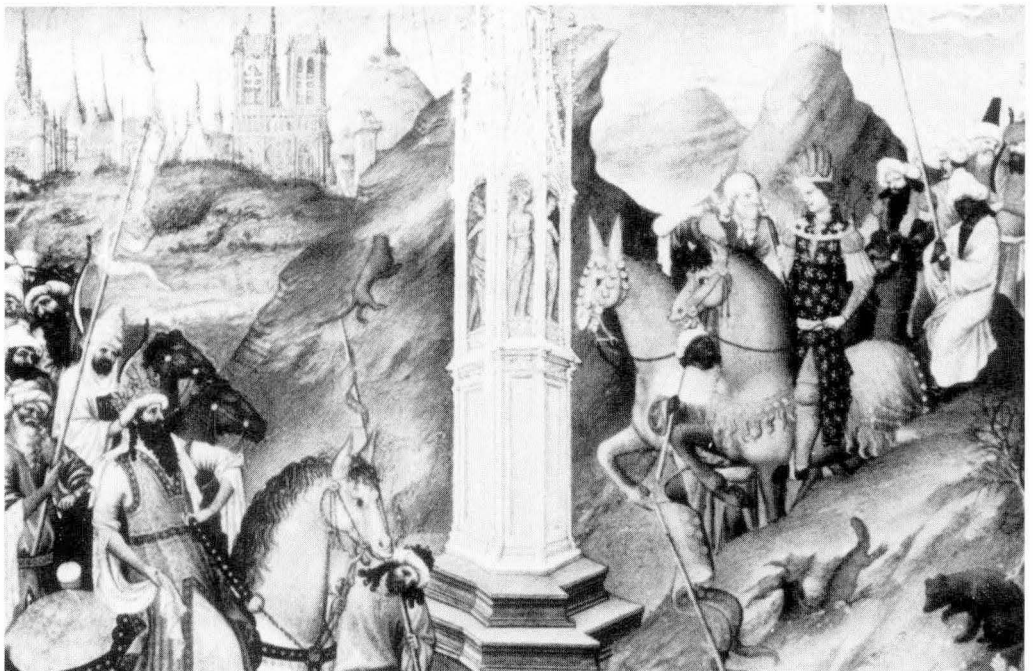


32. Kun László király. Képes Krónika,
p. 128

33. I. Károly király hadjárata Basarab ellen. Képes
Krónika, p. 143



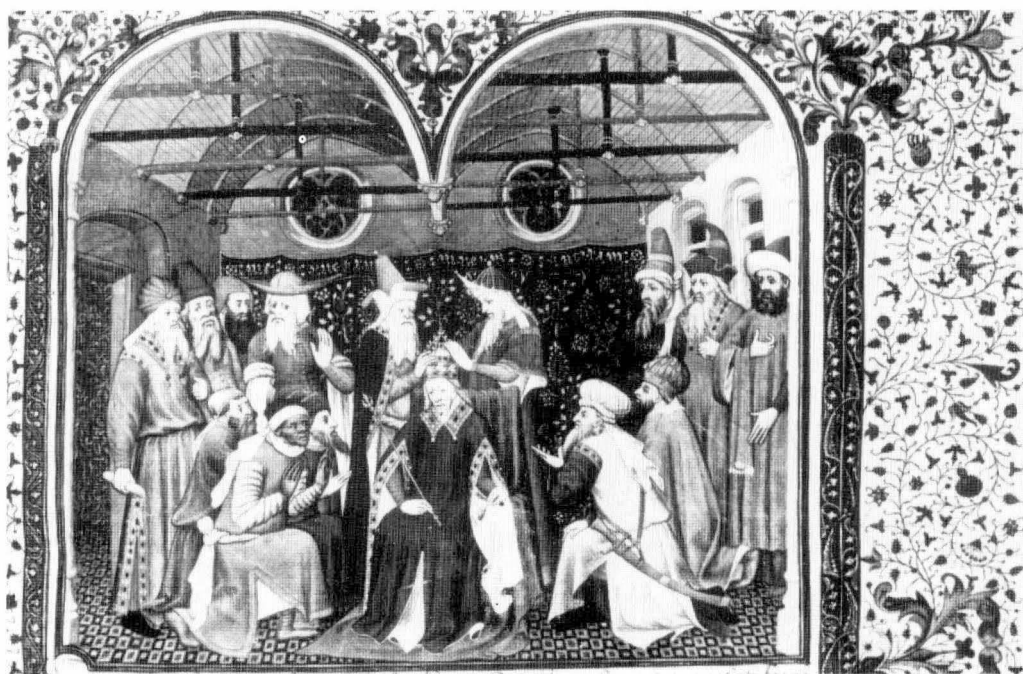
34. Keresztrefeszítés (részlet). Narbonne-i paramentum



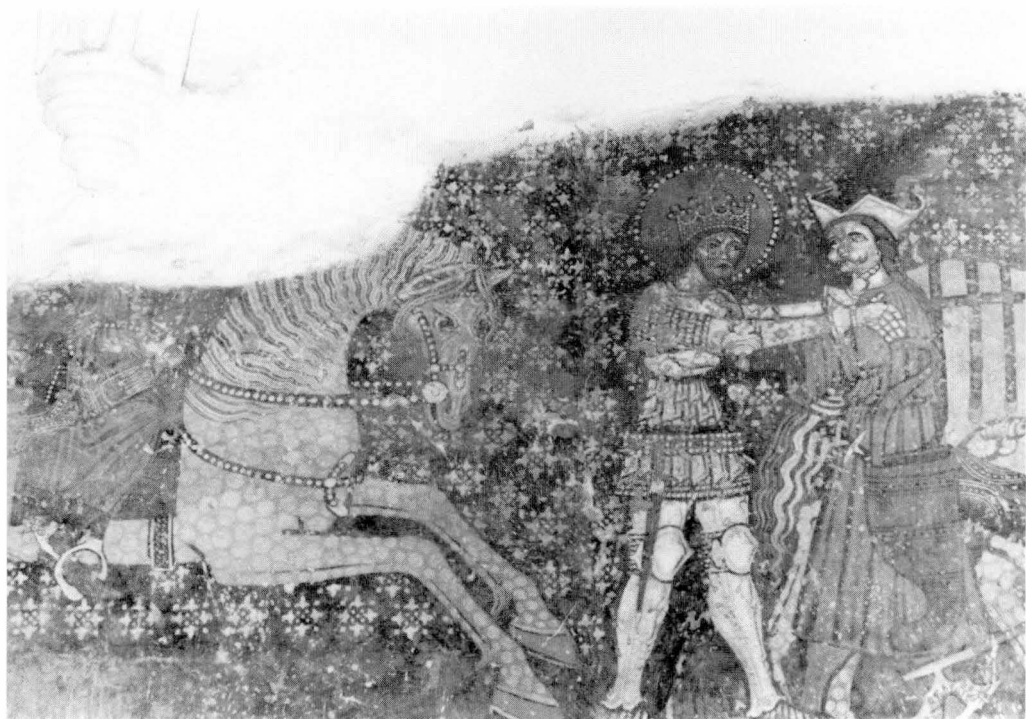
35. A Limburg-testvérek: A három király találkozósa (részlet). *Les très riches heures du duc de Berry*



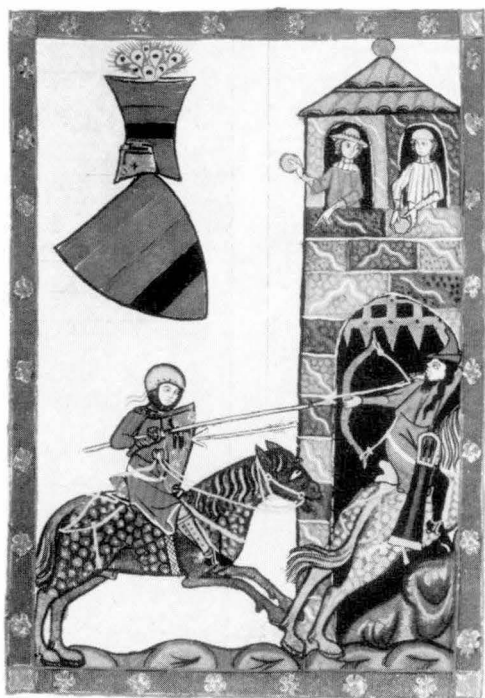
36. Ünnepség a tatár nagykán udvarában. *Le livre des merveilles*, Párizs, Bibliothèque Nationale



37. Hannibal megkoronázása. *Histoire romane*, Cambridge/Mass., Harvard College Library



38. Szent László birkózása a kunnal, 1417. Székelyderzs



39. Kristan von Luppin, ein Thuring. Manesse-dalkézirat



44. A magyarok bejövetele. Képes Krónika, p. 21



45. A hét magyar vezér. Thuróczi János, *Chronica Hungarorum*, Brünn 1486



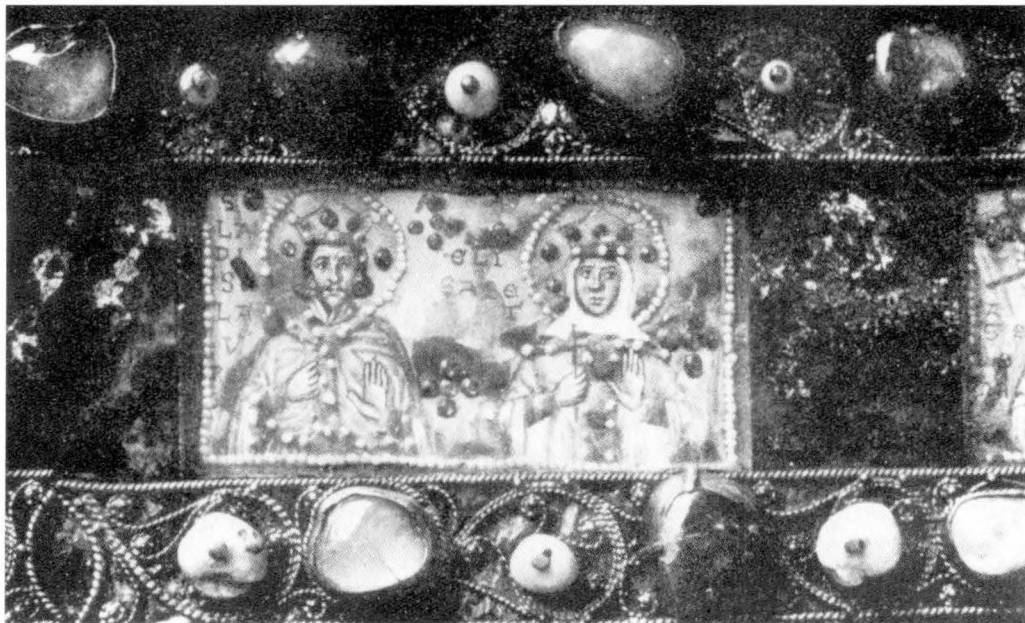
46. Különböféle nemzetségek bejövetele. Képes Krónika, p. 26



47. A tatárok bejövetele. Thuróczi János, *Chronica Hungarorum*, Augsburg 1486



48. Mohorai Vid címerlevele, 1418. Budapest, Magyar Országos Levéltár



49. Szent László és Szent Erzsébet. III. András király diptichonja. Bern, Historisches Museum



50. A váradi káptalan nagy pecsétje

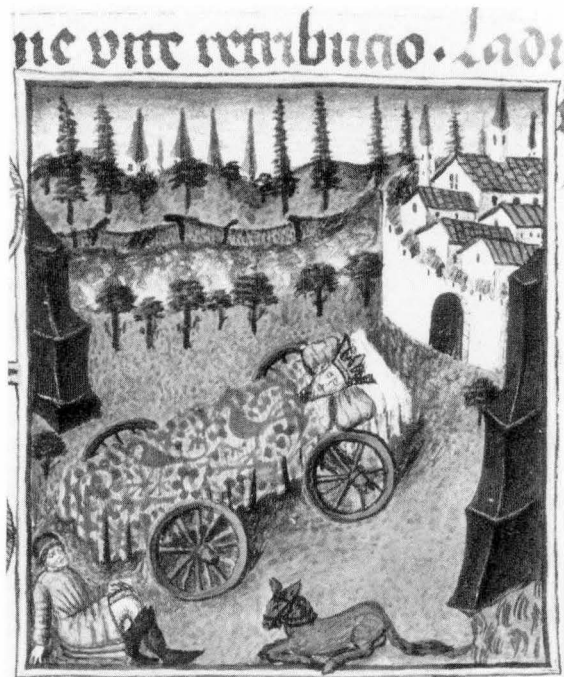
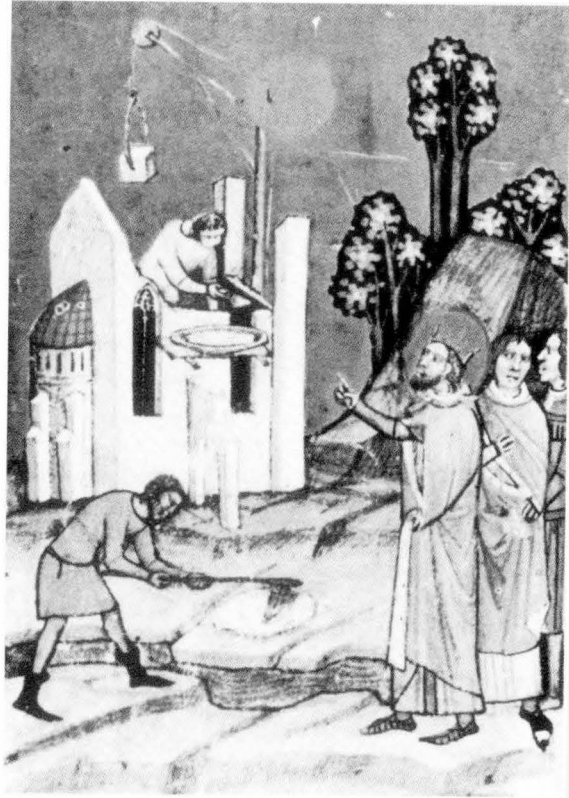


52. Bátori András váradi püspök pecsétje

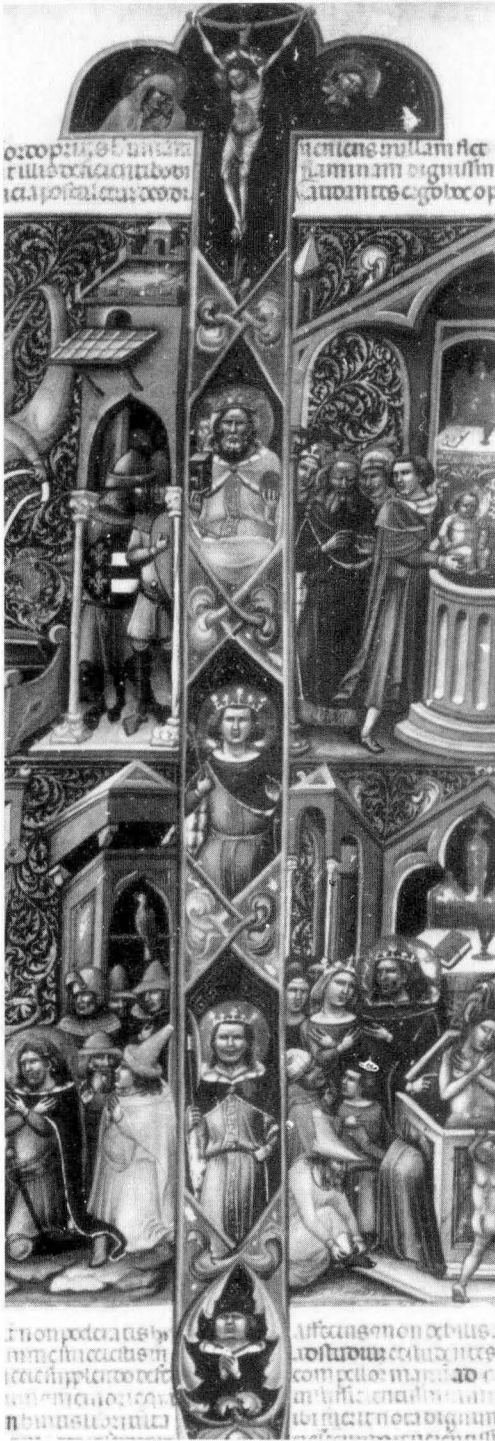


51. A zágrábi káptalan pecsétje

53. A váradi székesegyház építése. Képes Krónika, p. 99



54. A kocsí Szent László holttestével Várad falai előtt. *Legenda Aurea*, Bécs, Österreichische Nationalbibliothek



55. Bonifacius Papa VIII. *Liber sextus Decretalium*, Padova, Biblioteca Capitolare



56. Szent László király. *Képes Krónika*, p. 93



57. Simone Martini: Szent László király. Altomonte



58. Részlet a magyar kápolna nagy palástkapcsáról, 1381. Aachen, Münsterschatz



59. Szent László. Altomonte, Sta Maria della Consolazione

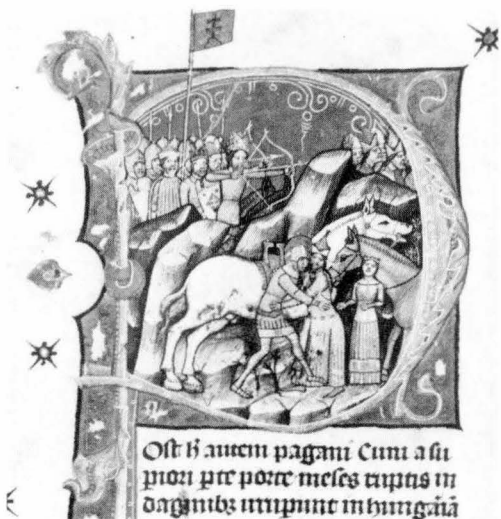


60–61. I. Lajos király aranyforintja



62. Magyar Anjou Legendárium XLIV/9-12





64. Szent László harca a kunnal. Képes Krónika, p. 72



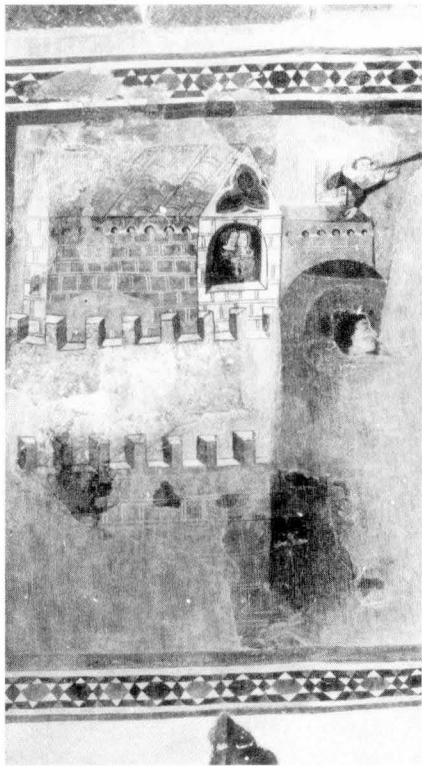
65. A bécsi egyetem magyar nációjának anyakönyve, 1453



66. Szent László harca a kunnal. Kakasloznic



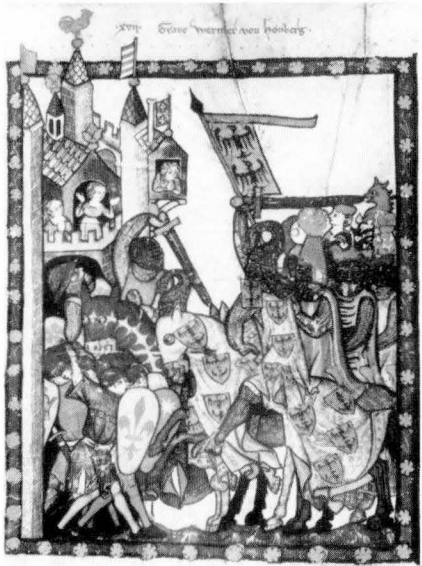
67. Szent László harca a kunnal. Thuróczi János, *Chronica Hungarorum*, Augsburg 1486



68. Szent László indulása a harcba. Tereske



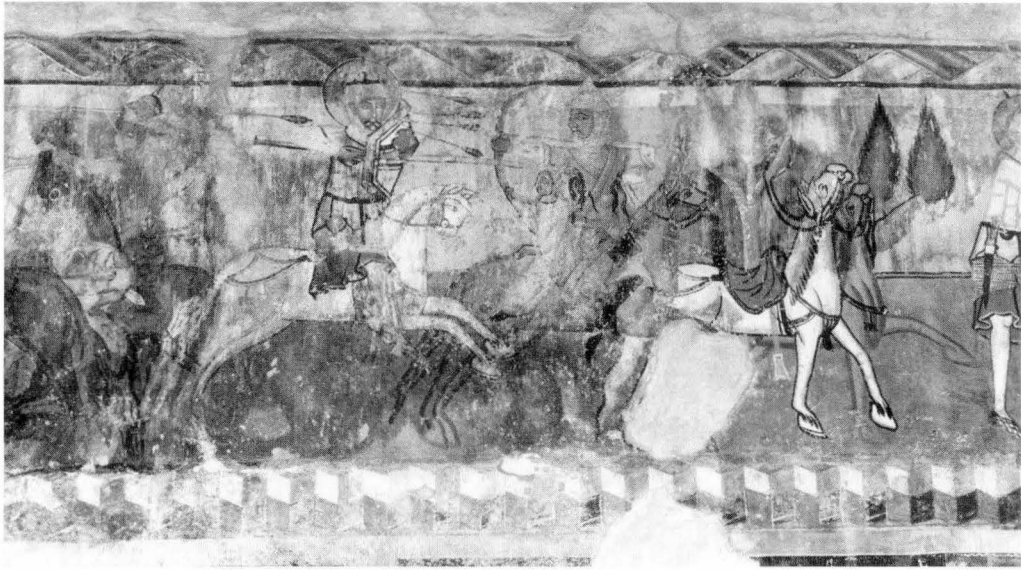
69. Szent László hadba indulása. Bögöz



70. Graf Wernher von Hohenberg. Manesse-dalkézirat



71. Szent László birkózása a kunnal és a kun lefejezése. Vitfalva



72. Szent László üldözi a kunt. Gelence



73. Szent László megpihenése a leány ölében, 1417. Székelyderzs



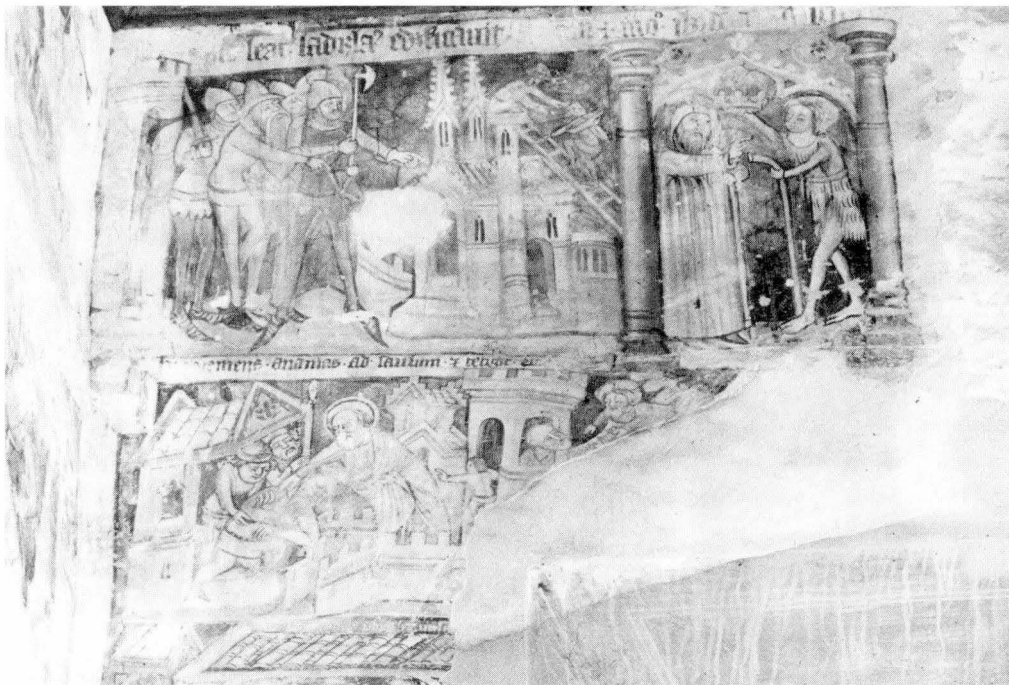
74. Konrad von Altstetten. Manesse-dalkézirat



75. Szent László-legenda, 1389. Bántornya, északi fal



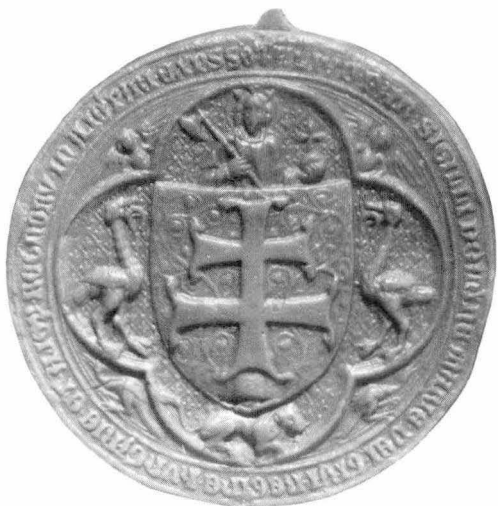
76. Szent László megválasztása, 1389. Bántornya, diadialív



77. Szent László-legenda, 1389. Bántornya, déli fal



78. Szent László csatája a kunokkal, 1389. Bántornya, diadalív



79. Mária királynő kettős pecsétjének hátoldala



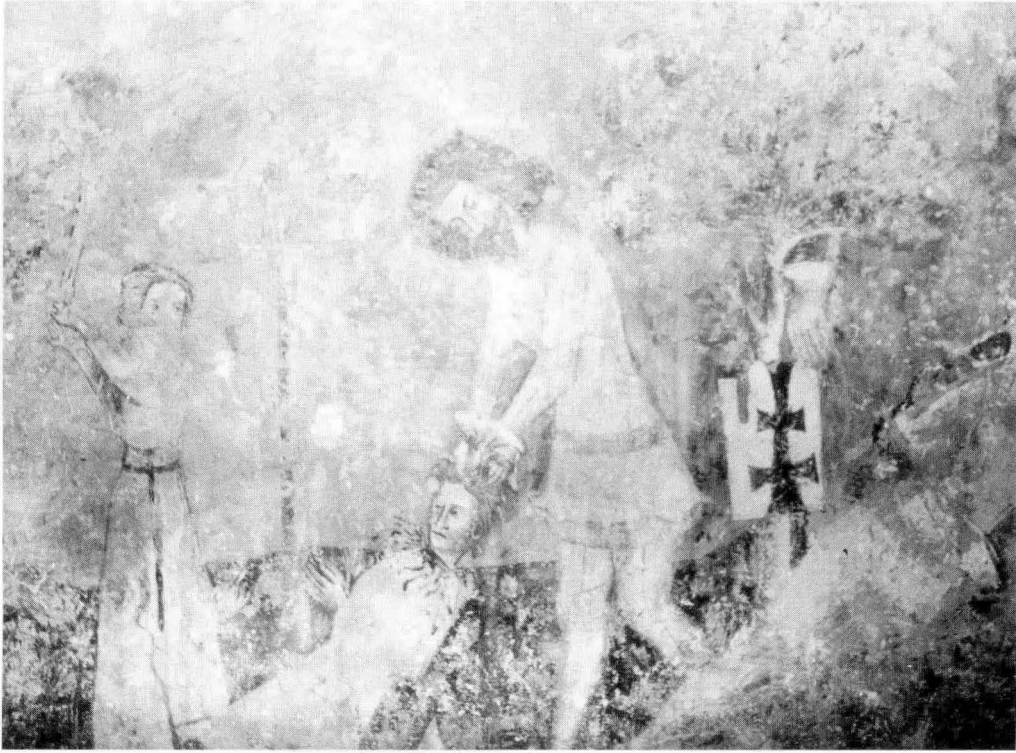
80. I. Lajos király ezüstgarasa



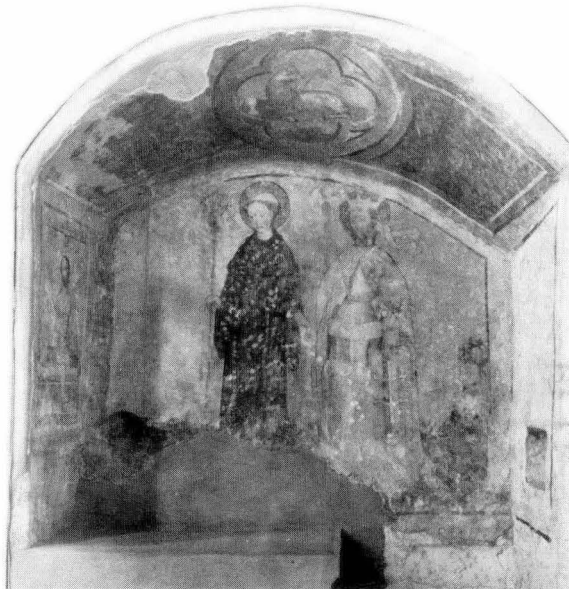
81. Szent László-szobor torzója. Nagyvárad, Múzeum



82. Szent László-szobor az egykori Unger-ház homlokzatáról. Pozsony



83. A kun lefejezése. Karaszkó



84. Szent Lénárd és Szent László. Siklós, várkápolna



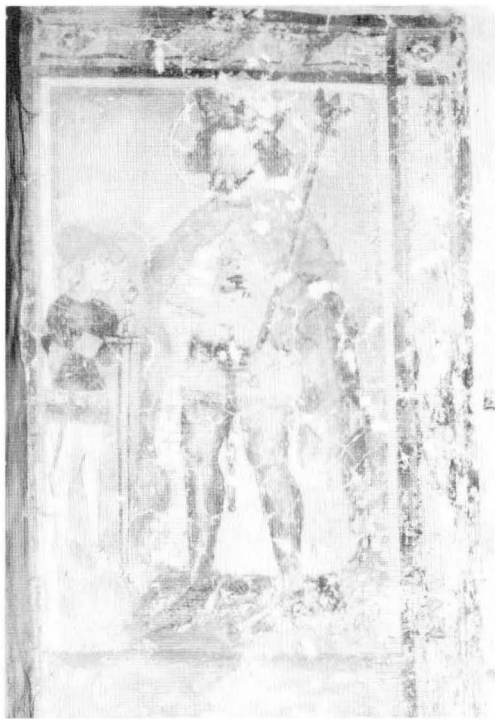
85. Szent László fejereklyetartója Váradról. Győr



86. Zárókő Szent László arcával. Pozsony, városháza, kápolna



87. A három szent magyar király, 1411. Kristyor



88. Szent király (László ?) és világi donátor. Cserény



89. II. Ulászló király guldinere, 1506

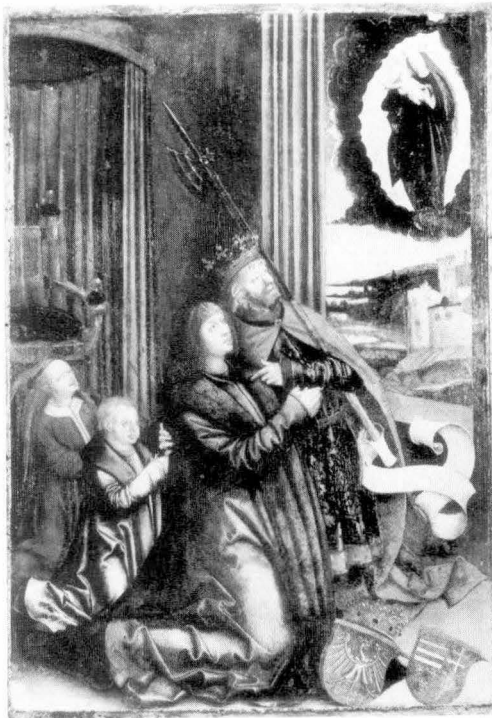
De coronatiōe sci regis Ladislai primi fratris Sey-
fe filij Sele famuliter primi: et de exercitijs eiusdem.



90. Szent László király. Thuróczi János, *Chronica Hungarorum*, Brünn 1486



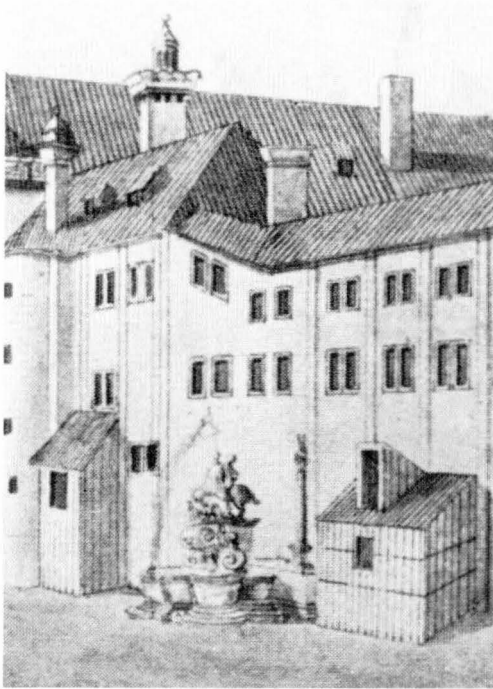
91. Szent István és László Vitfalváról. Turócszentmárton



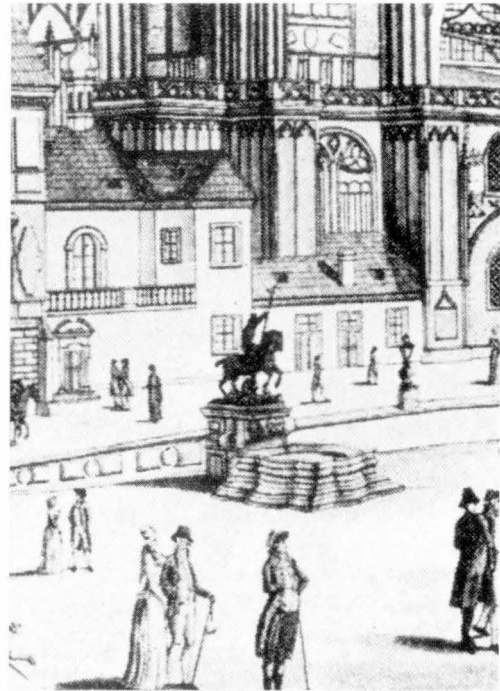
92. Bernhard Strigel: II. Ulászló fogadalmi képe, 1511–12. Budapest, Szépművészeti Múzeum



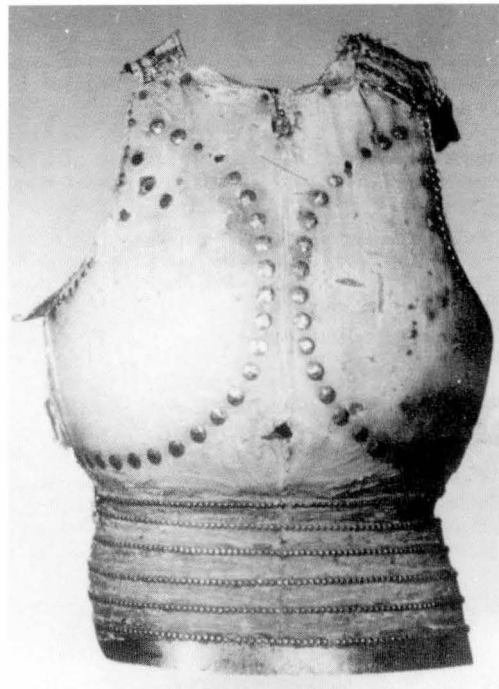
93. Márton és György kolozsvári mesterek: Szent György, 1373. Prága, Národní Galerie



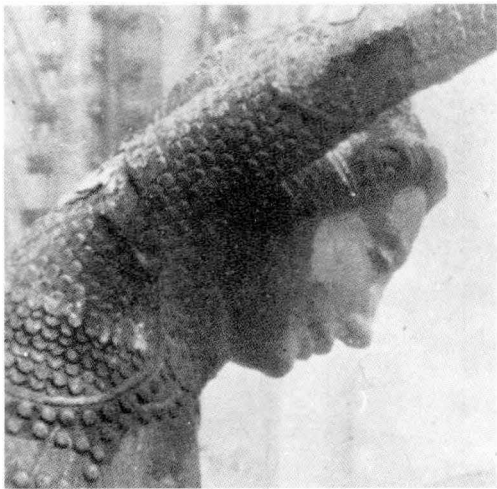
94. J. J. Dietzler: A prágai vár harmadik udvara, 1733



95. K. Pluth Ph. és F. Heger nyomán: A prágai vár harmadik udvara, 1792



96. Mellvért. Milano, a 14. század vége



97. A prágai Szent György-szobor és az orvietói Szent Mihály profilja. Balogh 1934 nyomán



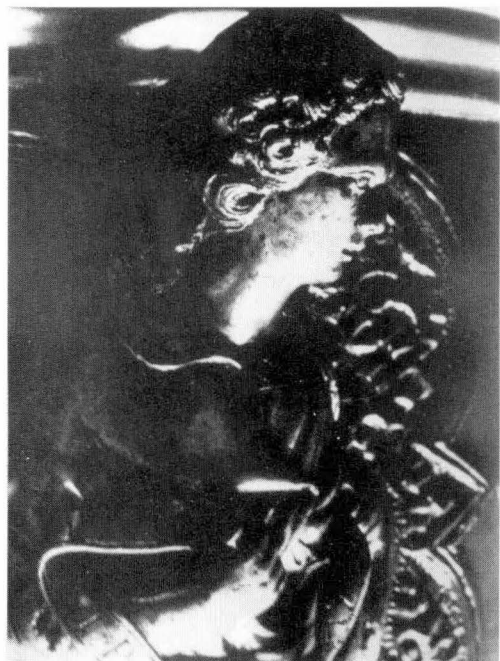
98. Nino Pisano követője: Gábel arkangyal. Orvieto



99. Giovanni d'Ambrogio: Prudentia, 1383. Firenze, Loggia dei Lanzi



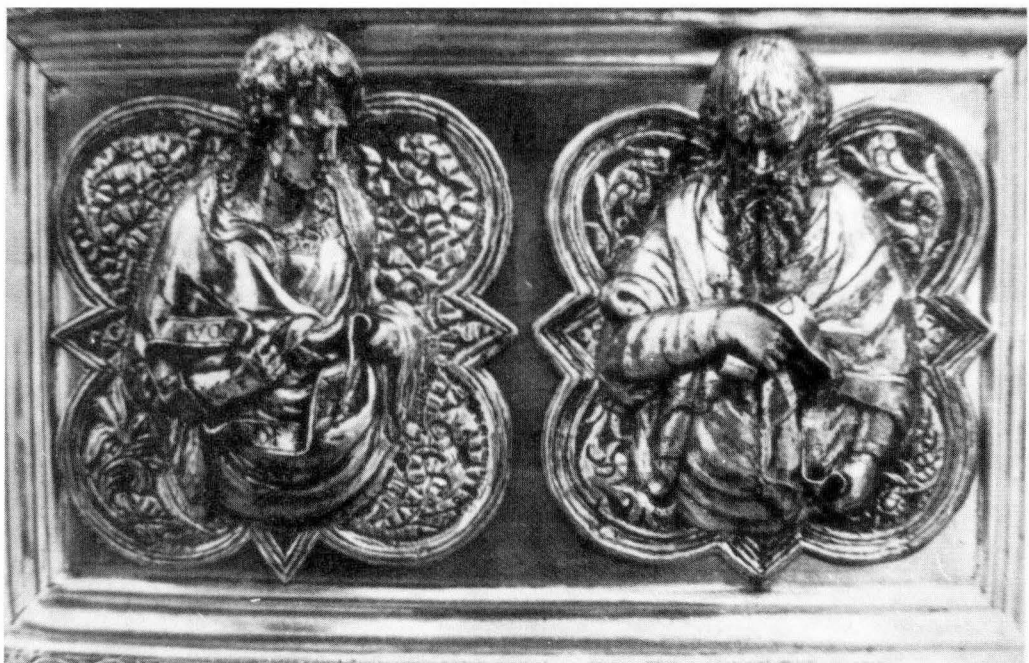
100. Szent Mihály arkangyal, 1356. Orvieto, székesegyház



101. Donatello (?): Dávid, 1399. Pistoia, S. Jacopo



102. Donatello: Dávid. Firenze, Museo Nazionale



103. Filippo di Ser Brunelleschi és Donatello (?): Dávid és Dániel próféták, 1399. Pistoia, S. Jacopo



104. Nanni di Banco: Szent Fülöp. Firenze, Orsanmichele



105. Márton és György kolozsvári mesterek: Szent György, részlet. Prága



106. Nanni di Banco: Szent Fülöp. Firenze, Orsanmichele



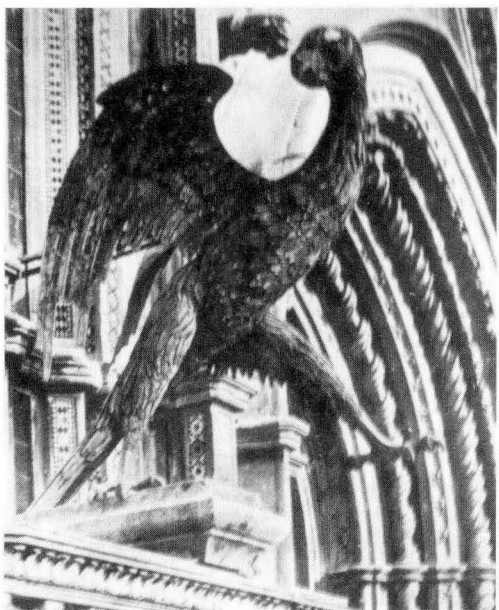
107. Giovanni d'Ambrogio: angyal. Porta della Mandorla, Firenze, Duomo



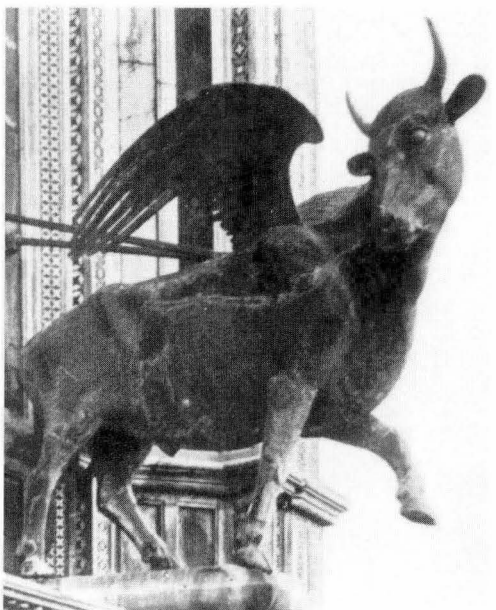
108. Máté szimbóluma, 1329. Orvieto, székesegyház



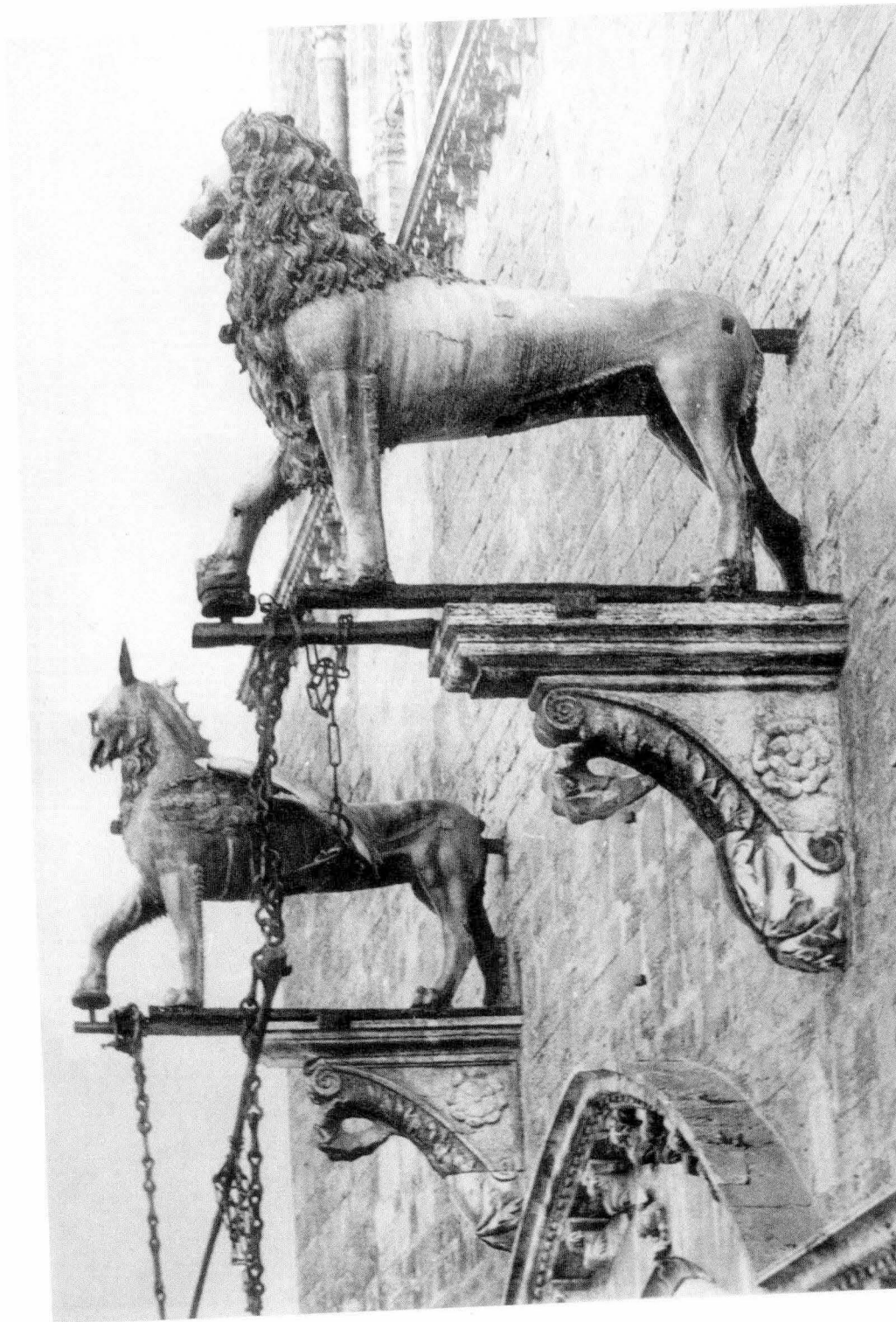
109. Márk szimbóluma. Orvieto, székesegyház



110. János szimbóluma, 1329. Orvieto, székesegyház



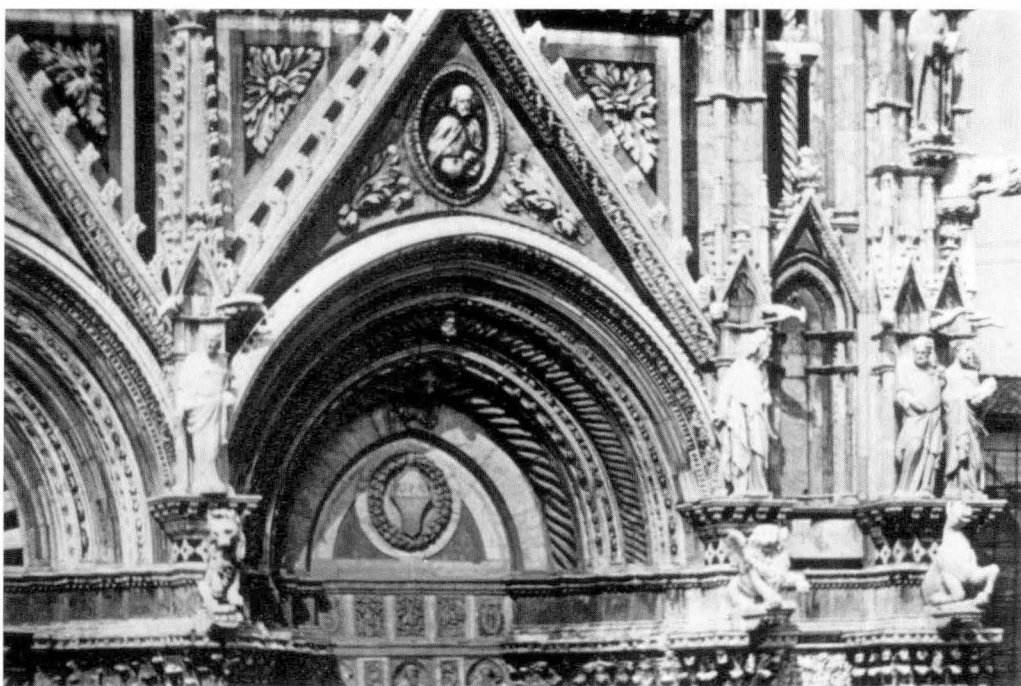
111. Lukács szimbóluma, 1329. Orvieto, székesegyház



112. Perugia, Palazzo dei Priori

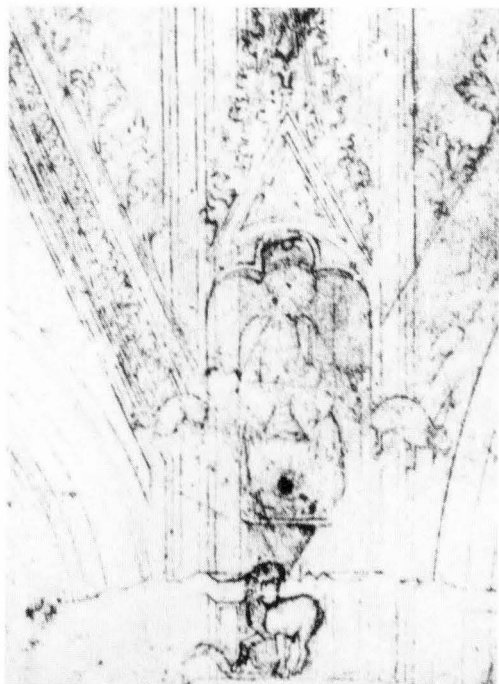


113. Az orvietói székesegyház homlokzatának első terve, részletek



114. Siena, dóm, homlokzat részlete

115. Az orvietói székesegyház homlokzatának második terve, részlet



116. A sienai dóm baptisteriumának tervrajza, részlet



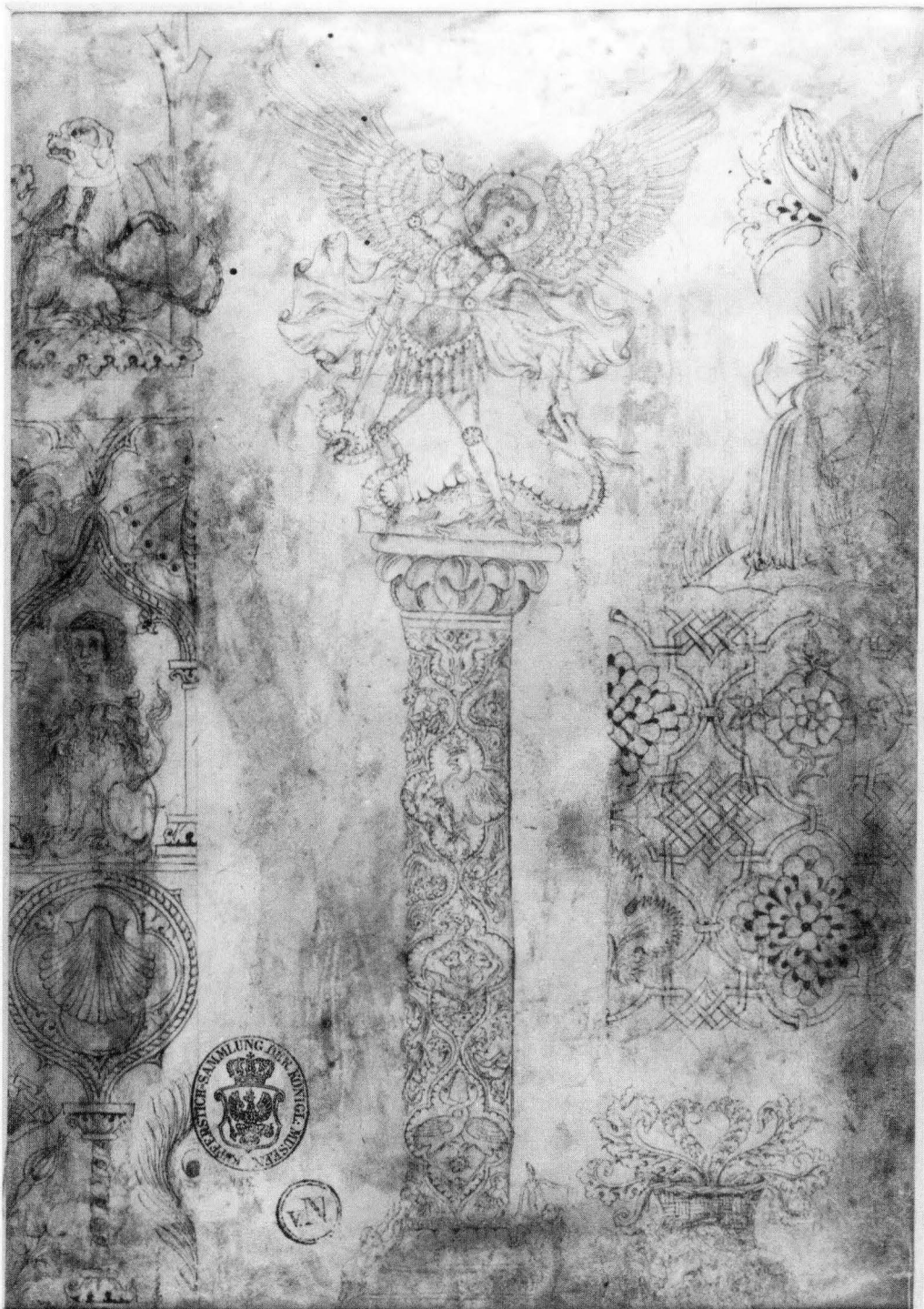
117. Francesco Traini: Utolsó ítélet, részlet. Pisa, Campo Santo



118. Francesco Traini (?). Parma, Battistero



119. Bonacorso di Cino: Utolsó ítélet részlete, 1345.
Prato



120. Sárkányölő lovagszent. Berlin, Kupferstichkabinett



121. Ambrogio Lorenzetti: Szent Mihály. Asciano



122. Szent Mihály. Velence, San Marco, Battistero



123. Guariento: Angyali seregek. Padova, Cappella Carraresi



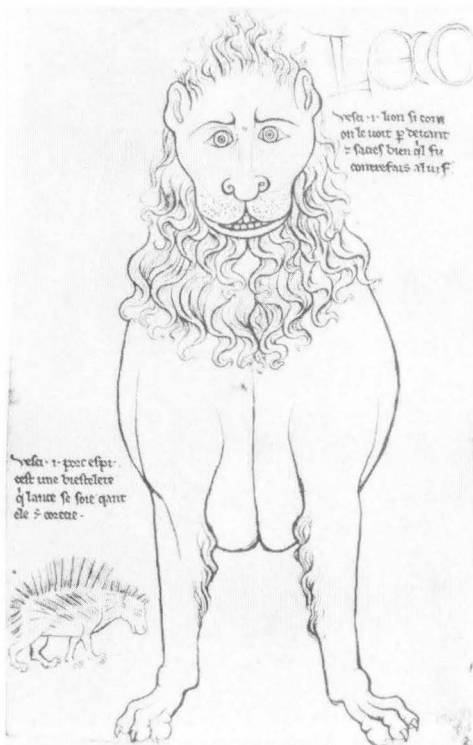
124. Jacobello del Fiore: Szent Mihály, 1421. Velence, Galleria dell'Accademia



125. Oroszlánfej. Bécs, Österreichische Nationalbibliothek



126. Ajtókopogtató. Lausanne, székesegyház



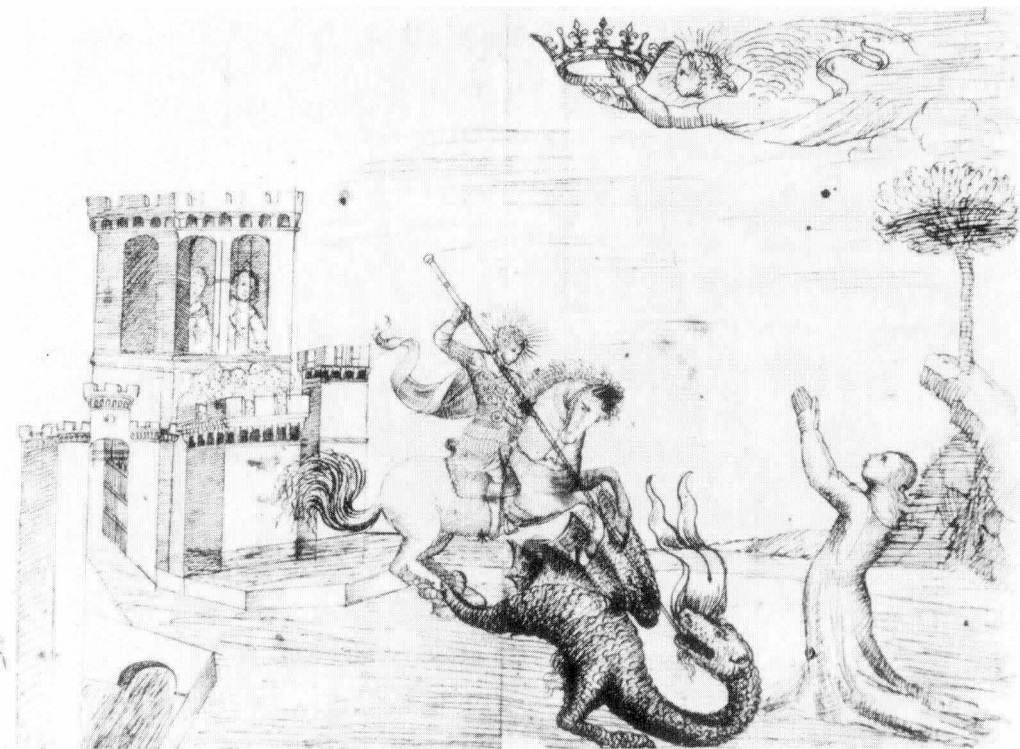
127. Villard de Honnecourt: oroszlán „természet után”



128. Villard de Honnecourt: lóra szálló lovas



129. Márton és György kolozsvári mesterek: Szent György. Prága, részlet



130. Szent György harca a sárkánnyal, rajz Simone Martini falképe (egykor: Avignon) nyomán



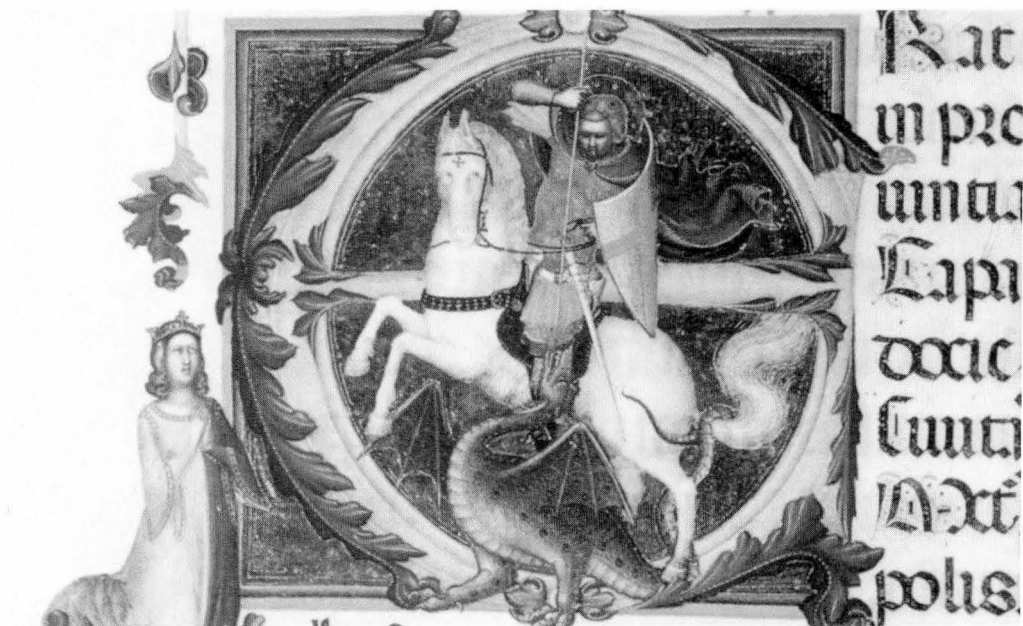
131. Szent György-zászló a római San Giorgio in Velabro-templomból



132. Pietro Cavallini köre: Szent György. Róma, San Giorgio in Velabro

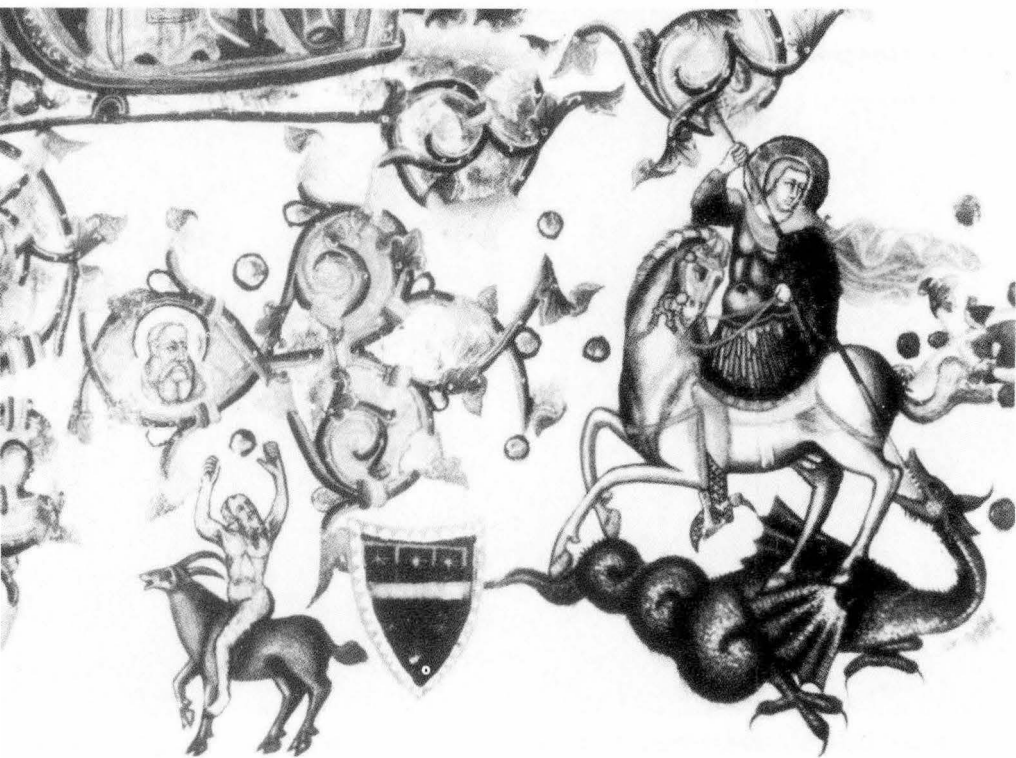


133. A Szent György-kódex mestere: Szent György küzdelme a sárkánnyal. Róma, Archivio Capitolare di San Pietro



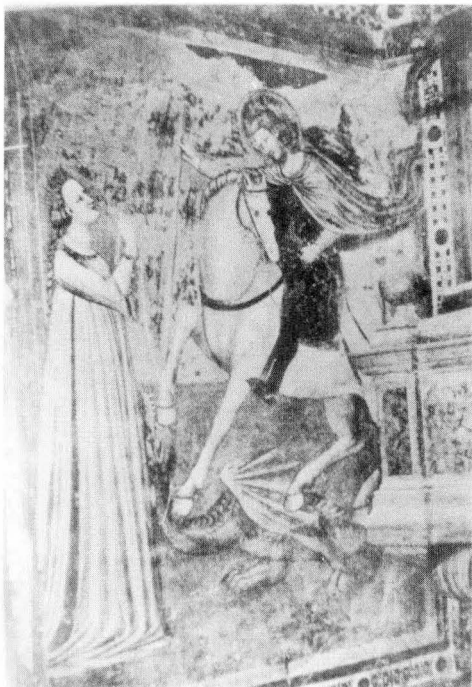
134. A Szent György-kódex mestere: Szent György küzdelme a sárkánnyal. Róma, Archivio Capitolare di San Pietro

135. Vitale da Bologna: Szent György harca a sárkánnyal. Bologna, Pinacoteca Nazionale



136. Cristoforo Orimina: Szent György harca a sárkánnyal, Anjou-Biblia. Mechelen

137. Bolognai mester: Szent György harca a sárkánnyal, egykor: Collalto



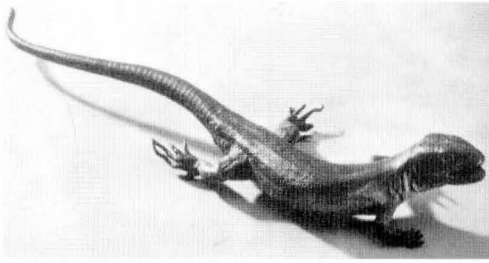
138. Bolognai mester: táblakép. Vaduz, Liechtenstein-Galerie



139. Bolognai mester: Szent György, részlet. Vaduz



140. Márton és György kolozsvári mesterek: Szent György. Prága, részlet



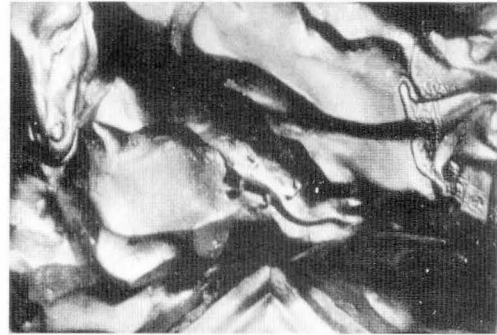
141. Gyík, bronzöntvény. Kassel



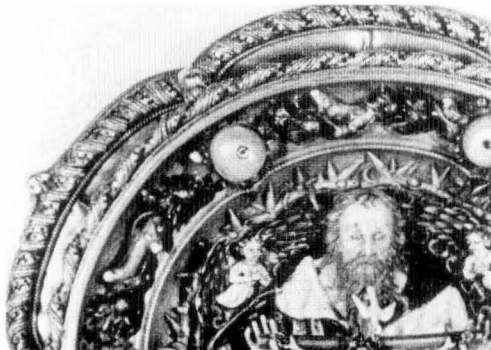
144. Lorenzo Ghiberti: kapukeret, részlet. Firenze, Battistero kapu



142. Kígyó, bronzöntvény. Bécs, Kunsthistorisches Museum



145. Lorenzo Ghiberti: Ábrahám áldozata, részlet. Firenze, Museo Nazionale

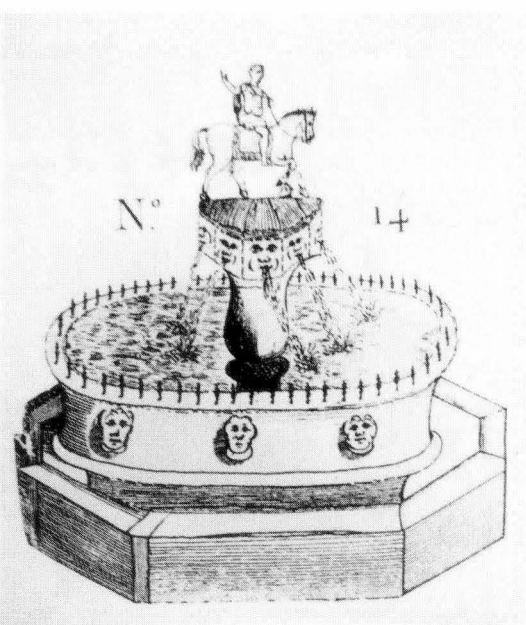
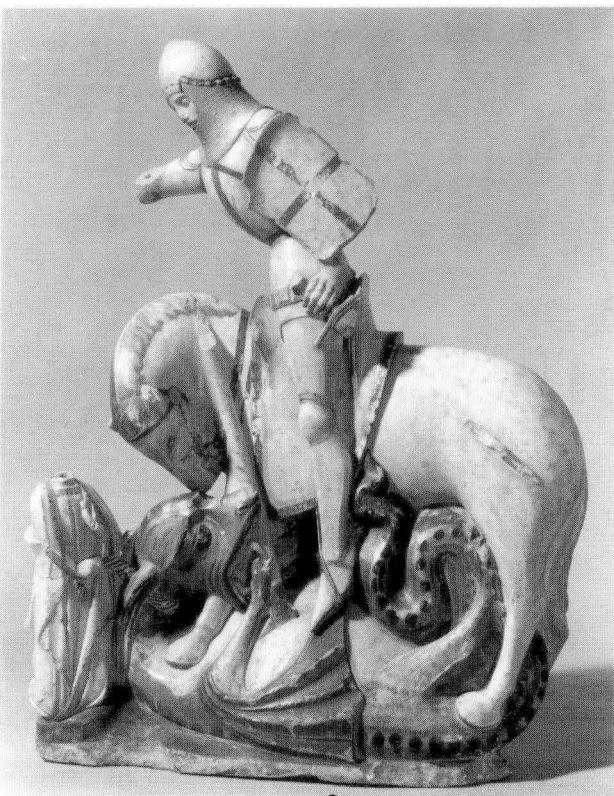


143. Medaillon a Fájdalmas Szentháromság ábrázolásával, részlet. Washington, National Gallery



146. Pisanello, Szent György, részlet. Verona, Sant' Anastasia

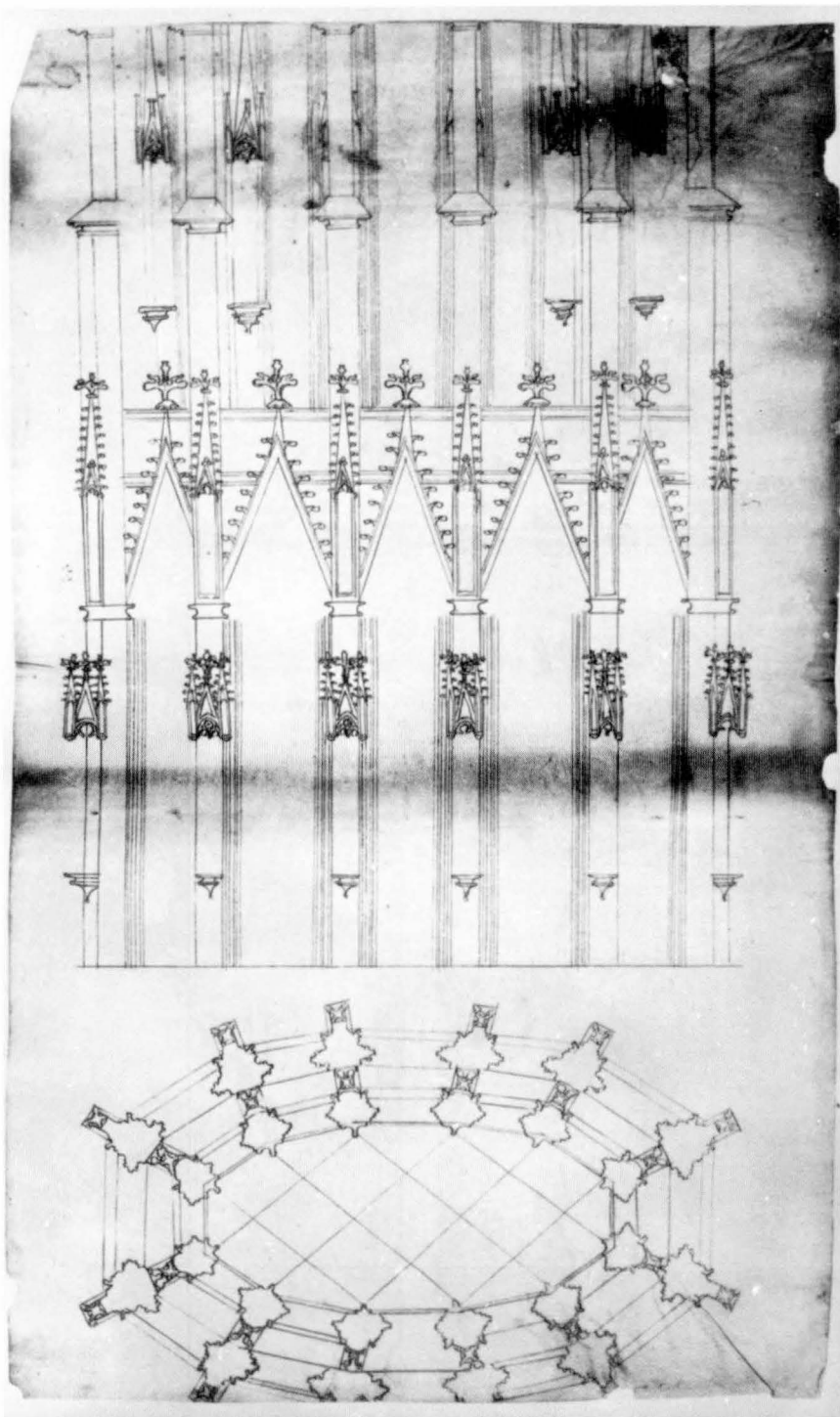
147. Szent György harca a sárkánnyal. Washington, National Gallery



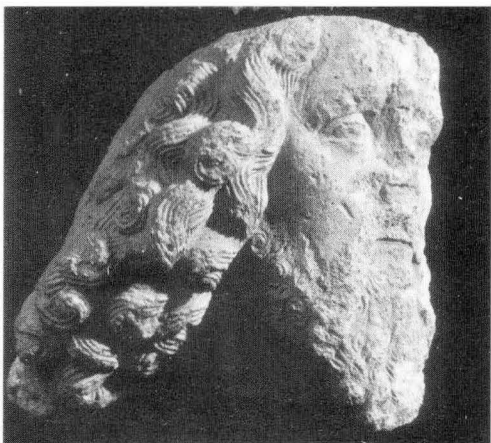
148. Fontaine du Chevalet, egykor: Limoges, Saint-Martial



149. Godescalc apát kútja, 1171 körül. Series abbatum Bertiniarum



150. Sokszögletű kápolna, pergamenterv. Stuttgart, Stadtarchiv



151. Férfifej (kat. 45. sz.). Budapesti Történeli Múzeum



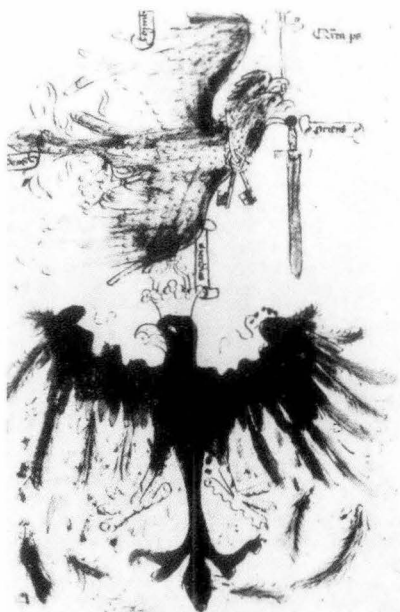
153. Szent László-legenda, részlet. Szepesmindszent



155. Ifjúfej (kat. 52. sz.). Budapesti Történeli Múzeum



152. Luxemburgi Zsigmond császári kettős pecsétje, 1417



154. Winand von Steeg: A kétfejű sas győzelme az egyfejű sason, *Adamas colluctantium aquilarum* (1418–19)



156. Luxemburgi Zsigmond császári kettős pecsétje, 1417



157. Kolozsvári Tamás: Longinus. Garamszentbenedeki Kálvária-oltár (1427). Esztergom, Keresztény Múzeum



158. Kolozsvári Tamás: A centurió. Garamszentbenedeki Kálvária-oltár (1427). Esztergom, Keresztény Múzeum



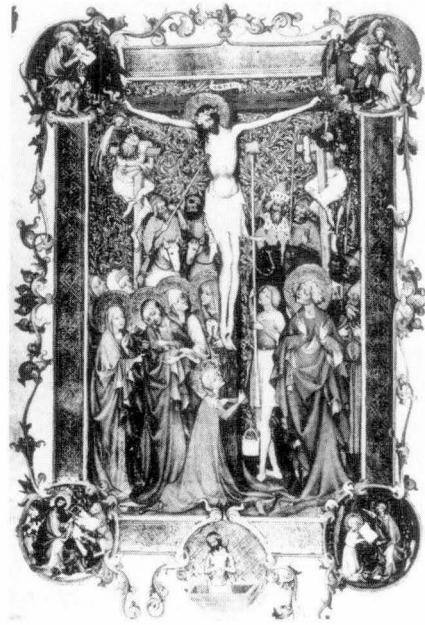
159. Dávid. Jean de Berry Psaltériuma, Párizs, Bibliothèque Nationale



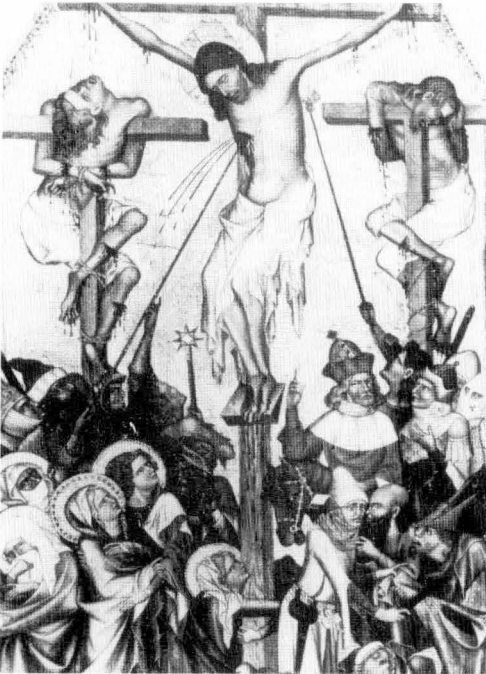
160. Dávid. Jean de Berry Psaltériuma, Párizs, Bibliothèque Nationale



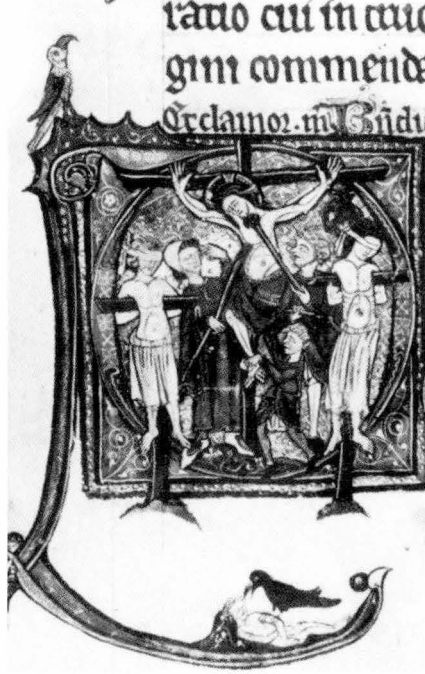
161. Kolozsvári Tamás: Krisztus feltámadása. Garamszentbenedeki Kálvária-oltár (1427). Esztergom, Keresztény Múzeum



162. Keresztrefeszítés. Hasenburg-Missale, 1409, Bécs, Österreichische Nationalbibliothek



163. Keresztrefeszítés (Kaufmann-Kreuzigung). Berlin, Staatliche Museen



164. Keresztrefeszítés. Baltimore, Walters Art Gallery

Ára: 538,- Ft 12% áfával

ISBN 963 05 6893 4



9 789630 568934

