KERESZTÉNY MÚZEUM

KERESZTÉNY MÚZEUM
ESZTERGOM

Összeállította és a bevezetőt írta

CSÉFALVAY PÁL

Képleírások

BUZÁSI ENIKŐ, JÁVOR ANNA, PROKOPP MÁRIA,
TÁTRAI VILMOS, TÖRÖK GYÖNGYI, VÉGH JÁNOS

26414

KERESZTÉNY MÚZEUM

ESZTERGOM

MTAK 0 00009 15300 4

CORVINA

355484

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

A képleírások szerzőit az alábbi monogramokkal jelöltük:

BE – Buzási Enikő
JA – Jávor Anna
PM – Prokopp Mária
TGY – Török Gyöngyi
TV – Tátrai Vilmos
VJ – Végh János

© Cséfalvay Pál, 1993

A felvételeket Mudrák Attila készítette
A kötetet Koppány Simon tervezte

A kötet a Magyar Könyv Alapítvány támogatásával jelent meg

Felelős kiadó: Bart István, a Corvina Kft. igazgatója
Felelős szerkesztő: K. Bende Ildikó
Művészeti vezető: Koppány Simon
Műszaki vezető: Kozma Miklós
Műszaki szerkesztő: Horváth Frigyesné
Készült: 44 A/5 ív terjedelemben, 1993-ban
Kner Nyomda Rt., Békéscsaba
Felelős vezető: Balog Miklós elnök-vezérigazgató
ISBN 963 13 3875 4

M. TUD. AKADÉMIA KÖNYVTÁRA
Könyvleltár 9166/19 93. sz.

TARTALOM

ELŐSZÓ 7

A MÚZEUM TÖRTÉNETE 9

RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE 13

KÉPEK 15

KÉPLEÍRÁSOK 171

Magyar művészet (1–21. kép) 172

Osztrák művészet (22–35. kép) 186

Német művészet (36–49. kép) 195

Németalföldi művészet (50–62. kép) 203

Olasz művészet (63–146. kép) 210

Spanyol művészet (147–149. kép) 250

ELŐSZÓ

Főegyházmegyénk legnagyobb művészeti gyűjteménye az esztergomi Keresztény Múzeum. Anyagának jelentősége messze túlmutat főegyházmegyénk határain. A budapesti országos múzeumok után a legnagyobb képző- és iparművészeti gyűjtemény a régi művészetet illetően. Keletkezési idejét tekintve a vidéki múzeumok közül csak a nagyszebeni Brukenthal Múzeum előzi meg. Simor János hercegprímás 1875-ben nyitotta meg saját kép- és metszetgyűjteményét a nagyközönség számára a Bibliothéka épületében. 1882-ben készült el az új rezidencia. Ebben külön lépcsőházzal múzeumot is rendezett be. Csernoch János prímás-elődöm a palota főhercegi vendégszobáit engedte át kiállítási célokra, amikor az első világháború után Ipolyi Arnold püspök gyűjteménye és a herceg San Marco család művészeti hagyománya ízült bele a Keresztény Múzeumba. 1934-ben a Régészeti Múzeum anyagát ajánlották fel a prímásnak, aki — egyesítve a simori régészeti anyaggal — a Bibliothéka emeleti helyiségeiben helyeztette el. A múzeum anyaga nap-nap után gyarapszik főpapok és hívek adományaiból. Lékai László elődöm újabb termeket csatolt a Keresztény Múzeumhoz a palota földszintjén.

Egyházunk a művészetek otthona volt mindig, a katakombáktól napjainkig. Évszázadok változásával a művészi ízlés is állandóan változik. Korábbi korok pusztulásnak indult vagy kiselejtezett tárgyait egyházunk igyekezett mindig megmenteni az enyészettől. Esztergom egykori „szép templomából", a középkori székesegyházból alig maradt meg valami. De a töredékek alapján és a leírások nyomán is rekonstruálhatjuk Esztergom egykori fényét és gazdagságát. A sokkal mostohább körülmények közt élő utódok kötelességüknek érzik a töredékek összegyűjtését, megőrzését és bemutatását.

Könyvünk kiadásával a szakemberek és a művészetet kedvelők számára igyekszünk feltárni múzeumunk kincseit. A kitűnő szerzőgárda fáradságos munkája, a sok új meghatározás is bizonyítja, hogy múzeumunk él, és élteti a szépet és hiteleset keresőket.

Esztergom, 1993. július

Paskai László

bíboros, prímás, Esztergom-Budapesti érsek

A MÚZEUM TÖRTÉNETE

Ez a kötet, amely Magyarország egyik legsokoldalúbb művészeti múzeumát ismerteti, nem csupán gyönyörködtetni akar, hanem tudományos ismereteket is közöl. A Régi Képtár anyagának, a gyűjtemény legértékesebb részének válogatott darabjaival foglalkozik. Nem szerepel e kötetben a szobrok nagy része és a kisplasztikák együttese, a közel 10 000 lapot számláló grafikai anyag, a XIX. századi és a rohamosan duzzadó XX. századi képek gyűjteménye. Nem tárgyaljuk itt az iparművészet alkotásait, köztük hazánk legnagyobb gobelingyűjteményét és a roncsoltságában is értékes keleti szőnyegegyüttest. Rajtuk kívül megtalálhatók a múzeumban a régi ötvösművészet remekei, amelyek jó hátteret adnak a világhírű Főszékesegyházi Kincstárnak. A nagyon gazdag kerámiagyűjtemény ismertetése külön kötet tárgya lehet. A népies habán edényeken túl Európa valamennyi híres majolika-, fajansz- és porcelángyárát képviseli a San Marco hercegek családi gyűjteménye. A népművészet hazai emlékeit elsőnek megőrző Ipolyi Arnold hímzésgyűjteménye a történelmi Magyarország szinte valamennyi tájegységét képviseli. Az üvegművészet és üvegfestészet számban ugyan kevés, de fontos darabokkal képviselteti magát. Magyarországon egyedülálló szelence-, miniatűr- és óra-, továbbá a pár ezres kegy- és emlékérem-gyűjtemény teszi teljessé a Keresztény Múzeum gazdag anyagát.

A Keresztény Múzeum mai állagában három nagyobb gyűjteményből és sok kisebb adományból áll össze.

A múzeumot Simor János alapította, aki 1867 és 1891 közt volt esztergomi érsek és hercegprímás. 1875. október 12-én nyitotta meg a nagy nyilvánosság számára saját képgyűjteményét, amelyet ideiglenesen a Főszékesegyházi Könyvtár (Bibliothéka) emeleti nagytermében helyeztek el. A megnyitón kétszázhat képet láthatott a közönség. Simor korábban győri püspök volt, s már ott kezdett képet gyűjteni. Nyolcvan festményt hozott Esztergomba. A szobrok és a kisplasztika kezdetben nem érdekelték, e műfajban sokáig egyedüli vásárlása Caspar Hardy viaszfigura-együttese volt, amelyet a maga korában nagyra becsültek.

Simor gyűjtői szempontjai közt megtalálható a grand-seigneur-i „galéria"-birtoklás mellett az a törekvés, hogy a korabeli egyházi festészet számára ihletet, vallásos lelkületet nyújtó együttest hozzon létre. Ezért vásárolta szívesen az itáliai reneszánsz táblákat, ezért rendelt sok képet a külföldi és hazai nazarénusoktól. Ez a mecenatúra a múlt század második felében általános volt. Simor gyűjtői tevékenységében többletet jelent az, hogy ilyen módon is Esztergom régi nagyságának és fényének visszaállítására törekedett. Nagy tetteivel: a székesegyház oszlopcsarnokának befejezésével, belső díszítésének megújításával, a Bakócz-kápolna restaurálásával, a Főszékesegyházi Kincstár megnyitásával, új érseki palota építésével és könyvtáralapítással bizonyította ezt. 1882-ben elkészült az új prímási palota, s ennek második emeletén három nagy termet és egy folyosót eleve képtárnak szánt.

Simor elsősorban egyházi tematikájú képeket vásárolt, gyűjteményébe világi tárgyú képek csak akkor kerültek, amikor nem egyes darabokat, hanem egész gyűjteményeket szerzett meg. 1874-ben, amikor Rómában átvette a bíborosi kalapot, ötven képet vásárolt különböző régiségkereskedőknél. Hat értékes kép jutott birtokába a volt Migazzi-képtárból, Éliásy váci ügyvéden keresztül. Állandóan figyeltette a bécsi Kunsthalle árveréseit. Amikor híre ment, hogy a hercegprímás múzeumot szándékozik alapítani, rengeteg ajánlatot kapott. Legtöbbjét látatlanban elutasította. Némely esetben elfogadott értékes képeket, de nem ingyen. Vásárolt az Erba-Odescalchi családtól, a brünni Volavy-gyűjteményből. Legjelentősebb vásárlása kétségkívül Bertinelli római kanonok hagyatékának megszerzése volt: hatvanhárom reneszánsz kép, amelyet az 1878-as pápaválasztás alkalmával látott először. Előbb a Rómában dolgozó Szoldatits Ferenctől kért véleményt, majd Overbeck és Minardi professzor határozta meg és értékelte a képeket, amelyeket a prímás sürgősen meg is vett, mert a gyűjteményre Strossmayer diakovói püspök is alkudott. Az új elrendezés után, 1878-ban kérte fel Simor a művészetek iránt érdeklődő fiatal levéltárosát, Maszlaghy Ferencet, hogy készítse el a képtár első katalógusát. Ebben háromszázharminchárom kép és az ötven Hardy-viaszfigura szerepelt. A már ekkor is jelentős metszetgyűjteményről Beszédes Sándor, egy esztergomi fényképész készít „fényvéseteket", ma is irigylésre méltó minőségben. A grafikai gyűjtemény legjelentősebb darabjai a Dürer-féle Nagy és Kiss Passió, az Apokalipszis és a Mária élete-sorozat lapjai, de nagyon fontos Markó Károly háromszázhét vázlata is. Először egy esztergomi ügyvéd, Rényi Rezső ismertette őket könyvecskéjében: „Az esztergomi prímási kép- és metszettár és annak műirodalma culturtörténelmi szempontból. Budapest, 1879". Ebből értesülünk, hogy van a gyűjteményben egy gobelin is Szakolcáról (Átkelés a Vörös-tengeren), valamint hogy a prímás 21 000 kötetes könyvtárat gyűjtött össze. Amikor az új palotába köl-

töztek, már négyszáz képet állítottak ki az e célra épített termekben, hozzávetőleg száz pedig a palota különböző termeit és lakosztályait díszítette.

A levéltári anyag tanúsága szerint állandóan érkeztek küldemények, nem csupán képek, hanem régészeti anyag is. Az akkori Esztergom-környékbeli leletek megtalálói gyakran kedveskednek a prímásnak egy-egy őslénycsonttal vagy római edénnyel. Lassan változik a „kép- és metszvénytár" profilja. A legjelentősebb változást az 1884-ben, a kölni Schnütgen kanonoktól vásárolt szobrok, középkori egyházi ötvöstárgyak, oszlopfők, padlócsempék és textíliák hozták a gyűjtemény életébe. Ezt a vásárlást dr. Czobor Béla intézte. Ez időtől emlegeti Simor a maga gyűjteményét Museum vagy Museum Christianum névvel. Ez a fogalom Magyarországon először Esztergomban hangzott el 1867 őszén, amikor a Szent László Társulat vándorgyűlésén Ipolyi Arnold, akkor egri kanonok, sürgette az egyházmegyei Museum Christianumok felállítását és a növendékpapság egyházi-archeológiai képzését.

Jogilag 1887. május 5-én lett a prímási magángyűjteményből Keresztény Múzeum. Simor véglegesíteni akarta a múzeum helyzetét, összehívta a káptalant, s előttük kinyilvánította akaratát, miszerint a múzeumát nem érsekutódaira, nem is a palotára, hanem a főszékesegyházra mint jogi személyre hagyja, s fenntartásával a főkáptalant bízza meg. Érdemes idézni, miként mondja el Simor gyűjteménye történetét: „Már mint győri püspök, nagy anyagi áldozatok árán vetettem meg alapját egy tudományos művekből álló könyvtárnak, s egy műértékkel bíró kép- és metszvény-gyűjteménynek... Midőn érsek lettem, a műkincsek gyűjtését még kiterjedtebb mértékben folytattam." Halála évében a következőkből áll a gyűjteménye: ötszázhatvannégy kép, ötven viaszfigura, továbbá a Schnütgentől vásárolt hat szobor, huszonkét ötvöstárgy, egy elefántcsont-doboz, tíz román oszlopfő, huszonkét padlótégla, egy palást, négyszáz régi szövetminta. Komoly régészeti anyagáról nem maradt feljegyzés, később beolvasztották a Főszékesegyházi Régészeti Múzeumba. Csupán annyit tudunk, hogy voltak római sírkövek, diadalemlékek, oltárok, mérföldkövek, középkori templomok kövei s az esztergomi Porta Speciosa töredékei. Simor 1891. január 23-án meghalt. Ugyanebben az évben jelent meg Maszlaghy katalógusának második, bővített kiadása. Az előszóban Maszlaghy értékeli a gyűjteményt és Simor gyűjtési módszerét. Jelzi egy alapos rostálás, az értéktelen képek eltávolításának szükségességét. Simor utóda, Vaszary Kolos prímás idejéből nincs más adatunk a múzeumról, mint hogy 1905-ben egy kéménytűz alkalmával értékes szobrok megégtek, s sok kép felhólyagosodott. Szinte érthetetlen, hogy a történész Vaszary mennyire nem törődött elődje gyűjteményével. Az egyházpolitikai harcokban elszenvedett vereség keserűségével kezdte működését. Gazdaságilag is a tönk szélére juttatta az érsekséget. Ezért nem telt sem lelki, sem gazdasági erejéből a múzeum továbbfejlesztésére.

Új korszak kezdődött a múzeum számára 1913-ban, amikor Simor volt udvari papja, Csernoch János lett a prímás. Először gazdaságilag próbálta rendbeszedni az egyházmegyét, majd pedig a Kalocsáról magával hozott fiatal titkára, dr. Lepold Antal segítségével a múzeumot is felélesztette dermedtségéből. A háború kellős közepén, 1916-ban kikérték a Nemzeti Múzeumból a fiatal Gerevich Tibor művészettörténészt a már Maszlaghytól is szándékolt újjárendezésre. Gerevich nem a vásárlás sorrendjét vette figyelembe, hanem országok szerint, azon belül pedig időrendben rendezte át a múzeumot. A legtöbb attribúció és a datálások korrigálása is tőle származott. A prímás nyilván maximálisan elégedett volt munkájával, mert 1917. november 26-án őt nevezte ki a Keresztény Múzeum igazgatójává. Az átrendezés folyamatában bizonyára nagyon érdeklődött, és hatékonyan segített Gerevichnek az egyébként kánonjogász Lepold. Ekkor szerezte meg azokat a művészettörténeti ismereteket, amelyek révén országos szaktekintéllyé fejlődött. Barátságuk és ügyszeretetük eredményének jellemzésére elég, ha kijelentjük, hogy kettejük működése alatt a Keresztény Múzeum anyaga nem csupán megduplázódott, hanem értéke a világszínvonalú gyűjteményekével vetekedett. A múzeumban végzett aprólékos munka tett ismertté és művekkel dokumentálhatóvá olyan óriási művészegyéniségeket, mint Kolozsvári Tamás vagy M.S. mester. Ugyanakkor törődtek gyakorlati dolgokkal, a tűz és gondatlanság okozta károk helyrehozásával. Megindították a rendszeres restaurálási munkát. Előbb Endrődy Sebestyén, majd Nikássy Lajos végeztek a korukban elismert normák szerint állagmegóvást és javítást. Ha nincs Gerevich mindenre kiterjedő anyagismerete és Lepold jogi tudása és ügyszeretete, aligha kerülhetett volna az I. világháborút követő zavaros időkben Nagyváradról Esztergomba az Ipolyi-gyűjtemény.

Ipolyi Arnold (1823–1886) az esztergomi egyházmegye papjaként kezdte működését. Azon szerencsés lelki alkatú egyének közé tartozott, akik fiatalon meghatározták szellemi pályájuk irányát, és elhatározásukat meg is tudták valósítani. A bécsi Pázmáneum növendékeként két dolgozatáról tudunk: „A magyarok ősvallása" és „Az egyház és a művészet" címűről. „Magyar mythologiá"-ja (1854) mindmáig alapmű. Művészeti vonatkozásban elég, ha Toldy Ferencre utalunk, aki Ipolyit nevezte az első magyar művészettörténésznek. Hatalmas elméleti munkássága mellett gyűjtőtevékenységet is folytatott. Nem volt a hagyományos értelemben műgyűjtő. Nem kincseket akart birtokolni, számára minden műtárgy annyira volt érdekes, amennyire az egyháza és hazája történetére vonatkozott. Ha az alkalom úgy adta, nagy lélekkel mondott le megszerzett műkincseiről, mint tette 1872-ben, amikor gyűjteménye legszebb és legértékesebb hatvankét darabját ajándékozta az Országos Képtárnak, vagy 1886-ban szinte teljes régészeti anyagát a Nemzeti Múzeumnak. 1885-ben Besztercebánya püspökeként írott végrendeletéből tudjuk, milyen szándékai voltak műgyűjteményével kapcsolatban. 1867-ben meghirdetett elveinek megfelelően püspöki székhelyén Keresztény Múzeumot kell felállítani. Ha ebben őt a halál megakadályozná, vagy valami más okból nem valósulna meg, akkor a tárgyak — mindenképp együtt — kerüljenek Esztergomba vagy Budapestre. 1886 júliusában vette át a nagyváradi püspökséget. Gyűjteménye még ládákban volt, amikor december 2-án váratlanul meghalt. Neki nem volt ideje, utódai pedig nem akartak Keresztény Múzeumot berendezni az anyagból. Tízévi hányattatás után letétbe helyezték a gyűjteményt a millenniumra épült új nagyváradi múzeumban. Ott is maradt az I. világháború végéig. Ipolyi végakarata nem valósult meg Nagyváradon. A háború alatt a múzeum altisztőre ellopta az összes arany- és ezüstkelyhet, ékszert, és Amerikába szökött velük.

Nyilván Gerevichnek juthatott eszébe, hogy Ipolyi végrendelete értelmében a gyűjteményt az I. világháború után Esztergomba menekítse. Csernoch közvetítésével megszerezte a Károlyi-kormánytól az engedélyt az anyag elszállítására. 1918. december végén és 1919. január első napjaiban Gerevich összeszedett egy vagonnyi műtárgyat, és Esztergomba indult velük. A vagont mégis Budapesten fogták, hisz Esztergom is veszélyben volt a cseh invázió miatt. A románok budapesti bevonulásuk idején vissza akarták vinni az anyagot Nagyváradra. Csernochnak — a végrendeletre történő hivatkozással — sikerült ezt az Antantnál megakadályozni. Ezután a Nemzeti Múzeum igazgatósága szerette volna Budapesten kiállítani a gyűjteményt. Csernoch ismételt és határozott sürgetésére a kultuszminiszter elrendelte, hogy az anyag Esztergomba kerüljön. Ez 1920 őszén meg is történt, és Gerevich, valamint Lepold nagy lelkesedéssel olvasztotta be az Ipolyi-gyűjteményt Simor képtárába. Hogy miért kellett az anyagot beolvasztani? 1920 őszén a románok visszakövetelték a váradi anyagot a párizsi Jóvátételi Bizottságnál. Öt évig tartott a diplomáciai és jogi kötélhúzás, míg Csernoch európai tekintélye, Gerevich lelkesedése, Lepold jogi tudása és Egry ügyvéd ügyessége révén sikerült a nemzetközi bíróság előtt megnyerni a pert, s az elhozott anyag Esztergomban maradhatott. A pernek volt egy olyan fázisa, amikor kimondták, hogy az anyagot meg kell osztani, csak a kimondottan magyar származásúak és a vallásos darabok maradhatnak Esztergomban. Ekkor tüntettek el a tárgyakról minden ismertetőjelet, amely Ipolyira vonatkozott. A képeknél ez nem okozott megoldhatatlan problémát, de az ötvös- és kerámiaanyagban igen. Ekkor mutatta ki Lepold, hogy az egész gyűjteménynek háromötöde került Esztergomba, kétötöde Nagyváradon maradt, ami lassan szétszóródott.

Mint a képleírásokból is kitűnik, a Régi Képtár szinte valamennyi trecento képe és sok kora quattrocento tábla az Ipolyi-gyűjteményből származik. Ezeket a festményeket Ipolyi a kölni Ramboux-gyűjteményből vásárolta. Egy-két kivételtől eltekintve a szobrok is az Ipolyi-gyűjteményből kerültek a múzeumba, valamint a bécsi Lehmanntól szerzett történelmi vonatkozású barokk képek, az ötvöstárgyak nagyobb része — közülük több korai darabot Lepold átadott a Főszékesegyházi Kincstárnak —, a habán kerámiák, szinte az egész textilgyűjtemény (gobelinek, keleti szőnyegek és népi hímzések). Az Ipolyi-anyagot a múzeumhoz kapcsolható ún. főhercegi lakosztályban helyezték el, amelyet Csernoch prímás adott át a múzeumnak. Szükséges volt e bővítés, mert a Párizsban zajló perrel egyidőben újabb nagy jelentőségű gyűjteménycsoport került a múzeum birtokába: a San Marco-hagyaték.

Nákó Miléva, San Marco hercegné férje tudtával a család képző- és iparművészeti gyűjteményét 1924-ben, még életében a Keresztény Múzeumra hagyta, azzal a kikötéssel, hogy az ausztriai Bad Ischlben és Nagykomlóson lévő gyűjteményt csak az ő halála után szállítsák Esztergomba. Az anyag 1926-ban, a hercegné halála után Esztergomba érkezett.

Szerencsére a hercegné — az anyag zömét kitevő kerámiagyűjtemény kézzel írt katalógusa végén — feljegyezte a Keresztény Múzeumnak szánt képzőművészeti tárgyakat is. A jegyzékben ötvenkilenc festmény és kilenc metszet szerepelt. Később Lepold negyvenkilenc képet és tíz grafikát vett jegyzékbe. A kerámiagyűjtemény eredetileg ezernyolcvanegy darabból állt, benne a híres salzburgi kályha. Ma, az Ipolyi-anyaggal egyesítve, nem lehet az azonosítást tökéletesen elvégezni. Négyszázkilencvennyolc szelence (sok közülük miniatűrrel díszítve), huszonnégy darab zománcos, ezüst és arany zsebóra, továbbá ónkupák, legyezők, gyűrűk és illatszertárolók tartoznak a gyűjteményhez. Lepold és Gerevich állandóan tovább bővítette a gyűjteményt. Kapcsolatban voltak a pesti műkereskedőkkel (Balla, Endler, Réti), s többször vásároltak árusítással egybekötött kiállításokon is. Mind a régi, mind a modern anyag gyarapodott. Lepold feljegyzéseiből tudjuk, hogy Csernoch prímás idejében (1913–1927) negyvenhárom kép került a múzeumba. Ezek közül legfontosabbak a Báti Mester képei, az Aranyosmaróti táblák, a Csegöldi BE Mester tíz képe, a felkai oltár (amely a Nemzeti Múzeummal való csere következtében került Esztergomba), Manetti Lót megvendégeli az angyalokat című vászna. A kortárs művészek alkotásai közül Feszty Árpádtól, Éder Gyulától, Kató Kálmántól, Kosztolányi-Kann Gyulától, Bíró Józseftől, Edvi-Illés Ödöntől és Kacziány Ödöntől vettek képet.

Serédi Jusztinián hercegprímás idejében (1928–1945) ugyancsak értékes darabokat szereztek. A két telkibányai kép, a malompataki triptichon, a Félix, Regula és Exuperantius-sorozat cserékkel történő teljesebbé tétele, két margitfalvi tábla és még húsz szobor került be a múzeumba. Rudnay Gyula, Héya Zoltán, Fényes Adolf, Benczúr Gyula és Molnár C. Pál egy-egy művét vették meg. Ebben a periódusban kezdődött meg a múzeum profiljába nem vágó művek cseréje. Tudunk a Szépművészeti Múzeummal, a Nemzeti Múzeummal, a Zsidó Múzeummal történt cserékről. Ekkor került letétként a Keresztény Múzeumba a Ragályi-Balassa család gyűjteménye.

A harmincas években két fontos esemény történt. Egyrészt Lepold egy gazdagabb főszékesegyházi Keresztény Múzeum fogalmát honosította meg, amelynek részei a Képtár (ez a mai Keresztény Múzeum), a Könyvtár (Bibliothéka), a Kincstár, a Kőtár (ásatások) és a Régiségtár. Ennek megfelelően átcsoportosította az anyagot. Ötvöstárgyakat és liturgikus ruhákat vitt fel a múzeumból a Kincstárba, onnét kis ikonokat hozott le a múzeumba. A Kincstár nagy kódexeit a Bibliothékába, az ott őrzött festményeket a múzeumba és a Bazilikába vitte. A teljes régészeti anyag a királyi vár feltárt helyiségeibe került. Az 1934–38-ig tartó várbéli ásatások befejezte után a kő-anyagot itt állították ki.

A másik fontos esemény az Esztergom-vidéki Régészeti és Történelmi Társulat anyagának, a bencés gimnázium gyűjteményének és a Simor által összegyűjtött régészeti anyagnak az összeolvadása volt. A Társulat a saját anyagát 1934-ben átadta a prímásnak, aki viszont a Keresztény Múzeum régészeti tárgyait bocsátotta rendelkezésre. Az így kialakult gyűjteményt Régészeti Múzeum névvel a Bibliothéka emeleti nagy helyiségében állították ki. Lepold itt helyezte el az egész éremgyűjteményt is. A Várban nemcsak a Kölnben vásárolt anyagot állította ki, hanem az első székesegyház oszlopfőit és kaputöredékeit is.

A második világháború kisebb károkat okozott a múzeum anyagában. Néhány szőnyeg és a Hardy-féle viaszfigurák mentek tönkre. Az ötvenes évek elején a Régészeti Múzeumot, a hatvanas évek elején pedig az ásatásokat államosították. Az előbbiből lett a Balassa Bálint Múzeum, az utóbbiból a Vármúzeum.

A háború utáni dermedtségből 1953 után kezdett felébredni a Keresztény Múzeum. Állami és szakmai segítséggel, Czobor Ágnes vezetésével még szakszerűbben átrendezték anyagát, a kevésbé jelentős művekből tanulmányi raktárt alakítottak ki, és a budapesti múzeumok segítségével megkezdődött a teljes anyag leltározása. 1955-től állandó restaurátorok gondozzák a képeket és a szobrokat. A modernebb bemutatás lehetőségét az egyház és az állam közös erőfeszítése tette lehetővé. 1970-től 1973-ig tartott a felújítás. 1972-ben a múzeum új szervezeti és működési szabályzatot kapott, azóta önálló költségvetési szervként él.

A múzeum anyagának feldolgozása majdnem egyidős annak létrejöttével. Az alábbi felsorolás nem említi a számtalan folyóiratcikket és a kisebb közléseket, csupán a gyűjteménnyel és fontosabb darabjaival foglalkozó, önálló publikációkat, amelyek nagyobb könyvtárakban elérhetők.

Maszlaghy Ferencz: Az esztergomi Herczegprímási Képtárban lévő művek jegyzéke. Esztergom, 1878. Második, bővített kiadása: Esztergom, 1891

Rényi Rezső: Az esztergomi prímási kép- és metszettár s annak műirodalma culturtörténelmi szempontból. Budapest, 1879

Kalauz a Biharvármegyei és Nagyváradi Régészeti és Történelmi Egylet Múzeumához. Nagyvárad, 1896 (Ipolyi-gyűjtemény)

Gerevich Tibor: Kolozsvári Tamás, az első magyar képtáblafestő. Budapest, 1923

Gerevich Tibor: Esztergomi műkincsek. In: Prímás Album, Budapest, 1928, 179–263. o.

Dr. Lepold Antal: Az esztergomi Keresztény Múzeum kegyérmei és történelmi érmei. Esztergom, 1930

Dutka Mária: Az esztergomi Keresztény Múzeum gobelinjei. Budapest, 1936

Magyarország műemléki topográfiája. Szerkesztette Gerevich Tibor. I. kötet: Esztergom. I. rész: Esztergom Műemlékei. Összeállította Genthon István. Budapest, 1948 (1945-ig teljes irodalommal

Czobor Ágnes: Az esztergomi Keresztény Múzeum kiállításának vezetője. Budapest, 1955

Mojzer Miklós: Az esztergomi Keresztény Múzeum képtárának útmutatója. Budapest, 1958

Boskovits Miklós — Mojzer Miklós — Mucsi András: Az esztergomi Keresztény Múzeum képtára. Budapest, 1964 (német, angol és orosz nyelven is. A magyar kiadásban 1964-ig teljes irodalommal)

Mucsi András: Kolozsvári Tamás. Budapest, 1969

Mucsi András: Az esztergomi Keresztény Múzeum Régi Képtárának katalógusa. Budapest, 1975 (németül és angolul is)

Mojzer Miklós: MS Mester passióképei az esztergomi Keresztény Múzeumban. Budapest, 1976 (németül és angolul is)

Prokoppné Stengl Marianna: Az esztergomi Keresztény Múzeum története. Esztergom, 1977 (második kiadás: 1978)

Gombos Károly: Régi keleti szőnyegek. Esztergom, 1977 (szőnyegkatalógus)

Ruzsa György: A Keresztény Múzeum ikonjai. Esztergom, 1978

Mucsi András: Kolozsvári Tamás Kálvária-oltára az esztergomi Keresztény Múzeumban. Budapest, 1978 (németül és angolul is)

Prokopp Mária: A garamszentbenedeki Úrkoporsó az esztergomi Keresztény Múzeumban. Budapest, 1982 (németül és angolul is)

Gervers-Molnár Veronika: Ipolyi Arnold hímzésgyűjteménye az esztergomi Keresztény Múzeumban. Budapest, 1983 (katalógus)

Ipolyi Arnold Emlékkönyv (Szerk.: Cséfalvay Pál és Ugrin Emese). Budapest, 1989

Jelen kötetünk kollektív munka eredménye. A régi magyar és német táblaképeket Török Gyöngyi és Végh János, a garamszentbenedeki úrkoporsót és a korai itáliai táblákat Prokopp Mária, a reneszánsz és a manierizmus anyagát Tátrai Vilmos, a barokk festményeket Buzási Enikő és Jávor Anna dolgozta fel.

Cséfalvay Pál

RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE

AHA — Acta Historiae Artium

Baum 1980 — Elfriede Baum: Katalog des Österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien. I–II. Wien–München, 1980

Berenson 1957 — Berenson, Bernard: Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School. I. London, 1957

Berenson 1963 — Berenson, Bernard: Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School. I. London, 1963

Berenson 1968 — Berenson, Bernard: Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools. London, 1968

BMH — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts

Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964 — Boskovits Miklós–Mojzer Miklós–Mucsi András: Az esztergomi Keresztény Múzeum képtára. Budapest, 1964 (teljes bibliográfiával)

Boskovits 1966 — Boskovits Miklós: Korai olasz táblaképek. Budapest, 1966

Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967 — Boskovits Miklós–Mojzer Miklós–Mucsi András: Das Christliche Museum von Esztergom (Gran). Budapest, 1967

Boskovits 1968 — Boskovits Miklós: Toszkán kora reneszánsz táblaképek. Budapest, 1968

MÉ — Művészettörténeti Értesítő

Mojzer 1964 — Mojzer Miklós: Vier sienesische Quattrocento-Tafeln des Christlichen Museums zu Esztergom. Pantheon 1964

Mojzer MÉ 1964 — Mojzer Miklós: Tanulmányok a Keresztény Múzeumban. I. Művészettörténeti Értesítő 1964/3

Mravik BMH 1975 — Mravik László: Romagnai festmények magyar gyűjteményekben. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 1975

Mravik 1978 — Mravik László: Felső-itáliai quattrocento festmények. Budapest, 1978

Mravik 1983 — Mravik László: Felső-itáliai quattrocento festmények. második. átdolgozott kiadás. Budapest, 1983

Mucsi 1973 — Mucsi András: Gótikus és reneszánsz táblaképek az esztergomi Keresztény Múzeumban (XIII–XV. század). Esztergom, 1973

Mucsi 1975 — Mucsi András: Az esztergomi Keresztény Múzeum Régi Képtárának katalógusa. Budapest, 1975

Pigler 1967 — Pigler Andor: Katalog der Galerie Alter Meister. Budapest, 1967

Pigler 1974 — Pigler Andor: Barockthemen. Budapest, 1974, I. kötet

Radocsay 1955 — Radocsay Dénes: A középkori Magyarország táblaképei. Budapest, 1955 (korpusz, teljes bibliográfiával)

Radocsay 1963 — Radocsay Dénes: Gótikus festmények Magyarországon. Idegen nyelven: Gotische Tafelmalerei in Ungarn. — Gothic Panel Painting in Hungary. Budapest, 1963

Radocsay 1967 — Radocsay Dénes: A középkori Magyarország faszobrai. Budapest, 1967 (korpusz, teljes bibliográfiával)

Shapley 1979 — Shapley, Fern Rusk: Catalogue of the Italian Paintings, National Gallery of Art. Washington, 1979, I. kötet

Szigethi AHA 1978 — Szigethi Ágnes: Secenteschi nella Galleria di Esztergom. Un'ipotesi per Imperiale Gramatica. Acta Historiae Artium XXIV (1978)

Szigethi BMH 1984 — Szigethi Ágnes: Adalékok a sienai koraseicento festészethez. (Contributions à la peinture siennoise du primo Seicento.) Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 1984

Tátrai MÉ 1983 — Tátrai Vilmos: Adalékok az esztergomi Keresztény Múzeum néhány olasz festményéhez. Művészettörténeti Értesítő 1983

Tátrai 1983 — Tátrai Vilmos: Az esztergomi Keresztény Múzeum néhány sienai festménye. Művészet 1983. május (XXIV)

Urbach 1971 — Urbach Zsuzsa: Korai németalföldi táblaképek. Budapest, 1971

Végh 1967 — Végh János: XV. századi német és cseh táblaképek. Budapest, 1967

Végh 1972 — Végh János: XVI. századi német táblaképek. Budapest, 1972

Végh 1981 — Végh János: XVI. századi német táblaképek. Második kiadás. Budapest, 1981

Zampetti 1971 — Zampetti, P.: Paintings from the Marches Gentile to Raphael. London, 1971

Zeri–Gardner 1971 — Zeri, Federico–Gardner, E.: Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Florentine School. New York, 1971

A Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964 tartalmazza az 1964-ig közölt irodalmat. Ennél korábban publikált irodalomra a szerzők csak abban az esetben hivatkoznak, ha a szóbanforgó tétel ott nem szerepel.

MAGYAR MŰVÉSZET

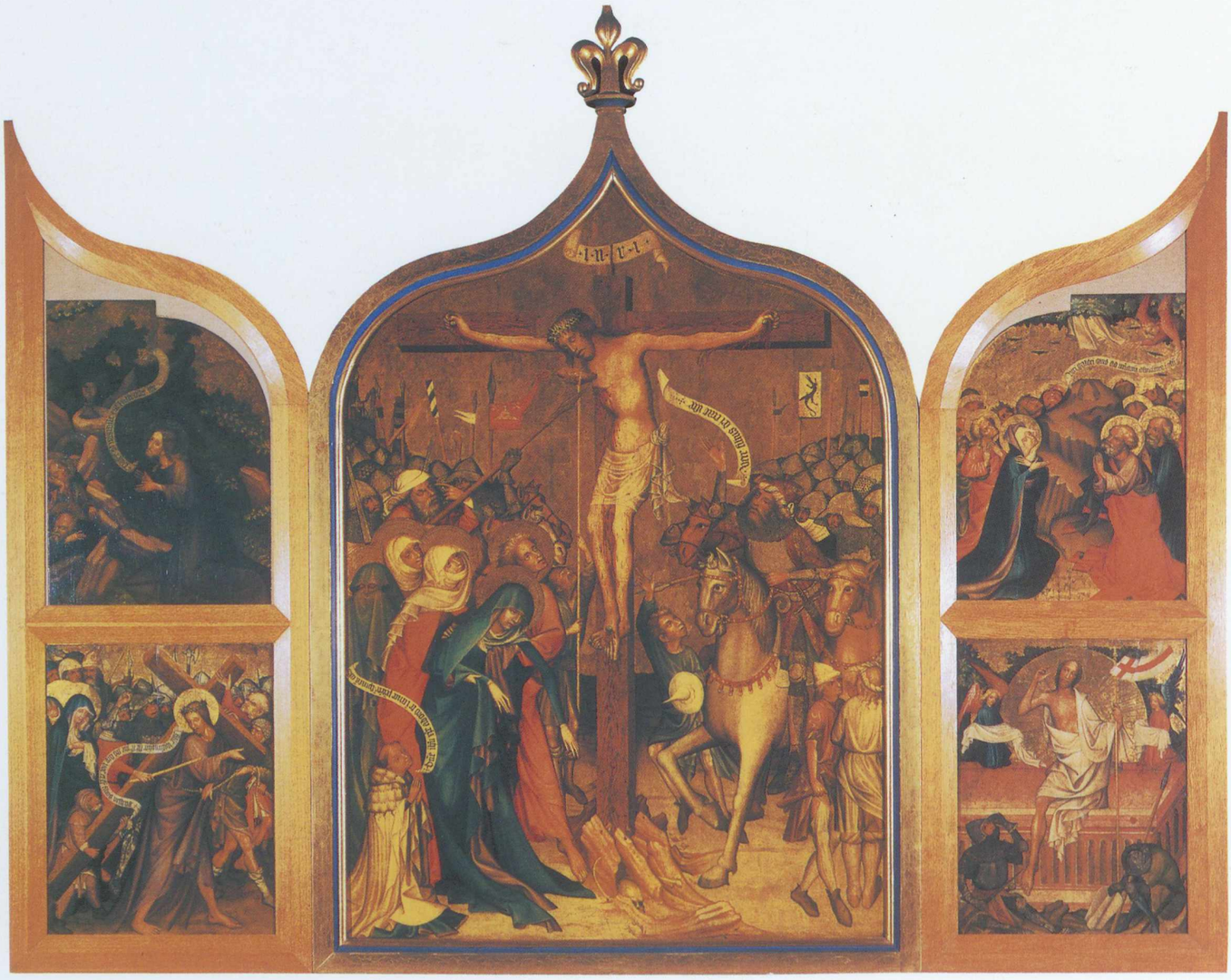
1

KOLOZSVÁRI TAMÁS

Garamszentbenedeki Kálvária-oltár

1427

Fa, tempera. Középkép: 242 × 177 cm, belső szárnyképek: 90 × 67; 87 × 68,5; 90 × 71,5; 87 × 68,5 cm



I·N·R·I·
Vere filius dei erat iste
Sur ihu xpe dnoe a tuae pnte ipnta eto

2

MAGYARORSZÁGI SZOBRÁSZ

Mária alakja egy Vizitációból

1420–1440 körül
Hársfa. 81 cm

3

JAKABFALVI MESTER

A szentjakabfalvi Szent Jakab-templom egykori főoltárának két szárnya

1480 körül
Fa, tempera. A jelenetek egyenként: 75,5 × 67 cm

A zarándok és fia egy fogadóba érkezik, éjjel a fogadós aranyserleget rejt a fiú tarsolyába
A fiút tolvajként elfogják és bíró elé vezetik
A vesztőhelyre menő Szent Jakab meggyógyít egy bénát
Szent Jakab és a megkeresztelt Jósiás lefejezése

4

BÁTI I. MESTER

Két jelenet Alexandriai Szent Katalin legendájából

1430 körül
Fa, tempera. 88 × 132 cm

5

Két jelenet egy hajdani aranyosmaróti oltárról

1450–1460 körül
Fa, tempera. 95 × 61,5 és 93 × 60 cm

Keresztelő Szent János lefejezése
Idősebb Szent Jakab lefejezése

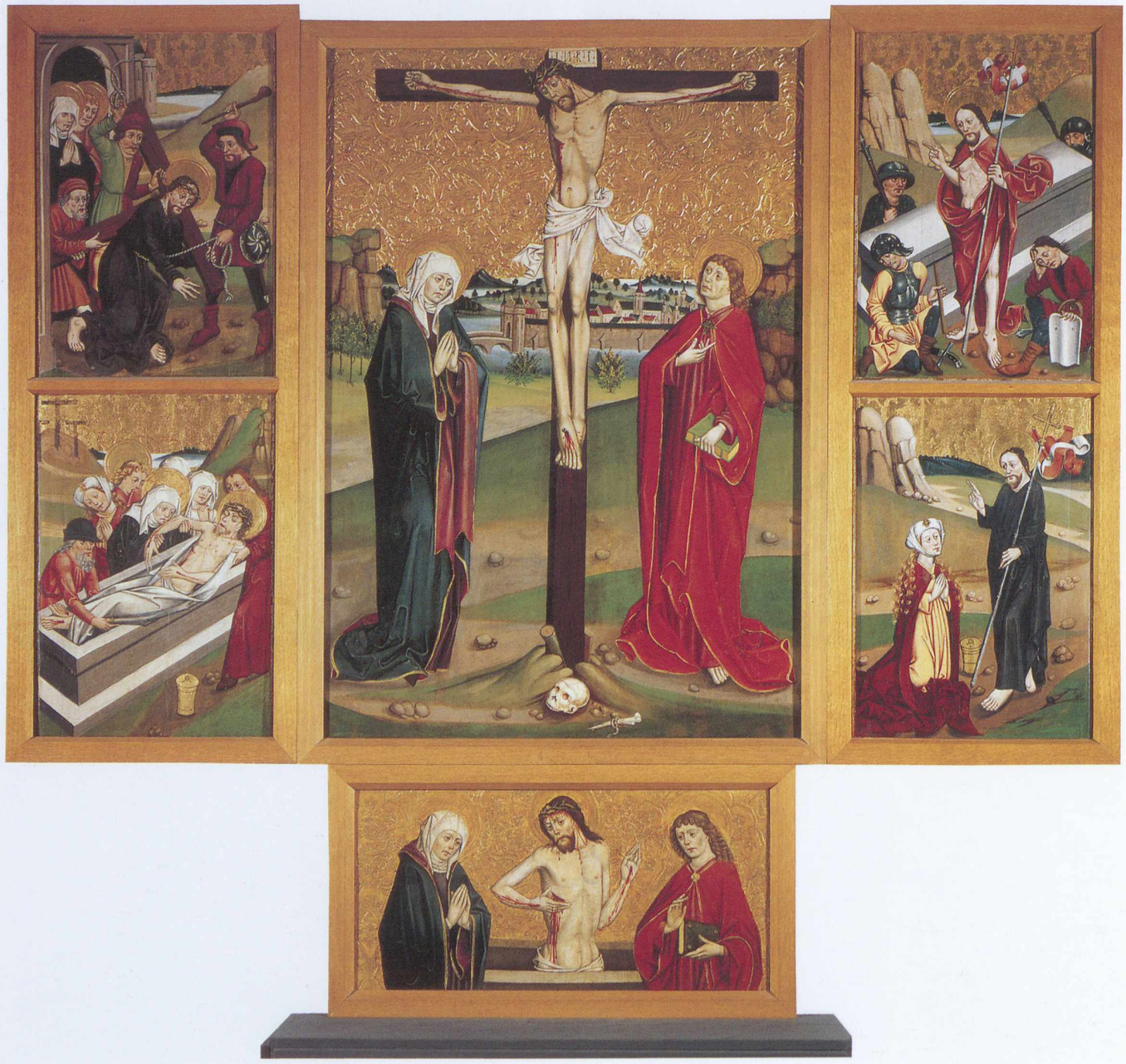
6

A JÁNOSRÉTI MESTER MŰHELYE

Garamszentbenedeki Kálvária-oltár

1480 körül

Fa, tempera. Középkép: 157 × 112,5 cm, predella: 46 × 97 cm, szárnyképek: 75 × 55 cm



7

A SZMRECSÁNYI FŐOLTÁR MESTERE

Mária-oltár Felkáról

1480 körül
A szobrok: Fa. Méretük: 140; 56,5; 56; 54; 54 cm
A képek: Fa, tempera. A szárnyak: 88 × 57 cm, a predella: 44,6 × 198 cm

8

MAGYARORSZÁGI FESTŐ

Szent Erzsébet, Szent Anna harmadmagával és Mária Magdolna

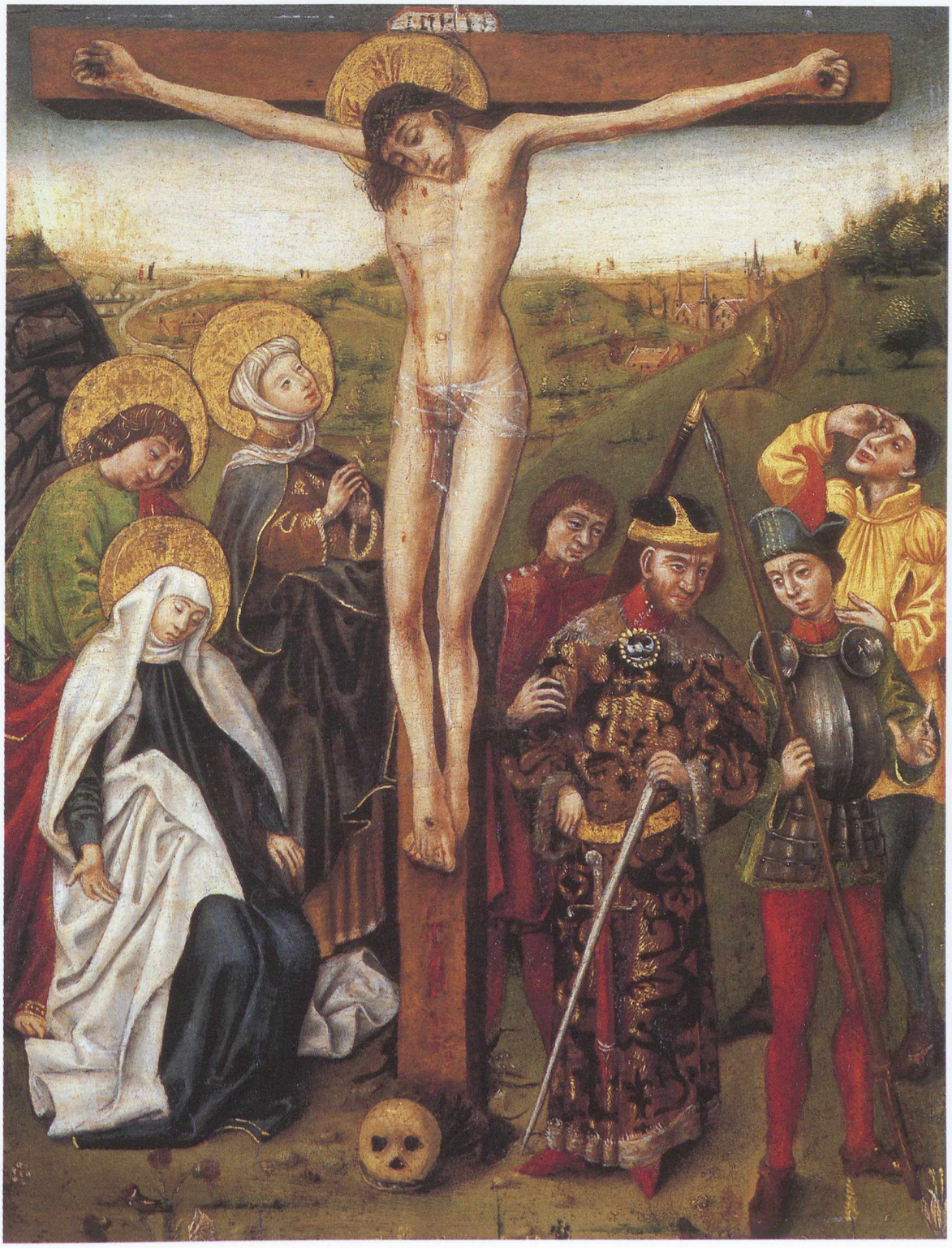
1480 körül
Fa, tempera. 69 × 59,5 cm

9

MAGYARORSZÁGI MESTER

Krisztus a kereszten Telkibányáról (?)

1480–1490 körül
Fa, tempera. 37,5 × 29 cm



10

MAGYARORSZÁGI SZOBRÁSZ

Féltérden álló apostol

1490 körül
Fa. 83 cm

11

A garamszentbenedeki úrkoporsó

1480-as évek
Faragott, festett, baldachinos fenyőfa építmény festett hársfa szobrokkal és domborművekkel
3,25 × 2,26 × 1 m

12

BE MESTER

Az egykori Apostolok és segítőszentek-oltár képei Csegöldről

1494

Fa, tempera. 100 × 36,5; 100 × 93 cm

Hét segítőszent

Keresztvitel

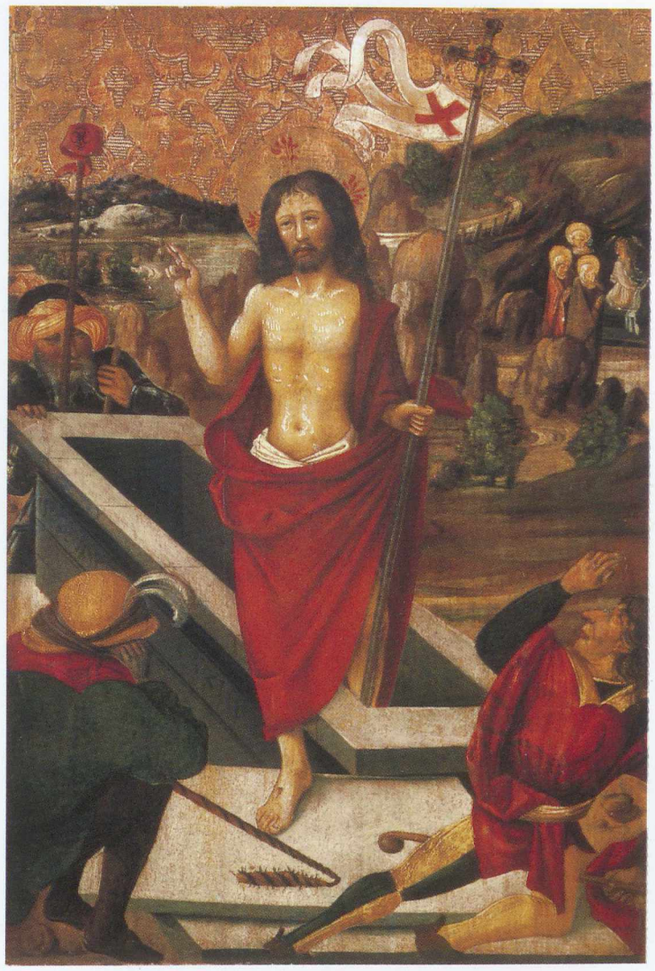
13

GARAMSZENTBENEDEKI FESTŐ

Kálvária-oltár szárnyképei Garamszentbenedekről

Fa, tempera, 65 × 45,5 cm

Sírbatétel
Feltámadás



14

MAGYARORSZÁGI SZOBRÁSZ

Madonna

1500 körül
Fa, 170 cm

15

Mária látogatása Erzsébetnél
Egy hajdani oltárszárny külső képe
Csegöldről

XV. század vége
Fa, tempera. 86 × 72 cm

16

M.S. MESTER

Keresztvitel
Krisztus a kereszten
Feltámadás

1506
Fa, tempera. 147 × 92,5; 145 × 91; 156 × 78 cm

INRI

17

GARAMSZENTBENEDEKI FESTŐ

Tizennégy segítőszent
Fájdalmas Krisztus

1510
Fa, tempera. 95 × 61 cm

18

MAGYARORSZÁGI SZOBRÁSZ

Atyaisten éneklő és zenélő angyalok között

1510 után
Fa. 34 × 61 cm

19

MAGYARORSZÁGI (AUSZTRIAI?) FESTŐ

Szent Lénárd kolostorának építésénél

1520 körül
Fa, tempera. 55 × 41,5 cm

20

MAGYAR FESTŐ

Balassi Bálint arcképe

XVII. század második fele
Vászon, olaj. 117 × 86 cm

VALENTINVS BALAS DE GYARMATH CAPITANEVS AGRIENSIS,
IN EXERCITV MATHIÆ ARCHIDVCIS CHYLIARCHA IN ASSVLTV STRIGONIENSIS DE-
PVGNATIONIS TVRCIS TRAIECTVS GLORIOSE PRO PATRIA OCCVBVIT 1594 ÆTATIS SVÆ 33.

21

JOHANN MARTIN STOCK (?)

Társasági jelenet játékosokkal

1780 körül
Fa, olaj. 31 × 45,5 cm

OSZTRÁK MŰVÉSZET

22

A HALLEINI OLTÁR MESTERE

Kalászos Madonna

1440–1450 körül
Fa, tempera. 60,5 × 45 cm

23

OSZTRÁK (MAGYAR?) FESTŐ

Evagationes Spiritus

1430-as évek
Fa, tempera. 58,5 × 46,5 cm

24

OSZTRÁK FESTŐ

Mária halála és Passió-jelenetek

1440 körül

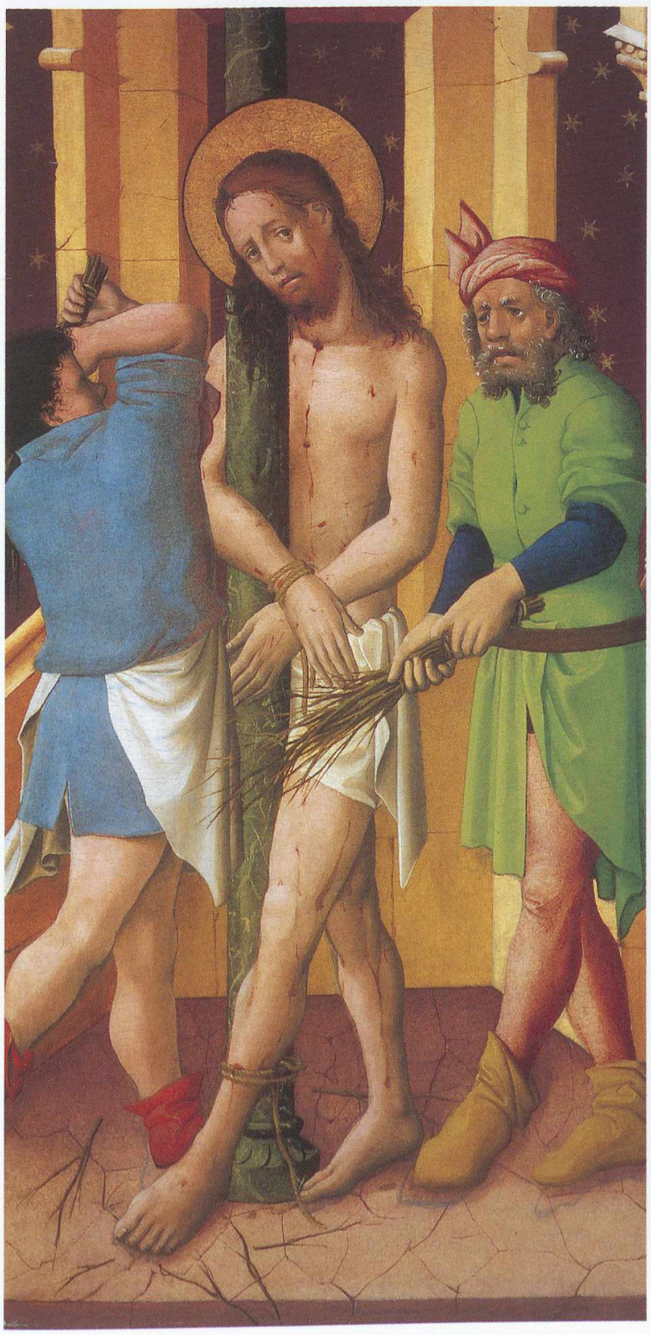
Fa, tempera. Az egész oltár eredeti keretében: 127 × 182 cm

25

A LICHTENSTEINI VÁR MESTERE

Krisztus ostorozása
Töviskoronázás

1450 körül
Fa, tempera. 101 × 45; 100 × 50 cm



26

SALZBURGI FESTŐ

Királyok imádása

1450-es évek
Fa, tempera. 92 × 92 cm

27

WINZENDORFI VAGY ST. KATHAREINI MESTER

Szent Bertalan apostol

1460-as évek
Fa, tempera. 67,5 × 32,5 cm

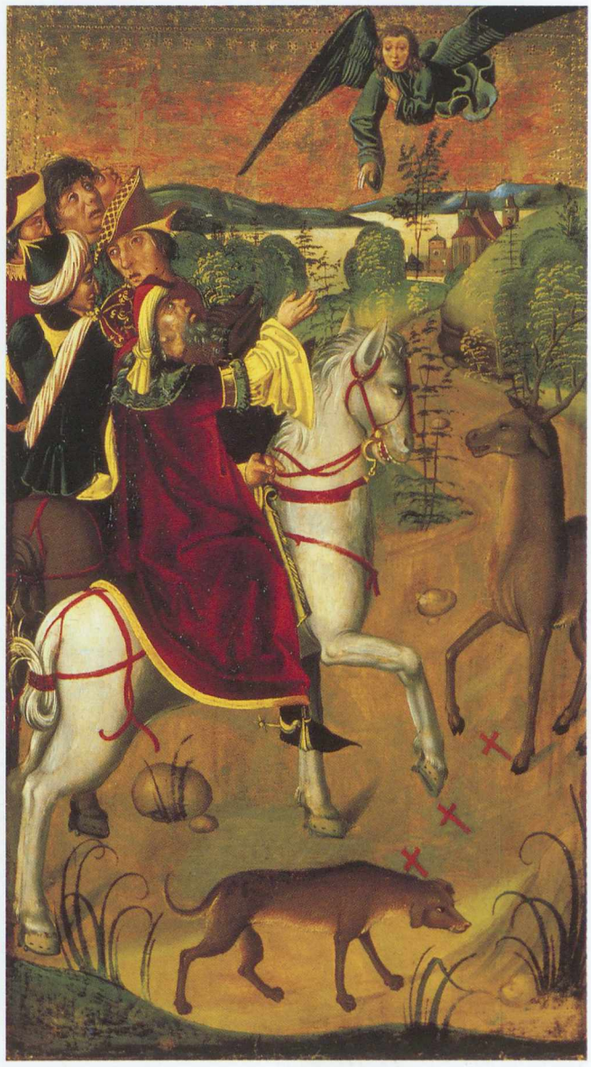
28

OSZTRÁK VAGY MAGYAR FESTŐ
AZ APOSTOLVÉRTANÚSÁGOK MESTERÉNEK
KÖRÉBŐL

Jelenetek Szent Félix, Regula és Exuperantius legendájából

1490 körül
Fa, tempera. 79 × 50,5; 74,5 × 42; 72,5 × 50,5; 74,5 × 42; cm

Menekülés Agaunumból
Olajbafőzés
Kerékbetörés
A vértanúk sírjának csodálatos megtalálása



29

JOHANN GEORG PLATZER

Ábrahám fogadja a három angyalt

1750-es évek
Fa, olaj. 46,5 × 60 cm

30

FRANZ CHRISTOPH JANNECK

Mária és Szent József eljegyzése

1750-es évek
Réz, olaj. 40 × 34,5 cm

31

CASPAR FRANZ SAMBACH

Borromei Szent Károly pestisbeteget áldoztat

1751–1754 között
Vászon, olaj. 30 × 25 cm

32

FELIX IVO LEICHER

A Szent Család Szent Annával és Joachimmal

1760-as évek
Vászon, olaj. 166 × 115 cm

33

FRANZ ANTON MAULBERTSCH ÉS MŰHELYE

Az Utolsó vacsora

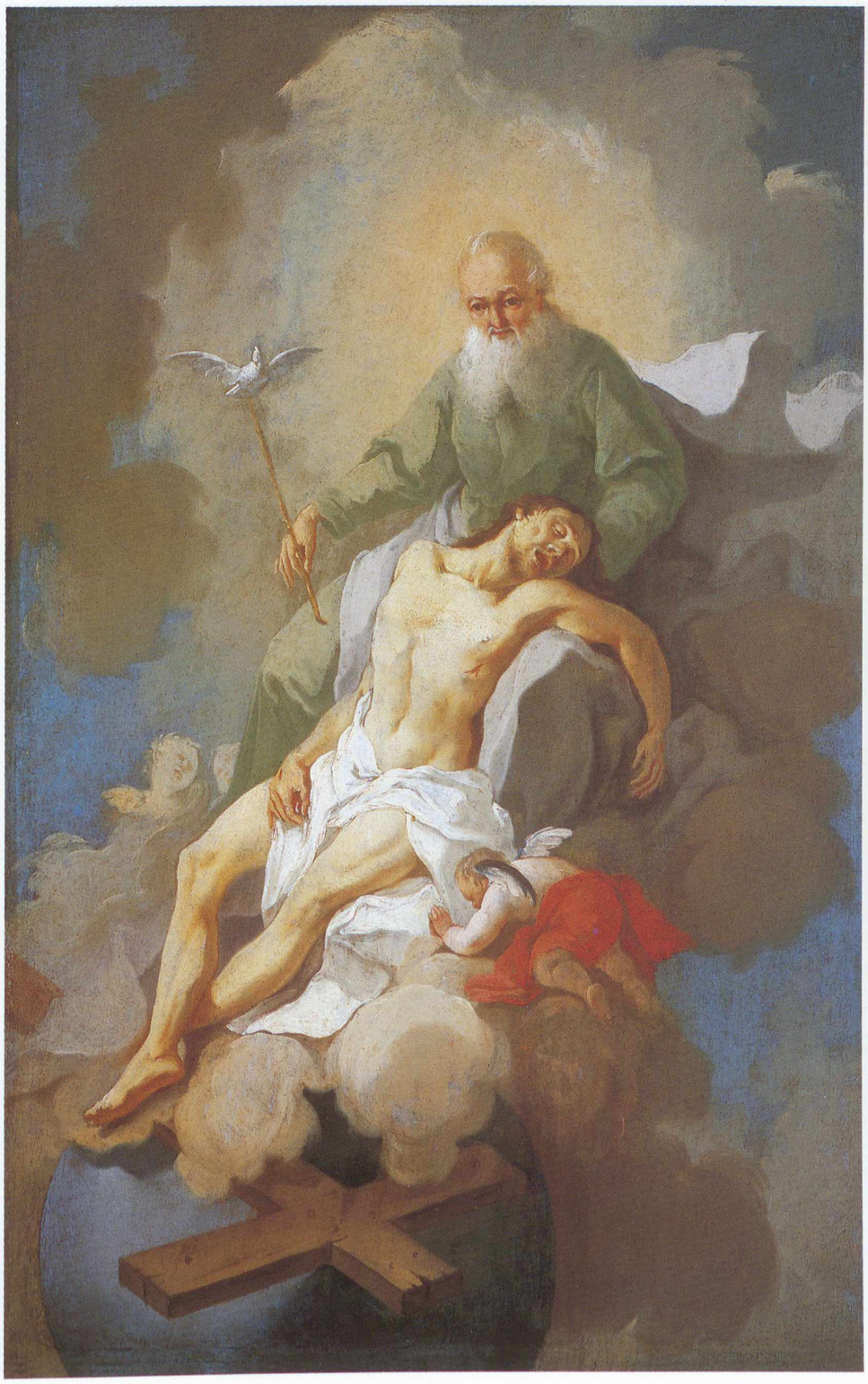
1760 körül
Vászon, olaj. 154,5 × 235 cm

34

JOHANN IGNAZ CIMBAL

A Szentháromság

1770 körül
Fa, olaj. 65 × 42 cm



35

JOSEPH WINTERHALTER

A Hit, a Remény és a Szeretet allegóriája

1780-as évek
Vászon, olaj. 64 × 43 cm

NÉMET MŰVÉSZET

36

KÖLNI SZOBRÁSZ

Mária Magdolna (?)

1170–1180
Fa. 92 cm

37

BAJOR FESTŐ

Keresztrefeszítés

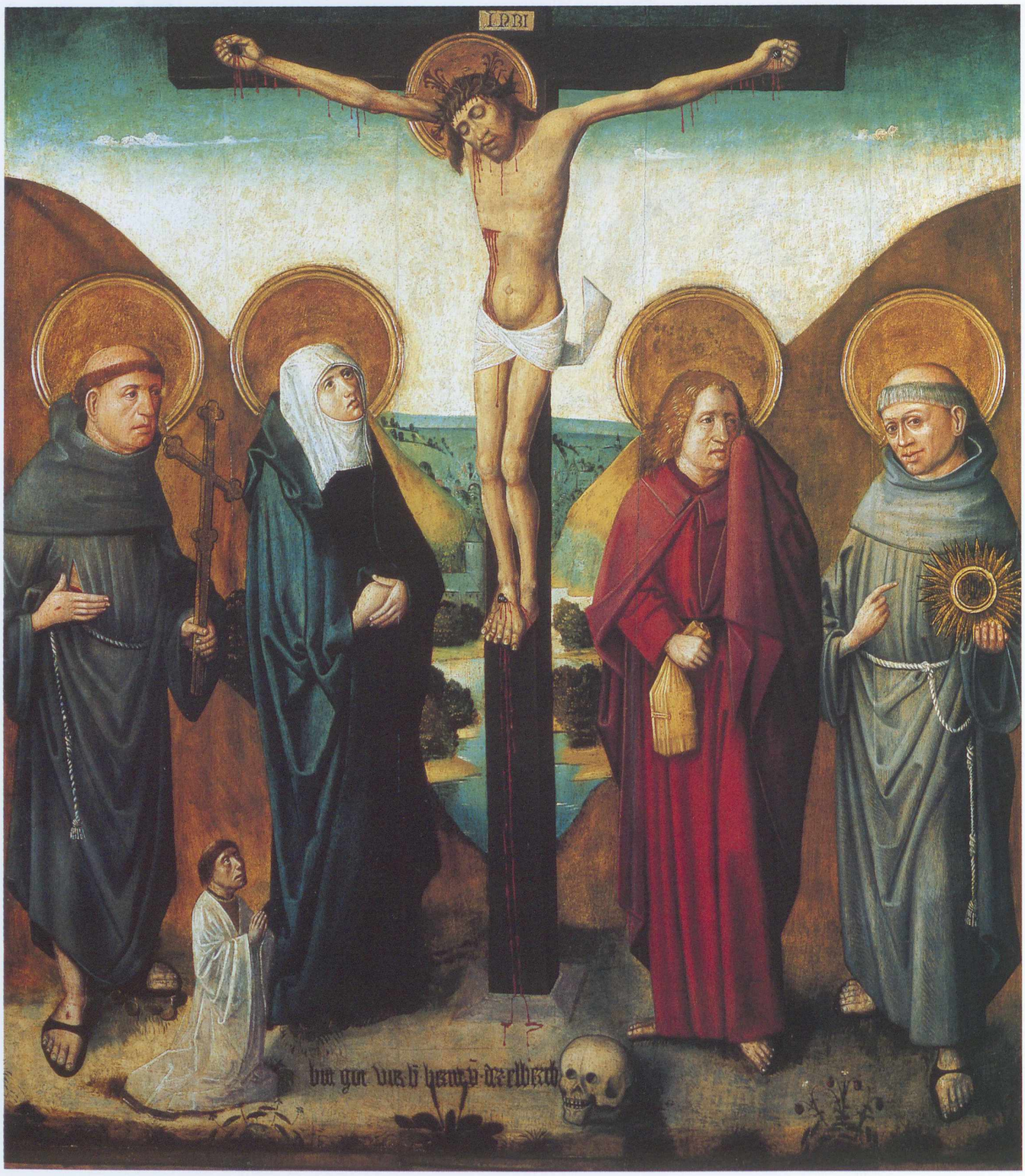
1450-es évek
Fa, tempera. 166 × 86 cm

38

KÖLNI FESTŐ A LYVERSBERGI PASSIÓ MESTERÉNEK KÖRÉBŐL

Kálvária Assisi Szent Ferenccel, Sienai Szent Bernardinnal és donátorral

1470-es évek
Fa, tempera. 108 × 97 cm

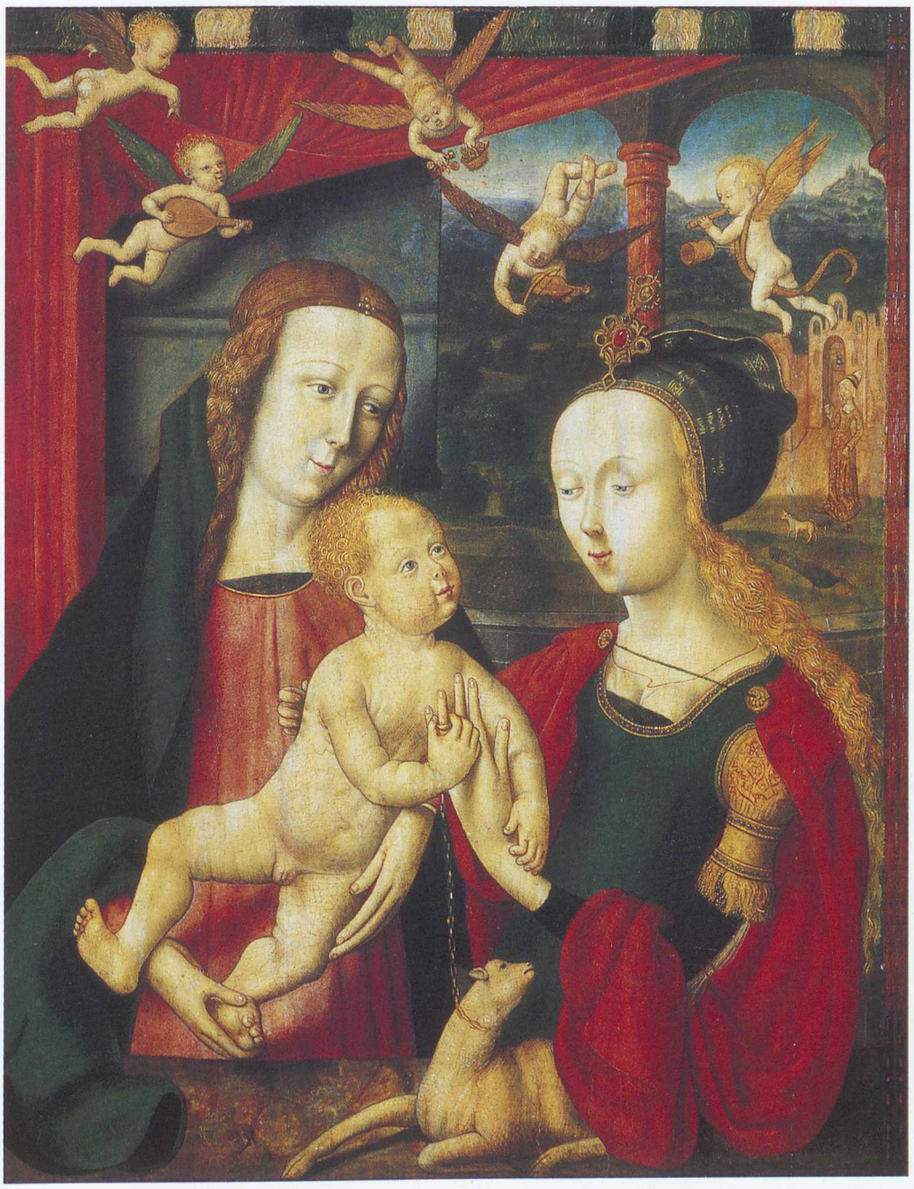


39

KÖLNI FESTŐ A BERTALAN-OLTÁR MESTERÉNEK HATÁSA ALATT

Szent Ágnes eljegyzése

XV. század utolsó negyede
Fa, tempera. 68 × 51,5 cm



40

1477-ES MESTER

Asszonyok Krisztus sírjánál

1490 körül
Fa, tempera. 126 × 66 cm

41

MAIR VON LANDSHUT

Szent Julita vértanúsága

XV. század vége
Fa, tempera. 120 × 107 cm

42

LÜBECKI VAGY HAMBURGI MESTER

Szent Kristóf

1500 körül
Fa, tempera. 108 × 87 cm

43

A DUNAI ISKOLA FESTŐJE ID. JÖRG BREU MŰHELYÉBŐL

Kálvária

1502 után
Fa, tempera. 120 × 92,5 cm

44

HANS LEONHARD SCHÄUFELEIN

Jézus születése
Jézus körülmetélése

1505–1506
Fa, tempera. 27 × 15; 26,5 × 15 cm

45

ID. LUCAS CRANACH MŰHELYE

A pihenő Szent Család

A XVI. század második évtizedének közepe után
Fa, tempera. 85 × 60 cm

46

JOHANN ROTTENHAMMER (?)

Pásztorok imádása

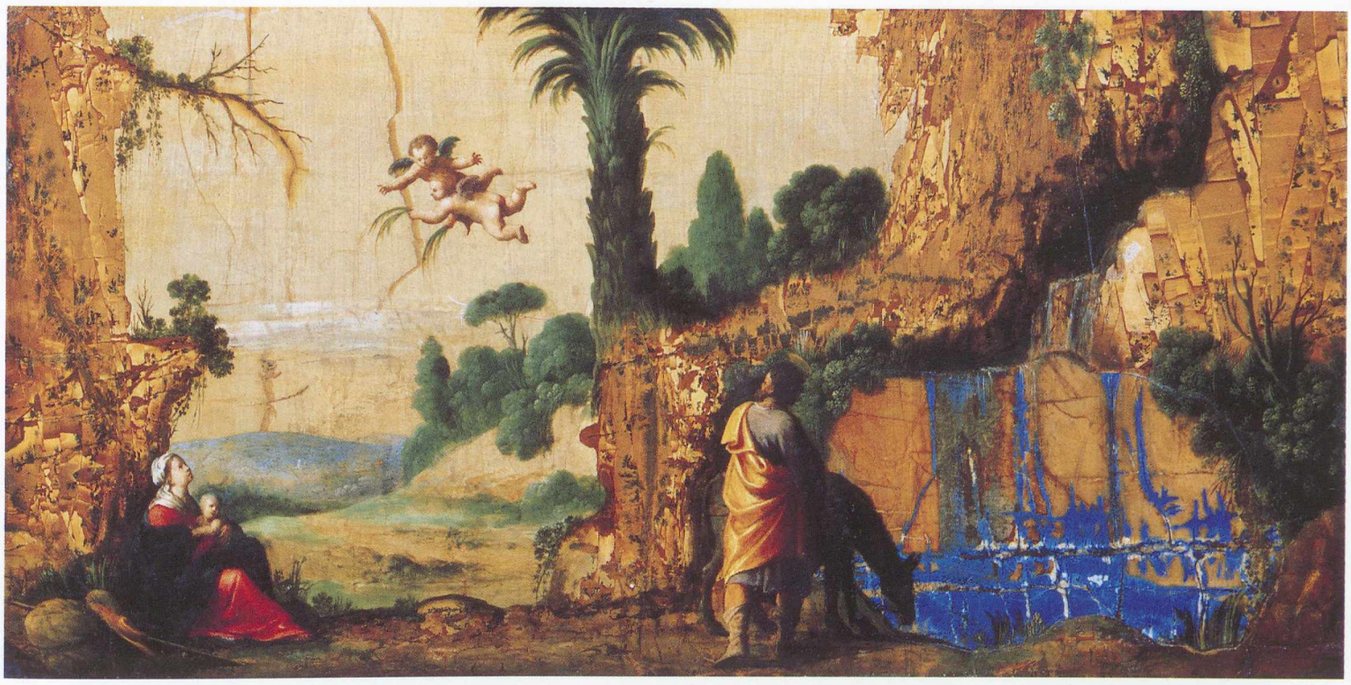
1600 körül
Vászon, olaj. 114 × 154 cm

47

JOHANN KÖNIG

A pihenő Szent Család

1610-es évek
Márvány, olaj. 18 × 35 cm

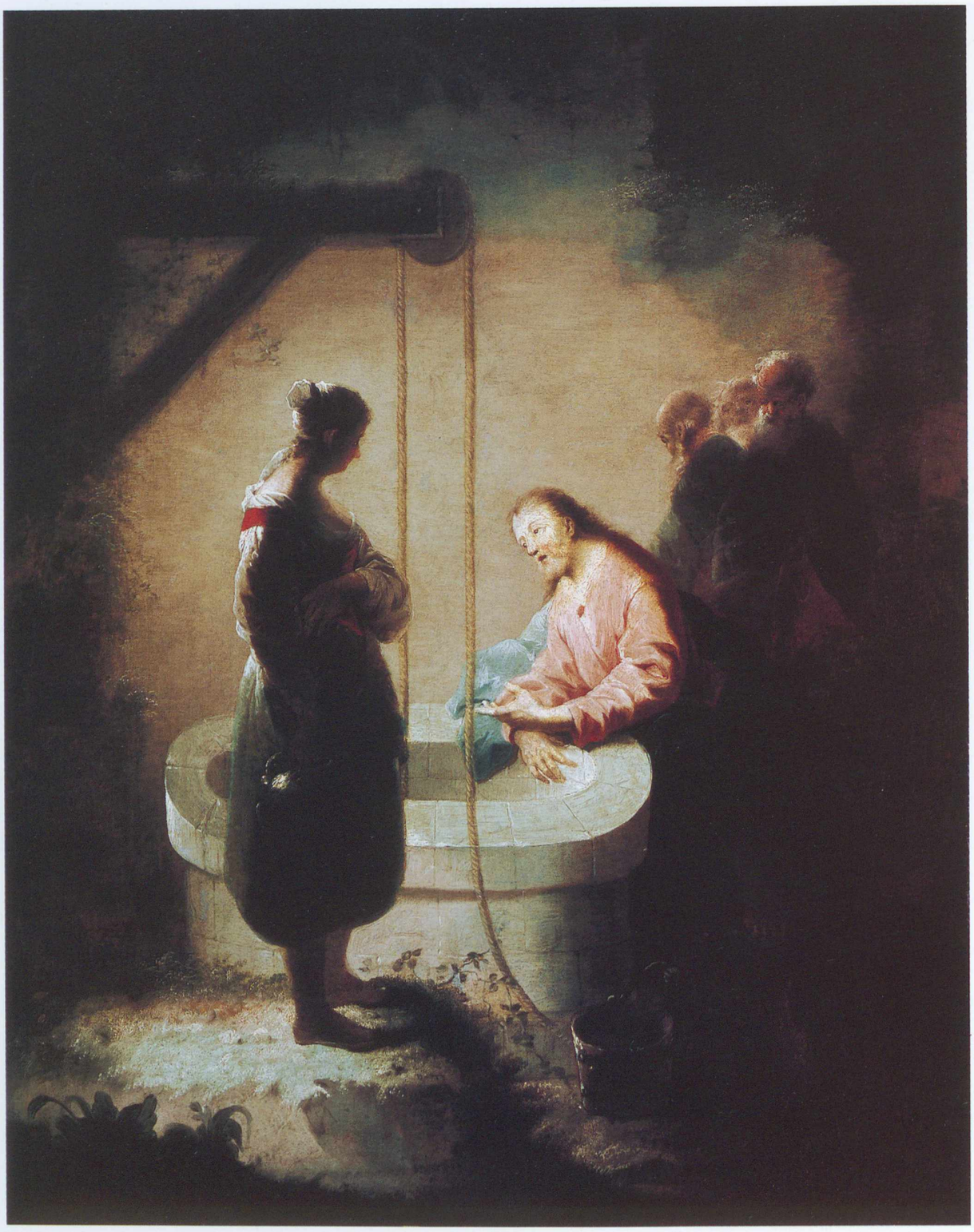


48

JOHANN ZICK

Jézus és a szamáriai asszony a kútnál

1754
Vászon, olaj. 90 × 70 cm



49

JOHANN GEORG TRAUTMANN

Asszonyok Krisztus sírjánál

1760 körül
Fa, olaj. 64 × 49 cm

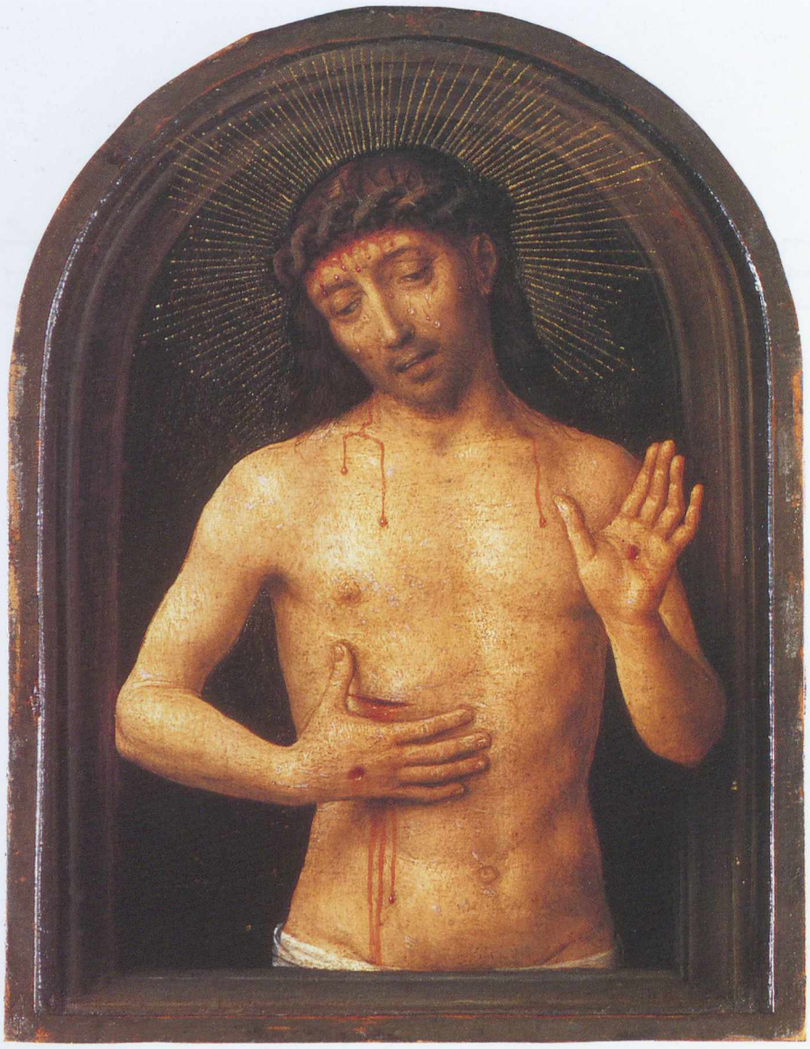
NÉMETALFÖLDI MŰVÉSZET

50

HANS MEMLING

A fájdalmas Krisztus

1470–1480 körül
Fa, tempera és olaj. 13 × 10 cm



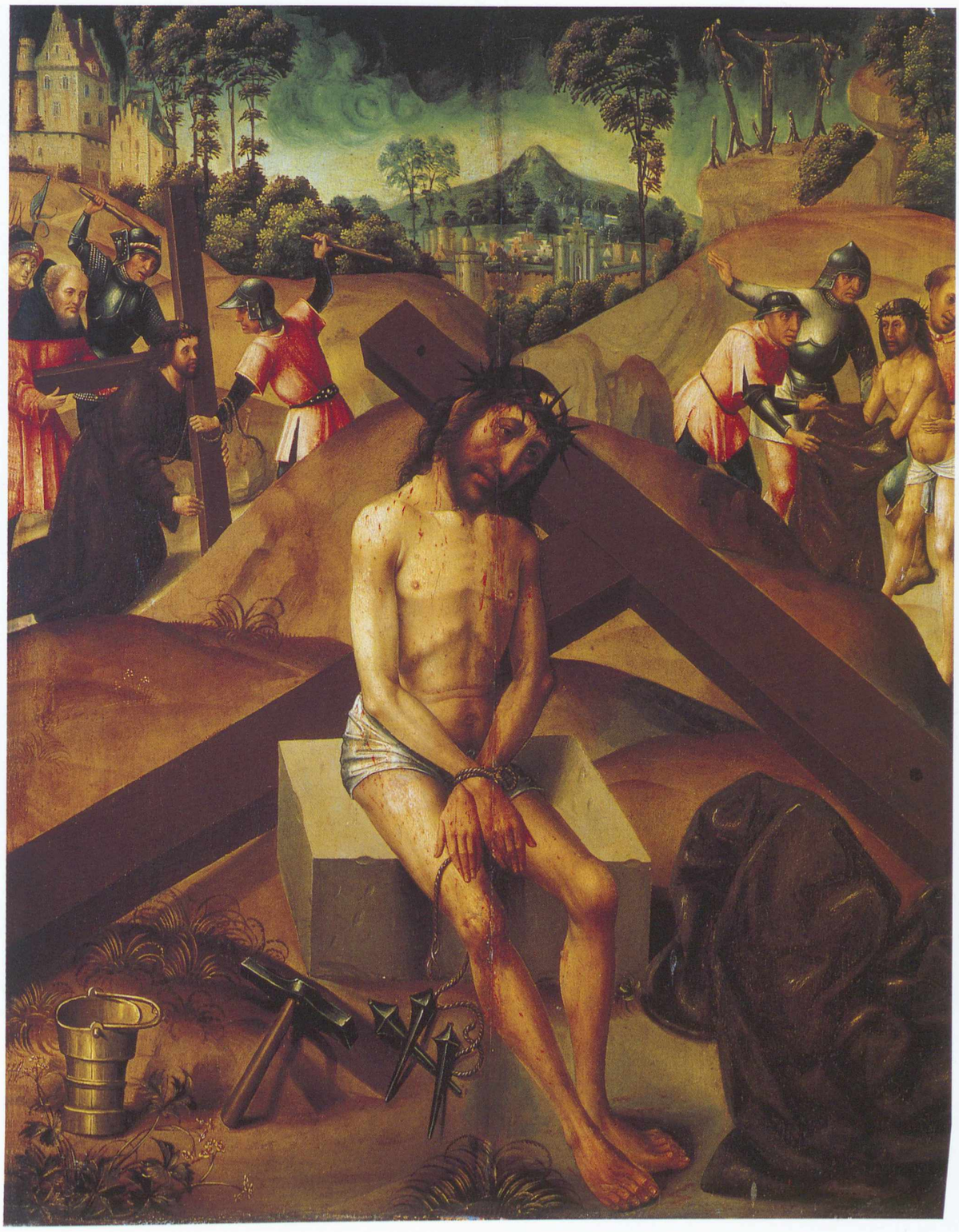
51

DERICK BAEGERT IRÁNYA

A fájdalmas Krisztus

1500

Fa, tempera. 75 × 59 cm



52

ÉSZAK-NÉMETALFÖLDI FESTŐ

Jézus születése

1500 körül

Fa, tempera. 40 × 30,3 cm

53

BRÜSSZELI FESTŐ

Szent Orsolya és a tizenegyezer szűz vértanúsága

1520 körül
Fa, tempera. 77,5 × 82,5 cm

54

JAN WELLENS DE COCK

Szent Antal megkísértése

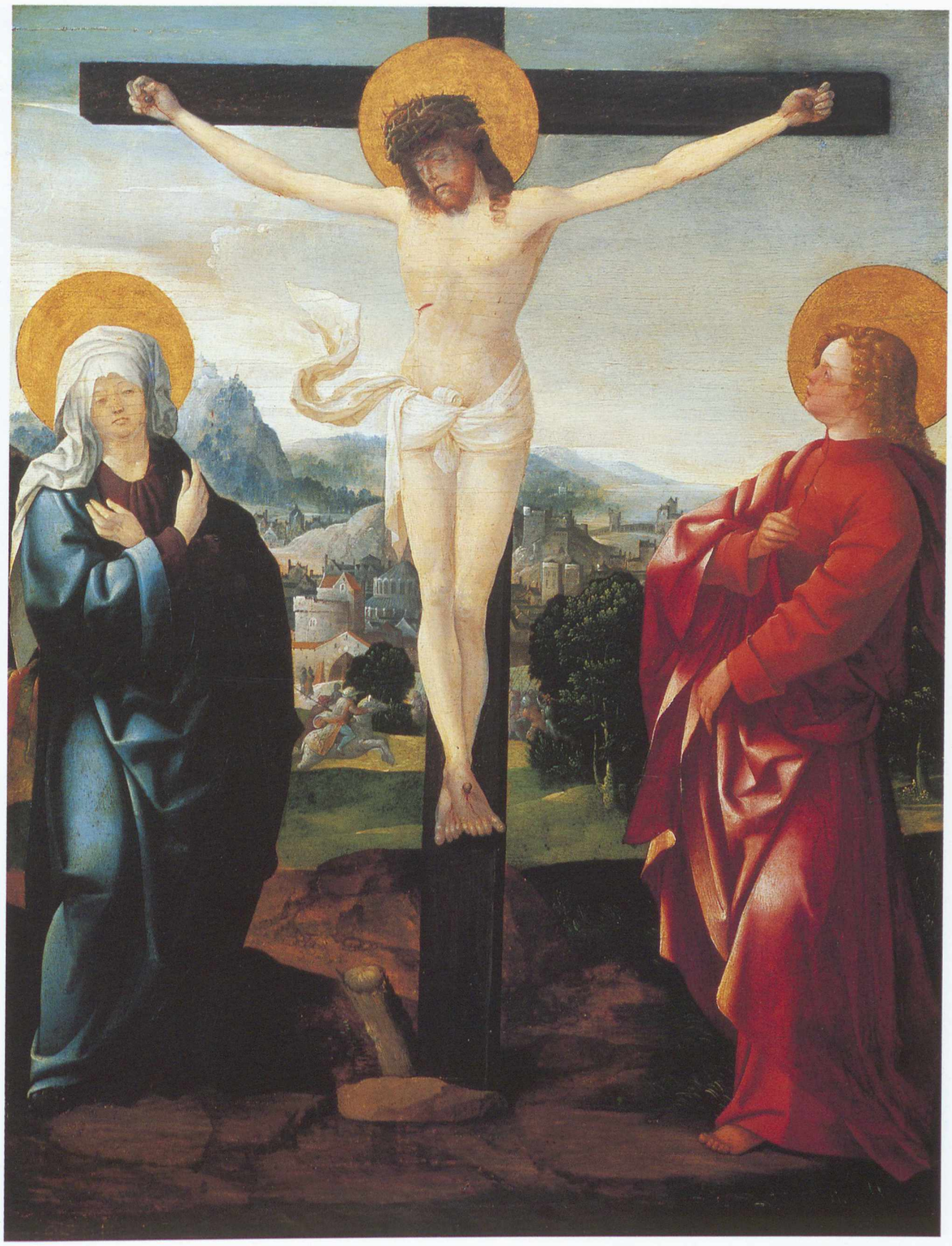
1520-as évek
Fa, olaj. 58 × 49 cm

55

NÉMETALFÖLDI FESTŐ

Krisztus a kereszten

XVI. század első fele
Fa, olaj és tempera. 61 × 47,5 cm



56

JACOB CORNELISZ. VAN AMSTERDAM KÖVETŐJE

Tájkép Remete Szent Antallal, Szent Rókussal és Szent Kristóffal

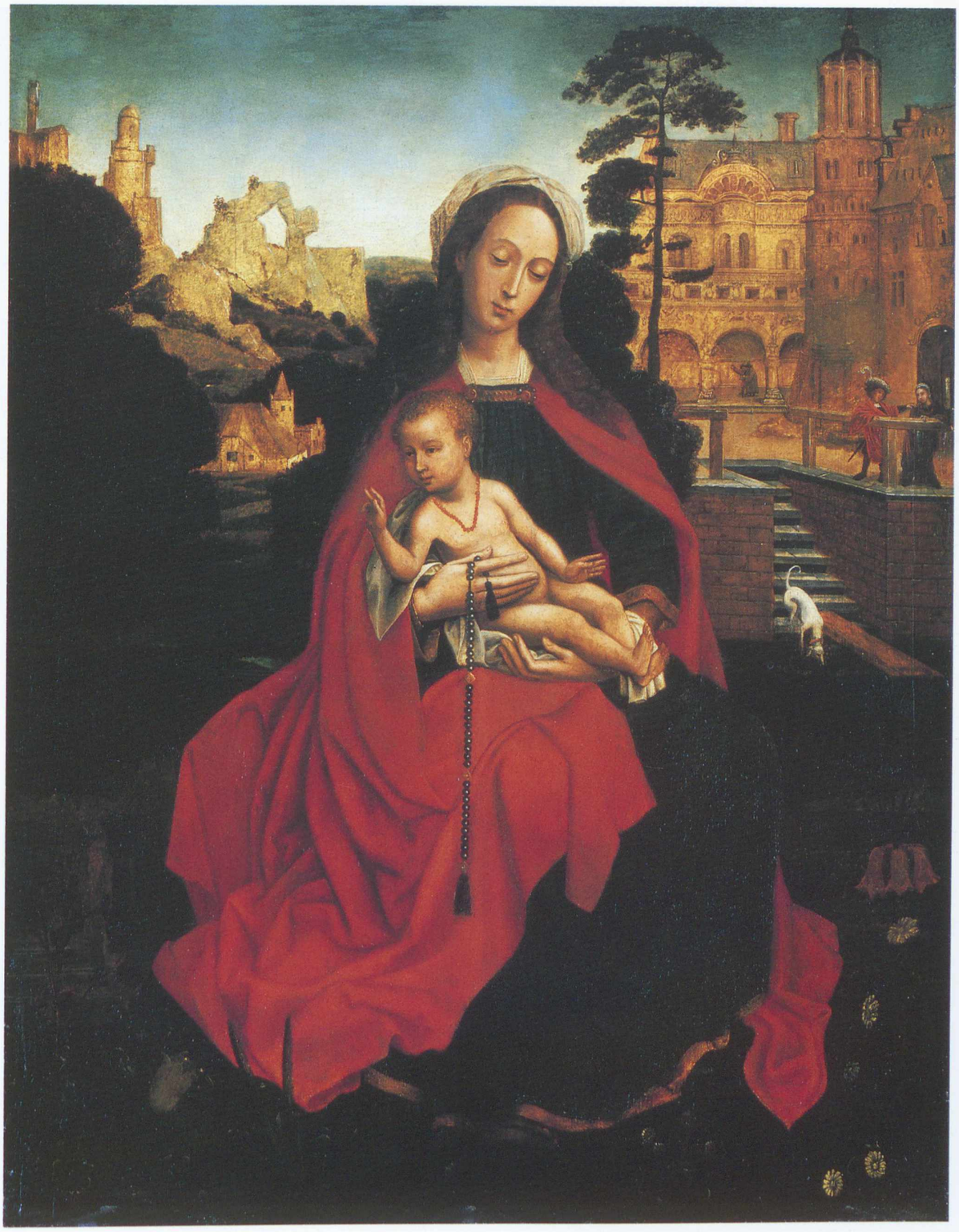
1540-es évek
Fa, tempera és olaj. 56 × 84 cm

57

AMBROSIUS BENSON (?) MŰHELYE

Madonna egy palota kertjében

XVI. század közepe
Fa, olaj. 76 × 60 cm



58

NÉMETALFÖLDI MESTER

Szent Bernát látomása

XVI. század közepe
Fa, olaj és tempera. 125 × 95,5 cm

59

JAN VAN HEMESSEN

Keresztet vivő Krisztus

1553

Fa, olaj. 111 × 97,5 cm

60

JAN PHILIPP VAN THIELEN

Szeplőtelen fogantatás virágfüzérben

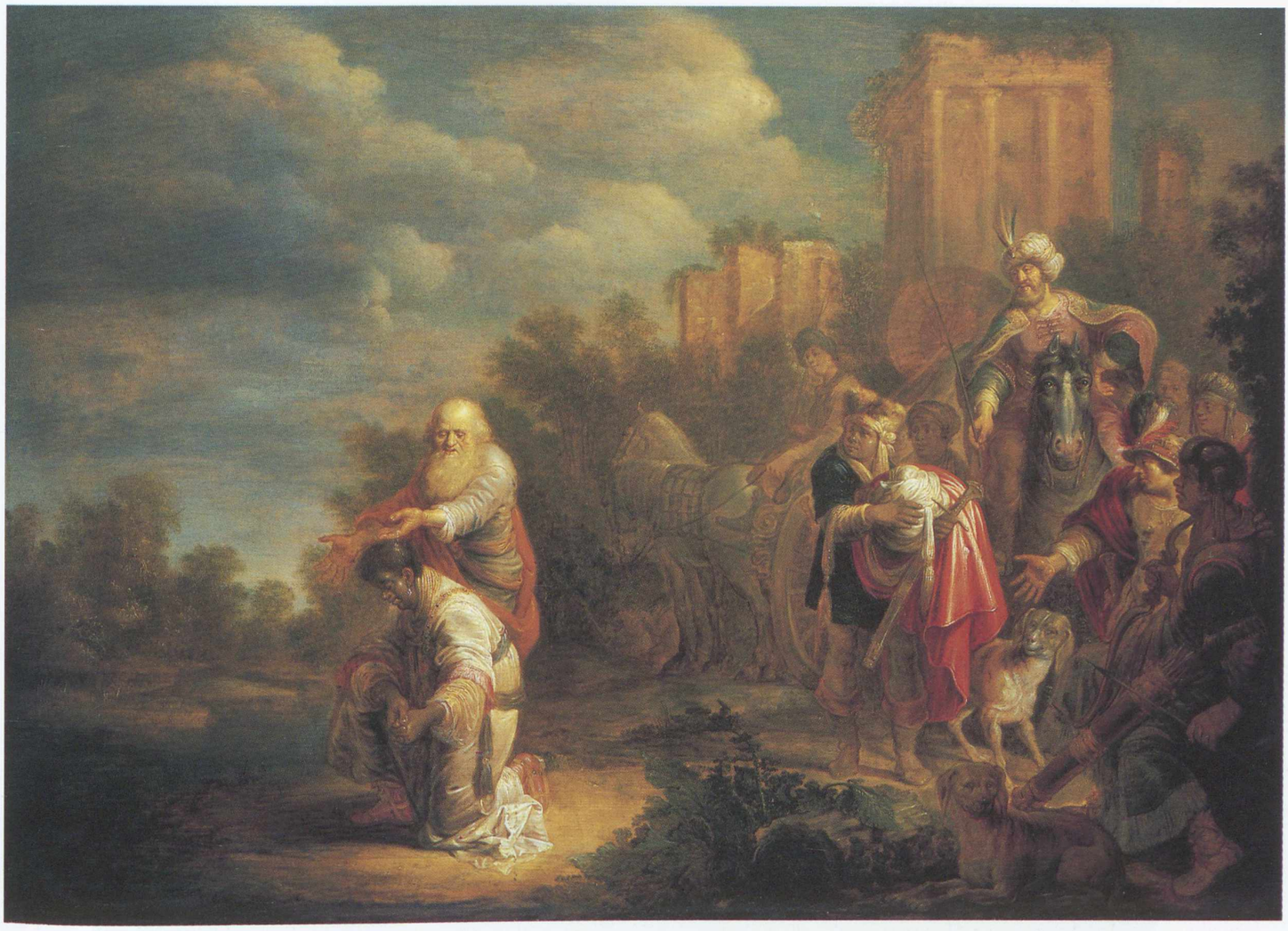
1650 körül
Réz, olaj. 54 × 39,5 cm

61

GERRIT CLAESZ. BLEKER

Fülöp diakónus megkereszteli Kandaces etióp királynő főtisztjét

XVII. század közepe
Fa, olaj. 75 × 107 cm



62

NICOLAS RÉGNIER (?)

Vanitas

1626 körül
Vászon, olaj. 130 × 105 cm

OLASZ MŰVÉSZET

63

A MAGDOLNA-OLTÁR MESTERÉNEK MŰHELYE

Krisztus a kereszten, Máriával, Evangélista Szent Jánossal és öt angyallal

1280 körül
Fa, tempera. 43 × 29,5 cm

64

DUCCIO DI BUONINSEGNA

Jeremiás próféta félalakja

1300–1310 körül
Fa, tempera. 30,5 × 22 cm

65

DUCCIO MŰHELYE

Izajás próféta félalakja

1310-es évek
Fa, tempera. 27,2 × 21 cm

66

DUCCIO MŰHELYE

Szent András apostol félalakja

1310 körül
Fa, tempera. 75 × 49 cm

67

VELENCEI FESTŐ

Két lebegő angyal Veronika kendőjével

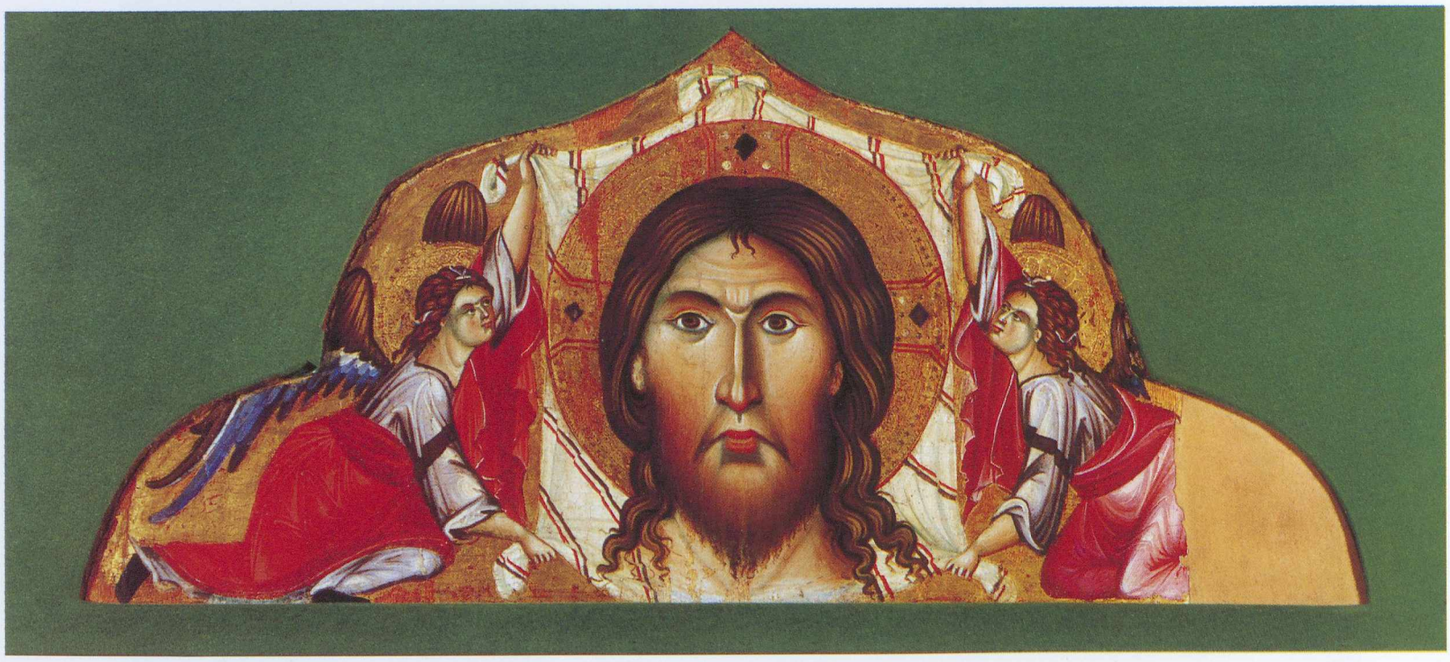
1300–1310 körül
Fa, tempera. 30 × 68,5 cm

68

UMBRIAI FESTŐ

Mária koronázása

1310 körül
Fa, tempera. 35,7 × 18,7 cm



69

SEGNA DI BONAVENTURA MŰHELYE

Kálvária Keresztelő Szent Jánossal
és Assisi Szent Ferenc stigmatizációjával

1320-as évek
Fa, tempera. Középkép: 40,5 × 24 cm, a szárnyképek:
40,5 × 12,5 cm

70

NICCOLÒ DI SEGNA

Köpenyes Mária és Kálvária

1330 körül
Fa, tempera. 32,5 × 67,5 cm

71

TADDEO GADDI MŰHELYE

Trónoló Madonna Alexandriai Szent Katalinnal, Szent Magdolnával és két angyallal

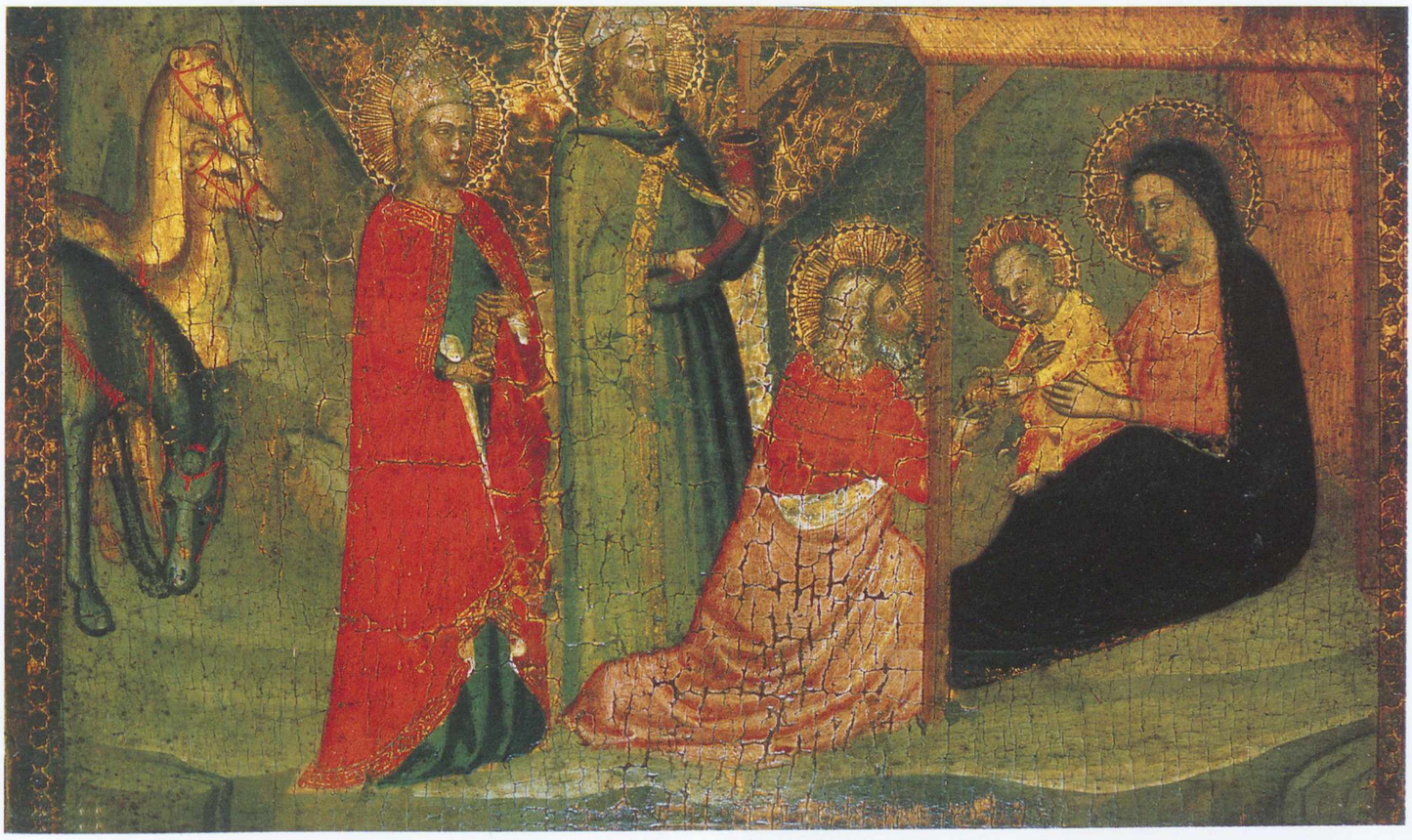
1330 körül
Fa, tempera. 41 × 22 cm

72

BERNARDO DADDI KÖVETŐJE

Királyok imádása

1330 körül
Fa, tempera. 24 × 37,5 cm



73

MAESTRO D'OVILE

Mózes próféta

1340-es évek
Fa, tempera. 50 × 21,5 cm

74

MAESTRO D'OVILE

Dániel próféta

1340 körül
Fa, tempera. 50 × 21,5 cm

75

VELENCEI FESTŐ

Trónoló Madonna félalakja a Gyermekkel és Kálvária

1330-as évek
Fa, tempera. Egyenként 32 × 21 cm

76

LOMBARD FESTŐ

Királyok imádása

1340 körül

Fa, tempera. A festett rész: 28 × 40,5 cm

77

SIENAI FESTŐ

Krisztus a kereszten

1320-as évek

Fa, tempera. 153 × 103 cm

78

PAOLO VENEZIANO MŰHELYE

Rafael arkangyal az ifjú Tóbiással

1350 körül
Fa, tempera. 34,5 × 30,5 cm

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

79

VELENCEI FESTŐ

Királyok imádása

XIV. század közepe
Fa, tempera. 27 × 27,5 cm

80

ALLEGRETTO NUZI

Krisztus a kereszten, mellette Mária és János evangélista

1340-es évek
Fa, tempera. A festett rész: 39 × 19 cm

81

ORCAGNA MŰHELYE

Madonna gyermekével mandorlában és hat szent

1360-as évek
Fa, tempera. 74 × 42 cm

82

SIENAI FESTŐ

Trónoló Madonna két női szenttel

1360–1370 között
Fa, tempera. 37 × 21 cm

83

LUCA DI TOMMÈ

Szent Pál lefejezése

1370 körül
Fa, tempera. 32 × 39,5 cm

84

GIOVANNI DI BARTOLOMMEO CRISTIANI (?)

Krisztus létrán a keresztre megy

1370 körül
Fa, tempera. 76,5 × 30,5 cm

85

PAOLO DI GIOVANNI FEI

Trónoló Madonna

1380 körül
Fa, tempera. 50,5 × 22 cm

86

MARTINO DI BARTOLOMEO KÖRE

Trónoló Madonna

1400 körül
Fa, tempera. 47 × 23,3 cm

87

FIRENZEI FESTŐ

A thébai remeték élete

1400 körül
Fa, tempera. 78 × 82 cm

88

BICCI DI LORENZO

Madonna a Gyermekkel, Remete Szent Antallal és Alexandriai Szent Katalinnal

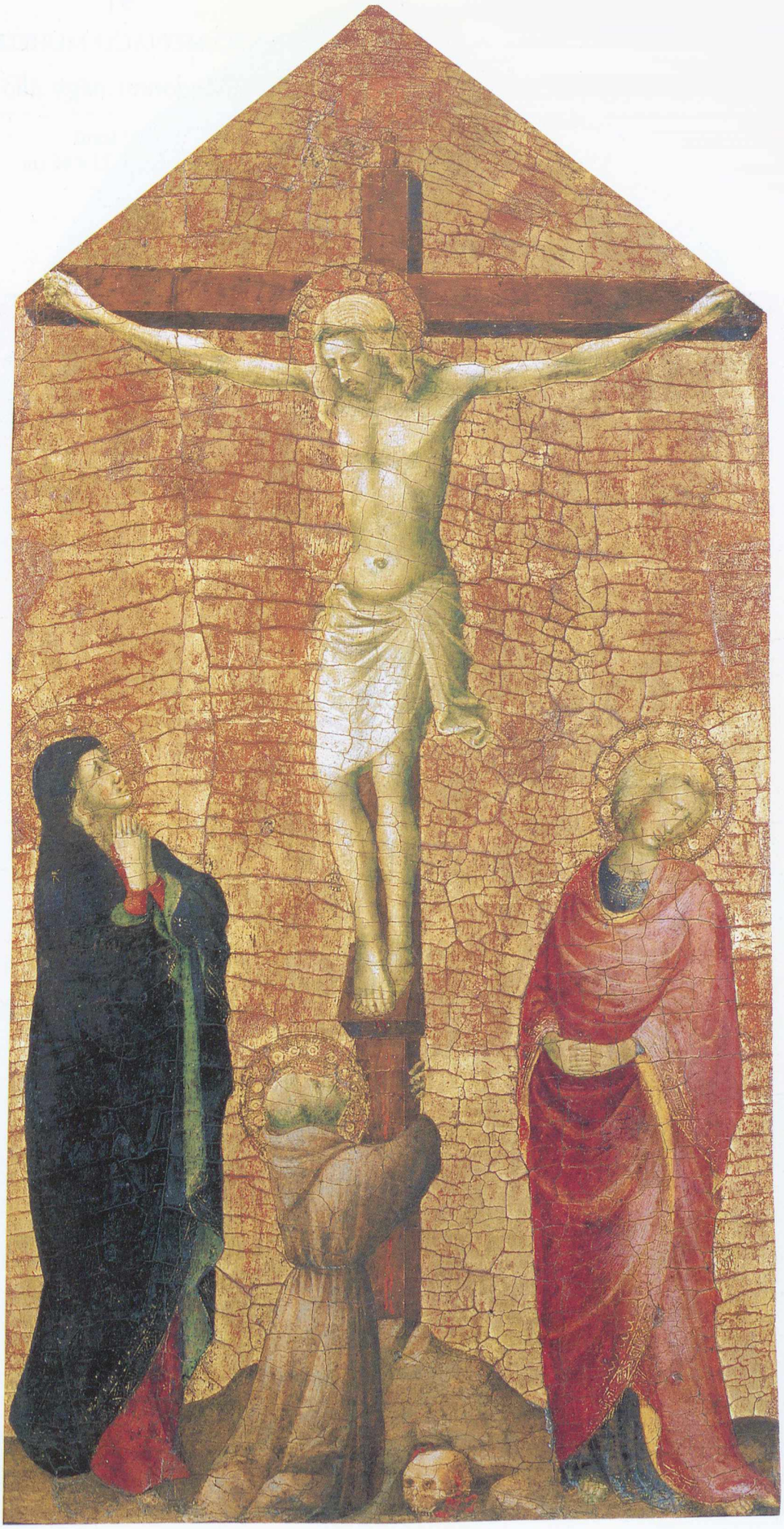
1400 körül
Fa, tempera. 35,5 × 19 cm

89

A STRAUS-MADONNA MESTERE

Krisztus a kereszten, Máriával, Szent János evangélistával és Assisi Szent Ferenccel

1400 körül
Fa, tempera. 64 × 34 cm



90

BOLOGNAI FESTŐ

Mária gyermekével

XV. század eleje
Fa, tempera. 61 × 41,5 cm

91

LORENZO MONACO MŰHELYTÁRSA

Trónoló Madonna négy álló szenttel

1400 körül
Fa, tempera. 73 × 46 cm

92

A HELENÉ-TÖRTÉNETEK MESTERE

Leány az egyszarvúval

XV. század közepe
Fa, tempera. 100 × 90 cm

93

GIOVANNI DI PAOLO

Szent Ansanus keresztel

1450 körül
Fa, tempera. 31 × 32,5 cm

94

GIOVANNI DI PAOLO

Jézus születése

1460 körül
Fa, tempera. 174 × 73 cm

95

PIETRO DI GIOVANNI D'AMBROGIO

Mária mennybevitele

1430–1440 között
Fa, tempera. 86 × 51 cm

96

PAOLO SCHIAVO

Mária halála

1460
Fa, tempera. 22 × 67 cm

97

PADOVAI FESTŐ

Madonna a Gyermekkel Sienai Szent Bernardin és Remete Szent Antal között

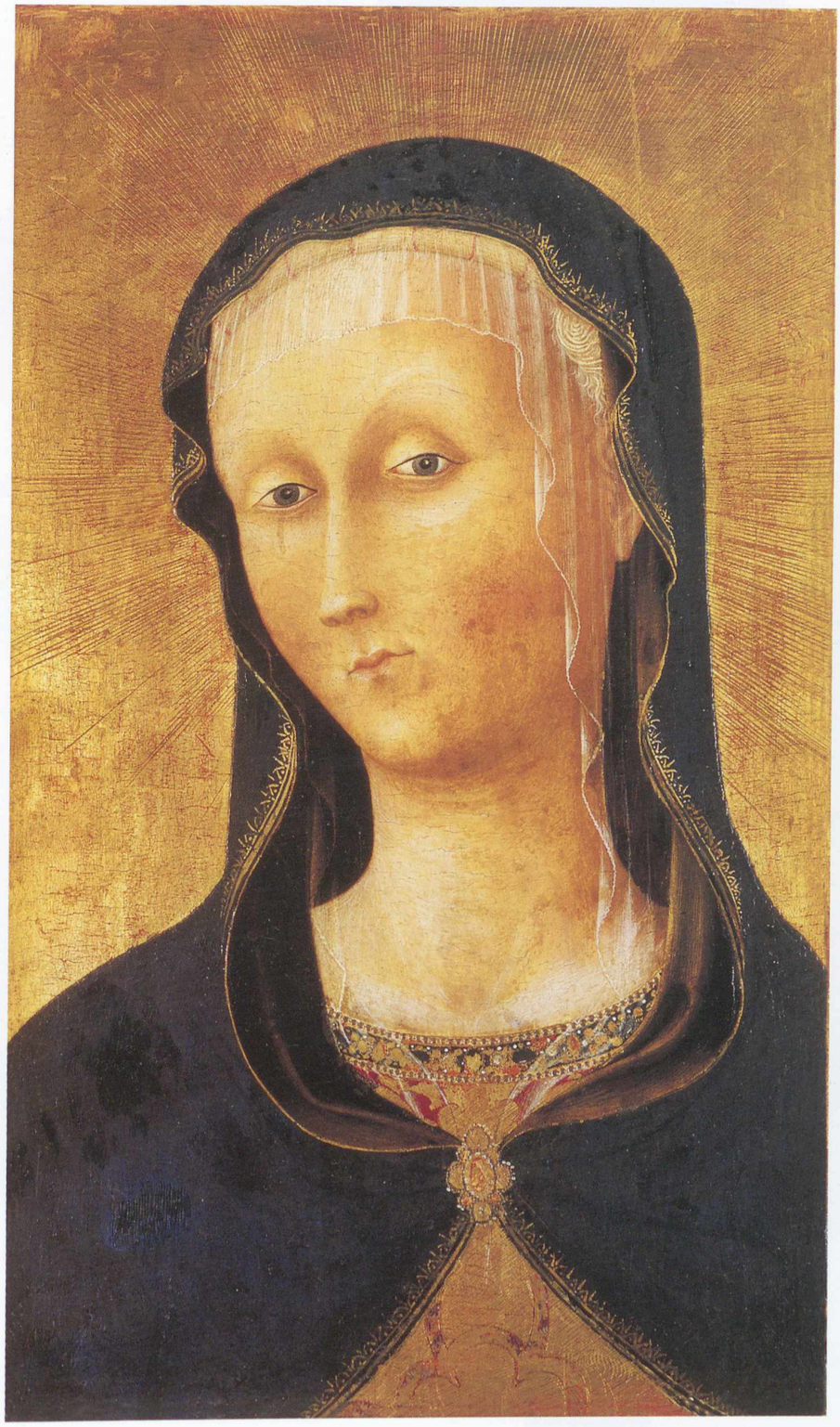
1460 körül
Fa, tempera. 50,6 × 87 cm

98

PIETRO DI GIOVANNI D'AMBROGIO

Mária-fej

1445 körül
Fa, tempera. 47 × 30 cm, kerettel



99

PESELLINO

Krisztus a kereszten, Szűz Mária és Szent János evangélista

1442 körül
Fa, tempera. 88 × 41,5 cm

100

PESELLINO

Mária gyermekével

1450–1457 között
Fa, tempera. 60 × 36 cm

101

PESELLINO UTÁN

Madonna virágfugasban

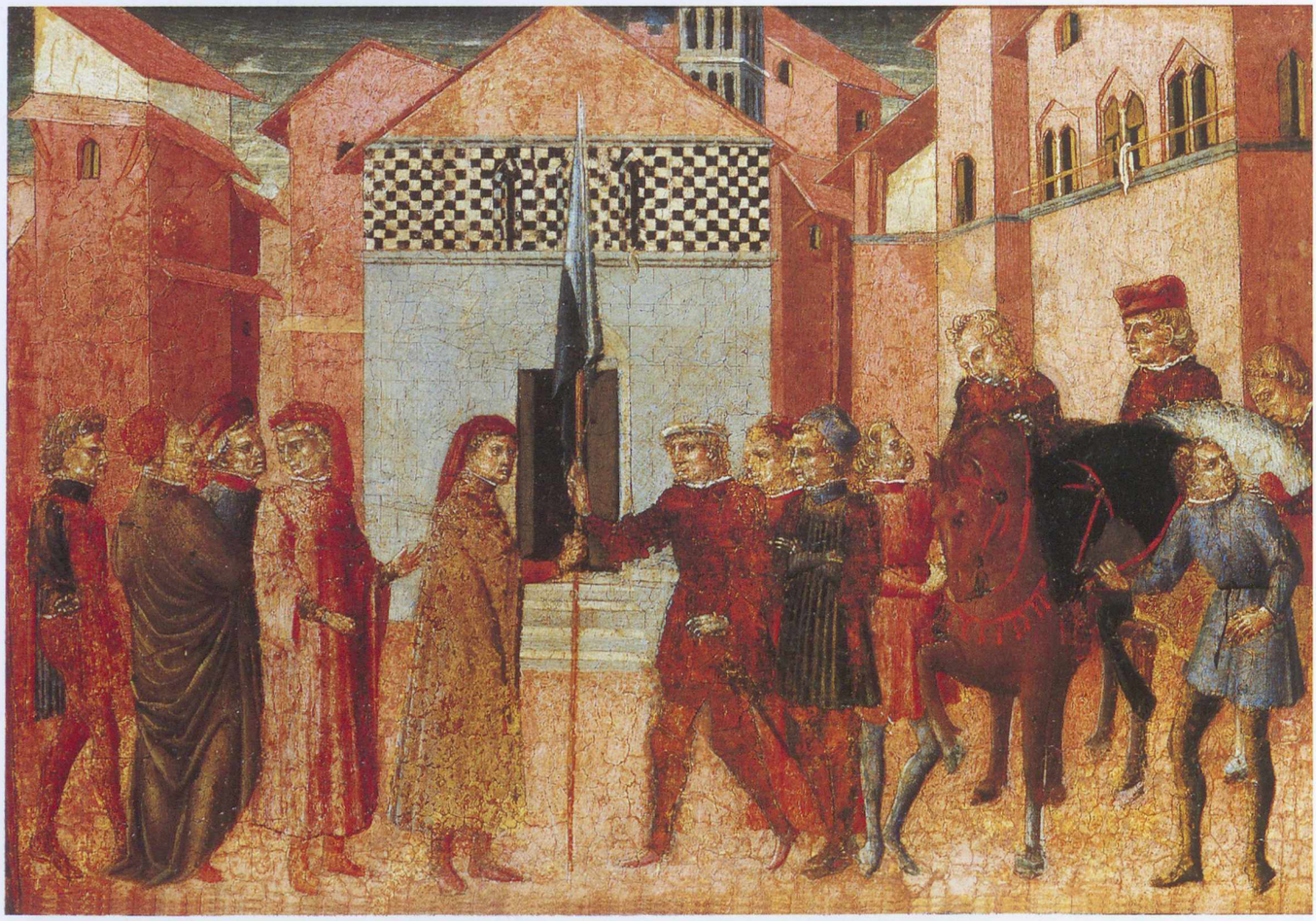
XV. század második fele
Fa, tempera. 62,5 × 37,5 cm

102

VECCHIETTA KÖRE

Siena zászlajának átadása

1450–1460 között
Fa, tempera. 28,5 × 36,5 cm



103

NERI DI BICCI

Tóbiás az angyallal és Szent Jeromos

XV. század közepe után
Fa, tempera. 35 × 26 cm

104

GIOVANNI BOCCATI

Kálvária

1445–1450
Fa, tempera. 75 × 49 cm

105

MATTEO DI GIOVANNI

Szent Jeromos

1460–1470 között
Fa, tempera. 42 × 25 cm

106

MATTEO DI GIOVANNI

Mária a kis Jézussal és két angyallal

1482

Fa, tempera. 66 × 76 cm

107

MATTEO DI GIOVANNI

Mária gyermekével és két angyallal

XV. század utolsó harmada
Fa, tempera. 64 × 46 cm

108

MATTEO DI GIOVANNI MŰHELYE

Szent Péter keresztrefeszítése

XV. század utolsó harmada
Fa, tempera. 32 × 38,6 cm

109

GHERARDO DI GIOVANNI

Mária gyermekével, a kis Keresztelő Szent Jánossal és az ifjú Szent Jeromossal

XV. század utolsó harmada
Fa, tempera. 64 × 64 cm

110

NEROCCIO DI BARTOLOMEO DE' LANDI

Madonna gyermekével, Szent Sebestyénnel és Alexandriai Szent Katalinnal

1490–1500 között
Fa, tempera. 73 × 50 cm

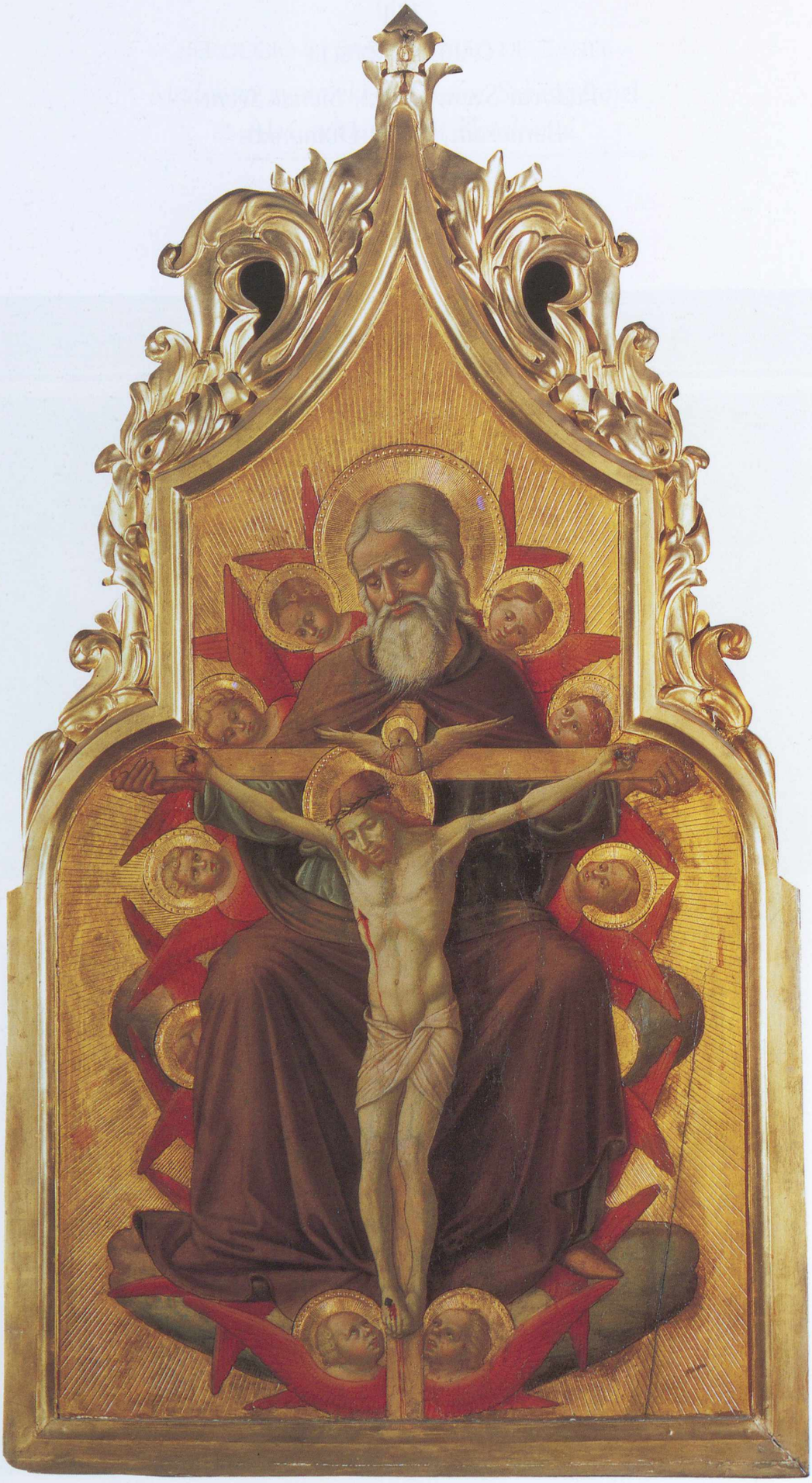
111

CARLO CRIVELLI

Padovai Szent Antal, Sienai Szent Bernardin, Szent Domonkos

1493

Fa, tempera. 29 × 18; 34 × 26,5; 30 × 20 cm



112

NICCOLÒ DA FOLIGNO

Szentháromság

XV. század utolsó negyede
Fa, olaj, tempera. 100 × 60 cm

113

FRANCESCO DI SIMONE DA SANTACROCE

A Szent Család Zakariással és a kis Keresztelő Szent Jánossal

XV. század vége
Fa, olaj. 54 × 74 cm

GLORIA IN EXCELSIS DEO

114

PIETRO PAOLO AGABITI

Jézus születése

1534
Fa, olaj, tempera. 215 × 124 cm

115

A LUCCAI SZEPLŐTELEN FOGANTATÁS MESTERE

Mária halála

XV. század vége
Fa, tempera, olaj. 33,5 × 63,5 cm

116

FIRENZEI FESTŐ

Mária gyermekével mandorlában

XV. század vége
Fa, tempera. Tondo, átmérője: 41,5 cm

117

A ST. LOUIS-I MADONNA MESTERE

Mária koronázása, Szent Jeromos és Padovai Szent Antal

XV. század vége — XVI. század eleje
Fa, tempera. 108 × 72 cm

118

LOMBARD FESTŐ

Imádkozó Mária az alvó kis Jézussal

XVI. század első negyede
Fa, tempera. 62,5 × 44,5 cm

119

VELENCEI FESTŐ

Alexandriai Szent Katalin misztikus eljegyzése, Szent Ágoston és Szent Jeromos

XVI. század első fele
Fa, tempera, olaj. 55 × 81,5 cm

120

FERRARAI FESTŐ

Mária gyermekével, a kis Keresztelő Szent Jánossal, Szent Jeromossal és Assisi Szent Ferenccel

1520–1530 között
Vászon, olaj. 83 × 62 cm

121

SANDRO BOTTICELLI KÖVETŐJE

Trónoló Mária gyermekével és két liliomos angyallal

1470-es évek
Fa, tempera. 74 × 51 cm

122

DOMENICO PANETTI (?)

A halott Krisztus János evangélistával és Arimateai Józseffel

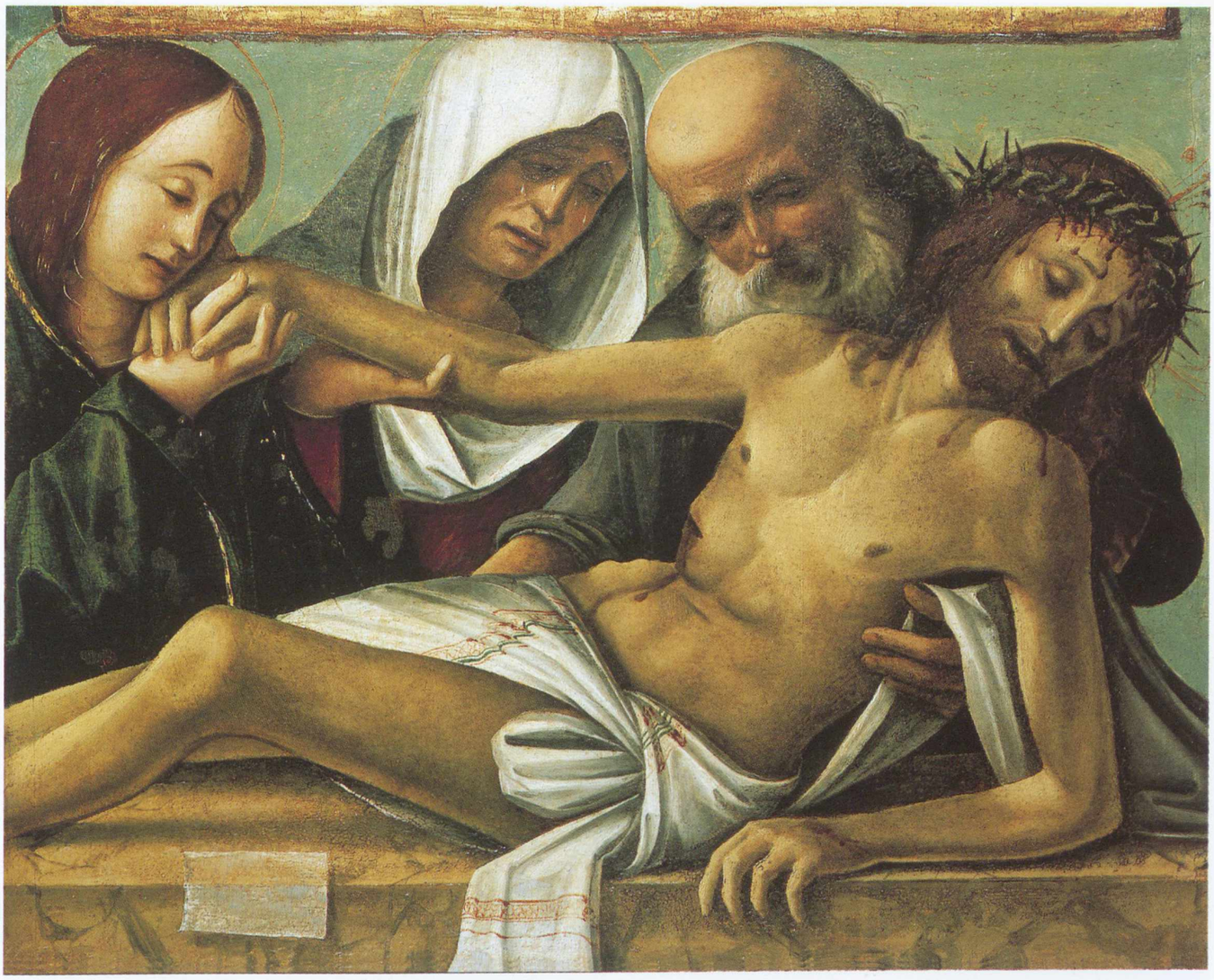
XVI. század eleje
Fa, tempera, olaj. 60,5 × 50,5 cm

123

BALDASSARE CARRARI (?)

Krisztus sírbatétele

1500–1510 körül
Fa, tempera. 43 × 55 cm



124

RÓMÁBAN MŰKÖDŐ FESTŐ

Mária gyermekével, Keresztelő Szent Jánossal és donátorral

1520 körül
Fa, olaj. 101 × 110 cm

125

AMICO ASPERTINI

Heroikus fej

1497 körül
Fa, tempera. 37,5 × 36,5 cm

126

A BAGATTI VALSECCHI-OLTÁRKÉP MESTERE

Mária a kis Jézussal és a kis Keresztelő Szent Jánossal

1510–1520 körül
Fa, tempera. 61,5 × 42 cm

127

LORENZO DI CREDI

Mária Magdolna mennybevitele

1510 körül
Fa, olaj, tempera. 51 × 38 cm

128

GIOVANNI BATTISTA ROSITI

Mária gyermekével

1507

Fa, tempera, olaj. 51 × 41 cm

129

MARCO PALMEZZANO

A Szent Család Alexandriai Szent Katalinnal és a kis Keresztelő Szent Jánossal

1529

Fa, olaj. 83 × 65 cm

130

BACCHIACCA

Mária gyermekével, Szent Erzsébettel és a kis Keresztelő Szent Jánossal

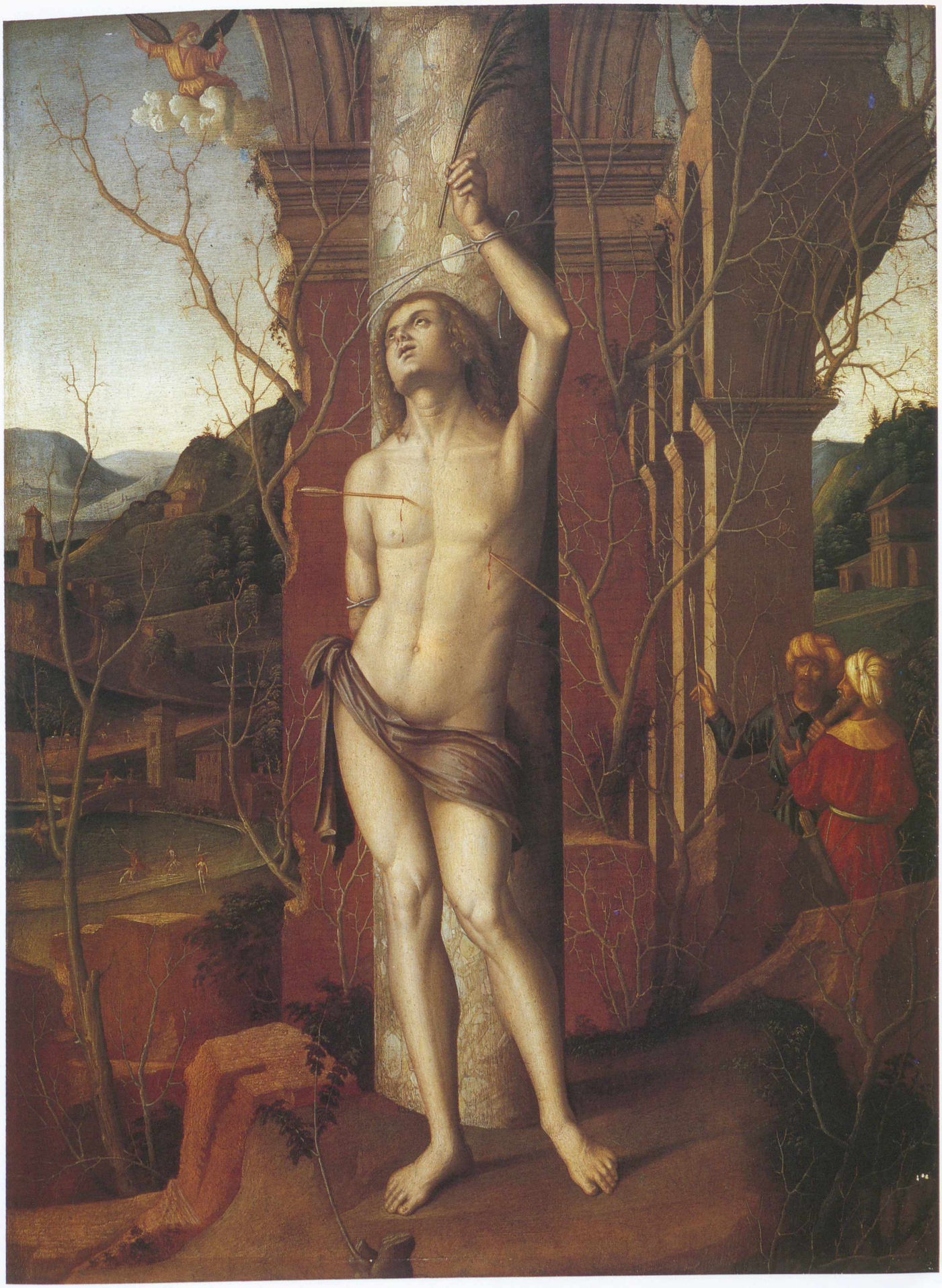
1520–1530 között
Fa, olaj. 60 × 50,5 cm

131

MARCO PALMEZZANO

Szent Sebestyén

1530 körül
Fa, tempera, olaj. 81 × 60 cm



132

TIZIANO MŰHELYE

Mária gyermekével, a kis Keresztelő Szent Jánossal és két szenttel

1560 körül
Vászon, olaj. 116 × 135 cm

133

GIAMPIETRINO

Mária gyermekével

XV. század első fele
Fa, tempera, olaj. 64 × 50 cm

134

EMILIAI FESTŐ

A Szent Család Szent Erzsébettel és a kis Keresztelő Szent Jánossal

XVI. század közepe
Vászon, olaj. 170 × 106 cm

135

SEBASTIANO VINI

Felhőkön trónoló Mária gyermekével, a kis Keresztelő Szent Jánossal és Szent Erzsébettel, Szent Jeromos és Szent Ágoston

XVI. század második fele
Fa, tempera. 205 × 154 cm

136

POLIDORO DA LANCIANO

Mária gyermekével és a kis Keresztelő Szent Jánossal

XVI. század közepe
Fa, olaj. 48,8 × 42 cm

137

BARTOLOMEO PASSEROTTI

A Szent Család a kis Keresztelő Szent Jánossal és Alexandriai Szent Katalinnal

XVI. század második fele
Vászon, olaj. 111 × 92 cm

138

FIRENZEI FESTŐ

Fiatal nő arcképe

XVI. század második fele
Fa, tempera, olaj. 22,5 × 18 cm

139

EMILIAI FESTŐ

Fiatal nő arcképe

XVI. század harmadik negyede
Vászon, olaj. 118 × 90 cm

140

FIRENZEI FESTŐ

Krisztus keresztelése

XVI. század utolsó harmada
Fa, olaj. 73,5 × 58 cm

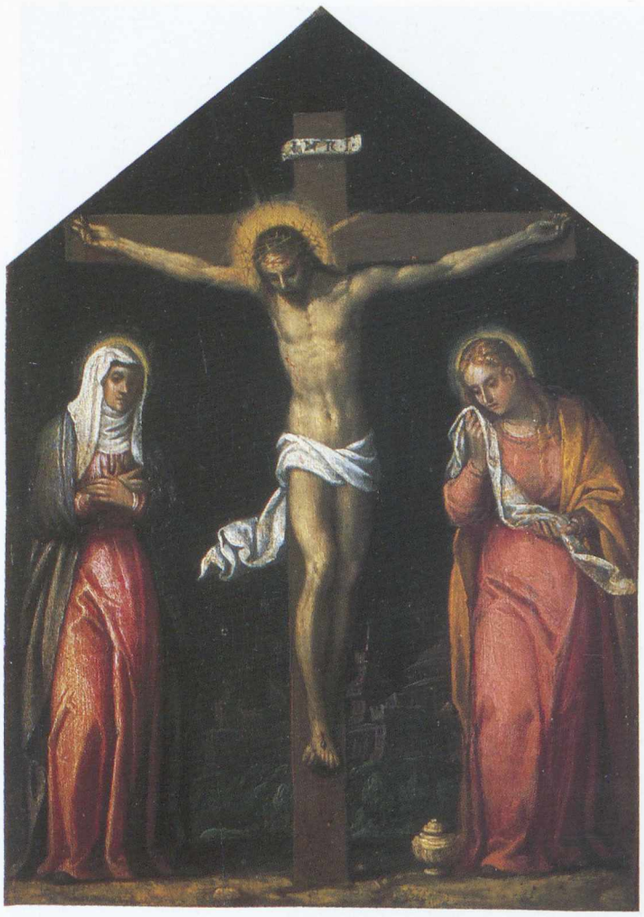
141

FERRARAI FESTŐ

Krisztus a keresztfán, Máriával és Magdolnával

Antiochiai Szent Margit vértanúsága

XVI. század utolsó harmada
Fa, olaj. 36 × 26 cm



142

JACOPO LIGOZZI UTÁN

A halott Krisztus egy angyallal

XVII. század eleje
Fa, olaj. 18,5 × 14 cm

143

ANTIVEDUTO GRAMATICA (?)

A Szent Család

1622 körül
Vászon, olaj. 114 × 142 cm

144

RUTILIO MANETTI

Lót megvendégeli az angyalokat

1630 után
Vászon, olaj. 165 × 170 cm

145

GIOVANNI PAOLO PANINI

Antik romok alakokkal

1710 körül
Vászon, olaj. 98,5 × 73,5 cm

146

FRANCESCO FONTEBASSO

Pásztorok imádása

XVII. század első fele
Vászon, olaj. 57 × 73,5 cm

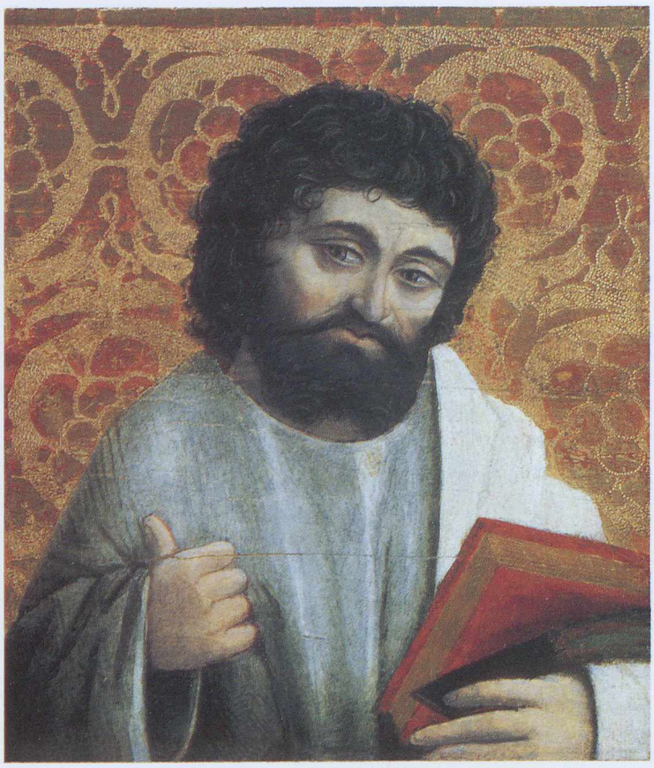
SPANYOL MŰVÉSZET

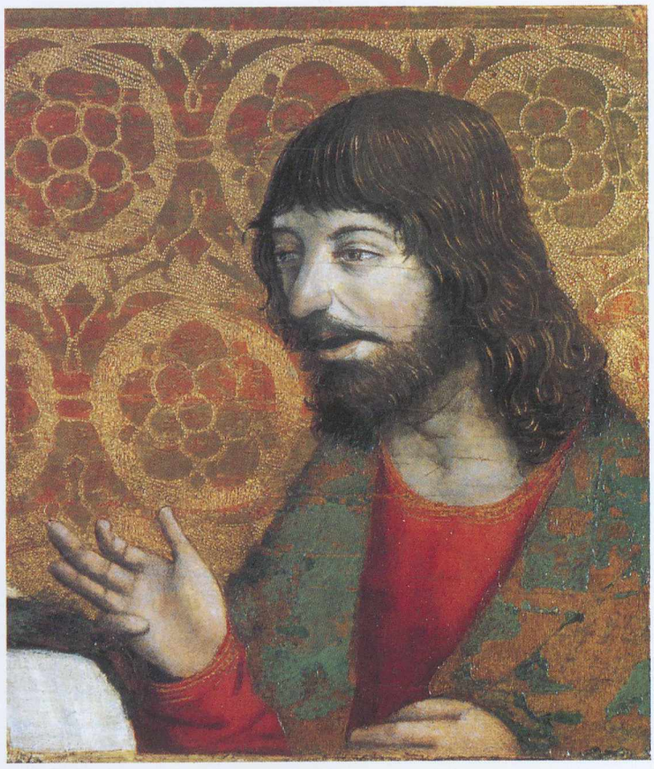
147

SPANYOL VAGY PROVENCE-I FESTŐ

Három apostol

XV. század közepe
Fa, tempera. Egyenként 20 × 18 cm



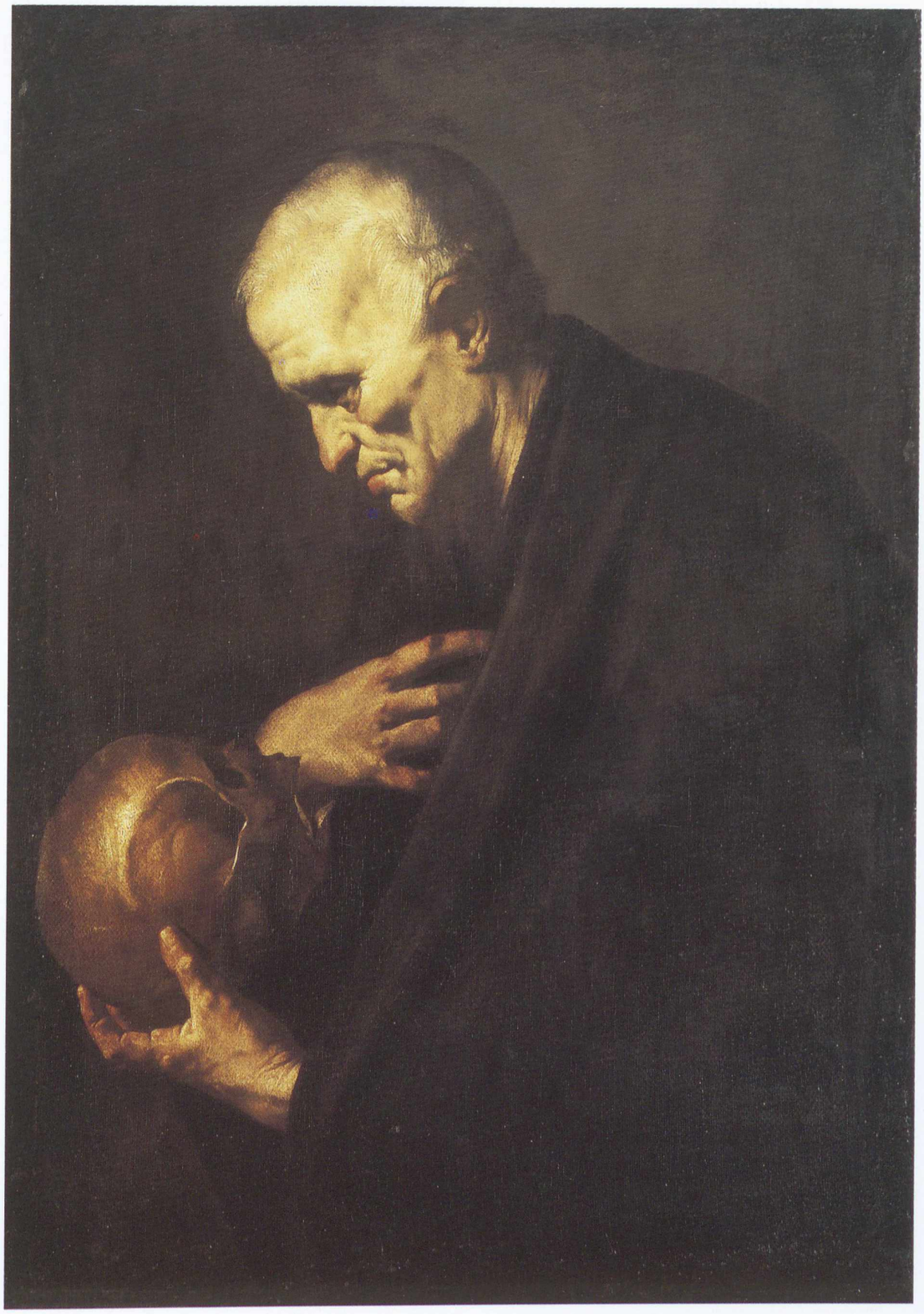


148

JUSEPE DE RIBERA (?)

Alcantarai Szent Péter meditáció közben

1630 körül
Vászon, olaj. 100 × 70 cm



149

JUAN DE BURGUNYA (?)

Savoyai Bona milánói hercegnő képmása

1468–1476 között
Fa, tempera, olaj. 41,5 × 30,3 cm

KÉPLEÍRÁSOK

MAGYAR MŰVÉSZET

1

KOLOZSVÁRI TAMÁS (THOMAS DE COLOSWAR)

Garamszentbenedeki Kálvária-oltár

KÁLVÁRIA — *az oltár középképe, 242 × 177 cm*
Belső szárnyképek:
OLAJFÁK HEGYE — *a bal szárny felső képe (90 × 67 cm)*
KERESZTVITEL — *a bal szárny alsó képe (87 × 68,5 cm)*
MENNYBEMENETEL — *a jobb szárny felső képe (90 × 71,5 cm)*
FELTÁMADÁS — *a jobb szárny alsó képe (87 × 68,5 cm)*
Külső szárnyképek:
Szent Benedek és a húsvéti étel csodája — *a bal szárny felső képe (90 × 68,5 cm)*
Az oltár bal oldali szárnyának alsó képe elveszett.
Szent Egyed és a szarvasünő csodája — *a jobb szárny felső képe (89,5 × 69 cm)*
Szent Miklós gabonacsodája — *a jobb szárny alsó képe (88,5 × 69 cm)*
1427
Fa, tempera
Ltsz.: 54.3–54.10
Simor prímás gyűjteményéből
Restaurálta Nikássy Lajos 1933-ban a Keresztvitelt és a Feltámadást, 1935–1939 között a többi táblát, 1958-ban, majd 1987-ben az egész oltárt Varga Dezső.

A Kálvária-oltár Garamszentbenedeken, az egyik legrégebbi magyar bencés apátság templomában állt, amelyet 1075-ben alapítottak. A templomot a XIV. század közepétől kezdődően átépítették. Az építkezések valószínűleg a XV. század elején, Kolozsvári Tamás oltárával egy időben fejeződtek be, bár a templom felszentelésére vonatkozó adat csak 1478-ból ismeretes. A templomot „In honorem Assumptionis Mariae" szentelték, és a Kálvária-oltár valószínűleg nem főoltár volt, hanem a szerzetesi kórus előtt állott, amelynek létezésére bizonyos építészeti részletek utalnak. E bencés apátságban különös gondot fordítottak Krisztus szenvedéseinek a tiszteletére. Ezt nemcsak ez az oltár bizonyítja, amely nyitott állapotban a Kálváriát tárja elénk a passiójelenetekkel, hanem többek között az a XV. század végéről származó, fából faragott úrkoporsó és hozzá tartozó mozgatható karú Krisztus-corpus, amelyet a passiójátékok során ugyancsak ebben a templomban használtak.

A festményeket a képtár megnyitásakor, 1875-ben állították ki először. A szárnyképek szétfűrészelésére valószínűleg még Garamszentbenedeken került sor. 1890 előtt ugyancsak Garamszentbenedekről jutott a múzeumba az oltár feliratos, középen Zsigmond király és császár címerével díszített predellája, amely az 1905-ös képtári tűz során elpusztult, s amelynek pontos szövegét és formáját az 1890-ben megjelent Knauz-monográfiában közölt rajz őrizte meg számunkra. A predella szövege megnevezi az oltár festőjét, Thomas de Coloswart, megrendelőjét, Miklós győri kanonokot, a királyi kápolna kántorát (petws fiát), végül az elkészülés évszámát, 1427-et. Szövege minuszkulás: „Item istam Tabulam fecit fieri honorabilis vir dominus Nicolaus de sancto benedicto, filius Petri dicti petws, Lector et Canonicus ecclesie Jauriensis, Cantorque Capelle Regie maiestatis per magistrum Thomam pictorem de Coloswar. Ad honorem sancte et individue trinitatis et virginis matris gloriose et sancti Egidi et omnium sanctorum, ut ipsi intercedere dignentur pro anima eius et animabus parentum et consanguineorum et omnium benefactorum suorum in conspectu domini nostri ihu. xpi. Amen. Anno domini m. cccc° xx° VII°" (Knauz olvasata).

Kolozsvári Tamás az első, név szerint is ismert magyar táblaképfestő, akit igen kiemelt helyen, közvetlenül a donátor után említ a felirat. Az oltár ikonográfiai programját minden bizonnyal donátora, Zsigmond király budai kápolnájának kántora, Miklós győri kanonok határozta meg. Alakját portrészerű vonásokkal örökítette meg a festő a Kálvária-jelenet előterében. Nemcsak Zsigmond korának, de a XV. századi magyar táblaképfestészetnek európai viszonylatban is jelentős alkotása Kolozsvári Tamás műve. Az oltárral kapcsolatos kutatásoknak az utóbbi időben az a felismerés adott új irányt, hogy a táblaképfestészet kezdeteiről a miniatúrák ismerete nélkül aligha lehet újat mondani. Mucsi 1969-ben megjelent, a mesterről írt kismonográfiájában arra a következtetésre jutott, hogy Kolozsvári Tamás egyúttal korának egyik legkiválóbb miniátora kellett hogy legyen. Ez a megfigyelés általában helyes a Kolozsvári Tamás táblaképei és a könyvfestészet emlékei között fennálló szoros kapcsolat ismeretében, mégis nehézségekbe ütközik egyes miniatúrák, mint például a váci ötvöscéh szerkönyvének (1424) Szent Eligiusa vagy az 1423-ból való kassai címereslevél Tamás mesternek való attribuálása, mint erre Mucsi, ill. Stange kísérletet tett, ezekben az esetekben ugyanis csupán a korstílus azonosságáról van szó. Gerhard Schmidt Radocsay 1963-ban megjelent kötetéről szóló recenziójában a következőket írja: „Természetesen az olvasóban (és a kitűnő színes képek szemlélőjében) az a felismerés támad, hogy éppen a tárgyalt művek legfontosabbjai egyáltalán nincsenek kimerítően értékelve. Ez elsősorban Kolozsvári Tamás nagy oltárára vonatkozik Esztergomban, amelynek számtalan vonása az 1410–1420 körüli különböző cseh festészeti áramlatokban viszonylag könnyen meghatározható lenne, azonban még akkor is maradna egy megoldatlan rész." Schmidt az 1969-ben megjelent, a cseh gótikát összefoglalóan bemutató kötetben fenti megállapításait pontosabbá teszi: „Kolozsvári Tamás kétségtelenül egy nagyobb műhelynek a vezetője volt. Nála és segédeinél az olasz trecento hagyományaira, amelyek Magyarországon már az Anjouk óta otthonosak voltak, az újabb cseh hatások rétegződtek. Ez utóbbiak egyrészt — mint már sokszor hangsúlyozták — a Rajhrádi Mestertől, másrészt azonban közvetlenül a Martyrologium miniátoraitól indulhattak ki. Néhány esztergomi táblán sajátos módon igen erősen érezhető nemcsak a táj, hanem a figurák stílusában is a Józsua Mester 1410 körüli művészetének emléke." Frinta, aki a Martyrologiummal 1964-ben részletes cikkben foglalkozott, ugyancsak hasonló megállapításra jutott. A garamszentbenedeki oltár mestere a Martyrologium, Frinta által Gerona Mesternek nevezett festőjének művészetéből indult ki. A Gerona Mester szerinte Csehország és a szomszédos területek táblaképfestészetére is igen nagy hatással volt, sőt maga is festett táblaképeket. A „Martyrologium Usuardi"-val (1410 körül), amely nemcsak a cseh könyvfestészet, de a nemzetközi stílus szempontjából is igen jelentős, az utóbbi években egyre többen foglalkoztak, ennek ellenére a Martyrologium és a köréje csoportosuló kéziratok (összesen

15 teljes, ill. töredék) a mai napig sok problémát vetnek fel. A Szent Egyed jelenetén látható sziklás, erdős táj megfelelőjével az Antwerpeni Bibliában (1403) találkozunk, ahol a levelek világos, csillagszerű felrakásának módja és az erdő ábrázolása is hasonló, mint Kolozsvári Tamás táblaképén, bár az antwerpeni levélforma kerekebb. Szent Benedek jelenetén az ételt hozó pap mögött látható, fenyőtűre emlékeztető levéltípus a Prágai Missale (1405–10) medaillonjaiban is fellelhető. Az antwerpeni típusok között igen gyakori az az idősebb, „hátrafelé fújt szakállas" férfifej, amely Kolozsvári Tamás Mennybemenetelén Szent Péter mögött jobboldalt látható. E típus előzményei már a cirkvicei oltárszárnyon (1395 körül), a třeboňi oltáron (1385–90), a prágai kapucinus kolostor freskóciklusán (1400–1410) és a Jeřeň-epitáfiumon (1395) is megtalálhatók. A roudnicei Mária halála-táblakép (1410–15) apostolai is ehhez a típushoz tartoznak. A fenti férfitípus, akárcsak Kolozsvári Tamás Mennybemenetelének valamennyi szereplője, a bécsi mintakönyvvel áll közelebbi rokonságban: Mária feje hasonló az ott szereplő női fejhez, a mögötte álló férfi (János?), valamint Péter és a Kálvária Krisztusának fejtípusa is mintakönyvbeli példákkal hozhatók kapcsolatba. A lefelé hajoló, ill. felfelé néző kiáltó férfifej eredete Itáliában Gentile da Fabriano vagy Pisanello körében keresendő. A Kolozsvári Tamás Mennybemenetelén látható, erős rövidülésben ábrázolt apostolok sokkal közvetlenebb itáliai hatásokra mutatnak, mint a mintakönyv rajzai.

A Szent Benedek- és a Szent Egyed-képhez egész sor analógiával szolgálnak a Martyrologium medaillonjai, amelyek Szent Benedek és más szerzetesek, püspökök életéből vett, tájban lejátszódó jeleneteket ábrázolnak. A Szent Benedek-legenda húsvéti étel-csodájának ábrázolásában nem kevés hasonlóságot találunk képünk és a Martyrologium 33v lapjának hasonló tárgyú medaillonja között. A miniatúrán, akárcsak a táblaképen, a hangsúly a barlangban ülő szerzetesen van, míg a Gerevich Tibor által 1923-ban közölt itáliai képeken (Lorenzo Monaco, Spinello Aretino) a barlang — a szerzetesek temploma mellett — az elbeszélésnek csak egyik részeként kerül bemutatásra. Bár a képen az ételt hordó szerzetes alakja is megjelenik — aki a Martyrologium medaillonjából hiányzik —, mégis azt mondhatjuk, hogy Kolozsvári Tamásnál a Martyrologium képéhez hasonló, miniatúraszerű sűrítéssel találkozunk. A szentre ívesen ráhajló szikláknak mind a francia miniatúrákban, mind pedig a Martyrologiumban igen fontos térképző szerepük van. Otto Pächt mutatott rá, hogy maguknak a medaillonoknak a formája is milyen nagy mértékben hozzájárul a harmadik dimenzió érzékeltetéséhez, s tulajdonképpen hasonló módon jár el Kolozsvári Tamás vagy Lorenzo Monaco is, amikor a kép felső részének félkörös lezárást ad. A térillúzió növelésének érdekében kerülnek a medaillonok legalsó szélére a figurák, így mögöttük szabad rálátás nyílik a tájra, ugyanígy helyezi el Kolozsvári Tamás az ételt hordó szerzetes alakját is. Szent Egyed erdős tájban, templom előtt ülő alakjához talán a Martyrologium 39v medaillonja áll legközelebb, vagy a templomtól távolabb, a virágos réten olvasó Szent Benedek (33r) és más hasonló módon elhelyezett szentek és püspökök ábrázolása. A Szent Egyedhez menekülő szarvas igen nagy hasonlóságot mutat Giovannino de' Grassi és az Uffizi 1976-ban Ulrike Jenni által publikált vázlatkönyvének, valamint a Wilton-diptichon hátoldalának szarvasábrázolásaival. Az internacionális gótika e nagyszerű állatképei ülő, pihenő állatokat mutatnak be. Kolozsvári Tamás szarvasa is a Giovannino de' Grassi bergamói vázlatkönyvében megfigyelhető módon, maga alá húzott lábbal látható, ill. csak egyik lábát nyújtja előre. E szarvasábrázolásnak a vázlatkönyvekkel való szoros kapcsolata nyilvánvalóvá teszi, hogy Kolozsvári Tamás nem közvetlen természetmegfigyelésre, hanem egy általánosan ismert mintakönyvi típusra támaszkodott. A korszak művészetének internacionális jellegére mi sem jellemzőbb, mint a művek eltérő attribúcióinak egész sora. Ezt bizonyítja az oxfordi nyilazó figura rajza is, amelynek mozdulata igen hasonló a Szent Egyedet megsebző vadászéhoz. Ezt a rajzot kezdetben sienainak tartották, volt, aki a cseh táblaképekkel való rokonságát (Morgan-diptichon) ismerte el, míg legutóbb újra megerősítették a Narbonne-i Paramentum mesterének való attribuálást. A passiójeleneteknek a Narbonne-i Paramentumhoz (1373–78) és a burgundiai művészethez fűződő kapcsolataira Lukács Zsuzsa mutatott rá. Nemcsak az ikonográfia, de a túlfinomult elegáns stílus, amely Tamás mester passióképein, különösen a Kálvárián szembetűnő, 1427-ben már olyan konzervatív sajátosság, amely csakis egy ilyen régi előképpel magyarázható. Lukács Zsuzsa feltételezi, hogy Tamás mester Berry hercegének műhelyében tartózkodott, és nem tartja valószínűnek a cseh, osztrák vagy német közvetítést. A stilisztikai különbségek szerintünk jóval nagyobbak annál, hogy a közvetlen kapcsolat lehetséges lenne, sőt az ikonográfiai motívumok sem csak nyugati elemekből tevődnek össze.

A keresztet vivő Krisztus ábrázolása az 1400 körüli művészetben teljesen kiszakadt a Keresztvitel történeti összefüggéséből, és a Pietához hasonlóan önálló, ájtatossági célt szolgáló képtípussá fejlődött. Kolozsvári Tamás Keresztvitelén Krisztus és Cirenei Simon figurájának a kép előterében való hangsúlyos megjelenésében kétségtelenül ennek az ikonográfiai fejlődési folyamatnak a reflexét kell látnunk. A keresztvitel-képek új, a XV. század elején kialakult típusának — ahol a kereszt szára nem előre mutat, hanem a keresztet Krisztus maga után vonszolja — Kolozsvári Tamás oltárán való szereplése korai magyarországi elterjedtségét bizonyítja. A Feltámadás jelenetén az 1400 körüli időszakban gyakran ábrázolt, lepecsételt sír látható, amely még jobban hangsúlyozza a csodás eseményt. Ennek a motívumnak az ótestamentumi megfelelőjére a szíriai Ephraem írásaiban találunk utalást, ahol tipologikus előzményként a zárt templomkaput nevezi meg. A motívum 1400 körüli megjelenését valószínűleg az ágostonos irodalom is elősegítette.

Kolozsvári Tamás művészetének további vizsgálatakor a mester széles körű nemzetközi kapcsolatait éppúgy szem előtt kell tartanunk, mint a hazai emlékekhez fűződő viszonyát. Művészetének vizsgálata azt bizonyítja, hogy a határokat nem ismerő, internacionális stílus kialakításában Magyarországnak is jelentős szerepe volt.

Irodalom: *Knauz N.: A Garam melletti szentbenedeki apátság. Budapest, 1890; Gerevich T.: Kolozsvári Tamás, az első magyar képtábla festő. Budapest, 1923; Radocsay 1963, 1–7 kat. szám; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 116–121; Frinta, M.: The Master of the Gerona Martyrology and Bohemian Illumination. In: The Art Bulletin XLVI (1964) 301; Schmidt, G.: Die österreichische Kreuztragungstafel in der Huntington Library. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XX (1966) 4. (jegyzetben); Radocsay, D.: Gotische Tafelmalerei in Ungarn. Rec. Schmidt, G. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 18–19 (1965–1967)*

23–24; Schmidt, G.: Malerei bis 1450. Tafelmalerei–Wandmalerei–Buchmalerei. In: Gotik in Böhmen. Szerk. Swoboda, K. M. München, 1969. 318; Mucsi, A.: Kolozsvári Tamás. Budapest, 1969; Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, Szerk. Białostocki, J. In: Propyläen Kunstgeschichte, 7. kötet. Berlin, 1972. 203–204; Lukács Zs.: Kolozsvári Tamás Passió-sorozatának burgundiai kapcsolatai. In: Építés- és Építészettudomány V (1973) 3–4. sz. 331–339; Mucsi 1975, 9–10; Török Gy.: Táblaképfestészetünk korai szakasza és európai kapcsolatai. In: Ars Hungarica 1978/1. sz. 7–27. (a könyvfestészeti analógiákra vonatkozó teljes irodalommal); Mucsi A.: Kolozsvári Tamás Kálvária-oltára. Budapest, 1978; Zsigmond és kora a művészetben 1387–1437. Kaiser Sigismund und seine Zeit in der Kunst (kiállítás-katalógus), Budapesti Történeti Múzeum, 1987. 56, 58, 63. Török, Gy.: Problems of Central European Art circa 1400: The Thomas de Coloswar Altarpiece in Hungary. In: World of Art: Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVI International Congress of the History of Art. Szerk. Lavin, J., Washington, 1989. 133–136; Török, Gy.: Zur Frage der Internationalität in der gotischen Buch- und Tafelmalerei. In: Internationale Gotik in Mitteleuropa, Szerk. Pochat, G. és Wagner, B. Graz, 1990. 50–61.

TGy

2

MAGYARORSZÁGI SZOBRÁSZ

Mária alakja egy Vizitációból

1420–1440 körül
Hársfa, 81 cm
Ltsz.: 56.831
Kezei hiányoznak, térdnél betoldás, amelynek szélein pergamenborítás nyomai láthatók. A festés és aranyozás nyomokban megmaradt.
Feltehetően Ipolyi Arnold gyűjteményéből
Restaurálta Németh Kálmán 1959-ben, Deák Klára 1972–1973-ban.

A figura ruhájának egykori kék-ezüst eleganciája, amelyet szépen egészített ki a haj nagyon érzékletesen mintázott tömegének aranya, az 1400 körüli időszak kissé törékeny, arisztokratikus gyökerű ízlésének emlékét őrzi. Ezt a benyomást erősítette, hogy egykor a ruha aranyozott szegélyén és az övön a valódiak illúzióját keltő drágakősor futott — színes üvegekből, esetleg féldrágakövekből. Napjainkra csak az odaerősítések nyomai maradtak meg. A zömök arányok, a csonttalan hajladozás teljes hiánya azonban már a következő stíluskorszakra utalnak, és ezt a benyomást erősíti az arc kereksége, a nyak szélessége is. A redők elvesztették a 1400 körüli évek lágy, kanyargós mozgalmasságát, mindössze a Mária mellére lógó kendő két csücskénél gyönyörködhetünk a Szép Madonnák korszakát idéző orgonasíp-redők bájában. Különösen az arcforma tanulmányozásával erősödik meg az az érzésünk, hogy Genthon István (1948) a lényegre tapintott, amikor az 1430-as datálást kezdeményezte. A kor osztrák festészetének legjelentősebb alkotóinál, a Bemutatások Mesterénél és az Albert-oltár Mesterénél látjuk ezeket a vonásokat — az ő kortársuk lehet az esztergomi szobor mestere.

Zömökségéhez, amelyet a testéhez képest kissé nagynak ható feje is kiemel, nagyon meggyőzően társíthatjuk egy másik magyarországi művét, a néha csak katonaként emlegetett, eredetileg nyilván Szent Lászlót ábrázoló faszobrot a Magyar Nemzeti Galériában. Szinte az az érzésünk, hogy az esztergomi figura csak annyival lágyabb, amennyiben ez női mivoltához hozzátartozott.

A kedves mosoly, az előrehajolás, az ölelésre lendülő kezek mind azt bizonyítják, hogy egy Mária látogatása Erzsébetnél-csoport része volt, azt ábrázolta, amint Mária a vele szembe jövő, idősebb nőrokont akarta üdvözölni. Ez az ábrázolás ugyan ritka a szárnyasoltárok szekrényében, de minden korból akad rá példa.

Irodalom: *Divald K.: Zólyom megye csúcsíveskori szárnyas oltárai. A M. Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye XLIII (1909) 123. (Az Ipolyi-gyűjtemény néhány képének és szobrának említése, amelyek között azonban nem lehet teljes bizonyossággal azonosítani a szobrot.); Magyarország műemléki topográfiája, I. Budapest, 1948. 148. (Genthon István: délnémet, 1430 k., egy Kálvária-csoport része. Ha helyesen hivatkozik Divald fenti cikkére, akkor a tárgy az Ipolyi-gyűjteményből való.); Agghází M.: Régi magyarországi faszobrok. Budapest, 1958. 20, 3. tábla (Angyali üdvözlet része, 1430 körül); Radocsay D.: A középkori Magyarország faszobrai. Budapest, 1967. 31, 170, 24. kép (1380–1400, egy Vizitáció alakja. Teljes bibliográfiával). A Magyar Nemzeti Galéria Szent Lászlójáról újabban Török, Gy.: Einige unbeachtete Holzskulpturen des Weichen Stils in Ungarn und ihre Beziehung zu dem Skulpturenfund in der Burg von Buda. AHA XXVII (1981) 216–221.*

VJ

3

JAKABFALVI MESTER

A szentjakabfalvi Szent Jakab-templom egykori főoltárának két szárnya Jelenetek idősebb Szent Jakab apostol legendájából

1–2. A ZARÁNDOK ÉS FIA EGY FOGADÓBA ÉRKEZIK, ÉJJEL A FOGADÓS ARANYSERLEGET REJT A FIÚ TARSOLYÁBA. A FIÚT TOLVAJKÉNT ELFOGJÁK ÉS BÍRÓ ELÉ VEZETIK. *Az oltár bal szárnyának belső képei*
3–4. A VESZTŐHELYRE MENŐ SZENT JAKAB MEGGYÓGYÍT EGY BÉNÁT, JÓSIÁS MEGTÉRÉSE. SZENT JAKAB ÉS A MEGKERESZTELT JÓSIÁS LEFEJEZÉSE. *Az oltár jobb szárnyának belső képei*
5–6. A kakascsoda. A zarándok bizonyítja, hogy ártatlanul felakasztott fia él. A fiút leveszik a kötélről. *Az oltár bal szárnyának külső képei*
7–8. Szent Jakab holtteste az ökrös szekéren a trónoló Lupa királyné előtt. Szent Jakab a ravatalon. *Az oltár jobb szárnyának külső képei*
Az oltár Szent Jakabot ábrázoló, leírásból ismert középképe elveszett.

1480 körül
Fa, tempera, a jelenetek egyenként 75,5 × 67 cm
Ltsz.: 55.41.1–4, 55.42.1–4
Az Ipolyi-gyűjteményből
Restaurálta Hernády Szilvia és Laurentzy Mária 1977-ben.

Az oltárszárnyak az egykori Zólyom megyei Szentjakabfalva r. k. templomából származnak, egy ideig a besztercebányai plébániatemplomban voltak. A szent sírhelyén épült compostelai zarándokhely kultusza az egész középkorban virágzott, a XV. század végén már a tehetősebb polgárok is eljutottak ide. A zarándokok és az egyre szaporodó Jakab testvériségek révén a téma igen nagy népszerűségnek örvendett. Az egykori oltár nyolc jelenete Szent Jakab legendáját és a halála után bekövetkezett csodákat a legrégebbi legendaverziók és a XV. századi legendaváltozatok alapján mutatja be. Az ábrázolások kiindulópontja egyrészt a II. Callixtus pápa által a XII. század elején összeállított legendagyűjtemény, amely a Legenda Aurea elbeszéléseinek is alapjául szolgált, másrészt a legendának a XV. században keletkezett „kakascsodáról" szóló változata.

Egy német fametszetsorozat 1460-ból ugyancsak nyolc képbe sűrítve ábrázolja a legenda régebbi és újabb rétegét, akárcsak Herlin rothenburgi oltára a XV. század végén.

Az oltár festője a bányavárosi iskola jelentős művészegyénisége volt, aki szoros kapcsolatban állt a Jánosréti Mesterrel. A narratív stílus, a szereplők gesztusai, a tájháttér és az interieurök mind a jánosréti oltár műhelyével való kapcsolatra mutatnak. A Jakabfalvi Mester stílusa a Jánosréti Mesterénél szabadabb, kötetlenebb, elbeszélő kedve is nagyobb. Már Genthon István is megállapította, hogy a Jakabfalvi Mester több alakot szerepeltet, s a kontúrokat sem rajzolja meg olyan szigorúan, előadása vázlatosabb, sommásabb és festőibb, ugyanakkor a jánosréti oltárnál későbbi keletkezésre is utal. A finom részletességgel kidolgozott tájhátterek, amelyek a táblák jelentős részét kitöltik, a németalföldi festészet hagyományainak magas szintű adaptálásáról tanúskodnak.

Irodalom: *Genthon I.: A régi magyar festőművészet. Vác, 1932. 58–59; Genthon I.: Esztergom műemlékei I. Szerk. Gerevich T. Budapest, 1948. 29–31; Lajta E.: Adalékok a jakabfalvi oltár ikonográfiájához. MÉ II. (1953) 160–161; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 130; Mucsi 1975, 12; Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen (katalógus). Centrum voor Kunst en Cultuur. Abbaye Saint-Pierre, Gand, 1985. 32–33, 370–371.*

TGy

4

BÁTI I. MESTER

Két jelenet Alexandriai Szent Katalin legendájából — egy hajdani báti oltárszárny belső oldaláról

A JEGYESÉT KERESŐ, TÜKÖRKÉPÉT SZEMLÉLŐ KATALIN
A REMETE MADONNA-KÉPET AD A MEGTÉRŐ KATALINNAK

1430 körül
Fa, tempera. 88 × 132 cm
Ltsz.: 54.2
A Keresztény Múzeum 1916-ban vásárolta a Hont megyei Bát r. k. templomából.
Konzerválás 1955-ben, restaurálta Varga Dezső 1969-ben.

Az oltárszárnyat alsó és felső részén valószínűleg akkor csonkították meg, amikor antependiummá alakították át, ugyanis más képekkel együtt, közös keretben így használták a báti templomban. Az oltárszárny külső oldalán Szent Katalin és egy álló szent erősen megrongálódott alakja látható. Az oltár provenienciáját illetően felmerültek olyan feltételezések is, hogy eredetileg a garamszentbenedeki apátsági templomban állhatott.

A jelenetek Szent Katalin misztikus eljegyzésének ritkán ábrázolt előtörténetét mutatják be: az egyik képen a méltó jegyesét kereső szép királylány tükörben nézi magát. A második képen egy remete Madonna-képet ad Katalinnak, aki a megelevenedő gyermek Jézusban égi jegyesét ismeri fel. Bár Szent Katalin megtérésének legendája a Legenda Aureában nem szerepel, mégis széles körben ismert volt. Magyarországi elterjedésének legszebb bizonyítéka az Érsekújvári Kódexben (1530–1531) lejegyzett verses legenda, amely a báti képek ábrázolásával teljesen összhangban áll.

Ikonográfiailag ritka a méltó jegyesét kereső, mintaként saját tükörképét szemlélő Katalin ábrázolása, míg a képátadás jelenete gyakrabban megtalálható a XIV. század eleji itáliai művészetben. Ez utóbbinak legkorábbi, ismert ábrázolása a firenzei Cecilia Mester műhelyében készült arezzói Chigi-Saracini-oltáron, szobrászi megfogalmazásban pedig Giovanni és Pacio da Firenze 1343–45 között készült nápolyi dombormű-vén látható. 1343-ban egy bolognai miniátor festi meg Vásári Miklós esztergomi prépost Padovai Kódexében Katalin megtérésének jelenetét.

A báti tábla ikonográfiai érdekessége a két jelenet tartalmi és kompozicionális párhuzamba állítása, az ikon és a portré együttes bemutatása. A remete kezében tartott félalakos Madonna, a csodatévő, jelen esetben beszélő kegyképtípushoz tartozik, a misztikusok írásai nyomán 1400 körül megszaporodó „új ikonok" csoportjába. A tükörképét néző Katalin jelenetében a Rózsa-regényben megfogalmazott tükörmetafora mélyen középkori gondolkodásmódja rejlik: „Isten megismerése a lélek és a természet tükrében". A fehér ruhás lányalakban, aki kompozicionálisan is visszhangja Katalinnak, egyes értelmezések szerint Katalin „lelki képét" ábrázolta a festő.

A jeleneteket a régebbi szakirodalom a legkorábbi magyar táblaképeknek tekintette, és 1390–1400 körülre datálta. A figurák éles kontúrú, babaszerű arca, kesztyűszerűen merev kézábrázolása, nem utolsósorban pedig a drapériavezetés és az interieur ábrázolása mind olyan vonások, amelyek a lágy stílusú alkotásokon túlmutatnak, és a nürnbergi festészettel, a langenzenni és az 1437-ben készült Deocarus-oltárral mutatnak rokonságot. A legendajelenetek megfestésének hasonló felfogását a Mateóci Mester művészetében találjuk meg legközelebb, az 1450 körüli időszakban.

Irodalom: *Radocsay 1955, 46–47, 275–277; Mucsi A.: A báti képek ikonográfiája. In: Annales Strigonienses I. 1960, 11-21; Radocsay 1963, 39–40; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 114–115; Mucsi 1973, 9; Mucsi 1975, 9; Mucsi A. képleírása. In: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxenburgern. Katalógus 2. kötet, Köln, 1978. 458–459; Legner, A.: Ikon und Porträt. Uo. 3. kötet 220, 228–229.*

TGy

5

Két jelenet egy hajdani aranyosmaróti oltárról

KERESZTELŐ SZENT JÁNOS LEFEJEZÉSE. *Oltárszárny belső oldala; külső oldalán:* Jézus bemutatása a templomban
ID. SZENT JAKAB LEFEJEZÉSE. *Oltárszárny belső oldala; külső oldalán:* Mária halála

1450–1460 között
Fa, tempera, 95 × 61,5 cm és 93 × 60 cm
Ltsz.: 55.20, 55.21
Az oltárszárnyak az egykori Bars megyei Aranyosmarót r. k. templomából Csernoch prímás idejében, 1913–1916 között kerültek a múzeumba.
Restaurálta 1985-ben Laurentzy Mária és Hernády Szilvia.

A festmények mesterét a kutatók korábban az Aranyosmaróti I. Mester elnevezéssel illették, és Hans Multscher irányzatának magyarországi képviselőjeként emlegették. Művészetének közvetlen stílusforrását Sziléziában, a boroszlói Szent Borbála-oltár műhelyében keresték. Újabban Labuda a képek festőjét a Borbála-oltár mestere tanítványának tekinti. A Borbála-oltár mesterének stílusával rokon ugyan a táj rész-

letes megfestése és az apostolok arctípusa, a külső képek festői stílusa azonban inkább az alsó-ausztriai emlékekhez áll közel. Ami a tájábrázolásban jelentkező részletező kedvet illeti, a közép-rajnai előképek éppúgy érkezhettek ausztriai közvetítéssel, mint Szilézián át. Ez ideig kevéssé felderített, hogy a középkori Magyarország északnyugati részén elterülő Bars vármegye művészete nem kapcsolódott-e művészetföldrajzi okokból is erősebben a német és osztrák területekhez, mint Sziléziához.

Irodalom: *Radocsay 1963, 15. kat. szám; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 126; Mucsi 1975, 10; Labuda, Adam S.: Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy. Studium o malarstwie śląskim połowy XV wieku. Poznań, 1984. 185.*

TGy

6

A JÁNOSRÉTI MESTER MŰHELYE

Garamszentbenedeki Kálvária-oltár

KÁLVÁRIA — *középkép*
VIR DOLORUM — *predella*
Belső képek:
KERESZTVITEL — *a bal szárny felső képe*
SÍRBATÉTEL — *a bal szárny alsó képe*
FELTÁMADÁS — *a jobb szárny felső képe*
NOLI ME TANGERE — *a jobb szárny alsó képe*
Az oltárszárnyak külső képei (a belső képektől szétfűrészelve):
Krisztus az Olajfák hegyén,
Krisztus elfogatása,
Krisztus ostorozása,
Krisztus Pilátus előtt

1480 körül
Fa, tempera, a középkép 157 × 112,5 cm, a predella 46 × 97 cm, a szárnyképek egyenként 75 × 55 cm
Ltsz.: 55.24–55.33
A szétszedett oltártáblák 1875 előtt a garamszentbenedeki apátsági templomból kerültek a múzeumba Simor prímás gyűjteséből.
Restaurálások:
Olajfák hegye. 1972–73-ban Szoboszlay Éva
Krisztus elfogatása: 1973-ban Laurentzy Mária
Krisztus ostorozása: 1973-ban Menráth Péter és Menráth Péterné
Krisztus Pilátus előtt: 1973-ban Hernády György
Keresztvitel: 1975-ben Bogdány Zsuzsa
Sírbatétel: 1975-ben Felhősi István
Feltámadás: 1975-ben Szentkirályi Miklós
Noli me tangere: 1975-ben Blaski Márta

A Jánosréti Mester az 1470–1480-as években virágzó bányavárosi iskola vezető egyénisége volt. Elnevezését a Magyar Nemzeti Galériában álló főművéről, a jánosréti Szent Miklós-főoltárról kapta. A Jánosréti Mester tanultságát illetően felmerült rajnai, kölni iskolázottsága, a festészet és szobrászat terén való azonos jártassága. Bizonyára népesebb műhely élén állt, mint ezt a jánosréti főoltár belső és külső jeleneteinek egymástól eltérő festésmódja és a rokon emlékek nagyobb csoportja bizonyítja. Radocsay a mester névadó művénél korábbi alkotásának tartotta a garamszentbenedeki Kálvária-oltár középképét és predelláját. A Kálvária-jelenet és a predella teljesen azonos típusú, kemény körvonalakkal, szinte szobrászian megformált, megnyúlt figurái egyes kutatókat a kölni Mária élete Mesterének művészetére emlékeztettek. Krisztus beesett arcát, vérző testét festőileg egyszerűbb és későbbi realisztikus eszközök jellemzik. A tájháttér elemei közül a jellegzetes köves út, amely megtalálható a jánosréti főoltár Szent Miklós megmenti három ifjú életét-jelenetén és Kálvária-képén, feltétlenül közös műhelyre utal, de a festői előadásmód mindhárom esetben eltérő. A Jánosréti Mester legszemélyesebb művének a jánosréti Szent Miklós-főoltár passiójeleneteit tekintve, a garamszentbenedeki Kálvária és predella olyan, a mester műhelyében nevelkedett tanítvány alkotásának látszik, aki — bár nem közvetlenül kapta az ösztönzéseket a németalföldi festészettől — önálló hangot tudott megütni. A mester egy, az előbbinél jóval gyengébb műhelytársa festette a garamszentbenedeki oltár szárnyképeinek jeleneteit. Szárazabb stílusához és figuráinak realisztikus vonásaihoz igen közel áll a szintén e műhelyben készült cserényi Szent Márton-oltár, amelyen az 1483-as évszám olvasható.

Irodalom: *Radocsay 1955, 104-105, 310-311; Stange, A.: Deutsche Malerei der Gotik I-II. Berlin, 1934-1961. XI. kötet, 1961, 156; Radocsay 1963, 21. kat. sz.; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 128–129; Mucsi 1975, 11.*

TGy

7

A SZMRECSÁNYI FŐOLTÁR MESTERE

Mária-oltár Felkáról

Szamárhátíves, mérműves szekrényben középen a HOLDSARLÓS MADONNA (140 cm) (a kis Jézus szobra elveszett); négy kisebb fülkében: baloldalt fenn SZENT KATALIN (56,5 cm), lenn SZENT BORBÁLA (56 cm), jobboldalt fenn SZENT DOROTTYA (54 cm), lenn SZENT MARGIT (54 cm) szobra.
Az oltár szárnyain négy jelenet Mária életéből:
MÁRIA LÁTOGATÁSA ERZSÉBETNÉL — *a bal szárny felső képe*
ANGYALI ÜDVÖZLET — *a bal szárny alsó képe*
JÉZUS SZÜLETÉSE — *a jobb szárny felső képe*
KIRÁLYOK IMÁDÁSA — *a jobb szárny alsó képe*
VERONIKA KENDŐJE KÉT ANGYALLAL — *predellakép*
Az oltárszárnyak külső oldalain négy passiójelenet a XVIII. századból.

1480 körül
Fa, tempera, egyenként 88 × 57 cm, a predella 44,6 × 198 cm
Ltsz.: 55.47
Az oltár az egykori Szepes megyei Felka templomából 1913 után került a Magyar Nemzeti Múzeumba, s az 1920-as években csere útján a Keresztény Múzeumba.
Restaurálta Nikássy Lajos 1933-ban, a képeket Hernády Szilvia és Laurentzy Mária 1976-ban, a szobrokat ugyanők 1986-ban.

A szepeshelyi festészet és szobrászat emlékei között a Szmrecsányi főoltár Mesterének oeuvre-je (tizenegy oltár) egy jól elkülöníthető, jellegzetes csoportot alkot, amelyben a festő és szobrász azonos személyének bizonyságaként az egyes szereplők festett és faragott figurái teljesen megegyező, kedvesen naiv típust követnek. Nemcsak a figuratípusok azonosak, de az oltárok felépítése is: a keskenyre szabott oltárszekrényben középen áll a Madonna, négy kisebb női szent szobrától vagy festményétől körülvéve, az úgynevezett Viereraltar (négyesoltár) elrendezése szerint. Radocsay a mester legkorábbi műveinek tartja a szepesszombati Mária-oltárt és a lőcsei Katalin-oltárt, amelyek még az 1460-as években készültek. A szepesszombati oltárral teljesen megegyező felépítésű az 1483-as dátumú nagyszalóki Mária-oltár, és a figurák típusai a megtévesztésig hasonlóak az ugyancsak a nyolcvanas években készült szepeshelyi Mária-oltáron is (mindkettő a Magyar Nem-

zeti Galériában). Bár a felkai oltáron a kompozíció és az alakok az 1480-as években megkésett jelenségként hatnak, a festmények és különösen a szobrok stílusa alapján az oltár semmiképpen sem datálható korábbra.

Irodalom: *Radocsay, D.: L'autel de la Vierge de Felka. BMH 6 (1955) 31-32, 87-91; Mojzer–Mucsi–Boskovits 1964, 131–132; Radocsay 1967, 85, 164; Mucsi 1975, 13–14.*

TGy

8

MAGYARORSZÁGI FESTŐ

Szent Erzsébet, Szent Anna harmadmagával és Mária Magdolna

1480 körül
Fa, tempera, 69 × 59,5 cm
Ltsz.: 55.37
Az Ipolyi-gyűjteményből
Kisebb kiegészítések, főleg a tábla alsó részén
Restaurálta Váli László 1931-ben és Benkovics Ilona 1979-ben.

Az egykori szárnyasoltár még három hasonló méretű, apostolokat ábrázoló tábláját is a Keresztény Múzeum őrzi (ltsz.: 55. 34–36). Az alakok ünnepélyes egymás mellé sorakoztatása a szárnyasoltár-művészet kezdetei óta elterjedt megoldás — az előzményeken, az oltárra helyezett nemesfém ereklyetartókon, sőt már az ókeresztény szarkofágokon is gyakori volt. Az arcformák és a drapériák révén pontosabban körülhatárolható a kép készítésének helye és ideje. A személyiségek jelentőségének az erőteljes arcvonások, a nagy szemek és orrok segítségével történő kiemelése a XV. század második felében a kislengyelországi festészet számos mesterénél figyelhető meg, ehhez a megjelenítéshez leginkább hasonlóan talán a krakkói székesegyház Szentháromság- és Fájdalmas Mária-oltárának képein, a hosszú, keményen megtörő drapériák pedig az olkuszi oltáron. Az ezekkel kínálkozó összevetés teszi lehetővé a dátum megállapítását, még akkor is, ha az itteni tábla szentjeinek vaskosabb, szélesebb arcformái és testalkata a közvetlen, műhelyszerű kapcsolatot kizárja. Az oltár nyilván az erős lengyel befolyás alatt álló Sáros megyéből származik, ezt az eredetet az egykor rajta olvasható Kapeller név is sugallta. Ennek a famíliának ugyanis birtokai voltak a megyében; valamelyik falujuk templomának lebontott, kicserélt oltáráról kerülhettek a táblák egyik kastélyukba még a múlt század utolsó negyede előtt, hogy aztán onnan adományként vagy vételként tovább jussanak az Ipolyi-gyűjteménybe.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 126–128; Walicki, Michal: Malarstwo polskie. Gotyk, Renesans, wezesny manieryzm; Rec. Végh J. In: AHA XII (1966) 205. A Saárossy-Kapeller családról: Kempelen Béla: Magyar nemes családok IX. Budapest, 1915. 195–197.*

VJ

9

MAGYARORSZÁGI MESTER

Két táblakép Telkibányáról (?)

Öt sebéből vérző Krisztus angyallal
KRISZTUS A KERESZTEN
1480–1490 körül
Fa, tempera, egyenként 37,5 × 29 cm
Ltsz.: 55.58–59
1933-as vétel, állítólag az Abaúj megyei Telkibánya templomából.
Jó állapotban
Restaurálta Nikássy Lajos 1933-ban.

A két tábla valószínűleg egy szárnyasoltárhoz tartozott. Az a korábbi feltételezés, hogy egy diptichon két szárnya maradt volna ránk (Mucsi 1975) valószínűtlen, mivel a két tábla szoros összetartozása ellen szól eltérő térábrázolásuk is. Az egyiken messze, szinte a végtelenig elnyúló tájat látunk, a másikon viszont teljesen hiányzik a háttér; a kehely helyzete és az angyal karingének a földön elterülő redői alig érzékeltetik a teret. A két festmény a Fájdalmas Krisztusnak vagy az Oltáriszentségnek szentelt oltárhoz tartozhatott, amelynek oltárszekrénye egy méternél alacsonyabb lehetett. Mindez egy kis méretű templom mellékoltárára utal, ily módon növekszik annak a valószínűsége, hogy a két tábla Telkibányáról származik.

A táblák stílusának eredetét vizsgálva feltűnő közvetlen kapcsolatuk a németalföldi művészettel. A fejformák, arckifejezések, a választékosnak szánt — bár néha inkább kényszeredettnek sikerült — mozdulatok láttán Dierick Bouts képei jutnak eszünkbe. A szereplők nagy részének testtartása egyébként egy Rogier van der Weyden-követőnek, a müncheni Alte Pinakothekbe került Keresztlevétel-képéről származik: Van der Weyden hatása igen sok XV. század végi német táblaképen is megfigyelhető. Arra természetesen aligha kell gondolni, hogy e képek festője okvetlenül ezt a Münchenbe került alkotást tanulmányozta. Inkább az egyes németalföldi festőműhelyekben kerengő vázlatok segítségével dolgozhatott, amelyek feltehetőleg valamelyik német művész közvetítésével kerültek ehhez a távoli, elszigetelt, aligha magas igények kielégítéséhez szokott, provinciális körülmények között dolgozó mesterhez. Még egyet érdemes kiemelni a Boutsra utaló stílusjegyek közül: ő az, aki az alapvetően festői előadásmód fenntartása mellett bizonyos esetekben szívesen alkalmaz vonalas, rajzos megoldást. Itt pedig valósággal kontúr kíséri a keresztre feszített Krisztus csípőjét, bal lábát a mögötte emelkedő domb előtt, és ugyanígy — sőt voltaképp már-már ügyetlenül — határozottan megrajzolt vonal emeli ki a lábat az angyal karinge előtt.

Külön említést érdemel még az ábrázolás témája a bal oldali képen. A régi korokban a vért az élet legfőbb princípiumának tartották, amelynek elfogyásával beáll a halál. Krisztus sebeiből olyan bő sugárban ömlik a vér, hogy az angyal egy saját erejéből már állni képtelen figurát támogat. Minthogy magának Krisztusnak a véréről van szó, ezt becses edényben, ötvösmívű kehelyben kell felfogni, de ez a kehely egyszersmind nagyon szuggesztíven emlékezetébe idézi minden nézőnek a mise mindennapi bemutatásánál használt kelyhet is. Ugyancsak a miseáldozatra gondolhattak a nézők az angyal diakónusi ruháját látva, hiszen a diakónusnak az a szerepe, hogy segítséget nyújtson a mise bemutatásához. Itt is segít

az angyal, támogatja a lelkét kilehelni látszó Krisztust, és ez mintegy a szentmise-szimbolikát magyarázta a képtábla nézőinek. A mise nem más, mint Krisztus megváltó áldozatának naponkénti megújítása. A misemondásnál a papot a ministránsok és diakónusok szolgálják, segítik, itt pedig Krisztus a pap, aki saját magát áldozza fel az emberiség üdvözüléséért.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 136; Mucsi 1975, 14; Vö. Friedländer, Max J.: Early Netherlandish Painting, II. Leyden–Brussels, 1967. 95. kat. sz.*

VJ

10
MAGYARORSZÁGI SZOBRÁSZ
Féltérden álló apostol

1490 körül
Fa, 83 cm
Ltsz.: 56.840
Az Ipolyi-gyűjteményből.

A figura Evangélista Szent Jánosként szerepel az eddigi irodalomban (Radocsaynál kérdőjellel), de ez az elnevezés bizonytalan, kizárólag az apostol fiatalos arckifejezésére támaszkodik. A meztelen láb, az öltözet valóban az apostolok egyikére utal; általában Jánost szokták szakáll nélkül ábrázolni. Szomorú arckifejezése alapján talán Kálvária vagy egy Mária halála-csoport szereplője volt; ez utóbbi a valószínűbb, mert a feszület tövében inkább álló alakja jelenik meg, vagy ha ott letérdel, akkor az alélt Máriát támogatja. A figurán világosan felismerhető az északról jövő hatás, bár a krakkói Mária-templom főoltárán, Veit Stoss akkoriban ezen a vidéken szenzációszámba menő remekművén egyik apostol sem térdel. A Mária halála-jeleneteken, ahol János a kompozíció középpontjában ugyancsak Mária mellett látható, gyakran szerepel a mellékalakok között egy féltérdre ereszkedő apostol. A redők eleganciája, megnövekedett jelentőségük az előző korszak alkotásaihoz képest, néhol egy-egy köpenyszárny belső részének nem okvetlenül szükséges visszahajlása, a más színű bélés láthatóvá tétele (például a jobb könyök alatt a földön), mind erre vezethető vissza. A formák kialakítása a bányavárosi szobrászat egyik erőteljes áramlatára jellemző, amelyhez a garamszentbenedeki úrkoporsó, a cserényi oltár és a nagyócsai Mária halála-csoport is tartozik, amint erre Aggházy Mária (1958) mutatott rá, bár talán a szobor nem áll olyan közel az úrkoporsóhoz, mint ezt ő vélte. Inkább Radocsaynak (1967) van igaza, aki az 1483-as cserényi Szent Márton-, valamint a mosóci Szent Fülöp és ifjabb Jakab-oltárt említi ebben az összefüggésben. A féltérden álló apostol szobra leginkább a cserényi figurákhoz, elsősorban a Szent János evangélista (Magyar Nemzeti Galéria), illetőleg a rutkai Szent János evangélista (Túrócszentmárton, Slovenské Národné Múzeum v Martine) által képviselt tömbszerű, szigorú stílushoz kapcsolódik. A drapéria fent említett lendületesebb, modernebb felhasználása azonban olyan mértékben emlékeztet a jánosréti Krisztus siratása-oltár (Magyar Nemzeti Galéria) főcsoportjára és a bakabányai oltárokra, hogy a későbbi datálás mindenképpen indokolt.

Irodalom: *Kalauz a Bihar vármegyei és Nagyváradi Régészeti és Történelmi Egylet Múzeumához, Nagyvárad, 1896. 22 (?); Gerevich Tibor: Esztergom műkincsei. Prímás Album. Budapest, 1928. 218; Magyarország Műemléki Topográfiája, I., 149. o. 169. kép; Aggházy Mária: Régi magyarországi faszobrok. Budapest, 1958, 23, 26. tábla; Radocsay 1967. 79, 172; Glatz, Anton C.: Gotické umenie zo zbierok Slovenského Národného Múzea v Martine. Martin, 1985. 18. kat. sz., 26. tábla*

VJ

11
A garamszentbenedeki úrkoporsó

1480-as évek
Faragott, festett, baldachinos fenyőfa építmény festett hársfa szobrokkal és domborművekkel, 3,25 × 2,26 × 1 m
Az Esztergomi Főszékesegyház letéte 1965-től
A garamszentbenedeki bencés apátsági templomból 1872-ben került az Esztergomi Főszékesegyházba.
Az eredeti festés és aranyozás kopott, hiányos. Több szobor keze letört.
Restaurálva 1872-ben Johann Hutterer műhelyében Bécsben, 1954-ben Esztergomban Németh Kálmán és 1974–79 között Budapesten Varga Dezső vezetésével.

A négy fakeréken mozgatható sírláda felett karcsú oszlopkötegeken nyugvó, magas, sátortetős gótikus baldachin emelkedik, gazdagon faragott díszítésekkel. Az oldalak szamárhátíves záródású, keskeny nyílású fülkéiben konzolokon áll a tizenkét apostol szobra. Az úrkoporsó homlokzatát az egyik keskeny oldalon a tetőzet elé emelkedő kétszintes, magas, karcsú baldachin jelzi. Itt helyezték be a halott Jézust ábrázoló szobrot — ma a garamszentbenedeki templomban van — az úrkoporsó belsejébe. A nyílás előtti sokszögű konzolra a monstranciát tették az eucharisztiával vagy a Szent Vér-ereklyetartóval. A sírláda előlapján Jézus pokolraszállását ábrázolja a festett dombormű, míg a hátsó oldalán a három Mária húsvét reggeli látogatását látjuk Jézus üres sírjánál. A két hosszanti oldalon három-három négyzetes mezőben a sírt őrző katonák jelennek meg. A homlokzat két szobra, Péter és Pál apostolé újkori pótlás, 1872-ben Johann Hutterer szobrász készítette őket Bécsben. A többi apostolszobor eredeti, feltehetően a sorrendjük is az. A homlokzattól jobbra: idősebb Jakab, Máté, János, Bertalan, Tamás, Tádé, András, Fülöp, Simon, ifjabb Jakab áll, kezükben attribútumaikat tartják, amelyek négy szobornál már letörtek.

Az úrkoporsók Közép-Európában a XIV–XV. században a húsvéti szertartások ünnepélyességét fokozták, többnyire fából készültek, így kevés maradt meg közülük (Salzburg, St. Blasius-templom, 1480 körül; Chemnitz, egykor Jakobskirche, ma Schlossberg Museum, 1480 körül; Zwickau, Mária-templom, 1507). A garamszentbenedeki úrkoporsó sírláda fölé emelkedő templom-architektúrájában a tizenkét apostol mint az egyház tartópillérei jelennek meg. Leginkább Peter Vischer nürnbergi Szent Sebaldus-síremlékének elrendezésével hozhatók kapcsolatba (1488–1519). Az úrkoporsót feltehetően az 1480-as években János garamszentbenedeki apát készíttette abból az alkalomból, hogy 1483 előtt az apátság Szent Vér ereklyét kapott Mátyás királytól.

Az úrkoporsót több tagú szobrászműhely készítette, részben Martin Schongauer metszeteinek felhasználásával. Szent András apostol expresszív alakja a vezető mester műve, amelyhez idősebb Jakab, Simon, Bertalan és Tamás apostol szobra áll stílusban közel. (Vö. Schongauer 1475 körüli apos-

tol-sorozatával, B. 34–35.) Máté apostol keményebb, merevebb vonásokkal alakított, szigorúan zárt ábrázolása más mester kezére vall, Júdás Tádé ruházatát is ez a művész mintázta. Szent Fülöp apostol csigákban kunkorodó haja és szakálla, derűsebb tekintete, ruharedőzetének lazább kialakítása egy harmadik szobrász stílusának jellemzői. E szobor magasabb talapzata és az, hogy az apostol többi társától eltérően cipőt visel, arra utal, hogy eredetileg más sorozat számára készült. Az őrök realisztikusabb, színesebb alakját a sziklás háttért jelző környezetben az első és a második mester készíthette Schongauer címerkép-sorozata (B. 93, 99, 102) ismeretében. A két első alvó, páncélos katonát lágy, dekoratív körvonalak formálják, míg a turbános és a piros sapkás, álmából éppen felriadó alak plasztikus, monumentális formái, élesen metszett, kemény és szögletes vonásai Veit Stoss krakkói műhelyének hatására vallanak.

A közép-európai művészetre a XV. század utolsó évtizedeiben nagy hatást gyakorló Martin Schongauer (1452–1491) művészetéhez, pontosabban az 1470-es évek végére datált rézmetszetéhez (B. 19) kapcsolódik a Pokolraszállás jelenete. Erre utal Jézus lendületesen, előrehajolva lépő alakja és magasan feltartott jobb karja, amelyben győzelmi jelvényét, a keresztet tartotta. A bal vállon átvetett köpeny redőzése is az előképen láthatóhoz hasonló. Itt is Ádám fogja meg Jézus balját (Ádám jobbjából éppen a Jézus kezét átfogó hüvelykujj maradt fenn), és az ősszülők térdelnek, Ádám bal térden, Éva két térden, míg a korábbi Schongauer-műhelyből ismert kompozíciókon meghajtott térddel állnak. Éva mindkét alkotáson almát tart a baljában, míg másutt általában imára szokta kulcsolni kezét, mellette, csakúgy, mint a rézmetszeten, Keresztelő Szent János térdel. Jézus — aki mellől itt is hiányoznak az angyalok — a domborművön sem a limbus ledöntött kapuszárnyán áll, hanem közvetlenül tiporja el a sátánt. A kapuszárny talán itt is Ádám feje felett jelent meg, mint Schongauer metszetén. A formai megoldások egyes részletei azonban Veit Stoss alkotásaihoz kapcsolódnak, így például a kidagadó erek a lábon vagy a széles lábfejek. S ugyancsak a krakkói oltárhoz hasonlóan Éva Ádám mögött, és nem mellette jelenik meg.

Az úrkoporsót készítő szobrászműhely feltehetően Körmöcbányán, a Garamszentbenedektől kissé északra fekvő bányavárosban, a királyi pénzverő központban működött.

Irodalom: *Haiczl K.: A garamszentbenedeki apátság története. Budapest, 1913; Schwarzweber, A.: Das heilige Grab in der deutschen Bildnerei des Mittelalters. Freiburg i. Br., 1940; Gerevich L.: A garamszentbenedeki Úrkoporsó. Gerevich Tibor Emlékkönyv. Budapest, 1942; Radocsay D.: A középkori Magyarország faszobrai. Budapest, 1967. 166–167; Taubert, J.: Farbige Skulpturen. München, 1978; Prokopp M.: A garamszentbenedeki Úrkoporsó az esztergomi Keresztény Múzeumban. Budapest, 1982*

PM

12

BE MESTER

Festmények az egykori Apostolok és segítőszentek-oltárról (?) Csegöldről

HÉT SEGÍTŐSZENT ÁLLÓ ALAKJA. Középen István vértanú, balról Erasmus, Sebestyén és Lőrinc, jobbról Szaniszló, Kristóf és György — *az oltár bal oldali szárnyának alsó képe. Külső oldalán* a KERESZTVITEL

1494
Fa, tempera, 100 × 36,5 cm és 100 × 93 cm
Ltsz.: 55.61, 55.66
Vétel az 1920-as évek elején a Szabolcs-Szatmár megyei Csegöld gör. kat. templomából
A bélletképet (55.61) Kákai Szabó Ildikó restaurálta 1971–72-ben.

Meglepő módon távoli helyen, az egykori Szatmár megyei Csegöldön bukkant elő egy olyan táblaképsorozat, amely a Jánosréti Mester műhelyével bizonyos rokon vonásokat mutat. A valószínűleg egy oltárhoz tartozó festmények egyikén BE monogram és az 1494-es évszám volt látható. Csánky Miklós BE festő művének tartotta a lőcsei Vir dolorum-oltárt és a garamszentbenedeki Kálvária-oltárt is, míg Radocsay hangsúlyozta, hogy a mesternek a csegöldi táblákon kívül több műve nem ismert. A Keresztény Múzeumban őrzött tíz csegöldi festmény alapján Genthon rekonstruálta az egykori oltárt. Az oltár szekrényfeleit zenélő angyalok díszítették, a szárnyak belül az apostolok és segítőszentek csoportjait, kívül a Passió jeleneteit mutatták be. A passiójelenetek Schongauer-metszetek hatása alatt készültek, rajzbeli fogyatékosságaik ellenére a tájhátterek mély kék színe, különösen az Olajfák hegye jelenetén, sikerültnek mondható. BE mester jellegzetes stílusát azonban az angyalok és a belső képek robusztus, szoborszerűen megfestett apostolai és szentjei határozzák meg. Az arany háttér előtt álló szentek, illetve apostolok sora nem válik monotonná, mert a mester a figurák egymás elé, illetve mögé helyezésével és a drapériák mozgalmasságával meglepő dinamizmust vitt a kompozícióba. Ha nehezen is dönthető el, hogy BE festő valóban bányavárosi tanultságú volt-e, vagy más forrásokból táplálkozó, párhuzamos stílusfejlődéssel állunk szemben, annyi bizonyos, hogy az oltár mestere kiváló festői felkészültséggel oldotta meg feladatát.

Irodalom: *Hoffmann, E.: Über Altäre aus Ungarn. In: A műgyűjtő V (1931) 165; Genthon I.: A régi magyar festőművészet. Vác, 1932. 59–60; Radocsay 1963, 22; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 133–134; Mucsi 1975, 16–17.*

TGy

13

GARAMSZENTBENEDEKI FESTŐ

Kálvária-oltár szárnyképei Garamszentbenedekről

Keresztvitel — *belső kép*
KRISZTUS SÍRBATÉTELE — *belső kép*
FELTÁMADÁS — *belső kép*

1495
Fa, tempera, egyenként 65 × 45,5 cm
Ltsz.: 55.75, 55.77, 55.78
Knauz Nándor 1883-as vásárlása a garamszentbenedeki apátsági templomból
Restaurálta Nikássy Lajos 1933-ban, 1941-ben.

Egy garamszentbenedeki kétszárnyú Kálvária-oltár maradványából nyolc táblaképet őriznek a Keresztény Múzeumban, amelyek a passió jeleneteit mutatják be. A szárnyképekhez tartozó, 1905-ben megégett oltárszekrényben háromalakos Kálvária-szoborcsoport állt. Az 1495-ös évszám az oltárszekrény alján olvasható. („O crux adoranda o crux veneranda ano dni 1495.") A Keresztvitel jelenete Schongauer rézmetszete nyomán készült. A Krisztus sírbatétele hátterében a garamszentbenedeki apátság látképe ismerhető fel.

Radocsay a festő stílusát a Jánosréti Mester által meghatározott bányavárosi hagyományokhoz kapcsolta, ugyanakkor meglehetősen provinciálisnak ítélte. A rajzbeli fogyatékosságok ellenére azonban az oldottabb festői stílus, különösen a Feltámadás hátterében, valamint az élénk színezés a mestert a XV. század végi új irányzatok képviselőjeként mutatja be. Művészetében a gótikus táblaképfestészeten belül is érvényesülő reneszánsz szemlélet jut kifejezésre.

Irodalom: *Radocsay 1955, 109, 311; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 137; Radocsay 1967, 167; Mucsi 1975, 17.*

TGy

14

MAGYARORSZÁGI SZOBRÁSZ

Madonna Alistálból, eredetileg Pozsonyból

1500 körül
Fa, 170 cm
Ltsz.: 56.839
1941-es vétel a csallóközi Alistál templomából. Mária ujjai hiányosak, a kis Jézus jobb kézfeje hiányzik, az orrhegyek csúcsa és Mária nyaka kiegészítve. Eredeti festésének és aranyozásának elenyésző nyomaival
Konzerválta dr. Berecz Ferenc 1973-ban.

A fenséges arcú Madonna már méreteivel is monumentalitást sugároz, királynői fellépését azonban nemcsak ennek köszönheti. Nagyszerű, késő gótikus redőjátékkal megmozgatott palást burkolja testét, jóságos tekintettel szemléli gyermekét, aki a két fej közé, a kompozíció által ugyancsak kiemelt helyre előrenyújtott kezével egykor nyilván áldást adott. A felső kar irányából következtetve furcsa mozdulat volt ez, de akár a bal kart, akár a lábakat nézve logikus: ez egy mozgékony, eleven kisgyermek, őhozzá még az ünnepélyes gesztus is így illik igazán. Mária fejének viszonylagos nagysága, alakjának a vállak és karok révén szemmel láthatóan szélesített volta a XV–XVI. század fordulójának stílusjegye; különös elgondolni, hogy a század elejének „szép Madonnái" milyen karcsúak, lányosan kecsesek voltak, ugyanazon a gótikán belül mennyire más szépségeszményt követtek.

A Madonna Balogh Jolán (1959, 1960) érvelése szerint a pozsonyi dóm szentélyének barokkizálásakor került Alistálra, eredetileg a szentély egyik mellékoltárán állhatott. (Mérete is egy nagyméretű templom igényes mellékoltárának főalakjára utal.) Stílusát a ruharedők mozgalmas elrendezése alapján Ulmhoz, Hans Multscher és Michael, illetőleg Gregor Erhart stílusához köti. Az erőteljes kanyarodás által hangsúlyossá tett nyak a kompozíción belül ugyancsak e körre utaló jegy. Jaromír Homolka inkább a közvetlen szomszéd, Alsó-Ausztria szerepét kívánja előtérbe helyezni, Jakob Kaschauer, majd Nikolaus Gerhaert van Leyden hatását látja meghatározónak.

Irodalom: *Lux G.: Műemléki séta a Csallóközben. Technika XX (1939) 378; Kampis A.: A középkori faszobrászat Magyarországon. Budapest, 1940. 67 (a bányavárosi iskola képviselője); Magyarország Műemléki Topográfiája, I. Budapest, 1948. 149. o., 168. kép; Balogh, J.: L'origine du style des sculptures en bois de la Hongrie médievale, II. AHA VI (1959) 21–26 (a pozsonyi eredetről és az Ulmhoz fűződő stílusról); Uő: Az alistáli Mária-szobor. MÉ IX (1960) 106–112 (ugyanaz); Radocsay, D.: Der Hochaltar von Kaschau und Gregor Erhart. AHA VII (1960) 45–46; Radocsay 1967, 73, 207; Homolka, J.: Gotická plastika na Slovensku. Bratislava, 1972. 21, 390 (az alsó-ausztriai szobrászathoz hasonlít).*

VJ

15

Mária látogatása Erzsébetnél
Egy hajdani oltárszárny külső képe Csegöldről

XV. század vége
Fa, tempera, 86 × 72 cm
Ltsz.: 54.16
A Szabolcs-Szatmár megyei Csegöld gör. kat. templomából Csernoch prímás idejében került a múzeumba.
Restaurálta 1970 körül Lente István.

A hajdani oltárszárny belső oldalán mustrás arany háttér, fa domborműi hiányzó alakjainak körvonalaival.

A késő középkori ikonográfiai változásokra jellemzően a Lukács evangélium (1,39–56) epizodikus megjelenítéseként a Vizitáció ábrázolásának egy olyan típusa alakult ki, amely Mária látogatását Erzsébetnél Jézus földi életének első állomásaként, Krisztus és Keresztelő Szent János találkozásaként jeleníti meg. Ezeken a képeken a két születendő gyermek anyja méhében látható, János devóciója a térdelő, imádkozó tartásban jut kifejezésre, a sugaras mandorlában ülő gyermek Jézus áldó mozdulattal fordul feléje, a térdelő előfutár már anyja méhében fogadja a krisztusi kegyelmet és ezáltal a megváltást az ősbűntől. A csegöldi festményen az ismert ilyen jellegű ábrázolásokkal összevetve igen jelentős a magzatok nagysága. A princetoni ikonográfiai index a Vizitációnak ezt a típusát — megkülönböztetésül a két szent asszony terhességre utaló alakját vagy a terhességet szimbólumokkal jelző ábrázolásoktól — „foetus típusnak" nevezi.

A Vizitáció ünnepét Szent Bonaventura vezette be 1263-ban a ferencesek számára, és csak 1389 óta tartozik az egész római katolikus egyház Mária-ünnepei közé, de a prágai érsekségben már az utóbbi dátum előtt is ünnepelték. Bár Mária és Erzsébet találkozása misekönyvekben csak 1389 után szerepel iniciálékban, a festészeti és szobrászati példák sokkal régebbről ismertek. A születendő gyermek ábrázolása a kora XIV. század óta előfordul, de gyakorivá csak a XV. század elején válik, nemcsak a Vizitáció, de ezzel párhuzamosan az Angyali üdvözlet és az apokrif József kételyei-jelenetekben is.

A csegöldi táblakép egy egykori szárnyasoltáron az Angyali üdvözletet követően és Jézus születését megelőzően Mária és Jézus életének kiemelt eseményeként került bemutatásra. A két szent nő találkozásának ábrázolásában az ölelő gesztust a késő középkorban a kézfogás váltja fel, mint ezen a képen is, bár Mária balját Erzsébet vállára tevő mozdulata még a korábbi Vizitáció-képek öröksége. Az idősebb aszonyként fe-

dett fővel ábrázolt Erzsébet kissé előrehajlik Máriához, ebben éppúgy kifejezésre jut a beszélgetés, mint a palásttal hangsúlyozott, térdelő, hódoló tartás. Az Angyali üdvözlet jelenetéhez hasonlóan már a Karoling-kor óta előfordul, hogy Mária mögött egy szolgálót is ábrázolnak, képünkön csomaggal. A jelenet, mint általában, itt is tájban játszódik, Erzsébet és Zakariás háza előtt, amely a kép jobb oldalán látható. A magyarországi emlékanyagban e különleges ikonográfiai típus a csegöldi festménynél korábban, az egykori Gömör megyei csetneki templom freskóján, később az egykori Árva megyei zábrezsi táblaképen jelenik meg.

A táblakép mesterét Genthon és Mucsi magyar, csegöldi festőnek tartotta, és a képet 1450 körülre datálta. Genthon szóbeli közlése szerint, amelyet Radocsay idéz, a századforduló csegöldi plébánosa korábban a Felvidéken, a besztercebányai egyházmegyében tevékenykedett, így a legkülönbözőbb stílusú csegöldi festmények helyi provenienciája meglehetősen kérdéses. Péter András is úgy véli, hogy a Vizitáció stílusa a bányavárosok művészeti körére utal. Ő Genthonnal szemben, aki a képen a század közepi lírikus irányzat hatását látja, a festményt XVI. századinak tartja. Gerevich Tibor szerint a kép „stilje olaszos, bár kétségtelen, hogy magyar festő munkája". Radocsay a kép stílusát az osztrák művészethez kapcsolja, és 1450 körülre datálja, bár megjegyzi, hogy közelebbi analógiái ez ideig ismeretlenek. Lechner az „osztrák vagy cseh festő 1450–1460 körül" meghatározással él. Stange egy, az esztergomi múzeumban található Vizitáción (feltételezhetően ez a csegöldi kép) az alsó-ausztriai Garsi oltár Mesterének (Meister des Garser Altars) lágy formáit vélte felfedezni az 1490-es évek végéről.

A kép stílusára és datálására vonatkozó megállapítások egyaránt ellentmondásosak, mégis elkészítésének időpontja határozható meg könnyebben. Erzsébet ruházatának, különösen fejdíszének divatja, Máriáétól eltérő, idősebb asszonyt jellemző, realisztikusabb arcvonásai és a tájháttér a XV. század végére utalnak. Kompozicionális szempontból és a figurák típusát illetően, a szolgálólány ábrázolásának tekintetében is, képünk igen nagy hasonlóságot mutat a Freising melletti gelbersdorfi plébániatemplom északi mellékoltárának egy predellaképével az 1480-as évekből. (Vö. Lechner 89. kép.) Bár a festmények stilárisan nem rokoníthatók, ilyen hasonlóság csakis egy általánosan elterjedt, közös metszet-előkép ismeretében lehetséges.

Irodalom: *Radocsay D.: A középkori Magyarország táblaképei. Rec. Lajta Edit In: MÉ VI (1957) 97.; Stange, A.: Deutsche Malerei der Gotik 1–11. Berlin, 1934–1961. XI. kötet 1961, 56; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 124; Mucsi 1975, 10; Urner-Astholz, H.: Die beiden ungeborenen Kinder auf Darstellungen der Visitatio. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 38 (1981), 29–58; Lechner, G. M.: Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst. In: Münchner Kunsthistorische Abhandlungen IX. kötet. Szerk. Braunfels, W., Lieb, N. München-Zürich, 1981. 362; Wilckens, L. von: Ein Kaselkreuz in Rokycany. Hinweise zur böhmischen Marienverehrung unter Karl IV. und den ersten Prager Erzbischöfen. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1965. 33–51.*

TGy

16

M. S. MESTER

Krisztus az Olajfák hegyén
Keresztvitel
Krisztus a kereszten
Feltámadás

1506
Mindegyik hársfa, tempera. Méreteik: 157 × 79, 147 × 92,5, 145 × 91, 156 × 78 cm
Ltsz.: 55.101–104
1878–1891 közötti szerzemény a hontszentantali Koháry-Coburg kastélyból
Erősen lekoptatva, a széleken, sarkokon a festett felület néhol hiányos.
Restaurálta Endrődy Sebestyén 1915-ben; a Krisztus a kereszten címűt 1956-ban és 1968-ban, a Keresztvitelt 1973-ban Varga Dezső. A Keresztvitel és a Kálvária tábla hátlapján álló nőalakokat ábrázoló lapos domborművek voltak, körvonalaik felett mérműveк nyomai látszanak, tehát az itt tárgyalt képek az egykori oltár forgatható szárnyairól valók.

A négy pompás tábla egy nagyon igényes szárnyasoltár passiósorozata volt, amely így, viszonylag zárt egységként került a múzeumba. A felette lévő Jézus születése-sorozatból a Mária látogatása Erzsébetnél a Magyar Nemzeti Galériába, a Jézus születése a hontszentantali plébániatemplomba került. Eredetileg az egyik legjelentősebb alsó-magyarországi bányaváros, Selmecbánya várában emelkedő Mária-templom 1506-ban felállított főoltárát díszítették, amely alig pár évtizeden keresztül töltötte be rendeltetését. A török közeledtétől való félelmében 1541-ben, Buda elesének évében a város polgársága a templomot erődítménnyé alakította át, a szétszedett oltár részei a város közelében lévő falvakba kerültek. Két festmény és a teljes szobordísz elveszett, minden bizonnyal megsemmisült.

A nagyszabású sorozat feltűnően nagy méretű táblái Jézus Krisztus szenvedésének és feltámadásának a régi Magyarországról ránk maradt legmegrendítőbb ábrázolásai. Az Olajfák hegyén Krisztus kiszolgáltatottságát, halálra rendeltetettségét ruhájának tompa szürkéje fejezi ki, többek között a növényzet és a tanítványok öltözetének telt ragyogású színei közepette. Iszonyú embertömeg tornyosul a Keresztvitel magatehetetlenül földre zuhant Megváltója felett, megrendítő a Kálvária-kép, amelyen a nemes szépségű test felett a fej üreges szemgödre magának a halálnak a borzalmát árasztja. Az utolsó képen a diadalmas Feltámadott, felemelt jobb keze után fordulva nemcsak egyértelműen lezárja az egész sorozatot, de áldásával utólag is nyomatékosan értelmet ad az egész szenvedéstörténetnek. A négy tábla új művészi eredménye az akkor még szokatlanul szenvedélyes festőiségű előadásmód. Az erőteljes színek ragyogóvá, néhol valósággal áttetszővé váltak, a világosabb foltoknál (arcok, kendők, Krisztus teste, de a római százados törökös turbánja is) egyértelműen az az érzésünk, hogy fényt bocsátanak ki magukból. Még tovább fokozza a színek erejét az arany háttér — amely a XVI. század elején már feltűnő archaizálás — ünnepélyes ragyogása.

M. S. mester szemmel láthatóan festői, foltokban gondolkodó egyéniség volt, ezt legjobban a Feltámadás mögötti siratás-jelenetnél érhetjük tetten. A szárnyasoltárt, minthogy a szentélyben a hívőktől viszonylag nagy távolságra állt, nem lehetett alaposan szemügyre venni, a háttér aprócska figurái

már csak alig-alig voltak láthatók. A mester ennélfogva itt boldogan feloldozta magát a lelkiismeretes valóságfestés késő gótikus kötelezettsége alól, és olyan laza ecsetvonásokkal, ám ezek segítségével olyan expresszív képességgel modellált, hogy ha csupán ez a töredék maradt volna ránk, talán nem is tudnánk helyesen datálni a képet. Ilyen jelenetek mindegyik kompozíciót gazdagítják: az Olajfák hegyén a Júdás vezette poroszlók, a nagyváros melletti hegy tipikus középkori vesztőhelyi nyüzsgése a Keresztvitelen, a Feltámadáson a kenettel érkező szent asszonyok; a Keresztrefeszítés hasonló részlet híján is elkülönül a többi táblától.

Különös képessége volt a festőnek egyes részletek felejthetetlenül hangsúlyos megformálására, mint a szenvedés kelyhét hozó tünékeny angyal és Krisztus hozzá felnyújtott keze, ugyancsak Krisztus keze a Keresztvitelen, vagy Cirenei Simoné, aki a szent fát nagy tisztelettel, csak lepelbe burkoltan érinti, a Kálvárián a százados hitvalló gesztusa, a Feltámadott feje fölött a jeruzsálemi templom különös ragyogása.

A részletek közül néha még azok is szimbolikus tartalmak hordozói, amelyek felületes ránézésre nem mások, mint a valóság-megfigyelés vagy a zsánerszerű beállítás érdekes esetei. Így például az Olajfák hegyének jobb alsó sarkában elhelyezett szamóca, amely utalás a vérrel verejtékezés földre lepergő cseppjeire, a feszület tövében a zászlót tartó katona félreforditott feje pedig a hitvalló százados közvetlen közelében a megváltás megtörténtét tudomásul nem vevőket, sőt a csak azért is elzárkózókat jelképezi. A lepecsételt, ám a diadalmas Megváltó feltámadását megakadályozni nem tudó koporsó körül látható katonákra is ez érvényes: a szendergők, az őt észre sem vevők, a hátrahőkölők, a küzdelmet máris reménytelennek érzők. (A sírláda előtt lévő kőlap peremén olvasható a híres „M.⅊S. 1506" jelzés.)

Más részletek inkább a passió drámáját, a „jó" és a „gonosz" erők ennél hangsúlyosabb egymásnak szegeződését mutatják. A néhol eszesebb, máshol korlátoltabb, de egyaránt kegyetlen pribékek a Keresztvitelen Krisztus, a szent nők és János „ellenpontjai". Hasonló ellenpontozással szerepel a Keresztrefeszítés-táblán a feszület felé lobogó, ellenséges, az ószövetséget, a Synagogát képviselő zászló és Krisztus makulátlan fehér ágyékkötője, amely mintha az előbbivel kívánna szembeszállni.

A nagyszerű gótikus sziluettű zászló és ágyékkötő lobogása nem egy meghatározott irányból fújó szellő által diktált, inkább ornamentális jellegű. M. S. mester ízig-vérig középkori festő volt, művészetének gyökere Schongauer alkotásain keresztül a legtöbb korabeli művésznek ötleteket, készen átvehető megoldásokat nyújtó késő gótikus Rogier van der Weyden életművéből ered. M. S. mester célja a formák, testek átszellemítése volt, nem vette át a reneszánsz akkor még az Alpoktól északra alig ismert racionális szemléletmódját, bár ő maga minden bizonnyal járt Itáliában, esetleg már előzőleg is tanulmányozta olasz művészek rajzait, metszeteit. Az egyes részletek alapos megfigyelése, esetleges előképekkel való egybevetése meglepő eredményt hoz: olyan jellemző figurák, mint a Keresztvitel összeroskadt Krisztusa — és a tábla néhány további figurája — vagy a Kálvária törökös turbánt viselő római századosa, konkrét átvételek a késő quattrocento jeles művészeitől, az első Mantegnától, a második Pollaiuolótól (Mojzer 1980). A mester ugyanis, középkori gyakorlat szerint, nem természettanulmányok után dolgozott, így kompozícióinak felépítésénél nagy szerepe volt az előképeknek. A nála valószínűleg fiatalabb Dürertől is felhasználhatott műveket (Mojzer 1965). Az átvételekre, továbbá a donátorokra és az oltár ikonográfiai programjának összeállítójára, a sziléziai származású, Krakkóban többek között a Veit Stoss által készített Mária-oltár programjának összeállításával is érdemeket szerzett Johannes plébánosnak a tevékenységére vonatkozó kutatásoktól még sokat várhatunk, talán a titokzatos monogramista kilétére is fény derül. Mojzer Miklós publikációiban (így 1976-os könyvében) annak a meggyőződésének ad hangot, hogy ez a mester nem más, mint a rézmetszőként ismert M. Z. mester.

A képek már a Maszlaghy-féle 1891-es katalógusban szerepelnek (Schongauer műveiként), de a magyar művészettörténet számára valódi jelentőségüket csak Divald fedezi fel (1906), aki felismeri a képek magyarországi származását és a hontszentantali, illetve esztergomi táblák összetartozását. A régi magyarországi művészet szélesebb összefüggésébe először Genthon állítja a táblákat (1931), megállapítva, hogy az oltár — amelynek szobrait is M. S. mester faragta — egykor a selmecbányai Szent Katalin-templomban állt. Radocsay (1955, 1957, 1963) részletesen tárgyalja a kutatás történetét — például a német és osztrák kutatók arra irányuló kísérleteit, hogy a képeket M. Z. mester, ill. idősebb Jörg Breu munkásságába illesszék be —, ő a mestert Dürer és a dunai iskola hatása alatt kialakult egyéniségnek tartja, és művészetét igyekszik a magyarországi fejlődésbe beilleszteni. Stange (1961, 1965) a szepeshelyi Mária koronázása-oltárt jelöli meg stíluselőzményként, illetőleg a krakkói művészethez, elsősorban a Behaim-kódex köréhez fűzi a műveket. Boskovits fő érdeme az egykori oltár rekonstrukciója; a stílus forrásvidékét nyomozva Dürer- és Schongauer-analógiákat sorakoztat fel (1962). Vaculik 1965-ben tartott előadásában (amelyet itt megjelentetésének éve, 1975 szerint idézünk) és Severová (1968) továbbra is több kéz munkájának, ill. több oltár részének tartják a szóban forgó képeket. Vaculik egyébként határozottan szembefordul a dunai iskola hatását feltételező nézettel, és Genthon sejtését feleleventve Kölnhöz, konkrétabban a Severinus Mester egyik táblájához, egy később írt, de ugyanabban az évben megjelent katalógus-előszóban viszont az ulmi festészethez kapcsolja M. S. stílusát. Mojzer Miklós egy újabb táblának az oeuvre-höz illesztése során többször is említi az Esztergomban őrzötteket (1966, 1974). A továbbiakban rendkívül alapos részletmegfigyelések pazar felvonultatásával, az apróbb morfológiai egyezések tucatjának felmutatásával és interpretálásával igyekszik minél jobban megvilágítani a nagyszerű, de enigmatikus festménysorozatot (1965). M. Z. mester metszeteinek átvizsgálása, előképeinek számbavétele után (1975, 1981) úgy látja, hogy a szignatúra különbözősége ellenére is őbenne kell keresnünk a táblák mesterét (1976, 1980), eddig felsorakoztatott érvei azonban még nem mutatják kétségkívül bizonyítottnak állítását.

Irodalom: *Radocsay 1963, 32–35. kat. sz.; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 139–140; Stange, A.: Die Kunst der Donauschule — Würdigung und Kritik der Ausstellung des Landes Oberösterreich in St. Florian und Linz. Alte und moderne Kunst X (1965), Heft 82, 48–49; Mojzer M.: Dürer és MS Mester. Művészet VI/5. (1965 május) 19–21; Mojzer M.: Tanulmányok a Keresztény Múzeumban II. — MS mester zászlai: ME XIV (1965) 97–106; Rec. Vayer, L. In: AHA XII (1966) 373; Mojzer M.: MS mester nyolcadik táblaképe.*

BMH 29 (1966) 69–82, 114–120; Mojzer M.: Schongauer és MS mester. Művészet VIII/5 (1967 május) 4–6; Végh, J.: Die Kunst der Donauschule 1490–1540 (kiállítási ismertetés). AHA XIV (1968) 111–112; Severová, K.: K problematike monogramistu M.S. Ars II (1968) 160–166; Mucsi 1973, 11; Pogány-Balás E.: Mantegna és MS mester. MÉ XXIII (1974), 97–108; Mojzer M.: MS mester „Levétel a keresztről" képének datálása. BMH 43 (1974) 53–74; Mojzer, M.: Um Meister MZ. I. AHA (XXI) 1975, 371–428; Vaculik, K.: K niektorým otázkam neskorej gotiky a renesancie na Slovensku (Zu einigen Fragen der Spätgotik und der Renaissance in der Slowakei). Zbornik Slovenskej národnej galérie. Galéria Staré Umenie 1975, 84–87, 98–100; Vaculik, K.: Gotické umenie Slovenska (kiállítási katalógus), Zvolensky Zámok. Zvolen, 1975, 56–57; Mucsi 1975. 19–20; Kocher, G.: Spätmittelalterliches städtisches Rechtsleben. Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters. Internat. Kongress Krems a. d. D. 1976. Öst. Ak. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. Sitzungsberichte, 325. Bd., 53; Katona I.: Az MS-műhely és a bányavárosok iparművészete. MÉ XXV (1976) 321–338; Mojzer M.: MS Mester passióképei az esztergomi Keresztény Múzeumban. Budapest, 1976; Krása, J.: Nástenná malba. In: Pozdně gotické uměnie v Čechách (1471–1526). (Homolka, J.–Krása, J–Mencl, V.–Pešina, J.–Petrán, J.) Praha, 1978. 302; Mojzer M.: MS mester budapesti, hontszentantali (Antol) és lille-i képei. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve III (1980) 149–163. Mojzer, M.: Um Meister MZ. II. AHA XXVII (1981) 247–279; Marosi E.: A késő gótika a XV. század végén Magyarországon. In: A művészet története Magyarországon. Szerk.: Aradi N. Budapest, 1983. 144–147; Mojzer, M.: Ein Prediger am Ende des XV. Jahrhunderts in Kleinpolen und Ungarn: Johannes Galer. In: Seminaria Niedzickie-Niedzica Seminars

VJ

17

GARAMSZENTBENEDEKI FESTŐ

A garamszentbenedeki Szent Vér-kápolna egykori oltárának belső szárnyképe

TIZENNÉGY SEGÍTŐSZENT
FÁJDALMAS KRISZTUS DONÁTORRAL
1510
Fa, tempera, egyenként 95 × 61 cm
Ltsz.: 55.91, 55.92
Simor prímás gyűjtéséből 1875 előtt, a garamszentbenedeki apátsági templomból. A barokk ízlés szerint megújított oltár 1836-ban még az apátsági templomban állt. A szétfűrészelt, passiójeleneteket ábrázoló négy külső szárnyképet szintén a Keresztény Múzeum őrzi.
Restaurálta Nikássy Lajos 1934-ben, majd Kisterenyei Ervin 1972-ben (55.91); Nikássy Lajos 1933-ban, majd Pintér Attila 1973-ban (55.92).

A képen olvasható minusculás felirat: „hoc opus fecit fieri reverendus iohannes abas ad sanctum benedictum anno dom(ini) 1510". A felirat alatt látható a térdelő donátor, Szécsényi (III.) János apát címere. A bencés apát, aki Mátyás király kedvelt embere volt, a ma is Garamszentbenedeken őrzött ereklyetartóba fogja fel Krisztus vérét. A tájháttérben a folyó és a fölé magasodó épület szintén a garamszentbenedeki apátságra utal.

A garamszentbenedeki apátság az ott őrzött Szent Vér ereklye tiszteletének köszönhetően az egyik leglátogatottabb magyar késő középkori búcsújáróhely lett. Az oltáriszentség tiszteletének és az Imago pietatis ábrázolásoknak egyik, ritka módon történetileg is helyhez köthető példája látható az oltárképen.

A festő a passióképeknél ugyan Schäuffelein, Baldung és Wolf Traut metszeteire támaszkodott, de a garamszentbenedeki vonatkozások és a fenti művészekétől eltérő stílusa kétségtelenné teszi, hogy az egykori Bars vármegyében működött.

Irodalom: *Knauz N.: A Garam melletti szentbenedeki apátság. Budapest, 1890. 44–45; Radocsay 1955, 136, 162, 312–313; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 142, 144; Mucsi 1975, 20.*

TGy

18

MAGYARORSZÁGI SZOBRÁSZ

Atyaisten éneklő és zenélő angyalok között

1510 után
Fa, 34 × 61 cm
Ltsz.: 56.838
Az Ipolyi-gyűjteményből
Állapota kisebb kopásoktól eltekintve jó, eredeti festékrétegének maradványaival
Restaurálta Biró László 1983–84-ben.

A különös formájú, alul ferdén kifaragott domborműű egyértelműen alulnézetre készült. Az angyalok nagy része lefelé néz — azok is, akiknél ezt nem lehet az énekeskönyvre figyeléssel vagy hangszerükre koncentrálással megmagyarázni —, az Atyaisten pedig jól láthatóan lefelé adja az áldást. Tekintete kissé balra irányul, nyilván ott volt az egykori oltár főszereplője, az újszülött Jézus. Az éneklő és zenélő angyalok önmagukban is erre a jelenetre utalnak, de a felső sor két angyalának felfelé mutató kézmozdulata még egyértelműbbé teszi az együttest, ők ugyanis a betlehemi csillagra hívják fel a figyelmet. A domborműű az oltárszekrény felső részében, de még a záródeszka alatt volt, lefelé nyilván gótikus indadísszel megtoldva. Ez az elhelyezés adja a legjobb magyarázatot arra, miért ferde a szoborcsoport alja: így akarták az oltár előtt álló nézőnek lehetővé tenni, hogy tekintetével minél magasabbra, még az Atyaisten és angyalai mögé is elkalandozhasson. Fokozta az alakok megjelenésének könnyedségét, égi lakókhoz illő légiességüket az, hogy valamivel a mustrával vagy csillagokkal díszített háttér előtt jelentek meg, mégpedig úgy, hogy látszólag nem támaszkodtak semmire. Az a két pont ugyanis, ahol az oltárszekrény széléről valamilyen konzol tartotta a csoportot — amit a két szélső angyal aljának vízszintes kiképzése jelez — nyilván el volt takarva egy építészeti vagy növényi dísz segítségével. Külön figyelmet érdemel az Atyaisten áldó keze melletti két angyalnak, a két énekes szimmetrikus párjának fúvós hangszere. Az egyik egy egyszerű pásztorsíp vagy szarvkürt, amelyet tehén vagy kecske szarvának megfaragásával könnyen, házilag elő tudtak állítani, a másik egy hólyagduda, amelynek légzsákja a fúvóka és a hangszer törzse között van elhelyezve. A két primitív, parasztok vagy pásztorok által használt hangszer talán arra utal, hogy a Jézus születése-jelenet kiegészítéseként a pásztorok imádása is látható volt az oltárszekrényben.

A domborművet Radocsay Dénes (1967) a dobronyai Mária halála-oltárhoz hasonlónak, és ebből következően a bányavárosi iskola alkotásának tartotta. A dobronyai reliefet ugyan sokkal keményebb, szigorúbb felfogás, a dunai stílus elveinek szinte iskolás követése jellemzi, az esztergomi oldottabbnak, játékosabbnak mondható, de Radocsay meghatározásának lényegével egyetérthetünk. A bányavárosokban,

illetve a tőlük nyugatabbra lévő vidéken a legvalószínűbb éppen a dunai stílusnak a felbukkanása, és a század elejének bányavárosi alkotásain ez a hatás mutatható ki.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 21. és 205. képek; Radocsay 1967, 123, 175.*

VJ

19

MAGYARORSZÁGI (AUSZTRIAI?) FESTŐ

Szent Lénárd kolostorának építésénél

1520 körül
Fa, tempera, 55 × 41,5 cm
Ltsz.: 55.105
Az Ipolyi-gyűjteményből
A tábla felső negyede és az alsó szegélynél a festékréteg hiányos, rongált
Restaurálta, új alapra áttette Asztalos István 1974–1975-ben.

Szent Lénárd arról volt híres, hogy életében és halála után csodás közbeavatkozásával meg tudta szabadítani az igazságtalanul elítélt és rabságban tartott híveket. Attribútuma ennek következtében egy rablánc szokott lenni. Legendája továbbá arról is tudósít, hogy egyszer az ő imáinak köszönhetően Klodvig frank király felesége egy erdő közepén baj nélkül hozta világra egyik gyermekét, ezért a megkönnyebbült uralkodó nagy adományban részesítette. Lénárd ekkor tudta felépíteni híres kolostorát Noblacban. Ennek építésénél a sürgés-forgás közepette apáti bottal a kezében, szerzetesi ruhában és tonzúrával megjelenő Szent Lénárdot mutatja a kép; bő köpenyének redői majdnem teljesen eltakarják az itt is nála lévő láncot.

Az Ipolyi-gyűjteményből származó táblát eddig egyértelműen magyarországi mester művének tartották. Genthon István (1948) és Mucsi András (1964, 1975) még azt is megkockáztatta, hogy a zólyomszászfalvi Szent Ilona- és Egyedoltár mesterétől származtassa, az alakoknak a kompozíció egészéhez viszonyított mérete és az arcformák azonban ez ellen szólnak. Alaposabban tanulmányozva úgy látszik, hogy — az alakok arányai, a ruhák vagy arcok megfestése, az ecsetjárás és a fanyar színharmónia alapján — a dunai stílus egyik legfontosabb alsó-ausztriai remekéhez, a pulkaui oltárhoz, illetőleg az azt készítő festő (História-Mester?) műhelyének alkotásaihoz köthető több joggal az eddigi analógiák helyett. Az arcok kissé grafikus megformálása, a ferde metszésű szemek, az ujjak hajlékonysága mind olyan jegyek, amelyek még konkrétabbá tehetik vizsgálódásunkat: a pulkaui mester műhelyében dolgozó, a bécsi Diözesanmuseum 1515–1520-ra tehető Szent István- és Lőrinc-tábláinak festőjénél figyelhetők meg hasonló részletek. A két művész természetesen nem azonos személy, az esztergomi táblán sok ügyetlen, vaskos részletmegoldást találunk; különösen az ujjak, illetőleg végtagok ízesüléseinél láthatunk torzulásokat, a hevesnek, energikusnak szánt mozdulatok gyakran csak sutának sikerültek.

Nehéz eldönteni, hogy a kép készítője alsó-ausztriai munkássága, esetleg csak tanulóévei után telepedett-e le a magyarországi bányavárosok környékén, vagy csupán a kész kép jutott valamilyen módon Ipolyi Arnold gyűjteményébe. Minthogy szerény méretű, a dunai iskola iránti rajongás divatossá válása előtt aligha sokra becsült tábláról van szó, valószínűbbnek látszik, hogy besztercebányai püspök korában saját egyházmegyéjének valamelyik templomából került Ipolyihoz. A kor magyarországi és ausztriai művészetének szoros kapcsolatait figyelembe véve úgy tűnik, a kérdés aligha lesz könnyen megválaszolható.

Irodalom: *Radocsay 1955, 332–333; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 144; Mucsi 1975, 20. Vö. Stange, A.: Malerei der Donauschule. München, 1964. 42–43, 111–116; Saliger, A.: Dom- und Diözesanmuseum Wien. Wien, 1987. 71. kat. sz., 210-214. kép*

VJ

20

MAGYAR FESTŐ

XVII. század második fele

Balassi Bálint arcképe

Vászon, olaj, 117 × 86 cm
Ltsz.: 59.1059
A Ragályi-Balassa család tulajdonából

Az 1594-ben, Esztergomért vívott harcban elesett költőről egykorú ábrázolás nem maradt fenn. A család tulajdonából származó portréja XVII. századi alkotás. Ha későbbi is Balassi koránál, valószínű, hogy híven őrzi arcvonásait. A festmény ugyanis hiteles előképet követ, olyan arcképet, amelyik a költőt 33 évesen ábrázolta. A kép felirata utal erre, amely Balassi nemesi származásán, katonai rangján, valamint halálának évén és helyén kívül a képen megörökített életkorát is pontosan közli. A festmény 1587 körüli előképe lehetett metszet, valószínűbb azonban, hogy olyan kisebb arckép, illetve miniatűr volt, amilyenek főként családi használatra készültek, s nemegyszer jegyajándékként szolgáltak. E kisméretű portrék divatja nálunk épp az idő tájt kezdődött, legkorábbi magyarországi példáit a XVI. század utolsó harmadából ismerjük.

Balassi, akit emberként és költőként is vonzott a vitézi életforma, e képen kardját markolva — s némi megszépítő túlzással —, hadvezéri botot tartva jelenik meg. Költészetét csupán egy apró epizód idézi: tollas fövege alatt fehér kapcsos könyv fekszik, lapjai közt papírcsík a költő jelmondatával: „Arte & Marte". Az utókor rangsorolása ez, a XVII. századi hazai nemesi szemléleté, amelyik a családi ősgalériába szánt portrén a katonai érdemet még egyértelműen helyezte a költői teljesítmény elé. A nemesi reprezentáció szempontjainak felel meg tehát a képen megörökített magatartás, ahogy a beállítás is, amely már a barokk nemesi portrék jellegzetes megoldása. Az öltözék szintén a festmény korára jellemző, a kék mente sűrű, széles sávban futó paszomántjait, a piros dolmány kézfejnél visszahajló hímzett kézelőjét, valamint a kerek ékköves csattal záródó, hímzett, széles övet a XVII. század második felének nemesi férfiviseletében találjuk meg.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 146; Zolnay L.: Balassa Bálint családi emlékei Esztergomban. MÉ 1964/2, 144; Héjjné Détári A.: Régi magyar ékszerek. Budapest, 1965. 50; Mucsi 1975, 62; Buzási E.: Régi magyar arcképek / Alte ungarische Bildnisse. Kiállítási katalógus. Tata–Szombathely–Budapest, 1988. 8. kat. tétel*

BE

21

JOHANN MARTIN STOCK (?)

(Nagyszeben, 1742 — Nagyszeben, 1800)

Társasági jelenet játékosokkal

Társasági jelenet — látogatók gyermekekkel

1780 körül
Fa, olaj, egyenként 31 × 45,5 cm
Ltsz.: 55.121, 55.122
Az Ipolyi-gyűjteményből

A két képet a magyar életképfestés ritka példái között tartja számon a szakirodalom. Bizonyára magyar voltuk s emellett tán viselettörténeti érdekességük miatt helyezte el őket gyűjteményében Ipolyi Arnold. Számára ugyanis a műtárgy nemcsak művészi teljesítmény, de kortörténeti, művelődéstörténeti dokumentum is volt. A jelenetek képi környezetüket tekintve szerényebbek, mint hasonló témájú nyugati társaik. A „Konversationsstück"-ök, azaz a társasági képek holland és német területen ekkoriban festett példái többnyire kosztümös kis jelenetek, amelyek a nyugati típusú társasági és szalonélet különböző eseményeit mutatják be választékos enteriőrben és kötelezően tetszetős megoldásban, míg más esetekben elegáns vagy éppen bukolikus kerti ünnepségeket ábrázolnak. A klasszicizmus megjelenéséig, amely a festészetben is megkövetelte a világos gondolatokat és az erkölcsi tanulságot, a zsáner műfajt Közép-Európában is állandó vevőkör és nem lankadó piaci kereslet tartotta életben. Az egykorú magyarországi igényeket főként import művek elégítették ki, magyarországi festő ecsetjén zsáner alig, társasági kép pedig csak alkalmi próbálkozásként született. A képek magyarországi kultúrájú és öntudatú szerzőjét, aki ízes festőiséggel plántálta a műfajt magyar környezetbe, közép-európai elődei közül a bécsi működésű F. Ch. Janneck színpadszerű kis jelenetei bátoríthatták.

Az esztergomi képek világa a hazai kastélyok gáláns tematikájú rokokó freskóiéval egy gyökerű. A festő a magyar vidéki nemesség társasági életének bensőséges, patriarchális légkörét idézi fel az egyiken. Itt a magyar nemes otthonába érkező látogatók jelentik az eseményt. Eléjük siet a házigazda vendégszerető, széles gesztussal, míg gyermekeikkel a ház úrnője foglalkozik meghitten. A pár darabon a szabados szórakozásokat kedvelő egykorú katonaéletet látjuk, a műfajhoz illő kedélyes frivolitással megfestve. A jelenet egy katonai szálláshelyen játszódik, ahol a helyszínt a kandalló fölötti festmény, egy ugrató lovas képe jelzi. A vitézek egy része kockázással múlatja az időt, míg a többiek figyelmét a szórakoztatásukra érkezett lányok kötik le. A két kép témájának kedvesen didaktikus ellentétéből némi erkölcsnemesítő szándékot is kiolvashatunk.

A képek festőjére épp hazai egyediségük miatt, megfelelő számú típusanalógia hiányában nem tett javaslatot az eddigi szakirodalom. Csupán Szymanski tulajdonította az esztergomi képek festőjének a kórniki múzeum egy rokon tárgyú, táncmulatságot ábrázoló életképét, mivel annak szereplői is magyar ruhát viselnek. A lengyel gyűjteményben lévő kép stílusa azonban oly mértékben eltérő az esztergomi jelenetekétől, hogy véleményét nem fogadhatjuk el. Az esztergomi festmények a holland „finom festésre" emlékeztető, rajzosan aprólékos technikájuk okán grafikus gyakorlattal is rendelkező, jól iskolázott festő kezére vallanak. A képek kerek arcú, bábszerűen mozgatott kedves nőalakjainak közeli társát találjuk meg a bécsi akadémiát járt festő, Johann Martin Stock egy gyermekportréjának parasztlányt ábrázoló játékfigurájában (Kendeffy Ádám gyermekkori arcképe, 1795; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria). A zsánerképek női szereplőihez hasonló arctípussal pedig a festőnek egy 1777-es, pozsonyi polgárasszonyt ábrázoló rajzán találkozhatunk, míg az esztergomi társasági képek nőtagjainak aprólékos ecsetrajzzal készült, gazdagon redőzött ruháihoz Stock kisméretű női portréi nyújtanak festésmódbeli analógiát (Nagyszeben, Brukenthal Múzeum; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria). A szebeni születésű arcképfestő a bécsi akadémia festészeti osztályán Martin van Meytens tanítványa volt, majd később a Rézmetsző Akadémián tanult. Festőként és grafikusként is új megoldásokat, korszerű műfaji lehetőségeket kereső alakja volt a századvég polgári igényekkel és törekvésekkel átszőtt hazai művészeti életének. Noha adatszerűen nem tudjuk, hogy festett-e az esztergomiakhoz hasonló, önálló zsánerképeket, az 1778 táján cigánymuzsikusokról készült és zsánerszerű jelenetekbe komponált rézkarc-sorozata, valamint az említett gyermekportré játékbábként megfestett népi figurái már a társasági képek polgári igényével rokon művészi törekvés szülöttei.

Irodalom: *Garas K.: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest, 1955. 139; Szymanski, St.: Le tableau d'un anonyme hongrois du XVIIIe siècle. AHA VII (1961) 145–146; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 149; Mojzer MÉ 1964, 218, 224; Mucsi 1975, 64. Vö. Bielz, J.: Johann Martin Stock. Siebenbürgischer Bildnismaler des 18. Jahrhunderts. Muzeul Brukenthal, Studii şi Comunicări. 4 (1956) 31–37, valamint 1, 5. kép; Buzási E.: Régi magyar arcképek / Alte ungarische Bildnisse. Kiállítási katalógus. Tata–Szombathely–Budapest, 1989. 37. kat. tétel (J. M. Stock Kendeffy Ádám gyermekkori arcképéhez).*

BE

OSZTRÁK MŰVÉSZET

22

A HALLEINI OLTÁR MESTERE

Kalászos Madonna

1440–1450 körül
Fa, tempera, 60,5 × 45 cm
Ltsz.: 55.496
Blasius Höfel bécsújhelyi, majd Ipolyi Arnold gyűjteményéből
Egy szakszerűtlen, régi restaurálás következtében erősen megviselt, rongált állapotban. A lovag mondatszalagjának felirata: „O Sancta Maria virgo ora pro nobis ora".

A Kalászos Madonna-képtípus Milánóból származott át a délnémet művészetbe, többek között Salzburg festészetébe. A kibontott, hullámzó szőke hajú, tehát még eljegyzése előtt álló Mária ezeken gyermek nélkül jelenik meg, de a ruhájára hímzett kalászok már csodálatos termékenységére utalnak. A termékenységre utaló gondolat talán ferences körökben született, és a Szeplőtelen Fogantatás eszméjét kívánta népszerűsíteni. Ezt a típust egyesítette a festő a Mennyek királynőjének ábrázolásával, így kerül Mária kezébe — a kalászos típusnál kivételképpen — a kis Jézus, ezért van fején korona, ehhez a méltósághoz illenek a függönyt tartó angyalok. Az egyszerűbb — bár ritkább —, illetőleg a rangosabb Mária-típusnak ez az egybeolvasztása ritka ikonográfiai ötletességre vall, és nyilván a megrendelő, Bernhard Praun kívánságára vagy legalábbis jóváhagyásával történt; a lovag kilétét csak nemrég állapította meg Richard Perger (1979) a feltűnően nagyra növelt, a donátorral azonos méretű címer segítségével.

A Halleini oltár Mesterét — akinek a táblát Otto Benesch véleménye nyomán általában tulajdonítják — előkelő hely illeti meg a XV. század második negyedének salzburgi kismesterei között. Egyike volt azoknak, akik városuk konzervatív ízlésével dacolva véget vetettek az internacionális gótika itt ugyancsak hosszú ideig tartó uralmának, amelyet ezen a vidéken a cseh festészet viszonylag jelentős befolyása színezett. A Madonna különös arányú, rendkívül hosszú alakja ugyan egyértelműen mutatja, mennyire erős volt még ekkor is ez a stílus, arca azonban már csak első pillantásra tűnik babaszerűnek, valójában a megszilárdulás, az erőteljesség előkészítéseként szögletesebbé válás figyelhető meg rajta. (Természetesen a mester sokkal inkább merte a donátor vagy az angyalok arcán érvényre juttatni az új stílusirány keményebb formáit.) Az arany háttér előtt két angyal lebeg, hogy pompás olaszos brokátot tartsanak úrnőjük elé. A festő, aki általában nem törekedett a tér mélységének érzékeltetésére, itt is nagyon ügyesen kerülte ki ezt a problémát: a kép tere keskeny sávvá zsugorodik, bár tudjuk, hogy a mester korábbi képein tájképi hátteret is alkalmazott. Nyilván nem érezte a táj elhagyását visszalépésnek, hiszen egy kegyképszerű előkép után dolgozott, tehát a túlzott modernizálás semmiképp sem volt kívánatos.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 155, 156; Végh 1967, 19–20. sz.; Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400–1530 (kiállítási katalógus). Salzburg, 1972. 28. kat. sz. (Beate Rukschcio); Mucsi 1975, 24; Perger, R.: Der Stifter der Maria im Ährenkleid im Christlichen Museum in Esztergom. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXIII (1979) 16–18. Vö. még Schiller, G.: Ikonographie der christlichen Kunst. Band 4/2, Maria. Gütersloh, 1980. 165–169; Die Ritter (Katalog). Burg Güssing, 1990. VII. 5.*

VJ

23

OSZTRÁK (MAGYAR?) FESTŐ

Evagationes Spiritus

1430-as évek
Fa, tempera, 58,5 × 46,5 cm
Ltsz.: 56.495
Blasius Höfel bécsújhelyi, Lehmann bécsi, majd Ipolyi Arnold gyűjteményéből
Kisebb kopásoktól, kiegészítésektől eltekintve jó állapotban
Restaurálta Kákay Szabó György 1938-ban.

Első pillantásra életképnek tűnik a szobában tartózkodó használati és luxustárgyaktól körülvett hölgyet, illetőleg a háttérben házcsoportot, hordókat és felszerszámozott lovakat ábrázoló festmény, valójában azonban az esztergomi tábla a később önállósuló csendélet műfaja felé vezet. A XV. század első felében a korai németalföldi képeken még alighogy megjelentek, nagyobb kompozíció hátterében éppen csak felbukkanhattak azok a motívumok, amelyekből később kialakult a csendéletfestészet. A kép jobb oldaláról induló, a látnivalókra egyenként odavezető vörös vonal is a látványszerűséget, az illúziót töri meg a felsorolás aprólékosságával. Itt valójában a moralizáló irodalomnak inkább fametszeteken, könyvillusztrációkon szokásos, táblaképeken ritka megfelelőjét szemlélhetjük: az imádkozás közben oda nem figyelő ember példáját állítja elénk nevelő célzattal, aki az áhítat pillanataiban is csak piperészkedő nőn, ruhákon, lovon, házon, boroshordókon jártatja az eszét. Nyilván a tábla párján volt látható maga a szórakozottan imádkozó, őtőle indultak ki a gondolatainak pályáját láthatóvá tevő, a különböző földi javakhoz elvezető vonalak. Pigler Andor (1934) talált is egy 1430 körüli fametszetet, amelyen a helyesen imádkozótól a kereszten függő Krisztus, a figyelmetlentől a táblákon ábrázoltakhoz hasonló világias dolgok felé húzódtak a figyelem-vonalak. Piglertől származik a kép címe is, amelyet az imádkozás helyett rossz úton tévelygő gondolatok megjelölésére alkalmaztak a késő középkori teológiában. Ő tudta rekonstruálni az egykori triptichont: az itt közölt képtől jobbra — szintén a külső oldalon — volt a jól és a rosszul imádkozó ember alighanem egy feszület tövében; a hátlapon egy háromjelenetes passióciklust indító Krisztus az Olajfák hegyén-kép az Üdvözítő imádságát állítja szembe az apostolok alvásával. Ugyancsak Pigler mutatott rá arra is, hogy a mester milyen ügyesen enyhítette a fametszeten is látott illusztratív ábrázolások szokott szárazságát, milyen szépen rendezte életképszerű együttesbe a látnivalókat. (A vörös csíkról mindenesetre nem tudott lemondani, és ez a középkor utáni nézőt már nagyon zavarja: egy 1839-es árverési leírásban például villámcsapás jelzéséről olvasunk.)

Mesterét a lágy stílus végének ausztriai festői között kell keresnünk. Ebben a körben találjuk meg ezt az arctípust és a kecses, karcsú formáknak, illetőleg a feltűnően németalföldies valóságábrázolásnak ezt a keverékét. Hasonló, bár finomkodóbb a Bemutatások Mesterének korai, 1420 körülre tehető Fájdalmas Krisztus a feszület tövében című táblája, különösen ha a nőalak magas homlokát, ajak- és szájmegmintázását figyeljük. A Bemutatások Mesterének több mű-

helytársát is ismerjük (a pozsonyi Szent Erzsébet Mestere, a Holdsarlós Madonna Mestere, a németújvári Fonó Madonna Mestere), ezek közé sorolható a jelen kép száraz témáját olyan ötletesen megoldó művész is. A datálást alátámasztja a térszerkesztés: a kép belső kerete úgy van kiképezve, mintha egy éppen leemelt falon keresztül látnánk be a szobába, és a kitekintést sem nyitott ajtón vagy ablakon, hanem a hiányzó hátsó falon keresztül nyújtja. A tér mélyülését ugyanúgy a szobasarokkal érzékelteti, mint a nála jóval tehetségesebb Albert-oltár Mestere, akinek figurái már sokkal messzebb vannak a lágy stílus karcsúságától. Minthogy a sok hasonlóság ellenére egyetlen osztrák művész oeuvre-jébe sem lehet a képet beilleszteni, érthetővé válik Alfred Stange feltételezése, aki egy magyar festő munkájának gondolta.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 156; Mucsi 1973, 11–12.*

VJ

24

OSZTRÁK FESTŐ AZ ALBERT-OLTÁR MESTERÉNEK HATÁSA ALATT

Háromrészes festett szárnyasoltár. A középső táblán Mária halála, a szárnyakon belül passió-jelenetek, kívül Angyali üdvözlet

1440 körül
Fa, tempera, a középső tábla 119,5 × 83 cm, a szárnyak egyenként 119 × 35,5 cm, az egész oltár eredeti keretében 127 × 182 cm
Ltsz.: 56.492
Blasius Höfel bécsújhelyi, Lehmann bécsi, majd Ipolyi Arnold gyűjteményéből
Kisebb kopásoktól és rongálásoktól, illetőleg a füstölőt emelő apostolnál egy hosszú repedéstől eltekintve jó állapotban

A kutatás általában egyetértett azzal, hogy a művet osztrák festő készítette. Az a tény, hogy az osztrák művészet egyik remekművéhez kapcsolható — talán az azt készítő műhely egyik munkatársa festette —, még nem ad feleletet a művész nemzeti hovatartozására; érdekes, hogy Alfred Stange magyar művészre gondolt. A kép datálásánál egyetértés uralkodott a kutatók között, a stílusösszefüggések precíz feltárására azonban csak a közelmúltban került sor: az Albert-oltár nemrég befejeződött restaurálása alkalmából kiadott kötetben szögezte le először Koller (1981), hogy ez a szerény oltár áll legközelebb az 1438-ban elkészült pompás előképhez a kortárs művek közül. Mind az itt főképpé vált Mária halála, mind a külső szárnyképeken látható Angyali üdvözlet szorosan illeszkedik az Albert-oltár megfelelő jeleneteihez, még az Angyali üdvözlet „fröcskölt" padlója és a haldokló Mária ágyneműje is a műhely sablonjainak igénybevételét mutatja. (A passiójelenetek pedig egy másik, ugyancsak az Albert-oltár hatása alatt készült kortárs műre, az aggsbachi oltárra [Herzogenburg, Stiftsgalerie] emlékeztetnek.)

Az esztergomi oltár alkotója, bár minden módon követni akarta a műhely vezető mesterének korszerű, a valósághű ábrázolás terén akkoriban szenzációs eredménynek tartott stílusát, inkább csak a karikaturisztikus elemeket alkalmazta. A szereplőket a vonások kemény alakításával — Mária arcán kívül — próbálta erőteljesebbé tenni. A valószerűséget akarta szolgálni a határozott testtartásokkal és mozdulatokkal, továbbá néhány, a cselekmény szempontjából nem is fontos tárgy odahelyezésével és gondos megfestésével, elsősorban a Mária halála-tábla alsó részén. Dobozok, tálak látszanak az ágy alatt, tanulmányozható az ágy vasalása, illetőleg azok a pecsétviaszpöttyökkel felragasztott pergamenszeletkék, amelyek az ágy oldalán vannak. Nyilván a népies vallásosság korabeli megnyilvánulásainak hatására baloldalt egy Krisztusarc látszik (a Veronika kendője-ábrázolások által elterjesztett típus), a két apostol között a Három királyok kultuszára utal a „Caspar+walthisar+melchior" felirat. A sokszorosító grafika XV. századi diadalútjának egyik fontos állomása ez, a fametszetek használatának, a környezet bármikor módosítható, átrendezhető díszítésének legkorábbi, táblaképen megörökített ábrázolása. A fametszetek közül egyébként az egyik Jézus születésére, a másik halálára utal — a megváltás történetének e két fontos állomására, amelyekhez az egyházi év két legfontosabb ünnepköre kapcsolódik — és egyben Szűz Mária életének is két legjelentősebb fordulópontjára. Szerencsés ötlet volt tehát felidézni őket a halál jelenetének szemlélői számára. A gyertyatartó még árnyékot is vet a mögötte levő deszkára és lepedőre; ez meglepő, mivel a közvetlen mellette támaszkodó apostolnál ennek nyomát sem látjuk.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 154; Mojzer M.: Tabula–Figura–Imago (Három késő középkori lengyel festő működésének rekonstrukciójához). MÉ XXVI (1977) 109; Koller, M.: Die technologischen Untersuchungen am Albrechtsaltar und ihre Beiträge zum Problem der „Werkstatt" des Albrechtsmeisters. Der Albrechtsaltar und sein Meister. Szerk. Röhrig, F. Wien, 1981. 145–146; Végh J.: Zsigmond király képzőművészeti ábrázolásairól. In: Művészet Zsigmond király korában (kiállítási katalógus). Budapest, 1987. 110, 34. j.*

VJ

25

A LICHTENSTEINI VÁR MESTERE

(osztrák — feltehetően bécsi — festő, működött a XV. század első felében)

Krisztus ostorozása Töviskoronázás

1450 körül, valószínűleg előtte
Fa, tempera, az előbbi 101 × 45, az utóbbi 100 × 50 cm
Ltsz.: 54.17–18
A Szabolcs-Szatmár megyei Csegöld gör. kat. templomából
Minden oldalon körülvágva, kisebb kopásoktól eltekintve jó állapotban

A táblák a lágy stílus legkésőbbi fázisát képviselik. Ünnepélyes, nyugodt figurái a szép vonalak, nyugodt formák a XV. század elején még általános kultuszának utolsó hírmondói egy immár megváltozott, fokozott valóságigényű világban. A valóság felé fordulás ezeken a képeken az elegánsat, tündérit felidézni kívánó, miniatürizáló tendencia helyett a nagy, erőteljes formák alkalmazásában nyilvánul meg, akárcsak a Flémalle-i Mester esetében, akinek festészeti újításairól a festőnek minden bizonnyal tudomása volt. A Lichtensteini vár Mestere azonban — a francia művésszel ellentétben — kevéssé törekedett a sok figurás, a tér mélyülésének különféle lehetőségeit kipuhatoló, a háttérbe tájképi részleteket is beiktató megoldásokra, és ritka kivételektől — a csak szigorú ikonográfiai kötöttségekkel megfesthető témáktól — elte-

kintve megelégedett néhány alakkal a világosan lehatárolt, szűk térben. A szereplők elhelyezése, monumentális, de legalábbis nagyszabású bemutatásuk szinte azt a benyomást kelti a nézőben, hogy egy szobrokat tartalmazó oltárszekrény előtt áll. A szoborszerűség illúzióját azonban feltétlenül csökkenti az előadás festői lágysága. Különösen akkor tűnik ez szemünkbe, ha a jeles kortársnak, az Albert-oltár Mesterének „keményen", hangsúlyozottan plasztikusan megfogalmazott figuráira gondolunk. A monumentalitást eredményesen szolgálja a kompozíciók áttekinthető, rendszerint szimmetrikus felépítése és az erős alulnézet jóvoltából szinte a szemünk láttára megnövekvő figurák. A passiósorozat nagy részéhez hasonlóan a középre helyezett Krisztus ezen a két képen is magasabb a két mellékalaknál, és ezt a háttér építészeti részletei is ötletesen hangsúlyozzák. Az építészeti részletek szimmetrikus, templomszentélyt utánzó formáikkal ekkor már meglehetősen régiesnek számító, a trecentóban gyökerező megoldásokra mennek vissza, akár a szereplők ünnepélyes nyugalma. Ugyancsak a trecento csendes, önmagukba forduló kompozícióit idézi a közvetlen háttér mögé vethető pillantások tudatos kizárása. A pillérek közötti nyílásokon keresztül nem tájháttérre nyílik kilátás, a mester inkább semleges felületet helyezett a jelenet mögé.

A drapériák mozgása visszafogottabb, mint általában a kortársak képein, még a földön szétterülve is az ülő Krisztus stabilizálását szolgálják. A mozgalmasság legfeljebb a Megostorozás Krisztusának és a mögötte álló pribéknek az állás-motívumán figyelhető meg: a lábak furcsa kereszteződése inkább lépő mozdulatra utal, pedig ez legfeljebb a bal oldali alaknál indokolt, aki az ütés lendületét akarta fokozni a közelebb lépéssel. A lábak és a felsőtestek arányai vagy Krisztus előrenyújtott lábának merevsége mesterségbeli bizonytalanságok, bár mindezek tökéletes megjelenítése, az ennél magasabb igényekkel fellépő valóságábrázolás csak a következő generáció számára lesz magától értetődő, már a műhelygyakorlat során elsajátítható követelmény. A Lichtensteini Mester fiatalabb éveiben, a lágy stílus kizárólagos uralmának időszakában még nem erre helyezte a hangsúlyt. Az emberi arányok pontos megragadásának — ez ruhátlan testen megkerülhetetlen — egyébként is nehéz feladatát a XV. század közepén Közép-Európában kevesen oldották meg ennél jobban; sok esetben a dús drapéria vagy a konvencionális kompozíció rejtette el a fogyatékosságokat.

A művész legfőbb érdeme nem annyira a valósághoz való hűség — bár egyes apróbb részletek gondos megfigyelése és szerencsés visszaadása, mint az említett pribékek egyikének kötényén a ráncok, a másik kemény talpú, puha felsőrészű, hegyesorrú csizmája, amely a kor divatját örökíti meg, mindenképp ide illenek —, inkább a szenvedés szelíd szomorúsággá stilizálása volt. Nyilvánvaló, hogy Krisztus nagyságát, szenvedését elsősorban elgondolkozó és a nézőt is elgondolkoztató arcával akarta a hívőkben tudatosítani. Mindezt pedig a lényegesre koncentráló, az aprólékos részleteket kerülő festésmóddal kívánta megvalósítani. Az érdekes apróságok helyett azoknál sokkal értékesebbet, egyszerre finom és erőteljes festésmódot tudott nyújtani. Ebből a szempontból azonban a két kép nem azonos színvonalú, az elrendezés hasonlósága ellenére jelentős előadásmódbeli különbség figyelhető meg a Töviskoronázás hátrányára. Stange (1961) az ülő Krisztus arcához hasonló részletek fokozott plaszticitását egy Németalföldet megjárt, de az ottani valóságfestészetnek inkább csak külsőségeit elsajátító segéd munkájának tartja. Feltételezése a két esztergomi képpel kapcsolatban is elfogadható, különösen ha a Töviskoronázásnál tevékenykedő mellékalakok ügyetlenebb megjelenítésére is felfigyeltünk. Érdekes, de az akkori festőműhelyek kollektív munkát lehetővé tevő szervezetét ismerve nem meglepő, hogy ugyanakkor épp azon a képen sikerült jobban a tér megszerkesztése.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 152; Végh 1967, 11–12. sz.; Mucsi 1975, 23.*

VJ

26
SALZBURGI FESTŐ
Királyok imádása

1450-es évek
Fa, tempera, 92 × 92 cm
Ltsz.: 59.1056
Valószínűleg az Ipolyi-gyűjteményből
Több apró pótlás, kiegészítés, megújított arány háttér. A hátlapon két apostol, mondatszalagjaikon a Hiszekegy egy-egy ágazata német nyelven
Restaurálta mindkét oldalát Nikássy Lajos 1934-ben és Hernády Szilvia 1978-ban.

A nagyméretű tábla a kompozíció aszimmetrikus voltából ítélhetően nem egy oltár közepén, hanem bal szárnyán foglalt helyet. Stílusát a meglehetősen homogén salzburgi iskola mindhárom akkori jelentős mestere befolyásolta, az akkor sikereinek tetőpontján álló Conrad Laib, valamivel kevésbé, de tisztán felismerhetően hozzájárult ehhez a Laufeni oltár Mestere és a Halleini oltár Mestere is.

Jellegzetesen salzburgi mű: a kevés mozgású, kissé zömök alakok olyan hangsúlyosak rajta, hogy az istálló feltűnően szerénynek, jelzésszerűnek hat mögöttük. Mária közvetlenül a gerenda tövében ül, de ha felállna, a válláig sem érne a tető. Ő egyébként nemcsak a szerényen félrehúzódó Szent Józsefnél, de az elegáns öltözetű, koronát, palástot, aranyos övet viselő királyoknál is nagyobbnak van megfestve, ez csupán ülő helyzete révén nem tűnik mindjárt szemünkbe. A XV. század közepén ez már nemcsak az Alpoktól délre volt túlhaladott, régies vonás, de az északi, gótikus festőiskolák többsége is fontosnak tartotta a látszathoz jobban alkalmazkodó perspektívát. Salzburgban feltűnően más sebességgel jár a fejlődés órája: itt még egy Laib-rangú, újítóként tisztelt művész is nem egyszer méretükkel emelte ki a fontosabb szereplőket.

A két álló király nemes pátosza aligha képzelhető el Laib Bécsbe került 1449-es Kálvária-képe (Museum Mittelalterlicher Österreichischer Kunst), illetőleg az egykor ahhoz tartozó Szent Hermes és Primus-tábláknál (Salzburg, Museum Carolino-Augusteum) korábban. Az arcformák némelyike is innen eredeztethető. A festő stílusában ugyanakkor jóval azelőtti elemek is világosan felismerhetők, tehát aligha indokolt egyszerűen egy Laib-tanítvány munkájáról beszélni. Laibnak a clevelandi Museum of Artban őrzött Királyok imádása-táblájánál a kompozíció elrendezése jobban kapcsolódik a laufeni oltárhoz (Salzburg, Museum Carolino-Augusteum). Ezt a benyomást erősíti a királyok fejének, főként koronájának és az

ajándékot tartalmazó ötvöstárgynak tudatosan a háttér elé helyezett sziluettje, vagy még jellemzőbben az ifjú király turbánjának hátrafelé kioldódó, hihetetlenül kemény redőkben megtörő vége. Bizonyos stiláris jegyek, így a kezek megformálása, Mária arctípusa és általában az alakok testaránya viszont a Halleini oltár Mesterének hatásával magyarázhatók. A kis virágokkal teleszórt talaj mindhárom példaképnél előfordul, de egyiknél sem emelkedik ilyen meredeken, mint ezen a képen.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 154–155. Vö. Handbook of the Cleveland Museum of Art, 1978. 77; Die Ritter (Katalog). Burg Güssing, 1990. VII. 3.*

VJ

27

WINZENDORFI vagy ST. KATHAREINI MESTER

(osztrák festő, 1460–1475 körül működött Bécsben)

Szent Bertalan apostol

1460-as évek
Fa, tempera, 67,5 × 32,5 cm
Ltsz.: 56.498
Blasius Höfel bécsújhelyi, Lehmann bécsi, majd Ipolyi Arnold gyűjteményéből
Helyenkénti kopásoktól eltekintve jó állapotban. Az arany háttér felső részén világosan kirajzolódik az egykori mérműves díszrács mintája.

Szent Bertalant a gótikus művészet következetesen bozontos hajjal, erős, néha torzonborz szakállal ábrázolta, talán azért, hogy kemény kötésűnek lássék az a szent, aki az elképzelhető legfájdalmasabb kínhalált, az elevenen megnyúzást szenvedte el. Vértanúságára utal a figura feltűnően nagy méretű kése és részben talán a másik kezében tartott könyv is, amely ugyan gyakori apostol-attribútum, de az itt látható ún. csuklyás kötés külön hangsúlyozza a bőr szerepét Bertalan vértanúságánál. A keménynek, szinte szögletesnek megfestett apostol kellemes asszociációk keltésére alkalmas zöld mezőben áll, ez a kontraszt jól illik a XV. század közepének német festészetéhez, amikor még egy és más életben van a divatjamúlt, lágy stílusból.

A festő szükség-nevét egy Bécsújhely melletti faluból a bécsi Museum Mittelalterlicher Österreichischer Kunstba került táblájáról kapta, a másik nevének forrásul szolgáló szárnyasoltárt a grazi Joanneum őrzi, ennek megfelelően a mestert az osztrák festészet keretein belül szokták tárgyalni. Minden amellett szól azonban, hogy igaz Benesch (1929) általánosabb, majd Stange (1961) konkrétabb feltételezése; ők a művészt bajornak vagy legalábbis bajor iskolázottságúnak tartják, aki a Pollingi oltártáblák Mesterének, a müncheni hercegi udvar festőjének műhelyében nyerte kiképzését. A kérdés eldöntését megnehezíti az, hogy a fejlődés nagyon hasonló volt bajor és osztrák földön, egyik helyen a Pollingi Mester, másikon az Albert-oltár Mestere szakított a lágy stílussal, ők honosították meg a korábbi táblák hangsúlyozottan lágy szereplői helyett a zömök arányú, kemény arcvonású, erőteljes alakokat, amelyek a követőik kezén könnyen válhattak darabos figurákká. A kissé bizonytalan térbeli elhelyezés, a ruharedők minden szögletesség ellenére megőrzött lágysága, a feltűnően nagy lábfejek, a kissé duzzadt arcvonások mindenesetre a bajor mester hatását mutatják erősebbnek.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 158–159; Végh 1967, 13. sz.; Mucsi 1975, 21. Vö. Biedermann, G.: Katalog. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Mittelalterliche Kunst. Tafelwerke–Schreinaltäre–Skulpturen. Graz, 1982. 117–120.*

VJ

28

AUSZTRIAI vagy MAGYARORSZÁGI FESTŐ AZ APOSTOLVÉRTANÚSÁGOK MESTERÉNEK, más néven A BÉCSÚJHELYI FLORIAN WINKLER-EPITÁFIUM MESTERÉNEK KÖRÉBŐL

Szent Félix, Regula és Exuperantius legendájának jelenetei

MENEKÜLÉS AGAUNUMBÓL — 79 × 50,5 cm
Helytartó elé hurcoltatás — 74 × 42 cm
OLAJBAFŐZÉS — 74,5 × 42 cm
KERÉKBETÖRÉS — 72,5 × 50,5 cm
Lefejezés — 79 × 50,5 cm
A VÉRTANÚK SÍRJÁNAK CSODÁLATOS MEGTALÁLÁSA — 74,5 × 42 cm
A vértanúk sírjának feltárása — 79 × 50,5 cm
1490 körül
Fa, tempera
Ltsz.: 55.51–57
A képek közül az 1., 4–7. Ipolyi Arnold gyűjteményéből való, a 2–3. Zichy Edmundtól 1910-ben a Zichy család birtokába, majd Budapest Zichy Múzeumába, 1936-ban a Szépművészeti Múzeumba, innen csere útján 1937-ben a Keresztény Múzeumba került.
A Menekülés Agaunumból sok helyen kopott (restaurálta Fekete Judit 1980-ban), az Elfogatás és az Olajbafőzés teljesen, A vértanúk sírjának csodálatos megtalálása és A vértanúk sírjának feltárása kisebb mértékben átfestve, a Kerékbetörés és a Lefejezés jó állapotban.

A három szent Zürich városának patrónusa. Tiszteletük — a helyi szentekre jellemzően, egészen ritka kivételektől eltekintve — nem terjedt messzebb a város közvetlen környékénél; egy brixeni és egy würzburgi előfordulásukról például kimutatható, hogy a donátorok zürichi kapcsolattal rendelkeztek. Ebből a szempontból nem kis meglepetést jelenthet ez a sorozat, a képek közül az Elfogatást és az Olajbafőzést Bécsben, a többieket egy Kassa környéki faluban vásárolták. A svájci várostól ilyen messze egyetlen ábrázolás készüléséről sincs tudomásunk, de az élénk késő középkori kereskedelmi kapcsolatok, továbbá Mátyás király tudatos Habsburg-ellenes éllel fejlesztett diplomáciai szövetség-terve az alpesi köztársaság polgáraival magyarázatot adhatnak erre.

Zürichben és környékén annak idején igen sok ábrázolás őrizhette a három vértanú emlékét, hiszen az ott rendkívül következetesen megvalósított zwingliánus képrombolás ellenére — a pecséteket vagy pénzeket is beleszámítva — kétszáznál több maradt fenn belőlük. Tudjuk, hogy a város, a reformáció egyik fellegvára, a szentek tisztelete ellen irányuló új hittel dacolva igenis megtartotta a három figurát nagypecsétjében egészen a XIX. századig; a városi közösség polgárai számára nyilván nagyon fontos volt a jogfolytonosság. Minthogy azonban a képrombolásnak elsősorban a szárnyasoltárok

estek áldozatul, az itt látható táblaképsorozat az egyetlen, amely — Zwingli városától elég távol lévén — napjainkra fennmaradt. Eredetileg egy kisebb oltár belső oldalai lehettek a nyolcadik táblával együtt, amely 1937-ben került Bécsben múzeumi tulajdonba. (A vértanúk levágott fejüket sírhelyükhöz viszik-jelenet, Österreichische Galerie, Meister des Winklerepitaphs?, ltsz.: 4978, ez idő szerint letétként a linzi Oberösterreichisches Landesmuseumban van.)

Vértanúságuknak a táblákon bemutatott története mögött a következő legendás események állnak: Félix és húga, Regula a keresztény hite miatt Agaunumban (ma St-Maurice a Rhône mellett) többszörösen megtizedelt, végül teljesen lemészárolt thébai légió menekültjei — újabb kutatások szerint egy észak-afrikai kereszténüldözés túlélői —, akik szolgájukkal, Exuperantiusszal együtt elhagyják veszélyessé vált lakhelyüket. (A három menekülő közül Exuperantius a legbelső, aki tisztelettudóan jobb oldalára engedi a másik kettőt, és egy szíjat visel mellén keresztben. Ezzel erősítette ugyanis a hátára azt a csomagot, amelyet tisztének megfelelően ő szállított a hosszas gyaloglás alatt.) Egészen Zürich tájáig eljutottak, ott települtek le, hogy keresztény hitre térítsék a vidék még pogány lakosságát. Tudomást szerzett erről Decius, aki a kereszténüldöző Maxentius császár megbízásából a vidéket kormányozta, és maga elé hurcoltatta a jövevényeket. Minthogy a kihallgatás során megvallották keresztény hitüket, válogatott kínzásoknak vetette alá mindhármukat: forró olajjal telt üstbe rakatta, kerékbe törette őket. Amikor azután ezekkel sem ért célt, lefejeztette őket. Itt még egy különleges közjáték következett: levágott fejüket kezükben tartva ismét útnak eredtek, míg el nem érték azt a helyet, ahol örök nyugovóra kívántak térni. Az eltemetett vértanúkról azonban apránként megfeledkeztek a helybeliek, egészen Nagy Károly idejéig. Ő egyszer Köln mellett vadászgatott, és angyali intésre egy messze iramló szarvas nyomába eredt. Ezt követve jutott el egészen az akkor még jelentéktelen Zürich közelébe, ahol a nemes vad a földön három, alig látható keresztre mutatott lábával: itt takarta a hant a szenteket. A császár természetesen azonnal gondoskodott a sír ünnepélyes feltárásáról, teljes főpapi segédlettel emelték ki a becses ereklyéket, és a csodás esemény emlékének méltó megörökítésére egy monostor építését rendelte el: ez lett Zürich legjelentékenyebb középkori temploma, a Grossmünster.

Félix, Regula és Exuperantius vértanúságának ilyen részletes bemutatása a szentek kultuszának késő középkori elburjánzására, legendáik mind komplikáltabbá válására jellemző. Az ő esetükben abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy vértanúságuk tényének IV. századi említése után legendájuknak már egy korai, VIII–IX. századi változatát és ugyancsak viszonylag korai, XII. századi ábrázolásait ismerve a XV. század végére kialakult történet újabb és újabb motívumokkal gazdagodásának folyamatát is nyomon követhetjük. A kezdetek szerények, de olajbafőzés, kerékbetörés és lefejezés már akkor is van, majd a XIII. század elején kiegészül a levágott fej kezükben hordozásának megjelenítésével is; később ez lesz a legünnepélyesebb ábrázolási forma. Egyes kínzásfajták (megostorozás, szájukba ólom öntése) csak némely legendaváltozatba kerülnek bele, mások állandóbbak. A forró olajjal telt üstbe vettetés Szent Vid vagy Szent János evangélista legendájából átvett motívumnak látszik, a kerékbetörést Alexandriai Szent Katalin történetéből ismerjük, csak itt elmarad a kínzóeszköz szétrombolása. Éppen elég csoda, hogy az olajbafőzés és a kerékbetörés után életben maradtak, bár arra is találunk példát, hogy egy-egy vértanú normális körülmények között halállal járó szenvedéseket is túlélt, a leghíresebb szentek, akikről ezt olvashatjuk, Szent János, György és Borbála.

Ilyenkor azonban (az előbb említett két vértanúnál is) a fejvesztés pontot tesz a kínzásokra, de a csodás események Félix, Regula és Exuperantius legendájában tovább folytatódnak. A levágott fejüket kezükben tartó, sőt azzal bizonyos távolságra — leggyakrabban temetkezésük helyéig — saját lábukon elmenő szentek (Kephaloforosz: koponyahordozó) főként a francia legendák gyakori szereplői. Legismertebb a jelenleg már Párizs belterületéhez tartozó Montmartre-on lefejezett és a fejét onnan — jó gyalogosnak is órányi járásnál távolabb lévő — Saint-Denis-be elvivő Szent Dénes, de Franciaországban rajta kívül több mint hatvan ilyen vértanút tartanak számon. Ez a különös motívum, amely érdekes módon teljesen hiányzik a keleti egyház legendakincséből, minden bizonnyal a Meroving uralom alatt élő frankok birodalmában keletkezett a VIII. század közepe táján. Alighanem egy ismételten előforduló utalásnak — még holtában sem szűnt meg Istent dicsérni — némiképp önkényes láthatóvá tétele, amely a vértanú istenszeretetére, megtörhetetlen, még a halált is túlélő hűségére vonatkozik. Franciaországon kívül ritka ez a legendaváltozat, zürichi felbukkanása jól mutatja a város polgárainak széles látókörét, valamint buzgalmukat, hogy városuk szentjeinek történetét minél választékosabb fordulatokkal tegyék színesebbé.

Nagy Károly idekapcsolása ugyanezt a tendenciát mutatja. A középkori uralkodók példaképe, a német-római birodalom megalapítója rendkívül nagy tiszteletnek örvendett a német nyelvterületen, hosszú időn át szentként is tisztelték. Zürich, mint csak a császárnak hódoló „birodalmi szabad város", szívesen szövögetett olyan történeteket, amelyek eredményeként Nagy Károllyal kerülhetett kapcsolatba; ezek egyike volt az a hiedelem, mely szerint a város legnépesebb kolostorát, a Grossmünstert maga az ősz uralkodó alapította volna. Az angyali intés és a szarvas nyomában megtett hosszú út a távoli Kölntől egészen Zürichig, hogy itt személyesen fedezze fel, majd hantolja ki azoknak a vértanúknak a sírját, akiket a város azután sokáig legfőbb védnökeiként tisztelt, a legenda romantikus kiegészítése. A szarvas egyébként nem egyszer szerepel az isteni szándék kinyilvánítójaként. A Rajna-menti kultúrkörben a leghíresebb ilyen esemény Szent Hubertus látomása, aki ennek hatására tért meg, lett egyszerű vadászgató ifjúból Maastricht, majd Liège püspöke. Nagy Károlyt egyébként nemcsak az akkoriban szokásos módon, a jó uralkodóhoz illő, ünnepélyes mozgású, ősz hajú és szakállú aggastyánként ábrázolták ezen a sorozaton, hanem nagyon hangsúlyosan császárként. A zárt koronát világosan felismerhetjük fején, hiszen ugyancsak eltér attól a pogányságra utalóan turbánnal kombinált, nyitott koronától, amit Decius visel helytartói, bizonyos értelemben tehát alkirályi minőségben.

A három szent először a szerzetesi közösségek patrónusa volt, mégpedig az Ágoston-rendi kanonokok prépostságán (Grossmünster) kívül a Limmat folyó túlsó partján fekvő apácakolostoré (Frauenmünster) is. Német Lajos, a keleti frankok királya, Nagy Károly unokája, aki 853-ban az apácákat idetelepítette és ellátásuk biztosítására az akkor még kevéssé jelentős Zürich nevű királyi majorságot nekik adományozta,

alapítványát Szent Félix és Regula pártfogása alá helyezte. Amikor 1218-ban a városnak sikerült kiharcolnia, hogy megszabaduljon az apátság uralmától és a birodalmi szabad városok közé kerüljön, a rendfőnöknők eddigi, Félixet és Regulát ábrázoló pecsétnyomójához hasonlót csináltatott, de ezen már Exuperantius is szerepelt, nyilván azért, hogy a pecséthasználat jogának birtokába jutott polgárság ezzel is hangsúlyozza: itt új korszak kezdődött. Később természetessé válik, hogy a három szent együtt szerepeljen, azonban még az esztergomi, viszonylag késői képeken is érződik: a kettejükhöz a legendában utóbb társult szolga a vértanúságban és a megdicsőülésben egyenrangú uraival, de az evilági életben nem. Öltözete, félrehúzódása finoman, de egyértelműen ezt sejteti. Általában a fiatal Félix áll a kép bal szélén, Regula középen és a szakállas Exuperantius jobbra. Decius elé hurcolásuknál a sorrend megfordul, de nyilván így kerülnek a helytartó elé is az előző sorrend szerint. A kerékbetörésen a sorrend kissé bizonytalan, a jelenleg Linzben látható nyolcadik darabnál pedig a festő nem követte ezt az elrendezést, ott éppen fordítva vannak egymás mellett, mint az egykor közvetlenül e fölött lévő Lefejezés-képen. Ha ugyanis a legenda menetét, illetőleg az egyes táblák kompozícióját összevetjük, nagy valószínűséggel rekonstruálhatjuk a két oltárszárny belső, a szekrény kinyitásakor látható elrendezését. Eszerint a bal oldali táblán balra fönt volt a Menekülés, alatta a Helytartó elé hurcolás, jobbra fönt az Olajbafőzés, alatta a Kerékbetörés. A jobb tábla bal fölső képe volt a Lefejezés, ez alatt a Levágott fejek hordozása, végül ismét fent a Vértanúk sírjának csodálatos megtalálása, lent pedig a Kihantolás. Az elveszett külső táblán valószínűleg egy Passió-ciklus szerepelt. A két szárny között egy oltárszekrényt — esetleg nagyméretű festett oltártáblát — kell elképzelnünk, amelyen a három vértanú állt ünnepélyesen egymás mellett; ekkoriban ugyan gyakran helyezik az oltár névadó szentjét a középen álló Madonna mellé, az ő csoportjuk azonban egy hasonló táblán csak kényszeredetten, aszimmetrikusan férne el Szűz Máriával együtt.

A táblák feltűnően hasonlítanak annak a bécsújhelyi mesternek a képeihez, akit a Florian Winkler-epitáfium Mestere néven ismerünk. Ugyanazok az erőteljesnek szánt, de inkább kecsesre, komplikáltra sikerült mozdulatok látszanak itt is, a szereplők állás-motívuma voltaképp tánclépésszerű, járásuk még inkább. Közös vonás továbbá a nagyléptékű főszereplők és a kissé túlságosan aprólékos háttér szembeötlő ellentéte, az előre is, hátra is közvetítő középtér feltűnő hiánya. Alaposabb odafigyelés után azonban az az érzésünk, az egyes figurák vagy háttéri részletek nem érik el egy vezető mester műveinek színvonalát. Az arcok üresebbek, a mozdulatok bizonytalanabbak, az állás-motívumok határozatlanabbak, az építészeti hátterek sem olyan kubisztikusan zártak. Az ecsetjáratás is mintha kevésbé magabiztos egyéniséget tükrözne. Mindezek tipikus mester–tanítvány viszonyról árulkodó jegyek, de ha megvizsgáljuk a két sorozaton az alakok arányát, akkor másra kell gondolnunk. Az esztergomi képek karcsúbb, csonttalanabb figurái a korábbi iskolázottság jegyei, a festő valószínűleg felnőtt korában került a Winkler-epitáfium Mesterének műhelyébe, már többé-kevésbé kialakult stílusát próbálta a mesteréhez hasonlóvá tenni. Ez voltaképpen igazán jól sikerült, a különbségek csak alapos szemlélődéssel vehetők észre. A kutatók közül többen (Benesch 1930, Genthon 1932, Radocsay 1955, 1963, Mucsi 1964, Pigler 1967) ugyanennek a mesternek tulajdonították a táblákat. Mindössze Stange (1961) utalt a mester–tanítvány viszony lehetőségére.

Heves vita folyt arról, hogy a képek a magyar vagy inkább az osztrák művészet részeinek tekintendők-e. Arról ugyan nincs pontos tudomásunk, hogy eredetileg hová készültek, de az a tény, hogy öt közülük egy Kassa környéki faluból került a Keresztény Múzeumba, nyomós érvnek látszik a kassai származás mellett. A zürichi (!) védőszentek ugyanis aligha állhattak egy kicsiny falu oltárán. (Az a tény, hogy a Zichy-féle táblákat Bécsben vásárolták, nem cáfolja ezt a feltételezést, hiszen a múlt században országszerte nagyon sok falusi templomból kerültek az itthon még nem eléggé becsült műtárgyak egy-egy utazgató ügynök közvetítésével a császárváros biztosabb piacot jelentő műkereskedelmébe, ahol azután ismeretlen helyről származóként vándoroltak tovább — ez alkalommal szerencsésen vissza, Magyarországra. A jelenleg Linzben kiállított táblának is ugyanez lehetett az útja.) Nyilván Kassáról jutottak a barokkizálás vagy más átalakítás alkalmával a környékbeli faluba, majd onnan egy múlt század közepén végzett helyreállítás után a díszesebb, korszerűbb oltárokkal felszerelt templomból különböző gyűjteményekbe. A Winkler-epitáfium Mesterének minden hitelesnek számító művével Bécsújhelyhez kötődő tevékenységével persze nehezen volt összeegyeztethető ennek a kelet-magyarországi oltárnak az elkészítése, ezért a sorozatot az ő kezétől származtató eddigi kutatás jobbnak látta nem is foglalkozni ezzel a kérdéssel, illetőleg azok, akik mégis megpróbálkoztak ezzel (Genthon 1932, Radocsay 1955), a mester feltételezett utazásaival adtak rá magyarázatot. Az eddigi irodalomban előforduló két szükségnév (Winkler-epitáfium Mestere, ill. Apostolvértanúságok Mestere) szintén azzal magyarázható, hogy a magyar kutatók a művész magyarságának hangsúlyozása érdekében elzárkóztak az osztrák kollégáik által alkalmazott név használatától. A Winkler-epitáfium Mesterének a sorozatot megfestő segéde — esetleg egy valóban kassai származású, csak élete későbbi részében Bécsújhelyen megfordult művész — kisebb jelentőségű, kevésbé markáns személyiségként könnyebben elvész a kutatás szeme elől, valószínűleg nem állandó műhelyt fenntartó, mindvégig ugyanott tevékenykedő mester volt. Az ő esetében nyilván azt is nehezebb eldönteni, magyar volt-e vagy osztrák. Erre, ameddig ehhez csak stíluskritikai érvek állnak rendelkezésünkre, nem is vállalkozhatunk.

Irodalom: *Radocsay 1963, 23, 24. kat. sz.; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 134–136; Mucsi 1973, 11; Mucsi 1975, 15–16; Pigler 1967, 431; Ramer, C.: Felix, Regula und Exuperantius. Ikonographie der Stifts- und Stadtheiligen Zürichs. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich XLVII (1973) 5–40; Ramer, C.: Felix ... Rec. Wüthrich, L. In: Zeitschrift für Schweizerische Archälogie und Kunstgeschichte XXXI (1974) 61; Vaculik, K.: Gotické umenie Slovenska (kiállítási katalógus). Zvolen, 1975. 50–51; Baum, E.: Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst (Österreichische Galerie Wien), Katalog I. Wien–München, 1971. 161–162; Marcel: The Journey to Martyrdom of Saints Felix and Regula. Brisbane, 1984; Die Zürcher Stadtheiligen Felix und Regula. Zürich, 1988. 65.*

VJ

29

JOHANN GEORG PLATZER

(St. Pauls in Eppan, 1704 — St. Michael in Eppan, 1761)

Ábrahám fogadja a három angyalt

1750-es évek
Fa, olaj, 46,5 × 60 cm
Ltsz.: 56.519
Simor prímás gyűjteményéből

Ábrahám, Izrael pátriárkája, sátra előtt fogadott és megvendégelt három férfit, kiknek képében az Úr látogatta meg őt két angyal kíséretében, hogy szövetségük jeléül megjövendölje fia, Izsák születését, általa népének sokasodását (Mózes I. 18, 1–15). A látogatók hármasságában a keleti egyház a Szentháromság megnyilvánulását látta; a középkori művészet az Angyali üdvözlet tipológiai előképének tekintette. A barokk korban, mint étkezéssel kapcsolatos ábrázolás, gyakran került kolostorok refektóriumainak falára.

A Keresztény Múzeum képén misztikus és életképi elemek ötvöződnek cizellált finomságú bibliai „konverzációvá". Párás levegőjű, költői tájban, kulissza-épület előtt emberarcú, elvont lények találkoznak. Egyedül az öregasszony Sára elnagyolt alakja köznapi. Az érkezőt meghajolva köszöntő Ábrahám egzotikus témájú színdarabok tarka jelmezét viseli. A három angyal kecses, megnyúlt alakja, zománcosan fénylő bőre, színjátszó selyem drapéria-öltözékük, dekoratív szárnyuk és kifinomult mozdulataik a XVI. századi prágai udvari körök manierista festészetét idézik. A kép párdarabján — Rebeka és Eliézer a kútnál — a bibliai nőalak ugyanolyan áttetsző bőrű, mint az Ábrahámhoz érkező angyalok, különös, táncos mozdulata szintén a rudolfinus művészet örököse. A figuraformálásnak ez a szépelgő, keresett módja és a kékkel-sárgával modellált fénylő testfelületek meg az idilli táji környezet irányíthatta a kutatást az osztrák rokokó életképfestés sikeres mesteréhez, Platzerhez. Az attribúció Pigler Andortól való.

A dél-tiroli festőcsalád e legnevesebb tagja innsbrucki és passaui előtanulmányok és néhány korai oltárkép elkészítése után 1726 és 1733 között látogatta a bécsi Képzőművészeti Akadémiát. Műkereskedelmi célra évtizedekig jóformán változatlan stílusban festette „Konversationsstück"-öknek nevezett társasági képeit Bécsben, mígnem meggyöngült egészséggel 1755 táján visszatért szülőföldjére. A miniatűr finomságú, jobbára sokfigurás jelenetek egyformán színpompásak, nyüzsgőn mozgalmasak. A mitológiai (Olümposzi ünnep és Bacchanália, Graz, Landesmuseum Joanneum), bibliai (Sámson bosszúja, Bécs, Österreichische Galerie) vagy valóban társasági (Udvari társaság kastélykertben, Augsburg, Deutsche Barockgalerie) témák szereplői historizáló kosztümöket viselnek, fantasztikus díszletek, csendéletszerű tárgyegyüttesek között mozognak tetszetős akadémiai koreográfia szerint. Platzer az európai műpiacon népszerű metszet- és festményelőképek felhasználásával dolgozott, így olasz, francia példák mellett holland kismesterek, Caspar Netscher, Gerard Thomas, Balthasar von der Bosche modorában. Az esztergomi Ábrahám-kép egy változata is mint holland festő, Adriaen van der Werff munkája került a Szépművészeti Múzeumba; értékelték már Platzer e művének lehetséges „eredetijeként", újabban Pigler Andor azt is az osztrák mester oeuvre-jébe sorolta.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 172; Pigler 1967, I. 551; Pigler 1974, I. 42; Mucsi 1975, 58. Vö. Baum 1980, II. 556–560 (irodalommal)*

JA

30

FRANZ CHRISTOPH JANNECK

(Graz, 1703 — Bécs, 1761)

Mária és Szent József eljegyzése

1750-es évek
Réz, olaj, 40 × 34,5 cm
Jelezve balra lent: „F. C. Janneck fecit"
Ltsz.: 55.420
Simor prímás gyűjteményéből

Franz Christoph Jannecket, az osztrák késő barokk „Feinmalerei" termékeny mesterét tizenegy vallásos tárgyú műve képviseli a Keresztény Múzeumban. Többségük szignált, és kettő kivételével Simor prímás vásárlásainak köszönhetők.

A Mária eljegyzését bemutató, rézre festett kis kép négy azonos méretű, szintén szignált társával együtt nagyobb, újszövetségi és apokrif témájú sorozat tagja. Mindegyik képen jelentős szerepet játszik a helyszín, a nagyszabású, sűrű oszlopos architektúra; a benne vagy előtte zajló esemény elrendezése szimmetrikus. A sok kisméretű figura színes együttese Janneck vidám rokokó életképeinek hangulatát idézi, a téma magasztos ünnepélyességét a résztvevők megmerevedett mozdulata, sematizált fiziognómiája, az akadémikus rajzosság hivatott hangsúlyozni. A Mária eljegyzése-kép kompozíciója reneszánsz hagyományokat követ, az ikonográfia által kijelölt színek keveretlen tisztasággal ragyognak.

Janneck grazi festőcsaládból származik, 1726 és 1730 között költözött Bécsbe. Itt került barátságba Johann Georg Platzerral, akinek németalföldies, rokokó-naturalista életképfestészete meghatározta művészi fejlődését. A holland kismesterek, Frans és Willem van Mieris, Caspar Netscher, Adriaen van der Werff példájára elsősorban szabadban szórakozó társaságokat, ritkábban vallásos témákat festett elaprózott, miniatűr-finomságú eljárással, Platzerénál sokkal egyértelműbb, üde kolorittal, gyengébb művészi színvonalon. Számos európai művészeti központban, köztük Frankfurtban is megfordult, a bécsi Akadémián magas funkciókat töltött be 1758-ig. Ismertek Jannecktől művészportrék is, életrajzírója, Christian Ludwig von Hagedorn megrendelésére pedig két műteremképet festett. Staffázs-alakokkal működött közre bécsi pályatársai, Joseph Orient és Maximilian Joseph Schinnagl tájképein, az ő művészetük saját tájfestészetét is befolyásolta.

Mojzer Miklós találó megállapítása szerint a Janneck képeit beszerző Simor „a tudományt megelőzve igazságosan fedezte fel benne a nazarénusok »előfutárát«" az 1870-es években, s e korai romantikus festők egyszerű, derűs áhítatát talán legjobban a Mária eljegyzése-kép előlegezi a gyűjteményben.

Irodalom: *Mojzer MÉ 1964, 215; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 173; Mucsi 1975, 58. Vö. Baum 1980, I. 252–258 (irodalommal)*

JA

31

CASPAR FRANZ SAMBACH

(Breslau, 1715 — Bécs, 1795)

Borromei Szent Károly pestisbeteget áldoztat

1751–1754 között
Vászon, olaj, 30 × 25 cm
Ltsz.: 56.821
Simor prímás gyűjteményéből

A kitűnő vázlat Sambach egyik korai vállalkozásához, a morvaországi Sloup plébániatemplomának barokk belső díszítéséhez kapcsolódik. 1751 és 1754 között készült el a pompás freskók és oltárképek nagyszabású együttese — az esztergomi bozzetto és a Borromei Szent Károly-oltár közötti összefüggés Pigler Andor felismerése. A kompozíció — Mojzer Miklós megállapítása szerint — Pierre Mignard-nak a római San Carlo ai Catinari-templom számára festett főoltárképét követi, valószínűleg metszet közvetítésének útján.

Borromei Károly, Milánó érseke az 1575-ös nagy pestis idején hősiesen küzdött a járvány ellen; 1612-ben történt szenttéavatását követően a középkori pestisszentekéhez hasonló tisztelet övezte személyét. Kultusza Milánón kívül megerősödött előbb Rómában, a Borromeiek családi kapcsolatai révén Salzburgban, majd VI. Károly uralkodása idején elterjedt az egész Habsburg Birodalomban.

A boroszlói Sambach, helyi tanulmányok után, 1740-től Bécsben található, Georg Raphael Donner műhelyében. Az Akadémián, amelynek 1759-től tagja, 1762-től professzora, 1773-tól pedig igazgatója, történeti festőnek tanult. Freskó- és oltárképfestészetét, motívumkincsét, puha formaadását, világosodó koloritját Troger, Unterberger, majd a fiatalabb Maulbertsch befolyásolta; hosszú pályafutása során stílusa utóbb megmerevedett. Ügyes dekorátor, saját maga architektúrafestője; a domborműveket utánzó figurális betéteket freskóin, akárcsak puttós-jelenetes vásznait (Budapest, Bedő-gyűjtemény; Bécs, Österreichische Galerie) első mestere, Johann Heinrich Depée módszerével, Donner-művek inspirációjára készítette. Magyarországon a székesfehérvári jezsuita templom főoltár- és mennyezetfreskói, oltárképei (1749–50) őrzik korai, oldott stílusát. A budai és pozsonyi királyi várban grisaille-díszítményei elpusztultak.

A sloupi templom díszítéséhez készült színvázlat Sambach életművén belül is kiemelkedő mű, s az esztergomi gyűjtemény legremekebb barokk vázlata. Az ecsetkezelés „alla prima" lendülete, az elbeszélés és a dráma tisztán festői, hatásos megfogalmazása valóban a Maulbertsch-bozzettók rangjára emeli a kis képet — mégha a vásárláskor feltételezett szerzőséget nem is igazolta a kutatás. A viharos éjből világítóan válik ki az önfeláldozó keresztény hős és a pestis ártatlan áldozatának alakja. Eleven színfoltok, fehér csúcsfények teszik mozgalmassá az amúgy megnyugvást célzó jelenetet. Troger „démoni" festészetének egyik legsikerültebb, egyéni átköltése ez a majdani Maulbertsch-követők vázlatstílusához okkal hasonlítható, kvalitásos kis mű. A sloupi együttes egy másik oltárképvázlatát — Szent József halála — a bécsi Belvedere, a freskók számos előkészítő rajzát az Albertina és a budapesti Szépművészeti Múzeum őrzi.

Irodalom: *Mojzer MÉ 1964, 215, 223; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 174; Pigler 1974. I. 446; Franz Anton Maulbertsch (Katalog). Wien–München, 1974, 175; Mucsi 1975, 60. Vö. Baum 1980, II. 594–598.*

JA

32

FELIX IVO LEICHER

(Wagstadt, 1727 — Bécs, 1812)

A Szent Család Szent Annával és Joachimmal

1760-as évek
Vászon, olaj, 166 × 115 cm
Ltsz.: 55.437
Az Ipolyi-gyűjteményből
Restaurálta Varga Dezső 1959-ben.

A sziléziai Leicher Maulbertsch közvetlen köréhez tartozott, művészetének leghívebb követője volt. A bécsi Akadémián Paul Troger tanítványa, 1754-ben festészeti díjat nyert. Neveltetése folytán jó kapcsolatot tartott a piaristákkal, akik pályafutása során számos megbízatáshoz juttatták: elsőként 1755 körül kremsieri (Kroměříž) templomukban, de Magyarországon, többek közt Tatán is (Calasanci Szent József magyar ifjakkal Mária előtt, 1767). A freskófestő Maulbertschcsel együtt először Nikolsburgban (Mikulov) dolgozott 1757-ben, ahol egy kivételével ő festette az oltárképeket, hasonló munkamegosztásban szerepeltek a későbbiekben is. Az alig idősebb, zseniális pályatárs stílusának — mindenekelőtt a korainak — valamennyi összetevője hatott Leicherre, aki az oltárkép és kegykép műfaj mellett később világi témákkal is próbálkozott.

Mint számos művét, az esztergomi Szent Család-képet is korábban Maulbertsch oeuvre-jébe sorolták, az új attribúció, akárcsak Leicher első monografikus bemutatása, Garas Klárától való. Minthogy valamennyi szereplő maulbertschi típust követ, a megvilágítás és a kolorit, a rózsás testszínekkel és zöld aláfestéssel történő modellálás is a példakép művész eszköztárára vall, a kitűnő kép stíluskritikai meghatározása igen árnyalt összehasonlító elemzés eredménye. Előkép–utánérzés viszony fűzi az esztergomi festményt a bécsi Belvedere Szent Család-képének jelenetéhez, ez Maulbertsch egy fontos korai műve; kifejtettebben, szintén egész alakokkal festette meg ugyanezt a témát Leicher 1763-ban a bécsi piaristák Maria Treu-templomában, majd életképszerű kegykép-változatban 1770-ben (Bécs, Österreichische Galerie).

Leicher halkabb szavú festő kitűnő kollégájánál, de maga is egyéniség. Elégikussá szelíditi annak szín- és fény-drámáit, lendülete, kifejezőereje csekély. Meghitt homályban bensőséges jeleneteket rendez kedves arcú maulbertsches nőalakjai köré, akiknek túlfinomult, manierisztikus megformálásában a legkövetkezetesebb. A Keresztény Múzeum Leicher-képén a szoptatós Madonna a kibővített Szent Család — Szent József, Joachim és Anna —, egyúttal a Szentháromság teológiai együttesében van ábrázolva.

Irodalom: *Garas K.: Felix Ivo Leicher (1727–1812). BMH 13 (1958) 96, 101, 148, 152; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 174; Kratinová, V. és Feuchtmüller, R. In: Franz Anton Maulbertsch (Katalog). Wien–München, 1974. 165, 172, 173; Mucsi 1975, 61; Garas, K.: Felix Ivo Leicher. In: Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn (Katalog). Langenargen-*

Sigmaringen, 1984. 159–164. Vö. Baum 1980, I. 285–288; Slaviček, L.: Příspěvky k poznání díla Felixe Ivo Leichera na severní Moravě. Sborník památkové péče v severomoravském Kraju 5. Ostrava, 1982. 33–61.

JA

33

FRANZ ANTON MAULBERTSCH ÉS MŰHELYE

(Langenargen, 1724 — Bécs, 1796)

Az Utolsó vacsora

1760 körül
Vászon, olaj, 154,5 × 235 cm
Ltsz.: 69.1099
1962-ben az esztergomi Érseki Szemináriumból került a múzeumba, korábban Jeszenszky Kálmán kanonok tulajdonában volt. Restaurálta 1963-ban Varga Dezső.

Az Utolsó vacsora, a baloldalt ábrázolt Júdás árulásának sejtelmétől tragikus; a legkedvesebb tanítvány, János Jézus keblére borul. Maulbertsch egy fiatalkori remekművének azonos rendeltetésű, valamivel nagyobb méretű műhelyváltozata az esztergomi kép. A szegmentíves záródású lunetta kolostorrefektórium számára készülhetett, akárcsak a salzburgi Residenzgalerie Utolsó vacsora-képe, amely körülvágott állapotban került 1959-ben Triestből jelenlegi őrzési helyére. Kétségkívül a salzburgi az első megfogalmazás: Maulbertsch eredeti luminizmusa a vörösben izzó, kontrasztos, élénk színekkel töretlenül érvényesül. A tér nyugtalanító módon átlós irányba mélyül, a heves mozgásban ábrázolt apostolok arckifejezése, gesztusaik szélsőségesen beszédesek. A belülről fénylő, meleg kolorit, a groteszkbe hajló, egyénített arcok, merész rövidülések alapján Garas Klára Maulbertsch első alkotó évtizedére, az 1750-es évekre datálta a salzburgi festményt, az Österreichisches Barockmuseum (Bécs) Szent Család-képének analógiájára. Ezekből a művekből még „kiolvasható" a Maulbertsch stílusát formáló Troger és a velenceiek hatása.

Maulbertschnek az 1754-ben festett zirci Mária mennybemenetele-főoltárképhez készült vázlatát szintén Salzburgban őrzik, és az hasonlóan meglepő átvágásokkal, végletes szín- és fényhatásokkal, az első festői lendület frissességével formálja képpé a látomást. A nagyméretű kivitel már veszített az eredeti indulatából, és a következő áttételt kis formátumú másolat őrzi a főoltárképről. Az esztergomi replika is hasonló felfogásbeli eltéréseket mutat. Észrevétlenül párhuzamosra rendeződött a képsík; az apostolok feszültsége, bár mozdulatuk teljesebb, befejezettebb, enyhült, minden színárnyalat, még a fehér is, visszafogottabb. A vöröses alaphangulat barnásmeleggé szelídült, s ez mossa össze optikailag a salzburgi képen még kiabáló szélsőségeket. A maulbertschi teremtmények szuggesztivitása, hitük és a bibliai vízió magával ragadó ereje azonban itt sem hiányzik.

A közép-európai barokk festészet e legnagyobb tehetségű mesterének pályája sok szállal kötődik Magyarországhoz. A megrendelésekkel elhalmozott művész nagy műhelyt, számos segédet foglalkoztatott, festészete hamar utánzókra talált. Az esztergomi kép a salzburgi Utolsó vacsora-festménnyel nagyjából egy időben, Maulbertsch műhelyében, Garas Klára feltételezése szerint személyes közreműködésével készült 1760 körül.

Irodalom: *Garas, K.: Franz Anton Maulbertsch. Neue Funde. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 59 (1971) 18; Garas, K.–Nyerges, É.: Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn. Katalog. Langenargen-Sigmaringen, 1984. 135; Uo. Mojzer, M.: Frühe Maulbertschkopien in Ungarn. 68, 70; Mucsi 1975, 61. Vö.: Garas, K.: Nachträge und Ergänzungen zum Werk Franz Anton Maulbertsch. Pantheon XXI (1963) 30.*

JA

34

JOHANN IGNAZ CIMBAL

(Wagstadt, 1722 — Bécs, 1795)

A Szentháromság

1770 körül
Fa, olaj, 65 × 42 cm
Ltsz.: 55.438
1934 előtti szerzemény, csere a budapesti Zsidó Múzeummal. Restaurálta Nikássy Lajos 1934-ben.

A Bécsben tanult és működött Maulbertsch-kortársak másodvonalához tartozó Cimbal sokat dolgozott magyar megrendelők, köztük Koller Ignác veszprémi püspök számára. 1772-ben a Megváltás allegóriáját festette a püspöki palota kápolnájának mennyezetére, és az ott ábrázolt Atyaisten alakját megismételte martonvásári, peremartoni Szentháromság-freskóin. Ugyanez a nagyszakállú, jóságos arcú öregember köszön vissza a Keresztény Múzeum táblaképéről is, amelyet annak idején Maulbertsch műveként szerzett meg a múzeum — a veszprémi analógia vezetett el Cimbal nevéhez.

A sziléziai Cimbal, Leicher földije és barátja, 1742-ben iratkozik be a bécsi Képzőművészeti Akadémiára, ott 1759-ig kimutatható. Troger és Maulbertsch elkerülhetetlen befolyása mellett az osztrák nagyfestészet konzervatívabb mesterei, Bartolomeo Altomonte „klasszikus" komponálásmódja és Michelangelo Unterberger puha figuraformálása alakította stílusát. Korai legjobb műveit bécsi, Bécs környéki templomok őrzik (Erzsébet-apácák temploma, 1749; Oberlaa, 1749; jezsuita templom, Am Hof, 1755). Elsősorban az irgalmasrendiek foglalkoztatják Cseh- és Morvaországban, valamint Sziléziában. Nálunk legnagyobb szabású, igényes munkája a székesfehérvári plébániatemplom Szent István-témájú freskó- és mellékoltárkép-sorozata 1768–69-ből. Az 1800 körüli évekből szignált Cimbal-művek már az ifjabbik Johann munkái, másik fia, Jakob feltehetően portréfestőként működött.

Az esztergomi Szentháromság-kép különös ikonográfiája a középkori Kegyelem trónja-, illetve annak változata, az Isten gyásza-ábrázolások utóda: az Atya, akárcsak Mária a Pietà-jeleneteken, a keresztfáról levett, halott fiát tartja ölében. Krisztus Troger-képekről kölcsönzött, érzékletesen formált teste, szenvedő arca az egyedüli megvalósítója az eredeti, nyilván patetikus művészi szándéknak a derűs színezésű, meglehetősen naiv képen.

Irodalom: *Garas, K.: Franz Anton Maulbertsch. Budapest, 1960. 237; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 177; Mucsi 1975, 58. Vö.: Slavíček, L.: Poznámky k životu a dílu Johanna Cimbala. Umění XXVII (1979) 2. sz. 159–165.*

JA

35

JOSEPH WINTERHALTER

(Vörenbach b. Donaueschingen, 1743 — Znaim, 1807)

A Hit, a Remény és a Szeretet allegóriája

1780-as évek
Vászon, olaj, 64 × 43 cm
Ltsz.: 69.1093
1969-es vétel a budapesti műkereskedelemből

Az ovalisba komponált remek színvázlat Maulbertsch környezetében, késői bozzetto-stílusának hatására készült. Garas Klára meghatározása szerint valószínűleg az ifjabb Joseph Winterhalter műve az 1780-as évekből.

A vörenbachi szobrász fiát a Svábföldről már korábban elszármazott nagybátyja, a bécsi akadémiát járt idősebb Joseph Winterhalter szobrász vette magához Olmützben (Olomouc). 1763 és 1768 között Maulbertsch tanítványa, 1775-ig segédje, elsősorban morvaországi, de alsó-ausztriai és magyarországi feladatoknál is. Munkakapcsolatuk Winterhalter önállósulása után is megmaradt, lényegében Maulbertsch haláláig. Ezt követőleg Winterhalter kedvezően kihasználta Maulbertsch festészetét tökéletesen utánzó tudományát; ilyen értelmű ajánlással nyerte el a szombathelyi székesegyház freskó-megbízatását is 1800-ban. A maulbertschi formák és színek ügyes átvételén túl azonban nem vállalkozhatott példaképe belső feszültségeinek, szín- és fény-látomásainak újjáteremtésére. Az ismert típusok nála leegyszerűsödnek, a megvilágítás foltokká aprózódik. Nem követi mesterét a klasszicista igazodásban sem, annak késői, újító kompozícióival szemben hagyományosabb sémákhoz nyúl. Maulbertschtől viszonylag független vonulata életművének a szobrokat imitáló chiaroscuro falfestmények sora.

Az esztergomi kép legközelebbi analógiáját a bécsi Belvedere és a lvovi galéria színvázlataiban találta meg Garas. Az előkészítő bozzetto és a modell az obrovitzi (Brno-Zábrdovice) premontrei templom szentélymennyezetéhez készült 1782-ben. A bonyolult program — Krisztus és az angyalok kilenc kara várja Máriát a kettős mennyei trón előtt — a Mária mennybevételét megjelenítő főoltárképpel teljes, amely Maulbertsch műve. A két vázlat az esztergomihoz hasonlóan körkörös elrendezéssel mozgatja a jellegzetes, de átköltött Maulbertsch-figurákat, az utóbbin még inkább felismerhető Daniel Gran brünni freskójának példaadása. A hangsúlyos nagy angyal lent, középen Winterhalter egy másik mesterének, Joseph Sternnek 1765 körüli brnói Szentháromság-színvázlatát is az előképek közé sorolja. Valamennyi bozettón azonos a magasban aranyló, szimbolikus megvilágítás és a széttöredezett, sárgás élfényekkel megcsillogtatott élénk színek összetétele.

A maulbertschi párhuzamok közül a rokon elrendezésű, több motívumában megegyező, ragyogóan friss Szentháromság-bozzetto (Szépművészeti Múzeum) idézhető a 80-as évek nagy méretekben már fáradó, a vázlat műfajában azonban öregkori megújulásokra is képes művész terméséből. Szerencsésen közelíti meg ezeket az esztergomi Hit, Remény, Szeretet, amely a brnói, bécsi, lvovi gyűjteményekből publikált Winterhalter-vázlatok legjobb színvonalát képviseli.

Irodalom: *Mucsi 1975, 61; Garas, K. In: Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn. Katalog. Langenargen-Sigmaringen, 1984. 177, 178. Vö.: Garas K.: Joseph Winterhalter (1743–1807). BMH 14 (1959) 75–90, 138–146; Baum 1980, II. 744–746; Schelest, D.: Unbekannte Ölskizzen des Franz Anton Maulbertsch und seines Kreises. AHA XXVIII (1982) 326–327, 335–336; Kratinová, V.: Barok na Moravě. Malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek (katalógus). Praha, 1986. 23–30 (a megelőző irodalommal)*

JA

NÉMET MŰVÉSZET

36

KÖLNI SZOBRÁSZ

Mária Magdolna (?) a kenetes edénnyel egy „Szent asszonyok Jézus sírjánál"-csoportból

1170–1180
Fa, 92 cm
Ltsz.: 56.826
A kölni Schnütgen-gyűjteményből 1884-ben vásárolta Simor János hercegprímás.
Eredeti fehér színét a múzeum raktárának 1905-ös tűzvészében elvesztette (talapzatán nyomokban felismerhető).
Restaurálta Nikássy Lajos 1933-ban.

A múzeum szoborgyűjteményének legkorábbi darabja, amelyet hosszú ideig a legrégibb magyar faszobornak tartottak, míg Kampis (1932) rá nem mutatott az itthoni fejlődéstől idegen, de a kölni iskolába jól besorolható jellegére, amit a mű származásával kapcsolatos adatokkal is bizonyított. Nagyon fontos megállapítás volt ez még akkor is, ha a figura karcsú arányaitól félrevezetve gótikusnak, túl későinek érezte és 1250 körülre datálta. A lokalizálást konkrétabbá és a dátumot koraibbá tevő Anton Legner (1975) „szavakkal ki sem fejezhetően nemes szobor"-ról ír. Kivételes jelentőségűvé avatja az esztergomi alakot a román stílus jellemző törekvésének, a transzcendentális tartalmak kifejezésének jól sikerült megoldása.

Szent komolyság, nemes érzelmek tükröződnek a figurán, és mint a kölni szobrászat számos akkori alkotása, elsősorban az áhítatot kelthette fel szemlélőiben. (Alighanem ez a komolyság, emelkedettség téveszthette meg azokat a korábbi szakértőket, akik attitűdjét egy Kálvária-jelenet szomorúságának érezték, és egy feszület alatt álló Mária Magdolnára gondoltak.) Külön értéke az alaknak a tömbszerű zártsággal ügyesen egyeztetett, finom előrehajlásból adódó elegancia, amely főként oldalnézetből érvényesül. Legner azért is fontosnak tartja a kölni kutatás számára eddig ismeretlen szobrot, mert ezzel tudta bebizonyítani, hogy a Rajna-menti metropolis művészetében nem volt ismeretlen a húsvéti misztéri-

umjátékok kedvelt jelenete, a keneteket vivő szent asszonyok menete húsvét vasárnapjának hajnalán Krisztus sírjához.

A néhol derűsebb, máshol komolyabb, de mindig az önmagukba fordulást, a földi dolgok helyett a lelki értékek elsődlegességét sugalló — és részben éppen ezért olyan sokatmondóan karcsú — alak a chartres-i székesegyház XII. század közepi nyugati portáljának hatását tükrözi, bár az ottani oszlophoz kötődésnek itt már semmi nyoma (erre Éber László is felfigyelt 1930-ban). Legner megállapítása szerint stílusa alapján az Anno püspök idejében készült kölni szobrok egy jelentős csoportjához illeszthető; közülük a hoveni Madonnához (Köln, Genossenschaft der Cellitinnen) és egy Szent Sírhoz tartozó ülő angyalhoz (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Skulpturenabteilung) áll legközelebb. A testformák, a redők elrendezésének logikája szerint szinte még a műhelyazonosság is feltételezhető lenne, de az esztergomi darab feltűnően karcsúbb a többi műnél. Eredeti szépségét az egykori festés megrongálódása következtében ma már csak elképzelni tudjuk, az 1933-as restaurálás a súlyosan sérült, de kisebb foltokban szinte mindenhol megmaradt alapozás- és festéknyomok eltávolításával nagyon érdekes, de a középkori faszobrászat gyakorlatától teljesen eltérő felületet hozott létre.

Irodalom: *Magyarország műemléki topográfiája, I. Budapest, 1948. 146 (teljes irodalommal); Monumenta Annonis (kiállítási katalógus). Köln, Schnütgen-Museum 1975. 226–228 (Anton Legner, Köln, 1170–1180)*

VJ

37

BAJOR FESTŐ

Keresztrefeszítés

1450-es évek
Fa, tempera, 166 × 86 cm
Ltsz.: 55.442
Lent jobbra későbbi HB monogram és 1522-es évszám
Valószínűleg az Ipolyi-gyűjteményből
Arany háttere megújított, jó állapotban

A sokalakos, az életszerűséget a mozgalmassággal, sőt zsúfoltsággal is hangsúlyozni akaró Kálvária-képek főként a XV. század első részében voltak népszerűek. Az 1420-as, 1430-as években szívesen mutattak be hangsúlyozottan durva, erőteljes hatásokat, mint a latrok megtört lábszárcsontjai vagy az előtérben egymással összeverekedő hóhérok. Ennél régebbi stílusjegyekre emlékeztető részleteket is láthatunk, mint a dekoratívan hajladozó fűszálacskákat alul vagy az arany háttérrel helyettesített égre élesen kirajzolódó figurák és fegyverek fölül; különösen érdekes közöttük a jó lator utolsó lehelletével szájából eltávozó kisgyermekre (a lélekre) várakozó angyal és a gonosz lator lelkét cibáló ördög megjelenése. Ugyancsak régies bizonyos perspektivikus problémák viszonylag ügyetlen megoldása, így a hozzánk legközelebb eső, de mellékszereplőként csak harmadrendűnek érzett pribék gyermekmérete és a többi szereplő egymáshoz lapítottsága, inkább egymás felett, mint egymás mögött megjelenő volta. A festőnek szemmel láthatóan inkább a mozdulatok elevensége, mint az egymás mögöttiség érzékeltetése volt erőssége. Az idáig felsorolt archaizáló vonások után talán meglepő, de a század közepén másutt is előfordul, hogy a művészt ugyanakkor nagyon modern hatások is érték a legjobb németalföldi műhelyek irányából. Ide mutatnak érett, telt színei, a brokátruhák iránti vonzódása (a képen nem kevesebb mint öt alak visel ilyet), a fények ügyes megcsillantása a páncélokon, drágaköveken, de talán mindezeknél fontosabb az elhanyatló Máriát támogató Szent János. Csoportjuk egyértelműen Rogier van der Weyden Keresztlevételének (Madrid, Prado) hatását mutatja, ez is indokolja a viszonylag késői datálást. A szakértők egyetértenek német származásában, legfeljebb arról folyik vita, hogy melyik iskola stílussajátságaihoz hasonlít jobban; a javaslatok többsége megmaradt a bajor–salzburgi–felső-ausztriai vidéknél.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 156–157; Végh 1967, 34. sz.; Mucsi 1975, 24.*

VJ

38

KÖLNI FESTŐ A LYVERSBERGI PASSIÓ MESTERÉNEK KÖRÉBŐL

Kálvária Assisi Szent Ferenccel, Sienai Szent Bernardinnal és donátorral

1470-es évek
Fa, tempera, 108 × 97 cm
Ltsz.: 55.445
A donátortól induló minuszkulás felirat: „bitt got vier·h·bernt ·v·de·elberch"
Valószínűleg az Ipolyi-gyűjteményből
Néhány kisebb kopástól eltekintve jó állapotban

A német festészet egyes iskolái közül a kölni a legalaposabban átkutatottak egyike; a művészettörténészek munkáját megkönnyítette, hogy alighanem itt maradt meg a legtöbb az egykor készült alkotásokból. E tábla, amely egyik ismert kölni oeuvre-be sem illeszkedik eléggé, leginkább a lyversbergi Passióhoz hasonló, de annak típusainál is darabosabb, nehézkesebb, szinte már nem is kölni alakokat látunk a képen, holott a kompozíció, a figurák és a háttér viszonya, a plasztikus, kidomborodó gyűrűk a fejük körüli dicsfényben vagy a feszület állását stabilizáló deszkák a függőleges gerenda számára a földbe ásott gödör torkánál, mind első látásra bizonyítják, hogy csak Kölnből származhat. Nyilván egy kevéssé tehetséges műhelytárs készítette, ezzel magyarázhatók az ügyetlenségek, így Krisztus alakjának feltűnő rövidsége — a kölni képeken mindig kisebb, mint a kereszt tövében állók, de a különbség más alkotásokon nem ennyire szembeötlő — és a nagy eltérés a középen álló Mária és János, illetőleg a széleken látható ferences szentek arcának megmintázása között. (Az a tény, hogy mindkét szélső szent ehhez a rendhez tartozik, bizonyossá teszi, hogy eredetileg egy ferences templom számára készült a festmény.) Az természetes, hogy a művész a Kálvária állandó főszereplőit elfogultabban, idealizáltabban örökítette meg, a szenteket azonban markánsabbnak, valóságosabbnak festette — a donátorra ez fokozottan vonatkozik —, de egy átütőbb tehetségű mester mindemellett a kép egységét is megóvta volna. A Lyversbergi Mester közvetlen környezetére utal az ekkoriban már archaikusnak számítóan kicsiny méretű donátor szerepeltetése, az előtér apró növénykéi és a háttér ki-

dolgozása a két viszonylag magas domb kivételével. (Erre egy nem sokkal korábbi festőnek, a György-legenda Mesterének az aacheni Münsterben levő Keresztrefeszítésén láthatunk példát.) Az előtérben feltűnő helyen megjelenő három növénykét érdemes név szerint is megnevezni. A két szélső, a réti madárhúr (Cerastium vulgarum) és szamóca ugyanebben a párosításban látható Stephan Lochner Királyok imádása-oltárán (Köln, Dóm) Szent Gereon lába alatt, közöttük pedig a nagy útilapu (Plantago major). A szamóca piros foltocskái révén a megfeszített Krisztus vére hullatására utal, a másik két igénytelen, útszéli növény Jézus emberré válására és ezzel meghozott áldozatának értékére hívja fel a figyelmet. Genthon István német, esetleg svájci festő alkotásaként határozza meg, 1470 körülire datálva; hivatkozik Paul Ganz szóbeli véleményére, aki szerint kölni mester műve. Mojzer Miklós (kölni festő 1470 körül) a György-legenda és a Lyversbergi passió Mesterének köréhez kapcsolja.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 164; Mucsi 1975, 24. Vö. Stange, A.: Deutsche Malerei der Gotik, V. München–Berlin, 1952. 37–46; Schmidt, H. M.: Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln. (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Bd. 22.) Düsseldorf, 1978. 58–74.*

VJ

39

KÖLNI FESTŐ A BERTALAN-OLTÁR MESTERÉNEK HATÁSA ALATT

Szent Ágnes eljegyzése

A XV. század utolsó negyedéből
Fa, tempera, 68 × 51,5 cm
Ltsz.: 55.452
Jó állapotban
Ismeretlen eredetű (az Ipolyi-gyűjteményből?)

Köln fontos csomópontja volt a Rajna-menti kereskedelemnek, nem csoda hát, hogy művészi téren is szoros kapcsolatot tartott fenn a tenger felé eső városokkal. A Bertalan-oltár Mesterének különös, fanyar formavilága is úgy magyarázható meg leginkább, ha utrechti tanultságúnak gondoljuk. Az észak-németalföldi és kölni elemek együttes jelenléte befolyásolta a kép eredetével kapcsolatos vitát alapvetően meghatározó szakértők vélekedését, Beneschét (1929), aki a kölni mester körébe utalja, illetőleg Ringét (1939), aki utrechtinek érzi. Az esztergomi kép azonban olyan egyértelműen hasonlít a Bertalan-oltár Mesterének a nürnbergi Germanisches Nationalmuseumba került táblájára, hogy az északias motívumokat a műhely vezető mesterének iskolázottságával kell magyaráznunk (arcformák, kecses, hosszúkás kezek, élénk, bár néha kényszeredett mozdulatok a kis Jézusnál vagy az angyaloknál, az öltözetek drágakövekkel is kiemelt gazdagsága). A puttók, a márvány mellvéd, a vörös bársony drapéria és az olaszos motívumok Brüggéből, Memling formakincséből származnak.

A kép témája a késő középkori szent-kultusz jellegzetes terméke, ekkoriban próbálták a különböző női szenteket egészen közvetlen kapcsolatba hozni a gyermek Jézussal. A legismertebbek ezek közül a Szent Anna harmadmagával, a rózsa-ajándék a halálba induló Szent Dorottyának és Szent Katalin misztikus eljegyzése. Ez az utóbbi szolgált az itt látható kompozíció kialakításakor példaképként, hiszen ha nem látnánk az előtérben Szent Ágnes attribútumát, a bárányt, illetőleg a háttér filigrán alakjában a bárányról felismerhetően ugyancsak őt, akkor eszünkbe sem jutna, hogy nem Szent Katalin eljegyzésének jelenetét látjuk.

Amennyiben erre a képre vonatkozik az Ipolyi-gyűjtemény nagyváradi kiállításának Kalauzában a 118. szám („A szent család Szent Ágnessel"), akkor a továbbiakban nem kellene ismeretlen eredetűnek tartanunk.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 188; Végh 1967, 24. sz.; Mucsi 1973, 12; Mucsi 1975, 28. Vö. Neuerwerbungen des Germanischen Nationalmuseums 1965, 185–187; Az Ipolyi-gyűjteménnyel kapcsolatos kérdéses adat: Kalauz a Biharvármegyei és Nagyváradi Régészeti és Történelmi Egylet Múzeumához, II. rész. Az Ipolyi-gyűjtemény. In: Emlékkönyv a Biharvármegyei és Nagyváradi Régészeti és Történelmi Egylet Múzeum-épületének és a benne levő kettős gyűjteménynek Megnyitó Ünnepéről. Közzéteszi Karácsonyi János. Nagyvárad, 1896*

VJ

40

1477-ES MESTER

(működött 1470 és 1500 között)

Asszonyok Krisztus sírjánál

1490 körül
Fa, tempera, 126 × 66 cm
Ltsz.: 56.566
Simor prímás vásárolta Regensburgban 1876-ban.
Jó állapotban, alsó és jobb oldalán megcsonkítva

A különös, keskeny formátum rögtön sejteti, hogy ez a tábla egy több darabból álló oltár egyik szárnyképe volt, a balra irányuló kompozíciós vonalak pedig nyilvánvalóvá teszik, hogy ott helyezkedett el az oltár azóta elveszett középrésze. A másik szárny azonban szerencsésen megőrződött (Stuttgart, Staatsgalerie), és a két tábla összetartozásának felismerésével sikerült Bushartnak (1957, 1959) megállapítania, hogy a kép nem — mint addig Gerevich (1928) nyomán gondolták — Hans Schüchlin, hanem egy másik sváb, alighanem augsburgi festő, az úgynevezett 1477-es Mester munkája. A németalföldi (vagy alsó-rajnai) tanultságú festő erőssége az elragadó szépségű részletek megformálása volt, amint azt a várakkal, hajókkal élénkített folyami háttér vagy az angyal minden pillantást magához vonzó, valódi mennyei küldötthöz illő szépségű szárnya bizonyítja. A különböző előképek után festett részleteket azonban meglehetősen igénytelenül illesztette össze: a nyitott koporsó mellett térdelő Magdolna mozdulata például valójában a kereszt tövéhez leboruló, annak szárát megragadó kéztartás itt kevéssé logikus átvétele. Magdolna különös módon Mária Kleofást és Mária Salomét kiszorítva ragadja magához a főszerepet. Azt, hogy ebben a szereplőben őt kell látnunk, a háttér Noli me tangere-jelenete igazolja, ahol a figura ugyanazt a ruhát viseli.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 162–164; Végh 1967, 31–32. sz.; Mucsi 1973, 12; Mucsi 1975, 26.*

VJ

41
MAIR VON LANDSHUT
Szent Julita vértanúsága

A XV. század végéről
A mondatszalag szövege: „Gra[tia]s ago ti[bi] D[omi]ne q[uod] me [cum] filio meo ad tuam gra[tia]m p[er] uenire voluisti. S. Julita"
Fa, tempera, 120 × 107 cm, minden oldalról körülvágva
Ltsz.: 56.540
Az Ipolyi-gyűjteményből
Jó állapotban

Szent Julita (Julitta) rettenetes kínzások után szenvedett vértanúhalált. Ezeknek legsúlyosabbika volt a képen látható megnyúzás, miközben forró olajjal locsolták sebeit. Mindez azután történt, hogy végig kellett néznie, amint a római helytartó saját kezével zúzta szét fiacskájának, az alig hároméves Quiricusnak koponyáját. A szent nő szájából kiinduló, bonyolultan kacskaringózó mondatszalagra felírt fohász ezért szól a fiú Istenhez kerüléséről múlt időben. Azt pedig, hogy önmagát is belefoglalta ebbe a mondatba, csak úgy értelmezhetjük, hogy ez utolsó sóhaja, a rettenetes fájdalmak miatt éppen ebben a pillanatban leheli ki lelkét. Még nyitva lévő, de már megtört fényű szemei is ezt a feltételezést támasztják alá. Minthogy pedig a vértanúk a hitért elszenvedett halál pillanatától a menyország lakóinak számítanak, voltaképpen nem logikátlan a mondatszalag vége, ahol már szentként olvashatunk Julitáról, bár furcsa, hogy a szent nő saját magáról mondja ezt.

A kép festőjével kapcsolatban az eddigi feldolgozások feltűnően ingadoztak. A Házikönyv Mestere, Wolgemut és Jan Polack neve egyként felmerült, újabban leginkább az utóbbi. Ezek az erőteljes mozdulatokat különös, kissé modorosan gótikus kecsességgel párosító alakok azonban sokkal inkább az eddig nem említett Mair von Landshut stílusához illenek, akiről egyébként tudjuk, hogy bizonyos ideig együtt dolgozott Polackkal. Főleg az arctípusok, az előreugró állak, a széles orrok láttán érezzük ezt, továbbá azért, mert a fejek akár egy fejfedő, akár a parókaszerű haj révén különösen nagynak, szélesnek látszanak. A legegyértelműbb bizonyíték Mair mester keze munkájára az ablakon túl látszó világ bemutatásának kerülése és a tér megszerkesztése. Az építészeti részletek zsúfoltsága, a teret nem racionálisan körülfogni, hanem inkább önálló részekre bontani akaró volta ugyanúgy a jeles landshuti művész keze nyomát mutatják, mint az oszlopfő buja indái, a fölötte kiszélesedő falmezőt díszítő levélszerű, dekoratív faragvány, vagy a festék finoman világosabbra váltása a faragott kő élein. Pompásan illik éppen egy landshuti festő táblájára a széles hátsó ablakot kettéosztó oszlop; ugyanúgy megy neki a felette levő ívnek, mint ahogyan a város büszkeségében, a Szentlélek-templomban is pontosan felezi a mögötte álló ablakot a szentély közepén álló pillér. Mair von Landshutnál ugyan általában kisebbek az alakok a kép egészének méreteihez képest, de ne felejtsük, hogy ez a tábla minden oldalról megcsonkított.

Irodalom: *Kalauz a Biharvármegyei és Nagyváradi Régészeti és Történelmi Egylet Múzeumához. Nagyvárad, 1896, 22; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 160; Végh 1967, 33. tábla; Mucsi 1973, 13.; Mucsi 1975, 27. Vö. Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik, X. München–Berlin, 1960, 124–130; Osten, Gert von der–Vey, Horst: Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands 1500 to 1600 (The Pelican History of Art). Harmondsworth, 1969, 118–119.*

VJ

42
LÜBECKI vagy HAMBURGI MESTER
Szent Kristóf

1500 körül
Fa, tempera, 108 × 87 cm
Ltsz.: 59.1054
Ismeretlen származású
Jó állapotban, apróbb kiegészítésekkel. Restaurálta Gyöpös Miklós 1980-ban.

A lenyűgöző testi erő képviselője, a zarándokokat a zordon folyón saját vállán átszállító jámbor óriás, aki egy kisgyermek súlyát hirtelen elviselhetetlennek érzi (és így a kisdedben magát a gyermek Jézust ismeri fel), a késő középkor rendkívül gyakran ábrázolt szentje volt. Ezen a táblán az ekkor már kétszáz éves ikonográfiai típust látjuk: feltűrt ruhában a vízben gázoló figurát, aki hirtelen megtántorodva fatörzsnyi dorongjára kényszerül támaszkodni, de éppen ebben a pillanatban részesül a kis Jézus megkönnyebbülést hozó áldásában. Néhol, főként a délnémet ábrázolásokon vad, torzonborz jelenséggé válik, szertelen mozdulatokkal, dagadó izmokkal; itt erre csupán dús, fürtös haja és szakálla utal.

Ezen a képen az északnémet józanság, tartózkodó formaadás látható: a Hanza-városok polgárai mindenben elítélték a szertelenséget. A főszereplő a horizont fölé magasodik — jól láthatóan nagyobb a lámpával irányt mutató remeténél is —, de túl törékeny ahhoz, hogy kolosszus-voltával akarjon hatni. A törékenység, csontosság Hinrik Funhof hamburgi és Bernt Notke lübecki tevékenysége nyomán jellegzetes vonásnak számított e vidék festészetében, az előreugró állról és hátrahúzódó homlokról egy nem kvalitásos, de nagyon jellemző lübecki mester stílusa juthat eszünkbe, akit egyes kutatók a Halepagen-oltár Mesterének, mások Wilm Dedekének neveznek. Az esztergomi kép mindenesetre nem tartozhat saját kezű művei közé, az ő figurái zömökebbek, kompozíciói zsúfoltabbak. Ez az ingatag, táncos, erősen gótikus póz még sokáig él a két fontos Hanza-város művészetében, akár a grafikus hatások bájos eltúlzása, például a hullámok egyáltalán nem festői előadása. Az arany háttér a XVI. században már feltűnő archaizmus, de ezen a németalföldi vagy délnémet fejlődést csak lassan követő vidéken még sokáig alkalmazzák.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 166; Mucsi 1975, 26. Vö. Stange, A.: Deutsche Malerei der Gotik, VI. München–Berlin, 1954. 117–121; Gmelin, H. G.: Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen. Berlin–München, 1974. 204–217.*

VJ

43
A DUNAI ISKOLA FESTŐJE ID. JÖRG BREU MŰHELYÉBŐL
Kálvária

1502 után
Fa, tempera, 120 × 92,5 cm
Ltsz.: 56.471
Az Ipolyi-gyűjteményből
Több helyütt kopott, de a javításoknak köszönhetően kielégítő állapotban

A távoli hegyormok, a különös komorságú felhő, az alaphangot hatásosan fokozó zord sziklafal balról és a buja vegetáció, sűrű erdőt sejtető, hatalmas fa jobboldalt a dunai iskola stílusjegyei, az alakok arcvonásai és fejformája, hosszú, lelógó orruk, alig látszó homlokuk, továbbá a hegyek lábainál meghúzódó völgyeket kitöltő, tejfehér ködök az augsburgi id. Jörg Breu képeiről ismerősek. Az esztergomi Kálvária mestere nyilván ennek a festőnek a munkáit tanulmányozta, talán műhelyében is dolgozott, így került sor számos Breu-motívum felhasználására. Kiindulópontja az 1502-es melki oltár lehetett, arra emlékeztet a hangsúlyozottan vertikális irányú kompozíció, a háttérnek egy szűk kivágásra való korlátozása és a testtartásokból áradó különös ernyedtség; Szent János evangélista a nem sokkal korábban készült aggsbachi Keresztrefeszítésen látható alakra hasonlít feltűnően.

A festő Breutól eltérően karcsú, gótikusan elegáns alakokat szerepeltet képén. A kép megfestésekor már idősebb lehetett, így a műhely vezetőjének (vagy csak a kiválasztott példaképnek) kompozíciós fogásait és motívumkincsét vette át, egyebekben azonban megőrizte egyéniségét. Legfőbb erénye a finom festőiség, valamint az akkori ausztriai festészetben merésznek számító folthatások és az aprólékos részletezés mellett a nagyvonalúan összefogott szerkezet. A számos finom részletmegoldás közül elég egyre utalni: a jobb szélen álló alabárdos legény zekéjére, ahol a szürkésfehér anyag hasítékai közül pompás arany színfoltocskák csillannak elő.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 171–172; Végh 1972, 36–37. sz.*

VJ

44

HANS LEONHARD SCHÄUFELEIN

(Nürnberg?, 1480–85 körül — Nördlingen, 1538–40 körül)

Jézus születése
Jézus körülmetélése

1505–1506
Fa, tempera, 27 × 15 (festett felület 25,5 × 13,8), ill. 26,5 × 15 (festett felület 25,7 × 13,8) cm
Ltsz.: 56.559–560
Az Ipolyi-gyűjteményből
Jó állapotban

Schäufelein Dürer idejében azok közé a másodvonalbeli alkotók közé tartozott, akiknek festményein a nagy mester művészetének hatása kimutatható. Dürer sokra becsülhette, hiszen éppen őrá bízta egy Bölcs Frigyes által megrendelt oltár befejezését, amikor 1505-ben, velencei útja miatt maga nem tudott eleget tenni a szász választófejedelem (legkorábbi jelentős megrendelője) kérésének. Az oltár szárnyaihoz — amelyet egy későbbi őrzési helyéről Ober-Sankt-Veit-i oltárnak szokás nevezni — rendkívül kidolgozott vázlatokat hagyott tanítványára, aki azonban ezektől némileg eltért, a középképet pedig teljesen szabadon komponálta. Schäufelein az esztergomi képek esetében — amelyek legkorábbi ránk maradt munkái közé sorolhatók — szintén ehhez hasonló módon járt el, és nyilván ilyen jellegű táblákkal vívta ki, hogy Dürer elhúzódó velencei útja idején ő töltse be az elárvult műhely ideiglenes gazdájának tisztét, ő fejezze be és szállítsa le a fentebb említett oltárt. A Körülmetélés-képen Dürer Mária élete-fametszetsorozatának megfelelő jelenete (B.86) világosan felismerhető: a kompozíció kialakításakor az előképről a középső csoportot vette át, a sorozat B.85-ös lapjának egyes motívumai pedig a Jézus születése-kép elrendezésén gondolkodó Schäufeleinre voltak világosan felismerhető hatással. Apróbb módosítások, eltérések inkább ügyetlenné tették, mint javították az együttest, és jól mutatják, hogy a kezdő Schäufelein még az apróbb részletekre való odafigyelés, a nem sokkal ezután meginduló grafikai sorozatok szerzőjéhez illő mesélőkedv terén is elmarad mesterétől. Ezeket a képeket szemlélve az is világossá válik számunkra, hogy Dürer nem tanítója lehetett a mesterségéhez tartozó fogásokat már sváb szülőföldjén elsajátító ifjúnak, legfeljebb továbbfejlődését, művésszé válását irányíthatta. Ezt elsősorban Dürernél pasztózusabb előadásmódja, ízes színfoltjai, melyek a ruharedők éleinél megfigyelhetők, vérbeli festőhöz illő hangsúlyai mutatják. Szereplői Dürer zord, néhol szinte a kedélytelenségig szigorú alakjainál barátságosabbak. Erről leginkább a csúcsos süveges mellékalak arcánál győződhetünk meg, de Szent Józsefnél is látjuk, és még Szűz Mária is pillanatnyi aggodalma ellenére derűs egyéniség, ezt kapta a düreri példakép pátoszának elvesztéséért cserébe. A Születés-képen térdelő Mária elrajzoltsága vagy a mögötte látszó állatok megformálásának fogyatékossága mindenesetre azt mutatja, hogy Schäufeleinnek volt még mit tanulnia. Későbbi képeire Dürer művészete nagyobb hatást gyakorolt.

A kutatás mindig Schäufelein művének tartotta a táblákat, és már első ismertetőjük, Benesch (1929) is a korai művek közé sorolta. Mojzer (1964) pontosabban, 1506-ra datál, Végh (1972) felveti, hogy egy magánájtatosságot szolgáló diptichon részei voltak; a Születés a bal, a Körülmetélés a jobb szárnyon.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 168; Végh 1972, 5–6. sz., 1981, 2. kiadás, 4–5. kép; Weih-Krüger, S.: Hans Schäufelein. Ein Beitrag zur künstlerischen Entwicklung des jungen Schäufelein bis zu seiner Niederlassung in Nördlingen ... Diss. Erlangen–Würzburg, 1986. 56–60.*

VJ

45

ID. LUCAS CRANACH MŰHELYE

(Kronach, 1472 — Weimar, 1553)

A pihenő Szent Család

A XVI. század második évtizedének közepe után
Mária ruhájának szegélyén későbbi kéztől monogramszerűen összefont H S A betűk és kétszer leírt 1435-ös évszám
Fa, tempera, 85 × 60 cm
Ltsz.: 56.453
Az Ipolyi-gyűjteményből
Jó állapotban

A kép szemlélője könnyen zavarba jön a témán gondolkodva. A szabad természetben üldögélő Madonna többször is előfordul a XVI. század elején német földön, például Dürernél és Grünewaldnál; Cranach szívesen helyezte éppen almafa alá. Legszebb almafás Madonnáját a szentpétervári Ermitázs őrzi (Friedländer–Rosenberg 187), említést érdemel még a darmstadti Hessisches Landesmuseum és a karlsruhei Staatliche

Kunsthalle példánya (Friedländer–Rosenberg 136, 189a). Pompás almákat látunk még számos Bűnbeesés-, illetőleg Caritas-képen, a főalakok fölött. Az alma a Madonna-képeken az ősszülők kárhozatot hozó gyümölcsére, de itt már — a Megváltó megtestesülése után megváltozott előjellel — a bűntől való megváltás ígéretére utal. Szent József mindenesetre szokatlan az almafa alatt ülő Mária mellett. Úti ruhában van, szamarat vezet, mintha a pihenő az Egyiptomba való menekülés során történne, amelyhez a háttérben látható várak, kastélyok is illenének. Ennek a magyarázatnak azonban a tehén jelenléte ellent mond, a két állat így együtt inkább Jézus születésénél szokott megjelenni. Legvalószínűbbnek az látszik, hogy különféle Mária-témák motívumainak nem egészen szerencsés egyesítését látjuk magunk előtt, amint ez egy magát önállósító tanítvány esetében szokott előfordulni.

Az ugyanis első pillantásra nyilvánvaló, hogy itt nem Cranach saját kezű munkáját látjuk magunk előtt, hanem a mester stílusához képességük szerint alkalmazkodni igyekvő népes műhely valamelyik, nem éppen magas rangú tagjáét. A különféle Cranach-motívumok kissé ügyetlen utánzása, illetőleg kombinálása meglehetősen nehézzé teszi az egyértelmű datálást. Kiindulni abból lehet, hogy az alakok első pillantásra szemünkbe tűnő zömöksége, fejüknek ebből adódó nagysága a század második évtizedében jelenik meg Cranach képein. Legjellemzőbb példájának a gothai Landesmuseum Királyok imádását, a mester középső korszakának főművét (1514 körül, Friedländer–Rosenberg 43) említhetjük. Más részletek még az előző évtizedre utalnak, így a kompozíció nagyjában az 1504-es Pihenő az Egyiptomba menekülés közben (Berlin-Dahlem, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Friedländer-Rosenberg 10) elrendezését követi; Szent József nem egészen indokoltan felemelt feje nem egy Szent Kristóf-képről ismert, ott inkább helyénvaló; szembetűnő hasonlóság fűzi a torgaui Mária-templom 1505 körüli Tizennégy segítőszenttábláján láthatóhoz (Friedländer–Rosenberg 15). (A keletkezés időpontjának ilyen megállapítása mindennek ellenére csupán akkor bizonyos, ha festője még Cranach műhelyében tevékenykedett, hiszen ebben az esetben a mester nyilván tiltakozott volna már elavult stílusának feleleventése ellen. Ha azonban egy régóta önállósult segédnek vagy csak távoli követőjének munkája, akkor évtizedekkel későbbi időpont is elképzelhető.)

Az esztergomival minden részletében megegyező, méreteiben is nagyon hasonló (87 × 58 cm), de jóval kvalitásosabb kép szerepelt 1969. december 5-én a londoni Christie's cég árverésén. Az itt bemutatott kép talán ennek egy kevésbé tehetséges művész által készített másolata.

Irodalom: *Kalauz a Biharvármegyei és Nagyváradi Régészeti és Történelmi Egylet Múzeumához. Nagyvárad, 1896, 102. kat. sz.; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 171. Vö. Friedländer, M. J.–Rosenberg, J.: The Painting of Lucas Cranach (Rev. ed.) Ithaca, New York, 1978. A Londonban elárverezett kép reprodukcióját lásd „Apollo" XL. 93. (1969 nov.) XXXV. old.*

VJ

46

JOHANN ROTTENHAMMER (?)

(München, 1564 — Augsburg, 1625)

Pásztorok imádása

1600 körül
Vászon, olaj, 114 × 154 cm
Ltsz.: 59.945
Az Ipolyi-gyűjteményből

A korábban Bassano-műként is számon tartott éjszakai kép minden bizonnyal német festő műve; a XVI. század végén Itáliában működő, a késő reneszánsz és a születő barokk vívmányait északnak közvetítő mesterek közül Johann Rottenhammer nevét kapcsolta hozzá a kutatás. Rottenhammer müncheni előtanulmányok után 1589-ben Rómába utazott, ahol németalföldi festőkkel, Jan Brueghellel és Paul Brillel dolgozott együtt. 1596-tól tíz évig Velencében élt, és nagy sikerrel alkalmazta itteni példaképeinek tündöklő koloritját kifinomult, kisméretű kabinetképein — ez a művészete hatott Adam Elsheimerére; tanítványa az augsburgi Matthias Kager és Johann König is. 1606-ban hazatér, Augsburgban polgárjogot szerez, és folyamatosan részt vesz a város és az egyház, a környező fejedelmi udvarok nagy művészi vállalkozásaiban. Oltárképeket fest, homlokzati freskókat (ezek elpusztultak), dolgozik a városháza belső díszítésén is, mintarajzokat készít kézművesek számára.

Mind az itáliai, mind az augsburgi alkotó korszakából ismerünk Rottenhammertől az esztergomi Pásztorok imádásaképhez hasonlítható, nagyméretű vászonfestményt. Az előbbiek közül választotta ki Mojzer Miklós — akitől a kép meghatározása származik — a northamptoni Mária koronázásaképet (az 1590-es évek végéről, Althorp House, Northampton, Earl of Spencer), mint az esztergomi legközelebbi analógiáját, s talált előkészítő rajzot — a Mária mögött látható fiatal nő fejéhez — az Albertina lapjai között. Egy 1618-ból jelzett bécsi tábla (Kunsthistorisches Museum) nappali változatban adja elő a pásztorok imádásának jelenetét, míg Rottenhammer brüsszeli „Liebesreigen" tárgyú festményén a Keresztény Múzeum képének felső részén fénykörben összeölelkező két gyermek-angyal motívuma ismerhető fel.

A Pásztorok imádása nagyléptékű, igényes, velenceies mű. Karéjos csoportfűzése, a nőalakok típusai, az előtér elvágott figurái Palma Giovane manierizmusára emlékeztetnek. A több — misztikus és reális — fényforrás egyidejű alkalmazása a sötétből előtűnő rusztikus szereplők megvilágítására a Bassanók eszköztárából merít. A jelenet színterét két, angyalok által tartott oszlop határolja le, a kétoldalt távolban látható tájrészlet az esemény előzményét — Jelentés a pásztoroknak — idézi.

A sárga fénykörök, a sötétlő égbolt, felhőgomolyagok és a különleges megvilágítás által élesen körülhatárolt, a képszéleknél váratlanul elvágott figurák látványos együttese jól jellemzi az egyre inkább a kutatás előterébe kerülő délnémet átmeneti stílust formáló valamennyi jelentékenyebb, Rottenhammerral azonos iskolázottságú mester (így Friedrich Sustris, Matthäus Gundelach, Matthias Kager) monumentális festészetét.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 178; Mucsi 1975, 57. Vö. Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock (Katalog). Augsburg, 1980. Bd. II. 123–125.*

JA

47

JOHANN KÖNIG

(Nürnberg, 1586 — Nürnberg, 1642)

A pihenő Szent Család

1610-es évek
Márvány, olaj, 18 × 35 cm
Ltsz.: 55.406
Bubics Zsigmond tulajdonából, korábban az Esterházy-gyűjteményben

A keskeny, fekvő kis kép anyaga vékony márványlap, amelynek természetes mintázata a festmény alkotórészét képezi. A világosbarna kő, a keletkezésének nyomait mutató rétegvonalakkal, sötétebb-világosabb szelvényeivel, apró, fekete foltjaival a két szélen szikla-hátteret képez. A jobb oldalt lecsurgó tintakék „vízesés" mai látványa azonban valamiféle, az idők folyamán végbement elszíneződés eredménye lehet.

Az elöl sziklás, fás-bokros, középen magas pálmával kettéosztott és bal oldalán távoli lankák felé megnyíló, békés táj az Egyiptomba menekülő Szent Család pihenőjének színtere. A két csoportba rendezett figurális rész — Mária a kisdeddel baloldalt a földön ül, hátát az egyik meg nem festett sziklafalnak támasztja, középtájt József a szamárral, a kék „víz" előtt, felettük az égen két kis angyal pálmaággal a kompozíció-háromszög csúcsaként — miniatúra-finomsággal, aprólékos gonddal van megfestve. Kiegyensúlyozott nyugalmuk meghitt egységben van a táj csöndes, nyári hangulatával. A kisméretű, horizontális, idilli, de mégis olasz táj, benne a békés bibliai jelenettel a Frankfurt am Mainból való Adam Elsheimer római műhelye felé irányította az esztergomi kép kutatóinak figyelmét. Az attribúciókat pontosítva Czobor Ágnes határozta meg festőjét a mester egyik nürnbergi születésű híve, Johann König személyében.

König feltehetően Augsburgban kezdte meg festészeti tanulmányait Rottenhammernál, majd egy évet Velencében, további hármat Rómában töltött. 1614-től ismét Augsburgban él, mesterjogot szerez, a városi tanács tagja, egy évig elöljárója. Apró tájak és történeti képek mellett monumentális méretekben is dolgozott, így 1620-tól részt vett a városháza belső díszítésében. 1629-től haláláig szülővárosa, Nürnberg lakója. König Elsheimer nosztalgikus tájainak értő örököse, kicsiny figurái — és a táj növényi motívumai — azonban mesteréinél finomkodóbb grafikus részletezéssel készültek, színezésükben, felépítésükben pedig velenceies hatások is érvényesülnek. A Madonna típusa Carlo Saraceni, a csaknem tengelyben háttal ábrázolt József festői gondolata Caravaggio művészetét idézi. E mű legközelebbi analógiája a kölni Wallraf Richartz Museum egy rézre festett, jelzett König-képe: Krisztus és a tanítványok az emmauszi úton —, ahol a sziklás táj még teljes egészében a festő keze munkája.

A márvány- vagy palalemezre történő festés divatja és az anyag rajzolatának a festménybe való beépítése Veronában volt szokásos a XVI. század végén, a XVII. elején, Veronese itteni követőinek körében. A jobbára rézlemezre dolgozó vagy nagyméretű augsburgi vászonképeiről ismert König életművében is ritkaságszámba megy ez a technika.

Irodalom: *Czobor Á.: A Keresztény Múzeum Johann König-képe. MÉ IX (1960) 112-114; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 181; Mucsi 1975, 57.*

JA

48

JOHANN ZICK

(Lachen bei Ottobeuren, 1702 — Würzburg, 1762)

Jézus és a szamáriai asszony a kútnál

Vászon, olaj, 90 × 70 cm
Jelezve balra lent: Joann: Zick inv: et pinx: 1754
Ltsz.: 56.577
Simor prímás gyűjteményéből
Restaurálta Endrődy Sebestyén 1915-ben, Varga Dezső 1974-ben.

Johannes Zick Ottobeurenben, a konstanzi Jakob Karl Staudernál tanult freskófestést az 1720-as évek elején, majd — XVIII. századi életrajzírója, Andreas Felix von Oefele állítása szerint — velencei tanulmányútra indult. 1725-ben festi első önálló freskóját Münchenben, ahol 1729-ben megtelepedik, de nem tudja megtörni az Asam-fivérek templomdíszítő egyeduralmát. 1732-ben a freisingi püspök udvari festője lesz, 1749-ben átköltözik Würzburgba. Legnagyobb freskóművei-nél fia a segédje, ezek a würzburgi hercegérseki rezidencia és a bruchsali kastély egy-egy díszterme kifestése, templomoké Amorbachban, Aschaffenburgban és Grafenrheinfeldben az 1750-es évekből. Portréfestéssel, asztronómiával és mechanikával is foglalkozik, az augsburgi akadémia tagja.

Hatalmas freskóit „ad exemplum Bergmilleri" (Oefele), az augsburgi akadémia katolikus igazgatója nevével fémjelzett színpompás, italianizáló késő barokk stílusban, igyekvő rajzzal, bonyolult ikonográfiai programok szerint festette. Munkásságát végigkísérik patetikus oltárképei, melyeket talán csak merész színellentéteik emelnek ki a kortársi tucattermelésből.

Zick, mint annyi német festő a XVIII. században, először a velenceiek révén ismeri meg a holland fény-árnyék-festészetet: példaképe, Piazzetta adott ki rézkarcokat „sul gusto di Rembrandt", s ezek befolyásolták meghatározóan kabinetképstílusát. Mert Zick csak ebben a műfajban, a festészet privátszférájában próbálkozott a saját maga által idegen ízlésnek nevezett hangulati-festői szélsőségekkel, és e munkásságának szép példája a jelzett esztergomi kép.

A sejtelmes mű tárgya Jézus és a szamáriai asszony találkozása Jákob kútjánál; az előtér füves buckáján álló nőalak sötétbe burkolt, arcát teljesen Krisztus felé fordítja. A fehérnél is világosabb — valójában halvány barnásszürke — középső fénykör Jézus arcán, karján, tanító kézmozdulatán kívül megvilágítja a kőből rakott kútkávát, a nő lába alatt a talaj kis szigetét. Forrása mintha a képen kívül, balra fent helyezkedne el, sugara fehér csúcsfénnyel csillan meg az asszony nyakának, hátának ívén s a korsón. A jelenetet meleg, barnás alaptónus öleli körbe, „színes" színeket jóformán csak Jézus halvány, rózsás arcán, mályvaszín köpenyén és az előtér növényzetén használt a festő.

A rembrandti mély fény-árnyék ellentétek, csillogó felületű, meleg színharmóniák, gyakran orientális felhanggal, egyaránt jellemzik Zicknek az 1750-es években festett bibliai és mitológiai tárgyú táblaképeit (Gád próféta Dávid király előtt, Budapest, Szépművészeti Múzeum; Severus meggyilkolása, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen), olykor köznapi témaválasztását is a holland példa ihleti (Itatás, Augsburg, Deutsche Barockgalerie). Vele szinte egy időben alkotta hasonló modorú kabinetképeit fia, a Párizsban is tanult Januarius Zick (Elizeus próféta feltámasztja a sunemi asszony fiát, Budapest, Szépművészeti Múzeum), s élteti az anekdotikussá szelídült műfajt saját munkásságában a XVIII. század végéig.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 183; Feuchtmüller, R. In: Franz Anton Maulbertsch (Katalog). Wien–München, 1974, 184; Mucsi 1975, 59. Vö. Feulner, A.: Die Zick. Deutsche Maler des 18. Jahrhunderts. München, 1920; Mojzer M.: XVII. és XVIII. századi német és osztrák festmények. Budapest, 1975, 30, 36, 37. kép; Marquart, E.-M.: Johann und Januarius Zick (Katalog). Neue Pinakothek, München, 1982 (irodalommal)*

JA

49

JOHANN GEORG TRAUTMANN

(Zweibrücken, 1713 — Frankfurt am Main, 1769)

Asszonyok Krisztus sírjánál

1760 körül
Fa, olaj, 64 × 49 cm
Jelezve jobbra lent: T F
Ltsz.: 55.407
Simor prímás gyűjteményéből

„Trautmann az Újtestamentum néhány feltámasztási csodáját rembrandtizálta, és mellékesen felgyújtott néhány falvat, malmot." — A festő neve ma már elválaszthatatlan Goethe ítéletétől (Költészet és valóság, 1811), és a költő által nevéhez kapcsolt Rembrandtétól. Az idézet első fele szó szerint illik az esztergomi Krisztus sírja-képre, amelynek mesterét Bruno Bushart határozta meg.

Trautmann díszítőfestőként tanult szűkebb hazájában, s mint ilyen, 1740-ben frankfurti polgárjogot és céhtagságot kapott; 1761-től pfalzi udvari festő. Goethe apja és — a francia megszállás idején — Thorane gróf is foglalkoztatta. Kisméretű táblaképei a Közép-Rajna-vidék XVIII. századi „Feinmalerei"-termésből a rembrandti inspiráció és a délnémet kolorista vázlatstílus érzékletes ötvözése által emelkednek ki.

Bushart a frankfurti Städelsches Kunstinstitut Salome-képének attribúciója kapcsán felgöngyölítette a többféle modorban festő Rembrandt-követő Trautmann oeuvre-jét, ide sorolva számos európai gyűjtemény eddig meg nem határozott, rejtélyes képét. A holland ízlésű téma- és figuraválasztás, a drámai fény-árnyék effektusok mellett az izzó kolorit és egyfajta folyékony festőiség jellemzi ezeket a műveket, amelyek tárgyköre a valóban nagyszámú Feltámadás-csodától a kocsmai zsánerekig igen széles. A tanulmányt indító Keresztelő Szent János lefejezése-tábla párdarabja, a frankfurti Szent Péter kiszabadítása az esztergomi látomás egyértelmű analógiája. Az a kép kisebb, kevesebb szereplős, festésmódja, ha lehet, még oldottabb. Azonos azonban a nagy fehér fénykörben jelenésként belépő angyal és a jobboldalt oszlop elé, sötétbe helyezett döbbent „földiek", Péter és az őr hatásos ellentéte. Az itteni főszereplők, a három Mária elmosódó, kerek arca, csillogó szeme, arannyal díszített, fénylő keleti ruhája a világi zsánerekről is ismerősek. Rokon a részletezőbb, lappangó Lázár feltámasztása-kép és az augsburgi Krisztus feltámadása is Trautmanntól, az 1760 körüli évekből. Végül Bushart egy adata az augsburgi Deuringer-gyűjtemény 1810-es és 1814-es katalógusából kétségtelenül visszavezet az esztergomi képhez. Az elveszettnek vélt „Skizze auf Holz" (fára festett vázlat) mérete nagyjából ugyanez, témája pedig, mint itt, „Die Verkündigung des Engels, daß Christus erstanden seye" (Az angyal megjelenti, hogy Krisztus feltámadott). A balról sötét sziluettként megjelenő „sírt őrző katonák zavarodottsága remekül kifejezett" — teszi hozzá a forrás, amelynek szerzője még T. M. jelzést olvashatott a képen. Ma az előtér festőien izgalmas fegyver-csendéletének jobb oldali részletén, a fénylőn fehérlő, oldalt repkénnyel benőtt kőbuckán piros verzális T és talán kisebb F betű töredéke vehető ki.

Simor prímás gyűjteményéből még két kis éjszakai tájképet kapcsol a hagyomány Trautmann nevéhez, míg a Keresztény Múzeum régi katalógusai a német Rembrandt-követők — Seekatz, Brinckmann, a két Zick, Winck — egy másik eredeti képviselője, a drezdai Christian Ernst Dietrich életművébe sorolták az Asszonyok Krisztus sírjánál-képet.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 181; Mucsi 1975, 59. Vö. Bruno Bushart: Johann Georg Trautmann, der „Meister der Frankfurter Salome". Pantheon XXI. 1963, 175–184, ill. szóbeli meghatározása. Az idézet Szöllősy Klára fordítása: Johann Wolfgang Goethe: Költészet és valóság. Budapest, 1982. 79, l. még 26.*

JA

NÉMETALFÖLDI MŰVÉSZET

50

HANS MEMLING

(Seligenstadt, 1433 körül — Brugge, 1494)

A fájdalmas Krisztus

1470–1480 körül
Fa, tempera és olaj, 13 × 10 cm
Ltsz.: 55.345
A Bertinelli-gyűjteményből
Jó állapotban

Az ünnepélyes, lenyűgöző látványokat, reprezentatív gesztusokat kedvelő kora középkori művészet gyakran idézte a hívők szeme elé az emberiségért szenvedő és meghaló Krisztust, aki az Utolsó ítélet bírájaként visszatérve mindenkinek mutatja sebeit. Az érzelmekre hatni próbáló késő középkor jellemző módon inkább a tény fájdalmas, szívbemarkoló voltát akarta élményszerűen átélhetővé tenni a nézők számára, ezért azt a Fájdalmas Krisztusnak, Vir dolorumnak nevezett képtípust fejlesztette ki, amelyen a Megváltó egyszerre látható halottként (halálos sebekkel, megtört tekintettel) és élőként (függőleges tartás, mutató gesztus): az előtte imádkozó számára egy ilyen kép az egész szenvedéstörténet kivonatául szolgálhatott.

A Memling oeuvre-jében feltűnően kicsiny méretű kép egykor talán egy portré-diptichon része volt, és bár szerepelt az 1939-es brüggei Memling-kiállításon, még a nemzetközi szakmai közvélemény is alig ismeri. Áthidalhatatlannak látszik az ellentét az alkotó személyével kapcsolatban is. A legkorábbi neves szakértők, így Gerevich (1928) és Benesch (1929) saját kezű műnek vélték, és ez a hagyomány napjainkig követhető (Czobor 1955, Faggin 1969, Mucsi 1973), ám Friedländer vagy Baldass nem szerepelteti a mesterről írt könyvében, Schöne (1929) és Urbach (1971) műhelymunkának tartja; Mojzer (1964) és Mucsi (1975) kérdőjelet ír neve mögé.

A képecske finomságainak láttán az az érzésünk, hogy nincs igazuk a kételkedőknek. Az arc kevéssé kontúros előadása igenis gyakori Memlingnél, a test zömöksége és a kezek viszonylag nagyobb méretei jól elképzelhetők az ő formavilágán belül, amint a keret elé került könyökök is. A dicsfény ugyan nagyon hangsúlyos, de kisebb méretben nem ritka nála (főként korábbi képein) a fény felcsillanásától plasztikus vérés könnycseppek, a kulcscsont alatt két ágban folytatódó vérpatak, az ujjak kissé modoros tartása, a meztelen test lapos fényfoltokkal való mintázása, az ellentétes csigavonalakban szabályosan font töviskoszorú mind jellemző Memling-motívumok.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 186; Faggin, Giorgio T.: L'opera completa di Memling. Milano, 1969. 54. kat. sz.; Urbach 1971, 11. sz.; Mucsi 1973, 7; 1975, 28; Kunst der Reformationszeit (kiállítási katalógus). Staatliche Museen zu Berlin, Altes Museum. Berlin, 1983. 116–117. (Katharina Flügel). A két említett könyv, amely nem tárgyalja az esztergomi képet: Friedländer, Max J.: Die altniederländische Malerei VI. Berlin, 1926. és XIV. Leyden, 1937, illetve Baldass, Ludwig von: Hans Memling. Wien, 1942; Middeleeuwse Nederlandse Kunst uit Hongarije (kiállítási katalógus). Rijksmuseum Het Catharijneconvent. Utrecht, 1990. 2. kat. sz.*

VJ

51

DERICK BAEGERT IRÁNYA

A fájdalmas Krisztus

1500
Fa, tempera, 75 × 59 cm
Ltsz.: 55.451
Az Ipolyi-gyűjteményből
Jó állapotban, az ég fekete felhői barokk kori átfestés eredményei.

Derick Baegertnek, a XV. és XVI. század fordulója körüli időszak legjelentősebb alsó-rajnai festőjének a stílusa meghatározó élmény volt képünk derék, de önállótlan mestere számára. Az arctípusok és a térbeállítások, az előtér nagyméretű főszereplői és a háttérbe szoruló kisléptékű figurák egyaránt ezt bizonyítják. Ugyanakkor a földrajzi szomszédságból is adódóan erősen érződik a képen a németalföldi hatás: a megfestés finom lágysága, illetőleg az előtérben látható tárgyak csendéletszerű, egyszersmind nagyon plasztikus ábrázolása egyaránt ebből adódik. Ez az előadásmód egyébként a kép mondanivalójának jobb megértését is szolgálja. A vödör, a kalapács és a szögek, az odavetett ruha ugyanis Krisztus passiójának „eszközei"-ként a korban külön tiszteletnek örvendtek, részletes megfestésük a passióval kapcsolatos elmélyültebb elmélkedés érdekében történt. A kép maga a Megváltó végső szenvedéseinek sajátos összefoglalása: jobbra és balra két cselekménnyel — a Keresztvitel a feltűnően sok ütleggel inkább a fizikai fájdalmat, a Ruháktól megfosztás pedig a megalázatásokat idézi fel —, hátul sziluettszerűen az égbe nyúlóan a végkifejletet, a kereszthalált mutatva, az előtérben pedig magát a főszereplőt. Krisztusnak a keresztre szegezés előtti bemutatása, amely egyszerre utal az eddigi kínzások során kiállt fájdalmakra és az elkövetkezendők borzalmára, különösen a németalföldi művészetben volt népszerű; ottani neve „Christus op de koude steen", azaz Krisztus a hideg kövön, és valóban a figura alatt itt is egy feltűnően nagy kő tűnik szemünkbe.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 168; Végh 1967, 26. sz.; Dobrzeniecki, T.: Debilitatio Christi: A Contribution to the Iconography of Christ in Distress. Bulletin du Musée National de Varsovie VII (1967) 110; Mucsi 1975, 28; Middeleeuwse Nederlandse Kunst uit Hongarije (kiállítási katalógus). Rijksmuseum Het Catharijneconvent. Utrecht, 1990. 18. kat. sz.*

VJ

52

ÉSZAK-NÉMETALFÖLDI FESTŐ

Jézus születése

1500 körül
Fa, tempera, 40 × 30,3 cm
Ltsz.: 55.447
Ismeretlen származású
Kopott, a repedések mentén kiegészített kép

A kép a csendes, megilletődött, áhítatot és ünnepélyességet egyaránt árasztó korai németalföldi stílus vonzó és értékes alkotása, amelynek leginkább különös, fanyar színei élnek

emlékezetünkben, az a színvilág, amelyet főként Geertgen tot Sint Jans tábláiról ismerünk.

A csupasz földön fekvő, feltűnően kicsiny testű Jézus ábrázolása gyakori ezen a vidéken, Dávid király omladozó palotája, amelyet egykor pompás ikerablakok ékesítettek, de amelynek elhanyagolt tetőzete az ökör és szamár feje felett jelenlegi istálló-funkciójához illik — és amely ily módon nagyon találó szimbóluma a leromlott, a megváltásra mindenképp ráutalt emberiségnek — szintén gyakran visszatér Hugo van der Goes óta. A József kezében tartott gyertya hatásosan mélyíti el a meghitt, összeszedett hangulatot, eredeti célja azonban nem ez volt, hanem az éjszaka felidézése. A mester ugyanis korának szokásához híven nappali fényben ábrázolja az eseményt, tehát ezzel a kissé külsődleges, attribútumszerűen tartott világítóeszközzel akart arra utalni, hogy a kis Jézus születése éjszaka történt.

A kép jellegzetes és kvalitásos példája az 1500 körüli évek észak-németalföldi festészetének, ez a kezdetektől fogva világos volt a kutatók számára. Különös módon azonban mindmáig nem sikerült meghatározni szerzőjét és készülésének pontos helyét, amelyet Észak-Németalföld ekkoriban legaktívabb déli részén (Haarlem, Gouda, Leyden, Utrecht) kell keresnünk.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 185; Urbach 1971, 28. sz.; Mucsi 1975, 28; Boon, K. G.: The Life and Work of Hugo Jacobsz. Before 1500. Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann. Doornspijk, 1983. 44 (nem Hugo Jacobsztól való, inkább egy utrechti mester munkája); Middeleeuwse Nederlandse Kunst uit Hongarije (kiállítási katalógus). Rijksmuseum Het Catharijneconvent. Utrecht, 1990. 19. kat. sz.*

VJ

53

BRÜSSZELI FESTŐ

Szent Orsolya és a tizenegyezer szűz vértanúsága

1520 körül
Fa, tempera, 77,5 × 82,5 cm
Szent Orsolya köpenyének szélén maiusculás felirat: „MAERT ... SINT USRULLE BIDE VOERE ONS ... "
Ltsz.: 56.461
Az Ipolyi-gyűjteményből
Kisebb kiegészítésekkel jó állapotban, bár a festékréteg helyenként kopott.

Szent Orsolya vértanúságát látjuk magunk előtt, poétikus és fantasztikus mozzanatokban gazdag életútjának hősies záróaktusát. Mesés legendája nyilván a nyugati kereszténység kora középkori elmaradottság-érzéséből született, hiszen keserű irigységet kellett hogy érezzenek a keleti egyház számos meghökkentő, a közvetlen isteni beavatkozást hatásosan szuggeráló, csodával ékes vértanú- és remete-életrajza láttán. Így született a szüzességet fogadott keresztény királylány története, aki ugyan hajlandó a házasságra, hogy hazáját megóvja a visszautasítást megbosszulni kívánó szomszéd támadásától, de előbb hosszú zarándokútra megy. Tizenegyezer társnőjével eljutott Rómába, és visszafelé vezető útjukon a vállalkozás nagyszerűségétől elragadtatott pápa is csatlakozott csoportjukhoz. A Rajnán lefelé hajózva Kölnnél hun katonaságra találtak, akik pogány dühvel támadták meg a keresztény leánysereget, és egyet sem hagytak életben a zarándokcsapat tagjaiból.

Ezt a mészárlást mutatja a tábla, az egyre inkább reneszánsz felé hajló németalföldi festészet jellemző stílusában. A kép előterében Szent Orsolya szíven szúrásának jelenete látható. Különös az a gyilkos szerszám, amely halálát okozza: a morc lovas lándzsaként használja, de a végéhez nyílvesszőre emlékeztető, bár a túl vastag, súlyos rudat röptében irányítani alig-ha képes tollak vannak erősítve; nyilvánvalóan annak emléke ez, hogy a híres XV. századi sorozatokon, melyek közül legyen elég itt Memlingét (Brügge, Hans Memling-Museum) és Carpacciióét (Velence, Accademia) megemlíteni, a szent leányt mindig nyíl által éri a halál. Mint arra már Nicole Verhaegen is rámutatott, a kép minden bizonnyal Barend van Orley stílusában készült, az ő inkább kész megoldásokat (divatos ruhákat és testtartásokat) átvevő, mint azokat alapos természettanulmányok eredményeként magának kialakító stílusa látszik rajta. A női arcoknak a raffaellói ideálra visszamenő szabályos formája, szépsége, érzelemteli pillantása, továbbá az előtér és háttér viszonya, az erőteljes falakkal, tornyokkal jellemzett város és a hajók mögött a végtelenre tárulóó táj ellentéte, a fantáziánkat megmozgató, változatos mozdulatok mind őrá utalnak, de általában gyengébbek, mint saját kezű alkotásain. Népes műhelyének egyik tagja készíthette, akár a mester felügyelete alatt — esetleg vázlata nyomán, hiszen a kompozíció egésze jobb, mint a részletek megoldása —, akár teljesen egyedül. Említést érdemel, hogy a világosabban megfestett, illetőleg utóbb lekopott részek alatt láthatóvá vált alárajzolások sok helyütt eltérnek a fölöttük levő formáktól; ilyen szabadságot általában csak biztos kezű mesterek, tekintélyesebb műhelytársak engedtek meg maguknak. A viszonylag sötét kolorit mindenesetre Van Orley későbbi képeihez kapcsolja a művet. Mucsi (1975) Van Orley mellett Jan Provost stílusrokonságára utal.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 188; Mucsi 1973, 19; Mucsi 1975, 29.*

VJ

54

JAN WELLENS DE COCK

(Leyden 1480 körül — Antwerpen [?] 1527)

Szent Antal megkísértése

1520-as évek
Fa, olaj, 58 × 49 cm
Ltsz.: 56.474
Ismeretlen származású
A hosszanti repedéseknél kiegészítések, jó állapotban

Hieronymus Bosch egy kisváros elszigeteltségében alkotott ugyan, de páratlanul egyéni stílusa a rákövetkező generáció igen sok művészére hatott. Ezek közé tartozik képünk mestere is, akinek életútját egyébként ugyancsak kevéssé ismerjük, leydeni születéséről és antwerpeni tevékenységéről azonban megbízható tudomásunk van, ezek pedig mindössze kétnapi járóföldre vannak 's-Hertogenboschtól. Nem csoda hát, ha Czobor Ágnes ezt a művet is besorozhatónak érezte egyébként kevéssé ismert oeuvre-jébe. Érdemes eszünkbe idéznünk, hogy még a jóval később Antwerpenben tevékenykedő id.

Pieter Bruegel korai képein is mennyi Boschra emlékeztető megoldást látunk. A manierista ízlésnek éppen megfelelő, tobzódó fantáziára valló bizarrságok remek gyűjteménye ez a kép, az előtérben térdeplő törpe figurákkal, a balról közelítő, ugyancsak vékony kelmébe öltözött szépséggel — akinek kívánatos voltát bizony csökkenti a fejéből felfelé meredező két szarv, de éppen ez mutatja számunkra ördögfajzat-voltát —, a tarkójából kinőtt palástot lengető, szemét meregető és fogait mutogató vénemberrel és a legképtelenebbel a jobb szélen, aki kardját saját combjába döfve lép a szent mellé, hogy trombita-szerű ormányát közvetlenül füléhez tartva riogassa, míg utálatos mancsával már meg is ragadta köpenyének szegélyét. Csupa Boschtól eredeztethető, bármelyik kompozíciójába beilleszthető figura, de egy olyan mester kezén, aki egy generációval fiatalabb lévén, modernebb ízlésű őnála. Míg példaképénél általában egyenletes, a színeket egybemosó, a néző távolság-tudatát, objektivitás-érzését erősítő világítást látunk, addig itt különös, szeszélyes fények játszanak: kísértetiesen izzanak fel az ördögi figurák amúgy is szokatlan színekkel megrajzolt ruhái, arca, hogy annál ünnepélyesebbnek, megrendíthetetlenebbnek tűnjék az imádkozó Remete Szent Antal nyugalma. Hasonlót láthatunk a háttér megfigyelésénél is, hiszen Bosch — utolsó képeitől eltekintve — sohasem helyezett ilyen súlyt a légperspektívával is elkülönített táj érzékletes voltára; ez némi segítséget nyújtott a keltezés pontosabbá tételéhez. A festői finomságok, árnyalatok előtérbe kerülése azt juttatja eszünkbe, hogy ekkoriban Joachim Patenier milyen fontos volt az antwerpeni festészet számára.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 192; Urbach 1971, 34; Mucsi 1973, 19; Mucsi 1975, 29; Middeleeuwse Nederlandse Kunst uit Hongarije (kiállítási katalógus). Rijksmuseum Het Catharijneconvent. Utrecht, 1990. 23. kat. sz.*

VJ

55

NÉMETALFÖLDI FESTŐ

Krisztus a kereszten

XVI. század első fele
Fa, olaj és tempera, 61 × 47,5 cm
Ltsz.: 55.385
Az Ipolyi-gyűjteményből
Jó állapotban

Az aprólékosan megfestett, a nagyváros, Jeruzsálem mellett tengert és égbe nyúló hegyeket is mutató háttér előtt egyszerű monumentalitásukkal lenyűgöző alakokat ábrázoló kép a múzeum nagy rejtélyei közé tartozik. Egyszerre látunk rajta a múltra és a jövőre utaló jegyeket. Az egész elrendezés rendkívül puritán, a késő gótikus mozgalmasság teljesen visszaszorul, csupán Mária és János drapériáinak szögletes törései, Krisztus ágyékkendőjének lebbenése őriznek belőle valamennyit. Fájdalmukat sokkal inkább magukba zárva őrzik ezek a nemes alakok, mint ezt XV. századi elődeik tették, sem a főszereplő kínjainak, sem a mellékszereplők együttérző megrendülésének alig látjuk jelét, így egy-egy apró gesztusnak, a fej félrehajtásának, a karok elhelyezésének lesz különös jelentősége. Három részre tagolt, de határozottan összetartozó csoportjukra is ez érvényes; a Keresztrefeszített térdének magasságába helyezett nézőpont a XV. század eleje óta ismert, de az összbenyomás korábban nem volt ilyen lenyűgöző, a háromalakos Kálvária inkább csak a népes együttesek egyszerű, leggyakrabban hangsúlyozott, szegényes kivonatának számított. A kutatás eddig egyáltalán nem tudta megoldani a készítő személyének problémáját, még az iskola felismerésében is eltérnek egymástól a vélemények. Valamikor a múzeumban Albrecht Altdorfer műveként volt kiállítva. Benesch (1929) a németalföldi festészet, Cornelis Massys körébe sorolta. Genthon (1948) Hans Baldung Grien művének tartotta, és ehhez a hagyományhoz csatlakozott Mojzer (1964) is, bár kevésbé határozottan fogalmazva, csak műhelymunkának említve, viszont egy konkrét mű, az 1520 körüli Jézus keresztelése (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, ltsz. HM 21–27.) közelségére utalva. A helyes megoldáshoz valószínűleg Von der Osten (1983) megállapítása vezeti vissza a kutatást, aki nagy Baldung Grien-monográfiájában leszögezte, hogy az esztergomi táblának semmi köze a művész köréhez, és a figyelmet inkább a németalföldi kortársakra irányította. A Baldungra utaló stílusjegyek valóban eléggé esetlegesek, és a domináns jellemzők inkább tőle távolabbra vezetnek. Annyira, hogy még a német táblaképfestészet egész területén sem lehet megtalálni azt a patetikus, ám a nemes érzelmeket ilyen kevéssé mozgalmasan előadó stílust, amely ezt a táblát jellemzi. Bizonyos jegyek már első pillanatra németalföldiesek, például az a kis emelkedés, amelyen a feszület áll, és amely mögött szemmel láthatóan alacsonyabban terül el a város. Hasonlóképpen meglehetősen gyakori a XVI. századi németalföldi művészeknél az egyetlen szöggel átütött lábfejek kereszteződése, bár a nagylábujjak ritkán távolodnak el ennyire egymástól. A monumentális hatásra törő, viszonylag eszköztelen előadás azonban ott sem gyakori, a Benesch által javasolt Cornelis Massysnál például teljesen ismeretlen. A kép mesterének meghatározása a további kutatások hálás feladata.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 166; Mucsi 1975, 27; Osten, Gert von der: Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente. Berlin, 1983. 282 (X. 134. kat. sz.), 206. tábla*

VJ

56

JACOB CORNELISZ. VAN AMSTERDAM (más néven J. C. VAN OOSTSANEN) KÖVETŐJE

Tájkép Remete Szent Antallal, Szent Rókussal és Szent Kristóffal

1540-es évek
Fa, tempera és olaj, 56 × 84 cm
Ltsz.: 55.325
Az Ipolyi-gyűjteményből
Erősen kopott, kisebb helyeken kiegészített, az égfelületeken átfestett

A képet Benesch (1929) óta mindenki Jacob Cornelisz. művének tekintette, bizonyos megfontolások azonban mindenképp ez ellen szólnak. Elsősorban a bal oldali épületrészlet, amelynek rendkívül érett reneszánsz részletformái teljesen ismeretlenek a művésznél, aki nagyon szívesen tette érdekessé,

korszerűvé az építészeti hátteret olaszos motívumokkal, de ezek alig haladják túl a Memling által népszerűsített, már a XV. században is elképzelt típusokat (Nápoly, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte; Utrecht, Aartsbischoppelijk Museum). Másodsorban az szól saját kezű volta ellen, hogy bár Jacob Cornelisz. is szerette a gazdag épületekkel dúsított tájképi háttereket, sőt az összbenyomás terjedelmessége, szélessége érdekében szívesen futtatta át a középkép táját a szárnyakra, de az összbenyomás nála mindig koncentráltabb (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; Stuttgart, Staatsgalerie). A három szent és a két donátor itt szinte tudatosan dekomponálva került a képmezőre, igazából mindegyik külön egyéniség, még tekintetükkel sem kapcsolódnak egymáshoz. Ez az elrendezés alighanem a különféle mintalapok ügyes kombinációját mutatja, olyan módszert, amely inkább egy növendékhez, mint a mesterhez illik.

Említést érdemel még a két donátor jellemzően XVI. századi elhelyezése: léptékük nem marad el a szentek sorába tartozó szereplőkétől (sőt nagyobbnak tűnnek, de ez abból adódik, hogy közelebb vannak). Alázatosan, rózsafüzért és imakönyvet tartva térdelnek, de nem a mögöttük lévő szent szereplőkre figyelnek, akik megfestésére a nyilván nem csekély anyagi áldozatot hozták. Mindketten kifelé néznek, hogy az arcuk jobban látsszék. Az egyénített donátorábrázolás a XV. században még jól megfért a kép alapvetően vallásos jellegével, e korban azonban már egyre fontosabb a személyiség. A megrendelő még szentek — nyilván védőszentek — előtt festeti meg portréját, de már mindinkább önmagát kívánja hangsúlyozni.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 194; Friedländer, Max J.: Early Netherlandish Painting XII. Leyden-Brussels, 1975. 280. kat. sz.; Mucsi 1975, 30.*

VJ

57

AMBROSIUS BENSON (?) MŰHELYE

Madonna egy palota kertjében

XVI. század közepéről
Fa, olaj, 76 × 60 cm
Ltsz.: 55.318
Hatvany Ferenc ajándéka
Jó állapotban, erősen megsötétedett lakkréteggel fedve

Szűz Mária jobbján gazdag, változatos, a XVI. század eleji Flandriában kedvelt motívumokból összerakott táj, balján pompás kastély udvara látszik (jellemzően északi reneszánsz árkádos udvar, túlzottan súlyos lépcsőtoronnyal, buja, olaszos díszítéssel). A látvány teljessége, szinte paradicsomi szépsége Mária jelentőségének kiemelését szolgálja; az épület modernsége, az udvaron sétáló kicsiny figurák divatos öltözéke nagyon jellemző a korfordulóra, amikor az új stílus jegyeit viselő részletek halmozásával kívánták a hatást elmélyíteni. A lépcső alján a friss vizet mohón hörpölő kutya — a kor egyik divatkutyája, egy fehér vizsla — a hozzánk legközelebb kerülő képviselője ennek a „modern" világnak. Az előtérben ülő Madonna olyan, mint egy kivágott papírbaba, nagyon más, sokkal konzervatívabb szemlélet terméke, mint a háttér, nyilvánvalóan átvétel (erre utal a kis Jézus áldó mozdulata is). Az eredeti Rogier van der Weyden-kompozícióból csak egy ollóval körülvágott, tehát az eredeti összefüggéseket már nem mutató, Madonnát a kis Jézussal ábrázoló finom ezüstvessző-rajz maradt meg (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Coll. Koenigs). A kutatók véleménye megoszlik abban, hogy egy nagyméretű, esetleg azóta megsemmisült táblakép előkészítése, és arról készültek azután a másolatok és kompozíció-átvételek, vagy csupán a rajz készült el, de Rogier van der Weyden népszerűségének következtében ez is elég volt az utánzók érdeklődésének felkeltésére. Az esztergomi kép Madonna-alakja valósággal másolat, még a ruharedők szerkezete is ugyanaz. A különbség egyrészt a későbbi mester festésmódjából, eltérő arctípusaiból, a másfajta testarányok alkalmazásából adódik, másrészt bizonyos díszítő rátétekből, amelyekkel szemmel láthatóan gazdagítani akarta mintáját. Mária fejére kendőt tett, kezébe rózsafüzért (aminek azonban csak három szakasza van, és a szemek száma sem egyenlő), a kis Jézus nyakába korall-láncot. A Madonna lába alá szimbolikus jelentésű virágokat festett; balra a megváltásra utaló harangláb (Aquilegia), mellette egy feltűnően nagy kelyhű, pompás, Jézus és anyja környezetéhez illő — és akkor frissen divatba jött — tulipán, majd éppen alázatosságukat hirdető nagy útilapu (Plantago major) és százszorszép (Bellis perennis), a jobb sarokban Mária földre hullott könnyeiből kisarjadt margaréta, fölötte a gyermek Jézus királyi dicsőségét felidéző császárkorona (Fritillaria imperialis). A Mária háta mögött felmagasodó, „égig érő" fa pedig egy libanoni cédrus, a legpompásabb a Máriára vonatkoztatott növények hosszú sorából.

A szemmel láthatóan több részletből összetett, nem eléggé homogén kép egyes elemei megfelelnek a Benson-műhely stílusának. Lehet, hogy igaza van Nicole Verhaegennek, aki az egyik Benson-tanítvány, Albert Cornelisz. egy elveszett eredetije nyomán készült képnek gondolja. A tanítvány-munkákra jellemző, önállótlan formaadás és a hosszú időn keresztül divatban levő részletek megnehezítik a pontos datálást. Az építészeti elemek fejlett reneszánsz ízlést tükröző kialakítása, továbbá a Törökországból csak a század közepén Európába került tulipán és császárliliom feltűnése az akkor már nagyon régiesnek számító festésmód ellenére is kizárja, hogy a tábla készülésének idejét a század közepénél korábbra tegyük.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 190; Urbach 1971, 22; Mucsi 1975, 29. Vö. Rogier van der Weyden. Peintre officiel de la ville de Bruxelles (kiállítási katalógus). Bruxelles, 1979, 20. kat. sz. A rajz hatása alatt készült tucatnál több XV. századi képről uo. 71. o. A tulipánfélék európai elterjedéséről Rapaics Raymund: Magyar kertek. Budapest, 1940, 63. A Rogier van der Weyden-rajzról Friedländer, Max J.: Early Netherlandish Painting II. Leyden-Brussels, 1967. 146. A. kat. sz.*

VJ

58

NÉMETALFÖLDI MESTER

Szent Bernát látomása

XVI. század közepe
Fa, olaj és tempera, 125 × 95,5 cm
Ltsz.: 77.1109
Az oltárra helyezett könyvben olvasható szöveg: „In Maria nihil austerum, nihil terribile, tota suavis est, omnibus offerens lac et lanam".

Vétel 1976-ban Süle Ferenc salomvári plébánostól
Jó állapotban, a repedések mentén beilleszkedő retussal pótolva
Restaurálta 1977–1978-ban Varga Dezső.

Clairvaux-i Szent Bernát a XII. század legodaadóbb Máriatisztelőinek egyike volt, számos elmélkedést, prédikációt, imát ismerünk tőle Szűz Máriával kapcsolatban. Legendája ennek megfelelően több látomást is említ, amelyek során az Istenanya megjelent előtte, ezek legkülönösebbikét ábrázolja képünk. Egy Szajna-menti kolostorban — tartja a helyi hagyomány, amely egyébként nem tudott szélesebb körben elterjedni, a Legenda Aurea (Arany Legenda) néven ismert, XIII. század végi gyűjteményben például nem szerepel — Bernát buzgón imádkozott egy szoptató Mária-szobor előtt. Mikor a saját maga által írt, azóta széltében elterjedt imaszövegben a „... mutasd meg, hogy anya vagy!" szavakig jutott, különös válaszban lett része: az Istenanya néhány csepp tejet ráfröccsentett közvetlen közel térdeplő hívére. Ezt elsősorban az állandó imádkozástól kicserepesedett ajkára szánta, de jutott belőle a szent ruhájára is: ez lenne a magyarázat a ciszterci rend reverendájának fehér színére. (A látomást gyakran emlegetik latin nevén „Lactatio Sancti Bernhardi"-ként.)

Az esztergomi táblán ezt a legendafordulatot látjuk. A térdeplő apát — aki pompás ötvösművű pásztorbotot szorít magához — ragyogó fehér cucullát visel, azt a csuklyás köpenyt, amelyet a rend tagjai a napi munkában esetleg beszennyeződött reverendájuk fölé húznak imádkozáskor. Elmélkedésének szavakba foglalható részeként egy Mária-prédikációjából való idézet olvasható majdnem szó szerint a nyitott könyvben: „Máriában semmi szigorú, semmi ijesztő sincsen, egészen kedves ő, mindnyájunknak tejet és gyapjút ad" (Domenica infra octavam Assumptionis B. B. Mariae sermo. Migne, J.-P. Patr. lat. 183, Parisiis 1879, 430 C). A tej nyilvánvaló célzás a kép témájára, a gyapjú pedig alighanem a belőle készült szerzetesi ruhára, amelynek színét éppen ebből a jelenetből származtatták. Szent Bernátnál csak kicsivel kisebb a Madonna, aki ilyen módon egyszerre tűnik oltárra emelt szobornak és emelvényen trónoló, baldachinnal méltóságossá tett, valóságosan jelen levő személynek. A tér, amelyben az esemény lejátszódik, hangsúlyozottan racionális, bár a térmélység egy kissé túlzott: különösen az oltár benyúló tömbje kelti ezt az érzést. A Dürer által megteremtett, az oszlopokkal és a mennyezet kazettáival nagyon hatásossá formált tér szigorával különösen áll szemben Bernát elevenen, mozgalmasan elrendezett ruhája és Szűz Mária arcának, mosolyának lágysága.

A Madonnának a legenda-jelenéshez olyan jól illő kedvessége besugározza az egész képfelületet, és ez nagyon figyelemre méltó, a kor kevés művészénél felismerhető tulajdonság. Könnyed kendővel betakart feje, kissé csücsörített ajakkal mosolygó, önfeledten merengő tekintete feltűnően hasonlít a XVI. század második felének egy talányos festőjére, akit a Női Félalakok Mestereként szokás emlegetni. Megfelel az ő képein láthatóknak a két férfialak szinte bagolyszerű arca, a gyermek Jézus fejformája és a kanyargó ruharedőkön felragyogó fény is. A talán Antwerpenben tevékenykedő művész kedvelte az arcok lágysága és a geometrikusan kemény belső tér közötti kontrasztot is, bár inkább szobasarkokat választott, ahol ez kevésbé érződik. Némely művén (Királyok imádása, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Jézus születése, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts) még a középen látható félkörös záródású nyílás is visszatér. Szerzőségének valószínűségét növeli a minden bizonnyal spanyol keret: a Női Félalakok Mesterének legtöbb műve éppen Spanyolországból került elő.

Képünk színei mindenesetre nem érik el azt a hol zománcosan ragyogó, hol bársonyosan finom felületet, amelyet a Női Félalakok Mesterének java művein csodálhatunk, így aligha sorolhatjuk a saját kezű alkotások közé. Nyilván egy tanítványának, követőjének munkáját láthatjuk benne. Minthogy azonban a mesternek tulajdonított festmények annyira különböznek egymástól, megtörténhet, hogy az oeuvre előbb-utóbb esedékes átvizsgálása, több művész között várható megosztása esetén az egyik festő kezétől származónak elismert képcsoportba már egészen jól bele fog illeni.

Irodalom: *A képnek eddig saját irodalma nincs. A Női Félalakok Mesteréről lásd Friedländer, Max J.: Early Netherlandish Painting, XII. Leyden-Brussels, 1975. 18–21. Néhány jellegzetesen spanyol keretről Grimm, Claus: The Book of Picture Frames. New York, 1881, 132–142. kat. sz.*

VJ

59

JAN VAN HEMESSEN

(Heimishem, 1500 körül — Haarlem, 1575 után)

A keresztet vivő Krisztus

1553
Fa, olaj, 111 × 97,5 cm
Bekarcolással jelezve balra lent: 1553 IOANNES DE HEMESSEN PINGEBAT
Ltsz.: 55.332
Simor prímás 1874-ben vásárolta Gustav Bayer bécsi műkereskedőtől.
Jó állapotban

A késő gótika általában a Keresztvitelt megrendítővé, de egyszersmind mozgalmassá tévő apróbb-nagyobb mellékmozzanatoknak a kompozíció egészéhez kapcsolására törekedett, és ezek az anekdotikus betétek — bár talán kevésbé zsúfoltan — további századokon is elkísérik a témát. A reneszánsz azonban megteremti a szűkszavú, csak a főszereplőt mutató Keresztvitelt is, legyen elég itt a század elejéről Piombo műveit megemlíteni (legerőteljesebb a budapesti Szépművészeti Múzeum képe), a század végéről pedig El Grecót (a tucatnyi változatból kiemelkedik a New York-i Lehmann-gyűjtemény példánya). Hemessené a két típus között foglal helyet, nála a mellékalakok nem tűnnek el teljesen, de feltűnően kis léptékük révén elsősorban Krisztus hatásos kiemelését szolgálják. A kompozícióval több-kevesebb változtatásokkal ismételten megpróbálkozott, egyet a soestdijki (Hollandia) királyi kastély, egy másikat a bécsi Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum (75. kat. sz.), egy harmadikat a norfolki (USA, Virginia) Chrysler Museum (ifj. Walter P. Chrysler kölcsöneként) őriz; egy csak távolabbról hasonló, a keresztet nem hordozó, inkább maga mellett tartó Üdvözítőt ábrázoló variáns van a linzi Oberösterreichisches Landesmuseumban.

Mindezek közül, sőt a mester egész életművében is kiemelkedő helyet tölt be az esztergomi példány; azt mondhatjuk, hogy Hemessennek itt sikerült legkiegyenlítettebben megvalósítani élete nagy célját, a hazai hagyományok és az itáliai újdonságok szintézisét. Fontos törekvése a részletek erőteljes

megragadása, de ez természetesen már nem az előző század aprólékosan objektív előadásmódja, hanem egy nagyon korszerű, néhol pasztózus, felzaklatott stílus. Jól illik ehhez a viszszataszítóan rút, sőt groteszk bemutatására irányuló hajlandósága, amelyben szemmel láthatóan a Quentin Massys által megteremtett megoldásokhoz kapcsolódik. Massys szívesen helyezte a bibliai eseményeket zsánerfigurák közé, de erről itt nem lehetett szó; a mellékalakok fejtartása, pillantásai azonban ezt is emlékezetünkbe idézik. Krisztusnak a kompozíciót valósággal szétrobbantó megjelenése, felejthetetlen monumentalitása nem képzelhető el a flamand művészetben a század közepére általánosan elterjedt erőteljesség-divat nélkül. A chiaroscuro — legszebben a főszereplő arcán figyelhető meg — egy régebbi olasz rétegből, a Németalföldön éppen akkor nagyon népszerű leonardói festésmódból származik. A kétféle megoldás együttes alkalmazása nem éppen harmonikus, de utolérhetetlenül hatásos együttest eredményezett. Nagyon jól egészíti ki ezt a hideg és meleg színek hasonlóan érzelemfelkavaró kontrasztja.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 194; Gerszi Teréz: Bruegel és századának németalföldi festészete. Budapest, 1970, 8–9. sz.; Friedländer, Max J.: Early Netherlandish Painting, XII. Leyden-Brussels, 1975, 192. kat. sz.; Mucsi 1975, 30.*

VJ

60

JAN PHILIPP VAN THIELEN

(Mecheln, 1618 — Boisschot, 1667)

Szeplőtelen fogantatás virágfüzérben

1650 körül
Réz, olaj, 54 × 39,5 cm
Ltsz.: 55.365
Szántóffy Antal esztergomi kanonok tulajdonából 1875-ben került a gyűjteménybe.

A virágfüzérrel keretelt mitológiai és szentképek egyik műfajteremtő mestere az antwerpeni jezsuita Daniel Seghers volt. A Keresztény Múzeum girlandba foglalt Szeplőtelen Mária-ábrázolását a hiteles Seghers-műveknél gyengébb kvalitása és a milánói Brera egy 1648-ból jelzett képe, valamint több, hasonló mű alapján tanítványának, Jan Philipp van Thielennek tulajdonította Czobor Ágnes 1962-ben.

A mechelni flamand festő először Théodore Rombouts, majd Daniel Seghers növendéke volt, ez utóbbi virágfestészetét utánozta egész pályafutása során. 1632-ben telepedett meg Antwerpenben, ahol a Szent Lukács céh elöljárója lett 1642-ben; 1660-tól Mechelnben működött. Sógora a Rubens-követő Erasmus Quellyn, aki Seghers, van Thielen és mások igényesebb csendéletein a figurális részt, a domborművet utánzó grisaille betéteket festette.

Az esztergomi virágcsendélet valójában többrétű, „tudós" kompozíció. A Seghers-képek példájára manierista kartus, volutás térbeli kőkeret szolgál a virágdíszítés alapjául. A három csokorból összeállított színpompás füzér virágai a flamand vázás csendéletek választékából ismerősek. Ugyanakkor szinte valamennyi a Mária-szimbolika középkori hagyományú eleme, így a rózsa, a gyöngyvirág, a „főszereplő" halványkék nőszirom és a hosszú szárú harangláb. A szegfű a passiót megidéző jelkép, a tulipán pedig a tarka lepkékkel együtt — mint a Vanitas-csendéleteken — a múlandóságra utal. Nyilván célzatos a virágok ilyen értelmű összeválogatása, és kegyes, tanító szándékkal kapcsolódnak a kivilágosodó középrészben ábrázolt jelenethez. A szeplőtelen fogantatás képe ez, a loretói litánia és régebbi, misztikus magyarázatok szellemében. A világgömbön álló, kígyóra taposó, liliomos Maria Immaculata mint a Megváltó majdani szülőanyja az ábrázolt, kihez a Szentlélektől fénysugáron érkezik kisgyermek képében Jézus. A négy, tükröt tartó angyal Mária szüzességére és Krisztus eljövendő szenvedésére egyaránt utalhat.

A Keresztény Múzeum e képének párdarabján az Angyali üdvözlet jelenetét festette meg hasonló virágkompozícióban Jan Philipp van Thielen, akinek szerzőségét a színes, de meglehetősen szerény kivitelű figurális részek esetében is bízvást föltételezhetjük.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 200; Mucsi 1975, 31. Vö. Hairs, M. L.: Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle. Paris–Bruxelles, 1955, 107.*

JA

61

GERRIT CLAESZ. BLEKER

(Haarlem, 1625 — 1656 között működött)

Fülöp diakónus megkereszteli Kandaces etióp királynő főtisztjét

Fa, olaj, 75 × 107 cm
Ltsz.: 55.347
Simor prímás gyűjteményéből
Restaurálta Varga Dezső 1956-ban.

A kép Festetics Sámuel bécsi gyűjteményében mint Leonhard Bramer műve szerepelt. A gyűjtemény 1859-es árverését követően még ugyanabban az évben a bécsi Plach cég aukcióján bukkant fel, ugyancsak Bramer alkotásaként. Ezzel az attribúcióval került be az esztergomi Keresztény Múzeum gyűjteményébe is. Theodor Frimmel Pieter Lastman nevét vetette fel, majd nem sokkal később Gerevich Tibor Gerbrandt van den Eeckhoutét. Otto Benesch ezt követően Claes Cornelisz. Moeyaert művének tartotta az esztergomi festményt, míg Prokoppné Stengl Marianna Salomon Koninck alkotásának. Legutóbb Czobor Ágnes Gerrit Claesz. Blekernek attribuálta, majd javaslatát Tümpel Bleker körére módosította. Bleker szerzőségét W. Sumowski a Rembrandt-körről szóló legújabb monográfiájában ugyancsak nem tartotta eléggé meggyőzőnek. A felsorolt mesterek, akik a Rembrandt festészetét előkészítő úgynevezett „praerembrandtista" hollandok közé, illetve Rembrandt követői és tanítványai sorába tartoznak, valamennyien megfestették a jelenetet, főként Pieter Lastman azonos tárgyú kompozíciói nyomán. Az ellenreformáció idején többnyire keresztelőkápolnák díszeként ábrázolt jelenet ugyanis különösen gyakori volt a XVII. századi holland festészetben. Ennek valószínű oka, hogy a keresztség szentsége egyike volt a Kálvin által is elfogadott szentségeknek.

A mór kamarás, Kandaces királynő udvari embere, kocsiján Jeruzsálemből jövet Izajás prófétának a Messiásról szóló jövendölését olvasta. A gyalogosan vándorló Fülöp diakónus az Úr parancsára szegődött mellé, s a mór főember kérésére

elmagyarázta neki a próféta szavait, aminek hatására a kamarás még útja során megkeresztelkedett. Bleker a jelenetet jellemző kismesteri precizitással „írja le". Az oszlopos épületromokkal jelzett antikizáló táj, a történet bibliai „korát" hitelesíteni igyekvő, historizáló jelmez és kelléktár, amelynek keleties darabjai rendre visszatérnek a kortársak, köztük Rembrandt alkotásain is, mind megannyi alkalom a gyönyörködtető anyagszerűségre és az ízes mesélőkedvre. Bleker ugyanis láthatóan örömét leli az anekdotikus részletekben. Miközben a kamarás kíséretében lévők csodálkozva s kíváncsian figyelik az eseményt, addig állataikat, a turbános tiszt lovát, valamint az előtérben figyelő két kutyát Bleker a történetből „kilépve", a néző felé fordulva ábrázolta. Mintha valós modell után készültek volna, megfestésük a portretírozás igényével hat. Ez az állatok iránti különös érdeklődés az egyik jellegzetesség, amely Bleker szerzősége mellett szól — állapítja meg Czobor Ágnes —, míg a másik a váltakozó rajzi igényességgel és részletezéssel festett, s gyakran kidolgozatlanul hagyott háttér és figurák, mely utóbbiak néhol igen darabosak. Bleker haarlemi születésű és működésű festő volt, s elöljárója városa festőcéhének. Moeyaert, valamint Jan és Jakob Pynas hatása alatt csataképeket és az esztergomihoz hasonló kisfigurás, történeti-bibliai jeleneteket festett. Műveiből csak kevés ismert.

Az esztergomi képnek egy kevesebb szereplővel készült, nagyon közeli változatát korábban Salomon Koninck alkotásaként tartotta számon a szakirodalom (Basel, Kunstmuseum), ezt W. Sumowski újabban Dirck Bleker művének véli. A feltűnő részletegyezések miatt a két kép megfestése közt valamiféle kapcsolat feltételezhető, amit az is alátámaszt, hogy Dirck Bleker nagy valószínűséggel az esztergomi kép festőjének fia volt.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 198; Mojzer MÉ 1964, 215; Czobor Á.: Rembrandt és köre. Budapest, 1969. 8. tábla; Tümpel, A.: Claes Cornelisz. Moeyaert. Katalog der Gemälde. Oud Holland 88 (1974) Nr. 4. 286; Mucsi 1975, 31; Pigler 1974, I. 390–391; Werner Sumowski: Gemälde der Rembrandt-Schüler, III. Landau/Pfalz, 1983. 1630–1631. Vö. Réau, Louis: Iconographie de l'Art Chrétien, III/III. Paris, 1959. 1070–1071.*

BE

62

NICOLAS RÉGNIER (?)

(Maubeuge, 1591 — Velence, 1667)

Vanitas (A múlandóság allegóriája)

1626 körül
Vászon, olaj, 130 × 105 cm
Ltsz.: 55.275
Simor prímás 1876-ban vásárolta az Erba-Odescalchi család egy magyarországi tagjától.
Restaurálta Endrődy Sebestyén 1916-ban, majd Varga Dezső 1955-ben.

A vanitas-képek, azaz hiúság-allegóriák az elmúlásra, a földi élet rövidségére figyelmeztető alkotások. Virágkoruk a XVII. század, amikor a műfaj különböző változatait a protestáns Hollandiában éppúgy megtaláljuk, mint Európa katolikus országaiban, főként a flamand, itáliai és spanyol területeken. A műfaj lényege és legfőbb mondanivalója még a középkorból ered. A keresztény tanítás — minden múlandó, nincs tehát jelentősége a rangnak és a gazdagságnak, s hiábavalóak az evilági örömök — a XVII. századi vanitas-képekben hétköznapi bölcsességgé egyszerűsödött. A vanitas-eszme a képzőművészetben és az irodalomban is gazdag szimbólumtárral rendelkezett, a XVII. században leggyakoribb jelképeit, a koponyát, a virágot, a szappanbuborékot és a homokórát szinte valamennyi ábrázoláson megtaláljuk. Sokszor előforduló motívum a tükör is, amellyel a festők a jelent az elkövetkező pusztulás képével állíthatták párhuzamba. Az esztergomi festményen is valószínűleg a fenyegető elmúlás tükörben megjelenő képe riasztja meg az öltözőasztalánál ábrázolt fiatal nőt. Körülötte a megvetendő földi örömök és a hiúság tárgyai: illatszertartó, ékszerek, lant. Ez utóbbi jelképben a művészet maga jelenik meg vanitas-szimbólumként. A háttérben a szárnyas Kronosz a múló időt személyesíti meg, két kezében mementóként pipaccsal átfont koponya, a véges és esendő emberi élet jelképei.

A festményt a múlt század végén Guido Reni alkotásaként tartotta nyilván a képtár nyomtatott jegyzéke, később A. Colostanti Caravaggio művének vélte. A képet ezt követően Caravaggio itáliai követőivel, Artemisia Gentileschi, majd apja, Orazio Gentileschi nevével hozták összefüggésbe a kutatók. H. Begemans szóbeli közléséhez csatlakozva legutóbb Mojzer Johann Liss oeuvre-jéhez kapcsolta a képet. Az attribúciós előzmények ezúttal is tanulságosak, pontosan jelzik ugyanis a képnek egy-egy kiemelkedő kortárs nevével fémjelezhető stiláris gyökereit. Ezek közül leginkább Artemisia Gentileschi választékos, a figurákat és a tárgyi valóságot nemes tartalommal megtöltő előadásmódja, valamint Liss nőalakjainak élettelisége, vonzó erotikuma jelölik ki a festői szándék és megfogalmazás szélső pólusait.

A képet olyan festő művének véljük, akire meghatározó volt ugyan Caravaggio hatása, de akinek festészetét Liss és némiképp Rubens művei is befolyásolták. E festő valószínűleg a félig flamand, félig francia Nicolas Régnier — olaszosan Niccolò Renieri — volt, egyike annak a „sok franciának és flamandnak, kik jönnek s mennek" — ahogy a kortárs Mancini írja. Antwerpenben Abraham Janssensnél tanult, majd az 1610-es évek közepén Rómába ment, ahol hamarosan Vincenzo Giustiniani márki szolgálatába szegődött. Ez a közeli ismeretség meghatározó volt Renieri festészetére, minthogy a márki egykor barátja volt Caravaggiónak, és egyik legjelentősebb gyűjtője műveinek. Egyben mecénása a római caravaggista festőkörnek, amelynek akkoriban Bartolomeo Manfredi volt domináns alakja, akinek Renieri is hamar hatása alá került. Minthogy Renieri római időszakából csak két olyan mű maradt fenn, amely adattal igazolhatóan korai alkotás, a római környezetre és Manfredi befolyására vonatkozóan a kortárs, Joachim Sandrart a legfőbb támpont. Ugyancsak ő informál a festő későbbi kapcsolatairól is. 1625 táján ugyanis Renieri végleg Velencében telepedett le, ahol egy ideig együtt lakott és a San Niccolò da Tolentino-templom oltárképein együtt is dolgozott Johann Liss-szel. Ismeretségük talán még Rómában kezdődött, ahol ezt megelőzően Liss is eltöltött néhány évet.

Nehéz eldönteni, hogy még Renieri római időszakára avagy már velencei periódusa kezdetére tehető-e az esztergomi kép. Bizonyos, hogy még frissek a Giustiniani-képtárban Caravaggio másolásával szerzett tapasztalatok. Ennek kétségtelen bizonyítéka a jellegzetes fénykezelés, az erőteljes plasztika, a kép barnára, feketére és vörösre hangolt meleg tónusa,

s a fiatal nő öltözéke. Ezzel szemben félreismerhetetlen módon lissi eredetűek a felemelt kar alatti, fodrozódó ruharedők. E redővetés, mely csak egyfajta kíváncsi próbálkozás, aminek folytatását nem találjuk meg a képen, biztos jele Liss közelségének. A caravaggiói és lissi jellemzők ellenére a képet jelentős távolság választja el mindkét festőtől. Velük ellentétben ugyanis a valóság, a jelen élménye soha nincs benne Renieri műveiben, az esztergomiban sem. Közelítésmódja — mint e képen is — irodalmias és választékos, a megfogalmazás mértéktartó és — főként későbbi művein — klasszicizálásra hajlamos. A vanitas-témát többször is megfestette, egyik korai képén (Stuttgart, Staatsgalerie) olyan festői jellemzőkkel és részletekkel, amelyek a képet az esztergomi festmény közeli analógiájává teszik (pl. rokon fény-árnyék hatások, azonosan értelmezett anyagszerűség, az asztal hasonló részletezéssel és hangsúllyal festett csendélet-részlete, hajformálás stb. Itt kell megjegyeznünk, hogy a stuttgarti és az esztergomi kép közötti kapcsolatra már Mojzer Miklós is felfigyelt.) A stuttgarti képen, akárcsak a római periódusából való Bacchuson (egykor Potsdam, Sanssouci) az esztergomi kép Kronosz-figurájának oldalra nyúló karmozdulata ismétlődik meg. Igen jellemzők Renieri korai időszakára arctípusai és a szereplők pszichikai jellemzésének módja: tétova, kissé álmodozó, tartózkodó arckifejezés, minden esetben enyhén nyitott szájjal, kissé metszett szemekkel. Ezeket, az esztergomihoz hasonló arcokat láthatjuk Szent Sebestyénjein (Drezda, Gemäldegalerie; Szentpétervár, Ermitázs; New York, Chrysler-gyűjtemény) és Dávidjain is (Róma, Galleria Spada; Róma, Busiri-Vici-gyűjtemény). Ennek az arckifejezésnek és arcformálásnak az eredete Rubensnél keresendő. Hatása valószínűleg még az antwerpeni tanulóévek öröksége.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 102; Mojzer MÉ 1964, 215, 220; Szigethi AHA 1978, 292 (jegyzetben említi Liss műveként); Mucsi 1975, 54 (mint Liss). Vö. Voss, Hermann: Die Caravaggeske Frühzeit von Simon Vouet und Nicolas Regnier. (Ein Beitrag zur französischen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts.) Zeitschrift für Bildende Kunst 1924/25 (58) 121–128; Donzelli, Carlo–Pilo, Giuseppe Maria: I pittori del Seicento veneto. Firenze, 1967. 240–243; Valentin et les caravagesques français (katalógus). Párizs, Grand Palais, 1974. 84, 92, 100; Fantelli, Pier Luigi: Niccolò Renieri „pittor flamengo". Saggi e Memorie di storia dell'arte, 1974/9. 77–115; Johann Liss. Augsburg, Rathaus 1975 — Cleveland, The Cleveland Museum of Art 1976 (kiállítási katalógus). 129–130. (Liss és Renieri kapcsolatáról); J. Białostocki: Művészet és Vanitas. Régi és új a művészettörténetben. Budapest, 1982. 206–238.*

BE

OLASZ MŰVÉSZET

63

A MAGDOLNA-OLTÁR MESTERÉNEK MŰHELYE

(firenzei festő, működött a XIII. század második felében)

Krisztus a kereszten, Máriával, Evangélista Szent Jánossal és öt angyallal

Diptichon jobb szárnya
1280 körül
Fa, tempera, 43 × 29,5 cm
Ltsz.: 55.133
A kölni Ramboux-, ill. az Ipolyi-gyűjteményből
Állapota jó, a bal felső sarokban kiegészítés, a kék szín elfeketedett.

Az arany háttér előtt megjelenő, piros szegélyes, eredetileg kék színű kereszt Itáliában a XII–XIII. században kedvelt ún. „croce dipinta"-formát követi. Erőteljesen oldalra lendülő csípővel jelenik meg itt a keresztre feszített Jézus halott teste. A széttárt kar nyújtott kézfejjel ér a kereszt négyzetes végződésébe, a kíntól eltorzult arc a jobb vállra hajlik. A fejet széles, filigrán díszes, keresztes dicsfény övezi. A megfeszített Krisztus-ábrázolásoknak ez a XII–XIII. századi bizánci művészetre jellemző típusa Itáliában a XIII. század második negyedétől a század végéig általánosan elterjedt. A gazdagon redőzött, többszörösen csomózott piros ágyékkendő is az italo-bizánci stílusú festményeken előforduló motívum. Az összekulcsolt láb ábrázolása, amely a szenvedés expresszivitását fokozza, a XII–XIII. századi francia művészetből ered, és a XIII. század második felében jelenik meg Itáliában, főként Sineában, Arezzóban, Assisiben és Velencében, Niccolò Pisano, Guido da Siena és követőik művein. A Jézus kéz- és oldalsebéből sugárban patakzó vért három lebegő angyal — Itáliában szintén a XIII. század második felétől megjelenő bizánci motívum — fogja fel keskeny nyakú, gömbtestű edénybe. Az eucharisztia és a Szent Vér fokozódó tiszteletére utal IV. Orbán pápa rendelete, amellyel 1264-ben az Úrnapja ünnepet bevezette az egyház liturgiájába.

A kereszt felett a piros névtáblán görög nagybetűk: IC. XC. a Jézus Krisztus (ΙΗCΟΥΣ ΧΡΙCΤΟΣ) név első és utolsó betűi olvashatók. Mellette kétoldalt egy-egy, arcát eltakarva zokogó angyal látható. A lábsebből kifolyó vér a földet áztatja. A kereszt alatt Mária és János apostol keskeny földsávon áll a mennyei Jeruzsálemre utaló, aranyfalú, kváderköves templom előtt; mindketten sírva tekintenek a nézőre. Mária összezárja a piros kendő felett arcát is keretező aranyszegélyes kék köpenyét, maforionját. Istenanyaságára a bizánci gyakorlat szerint két fénylő aranycsillag utal a jobb vállán és fátylán a homloka felett. János bő ujjú, kék színű ruhája felett bal vállán átvetett piros köpenyt visel, amelynek redőit éles fehér fények hangsúlyozzák; jobbját, ugyancsak bizánci szokást követve, kesergően a szeméhez emeli, míg bal karja aléltan csüng. A két arcot a háttérként jelzett épület tetőzete, a piros csíkokkal határolt, eredetileg kék színű sáv kapcsolja össze, amely egyúttal a kép vízszintes tengelyét is hangsúlyozza.

A művet először a J. A. Ramboux-gyűjtemény katalógusa (1867. 22. sz.) említi Margaritone d'Arezzo vagy Jacopo da Turrita alkotásaként. Ipolyi Arnold (1871) Jacopo Torritinek tulajdonítja, Gerevich Tibor (1928, 1930), majd Genthon István (1948) XIII. századi itáliai táblának tartja. E. B. Garrison (1949) véleménye szerint a XIII. század utolsó harmadában dolgozó ún. Magdolna-oltár Mesterének firenzei műhelyében készült. Az újabb szakirodalom ezt az attribúciót vette át (G. Coor 1954, 1956; Boskovits Miklós 1964). Boskovits szerint a firenzei Acton-gyűjtemény Krisztus a keresz-

ten-képét és az esztergomi képet azonos mester készítette. — A kutatók véleménye nem egységes a Magdolna-oltár Mestere jellemzésében sem. M. Salmi és G. Sinibaldi a mester érett kori művének tartja a firenzei Galleria dell'Accademiában lévő Magdolna-oltárt, amely a párizsi Musée des Arts Décoratifs gyűjteményében őrzött kép után készült. Coletti szerint Cimabuéra hatott a mester. L. Marcucci (1959) a luccai, pisai, bizánci XIII. századi festészettel való kapcsolatait emeli ki.

Képünk frontális, szimmetrikus, síkszerű kompozíciója, a súlyosabb formák, a Máriánál és János evangélistánál megfigyelhető nagy fej és szem, az erőteljes körvonalak a XIII. század második felének toszkán italo-bizánci stílusára jellemzők. A kereszt körül repdeső, kesergő angyalok is bizánci örökség, de ott sosem fogják fel Krisztus vérét. Ez inkább a nyugati gótika sajátja (például Cimabue assisi Keresztrefeszítés-freskója, 1280 körül). Az esztergomi kép festőjét — pontos meghatározása egy behatóbb kutatás nyomán várható — a párizsi Musée des Arts Décoratifs Magdolna-oltárának Mestere körében kell keresnünk.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 30; Mucsi 1973, 13; Mucsi 1975, 33.*

PM

64

DUCCIO DI BUONINSEGNA

(Siena, 1255 körül — 1319)

Jeremiás próféta félalakja

1300–1310 között
Fa, tempera, 30,5 × 22 cm
Ltsz.: 55.134
A Bertinelli-gyűjteményből
A kép állapota jó, a színek megsötétedtek.
Restaurálta 1915-ben Endrődy Sebestyén.

A csúcsíves záródású kép poliptichon jobb oldali oromzatához tartozott. Az arany háttér előtt balra forduló férfi baljában kétsoros mondatszalagot tart Jeremiás próféta jövendölésével: ET EGO . QI . AGN . MASUET . Q . POTAT' . AD VIT (et ego quasi agnus mansuetus qui portatur ad victimam — „és én, mint a szelíd bárány, ki áldozatra vitetik ... " — Jeremiás 11,19). Ezt a tragikus jövendölést hirdeti a fájdalmas tekintet és a figyelmeztető jobb kéz is. Jeremiás arany szegélyű zöld ruhát és bő redőzetű zöld köpenyt visel, amely alól csak a kézfejek tűnnek elő. A görög-bizánci típusú fejet dús, fekete haj és szakáll övezi. Az ötágú, arany fejdísz a prófétát jelöli. A széles, három sávból álló dicsfényt különböző, filigrán és geometrikus díszek ékesítik. A dicsfény köríve alatt két, egymás felé forduló, egymást metsző félkörív vezeti figyelmünket a próféta arcára: balról az aranysárga pergamentekercs ívelése a fekete gótikus maiuscula expresszív staccato-jeleivel, és jobbról a nyakról aláhulló, sötét köpeny arany szegélyének íve. A színtónusok gazdagsága, az arc zölddel és pirossal való modellálása, a lágyan ívelő vonalak, az arctípus és az ábrázolás arányai alapján a kép Duccio 1300–1310-es években készült műveihez kapcsolódik.

A római Bertinelli-gyűjtemény jegyzékében (1878, 16. szám) bizánci festő Szent Pál-képeként szerepel. A. Colasanti (1910) Lorenzo Veneziano művének mondja. Ezt az attribúciót fogadja el Gerevich (1928) és B. Berenson (1932, 1936, 1957). E. Berti-Toesca határozta meg először Duccio műveként 1932-ben, majd G. Delogu (1936), Genthon (1948), P. Toesca (1951). C. Brandi (1951) kiemelkedő kvalitású műnek nevezi, amely Duccio korai, még a Maestà előtt készült műveivel rokon csakúgy, mint a brüsszeli Stoclet Madonna és a londoni National Gallery triptichonja. Az erőteljesebb fény-árnyékok miatt azonban, amelyet fénykép, s nem az eredeti mű alapján állapított meg, lehetségesnek tartja, hogy inkább csak Duccio műhelyében készült. G. Coor (1956), Boskovits (1964) és J. Stubblebine (1979) a Duccio-műhely 1310 körüli művének tekinti. Stubblebine e művel kapcsolatban felveti Segna di Bonaventura nevét. Az újabb kutatások eredményei igazolják, hogy Duccio Maestà-képeinél nagy szerepet engedett Ugolino da Sienának, egyik legközvetlenebb, fiatal tanítványának. Stubblebine a Stoclet Madonnát és a londoni triptichont is műhelymunkának tartja. Ezzel a kutatók többsége nem ért egyet, túlzott, erőltetett szétválasztásnak tekintik. A képen a ruha redőzete és a dicsfény mustrája a Stoclet Madonnáéval rokon, míg a mondatszalag szokatlanul hangsúlyos, arcig ívelő vonala a londoni triptichon csúcsíves oromzatában megjelenő prófétaképek jellemzője.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 38–40; Boskovits 1966, 13; Mucsi 1973, 13; Mucsi 1975, 34; Stubblebine, J.: Duccio and his School. New Jersey, 1979. I. 136; Prokopp Mária: Olasz festészet a XIV. században. Budapest, 1986. 13. képleírás*

PM

65

DUCCIO MŰHELYE

Izajás próféta félalakja

1310-es évek
Fa, tempera, 27,2 × 21 cm
Ltsz.: 55.135
A kölni Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből
A tábla felső része eredetileg félköríves volt, amelyet később négyzetesre egészítettek ki. Az ábrázolás töredékes. A képet 1984-ben Laurentzy Mária restaurálta, eltávolította a későbbi kiegészítéseket és átfestéseket.

Arany háttér előtt áll Izajás próféta, kezében fehér mondatszalagot tart: „[IS]AYAS CORPUS MEUM DEDI PERCUTIENT[ibus]" — Izajás, testemet odaadom az ütlegelőknek (Izajás 50,6). A mélyen barázdált arc vonásai markánsabbak, és a felirat betűi is rusztikusabbak, mint Duccio Jeremiást ábrázoló képén. Az arányok zömökebbek, a szempár közötti éles, villás ránc archaizáló vonás. A fej kissé előrehajlik, az arc gazdagon modellált, a hosszú, hullámos ősz haj és a szakáll fedőfehértől fénylőn övezi az arcot. A sötét szemek rendkívül kifejezőek. A rozettasorral és levélmotívummal ékesített dicsfény rongált. A piros ruha felett zöld köpenyt viselő Izajás jobb keze nem látszik.

A festő ismerhette Duccio Maestà-oltárát, és annak az egykori predelláján megjelenő Izajás próféta álló alakja lehetett e kép ihletője (Washington, National Gallery). A szerényebb tehetségű mester azonban a formai rokonságok ellenére sem éri el a Duccio-kép színvonalát, kifejező erejét. A keményebb formák a Duccio-tanítvány Segna di Bonaventurát idézik,

akinek castelfiorentinói Maestà-képével, főképpen annak Keresztelő Szent János-alakjával sok rokonságot mutat az esztergomi tábla. Az élesebb fényhatások és a dicsfény az ugyancsak Duccio-tanítvány Città di Castello Mester műveihez áll közel.

A kép a Ramboux-gyűjtemény 1867-es katalógusában (73. sz.) Pietro di Lorenzo műveként szerepel. A képet A. Colasanti (1910) Lorenzo Venezianónak tulajdonította, B. Berenson (1932, 1936, 1957) szintén; G. Coor (1956), Boskovits (1964) a Duccio-műhely 1310 körüli alkotásának mondja: Ugolino da Siena egyik követője, a Città di Castello Mester művei közé sorolja. Mucsi (1975) szintén egy Ugolino da Siena-követő alkotásaként ismerteti a táblát.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 36–38; Mucsi 1975, 34.*

PM

66

DUCCIO MŰHELYE

Szent András apostol félalakja

Poliptichon bal oldali képe
Siena, 1310 körül
Fa, tempera, 75 × 49 cm
Ltsz.: 55.157
Simor prímás vásárolta 1878 előtt Rómában.
A kép felső része kissé megcsonkítva, jó állapotban
Restaurálta Varga Dezső 1961-ben.

Arany háttér előtt a szembefordulva álló idősebb szent férfi háromnegyed alakban jelenik meg. A szuggesztív tekintetű arcot éles fény-árnyékokkal kísért erőteljes vonások jellemzik. A sötét szempár között, az egyenes orr fölött éles villás homlokránc. A haj és a szakáll tincsei a fej plasztícitását fokozzák. A dicsfényt akantuszlevelekkel kísért és rombuszokba zárt rozetták díszítik. A szent félköríves kivágású, bő ujjú, cinóberpiros ruhát és zöldesszürke köpenyt visel. A köpeny lágy redőzettel borul a vállra, a felemelt jobb kart szabadon hagyva. Az apostol bal kezében fogja köpenye szegélyét és piros fedelű, csukott könyvét. Ez a kéz és még inkább a könyv plasztikus, a jobb kéz és az egész test azonban síkszerű. Ez a látszólagos ellentét vezette a kutatókat a különböző attribúciókra. A múzeum 1878-as katalógusa (40. sz.) bizánci festőnek tulajdonítja a képet. Gerevich (1928) Andrea di Bartolo, 1400 körül dolgozó sienai mester művei közé sorolja, Boskovits (1964) a firenzei S. Maria del Carmine-templom sekrestyéjében őrzött poliptichon alapján Andrea Bonaiuti műveihez kapcsolja a képet. Boskovits később (1966) ismét sienai mesternek tulajdonítja, a XIV. század közepén dolgozó Maestro degli Ordininek, akinek főműve a pisai S. Francesco-templom szentélyének boltozati freskója. Mucsi (1975) XIV. század közepén dolgozó ismeretlen sienai festőnek tulajdonítja, és feltételesen Szent Máté evangélista ábrázolásának tekinti a táblát. Prokopp (1978) 1310 körüli sienai festő alkotásának tartja, és Szent András apostolként határozza meg a képen látható idős férfit. J. Stubblebine (1979) Segna provinciális követőjének, a chiancianói poliptichon mesterének működéséhez kapcsolja a képet, és 1330–35-re datálja. A chiancianói múzeum poliptichonjának képei azonban — a Stubblebine által közvetlen analógiaként említett Keresztelő János-képpel együtt (Massachusetts, Wellesley, Jevett Art Center) — gyengébbek, gótikusabbak és későbbiek is.

A kép monumentális egyszerűsége, expresszivitása a sienai késő duecento öröksége, de megjelennek rajta Duccio korai, főként az 1300–1305 között készült poliptichonjához (Siena, Pinacoteca Nazionale, ltsz.: 28) kapcsolódó gótikus formák is. Több kutató Segna di Bonaventura közreműködését véli felfedezni rajta, Segna szignált castelfiorentinói Maestàjának alapján, amelynek alakjaival valóban mutat bizonyos rokonságot, de nem többet, mint a másik Duccio-tanítvány, Ugolino da Siena műveivel. E gótikához közelebb álló művek azonban részletezőbb, érzékenyebb megformálásúak, mint az esztergomi kép, amelyet a XIV. század elején Duccio és műhelyének művészetét jól ismerő sienai festő készített, aki ugyanakkor tovább őrizte a sienai késő duecento hagyományokat is. A kép eredeti, valószínűleg csúcsíves lezárása magasabban lehetett, mint Ugolino da Siena egykor a firenzei S. Crocében lévő főoltárán.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 44–45; Boskovits 1966, 35; Mucsi 1973, 14; Mucsi 1975, 35–36; Prokopp, M.: Nuova proposta sull' attribuzione di un dipinto del Trecento nel Museo Cristiano di Esztergom. AHA XXIV (1978) 67–77; Stubblebine, J.: Duccio and his School. New Jersey, 1979. I. 155.*

PM

67

VELENCEI FESTŐ

Két lebegő angyal Veronika kendőjével

Oromzati kép
1300–1310 között
Fa, tempera, 30 × 68,5 cm
Ltsz.: 55.174
Feltehetően Ipolyi Arnold gyűjteményéből
Állapota jó, a kép jobb sarka letörve. Az arany háttér több helyen kopott.
Restaurálta 1970-ben Varga Dezső.

A szamárhátíves záródású, fekvő formátumú táblaképen, arany háttér előtt két — oldalnézetben ábrázolt — angyal térdel, és mélyen előrehajolva, lendületesen széttárt karral a néző felé mutatja a Krisztus-arcot az ún. Veronika-kendőn, amely a szenvedő Jézus arclenyomatát őrzi. Az angyalok bő ujjú, halványkék tunikája fölé az egyik vállon és a derék körül átvetett piros, illetve lila lepel borul. A háromnegyed profilban ábrázolt angyalok átszellemülten tekintenek a Krisztus-arcra. Barna, hullámos, hátrafésült, dús hajukat keskeny fehér szalag szorítja le, és fejüket dicsfény övezi. Nagy szárnyuk barna és kék színű tollakból áll. A barna és piros csíkos fehér kendőt négy csúcsánál fogva tartják. A nagy méretű, súlyos lepel még középen is fel van függesztve, öt csomója Krisztus öt sebére utal. Felületét betölti az ékköves kereszttel, a crux gemmatával díszített, dicsfénnyel övezett Krisztus-fej. Ez a merev tekintetű arc a vállig érő hajjal, a homlokba hulló két apró tinccsel, a szemöldök közti V-alakú ránccal, a hosszú egyenes orral, kétágú szakállal a VI. század óta mint Jézus hiteles arcképe ismert. Justinianus császár ugyanis díszes arany ereklyetartót készíttetett Jézus halotti leplének, amely 525-ben Edesszában (ma Törökország, Urfa) tűnt fel, és amelyet 944–1204 között Konstantinápolyban őriztek. Itt tetradip-

lonnak nevezték a kétszer négyrét összehajtott leplet, amelyet úgy tettek az aranyládába, hogy éppen Jézus arca legyen látható. A keresztes háborúk során Franciaországba került, ahol csak 1353-ban tűnt fel a lepel Lirey-ben.

A képet a fedőfehérekkel és a kék-piros-barna színek árnyékolásával hangsúlyozott plasztikus értékek jellemzik.

A kép az 1300 körüli, a sík formákat egyre térbelibbé változtató bizánci-velencei művészet színvonalas alkotásai közé tartozik. Mivel mesterét még nem érintette Paolo Veneziano gótikus formavilága, a század legelején készülhetett. A Veronika kendő-ábrázolás a hozzá kapcsolódó legendával az első szentév, 1300 nyomán terjedt el Nyugat-Európában, amikor a pápa búcsút engedélyezett a római Szent Péter-bazilikában őrzött Vera-ikon (= az igazi kép), a halotti lepelről készült régi másolat és e kép további másolatait tisztelők számára. A Vera-ikont „verum sudarium"-nak, az igazi kendőnek tartották.

A képet R. Pallucchini (1964) a worcesteri Art Museum Utolsó ítélet-táblájának a XIV. század második negyedében működő ismeretlen festőjéhez kapcsolja, aki Paolo Veneziano szerényebb kortársa volt. Véleményünk szerint az esztergomi kép közvetlenül nem ennek a gótikus stílusú festőnek műveihez, hanem a bizánci hagyományokhoz kapcsolódik, stílusa is erőteljesebb. Elfogadhatóbb B. Toesca meghatározása, aki az 1300-as évek elején dolgozó velencei-bizánci festőnek tulajdonítja.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 47–48; Pallucchini, Rodolfo: La pittura veneziana del Trecento. Venezia–Roma, 1964. 65; Mucsi 1975, 33; Ikonen (kiállítási katalógus). Krems, 1993. 16. kat. sz.*

PM

68

UMBRIAI FESTŐ

Mária koronázása

Triptichon középső képe volt.
1310 körül
Fa, tempera, 35,7 × 18,7 cm
Ltsz.: 55.249
A Bertinelli-gyűjteményből
A kép állapota jó, 1915-ben Endrődy Sebestyén restaurálta.

A csúcsíves záródású tábla arany háttér előtt két egymás feletti jelenetet ábrázol. A felső részen színes intarziával díszített fehér márványtrónuson, aranysávos piros párnán Jézus és Mária ül. Felettük az Atyaisten félalakja szivárványív előtt jelenik meg. Jobbjával koronát helyez Mária fejére, baljával Jézus homlokát érinti. Közöttük a trónus vízszintes támláján a fiait saját vérével tápláló fehér pelikán a Megváltóra utal. Jézus a kép jobb oldalán bő redőzetű, arannyal átszőtt piros ruhát és tógát visel. Jobbjával áldást ad mellette ülő édesanyjára, aki hosszú, aranydíszes fehér ruhát visel, és karját — tisztelete jeléül — maga előtt keresztbe teszi. A kép alsó részén támla nélküli, fehér márványpadon öt szent foglal helyet. Középen Mihály arkangyal szembefordulva, imára kulcsolt kezét pajzsán nyugtatva, piros, hosszú ruhában jelenik meg. Jobbján Szent Péter és Pál, balján Keresztelő Szent János és Szent János evangélista megilletődötten tekintenek fel az égi jelenetre. Áhítatukat kifejezi mellükön keresztbe tett karjuk is. Lábuk széles, fehér márványdobogón nyugszik, amelyet a felső trónushoz hasonlóan, kissé felülnézetből, axonometrikus rövidülésben ábrázol a festő. A keskeny, klasszikus arcélű, finom arcok, a bő ruhákkal takart törékeny testek, a lágy, szinte csonttalan végtagok, az élénk színek, a jól tagolt szerkezeti felépítés, a lírai hangnem, az összefogott, zárt csoportok az umbriai kora trecento egyik jellegzetes mesterére vallanak. E mester munkásságát R. Longhi rekonstruálta 1973-ban, és az angers-i Musée des Beaux-Arts 1310-ből származó, Filippo Paci megrendelésére készített Trónoló Madonna angyalokkal és donátorpárral című kép alapján adta a festőnek a „Maestro del 1310" nevet. A művész alkotásai közül leginkább a Vatikáni Képtár öt kis predellaképe a passió jeleneteivel és a velencei Cini-gyűjtemény diptichonja rokon az esztergomi képpel. Azonos az alakok formálása, mozdulataik, arányaik, színezésük, a tér jelzése, a dicsfény és a ruhák díszítése is.

A Keresztény Múzeum első katalógusa (1878) Giottinónak, E. Berti-Toesca (1932) XIV. század közepi rimini festőnek, majd Genthon (1948) XIV. századi romagnai mesternek tulajdonította a festményt. Boskovits (1964, 1965, 1966) ismerte fel a képnek az umbriai kora trecentóra jellemző vonásait, a fent említett emlékcsoporttal való rokonságát, és a mestert — aki véleménye szerint Perugiában készítette az esztergomi táblát 1310 körül — a milánói Poldi-Pezzoli Múzeum 584–585. sz. diptichonjáról nevezte el. A diptichont R. Longhi is említi mint az „1310-es Mester" 1320 körüli alkotását.

Mária koronázását a mester assisi és sienai, XIII. század végi példák alapján ábrázolta, amelyekre a francia XIII. századi gótika és a római XII–XIII. századi mozaikművészet hatott. Valószínű — amint Boskovits is feltételezi —, hogy monumentális freskó vagy mozaikkép után készült. Közvetlen előképei Cimabue assisi freskója (a S. Francesco felsőtemplomának apszisában) és Duccio üvegablak-kompozíciója (a sienai dóm apszisában) lehetett.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 45–46; Boskovits, M.: Ipotesi su un pittore umbro del primo Trecento. Arte Antica e Moderna 30 (1965) 113–123. Boskovits 1966, 20; Mucsi 1975, 33. Vö. Longhi, R.: La pittura umbra della prima metà del Trecento. Paragone 281 (1973) 22–23.*

PM

69

SEGNA DI BONAVENTURA MŰHELYE

(sienai festő, 1298–1327)

Triptichon

Középen Kálvária, a bal szárnyon Keresztelő Szent János, a jobb szárnyon Assisi Szent Ferenc stigmatizációja
1320-as évek
Fa, tempera, a középkép 40,5 × 24 cm, a szárnyak egyenként 40,5 × 12,5 cm
Ltsz.: 55.145
A Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből
A festékréteg kopott, főként a középső képen
Restaurálva 1984-ben

Magánájtatosság számára készült triptichon, középső táblája Krisztus kereszthalálát mutatja be. Az arany háttér előtt, a kép tengelyében áll a magas kereszt, amelyen Jézus halott,

vérző teste függ. Fejét széles sugarú, gazdagon díszített dicsfény emeli ki. A kereszt mellett kétoldalt Mária és János apostol megrendülve áll. Mária szembefordulva, fájdalmasan tekint a nézőre, míg János odaadással fordul Jézus felé. Mindketten a horizontvonalon állnak. Az előtérben Magdolna piros ruhában térdel, és szenvedélyesen öleli a kereszt alsó szárát. A bal oldali kép Jézus előhírnökét, Keresztelő Szent Jánost mutatja be. Ő volt az, aki felismerte Jézusban Isten bárányát, aki elveszi a világ bűneit (Izajás 53,5–7). Ezt hirdeti a kezében tartott mondatszalag: „E[c]ce Angnus Dei, E[c]ce qui to[l]li[t peccata mundi]" (János 1,29). A fénylő, barnás, kopár sziklák előterében megcsillan a Jordán vize, amely a parti növényzettel együtt Jézus megkeresztelésének színhelyére utal. A Szent János baljában tartott kereszt Jézus előképének, előfutárának jelképe, attribútuma. A triptichon jobb oldali képe Szent Ferenc stigmatizációját jeleníti meg. A szentek sorában ő az első, aki olyan mélyen átérezte a Megváltó szenvedését, hogy megjelentek testén Jézus sebei, miközben a Firenzéhez közeli La Verna-hegyen imádkozott. Hatszárnyú szeráf alakjában látta Jézust a kereszten, akinek öt sebéből kiáradó sugarak megsebezték Ferenc kezét, lábát és oldalát. A festő ismerhette Giotto és a XIV. század eleji festők stigmatizáció-kompozícióit, de azok drámai feszültségét tovább fokozta Ferenc dinamikus, csavart testtartásával és a mögötte levő, meredeken megtört sziklák éles cikk-cakk vonalával. A barna ruhás, térdelő Ferenc, a fénylő sziklák, a kápolna fehér fala és a tüzesen izzó jelenés egyaránt a szenvedélyes felfelé törekvést hangsúlyozza a képen.

A kis oltár programja a keresztény élet három fokozatát jeleníti meg: Isten felismerését, a személyes istenélményből fakadó bánatot és a misztikus egyesülést. A kép átszellemült alakjai, a dekoratív körvonalak és a tüzes színek, a síkszerű, nyújtott formák a Duccio-tanítvány Segna di Bonaventura fiatalkori, 1320 körüli művészetéhez kapcsolódnak.

A kép a Ramboux-katalógusban (1867, 302. sz.) Giottino modorában készült, Sienából származó műként szerepel. Gerevich (1928, 1930), majd Genthon (1948) Barna da Sienának tulajdonítja, amit megerősített V. Lazarev 1962-es szóbeli közlése. Boskovits (1964) a képet a XIV. század közepére datálja, és a mestert az Ugolino da Sienát követő festők között keresi, akikre már hatott Simone Martini művészete, de alkotómódszerük, eszköztáruk még inkább az idősebb generációra jellemző. Boskovits később (1966) Segna di Bonaventura körébe utalja, és ennek megfelelően a XIV. század első felére helyezi a művet.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 42–43; Boskovits 1966, 16–18; Mucsi 1975, 35; 800 Jahre Franz von Assisi (katalógus). Krems-Stein, 1982*

PM

70

NICCOLÒ DI SEGNA

(sienai festő, működött 1331–1345 között)

Köpenyes Mária és Kálvária

Diptichon
1330 körül
Fa, tempera, 32,5 × 67,5 cm
Ltsz.: 55.146
A kölni Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből
A kép erősen kopott, rongált

A kutatás ez idáig kevés figyelmet szentelt a rossz állapotú műnek, amely valójában a Keresztény Múzeum egyik jelentős, magas színvonalú trecento képe. Az eredeti keretezésű, kétrészes házioltár expresszív erejű Keresztrefeszítése a Duccio-tanítvány Ugolino da Siena művészetét idézi, jóllehet a formák karcsúbbak, stilizáltabbak. A mélyen együttérző asszonyok csoportja, az ájultan hátrahanyatló Máriát felfogó két másik Mária, valamint a római százados hitvalló gesztusa rokon a Ducciónak, illetve műhelyének tulajdonított balcarresi sokalakos Keresztrefeszítés ábrázolásával és Duccio 1305 körüli triptichonjának Keresztrefeszítés-képével (Siena, Pinacoteca Nazionale, ltsz.: 35).

A diptichon bal oldali képén a Köpenyes Mária jelenik meg arany háttér előtt. Bő ruhája függőleges redőkben hull a talajt jelző sávra. Két karjával szélesre tárja köpenyét, amelyet a mellen csat fog össze. A köpeny alatt különböző rangú, színes öltözetű világi emberek térdelnek, és Máriára tekintenek. Mária mellett bal oldalt szent ifjú áll, kezében piros kereszttel, talán Szent János apostol vagy Siena egyik védőszentje, Ansanus vagy Crescentius.

A Köpenyes Mária-ábrázolásoknak, amelyek a XIII. század elejétől terjedtek el a ciszterci, majd a domonkos rend tanításai nyomán, legkorábbi példája Duccio Madonna a ferencesekkel című képe (1280 körül, Siena, Pinacoteca Nazionale). Ezen a képtípuson Mária mint az egész emberiség anyja (Mater omnium), az Irgalmasság Anyja (Mater Misericordiae), a Mennyország Kapuja (Porta Coeli) és mint a hívők közössége, az Egyház, az Ecclesia jelképe jelenik meg. A XIV. századtól kezdve már nemcsak szerzetesek, hanem világiak is helyet kapnak a Madonna köpenye alatt.

Az esztergomi Köpenyes Mária-ábrázolás rokon a Niccolò di Segnának tulajdonított, 1330-as években készült nagyméretű képpel (154 × 88 cm), amely a vertinei (Chianti) plébániatemplom letéte a sienai képtárban. Niccolò di Segna művészetére erős hatással a Duccio-tanítvány apa, Segna di Bonaventura alkotásai voltak. Egyetlen szignált, datált képe a késői, 1345-ben készült nagyméretű festett kereszt, amelyet szobrászian kemény, száraz előadásmód jellemez. A vertinei Köpenyes Mária is plasztikus, de formái, főképpen a köpeny alatt álló szereplők ábrázolása lágyabb, festőibb. A képet a mester korábbi, 1330 körüli alkotásának tartjuk, amikor még közvetlenebbül érvényesült Segna di Bonaventura érzékenysége, de már kezd kiforrni Niccolò erőteljes, monumentális stílusa. A diptichon két képét az eredeti keret mentén, az arany háttér szegélyeként poncolt mustrás belső keret határolja, amely főképpen a sienai kora trecento táblákon figyelhető meg.

Az esztergomi diptichonhoz hasonló ikonográfiai programmal nemigen találkozunk a trecento festészetben. A háziol-

tárokon a keresztrefeszítés mellett inkább a Madonna a gyermekkel jelenik meg.

A diptichon a Ramboux-katalógus (1867, 64. sz.) szerint Simone Martini stílusában készült és Sienából származik. Genthon Barna da Sienának tulajdonítja. Boskovits (1964) a kép rossz állapota miatt, közelebbi attribúció nélkül, a XIV. század közepén vagy második felében készült sienai műnek tartja.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 42; Mucsi 1975, 35.*

PM

71

TADDEO GADDI MŰHELYE

(firenzei festő, működött 1330–1366 között)

Trónoló Madonna Alexandriai Szent Katalinnal, Szent Magdolnával és két angyallal

Triptichon középső képe
1330 körül
Fa, tempera, 41 × 22 cm az eredeti kerettel együtt
Ltsz.: 55.140
A Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből
A festmény kopott, repedezett. A kép hátlapján az egykori sarokvasak szögei arra utalnak, hogy triptichon középső táblája volt.

A csúcsíves záródású képet csaknem teljesen betölti a trónoló Madonna kék köpenybe burkolt, súlyos alakja. Szembefordulva ül az aranydíszes, piros szőnyegre helyezett, faintarziás dobogón, mögötte arannyal átszőtt trónkárpit látható. Kék köpenye alatt piros ruhát visel. Fejét balra fordítja, és szinte teljes profilban tekint bal karján ülő, hosszú, aranysárga ruhába öltöztetett gyermekére. Jézus jobbjával anyját öleli át, baljával Mária ruhájába kapaszkodik. A dobogó két oldalán egy-egy kisebb léptékben megfestett női szent áll zöld köpenyben, mindketten a Madonna felé fordulnak: Alexandriai Szent Katalin a kerékkel és pálmaággal, Szent Magdolna a kenetes edénnyel. A mögöttük álló, trónkárpitot tartó angyaloknak csak a fejük és karjuk látszik. A dobogó előlapján lévő, elmosódott címer alapján már nem határozható meg a donátor személye.

A képet a kölni Ramboux-katalógus 1867-ben Giotto vagy iskolája műveként említi (290. szám), Gerevich (1928), Genthon (1948), Boskovits (1964, 1966) és Mucsi (1975) Taddeo Taddi saját kezű művének, illetve műhelymunkának tekintették. E. Berti-Toesca (1932) Agnolo Gaddi köréhez kapcsolta. Boskovits az 1340-es évekre datálta, és Taddeo Gaddi érett kori műveivel, a pistoiai San Giovanni Fuorcivitas poliptichonjának felső tábláival és a San Martino a Mensola-templom (Firenze) oltárképével való rokonságra mutatott rá.

A kép állapota megnehezíti az attribúciót. Kétségtelen, hogy a pistoiai oltár felső tábláival, főképpen a New York-i W. Golovin-gyűjteményben lévő, Szent Máté evangélistát ábrázoló oromképpel rokon, főképpen a mély tüzű piros–kék–sárga színkompozíció révén, de a formák Esztergomban zártabbak, kevésbé plasztikusak. Taddeo Gaddi ünnepélyességét itt az anya és a gyermek személyes kapcsolata, a bensőséges hangulat váltja fel. A szinte teljes profilban ábrázolt arcok Taddeo Madonna-képeinek háromnegyed profiljaihoz képest zárkózottabbak. A gyermek Jézusnak az esztergomihoz hasonló, az anyához forduló és őt átölelő mozdulatával csak Taddeo korábbi művein, például a berlini képtár 1334-ben készült triptichonján (ltsz.: 1080) találkozunk, amely Bernardo Daddi 1333-ban festett triptichonját követi (Firenze, Museo del Bigallo). Taddeo Gaddinál a Gyermek ritkán ül a Madonna bal karján, talán csak a firenzei Santa Croce templom Baroncelli-kápolnájának lunettájában (1327?–30) látjuk így, de ott sokkal szobrászibb a kép megfogalmazása. A berni Madonna kéztartása (Kunstmuseum, ltsz.: 877, 1335 körül) és a firenzei Horne Museum Madonnája (1335–40, ltsz.: 77) már közelebbi párhuzam az esztergomi képhez.

Taddeo Gaddi nagyobb figyelmet szentel a tér jelzésére. Az esztergomi kép mestere a trón architektúráját csak szerény dobogóra helyezi. A kép mélységére az alakok egymás felé fordulása és a Katalin kezében tartott, rövidülésben ábrázolt kerék utal. A kép líraisága, a meleg színek a sienai trecento hatására, az alakok tartózkodó magatartása, a zárt formák és a tömör szerkezet azonban kétségtelenül Taddeo Gaddi műhelyére és az 1330-as évekre vallanak, amikor már a sienai trecento stílusa is ismert volt Firenzében.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 32; Boskovits 1966, 8; Mucsi 1975, 34; Ladis, Andrew: Taddeo Gaddi. Columbia–London, 1982. 224.*

PM

72

BERNARDO DADDI KÖVETŐJE

(működött 1312–1348 között)

Királyok imádása

Predellakép
1330 körül
Fa, tempera, 24 × 37,5 cm
Ltsz.: 55.138
Feltehetően Ipolyi Arnold gyűjteményéből
A kép felülete kopott, repedezett, felül kissé levágva

A kép középpontjában a királyok állnak, akik balról érkeznek a Gyermek imádására. A Madonna a kép jobb szélén, szalmatetejű, nyitott istállóban a földön ül. Piros, hosszú ujjú ruhát és kék köpenyt visel, amelynek színe már megsötétedett. Mindkét kezével a hosszú, aranysárga színű ruhába öltöztetett gyermekét tartja, aki éppen előrehajol a térdelő idős király ajándéka, az aranyedény felé. A második király kissé hátrább áll, zöld színű ruhában és köpenyben, kezében a mirhával telt szarvserleget tartja. A jobbján álló, kék ruhája felett cinóberpiros köpenyt viselő fiatal király mindkét kezével a tömjént tartalmazó aranyedényt fogja. Fején aranysárga süveges korona. Hasonló fejdísze lehetett a középső királynak is, ami a kép megcsonkítása következtében ma már nem látszik. Mindhárom király arcát szenteknek kijáró sugaras dicsfény emeli ki. A két álló király alakját a kép felső részén ékalakban benyúló aranymező is hangsúlyossá teszi. A jelenet bal szélén, a sziklás háttér előtt két sárga teve és egy szürke ló várakozik. A kép átlós tengelyébe helyezi a festő a Gyermek és az öreg király találkozását. Ezzel párhuzamos síkban áll a két másik király. A tér mélységét az alakok egymás mögéhelyezésével érzékelteti.

A képet először Gerevich (1928), majd Genthon (1948) romagnai XIV. századi festő alkotásaként határozta meg. Boskovits Bernardo Daddi követőjének tulajdonítja a képet, először (1964) az 1340-es évekre datálja, és a ruballai S. Giorgio Madonna-képéhez kapcsolja, majd (1966) korábbra, az 1330-as évekre teszi, és többek között a londoni Seilern-gyűjtemény triptichonjának 1338-as Királyok imádásával érzi rokonnak (vö. Offner III. sorozat, VIII. kötet, IV. tábla).

Képünk valóban rokon Bernardo Daddi munkásságának az 1333–48 közé eső második szakaszában készült műveivel, amelyekre a sienai hatások megerősödése, az érzelmek előtérbe helyezése és a színek tüzes ragyogása jellemző. Az esztergomi képen azonban az alakok kevésbé plasztikusak, az arcok sem annyira expresszívek, mint Bernardo Daddi képein. Kompozíciója a lényegre szorítkozó, előadásmódja szűkszavú. Mellékszereplői nincsenek, így csaknem minden mozdulat a Gyermek felé irányul. A bal oldali tevék Giotto padovai kompozíciójára emlékeztetnek, jóllehet ábrázolásuk kevésbé hangsúlyos. A földön ülő Madonna az „Alázatosság Madonnája" (Madonna dell' Umiltà), a XIV. század elején jelenik meg a Királyok imádása-képeken a ferences elmélkedések hatására.

Bernardo Daddi követőjének alkotásán nem csecsemőkorú Jézust láthatunk, mint Giottónál és tanítványainál, így Daddi londoni triptichonján is, hanem az apokrif iratok (Pszeudo-Máté 16) nyomán, egy év körüli gyermekként szerepel, ahogyan Siena és Assisi XIV. század eleji festészetében látjuk. A képen a sienai trecento festészetre jellemző élénk színvilág és közvetlenség ünnepélyes egyszerűséggel párosul.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 29; Boskovits 1966, 12; Mucsi 1975, 34. Vö. Offner, R.: A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. III. sorozat, VIII. kötet, New York, 1958*

PM

73

MAESTRO D'OVILE

(sienai festő, működött 1330–1350 között)

Mózes próféta

1340-es évek
Fa, tempera, 50 × 21,5 cm
Ltsz.: 55.142
A Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből
A kép felülete kopott, a csúcsíves záródás Ramboux kiegészítése

A keskeny táblát betölti Mózes jobbra forduló, fehérszakállas, álló félalakja. A jobbjában tartott mondatszalagon a neve olvasható: MOISES PROFETA, amelyre hosszú, törékeny ujjával mutat. Az energiát sugárzó arcon, a mélyen ülő, sötét szemből drámai kifejezés tükröződik. A zárt ajkat övező ősz bajusz és szakáll, valamint a kopaszodó fejről a vállra omló, hullámos ősz haj fény-árnyékai szintén a próféta izgatott lelkiállapotára utalnak. A dicsfény díszét apróbb és nagyobb körök képezik. A mondatszalag ívelése is a fej hangsúlyozását szolgálja. A próféta sárga ruhát és piros köpenyt visel, amely élesen metszett redőivel szorosan beburkolja alakját úgy, hogy csak két kézfeje látszik ki.

J. A. Ramboux katalógusa (1867, 71. szám) Mino da Sienának tulajdonította, aki a sienai S. Antonio di Fontebranda-templom oltárképét készítette. Ipolyi (1871) is ezt az attribúciót vette át. Gerevich (1928) a Lorenzetti-körbe utalja. Péter András (1931) a sienai S. Pietro a Ovile oltárképének mesteréhez kapcsolja a képet. E. Berti-Toesca (1932) és G. Delogu (1936) Ugolino da Siena művének tartják. Genthon (1948) feltételesen Ambrogio Lorenzettinek, G. Coor (1956), Boskovits (1964) és Mucsi (1975) Ugolino Lorenzetti névvel jelölt ismeretlen sienai mesternek nevezik a kép festőjét. Az Ugolino Lorenzetti elnevezés B. Berensontól származik, aki az 1330–50 között működő jelentős sienai művészt e névvel jelölte, Ugolino da Siena és Pietro Lorenzetti nevének összekapcsolásával (Art in America, 1917. V. 259). Berenson Ugolino Lorenzetti művei között első helyen említi a firenzei S. Croce múzeumában lévő poliptichont (8. sz.). A kép közel áll hozzá, főképpen Szent János apostol ábrázolásához, de nem ugyanaz a kéz festhette. Helyesebbnek tartjuk a Maestro d'Ovile attribúciót. E mester művészetére inkább Simone Martini dekoratív stílusa hatott. A kép felülete, kiváltképp a köpeny festékrétege igen kopott, így az eredeti felületi modellálást nem ismerjük. Ramboux nemcsak a csúcsíves oromzatot illesztette a képhez, hanem valószínűleg keskenyebbé is tette a táblát.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 40–42; Boskovits 1966, 34; Mucsi 1975, 34–35.*

PM

74

MAESTRO D'OVILE

Dániel próféta

1340 körül
Fa, tempera, 50 × 21,5 cm
Ltsz.: 55.143
A Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből
A kép felülete kopott, a csúcsos záródás Ramboux kiegészítése.
Restaurálva 1985-ben

Dániel próféta szembe fordulva áll, fejét kissé jobbra fordítja, de feszülten figyelő tekintetével balra néz. Az egyenes orr alatt a zárt, keskeny ajkat gyér bajusz és szakáll, az arcot hullámos, barna haj keretezi. Homloka felett ötágú fehér diadém látható. A dicsfényt egymás melletti körök díszítik. Az íves kivágású, sárga ruha felett a piros köpenyt kerek mellcsat kapcsolja össze. Az elöl szétnyíló köpeny és a ruhaujj szegélyén széles aranyhímzés vonul végig. A próféta bal kezében mondatszalagot tart, amelyen neve olvasható. A jobb karját maga előtt tartja, megnyújtott mutatóujjával jobbra lefelé mutat, feltehetően az egykori oltár középső képe felé irányult ez a mozdulata.

A képet a szakirodalom a Mózest ábrázoló (ltsz.: 55.142) mű párdarabjának tekinti, így előbb Mino da Siena, majd a Lorenzetti-kör, végül Ugolino da Siena, Ugolino Lorenzetti, illetve Maestro d'Ovile alkotásaihoz kapcsolták. A sienai trecento festészet harmadik generációjához tartozó Maestro d'Ovile munkásságát Péter András rekonstruálta. Műveire nagy hatást gyakorolt Simone Martini érzékeny festői előadásmódja is, bár a Mózes-ábrázoláson még erőteljesebb a

Duccio-műhely hatása. Valószínű, hogy a két tábla azonos oltár oromzatához tartozott.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 40–42; Mucsi 1975, 34–35.*

PM

75

VELENCEI FESTŐ

Trónoló Madonna félalakja a Gyermekkel és Kálvária

Diptichon
1330-as évek
Fa, tempera, a táblák egyenként, keret nélkül 32 × 21 cm
Ltsz.: 55.144
A Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből
A képek felülete repedezett, kopott, mindkét kép alsó részén kiegészítés, átfestés, a kereszt vízszintes szára feletti rész is kiegészítés.

A diptichon két csúcsíves záródású táblából áll. A bal oldali kép arany háttér előtt a gótikus trónuson ülő félalakos Madonnát ábrázolja, bal karján tartott gyermekével. A Madonna kék maforionja arany díszítésű és gyöngysorral szegélyezett. A trónus két oldalán idősebb Jakab apostol és Szent Lúcia kisebb léptékű alakja áll. Nevüket a fejük felett olvashatjuk. A Gyermek testét jobb vállon átvetett, díszes, piros köpeny fedi. Jobbjával anyja fátylának szélét fogja, bal kezével a Mária jobbjában tartott kis madár felé nyúl. A madár a halhatatlanság jelképe, Jézus szenvedésére és feltámadására utal. A XIV. század elején Duccio műhelyében jelenik meg először a madár a Gyermek vagy a Madonna kezében. A Paolo Veneziano műhelyéből származó alkotásokon is gyakori a XIV. század első felében.

A Madonna arányai, a fej hangsúlyos kiemelése és a síkszerű ábrázolás bizánci vonás. A lágyan ívelő vonalritmus és a gótikus trónus díszítése azonban a nyugati művészet hatását jelzi. A Madonna trónusának két oldalán az Istenanya nevének görög betűs rövidített felirata olvasható: MP ΘY (MHTHP ΘEOY). A két álló szent megmintázását a sienai Duccio-műhely ihlette.

A diptichon jobb oldali szárnya a halott Krisztust ábrázolja a kereszten, arany háttér és a keskeny horizontot lezáró pártázatos templomfal előtt. Krisztus törékeny, élettelen teste a két vékony karon függ, öt sebéből patakzik a vér. A párhuzamosan balra lendülő lábszárakat a lábfejnél egyetlen szeg erősíti a suppedaneumhoz. A töviskoronától véres fej kissé balra hajlik. Az oldalsebből kifolyó vér a horizontot lezáró pártázatos templomfalra, majd onnan a földre hull Mária lába elé. Jézus testét fátyolszerű, gazdagon redőzött ágyékkendő takarja. A kereszt csúcsán ferdén elhelyezett piros névtáblán Jézus nevének aranybetűs, görög nyelvű, rövidített felirata látható: IC. XC. Mellette kétoldalt a Nap piros és a Hold sötét színfoltja az Ecclesiát és a Synagogát jelképezi. Mária fájdalmas arcát balra fordítja, szívét tőr döfi át, amely ritka motívum az itáliai trecento festészet Kálvária-képein, és az Alpokon túli művészet hatását jelzi. Mária bő redőzetű, hosszú, bordó ruhát és aranyszegélyű, kék köpenyt, maforiont visel, amely alól csak széttárt keze tűnik elő. A síró János apostol jobb tenyerébe hajtja arcát. Hosszú, kék ruhája fölé piros, tógaszerű köpeny borul. Mindhárom alak fejét mustrás dicsfény övezi. Mária és János mellett nevük görög, ill. latin betűs rövidített felirata áll: MP ΘY (Istenanya) és EVANGELISTA. Az ablaknyílásokkal tagolt, pártázatos architektúra perspektivikus ábrázolása a velencei kora trecentóra jellemző.

Gerevich (1928) bizantinizáló olasz, Genthon (1948) XIV. századi velencei festőnek tulajdonítja a képet. Boskovits (1964) XIV. század első felében működött velencei művésznek nevezi a mestert, akit 1966-ban a velencei San Marcuola Keresztrefeszítés-képének mesterével azonosít. Ezt a festőt azonban erőteljesebb, keményebb és plasztikusabb formák jellemzik. Valószínűbbnek tartjuk, hogy a diptichon mestere Paolo Veneziano és a sienai festészet együttes hatása alatt dolgozott az 1380-as években.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 48; Boskovits 1966, 44; Mucsi 1975, 38.*

PM

76

LOMBARD FESTŐ

Királyok imádása

1340 körül
Fa, tempera, a képmező 28 × 40,5 cm
Ltsz.: 55.147
A Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből
A kép igen kopott, rongált, festékrétege hiányos, repedezett. A keret Ramboux műve. A hátlapon jól látszik, hogy két táblából állt a kép: az egykori sarokvas szögei még a táblákban vannak. Hátlapján márványozást utánzó festés és régi „Giovanni de Melano" felirat.

A Madonna a kompozíció bal szélén, a magas támlás, csúcsíves záródású fatrónon ül arany háttér előtt. Kék köpenye, maforionja a fehér fátyol szegélyével keretezi arcát. Az ölében ülő Gyermekkel a térdelő király felé előre hajlik, aki megcsókolja Jézus bal lábfejét. A Gyermek áldó mozdulattal, a bal vállán átvetett arany mustrás fehér lepelben jelenik meg. Az öreg király a piros ruha felett díszes dalmatikát visel. Fejét dicsfény övezi, amely egybefonódik Jézus dicsfényével.

A tábla felső részén, az arany háttér előtt angyal száll a másik táblán térdelő két koronás király felé. Az első szakállas, hosszú hajú, aki piros ruhája felett lila palástot visel, jobbjával az angyal felé mutat, és tekintetével társa felé fordul. Baljában díszes, gótikus arany cibóriumot tart. A második, az ifjú király, aki ruhája felett a jobb vállon átvetett tógát visel, jobbjával a koronájához nyúl, és baljában karcsú szárú, talpas, fedeles aranyserleget tart. A két király felett három, félalakos angyal karba font kézzel tekint a felhőkről a jelenetre.

A mestert Ramboux (1867) a Firenzében is dolgozó jeles lombard festővel, Giovanni da Milanóval azonosította. Genthon (1948) az umbriai Cola Petruccioli művének, Boskovits (1964) ismeretlen umbriai festőnek tulajdonítja a XIV. század második feléből, aki feltehetően a gubbiói iskolához tartozott, Guidoccio Palmerucci tanítványai közé.

Az orvietói Cola Petruccioli (működött 1380–1408) előadásmódja azonban keményebb, szárazabb, mint e kép mesteréé. A század első felében dolgozó (1315–49 között), főképpen Pietro Lorenzetti művészetétől inspirált, drámaibb

igényű, de szerény képességű gubbiói festő, Guidoccio Palmerucci stílusánál bensőségesebb, líraibb ez a mű, amelyre hatással volt a korai sienai trecento festészet is. A comói Szent Margit-kolostorból származó (ma: Como, Museo Civico) Szent Liberata és Faustina történetét bemutató XIV. századi falképekkel rokon ez a tábla az elbeszélő kedv, az alakok arányai, a Madonna kerek kis arca, a lágyan ívelő körvonalak, a ruharedőzet, az oldalnézetben látható angyal alakja és a kompozícióban elfoglalt helye alapján. A táblakép azonban stílusát tekintve gótikusabb, így kissé később, a század második negyedében, 1340 körül készülhetett. A téma is arra mutat, hogy talán Milánó környékén festették, ahol a hagyomány szerint a három királyt eltemették. Hamvaikat a S. Eustorgióban levő hatalmas szarkofág őrizte, majd Barbarossa Frigyes a XII. században Kölnbe vitette az ereklyéket.

A kép mesterének pontos meghatározása csak a restaurátori vizsgálat után lehetséges. J. A. Ramboux a két, feltehetően triptichonhoz tartozó tábla merevítésekor bizonyos kiegészítéseket, átfestéseket is végezhetett.

Irodalom: *Boskovits 1966, 46; Mucsi 1975, 37.*

PM

77

SIENAI FESTŐ

Krisztus a kereszten

Croce dipinta
1320-as évek
Fa, tempera, 153 × 103 cm
Ltsz.: 67.1091
Ismeretlen magyarországi templomból származik, ahol neogótikus oltárszekrényben állt. A múzeum a budapesti Bizományi Áruháztól vásárolta 1967-ben.
Állapota rongált, töredékes, a vízszintes szár végződései kiegészítve, a függőleges szár alsó része hiányzik.
Restaurálta Varga Dezső 1968–70 között.

Itáliában a XII. századtól a XV. század elejéig általánosan elterjedt az oltár vagy a szentélyrekesztő felett függő festett kereszt. A kereszt formára körülvágott fatáblán előbb az élő, a halálon diadalmaskodó Krisztust ábrázolták frontálisan, egyenes testtartásban. A XIII. század második negyedétől (Giunta Pisano, 1236, Assisi) a szenvedő, halott Jézust mutatták be a szimbolikusan kék színezésű kereszten. A XIII. századi ábrázolásokon Jézus csípője balra lendül, a karok vízszintesek. A XIII. század utolsó éveiben Giotto ábrázolta először a kereszten függő testet — a nyugat-európai gótikus művészetet követve — kissé jobbra forduló csípővel és egymásra helyezett, egyetlen szöggel a kereszthez erősített lábfejekkel. Az esztergomi tábla is ezt a típust követi. A test zöldes aláfestése, a szemek között levő villás ránc és a test síkszerű bemutatása még a XIII. századi bizantinizáló előadásmód öröksége. Az ágyékkendő áttetsző leplének laza és gazdag redőzése a sienai kora trecento, Duccio és Pietro Lorenzetti (Assisi, alsó templom) műveihez kapcsolódik. A képet a régies, archaizáló formák konzervatívabb mester művei közé utalják. A kereszt függőleges záródásában Jézus névtábláján vörös alapon ezüst színű gótikus majuszkulával írt feliraton ez áll: „Jesus Nazarenus Rex Judeorum" (János 19, 19–21). A vízszintes szár végződéseiben Mária és János alakja szerepelhetett. A test két oldalán a keresztet széles, geometrikus ornamentika kíséri. Az arany alapon piros és kék színezésű, körívekből kialakított minta a korabeli itáliai textilművészet motívumkincsét idézi. A kereszt alsó szárát trapéz alakú végződés zárhatta le.

Az Itálián kívül igen ritka és hazánkban az egyetlen ismert croce dipinta feltehetően még a XIV. században került Magyarországra, vagy Magyarországon festette az itáliai mester.

Irodalom: *Prokopp, M.: Un nuovo Crocifisso dipinto del Trecento nel Museo Cristiano di Esztergom. AHA XX (1974) 157–172.*

PM

78

PAOLO VENEZIANO MŰHELYE
(működött 1324–1358)

Rafael arkangyal az ifjú Tóbiással

1350 körül
Fa, tempera, 34,5 × 30,5 cm
Ltsz.: 55.155
A Bertinelli-gyűjteményből
A tábla függőleges tengelye mentén végigrepedve, az összeillesztésnél átfestések
Restaurálta Endrődy Sebestyén 1915-ben, Varga Dezső 1970-ben.

Arany háttér előtt, keskeny zöld földsávon áll az ifjú Tóbiást vezető Rafael arkangyal, mérete a kép teljes magasságával megegyező. Kiterjesztett zöld szárnya leér a horizontig. Dekoratívan ívelő körvonala a két alak összetartozását hangsúlyozza. Rafael magas, karcsú alakja aranyszegéllyel és aranymustrával díszes, bíborszínű brokát dalmatikában jelenik meg, amely alól a piros, hosszú ujjú ing csak a csuklónál tűnik elő. A bal vállon átvetett, gazdagon redőzött mustrás lila himation a földig ér. Jobbjával az út céljának irányába mutat. Nemes, hellenisztikus arcvonásait vállára omló, hullámos barna haj övezi. Arccal Tóbiás felé fordul, de a távolba néz. Tóbiás térdig érő, aranydíszítésű piros ruhában és lábszárhoz simuló, fekete bőr csizmában lépdel mellette, mintha Rafael vezetné őt. A derekán széles, fehér szőttes kendő. Baljában a halat tartja, amelyet az angyal szavára ragadott meg, hogy annak szívével és májával elűzze a démont rokona házától, majd az epéjével meggyógyítsa apja vakságát (Tóbiás könyve 11). Rafael a hét főangyal egyike, akik Isten előtt állnak. Így nevezte meg magát Tóbiásnak (Tóbiás könyve 12,15). Héber eredetű nevének jelentése: az Úr meggyógyított. Tóbiás Krisztus előképe, aki a vakságban élő emberiség számára meghozta a fényt. A kezében levő hal is Krisztus-szimbólum. A görög nyelvben ugyanis a hal (ΙΧΘΥΣ) szót adják Jézus nevének első betűi (ΙΗCΟΥΣ = Jézus Krisztus, Isten fia, Megváltó). Az angyalok ábrázolását főképpen a bizánci művészet kedvelte, Nyugat-Európában is bizánci hatásra jelentek meg. A főangyalok közül önállóan leginkább Mihályt és Gábort ábrázolták. Rafael ritkábban jelent meg a középkori alkotásokon. A kép feltehetően poliptichon része volt, ahol az oromképeken a főangyalok kaptak helyet, de lehetséges az is, hogy egyéni elmélkedésre buzdító, önálló képként készült. A XIV. századi vallási életben fontos szerepet tölt be az elmélkedés, amelyhez előszeretettel használták a liturgikus szö-

vegeket és az egyházatyák írásait, főképpen a bibliai kommentárokat. A képen Tóbiás alakja lényegesen kisebb, mivel itt csak mint Rafael attribútuma jelenik meg. Rafael a kép főszereplője, az úton lévők pártfogója, aki a földi élet vándorait kíséri az üdvösség felé.

A múzeum első katalógusa (1878) a bizánci iskolához, Gerevich (1928) Meo da Siena köréhez kapcsolja a művet, Genthon (1948) Meo da Sienának tulajdonítja. Boskovits (1964, 1966) dalmáciai festőnek nevezi a mestert, akire a XIV. század első felének velencei művészete és a bizantinizáló dalmáciai festészet hatott. Az ábrázolás nemes arányai, dekoratív formái, festői előadásmódja, a fej görögös arctípusa, a kecses mozdulatok közvetlenül Paolo Veneziano művészetéhez kapcsolják a képet.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 48; Boskovits 1966, 48; Mucsi 1975, 38.*

PM

79

VELENCEI FESTŐ

Királyok imádása

XIV. század közepe
Fa, tempera, 27 × 27,5 cm
Ltsz.: 55.137
Az Ipolyi-gyűjteményből
Lakkrétege megsötétedett, az ég fekete színe későbbi átfestés eredménye.
Restaurálta Varga Dezső 1969-ben.

A képet 1932-ben említi először E. Berti-Toesca (Dedalo, XII.) mint bizánci befolyás alatt dolgozó velencei festő művét a XIV. század első feléből. Genthon (1948) Duccio iskolájához kapcsolja. Boskovits (1964) XV. század eleji bizantinizáló velencei festőnek tulajdonítja, mert a trecento festészetre jellemző megformálás mellett reneszánsz motívumokat is észlelt rajta: „»posztbizánci« ikonfestő műve, aki velencei — vagy talán bolognai — környezetében felfigyelt már az újabb festészeti eredményekre is". Boskovits később (1966) a XIV. század közepére datálja, Paolo és Lorenzo Veneziano stílusához érzi közelállónak. Mucsi (1975) szerint a „festő a velencei trecento festészet hagyományait a bolognai miniatúrafestészet stílusával kapcsolja össze". A datálás nehézségét a bölcsek kíséretében megjelenő karakterisztikus arcok okozták, amelyek azonban nem idegenek a trecento festészet típusaitól sem. A kép bal oldalán látható dudáló pásztorfiú antik művekről ismert motívuma tovább élt a bizánci és az itáliai duecento művészetben (P. Cavallini). A királyokon nincs korona, ami ugyancsak antik, bizánci vonás. Az öreg bölcs a földre borul a bizánci tiszteletadás szerint, és megcsókolja Jézus lábát. Ez a mozdulat a trecento művészetben Nicola és Giovanni Pisano domborművein jelenik meg először (Siena 1266–68, Pistoia 1301, Pisa 1302–10). A képet dinamikus lendület hatja át, ezt fokozza a sziklás hegyoldal diagonális tengelye. Ezt az átlót töri át a Szent Család csoportja, amelyet az öreg bölccsel és az ég angyalaival félkörív kapcsol össze. A kép függőleges tengelyében megjelenő Gyermek alakját a betlehemi csillag arany fénysugara is kiemeli.

A festő, aki inkább csak színeivel, a környezet, a színhely ábrázolásával kapcsolódik a bizánci hagyományokhoz, már a gótikus művészet ikonográfiáját követi, amely szerint Szent József is ott áll Mária mellett, aki a már nem egészen csecsemőkorú gyermekét nyújtja az öreg uralkodónak. Társai és kísérői csodálkoznak, mások kíváncsian figyelik a jelenetet. A különböző lelkiállapotok nemcsak az arcokon tükröződnek, hanem áthatják a szereplők mozdulatait is. Ez a mély kifejező erő — amely az itáliai trecento művészetnek is egyik legjellemzőbb vonása lett — jelzi leginkább a nyugati gótika hatását. A festő — aki nem bizánci, hanem jellegzetesen trecento művész — valószínűleg Velencében működött, a közeli Padovában megismerte Giotto és Giovanni Pisano művészetét, és talán látta Tommaso da Modena és Vitale da Bologna műveit is. Az új művészi hatásokat szervesen beleépítve megőrizte a bizánci képtípust és néhány késő antik elemet.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 50, 52; Boskovits 1966, 46–47; Mucsi 1975, 38.*

PM

80

ALLEGRETTO NUZI

(Fabriano, 1320 körül — 1373)

Krisztus a kereszten, mellette Mária és János evangélista

Diptichon jobb szárnya
1340-es évek
Fa, tempera, a képmező 39 × 19 cm, a keret új
Ltsz.: 55.149
Feltehetően Ipolyi Arnold gyűjteményéből
A festékréteg kopott, repedezett, a kép csúcsa újabb kiegészítés, baloldalt és alul kissé levágva

A csúcsíves záródású tábla tengelyében, az arany háttér előtt áll a barnás színeződésű kereszt, amelyen Jézus teste függ. A lábfejeket két szög erősíti a suppedaneumhoz. Jézus oldalából, kéz- és lábfejéből több sugárban folyik a vér. A kereszt mellett Mária és János apostol áll az alacsony horizont előtt. Mária fájdalommal tekint Jézusra, és karját széttárva figyeli őt. János elkeseredettségében a kezét szorítja össze és félrefordítja az arcát.

Genthon említi először a képet a képtár 1948-as katalógusában, Allegretto Nuzinak tulajdonítva. Boskovits 1964-ben Giovanni dal Ponte (1385–1437) firenzei festő 1400 körüli művének tartja, majd 1966-ban a XIV. század második felében dolgozó Marche-vidéki festőnek nevezi a mestert. Mucsi (1975) is ezt a meghatározást fogadja el. Később Boskovits (1987) Allegretto Nuzi korai műveként említi, az esztergomi képet diptichon egyik szárnyának tartva, amelynek párja a philadelphiai Johnson-gyűjtemény Trónoló Madonna négy szenttel című táblája (ltsz.: 2).

Képünk lágyabb formái, tüzesebb színei azonban eltérnek az egyébként rokon, szignált berlini Keresztrefeszítéstől (ltsz.: 1078), amint erre már Boskovits is rámutatott 1966-ban. Az esztergomi kép attribúcióját megnehezíti a felület kopottsága, töredezettsége, de kvalitása így is vitathatatlan. A sienai Lorenzetti-fivérek művészi hatása alatt készült a kép, erre utal Jézus súlyosan függő teste, Mária és János expresszív bemutatása. A sienai Pinacoteca Nazionale Pietro Lorenzetti követőjének (ltsz.: 69) tulajdonított és 1340–45-re datált Keresztrefeszítéssel — amely kisméretű triptichon középképe volt — és a Maestro d'Ovilének nevezett Lorenzetti-követő

Keresztrefeszítés-képével (ltsz.: 54) közel egy időben, az 1340-es években készülhetett az esztergomi kép, valószínűleg Sienában, ahonnan Allegretto Nuzi származott. 1346-ban a firenzei Compagnia di S. Luca céhkönyvébe mint sienait jegyezték be A. Nuzit. Az esztergomi képet is inkább Sienában készíthette, ami legkorábbi ismert műve a főképpen Fabrianóban dolgozó freskó- és táblaképfestő Allegretto Nuzinak. A kép színkompozíciója az arany háttér előtt felizzó piros ragyogására, a két szín kontrasztjára épül. A dráma megjelenítése itt nem színpadias, hanem a ferences Meditationes Vitae Christi szellemében fogant bensőséges compassiót látunk. A lábfejek külön-külön két szöggel való felerősítése a keresztre a duecento öröksége, de így látjuk Ambrogio Lorenzetti keresztjén is (Siena, Pinacoteca Nazionale, ltsz.: 598), amely a sienai karmelita templom számára készült. Allegretto Nuzi stílusa később keményebbé, rajzosabbá és ünnepélyesebbé vált.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 32; Boskovits 1966, 27; Mucsi 1975, 37; Boskovits, M.: Gemäldegalerie Berlin (Katalog). Frühe Italienische Malerei. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Berlin, 1987. 3.*

PM

81

ORCAGNA, azaz ANDREA DI CIONE MŰHELYE

(firenzei festő, működött 1343 — 1368 között)

Madonna gyermekével mandorlában és hat szent

1360-as évek
Fa, tempera, 74 × 42 cm
Ltsz.: 55.164
A Bertinelli-gyűjteményből
Állapota jó, kisebb átfestések, a háttér aranyozása megújítva

Az arany háttér előtt piros és arany színezésű szeráfokból alakított mandorlában jelenik meg a felhők felett ülő Madonna a Gyermekkel. Egész alakját fénylő sugárzás övezi. A Madonna aranymintás piros ruhát és kék köpenyt, maforiont visel. Tekintete a távolba mered. A Gyermek hosszú, piros ruhában anyja bal karján ül, és baljában virágcsokrot tart. Az előtérben a keskeny horizonton két-két szent térdel aranypiros mintás szőnyegen: balról Keresztelő Szent János és Remete Szent Antal, jobbról Szent András és Szent János apostol. Mögöttük egy-egy női szent, az égi és a földi szféra között lebegve: balról Alexandriai Szent Katalin, jobbról Szent Dorottya.

A múzeum 1878-as és 1891-es katalógusa Giottino Vespignianinak, Gerevich (1928) Jacopo di Cionénak, Boskovits (1964) Agnolo Gaddi műhelytársának nevezi a festőt, majd 1966-ban, F. Zeri nyomán, az Orcagna műhelyében tanult ismeretlen firenzei festőnek, a Santa Verdiana Mester műhelytársának mondja, aki 1400 körül Agnolo Gaddi hatása alatt dolgozott. E mester elnevezése W. E. Suidától származik, aki 1958-ban, az atlantai (Georgia) Art Association Gallery katalógusában jelölte e névvel az 58.49 számú kép alkotóját. Az atlantai Madonna gyermekét szoptatva jelenik meg a felhők felett, díszes párnán ülve, aranysugarakkal övezett, plasztikusan modellált alakját csillagokból és kerubfejekből álló mandorla keretezi. Előtte a keskeny horizontvonalon két-két szent térdel, Szent Miklós, Julián, Antal apát és a két kígyóval megjelenő Szent Verdiana, a XIII. századi castelfiorentinói vértanú szűz. W. E. Suida a szent ritka ábrázolása miatt nevezte el így az Agnolo Gaddi, majd Gerini művészetéhez kapcsolódó mestert. Az esztergomi festmény kompozíciója valóban rokon a Szent Verdianát is ábrázoló képpel, de stílusa olyannyira eltérő attól, hogy nem készíthette azonos mester, de azonos műhely sem. Előadásmódja síkszerűbb, az alakok összefogottabbak, stilizáltabbak, mint a Verdiana-táblán és az ahhoz kapcsolódó oldottabb előadású, plasztikusabb megfogalmazású, térbelibb kompozíciókon. A rokon képszerkezet arra utal, hogy e képtípus már az ún. Santa Verdiana Mester működése előtt, az 1360-as évektől alakult ki az Orcagna-műhelyben. Az esztergomi tábla merevebb, keményebb formái, a szigorúan szimmetrikus képszerkezet, a személytelen arckifejezések az ünnepélyességet hangsúlyozzák.

A mandorlában a Madonna dell' Umiltà, az Alázatos Madonna képtípusa jelenik meg, amelyen a Madonna trónus helyett a csupasz földön ül. Ez az ábrázolás a XIV. század első felében alakult ki, feltehetően Simone Martini műhelyében. A Madonnát gyakran övezi arany sugárkoszorú, majd a XIV. század második felében és főképpen a XV. század elején kialakul az ábrázolás jelenésszerű égi változata, ahol a Napba öltözött, apokaliptikus asszony jelenik meg. Róla énekel Petrarca: „Vergine santa, che per vera ed altissima umilitate salisti al ciel" (Szent Szűz, malaszttal mindörökre ékes, / igaz, mélységes alázatod által / mennybe szálltál ... / Szép Szűz, Tenéked Nap az öltözéked (Weöres Sándor fordítása).

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 30, 32; Shapley, Fern Rusk: Paintings from the S. H. Kress Collection. Italian Schools XIII–XV. c. London, 1966. 41; Boskovits 1966, 31; Boskovits 1975, 383; Mucsi 1975, 37.*

PM

82

SIENAI FESTŐ

Trónoló Madonna két női szenttel

1360–1370 között
Fa, tempera, 37 × 21 cm az eredeti kerettel együtt
Ltsz.: 55.141
A Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből
A festékréteg megsötétedett, repedezett
Restaurálta Endrődy Sebestyén 1926-ban.

Az aranymustrás, piros drapériával fedett csúcsíves támlájú trónuson, arany háttér előtt ül a Madonna. Kék köpenyt (maforiont) visel a piros ruha felett, amely teljesen betakarja síkszerűen ábrázolt, törékeny alakját. A Gyermek testtartása, mozdulata hasonló a Taddeo Gaddi műhelyében készült táblán megfigyelhetőhöz (l. 71. kép). A Madonna mellett kétoldalt, egy lépcsőfokkal lejjebb egy-egy szent királylány áll. A bal oldali Alexandriai Szent Katalin a kerékkel és a könyvvel, a jobb oldali, kezében könyvet tartó szent nem azonosítható egyértelműen.

A festő a tér jelzésére nem fordít figyelmet, a trón architektúráját elrejti, az alakok is testetlenek, inkább jelenésszerűek. Egyedül Katalin attribútumának, a keréknek szemből, rövidülésben való bemutatása utal a tér mélységére.

A képet csendes líra hatja át. A szerény Madonna és a pompás drapéria egyaránt Simone Martini és a Lorenzetti fivérek örökségének továbbélésére mutat a XIV. század harmadik negyedében.

A festmény külön értéke az eredeti, csúcsíves faragott keret, amelyet két faragott oszlopköteg tart, és karéjos ívsor — főképpen a sienai festészetben a XIV. század második felében készült táblaképek jellegzetes díszítése — kísér.

A Ramboux-katalógus (1867) mestermegjelölés nélkül a kép sienai származását említi. Genthon (1948) Taddeo Gaddi követőjének mondja a festőt. Boskovits szerint (1964) az arctípusok és a kompozíció „a Lorenzetti-körből kikerült kései művekre emlékeztetnek". Rokon vonásokat fedez fel a sienai képtár 121. számú képével, amely Niccolò di Buonaccorso (működött 1355–88) műve. Az altenburgi Staatliches Lindenau Museum Ambrogio Lorenzetti ismeretlen követőjéhez, esetleg Lippo Vannihoz kapcsolt 57. számú képét az esztergomi táblával azonos mesternek tulajdonítja. Niccolò di Buonaccorso művészetében azonban a térábrázolás fontosabb, a dekoráció gazdagabb, az alakok kecsesebbek. Az altenburgi mű mestere nem azonos az esztergomi tábla festőjével, akinél színvonalasabb és kissé korábbi működésű is.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 38; Mucsi 1975, 35.*

PM

83

LUCA DI TOMMÈ

(sienai festő, működött 1356–1389 között)

Szent Pál lefejezése

Predellakép
1370 körül
Fa, tempera, 32 × 39,5 cm
Ltsz.: 55.156
A Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből
A tábla kissé megcsonkítva, körülvágva, egyébként jó állapotban

A kép egy nagyobb oltár predellájának része volt, amelynek három további elemét ismerjük: Szent Pál megtérése (Seattle Art Museum, Kress-gyűjtemény, ltsz.: 373), Szent Pál Athénben és Szent Pált halálra ítélik (Siena, Pinacoteca, ltsz.: 117 és 118).

Az esztergomi kép Szent Pál kivégzését ábrázolja. Róma városfalain kívül, a városkapu előtt éppen végrehajtják az ítéletet. A helyszínt meghatározza a piramis, Caius Cestius praetor (†Kr. e. 12) síremléke a Pál-kapu közelében. Az előtérben a térdelésből hátrahanyatlott, hátrakötözött kezű, lefejezett szent holttteste jelenik meg, nyakából ömlik a vér. A földön három nagy vérfolt és mélyedés, amely Szent Pál lefejezésekor keletkezett és forrás fakadt belőlük. A legenda szerint Pál apostol feje háromszor kiáltotta Jézus nevét, utolsó szavait olvashatjuk a mélyedések mellett : Gesù (Jézus). Jobboldalt a sárga inges hóhér helyezi vissza pallosát a hüvelyébe. Körülötte római katonák pajzsokkal és dárdákkal tartják vissza a balról közeledő tömeget.

A sötét körvonalak, a tüzes színek (piros, sárga, zöld, fehér) és a mély kifejező erő Pietro Lorenzetti művészetének hatására vallanak. Az elbeszélést drámai feszültség hatja át. Az alakok arányai, a kicsiny fejek, az éles fény-árnyékok, a lágyan ívelő dekoratív formák Barna da Siena motívumait fejlesztik tovább, és a XIV. század második felében dolgozó Luca di Tommè művészetéhez kapcsolódnak. Lehetségesnek tartjuk, hogy az oltár középképe, amelyhez a predellaképek és így képünk is tartozott, a Los Angeles-i County Museum (Ltsz.: 32.22) nagyméretű (133 × 115 cm) táblája volt, amely a Trónoló Madonnát ábrázolja Szent Miklós és Szent Pál között. A kutatás a képet Luca di Tommè érett korszakába, 1366–1373 közé helyezi.

Az esztergomi képet a Ramboux-katalógus (1867, 146. sz.) sienai eredetűnek jelöli meg, és ismeretlen mesternek tulajdonítja. Gerevich (1928, 1930), majd Genthon (1948) Spinello Aretino műhelyébe utalják. Gerevich Tibor ismerte fel e kép sienai táblákkal való összetartozását, amelyeket korábban ugyancsak Spinello Aretinónak attribuáltak. Millard Meiss (1951, 1964) kapcsolta e táblákat Luca di Tommè művészetéhez, és ezt E. Carli (1958), Boskovits (1964, 1966), Mucsi (1975), P. Torriti (1977, 1980), De Benedictis, C. (1979) és Sh. A. Fehm, a festő monográfusa (1986) is elfogadta. Ő 1374–90 közé datálja a képet.

Az attribúciót megnehezíti, hogy Luca di Tommè szignált művei között nem ismerünk cselekményábrázolásokat. A firenzei idősebb kortárs, Spinello Aretino művészetét azonban éppen ez a bőven áradó, dinamikus elbeszélő kedv jellemzi. Spinello Aretino néhány évet töltött Sienában, amikor a Palazzo Pubblico falképeit festette 1407–1408-ban, és nagy hatással volt a sienai festészetre. A kép lágyabb formái, melegebb színei azonban idegenek Spinello művészetétől, és egyértelműen Luca di Tommè 1370 körüli stílusának jellemző jegyei.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 44; Boskovits 1966, 37; Shapley, F. R.: Italian Paintings XIII–XV Century. Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection. London, 1966, 61; Mucsi A. 1975, 36; De Benedictis, C.: La pittura sienese 1330–1370. Firenze, 1979. 87–89; Torriti, Pietro: La Pinacoteca Nazionale di Siena. Genova, 1977. 159–160; Fehm, Sherwood A. Jr.: Luca di Tommè. Southern Illinois University, 1986. 136.*

PM

84

GIOVANNI DI BARTOLOMMEO CRISTIANI (?)

(pistoiai festő, működött 1366–1394 között)

Krisztus létrán a keresztre megy

Diptichon jobb oldali szárnyképe
1370 körül
Fa, tempera, 76,5 × 30,5 cm
Ltsz.: 55.153
A Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből
Festékrétege erősen kopott, rongált, karcolt. Az íves felső záródás levágva. A kék szín megfeketedett.
Restaurálta Varga Dezső 1970-ben.

A keskeny, álló formátumú tábla tengelyében, a széles földsáv középpontjában áll a magas, T alakú kereszt az eredetileg kék — ma már fekete — háttér előtt. Jézus, ruháitól megfosztva, piros keresztes dicsfénytől övezett fején töviskoronával önként megy fel a 12 fokos létrán a keresztre. Fentről piros ruhás hóhérlegény húzza őt fel, míg alulról egy másik tolja, balról a sárga inges pribék ostorral üti. Jobbról a kivégzést elrendelő római hatóságot a piros köpenyes százados képviseli, aki baljában buzogányt tart, és jobbjával Jézusra

mutat. A létrát jobbról rongyos öltözetű szolga tartja. Az előtérben kétoldalt Mária és János apostol áll, a háromalakos Keresztrefeszítés-képek beállításának megfelelően. A keresztre létrán felmenő Krisztus ábrázolása az apokrif iratok és a misztériumjátékok nyomán jelenik meg a XIII–XIV. századi itáliai festészetben (Coppo di Marcovaldo 1260 körül, San Gimignano, Museo Civico; Cimabue követője 1300 körül, Berlin, Dahlem; Pacino da Buonaguida, New York, Morgan Library; Guido da Siena műhelye, Utrecht, Érseki Múzeum; rimini festő XIV. század eleje, Velence, Accademia; stb.).

A Pszeudo-Bonaventurának tulajdonított, 1300 körül írt Meditationes Vitae Christi beszámol arról, hogy Krisztus önként, létrán megy fel a keresztre.

A kép szerkezeti felépítése, a tér jelzése, az alakok rajza és a lírai elbeszélő előadásmód alapján a XIV. század második felére datáljuk a képet, amely a firenzei Cione fivérek hatása alatt készülhetett 1370 körül. A jelenet bemutatása a gondolati tartalmat hangsúlyozza, meditációra int, és a kortárs jeles misztikus prédikátorok, a domonkos rendi Jacopo Passavanti, Giovanni Colombini és a domonkos harmadrendi Sienai Szent Katalin gondolatainak hatására utal. A létra a lélek emelkedését is jelenti: „Krisztus halálán való elmélkedés fokozatosan elvezet a Krisztussal való misztikus egyesüléshez" — írja Sienai Szent Katalin.

A Ramboux-katalógus (1867) Agnolo Gaddinak tulajdonítja a képet, majd Genthon (1948) sienai XIV. századi festőnek. Boskovits (1964, 1965, 1966) az Orcagna fivérek hatása alatt dolgozó Giovanni di Bartolommeo Cristiani pistoiai festő művei közé sorolja, akinek egyik főműve a pistoiai S. Giovanni Fuorcivitas-templomban álló, szignált és datált Evangélista Szent János-oltár (1370).

A mestert, a tábla felületének rongáltsága miatt nehéz biztosan meghatározni, feltehetően Giovanni di Bartolommeo Cristiani műve, vagy a hozzá közel álló Giovanni del Biondo műhelyében készült. A diptichon bal szárnya a Madonnát ábrázolhatta.

Irodalom: *Boskovits 1964, 46–47; Boskovits M.: Un' opera probabile di Giovanni di Bartolommeo Cristiani a l'iconografia della „Preparazione alla Crocifissione" AHA XI (1965) 64–94; Boskovits 1966, 26; Mucsi 1973, 14; Mucsi 1975, 36.*

PM

85

PAOLO DI GIOVANNI FEI

(sienai festő, működött 1369–1411 között)

Trónoló Madonna két női szenttel és négy zenélő angyallal, az oromzaton Kálvária, a szárnyakon Keresztelő Szent János és Remete Szent Antal, a két szárnykép oromzatán az Angyali üdvözlet

Triptichon
1380 körül
Fa, tempera, a középkép az eredeti kerettel 50,5 × 22 cm, a festett képmező 44 × 19 cm, a két szárny 44 × 9 cm
Ltsz.: 55.151
A Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből
Festékrétege erősen kopott, rongált, töredékes
Restaurálta Varga Dezső 1970-ben.

A Keresztény Múzeum legépebb triptichonja, a XIV. század második felében elterjedt házioltár jellegzetes példája. Ikonográfiai programja a keresztény hit lényegét foglalja össze. A középkép az emberré vált Istent mutatja be anyja ölében, arany háttér előtt. Mária díszes, aranybrokáttal borított, csúcsíves támlájú trónuson ül díszes ruhában és kék palástban, fejét rövid fátyol ékesíti. Elgondolkodó tekintettel öleli magához az ölében álló Gyermeket, aki a jobboldalt álló női szent felé tekint. A szent nők tőrt tartanak a kezükben, ami vértanúságukra utal. A Madonnának mécsest nyújtó alak baloldalt Szent Lúcia. A trónus mögött négy zenélő angyal pompás öltözetben Mária királynői méltóságát hangsúlyozza. Felettük, a középkép orommezejében háromkaréjos keretben a Kálvária jelenete kapott helyet. A kereszt két oldalán Mária és János apostol ül a földön, mély, szótlan fájdalommal.

Az erősen rongált szárnykép arany háttere előtt egy-egy szent áll: balról Keresztelő Szent János, jobbról Remete Szent Antal, mindketten a középkép felé tekintenek. Felettük a tábla oromzatában az Angyali üdvözlet jelenetén Gábriel arkangyal és Mária látható. Az oltár ikonográfiai programjának leolvasása ettől a képtől indul: Mária elfogadja az istenanyaságot, majd a középkép ennek megvalósulását és örömét mutatja be, felette a kereszthalállal a dráma csúcspontjához érünk — az emberiség megváltása beteljesedett. Keresztelő Szent János bűnbánatra hívja fel a szemlélőt, Remete Szent Antal a magányos elmélkedésre, az Isten-központú életre. A két női szent a hívő ember örök boldogságát jelképezi.

Ramboux Lorenzettivel kortárs sienai művész alkotásának tartja a művet, Gerevich (1928) tulajdonítja először Paolo di Giovanni Feinek, a XIV. század második felében dolgozó népszerű sienai mesternek. Genthon (1948) megerősíti ezt a meghatározást. Boskovits (1964) azonban rámutat, hogy az alakok arányai és a kevésbé érzékeny mintázás inkább műhelymunkára vallanak. A képet a XIV–XV. század fordulójára helyezi, a mester második korszakához kapcsolja, amikor Bartolo di Fredi hatása alatt állt.

Fei egyetlen szignált művét, a Madonnát és a négy álló szentet ábrázoló poliptichont a sienai képtár őrzi (ltsz.: 300). Az élénk színek, a lágy, dekoratív vonalritmus, a líraiság és a gazdag dekoráció a két kép szoros kapcsolatára mutat. Fei legismertebb alkotása Pietro Lorenzetti Mária születése című táblájának inspirációjára az 1380-as években (Siena, Pinacoteca Nazionale), a sienai dóm számára festett Mária a templomba megy című képe (Washington, National Gallery) 1398-ban készült, az esztergomi triptichon ezeknél korábbi.

A firenzei Berenson-gyűjtemény őriz egy hasonló felépítésű, feltételesen Feinek tulajdonított triptichont, amelynek alakjai azonban merevebbek, és kompozíciója is zsúfoltabb, mint az esztergomi oltáré, amelynek egyik legközelebbi rokona Paolo di Giovanni Fei rotterdami triptichonja (Boymans-van Beuningen Museum, ltsz.: 2543).

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 43–44; Mucsi 1975, 36.*

PM

86

MARTINO DI BARTOLOMEO KÖRE

(sienai festő, működött 1389–1434 között)

Trónoló Madonna Szent Margittal és Alexandriai Szent Katalinnal Angyali üdvözlet Remete Szent Antal és Szent Lőrinc Szent Juliánusz és Assisi Szent Ferenc

Triptichon
1400 körül
Fa, tempera, a középkép kerettel és talapzattal 47 × 23,3 cm, a festett képmező 33 × 17 cm, a szárnyképek egyenként 35 × 10 cm
Ltsz.: 55.152
A Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből
Állapota rongált, festékrétege repedezett, a talapzat új, a szárnyképek kerete hiányzik.
Restaurálta Endrődy Sebestyén 1923-ban.

A háromrészes házioltárka szerényebb színvonalú alkotás az 1400 körüli évekből. Ikonográfiai programja és előadásmódja a XIV. század második felének sienai hagyományait őrzi. A korábbi meghatározások (Ramboux, 1867, Genthon, 1948) ismeretlen sienai mesternek tulajdonítják. Genthon a XIV. századra helyezi, Boskovits (1964) a XV. század első évtizedére teszi, és feltételesen Martino di Bartolomeo körébe utalja. E középszerű sienai festő, aki a XIV. század végén és a XV. század elején dolgozott, Taddeo di Bartolo tanítványa volt, majd Pisában élt, ahol Antonio Veneziano hatott rá. 1407–1408-ban a sienai Palazzo Pubblicóban Spinello Aretinóval dolgozott együtt.

A triptichon középső képén, arany háttér előtt a Madonna fehér márványtrónuson ül, amelynek csúcsíves oromzatát követi a kép kerete is. A Madonna övvel összefogott, bő redőzetű fehér ruhát és kék köpenyt visel. Mindkét kezével az ölében ülő, hosszú fehér ruhába öltözött gyermekét tartja, aki jobbjával Mária arcát simogatja, baljában piros almát tart. Az alma a bűnbeesés szimbóluma. Jézus kezében az alma az új Ádámra, Jézusra utal, aki elveszi a világ bűneit. A trón mellett kétoldalt, a zöld színű előtérben két szent: balról Szent Margit lila ruhában és pirossal árnyékolt zöld köpenyben, jobbjában könyvet, baljában keresztet tart. A lába előtt attribútuma, a sárkány látható. Jobboldalt Alexandriai Szent Katalin áll a keréken, piros-sárga színezésű, hosszú ruhában. Jobbjában pálmaágat tart, baljával a kerékre mutat.

A megcsonkított szárnyképeken, amelyeknek kerete is hiányzik, két-két álló szent tölti be a képmezőt az arany háttér előtt. A bal szárnyon Remete Szent Antal a fekete kámzsa felett barna köpenyt visel, baljában könyvet, jobbjában vándorbotot tart. Szent Lőrinc piros dalmatikában jelenik meg, és a tüzes rostélyt, vértanúsága eszközét tartja maga előtt. A jobb szárnyon feltehetően Szent Juliánusz, az ifjú nemes, aki zöld ruhában és piros köpenyben jelenik meg. Baljában kardját tartja, amellyel elkövette végzetes tettét: megölte szüleit, mivel nem ismerte fel őket. Toszkánában igen népszerű szent a XIV. században, a kereskedők, az utazók, a vendégfogadósok védőszentje. Mellette Assisi Szent Ferenc mutat jobbjával oldalsebére. A szárnyképek oromzatán az Angyali üdvözlet jelenik meg. A széles, zöld színű horizonton balról a fehér ruhás angyal térdelve köszönti Máriát, aki a jobb oldalon, széles márványtrónuson ül.

A triptichon jelenlegi összeállítása J. A. Ramboux műve, aki nemcsak a talapzatot és a külső oromzatot készítette, hanem a szárnyképeket is körülvágta, hogy összecsukható legyen a triptichon. Egyes alakokat — mint Szent Katalint — át is festette. A mester biztosabb meghatározása csak a kép letisztítása után lehetséges. A közép- és a szárnyképek azonos kéz művei, akit a késő trecento hagyományait őrző sienai Martino di Bartolomeo körében kell keresnünk. A sienai Pinacoteca Nazionale 105. és 160. sz. képeivel rokon az esztergomi házioltár.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 52.*

PM

87

FIRENZEI FESTŐ

A thébai remeték élete

1400 körül
Fa, tempera, 78 × 82 cm
Ltsz.: 55.168
A Bertinelli-gyűjteményből
A táblán két vízszintes repedés volt, ezek mentén átfestések, a bal szélen felül három-négy cm széles, függőleges sávban a festés kiegészítés a repedésig. Nagyobb poliptichon része volt, vagy kolostori helyiség, káptalanterem falburkolatához tartozott.
Restaurálta Varga Dezső 1993-ban.

A XIV. században Itáliában fokozódott az érdeklődés a remeték élete iránt. Új remeterendek alakultak, és a korábbiak megerősödtek. Az egyházatyák, főképpen Szent Jeromos írásai, a remete szentek életrajzai népszerűekké váltak. A remeték életét, elsősorban a Théba környékén a III–IV. században élt Remete Szent Pálét és Szent Antalét, valamint Szíriai Efrémét és társaiét, mint az üdvösségre vezető utat, példaként állították az emberek elé a prédikátorok, a könyvek és a képzőművészeti alkotások. Az egyik legelterjedtebb könyv Domenico Cavalca pisai domonkos szerzetes 1320–40 között írt életrajzgyűjteménye, a „Le Vite de' Santi Padri" volt. És éppen itt, Pisában, mintegy e könyv vizuális megfogalmazásaként jelenik meg a remeték életének kortárs festészeti bemutatása az 1340-es években a Camposanto déli falán, a dómból a temetőkápolnába vezető folyosón. A XIV–XV. századi itáliai remeteképek ikonográfiai előképei a bizánci művészet Szent Efrém halála-ábrázolásai, valamint a remeték tevékenységét bemutató pisai és sienai falképek. E két téma egyesítését látjuk az Uffizi-képtár 447. számú képén az 1430 körüli évekből. Az esztergomi kép az Uffizi-beli kép bal oldali részletét mutatja be nagy hasonlósággal. A kép előadásmódja, a stilizáltabb, törékenyebb formák azonban korábbra, az 1400 körüli évekre utalnak. A kutatás 1974-ben londoni műkereskedelemben (Christie's, 1974. június 28., 10t 47) megtalálta az esztergomi kép jobb oldali párdarabját (68,5 × 138 cm). Az itáliai táblaképfestészet több, közel egykorú, hasonló kompozíciója, illetve töredéke maradt fenn, de ezek későbbiek, mint az esztergomi tábla. A budapesti Szépművészeti Múzeum képe (7. sz.) is 1430 körül készült.

Az esztergomi festményt feltehetően alul és felül megcsonkították. A kép három vízszintes sávra oszlik, az alsó sáv középpontjában, a kép előterében egy szent remete temetését

látjuk. A piros lepellel letakart ravatalon, a képsíkkal párhuzamosan fekszik a halott szent. Körülötte tizenhárom szerzetes imádkozik. Kettő-kettő nagy könyvből a liturgikus szöveget olvassa, egy másik a szent lábánál térdel, és tisztelettel megcsókolja (ez a lábcsók a későbbi képekről elmarad). Mögötte fehér köpenyes szerzetes hajol a szent fölé. A három közelben álló remete közül a kezében kosarat tartó képezi a kapcsolatot a távolabb állók felé. A fejnél is két szerzetes hajol megilletődve a szent fölé. A csoportot fák és bokrok övezik. Balról gótikus fehér templomépület határolja a teret, előcsarnokából szerzetes pap indul a ravatal felé; a templom piros cseréptetővel fedett kerítésfalának kapuján pedig egy szerzetes lép be. A gyászolóktól tekintetünket a toszkán tájra jellemző pineák vezetik a kulisszaszerű sziklák között tevékenykedő szerzetesek felé. Ezek a jelenetek, a betegszállítás, a beteglátogatás, a forrásból vizet merítő, a beszerző útra induló, a csigán élelmet éppen felhúzó vagy a kunyhója mellett imádkozó szerzetes és a középtér tengelyében álló háromhajós gótikus templom magas harangtornyával, valamint az állatábrázolások — a sziklaoldalban alvó oroszlán, a dombtetőkön ülő szarvas és nyúl — a budapesti és az Uffizi-beli képeken is megfigyelhetők. A stílus, a tér- és tájábrázolás, a növényzet gótikusabb, archaizálóbb megfogalmazása azonban jelzi, hogy a kép az Uffiziben és a Budapesten őrzött képeknél korábban, 1400 körül készült Firenzében.

A Keresztény Múzeum első katalógusa (1878) Pietro Laureati művének, R. Van Marle Lorenzo Monaco budapesti képe egykorú másolatának, Genthon (1948) XIV. századi sienai festő táblájának tartja a festményt. Boskovits 1968-ban és Mucsi (1973, 1975) Mariotto di Nardónak nevezi a mestert, és 1385–90 közé datálja a képet, E. Mattia (1982) ismeretlen mester 1400 körüli művének tartja.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1963, 33–34; Boskovits, M.: Sull'attività giovanile di Mariotto di Nardo. Antichità Viva XII (1968) 5, 7. 4–5. kép; Mucsi 1973, 14–15; Boskovits, M.: Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento. 1370–1400. Firenze, 1975. 391. fig. 494; Mucsi 1975, 37–38; Callman, Ellen: Thebaid Studies. In: Antichità Viva 3/1975. 8–10; Mattia, Eleonora: Le Tebaidi. In: Iconografia di S. Benedetto nella pittura della Toscana (Centro d'incontro della Certosa di Firenze.) Firenze, 1982. 493, 499, 500.*

PM

88

BICCI DI LORENZO

(firenzei festő, 1373–1452)

Madonna a Gyermekkel, Remete Szent Antallal és Alexandriai Szent Katalinnal

Triptichon középső képe lehetett
1400 körül
Fa, tempera, 35,5 × 19 cm
Ltsz.: 55.150
Feltehetően az Ipolyi-gyűjteményből származik. A festmény állapota jó, a kép kétoldalt és alul kissé levágva.

A csúcsíves záródású tábla tengelyében, arany háttér előtt a Madonna kissé jobbra fordulva, támla nélküli trónuson foglal helyet. Díszes, aranymustrás, elöl gombolódó ruhát visel, amelyre a fejről aláhulló aranyszegélyes kék köpeny borul. A Gyermek sárga ruhában és halványlila lepelben a Madonna bal térdén ül, csavart mozdulattal a trón előtt jobboldalt álló Szent Katalin felé fordul, és egy szál virágot nyújt át neki. Katalin arannyal átszőtt hosszú ruhát és hermelinbéléses piros köpenyt visel. Jobbjában a vértanúságot jelző pálmaág, baljában bölcsességére utaló könyv, mellette vértanúságának jelvénye, a kerék látható. A kép bal oldalán Remete Szent Antal szerzetesi ruhában áll, jobbjában vándorbotot, baljában könyvet tart. Háromnegyed profilban ábrázolt expresszív, markáns arcú és festőien modellált, szobrászian súlyos alak. A Madonna, a gyermek Jézus és Szent Katalin ábrázolásánál a plasztícitás mellett ünnepélyes és dekoratív hatásra törekedett a festő. A kép a múzeum 1948-as katalógusában szerepel először, ahol Genthon XIV. századi sienai festő műveként említi. Boskovits (1964) szerint a firenzei Bicci di Lorenzo műhelyében készült a kép a XV. század első évtizedében. F. Zeri (1963) a Firenze melletti muccianai San Jacopo mesterének (Maestro di San Jacopo a Mucciana) tulajdonítja, aki Agnolo Gaddi műhelyéhez tartozó kismester volt. Boskovits és Mucsi 1975-ben ezt az attribúciót fogadta el. Bár e mester képeivel látszólag sok közös vonást mutat — a kompozíció szinte teljesen azonos a két táblánál —, az esztergomi kép magasabb színvonala kizárja, hogy azonos szerző műveiről van szó. A muccianai mester, amint F. Zeri is jellemzi, szerényebb képességű, kissé modoros festő volt. A Keresztény Múzeum képét azonban mély gondolati tartalma és az 1400 körüli firenzei festészetre jellemző formanyelve alapján inkább Bicci di Lorenzo művei közé soroljuk.

Irodalom: *Zeri, F. In: Bollettino d'Arte 48 (1963) 24; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 34; Mucsi 1975, 39; Boskovits 1975, 238, 164. jegyzet, 404. kép*

PM

89

A STRAUS-MADONNA MESTERE

(firenzei festő, működött a XIV. század végén — XV. század első évtizedeiben)

Krisztus a kereszten, Máriával, Szent János evangélistával és Assisi Szent Ferenccel

1400 körül
Fa, tempera, 64 × 34 cm
Ltsz.: 55.166
Származása ismeretlen, feltehetően Simor János érsek vásárolta Rómában.
A festékréteg repedezett, kopott
A képet Nikássy Lajos restaurálta 1933-ban.

A csúcsíves záródású táblakép tengelyében, az arany háttér előtt áll a kereszt, amelynek függőleges szára a kép csaknem teljes magasságát, vízszintes szára a tábla szélességét betölti. Jézus halott testén öt sebből folyik a vér, tövissel koronázott fejét kissé balra, előre hajtja. Az előtérben keskeny földsávon kétoldalt Mária és Evangélista Szent János áll. Mária a kezét tördelve, mély fájdalommal tekint a keresztre. Zöld béléses sötétkék köpenye teljesen betakarja alakját, piros ruhája csak a lábnál és a csuklónál tűnik elő. Szent János mély bánatában elfordítja a fejét, némán, a kezét összekulcsolva szenved. Piros köpenye hangsúlyt ad alakjának. A kereszt előtt balról a jobb profilban ábrázolt Assisi Szent Ferenc térdelve öleli át a kereszt véres fáját, és átszellemült arccal tekint fel Jézusra. Mel-

lette a földön a véres koponya Ádámra, az első ember halált hozó bűnére utal. Az új Ádám, Jézus a Biblia tanítása szerint éppen a kereszten győzte le a halált.

A kép mesterét Maszlaghy 1878-as katalógusában ismeretlennek tartja. E. Berti-Toesca 1932-ben, a restaurálás előtt (Dedalo XII. 957) Masolino követője, Genthon (1948) Giovanni del Biondo műveként említi. Boskovits (1964) 1400 körüli firenzei alkotásnak mondja, amely a New York-i Metropolitan Museum Griggs-Kálváriájával közös műhelyben készült, majd (1966) Agnolo Gaddi egyik ismeretlen tanítványának tulajdonítja a képet, akit az egykori New York-i Straus-gyűjtemény Madonna-képéről nevezett el Pietro Longhi (Pinacoteca 1928. I. 34–38). A formák lágy megmintázása jellemzi ezt a festőt, aki a századfordulón és a XV. század első éveiben dolgozott Firenzében. A kép rokon pittsburgh-i, Carnegie Institut, Museum of Artban őrzött és a Straus-Madonna mesterének tulajdonított diptichon Kálvária-ábrázolásával, jóllehet az esztergomi kép alakjai expresszívebbek, közelebb állnak Lorenzo Monaco 1404-es Vir dolorum-ábrázolásához (Firenze, Accademia).

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 34–35; Boskovits 1966, 32–33; Boskovits 1975, 362; Mucsi 1975, 39.*

PM

90

BOLOGNAI FESTŐ

Mária gyermekével (Madonna dell'Umiltà)

XV. század eleje
Fa, tempera, 61 × 41,5 cm
Ltsz.: 55.196
Simor prímás gyűjteményéből

A késő gótikus festészet Közép- és Észak-Itáliában kedvelt, elterjedt képtípusa az Alázatosság Madonnája. Az egyik legfőbb keresztényi erényt jelképezendő, Mária nem trónon, hanem földön, földre helyezett párnán ül. A középkorban ugyanis Sevillai Izidor Etymologiae című munkája nyomán köztudott volt, hogy a „humilis" (alázatos) szó a „humus" (föld) szó származéka. Máriát korábban a Jézus születése-jelenetben ábrázolták földön ülve, amiben egy, még a kereszténység előtti gondolat, a föld-születés-halál képzettársítás játszott szerepet. A Jézus születéséből mint elbeszélő jelenetből vált külön és lett ájtatatossági kép — először Sienában, Simone Martininál — a Madonna dell'Umiltà. Szimbolikus értelme van a virágos mezőnek is: a paradicsomkertre utal. Az alázatosság erényével minden földi halandónál inkább ékeskedő Máriát a festők egyben felmagasztosítják dicsfénnyel, arany háttérrel, díszes köpennyel — más képeken angyalok tartotta koronával is.

A meztelen kis Jézus előrelép anyja ölében, baljával a köpeny szegélyét fogja, jobbjával Mária nyakát simogatja. Testének kissé elrajzolt formáit erőteljes körvonal határolja, és élesen meghúzott vonalak rajzolják meg Mária és Jézus szemét, orrát, száját. A Madonna köpenye a végletekig stilizált: a festő a drapéria természetes esését, gyűrődését csupán kiindulópontnak véve gazdag, dekoratív hatásra törekedve ad újabb és újabb törést, kanyarulatot a ruhaszegélynek. Boskovits Miklós szerint (szóbeli közlés, 1984. november 9.) a kép Francesco Lola műveihez áll közel. A bolognai festő működése 1388 és 1425 között dokumentált, két szignált freskója a bolognai San Petronio-templomban készült 1419-ben.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 48; Mucsi 1975, 40.*

TV

91

LORENZO MONACO MŰHELYTÁRSA, FIRENZEI FESTŐ

(1372 előtt — 1422)

Trónoló Madonna négy álló szenttel

Nagyobb oltár középső oromképe lehetett.
1400 körül
Fa, tempera, 73 × 46 cm
Ltsz.: 55.165
A Bertinelli-gyűjteményből
A Gyermek alakja kissé átfestve, az arany háttér és a Madonna dicsfénye megújítva.

Az enyhén csúcsíves záródású képen arany háttér előtt, négyzetes támlájú, karfa nélküli, intarziadíszes trónuson ül a Madonna. Jobbjával térdén ülő gyermekét öleli át, akinek csupasz lábfejét bal kezében tartja. A kép előterében a trón hosszan előrenyúló dobogóját kissé felülről és elölnézetből látjuk, ezáltal a színtér mélyebbnek, monumentálisabbnak hat. A dobogó előtt, a piros mintás zöld szőnyegen keskeny nyakú, öblös arany vázában Mária tisztaságára utaló fehér liliomok állnak. A magas horizont előtt, a trón jobb és bal oldalán két-két szent látható. Az előtérben álló két püspök közül a jobb oldali Antiochiai Szent Ignác, aki szívsebére mutat. Vértanúsága előtt ugyanis azt mondta, hogy Jézus neve a szívébe van írva. Halála után a szívét külön őrizték. A könyvet tartó bal oldali püspök feltehetően Szent Ágoston. Az egyik női szent Magdolna a kenetes edénnyel; a vele szemközti oldalon, kezében a kereszttel, a hitvalló szüzek egyike áll.

A képet a Keresztény Múzeum első katalógusa (1878) Taddeo Gaddinak tulajdonítja. Gerevich (1928) Agnolo Gaddi gyengébb követőjének tartja a festőt, Genthon (1948) XIV. századi firenzei művésznek. Boskovits (1964) 1410–1420 közé datálja a képet, és szintén Agnolo Gaddi követői között keresi a mestert, úgy véli, hogy ezek az arctípusok és a mozdulatok a Bambino Vispo Mester korai művein tűnnek fel. A festő a Bambino Vispo Mester elnevezést Madonna-képeinek jellegzetesen eleven gyermekéről kapta (O. Siren, L'Arte, 7 [1904]). Lorenzo Monaco tanítványa volt, és Agnolo Gaddi, valamint a sienai festők művészete is hatott rá. A neki tulajdonított, a XV. század első és második negyedéből származó művek feltételezhetően nem egyetlen mester, hanem egy műhely alkotásai. E műhelyben készített késői tábla lehet a Boskovitstól (1964) idézett altenburgi kép (Staatliches Lindenau Museum, 26. sz.) is, amely azonban nem kapcsolható az esztergomi képhez.

A Bambino Vispo Mester alkotásain a motívumok gyakran túlzsúfoltak, arabeszkszerűen kapcsolódnak egymáshoz, nem véletlenül tételezi fel az újabb kutatás, hogy 1422 előtt Spanyolországban dolgozott, és csak ezután került Lorenzo Monaco késői korszakának hatása alá.

A Cambridge-i (Mass.) Fogg Art Museum Mária mennybevitelét ábrázoló képe, amelyet ugyancsak idéz Boskovits e képpel kapcsolatban, keményebb, merevebb formaadású, mint az esztergomi kép, amelynek lágyan ívelő körvonalai, lírai hangvétele, a dekoratív formák egyszerűsége, a szimmetrikus kompozíció levegős elrendezése a tér érzékeltetése és a nagyvonalú előadás Lorenzo Monaco korai, 1400 körüli művészetéhez kapcsolódik.

Irodalom: *Boskovits 1964, 35–36; F. Zeri In: Bollettino d'Arte 1964. 35–36.*

PM

92

A HELENÉ-TÖRTÉNETEK MESTERE

(Venetóban működött kb. 1440–1470 között)

Leány az egyszarvúval

Fa, tempera, 100 × 90 cm
Ltsz.: 55.212
Az Ipolyi-gyűjteményből
Restaurálta Kákay Szabó György 1939-ben.

Az egyszarvú mesebeli állat, amelynek létezésében az ókorban és a középkorban szilárdan hittek. A II. században Alexandriában görögül írt és a középkor folyamán többször átdolgozott, kiadott Physiologus szerint az egyszarvút a legügyesebb vadász sem tudja leteríteni, de ha erényes szűzleányt vezetnek hozzá, megszelídül. A legenda középkori egyházi szerzők műveiben is továbbélt. A lány az egyszarvúval ábrázolása a képzőművészetben a szüzesség allegóriájává vált.

A temperával fára festett kép mind témáját, mind stílusát tekintve a késő gótikus udvari-lovagi művészet tipikus alkotása. Eredetileg velencei vagy Velence környéki palota dekorációjához tartozhatott ugyanúgy, mint a festőnek nevet adó három tábla Párisz és Heléna történetének jeleneteivel a baltimore-i Walters Art Galleryben. Az ismeretlen mesternek jelenleg összesen tíz képet tulajdonít a kutatás, köztük a melbourne-i National Gallery of Victoria Szerelem kertjének nevezett, de máig megnyugtatóan meg nem fejtett értelmű allegóriáját és egy „Híres emberek"-sorozat két darabját (Cambridge, Fogg Art Museum; Prága, Narodné Galerie). Stíluskritikailag megalapozott feltevések szerint a „Helenétörténetek Mestere" Antonio Vivarini műhelyében dolgozott, és ott specializálódott világi tárgyú ún. cornice-képek (vagyis faburkolatba illesztett táblák) készítésére. Az elegáns, aranyhímzéssel díszített, puffos ujjú, vörös ruhát viselő dáma átfogja a melléje telepedett egyszarvú nyakát. Bármennyire is élethű, a valóság megfigyeléséről tanúskodó az állat feje, éberen figyelő szeme, kinyújtott és maga alá húzott lába, a testfelület esztergályozott simasága egy játékállaté, ahogyan a divatosan kiborotvált homlokú leány is marionettfigurának hat, mert mozgása gépies, szögletes, maszkszerű arca kifejezéstelen. Ezek a jellegzetességek azonban nem hiányosságok, hanem egy stílus sajátosságai közé tartoznak, hordozói annak a mesehangulatnak, ami a kép varázsát adja. A leány és az egyszarvú mögött sima törzsű fák sorakoznak, lombjuk összefüggő zöld kulisszát alkot. Fölül a levelek tisztán rajzolódnak az ég elé, és a rét síkba kiterített, élesen körvonalazott virágai olyanok, mint egy falikárpit mintái.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 82; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 70; Hoff, Ursula: European Paintings, Before Eighteen Hundred. National Gallery of Victoria. Melbourne, 1967. 138–139; Mucsi 1973, 16; Mucsi 1975, 47; Zeri, F.: Italian Paintings in the Walters Art Gallery. Baltimore, 1976. I. 237, 240; Joost-Gaugier, Ch. L.: A Rediscovered Series of Uomini Famosi from Quattrocento Venice. The Art Bulletin LVIII (1976) Nr. 2. 192–194; Mravik 1978, 30. képleírás; Mravik 1983, 28. sz.*

TV

93

GIOVANNI DI PAOLO

(Siena 1400 k. — Siena 1482)

Szent Ansanus keresztel

1450 körül
Fa, tempera, 31 × 32,5 cm
Ltsz.: 55.181
A Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből

Siena patrónus szentjeinek egyike, Ansanus előkelő római családból származott. Hittérítő tevékenységéért 304-ben Siena közelében szenvedett mártírhalált. Helyi kultusza 1107-től lendült fel, amikor holttestét a városba hozták. A festmény egy Szent Ansanus legendáját illusztráló predellához tartozott. A szent lefejezését ábrázoló táblát a firenzei Museo Nazionalében (Carrand-gyűjtemény) őrzik. Korábban a párizsi Du Luart-gyűjteményben volt, 1979. június 29-én a londoni Christie's aukción árverezték el a Vértanúság a forró olajban című képet, amely Pope-Hennessy szerint ugyanennek a predellának volt része. Gertrude Coor ezt a predellatöredéket későbbinek tartja, mint az esztergomit és a firenzeit, és rámutat a nimbus mustrájában, a hajviseletben, a figurák megformálásában és más részletekben megfigyelhető eltérésekre. A festő monográfusa, Pope-Hennessy a Szent Miklós-oltárképhez (Siena, Pinacoteca) közeli, tehát 1453 körüli készülési időt tételez fel, Boskovits — stílusanalógiaként a Pala di Pizzicaiuolira hivatkozva — inkább a negyvenes évek végére datálja az esztergomi (és természetesen a firenzei) képet.

A Szent Ansanus keresztel mindenképpen a művész érett korszakából származik. Festésekor Giovanni di Paolo már maga mögött tudhatta a korai Taddeo di Bartolo- és Gentile da Fabriano-hatásokat, kialakította azt a szuverén, a misztikus élményt megkapó közvetlenséggel kivetítő gótikus formanyelvet, amely expresszív torzításaival élesen különbözik a csak néhány évvel idősebb Sassetta lekerekített formákat kedvelő stílusától, szelíd mesevilágától.

A jelenet halványzöld talajú előtérben játszódik, hátterében a fekete-fehér sienai címerrel díszített rózsaszín városfal húzódik. Ansanus csenevész aszkétatestét bő tunika és tóga borítja, vékony lábával szinte földet sem érintve lép előre, hogy az előtte térdeplőket megkeresztelje az új hitet jelképező vízzel. A mögötte álló dézsa „logikátlan" rövidülése önmagában is bizonyítja, hogy Giovanni di Paolo számára a megjelenített személyek és tárgyak szakrális jelentőségének hangsúlyozása sokkal fontosabb volt, mint a térábrázolás vívmányainak alkalmazása. A városkapu előtt vetkőző neofiták arcán fájdalmas kifejezés ül — még hajtincseik is nyugtalanul kígyóznak —, az eredendően prózai, mindennapos cselekvés a szaggatott ritmusú koreográfia által igazi rítussá lényegül át. A kép szuggesztív erejű összhatásában lényeges szerepet

játszanak a háttér sápadtabb színei előtt megjelenő kék, narancssárga, zöld és vörös erőteljesebb tónusai.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 56–58; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 50; Berenson 1968, 177; Boskovits 1968, 17. képleírás; Mucsi 1973. 15; Szent Ansanus címszó In: Lexikon der Christlichen Ikonographie. V. kötet. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1973. 193–194; Mucsi 1975, 41; Christie's Review of the Season 1979. Edited by John Herbert. Studio Vista. London, 1979. 21.*

TV

94

GIOVANNI DI PAOLO

Jézus születése

1460 körül
Fa, tempera, 174 × 73 cm
Ltsz.: 55.183
Simor prímás gyűjteményéből

Pope-Hennessy az 1450-es évek végére, Boskovits az 1460-as évekre teszi ennek a csúcsíves záródású képnek a készülési idejét, mindketten későbbre tehát, mint a predellaképét. Giovanni di Paolo stílusa ekkorra némiképp megváltozott, figurái nehézkesebbek lettek, színei fakóbbak.

A megnyúlt arcú, sápadt Mária toronyként magasodik a köpenye szélén fekvő kis Jézus fölé. A göndör szakállú, göndör hajú József fejét kezébe támasztva alszik, bal lábának tartása álombeli önfeledtségét érzékelteti. Köpenyének sárgája a legerőteljesebb színfolt a képen. Az állatok — a legelésző juhnyáj, az ugrásra készen fülelő kutya, az istállóban lomhán kérődző ökör és szamár — az élesszemű természetmegfigyelés pompás példái. Giovanni di Paolónál ez a fajta naturalizmus nemhogy gyengítené, inkább fokozza a misztikus tartalom intenzitását, műveinek vizionárius jellegét. A jászol szalmatetős fedele baloldalt meredeken lejt, jobboldalt ennél meredekebben szökik a magasba a párhuzamosan futó bokorcsoportokkal lépcsőzetesen tagolt hegyoldal. A szürke és a sárga sziklák olyanok, mint természet alkotta, dinamikával teli szobrok. A pásztoroknak hírt hozó angyal a sötétkékből fehérré halványuló égből száll alá. A két — bábfigurák esetlen mozdulataival gesztikuláló — kópéarcú pásztor a festő képzeletvilágának jellegzetes teremtménye. Náluk csak a keret oromzatára festett Atyaisten kelt bizarrabb hatást diszharmonikus arcvonásaival, lobogó szakállával, egzaltált áldó gesztusával, kétoldalt szárnyakként szétterülő leplének szeszélyesen kanyargó rajzolatával.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 58; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 52; Berenson 1968, 177; Boskovits 1968, 18, 19. képleírás; Mucsi 1975, 42.*

TV

95

PIETRO DI GIOVANNI D'AMBROGIO
(Siena 1409/10 — Siena 1449)

Mária mennybevitele

1430–1440 között
Fa, tempera, 86 × 51 cm
Ltsz.: 55.185
A Bertinelli-gyűjteményből

A sienai festészet egyik leggyakoribb témája Mária mennybevitele. A montaperti csata (1260) után, amikor a várost Szűz Mária oltalmába ajánlották, Sienában rendkívül intenzív volt a Mária-kultusz. Különösen nagy tisztelet övezte a mennybement Máriát: a dómot is Assuntának, a föld és ég, az emberi és az isteni szféra között közvetítő Szűznek szentelték. A jelenet ikonográfiája a XIV. század első évtizedeire már teljesen megszilárdult, a Mennybevitel ábrázolásának két típusa alakult ki. Az egyiken Mária figuráját mandorla keretezi, amelyet kétoldalt angyalok tartanak. Pietro di Giovanni képe — a tájháttér kivételével — a másik kompozíciós sémát követi, amely valószínűleg Simone Martini egy elveszett képén jelent meg először: a kerubok közt felhőn trónoló, szigorú frontalitásban bemutatott Mária zenélő angyalok gyűrűjében emelkedik a magasba, ahol Jézus és a próféták készülnek fogadására. Ennek, az előbbihez képest mozgalmasabb kompozíciónak a legkorábbi fennmaradt példája a müncheni képtár festménye, amely a múzeum legújabb katalógusában mint ismeretlen sienai mester 1340 körül festett munkája szerepel, korábban a kutatók többsége Simone Martini tanítványának, Lippo Memminek attribuálta. A kompozíció számos XIV. és XV. századi változata között — mint elsőként Van Os megállapította — különleges hely illeti meg az esztergomi táblát. Sehol másutt nem találjuk meg a hármas tagolásnak ezt a harmonikus megvalósítását, a téma egyetlen más sienai feldolgozásán sem ilyen hangsúlyos Mária közvetítő (Mediatrix) szerepe. A trecento előképekhez viszonyítva feltűnik az angyalok könnyed, levegős elrendezése, kecses mozgása, díszes, divatos öltözéke és a ruhaszegélyek dekoratív kalligráfiája. Jézus korábban szokásos hieratikus beállítását a lebegő mozgás érzékeltetése váltotta fel, Krisztus elébe megy anyjának. Teljesen új motívum a szélesen kitárulkozó táj, amelyet félköríves horizont zár le. Az orgonasíp módjára sorakozó sziklák, a kanyargó utak, magasba törő fák alkotta tájban — háttérben a tengeren úszó hajókkal — szinte elvész Tamás apostol alakja, aki az üres sír mellett várja, hogy kezébe hulljon a testi mennybemenetel bizonyságául ledobott öv. Az öv-relikvia legendájának ilyen módon való ábrázolásáról joggal írja Van Os, hogy a legalkalmasabb volt arra, hogy a szemlélő azonosuljon a kételkedő, de a csoda láttán hitében megerősödő Tamás apostollal. Van Osnak az a feltételezése is megalapozottnak látszik, hogy a legenda közvetlen, érzékletes képi megjelenítésében Sienai Szent Bernardin egyik Assunta-ünnepkor elmondott prédikációjának is szerepe lehetett, amelyben számos részlettel kiszínezve vetíti hallgatósága elé Mária testi mennybevitelének vízióját.

Pietro di Giovanni d'Ambrogio művészete Sassettáéhoz áll a legközelebb. A két mester között szoros kapcsolat lehetett, még ha nem is tudjuk bizonyosan, hogy Ambrogio Sassetta tanítványa volt-e. Mindketten ismerték a firenzei festészet új eredményeit, műveikben főként Fra Angelico,

Uccello és Ghiberti hatása mutatható ki. Pietro di Giovanni gótikus elemeket őrző festményei síkszerűbbek, dekoratívabbak, mint Sassetta képei. Évszámmal ellátott alkotások csak élete utolsó évtizedéből maradtak fenn. A Mennybemenetel ezeknél korábbi lehet, újabban Van Os és Boskovits egyaránt a század negyedik évtizedére datálja.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 54, 56; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 48; Boskovits 1968, 13, 14. képleírás; Vitalini Sacconi G.: Pittura marchigiana: La scuola camerinese. Trieste, 1968. 236. (253. jegyzet); Van Os, H. W.: Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300–1450 (Kunsthistorische Studiën van het Nederlands Historisch Instituut te Rome.) Deel I. 's-Gravenhage, 1969. 177–185, 189–190; Mucsi 1973, 16; Boskovits, M.: Pietro di Giovanni d'Ambrogio címszó In: Dizionario Enciclopedico Bolaffi, IX. Torino, 1975; Mucsi 1975, 41; Boskovits 1978, 13, 14. képleírás. Vö. Castelfranchi Vegas, Liana: International Gothic Art in Italy. Leipzig, 1966. 53, 54; Kultzen, R.: Italienische Malerei. Alte Pinakothek München. Katalog V. München, 1975. 102–104.*

TV

96

PAOLO SCHIAVO, tkp. PAOLO DI STEFANO BADALONI

(Firenze 1397 — Pisa 1478)

Mária halála

1460
Fa, tempera, 22 × 67 cm
Ltsz.: 55.162
Az Ipolyi-gyűjteményből

A múzeum kevés festményének tudjuk olyan pontossággal behatárolni idő- és térbeli helyét, mint ennek a predellaképnek. Paolo Schiavo nevéhez szóbeli közlésben Federico Zeri kapcsolta, Mojzer Miklós pedig azt tisztázta, hogy eredetileg a monticelli Santa Maria delle Querce-templom 1460-as évszámmal ellátott oltárához tartozott. Ennek egy másik predellaképét Pudelko a kölni Diözesanmuseumban ismerte fel.

Paolo Schiavo feltehetően a késő gótika legnagyobb firenzei mesterének, Lorenzo Monacónak a műhelyében tanult, de döntően a gótika és reneszánsz közti átmenet festőjének, Masolinónak a hatása alatt formálódott. Ifjú korában még Masaccio újításai is felkeltették érdeklődését, a negyvenes évektől kezdve azonban művészete a hanyatlás, a kiüresedés jeleit mutatja. Ilyen kései, a fáradtság, a sematikusság jegyeit magán viselő munka ez a Mária halála is, amely ikonográfiájában a bizánci Koimesis típust követi. Jézus fehér lepelbe burkolt gyermek formájában veszi magához halott anyja lelkét. A gyertyát tartó apostolok monoton egyformasággal sorakoznak egymás mellett, változatosságot csak a tiszta színek — piros, zöld, sárga — váltogatása jelent.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 74; Mucsi 1975, 45; Boskovits 1978, 7. Vö. Pudelko, G.: Paolo Schiavo. In: Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. XXX. 1936. 46–47.*

TV

97

PADOVAI FESTŐ

Madonna a Gyermekkel Sienai Szent Bernardin és Remete Szent Antal között

Triptichon
1460 körül
Fa, tempera, 50,6 × 87 cm
Ltsz.: 55.219
A Bertinelli-gyűjteményből

A triptichon bal oldali tábláján Sienai Szent Bernardint, a nagyhatású ferences prédikátort, rendfőnököt látjuk. Bernardin 1444-ben halt meg, V. Miklós pápa 1450-ben avatta szentté, a háromrekeszű oltár tehát csakis a század közepe után készülhetett. Szent Bernardin abban a korban élt, amikor a képmás önálló műfajjá vált, így érthető, hogy ábrázolásai portrészerűek és — mint a szent fennmaradt halotti maszkja tanúsítja — valósághűek. Kultusza egész Itáliában elterjedt, sovány, beesett arcát, erős állát, kopasz homlokát nemcsak a sienai, hanem más városok mesterei is megfestették. Prédikációiban különösen nagy buzgalommal terjesztette Jézus nevének tiszteletét, ezért leggyakoribb attribútuma a Krisztus-monogram. A jobb oldali táblán szintén semleges, sötét háttér előtt az egyiptomi szerzetesség megalapítója, az agg Remete Szent Antal jelenik meg könyvvel és zarándokbottal kezében. A középképen egyszerű trónuson, amelynek egyetlen dísze a párna, ül a kislányos arcú Mária, virágot nyújt tunikát viselő gyermekének. A két alak megformálásában van valami frissen improvizált, finoman képlékeny, enyhén bizarr jelleg, és elsősorban ez teszi vonzóvá a kicsiny házioltárt.

A triptichon korábbi, Van Marle (1926) véleményén alapuló besorolása — Stefano da Zevio kései követője — azért nem állja meg a helyét, mert a képen vajmi kevés nyomát látjuk a díszítő kedv ama valóságos túlburjánzásának, amely Stefano da Zevio műveinek megkülönböztető jegye. A festmény stílusa, mint Boskovits (szóbeli közlés, 1984. november 9.) megállapította, sokkal inkább a padovai Francesco Squarcione fanyarul expresszív gótikájához kötődik.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 90–91; Mucsi 1973, 17; Mucsi 1975, 48–49. Vö. Boskovits, M.: Una ricerca su Francesco Squarcione. Paragone No. 325. (1977) 40–70.*

TV

98

PIETRO DI GIOVANNI D'AMBROGIO

Mária-fej

1445 körül
Fa, tempera, keretével 47 × 30 cm
Ltsz.: 55.186
A Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből
Restaurálta Váli László 1929-ben.

A kép hátoldalát porfírt utánzó festett korong díszíti, amiből arra a következtetésre juthatnánk, hogy a tábla eredeti mérete nem különbözött a maitól. A hátoldal dekorációja azonban minden bizonnyal későbbi eredetű, mint a Mária-fej, amelyet a kutatók joggal tekintenek fragmentumnak. Máriát külön,

a Gyermek nélkül ábrázoló képre van ugyan néhány ritka példa a XV. századból, de olyanra egy sem, amelyiken a kezek nincsenek rajta. A tunika alul elvágott mustráján és körben a dicsfény sugarainak megcsonkításán kívül a töredékesség mellett szól a fej beállítása is: önálló Mária-kép esetében Ambrogio bizonyosan a teljes frontalitást választotta volna. Az esztergomi képet Coor egy Trónoló Mária gyermekével-kompozíció, Zeri egy Maestà töredékének gondolja. A negyvenes években készült mű kapcsán Boskovits és Zeri Ambrogio tipikusan késő gótikus, absztrakt-ornamentális stílusát, emberábrázolását elemezték. Zeri többek közt Ambrogio Máriáján illusztrálja az általa pszeudo-reneszánsznak nevezett áramlat ösztönös, intuitív alkotásmódját, mint ami látványosan különbözik az újító firenzeieknek a tudományosság igényével fellépő racionális módszerétől. A festő a fej szerkezetére, organikus összefüggéseire nem fordít figyelmet, így „félrecsúszik" a száj, az orr és a magasan ívelő szemöldök. Az organikus egység egy másik szinten, a dekorativitás szintjén áll helyre. A finom, gracilis rajz ugyanazt a mesés, poétikus tartalmat közvetíti, amit a Keresztény Múzeum profán témájú képei közül az internacionális gótika velencei változatát képviselő Leány az egyszarvúval.

Irodalom: *Volpe, Carlo: Ancora su Pietro di Giovanni d'Ambrogio. Paragone 165 (1963) 36–40; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 56; Mojzer, M.: Vier sienesische Quattrocento-Tafeln des Christlichen Museums zu Esztergom. Pantheon 1964. 1; Berenson 1968, 4; Boskovits 1968, 15. képleírás; Mucsi 1973, 6; Mucsi 1975, 41; Boskovits, M.: Pietro di Giovanni d'Ambrogio címszó In: Dizionario Enciclopedico Bolaffi, IX. Torino, 1975; Boskovits 1978, 15. képleírás; Zeri, F.: Rinascimento e Pseudo-Rinascimento. In: Storia dell'arte italiana, 5. Dal Medioevo al Quattrocento. Torino, 1983. 559.*

TV

99

PESELLINO, tkp. FRANCESCO DI STEFANO

(Firenze 1422 — Firenze 1457)

Krisztus a kereszten, Szűz Mária és Szent János evangélista

1442 körül
Fa, tempera, 88 × 41,5 cm
Ltsz.: 55.184
A Bertinelli-gyűjteményből

A mindössze 35 esztendőt élt Pesellino Fra Filippo Lippinek volt tanítványa és korántsem önállóság nélküli követője. Művészetében a firenzei quattrocento két vezető áramlatának, a naturalista és az eszményítő stílusnak szerencsés szintézise valósul meg. Az esztergomi Kálvária korai műve, akkoriban festhette, amikor Lippi Santa Croce-beli oltárképének predellaképeit (Firenze, Uffizi; Párizs, Louvre), vagyis a negyvenes évek elején. A tábla felül csúcsos, alul függönyíves záródásából a kutatók egy része arra következtetett, hogy eredetileg oltárkép oromzati részét képezte, valószínűbb azonban, hogy önálló táblaképről van szó, vagyis a keret ilyen módon való alakítása inkább csak díszítő szándékkal magyarázható.

A kínszenvedés jelei nélkül kereszten függő Jézus finoman tagolt, arányos testének formáit erős fény világítja meg, teszi meggyőzően plasztikussá. Szűz Mária és János evangélista gesztusa egymás ellenpontjaként hat, egészében a hármas csoport harmonikus, kiegyensúlyozott együttest alkot. A mozdulatok felelgetését a színek egymáshoz hangolása követi. Emitt a köpeny, amott a tunika kék színű, Mária vörös ruhája János köpenyében talál párra. Az aranymustrás köpenyszegélyek a vonal hullámzásával, gondosan rajzolt kalligráfiával keltenek dekoratív hatást. A Golgota-hegy sziklái a megvilágított és árnyékos síkok váltakozásával egyszerre töltenek be téralkotó, dekoratív és kifejező funkciót. A kifejezést illetően egyébként önként adódik az összevetés Masaccio pisai oltárképének azonos tárgyú oromzati táblájával (Nápoly, Galleria Nazionale di Capodimonte): Masaccio Kálváriájának sűrített drámaiságától távol áll Pesellino művének csendes, meditatív hangvétele.

Irodalom: *Berenson 1963, 167; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 70; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 60; Boskovits 1968, 28; Mucsi 1973, 17; Mucsi 1975, 45; Boskovits 1978, 28; Shapley 1979, 364.*

TV

100

PESELLINO, tkp. FRANCESCO DI STEFANO

Mária gyermekével

1450–1457 között
Fa, tempera, 60 × 36 cm
Ltsz.: 55.187
A Bertinelli-gyűjteményből

A képtár olasz gyűjteményének kimagasló színvonalú, különösen vonzó darabja ez a Madonna. Magától Pesellinótól az esztergomin kívül még két változatát ismerjük (egykor München, F. Haniel-gyűjtemény; Boston, Isabella Stewart Gardner Museum). Az ötvenes évek végén és a hatvanas években nagyszámú másolatot készített róla az a Lippi- és Pesellino-kompozíciókat sokszorosító firenzei műhely, amelyből a katalógusunkban következőnek tárgyalt kópia is kikerült. A Tengelicés Madonnát — pontosabban annak bostoni példányát — Pesellino két másik sokat másolt, népszerű Máriaképével: az Aynard-Madonnával és a jelenleg a Toledo Museum of Artban (Toledo, USA) őrzött Pratt-Madonnával együtt elsőként Ph. Hendy sorolta be a mester oeuvre-jébe. A kiváló tehetségű Lippi-tanítványt, akinek mindössze egyetlen műve dokumentált (Szentháromság, London, National Gallery), korábban főként cassone-képek festőjeként tartották számon, Madonna-képeit egy feltételezett műhelytársának, „Compagno di Pesellino"-nak tulajdonították.

Mária kagylódíszes, színes márványfülke előtt trónol, ölében gyengéden óvó mozdulattal tartja gyermekét. Szelíd szépségű arcán merengő szomorúság, Krisztus eljövendő szenvedésének tudása tükröződik; Jézus kezében a tengelice a passió szimbóluma. Ez a melankólikus kifejezés már a Botticelli-Madonnák érzelmi telítettségét vetíti előre.

Hogy képünk nem műhelymunka, hanem Pesellino saját kezű variánsa, egyértelműen kitetszik a hibátlan arányokból, a kivitelezés tökélyéből. A kerekded testformák, a zománcosan sima felületek azt a benyomást keltik, mintha a festő a kortárs szobrászat kihívására válaszolt volna, mintha Antonio Rossellino márvány domborműveivel versengenék. (Tudjuk:

a festészet és a szobrászat szembeállítása, előnyös és hátrányos tulajdonságaik latolgatása a reneszánsz művészetteória divatos — és persze eleve terméketlenségre ítélt — témája volt.) A reliefhatáshoz hozzájárul a képtér csekély mélysége is, a fülke oly közel van a képsíkhoz, hogy az alakok is egészen „közel jönnek" a nézőhöz. Hosszan sorolhatnánk a bravúrosan megfestett részleteket, amilyenek a stilizált hajtincsek, a leheletvékony fátyol vagy az áttetsző dicsfény.

A festmény a rövid életű mester utolsó alkotóperiódusában, az 1450-es években készült, de Boskovits megállapítása szerint az esztergomi és a müncheni verzió megelőzhette a bostonit.

Irodalom: *Berenson 1963, 167; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 72; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 62; Boskovits 1968, 29, 30. képleírás; Berenson, B.: Homeless Paintings of the Renaissance. London, 1969. 170; Zeri–Gardner: 1971, 108; Mucsi 1975, 45; Zeri 1976, 81; Boskovits 1978, 29, 30. képleírás*

TV

101

FRANCESCO PESELLINO UTÁN

Madonna viráglugasban

XV. század második fele
Fa, tempera, 62,5 × 37,5 cm
Ltsz.: 55.189
A Bertinelli-gyűjteményből

A félköríves záródású festmény a quattrocento második feléből származó firenzei képeknek ahhoz a népes csoportjához tartozik, amelynek mesterei Pesellino és Fra Filippo Lippi néhány különösen kedvelt kompozícióját másolták, variálták vagy egymással kombinálták (a modellként szolgáló egyik kép éppen Pesellino Tengelicés Madonnája az esztergomi képtárban, l. 100. sz. képünket). A csoportot alkotó festmények sokszorosító karton segítségével, szolíd kézművesi technikával készültek, jellemző rájuk a tiszta körvonalat adó rajz és a ragyogó színezés. A kópiák a kevésbé igényes, konzervatív ízlésű megrendelők körében lehettek kelendők. Az előképekhez viszonyítva síkszerűbb, sematikusabb formálásmód mellett erre utal az is, hogy a háttér antikizáló, tehát „modern" motívumát, a márványfülkét hol aranyalap, hol pedig a dekoratív hatásával és szimbolikájával egyaránt a késő gótikát visszaidéző rózsalugas helyettesíti. Az esztergomi kép és tucatnál több ismert változata azt a Pesellino-kompozíciót követi, amely századunk elején a lyoni Aynard-gyűjteményben volt, jelenlegi őrzési helye ismeretlen. A gyermek Jézus gesztusát a másolók egy része talányosnak, motiválatlannak érezhette, ezért két ujja közé a jelképes gránátalma egy magvát festette (pl. a londoni Victoria and Albert Museum példányán).

Berenson első jegyzékében a firenzei pap-festő, Pier Francesco Fiorentino oeuvre-jébe sorolta a Pesellino és Lippi invencióit ismételten felhasználó Madonna-képeket. Egy magyar kutató, Oberschall Magda már 1930-ban Lippi egy ismeretlen tanítványának tulajdonította őket, felismerve, hogy valójában semmi közük sincs Pier Francesco Fiorentino stílusához, amely egyértelműen Benozzo Gozzoli és Neri di Bicci formanyelvén alapul. 1932-ben, revideálva saját korábbi álláspontját, Berenson is különválasztotta e sorozatban gyártott, magánájtatosságra szánt képeket a szerény tehetségű, de egyéni arculatú mester életművétől, és az általa feltételezett ismeretlen másolónak a 'pszeudo Pier Francesco Fiorentino' nevet adta. A Berenson nyomán a szakirodalomban meghonosodott elnevezést Federico Zeri két okból kifogásolta: egyrészt mert az még mindig valamiféle stílusrokonságot sugall Pier Francesco művei és a Lippi-Pesellino derivációk között, másrészt mert szerinte a kópiák sorozata nem egy kéztől, hanem több, bár ugyanazon firenzei műhelyben dolgozó festőtől ered. A Zeri érvelését elfogadó kutatók ezért újabban a „Lippi és Pesellino utánzói" megjelölést alkalmazzák a kérdéses képegyüttesre, de van bizonyos valószínűsége Shapley feltételezésének is, hogy tudniillik nem egy, hanem egymással kapcsolatban álló több műhely produktumaival állunk szemben.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 76, 78; Mucsi 1975, 46; Tátrai MÉ 1983, 147. Vö. Berenson, B.: Quadri senza casa. Il Quattrocento fiorentino II. Dedalo XII/3 (1932) 693–694; Berenson 1963, 171; Zeri–Gardner 1971, 106; Zeri 1976, 80–83; Shapley 1979, 266.*

TV

102

VECCHIETTA (azaz LORENZO DI PIETRO) KÖRE

(Castiglione d'Orcia, 1410 — Siena, 1480)

Siena zászlajának átadása

1450–1460 között
Fa, tempera, 28,5 × 36,5 cm
Ltsz.: 55.161
A Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből

Város terén, templom előtt zajlik a zászlóátadás ceremóniája. A lovasoktól is kísért páncélos hadvezér — talán egy Siena szolgálatában álló condottiere — hosszú köpenybe öltözött városi tisztségviselőnek nyújtja át Siena fekete-fehér zászlaját. A két kísérő csoport tagjai közül — öltözetük egyik kiindulópontja lehet a jelenet meghatározásának — néhányan az eseményt figyelik, mások egymás felé fordulva kommentálják a történteket. A Zászlóátadás eredetileg szoba faburkolatába illesztett kép lehetett, és sorozathoz tartozott, amelynek az alábbi négy darabja maradt még fenn: Követ hódolása az uralkodó előtt (J. Paul Getty Museum, Malibu, Cal.), Hadvezér látogatása az uralkodónál (London, Thos. Agnew and Sons), Az uralkodó (vagy hadvezér?) érkezése Sienába (Barnes Foundation, Philadelphia), Csatajelenet (vagy lovagi torna?) Siena kapui előtt (korábban Párizs, Salvin-gyűjtemény, elárverezve: Palais Galliera 1973. dec. 5. lot. 38.). Boskovitscsal egyetértve kizártnak tartom azt az 1973-as londoni katalógusban publikált feltevést, hogy a képsorozat Anjou Károly guelf-párti sienai politikájának állítana emléket, vagyis XIII. századi eseményeket örökítene meg. Sokkal valószínűbb, hogy egykorú, quattrocento-közepi történésekről van szó, egyelőre azonban nem tudjuk, melyekről. A sok helyütt kopott felületű esztergomi kép és a sorozathoz tartozó többi tábla szerzőségének kérdése sem megoldott. B. Nicolson megelégszik a „XV. századi sienai festő" meghatározással, Boskovits viszont — a datálást az 1450–60 közötti időre pontosítva — kimutatja, hogy a képek stílusa a festő és szobrász Vecchietta műveiével rokon, csak kvalitásuk gyengébb: a rajz kissé sematikus, bizonytalan a középpontos perspektíva alkalmazása, nehézkes

a csoportfűzés. Everett Fahy attribúciója, hogy tudniillik Vecchietta testvére, Giovanni di Pietro volna a sorozat festője, jelenlegi tudásunk szerint még alig bizonyítható hipotézis, hiszen nincs biztos támpontunk Giovanni di Pietro stílusának ismeretéhez. Minden gyengéje ellenére az esztergomi képnek rangot ad tematikai érdekessége, ritkasága, dekoratív színezése, a figurák változatos mozgatása és az arcok markáns, plasztikus mintázása.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 52; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 46; Boskovits 1968, 11, 12. képleírás; Nicolson, B.: Tuscan Painting at King's Lynn. The Burlington Magazine 1973, 621; Renaissance Painting in Tuscany, 1300-1500. London, 1973. 16. sz. Fermoy Art Gallery, King's Lynn; Mucsi 1973, 14; Paintings by Old Masters 4 June — 5 July 1974. Thos. Agnew and Sons Ltd. London, 1974. Kat. sz. 3; Mucsi 1975, 41; Boskovits 1978, 11–12. képleírás*

TV

103

NERI DI BICCI

(Firenze 1418 — Firenze 1492)

Tóbiás az angyallal és Szent Jeromos

Fa, tempera, 35 × 26 cm
Ltsz.: 55.178
A római Bertinelli-gyűjteményből

A firenzei quattrocentóban szembetűnően megszaporodnak azok a képek, amelyek a Rafael arkangyal vezetésével vándorló ifjú Tóbiást ábrázolják, hol egymagukban, hol a másik két arkangyal vagy szentek társaságában. A témának a korábbi korszakokhoz és más művészeti központokhoz képest lényegesen sűrűbb előfordulását a szakirodalom többnyire azzal magyarázza, hogy a Tóbiás-képek mint fogadalmi képek jöttek divatba: megrendelőik a gyermeküket távoli üzleti útra küldő kereskedők közül kerültek ki. Tóbiás útja a médiai Rágesbe, hogy apja részére behajtsa a tartozást Gabaeltől, az úton az arkangyali védelem vagy a gyógyító erejű hal kifogása a Tigris folyóból, olyan mozzanatok a deuterokanonikus bibliai elbeszélésben, amelyeket az alkalomhoz illőnek és szívükhöz különösen közelállónak érezhettek e fogadalmi képek megrendelői. Újabban azonban Gombrich egy tanulmánya arra hívta fel a figyelmet, hogy a témának ez az értelmezése a reneszánsz szimbolika leegyszerűsítése volna. Szerinte az igazi főszereplő nem is Tóbiás, hanem Rafael arkangyal, akinek Tóbiás ugyanúgy csupán attribútuma, mint mondjuk Szent Katalinnak a kerék. Eszerint az esztergomi kép témáját is helyesebben adnánk meg úgy, hogy „Rafael arkangyal és Szent Jeromos". Másrészt Rafael, akit — testi és lelki értelemben egyaránt véve — gyógyító szentként tiszteltek, védőszentje volt a Compagnia di Raffaello nevű firenzei vallásos testvérületnek. Ez a vallásos társulás a XV. század második harmadában megnövekedett jelentőségre tett szert, mert ebben az időben a Cosimo Medici által feloszlatott Compagnia della Misericordia számos tagja is soraiba lépett. Gombrich feltételezi, hogy a megannnyi Tóbiás az angyallal témájú kép megfestésére ennek a testvérületnek a tagjai adták a megbízást. Úgy gondoljuk, hogy amíg egykorú források nem döntik el a kérdést, Gombrich hipotézise mellett megmarad a fogadalmikép-teória létjogosultsága is.

Az esztergomi kép arkangyala jobb kezében a hal belső részeit tartalmazó szelencét tartja, a másikkal kézen fogva vezeti Tóbiást, aki korabeli öltözékben, a csodálatos hal miniatürizált változatával lépked égi oltalmazója oldalán. A környezetet repedezett föld jelzi néhány fűcsomóval, a vándorokat kísérő kutya egérnyivé zsugorodott. Jeromos gótikus pózban áll, a felénk tartott könyv és írószerszám a tudós bibliafordító attribútumai.

Maga Neri di Bicci több ízben megfestette a témát. Feljegyzéseiben — La Ricordanze di Neri di Bicci (1453–1475) — kilenc alkalommal utal ilyen tárgyú képre. Tóbiást és az angyalt ugyanebben a beállításban látjuk viszont a New York-i Metropolitan Museum szintén kisméretű példányán (ltsz.: 1975. 1. 71.), és ugyanott van egy nagyon hasonló másik példány is (Ltsz.: 1975. 1. 72).

Neri di Bicci apjának, Lorenzo di Biccinek volt tanítványa. A sokféle hatást — Fra Angelico, Gozzoli, Baldovinetti, Lippi, Pesellino — archaikus ízű, minden intellektuális magaslatot nélkülöző, könnyen felismerhető, megnyerő stílussá ötvözte. Évtizedeken át állt egy sok tanítványt foglalkoztató, termékeny, a bevált formulákat, típusokat fáradhatatlanul ismételgető műhely élén.

Irodalom: *Berenson 1963, 153; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 74; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 64; Mucsi 1975, 45. Vö. Gombrich, E. H.: Tobias and the Angel. In: Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance. London, 1972. 26–30; Baetjer, K.: European Paintings in the Metropolitan Museum of Art. A Summary Catalogue. New York, 1980. I. 134.*

TV

104

GIOVANNI BOCCATI

(Camerino 1420 körül — 1480 után)

Kálvária

1445–1450 között
Fa, tempera, 75 × 49 cm
Ltsz.: 55.206
A Bertinelli-gyűjteményből

A keresztek sziklás fennsíkon emelkednek a magasba. A megfeszített Krisztus előrebukó testtel csüng a kereszten, a két lator kicsavart végtagokkal vívja haláltusáját. A három, expresszív erővel megjelenített test kontúrja a bodros felhőktől barázdált ég elé rajzolódik. A keresztek lábánál szaggatott ritmusú, zsúfolt kompozícióban jelenik meg Mária a gyászoló asszonyokkal, a tarka ruhákba öltözött kockázó katonák és a más-más színű paripákon ülő lovasok csoportja. Páncélon, zászlón stilizált skorpiót látni, a bibliai zsidó nép középkorban használatos jelképét. A hátteret — ritkaság ez a Kálvária-jeleneteknél — sziklák szegélyezte tengeri táj képezi, jobboldalt fallal övezett városra látunk. Ahol a tenger találkozik az éggel, az erősen ívelt horizont fölött kifehéredik az ég. Pietro di Giovanni d'Ambrogio Mária mennybevitelén találkoztunk hasonló görbe horizontvonallal. A figurák rajza szögletes, szinte szálkás, a színek közt a világos tónusok uralkodnak. A felületet egy régebbi, rosszul sikerült restaurálás erősen megkoptatta.

Az esztergomi kép szorosan kapcsolódik Boccati két másik Kálvária-táblájához, amelyek a velencei Cà d'Oro-, illetve

Cini-gyűjteményben vannak. A három kompozíció ugyanakkor rokon azokkal a passiójelenetekkel, amelyek Boccati korai főművét, az 1447-ben befejezett Madonna del Pergolato predelláját díszítik (Perugia, Galleria Nazionale dell' Umbria). Az esztergomi és a két velencei Kálváriát a kutatás ennek megfelelően a camerinói mester 1445-ben kezdődő perugiai tartózkodásának elejére helyezi. Boccati negyvenes években festett Kálváriáinak fejlődéstörténeti, művészettörténeti jelentőségét fokozza, hogy a németalföldi festészet itáliai hatását dokumentálják. Meiss, Zeri, majd nyomukban más kutatók hívták fel a figyelmet arra, hogy e kompozíciók Itáliában szokatlan vonásokkal rendelkeznek: az előtér alakjai magaslaton, platón helyezkednek el, amely alatt szélesen és messzire terjedően terül el a háttérbeli táj, ez utóbbi pedig telistele van aprólékosan megfestett részletekkel. Egy-egy alak csak félig kerül a képre, mintegy érzékeltetve, hogy az elbeszélés a képtéren túl folytatódik. Olyan sajátosságok ezek, amelyek Jan van Eyck és iskolájának azonos tárgyú képein jelennek meg.

Megalapozott feltevés szerint a Camerinóból Perugiába érkező Boccatihoz Domenico Veneziano 1438-ban festett, azóta elpusztult perugiai freskói közvetítették a németalföldi hatást. Boccati elbeszélő technikáján emellett nyilvánvalóan mély nyomot hagyott szülővárosának, Camerinónak késő gótikus festészete is. A mester művészetének stílusösszetevői egyébként mindmáig igen vitatottak, általánosan elismertnek csak a Domenico Venezianótól és egy későbbi stílusperiódusban a Piero della Francescától kapott ösztönzések számítanak. Jó érvek szólnak Zampetti hipotézise mellett is, hogy Boccati már egész fiatalon kapcsolatba kerülhetett a padovai Squarcione-körrel. Végeredményben azzal az itáliai reneszánszban nem egyedülálló esettel állunk szemben, amikor egy korántsem korszakalkotó jelentőségű mester művészete eléggé egyéni karakterű ahhoz, hogy zavarba hozza a hatások kielemzésére törekvő történészeket.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 66; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 58; Vitalini Sacconi, G.: Pittura marchigiana. La scuola camerinese. Trieste, 1968. 124; Berenson 1968, 54; Van Os, H. W.: Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300–1450. 's-Gravenhage, 1969. 180 (93. jegyz.); Zampetti 1971, 82; Zampetti, P.: Giovanni Boccati. Milano, 1971. 14, 26, 189; Mucsi 1973, 16; Mucsi 1975, 44; Wohl, Hellmut: The Paintings of Domenico Veneziano ca. 1410–1461. A Study in Florentine Art of the Early Renaissance. Oxford, 1980. 27. (25. jegyzet)*

TV

105

MATTEO DI GIOVANNI

(Borgo Sansepolcro 1430 körül — Siena 1495)

Szent Jeromos

1460–1470 között
Fa, tempera, 42 × 25 cm
Ltsz.: 55.177
A Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből

Matteo di Giovanni Szent Jeromosa egy oltárkép bal oldali pilléréről származik. Ugyanezen elveszett vagy legalábbis mindeddig nem azonosított oltártábla jobb oldali pillérén lehetett az altenburgi Lindenau Museum Szent Miklósa. A két azonos méretű és azonos keretdíszítésű töredék összetartozását egymástól függetlenül Mojzer Miklós és Federico Zeri állapította meg. Ugyancsak Mojzer szerint a Szent Jeromos a festő korai, még a hatvanas évek terméséhez tartozó munkája, amelyen Piero della Francesca hatása figyelhető meg. 1465 körül ugyanis Matteo di Giovanni festette meg Piero della Francesca Jézus megkeresztelése (London, National Gallery) képéhez az oldalszárnyakat és a predellaképeket (Sansepolcro, dóm). Ezúttal és talán más alkalmakkal is tanulmányozhatta a sansepolcrói mester művészetét, letisztult, egyszerű formálásmódját. Ennek a hatásnak tulajdonítható Jeromos figurájának tömbszerűen zárt megfogalmazása is. Matteo di Giovanni az oltárkép egészén belül kicsiny részt is feltűnő műgonddal festette meg. Különösen szép az erőteljes kontúrokkal formált szakállas fej és a mély redőktől árnyékolt, fénnyel átitatott vörös és kék drapéria. A szent hosszú ujjaival a könyvben lapoz, a mellette heverő oroszlánnak értelmes, emberi tekintete van.

Irodalom: *Mojzer 1964, 2, 4; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 60; Zeri, Federico: Appunti sul Lindenau-Museum di Altenburg. Bollettino d'Arte XIX (1964) 47; Berenson 1968, 258; Boskovits 1968, 21. képleírás; Mucsi 1975, 42; Boskovits 1978, 21. képleírás*

TV

106

MATTEO DI GIOVANNI

Mária a kis Jézussal és két angyallal

1482
Fa, tempera, 66 × 76 cm
Ltsz.: 55.175
Az Ipolyi-gyűjteményből

A festmény harmonikus egész képzetét kelti, pedig töredék. Eredetileg a sienai San Agostino-templom 1482-ben festett oltárképének volt oromzati lunettája, amelyen jobboldalt Szent Ágoston, baloldalt Szent Ferenc alakja volt még látható. A Szent Ágostont ábrázoló rész a londoni Allendale-gyűjteménybe, a Szent Ferenc-töredék milánói magángyűjteménybe került. A lunetta egy leírás tanúsága szerint a XIX. század elején még a San Agostino-templom dormitoriumában volt. A középkép, amely hátborzongató naturalizmussal a Matteo di Giovanni által többször feldolgozott témát, a betlehemi gyermekgyilkosságot ábrázolja, ma is eredeti helyén áll. Az oltárképet rekonstruáló Pope-Hennessy a predellaképeket is azonosította, az azonosítás helyességét azonban legújabban Erica Trimpi kétségbe vonta, és a chicagói Art Institute-ban, ill. angol magángyűjteményben lévő predellajeleneteket Matteo egy másik, korábbi oltárképével hozta kapcsolatba.

A kutatók nem egyszer elemezték Matteo művészetének firenzei és padovai összetevőit. A firenzeiek közül a Pollaiuolo testvérek hatása az energikus, igen határozott kontúrban mutatkozik meg, a Sienában miniatúrákat festő Girolamo da Cremona pedig bizonyos antikizáló motívumokat és a padovai Mantegna kemény modellálását közvetítette. Matteo stílusában mégis a helyi elem a döntő, amit közvetlenül Vecchiettától és Domenico di Bartolótól vett át, de ezen túl számára — éppúgy, mint Neroccio számára — igen nagy jelentőségűek voltak a trecento előképek is. A harmadik di-

menzió érzékeltetése során nem megy túl a domborműhatáson; gyakran fest arany hátteret, fényes, pompázatos összhatásra törekszik. Pope-Hennessy szerint kevés képe van Matteónak, amely ugyanazzal a transzcendens kvalitással rendelkeznék, mint az esztergomi. Mély hatást tesz a nézőre Mária lankadt melankóliája, a gyermek Jézus dekadensen fáradt áldó gesztusa, a bal oldali angyal buzgó áhítata és a jobb oldali angyal szemérmes érzelmessége. A brutális Gyermekgyilkosság fölött Matteo az éteri szépséget jeleníti meg, ékítménnyé nemesíti a legkisebb részletet is. A dekoratív szándék egyformán tetten érhető az arannyal hímzett ruhaujjakban, a ruharedők finom árnyalásában, a haj megfestésében.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 60–62; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 54; Berenson 1968, 258; Mucsi 1973, 16; Mucsi 1975, 42–43; Tátrai 1983, 35. Vö. Trimpi, Erica: „Johannem Baptistam Hieronymo aequalem et non maiorem": A predella for Matteo di Giovanni's Placidi altar-piece. The Burlington Magazine, August 1983, 457–466.*

TV

107

MATTEO DI GIOVANNI

Mária gyermekével és két angyallal

XV. század utolsó harmada
Fa, tempera, 64 × 46 cm
Ltsz.: 55.176
A római Bertinelli-gyűjteményből

Ez a festmény Berenson szerint nem saját kezű, hanem műhelymunka. Kétségtelen, hogy a San Agostino lunettája igényesebb mű, dallamosabb a vonalvezetése, finomabban kidolgozottak a részletei, mégis ez a Madonna is elég jó kvalitású ahhoz, hogy nagyobbrészt Matteo művének tartsuk. A reprezentatív rendeltetésű oltárkép lunettáján Mária tekintete és Jézus áldása kifelé, a néző felé irányul. A magánájtatosságra szánt képen, ahol az alakok elrendezése azonos, mint Matteo és Neroccio számos más, hasonló rendeltetésű képén, Mária és Jézus egymás felé fordulnak, a cselekmény a képtéren belül marad, hangsúlyozottabban fejeződik ki az anya–gyermek kapcsolat bensőségessége, Mária simogatásra, játékra nyújtja kezét Jézusnak. A Madonnát kísérő két égi hírnök között — élénkítő effektusként — a festő kifejezésben különbséget tesz: az egyik angyal nyitott szája, félig lesütött szeme ájtatos énekre utal, miközben a másik gyermeki derűvel és kíváncsisággal figyeli a Madonnát.

Irodalom: *Mojzer 1964, 4–5; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 62; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 56; Berenson 1968, 258; Mucsi 1975, 42.*

TV

108

MATTEO DI GIOVANNI MŰHELYE

Szent Péter keresztrefeszítése

XV. század utolsó harmada
Fa, tempera, 32 × 38,6 cm
Ltsz.: 55.167
A Ramboux-, illetve az Ipolyi-gyűjteményből

A II. század végéről származó ókeresztény irat, a „Péter cselekedetei" elbeszélése szerint Péter apostolt saját kívánságára feszítették keresztre fejjel lefelé, mert nem tartotta magát méltónak arra, hogy ugyanúgy haljon meg, mint Jézus. A sienai predellakép mestere szerényebb tehetségéhez képest elevenen igyekszik felidézni a szent mártíromságát. Jobbról-balról egy-egy hóhér azon buzgólkodik, hogy Péter lábát hozzákötözze a fához, harmadik, fél térdre ereszkedett társuk az áldozat kezét erősíti a kereszthez. A brutális cselekményhez két páncélos katona asszisztál, lándzsájára támaszkodik az egyik, pajzsára a másik. A kivégzés színterét hátul bástyás városfal zárja le: az architektúra Rómát jelképezi. A predellaképet már a Ramboux-gyűjtemény 1867-es katalógusa Matteo di Giovanni iskolájának tulajdonította, és később is vagy magának Matteónak vagy műhelyének adták. Mojzer szerint a túlhangsúlyozott kontúrok, a kulisszaarchitektúra és a bábuszerű alakok arra utalnak, hogy Matteo tanítványának, segédjének és leghűbb követőjének, Guidoccio Cozzarellinek a munkájáról van szó. Ugyancsak Mojzer hozta képünket összefüggésbe a williamstowni (Mass.) Sterling and Francine Clark Art Institute hasonló méretű, Szent Péter és András elhivatását ábrázoló predellatöredékével, amelyet a szakirodalom szintén hol Cozzarellinek, hol Matteónak attribuál. Mojzer elképzelhetőnek tartja, hogy a két predellakép eredetileg Matteo di Giovanninak a sienai San Pietro Ovile-templomban lévő fiatalkori oltárképéhez tartozott. A clevelandi múzeum katalógusa (1974) az esztergomi kép említése nélkül hozza kapcsolatba egymással — mint eredetileg esetleg egyazon predellához tartozó képeket — a williamstowni Szent Péter és András elhivatását, a zürichi Koetser Galéria Lakoma Lévi házában témájú képét és a Cleveland Museum of Art Keresztrefeszítését, mindhármat Matteo di Giovanni művének tekintve. Az esztergomi tábla annak ellenére is együvé tartozhatott mindezen predellaképekkel, hogy rajta az alakok rajza, megformálása kétségkívül gyengébb. Egyazon predellán belül az egyes képek kvalitása eltérő lehet a műhely kisebb vagy nagyobb mérvű részvételétől függően.

Irodalom: *Mojzer 1964, 5–6; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 64; Berenson 1968, 258; Mucsi 1975, 43. Vö.: Elizabeth de Fernandez-Gimenez katalóguscímszava, In: The Cleveland Museum of Art. European Paintings before 1500. Cleveland, 1974. 97.*

TV

109

GHERARDO DI GIOVANNI

(Firenze, 1446 körül — Firenze, 1497)

Mária gyermekével, a kis Keresztelő Szent Jánossal és az ifjú Szent Jeromossal

XV. század utolsó harmada
Fa, tempera, 64 × 64 cm
Ltsz.: 55.193
A Bertinelli-gyűjteményből

A XV. század utolsó harmadának firenzei festészetében Botticelli és Filippino Lippi mellett Domenico Ghirlandaio a meghatározó vezéregyéniség. Ghirlandaio tanítványainak, a hatása alatt álló mestereknek, a hozzá többé-kevésbé közelálló festők munkásságának a szétválasztása a quattrocento-

kutatás egyik nehéz feladata. Sok más, a Ghirlandaio-körbe tartozó kép utóéletéhez hozzátartozott, ami az esztergominak jutott osztályrészül, hogy Bastiano Mainardinak, majd Francesco Granaccinak, aztán a San Miniato Mesternek tulajdonították. A kérdéskör legalaposabb ismerője, Everett Fahy előbb a Zeri által rekonstruált Marradi Mester munkáját látta benne, és csak újabban határozta meg szerzőjét Gherardo di Giovanni személyében. Ez utóbbinak főként miniátori munkássága ismert, de Vasari mint freskók és táblaképek alkotóját is méltatta. Fahy a kevés, biztosan neki tulajdonítható, dokumentált művet alapul véve állított össze jegyzéket Gherardo di Giovanni feltételezhető munkáiról, amelyek többsége korábban a Szüzesség triumfusa Mesterének neve alatt szerepelt.

Az esztergomi tábla jelenleg nyolcszögletű, de eredetileg kerek formátumú kép, tondo lehetett. Hogy a jelenlegi formátum nem az eredeti, kitűnik a két szélső figura lábának természetellenes elvágásából. Mária súlyos, méltóságteljes frontalitásban trónol az arannyal átszőtt kárpit előtt. Mozdulatlanságához a három másik szereplő elevensége adja a kontrasztot: a könyvet tartó kis Jézus lemászik anyja öléből, lobogó drapériával siet hozzá és gyengéden tekint rá a gyermek Keresztelő, az ifjú Szent Jeromos pedig imára összetett kézzel a másik oldalról lép oda a csoporthoz. A háttérben még egyszer feltűnik Szent Jeromos, de már a pusztai vezeklő szerepében. A figurák tömör, plasztikus mintázása és az erőteljes színek a Ghirlandaio-iskola alapvető jellegzetességei közé tartoznak.

Irodalom: *Berenson 1963, 145; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 79–80; Fahy, Everett: Some Early Italian Pictures in the Gambier-Parry Collection, The Burlington Magazine 1967, 134. (30. jegyzet); Boskovits 1968, 40; Mucsi 1973, 18; Holst, Chr.: Francesco Granacci. München, 1974. 185–186.; Mucsi 1975, 46; Fahy, Everett: Some Followers of Domenico Ghirlandaio. New York–London, 1976. 114, 181; Boskovits 1978, 40. képleírás*

TV

110

NEROCCIO DI BARTOLOMEO DE' LANDI

(Siena, 1447 — Siena, 1500)

Madonna gyermekével, Szent Sebestyénnel és Alexandriai Szent Katalinnal

1490–1500 között
Fa, tempera, 73 × 50 cm
Ltsz.: 55.200
A Bertinelli-gyűjteményből

A kifinomult szépség, arisztokratikus elegancia festője volt Neroccio de'Landi, a város tekintélyes patríciuscsaládjának sarja. Másfél évszázad múltán még egyszer utoljára, és mégis rendkívül eredeti módon élesztette újjá a Simone Martini művészetében gyökerező gótikus hagyományt. Vecchiettának volt tanítványa, 1469–75 között a tehetségben vele egyenrangú Francesco di Giorgióval dolgozott műhelyközösségben: ennek a két mesternek a hatása éppúgy nyomot hagyott művein, mint a firenzei kortársaktól eredő impulzusok. Az esztergomi kép jó fogalmat ad erről a nemesveretű művészetről. Neroccio és műhelyének számos képén tér vissza ugyanez a hosszú nyakú, merengő Madonna — orra keskeny, magasan ívelő szemöldöke leheletvékony — és ugyanezek a kékvérű, álmatag tekintetű szentek. Bőrük opálos, tejfehér, szinte áttetszően halovány; a mester az inkarnát festésében különösen egyéni volt. Sebestyén nem ágyékkötővel, nyilaktól vérző sebekkel — ahogyan gyakran ábrázolták —, hanem lovagi viseletben jelenik meg, úgy tartva kezében a vértanúság nyilát és koronáját, mint uralkodói jelvényeket. Mária köpenyét elöl melltű fogja össze, hogy elegáns íveléssel, a karon alig megtörve hulljon alá. A festő érzékeny árnyalással követi a formák domborulatait — a test plasztikus modellálása, a kis Jézus hibátlan arányai minden archaizálás mellett is jelzik, hogy a XV. század vége felé járunk —, de a szereplők körül leszűkíti a teret, szabad folyást enged az alakokat szelíden körülölelő kontúrnak.

A századunk elején végrehajtott túl radikális tisztítás lekoptatta a festékfelületet, és ez a körülmény nehezíti a kép megítélését. Sem a datálás, sem a sajátkezűség kérdése nem teljesen tisztázott. Coor — Goodisontól követve — az 1490-es évek közepén keletkezett műhelymunkának tartja. Szerinte képünk Madonna gyermekével-csoportja a cambridge-i Fitzwilliam Museum műhelyképével együtt a sienai képtár egyik Madonna-képének (ltsz.: 294) sémáját követi. A cambridge-i tábla rajzbeli fogyatékosságai csakugyan egyértelműen műhelyproduktumra, kópiára vallanak, Mária és a Gyermek beállítása is pontosan megegyezik a sienai festményen láthatóval. Az esztergomi kompozíció azonban mentes a műhelysegédek munkáit jellemző gyengéktől, kvalitásban nem marad el a mester saját kezű művei mögött, emellett nem jelentéktelen eltéréseket mutat a sienai képtár Madonnájához képest: Máriánál új motívum a jobb kéz ujjainak „játéka" és a testre simuló bal kéz (nemcsak természetesebb ez a kéztartás, de egyben nyúlánkabbá teszi a test arányait is), továbbá a melltűvel összefogott köpeny motívuma sincs meg a Coor által előképnek tartott sienai képen. Egyáltalán nem nyilvánvaló tehát, hogy festményünk deriváció volna, és az is lehet, hogy — mint Boskovits feltételezi — nem a kilencvenes, hanem még a nyolcvanas években készült.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 62, 64; Goodison, J. W.–Robertson, G. H.: Fitzwilliam Museum Cambridge. Catalogue of Paintings. Vol. II. Italian Schools. Cambridge, 1967. 108; Berenson 1968, 291; Boskovits 1968, 20. képleírás; Mucsi 1975, 43; Tátrai 1983, 35.*

TV

111

CARLO CRIVELLI

(Velence, 1430 körül — Fermo v. Ascoli, 1500 előtt)

Padovai Szent Antal, Sienai Szent Bernardin, Szent Domonkos

1493
Fa, tempera, 29 × 18; 34 × 26,5; 30 × 20 cm
Ltsz.: 55.214/1, 2, 3
A Bertinelli-gyűjteményből

Federico Zeri rekonstrukciója szerint a három szent félalakja a fabrianói San Francesco-templom oltárképének predellájához tartozott. A Mária koronázását ábrázoló oltárkép (Milánó, Brera) 1493-ban készült, Crivelli utolsó évszámmal jelzett műve. A predellaképek közül hat a párizsi Musée Jacquemart Andréba került, az eredetileg középen lévő Áldó

Krisztus, valamint a Szent Onofrius a római Angyalvár gyűjteményében található. Ugyancsak Zeri megállapítása, hogy a Szent Onofrius és az esztergomi Szent Bernardin az oltárképet keretező pilaszternek a predella folytatását képező alsó sávjában lehetett elhelyezve, az előbbi a jobb, az utóbbi a bal oldalon. Kisebb méretükből kikövetkeztethetőleg Padovai Szent Antal és Szent Domonkos a pilaszterek belső oldalán kaphatott helyet.

Az esztergomi táblákat Colasanti, Berenson és legújabban Zampetti Carlo Crivelli testvérének és szolgai utánzójának, Vittore Crivellinek tulajdonította, a képek kiváló kvalitását tekintve azonban semmi okunk sincs kételkedni az idősebb és összehasonlíthatatlanul több tehetséggel megáldott mester szerzőségében. A padovai–velencei iskolázottságú Crivelli élete nagy részét Marche tartomány kicsiny fejedelemségeiben töltötte, igen eredeti, tudatosan archaizáló művészetével megrendelőinek konzervatív ízléséhez alkalmazkodva. Többrekeszes, pompás oltárképeit alkotva figurát, öltözéket, csendéleti kelléket úgy festett meg, hogy minden részlet egyszerre és magas fokon bír természetutánzó, illúziókeltő, díszítő és kifejező értékkel. Karakterábrázoló készségéhez, bár portrét soha nem festett, csak kevés kortársáé mérhető. A joviális Szent Antal olvasásba mélyed, finom mozdulattal lapozni készül, a könyvet szinte dédelgetve szorítja magához. Kövérkés, gyűrött arcát, ahogy a könyv fölé hajol, rövidülésben látjuk: emlékezetünkbe idéződik az a hatás, amit a padovai Mantegna művészete gyakorolt a fiatal Crivellire. Szent Bernardin oly sok képről ismert vonásai karikírozottan ismétlődnek a predellaképen. A sienai prédikátor világtól elforduló, keserű öregemberként jelenik meg a kolostorablakot imitáló keretben. A kenetteljes Szent Domonkos önsanyargatástól fáradt arcát az ég felé fordítja, ujjával is felfelé mutat. Inkább szánnivalóan esendő, mint tiszteletet ébresztő szenteket fest Crivelli, akinek humorérzéke, iróniája blaszfémiával határos. A kései oltárképek — ilyen a fabrianói is — szentjeiről egyébként helyesen állapította meg Zampetti, hogy kifejezésben komorabbak, rezignáltabbak, mint a 70-es évekből való egzaltált, csupa ideg társaik.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 94, 98; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 80, 82, 84; Zampetti 1971, 184; Mucsi 1973, 7; Mucsi 1975, 48; Bovero, A.: L'opera completa del Crivelli. Milano, 1975. 101; Mravik 1978, 38. képleírás, 2. kiadás 1983, 31. sz.; Pavone, M. A.–Pacelli, V.: Enciclopedia Bernardiana. Iconografia. Salerno, 1981. 55.*

TV

112

NICCOLÒ DA FOLIGNO, tkp. NICCOLÒ DI LIBERATORE DI GIACOMO DI MARIANO

(Foligno, 1430 körül — Foligno, 1502)

Szentháromság

XV. század utolsó negyede
Fa, olaj és tempera, 100 × 60 cm
Ltsz.: 55.204
A Bertinelli-gyűjteményből

A csúcsíves záródású tábla eredetileg nagyméretű oltárkép felső részét képezhette. Kerete nagyobb részt új, az arany háttér is teljesen megújított. Sok a restaurátori kiegészítés az alakokon, de teljesen épen maradt az Atyaisten feje. A földszínű köpenyben trónoló Atyát vörös szárnyú kerubok veszik körül. A kereszten függő Krisztus-test zöldesen árnyalt.

Az Umbriában és Marchéban működő festőt élénk színek, kemény körvonal, mélyen árkolt drapériák, csontos végtagok, patetikus hangvétel, misztikus indíttatású naturalizmus jellemzik. A végső soron egyéni karakterű stílus alakulásában előbb a firenzei Benozzo Gozzoli, később Antonio Vivarini és Carlo Crivelli műveinek megismerése játszott szerepet. Ennek a két velencei mesternek a formakészletét a Marche tartományban lévő műveik alapján ismerte meg. Képünket Mojzer a cambridge-i Fogg Art Museum triptichonjához tartja stílusban közelállónak, és Mucsival együtt annak lehetőségét latolgatja, hogy esetleg a római Galleria Torlonia 1475-ös évszámmal jelzett poliptichonjához tartozott volna.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 68–69; Mucsi 1973, 17; Mucsi 1975, 44; Todini, F.: La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento. 2. kötet. Milano, 1989. 241, 964. kép*

TV

113

FRANCESCO DI SIMONE DA SANTACROCE

(Kimutatható Padovában 1462-től, meghalt Velencében 1508-ban)

A Szent Család Zakariással és a kis Keresztelő Szent Jánossal

XV. század vége
Fa, olaj, 54 × 74 cm
Ltsz.: 55.242
A Bertinelli-gyűjteményből

A Bergamo melletti Santacroce faluból egész sor festő költözött Velencébe, ahol a XVII. század elejéig a vezető velencei mesterek stílusát követve, gyakran egyszerűen másolatokat készítve fejtették ki tevékenységüket. Közülük az első volt Francesco di Simone, aki 1462-ben lett a padovai festőcéh tagja, 1492-től haláláig velencei műhelyében dolgozott. Padovai időszakában Mantegnát utánozta, Velencében Bellini művészetének hatása alá került.

Az esztergomi festmény a Giovanni Bellini körében kedvelt és elterjedt félalakos Sacra Conversazione ikonográfiai típus szép példája. A Szent Család, Zakariás és a gyermek Keresztelő János együttese várépítménnyel ékes táj előtt jelenik meg. A lágyan, finoman modellált arcok, a szelíd, ájtatos gesztusok, a prizmaszerűen megtört ruharedők és a napsütötte, derűs színvilág a velencei quattrocento vezéregyéniségének formanyelvét idézik. Mária és a két gyermek beállításában olyan kompozíciós sémára ismerünk rá, amely tucatnyi, Bellini iskolájából származó képen hasonló vagy azonos formában tér vissza, csupán a kis Szent János alakját helyettesíti egyik-másik festményen vagy a donátor figurája, vagy a könyv motívuma. Ennek a sémának a prototípusát Bellini alkotta meg egy elveszett művén.

Az esztergomi kép közeli variánsa a baltimore-i Walters Art Galleryben van. Ez utóbbi festményt Federico Zeri Francesco di Simone tanítványának és örökösének, a XVI. század első felében működő Francesco Rizzo da Santacrocénak tulajdonítja, míg Berenson mindkét festő szerzőségét egyformán

lehetségesnek tartja. Fénykép után ítélve a baltimore-i változat az esztergomihoz képest gyengébb kvalitásúnak és későbbinek tűnik. Nemcsak a gazdagon kialakított tájháttér redukálódik ott néhány motívumra, hanem az alakok megformálása is kevésbé plasztikus, rajzuk bizonytalanabb. A két változat közötti kapcsolat mester–tanítvány viszonyt sejtet, vagyis Francesco di Simone ma Esztergomban lévő kompozícióját használhatta fel Francesco Rizzo da Santacroce, amikor a jelenleg amerikai gyűjteményben őrzött képét festette.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 90; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 76; Mucsi 1973, 18–19; Mucsi 1975, 52; Chiesa, Bruno della–Baccheschi, Edi: I pittori da Santacroce. In: I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento. II. Bergamo, 1976. 43; Tátrai MÉ 1983, 150, 152. V.ö. Berenson 1957, 152; Heinemann, Fritz: Giovanni Bellini e i belliniani. Venezia, 1962. 37–38; Zeri 1976, 265–266.*

TV

114

PIETRO PAOLO AGABITI

(Sassoferrato, 1470 körül — Cupramontana, 1540 körül)

Jézus születése

1534
Fa, olaj és tempera, 215 × 124 cm
Jelezve lent jobbra, a sziklán levő papírlapon: „Opera aeraelitto [?] lassata per giuliano ab ceccolino e dõ piermario ãtẽ francesca soi fratelli curatori [?] ... [olvashatatlan] ... : 1534, pietro paolo agabito depinxit"
Ltsz.: 80.1154
1948-ban Teleki Andor tulajdonában volt, később dr. Balogh István ajándékaként a Törökvész úti r. k. templomba került.
A budapesti Ország úti r. k. plébániából

Agabiti a Marche-vidék konzervatív és provinciális mestere, aki még a XVI. század első felében sem alkalmazta képein a cinquecento újításait, változatlanul őrizte az előző század stílusát. Az 1490-es évek közepe táján Velencébe került, legkorábbi évszámmal — 1497 — ellátott műve ugyanis Cima da Conegliano szolgaian hű követőjének mutatja (Padova, Museo Civico). A venetói iskolázottságra a további utazások során emiliai és romagnai hatások rakódtak. Emilia központjában, Bolognában Francesco Francia újfajta térábrázolása vonzotta, Romagnában viszont Marco Palmezzano művei keltették fel érdeklődését. 1507-ben már dokumentált a tartózkodása Marche tartományban, ahol szülővárosa, Sassoferrato, valamint Jesi és Corinaldo templomai számára dolgozott. 1531-ben visszavonult a cupramontanai kolostorba (Convento della Romita), és ott élt 1540 körül bekövetkezett haláláig.

Képünk felirata a megrendelő és a festő nevén kívül az 1534-es évszámot is feltünteti: az esztergomi Jézus születése a mester utolsó datált műve, kései korszakának fontos dokumentuma. Az alakok suta megformálásában, a nehézkes rajzban, a vastag kontúrokban egyértelműen provinciális minőség nyilvánul meg, de egyszersmind ez adja a kép vonzerejét is. A nagyméretű tábla nem nélkülözi az ízes festői epizódokat, amilyenek a farönkoszlopok, a tető korhadó deszkái, a hatalmas sziklatömbök, az ágra akasztott hordó és batyu, vagy a Jézus feje alatt összecsavart takaró. Agabiti változatossá, érdekessé igyekezett alakítani a háttérbeli tájat is, amely a pásztoroknak szóló híradás színtere. Igaz, kezdetlegesen, nyersen, mégsem teljesen sikertelenül törekedett az érzelmi momentum megjelenítésére: naiv bájjal festette meg az imádkozó Máriát és a botjára támaszkodó József áhítatát.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 87–88; Comai, G.: Pietro Paolo Agabiti. Ancona, 1971. 134–135; Mucsi 1975, 50. Vö. Pallucchini, R.: La pala dell'Agabiti per San Francesco di Corinaldo. In: Festschrift Ulrich Middeldorf. Berlin, 1968. 213–217.*

TV

115

A LUCCAI SZEPLŐTELEN FOGANTATÁS MESTERE

(működött a XV. század végén)

FIRENZEI ISKOLA

Mária halála

XV. század vége
Fa, tempera és olaj, 33,5 × 63,5 cm
Ltsz.: 55.203
A Bertinelli-gyűjteményből
Restaurálta, új alapra tette Velledits Lajos 1974-ben

A háromkaréjos, felső díszítésekkel ellátott predellakép üde színei csak a legutóbbi (1974) restaurálás nyomán váltak láthatóvá. A téma itt is ugyanaz, mint Paolo Schiavo predellaképénél, de a stílus és a felfogásmód gyökeresen más. Az ott monoton egyformasággal sorakozó apostolok és angyalok itt kettes, hármas csoportokat alkotnak, néhány szereplő pedig különvált a többitől. Három apostol egyazon könyv fölé hajol, jobboldalt ketten egymás felé fordulva beszélgetnek, előregörnyedve, füstölővel közeledik egy apostol, egy másik meg térdre borulva öleli a halott Máriát. A jelenet minden résztvevőjét eleven mozgás, izgatottság, misztikus hevület járja át. A név szerint ismeretlen luccai festőt két hatás érte: Filippino Lippi és Domenico Ghirlandaio, vagyis két olyan firenzei mester részéről, akik egy ideig Luccában működtek. A névadó mű, a Szeplőtelen Fogantatás-oltárkép a luccai Museo di Villa Guinigiben, legkorábban 1494-ben készülhetett, és rajta szinte kizárólagos a Ghirlandaio-hatás. Az esztergomi képen, amelyet Everett Fahy vett fel a festő műveinek listájára, erősebb a Filippino Lippi ösztönzésével magyarázható stílusösszetevő, és készülési ideje is korábbra tehető. Ahhoz a Trónoló Máriát gyermekével, két angyallal és négy szenttel ábrázoló oltárképhez (Lucca, San Martino) áll közel, amelyet 1490 körülre datálva Mauro Natale tett közzé.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 71–72; Mucsi 1975, 46; Fahy, E.: Some Followers of Domenico Ghirlandaio. New York–London, 1976. 177; Velledits, L.: A restaurálás (Műhelytitkok) Budapest, 1981. 33–34. Vö. Natale, Mauro: Note sulla pittura lucchese alla fine del Quattrocento. The J. Paul Getty Museum Journal. Vol. 8. (1980) 49–51.*

TV

116

FIRENZEI FESTŐ

Mária gyermekével mandorlában

XV. század vége
Fa, tempera. Tondo, átmérője: 41,5 cm. Képmező: 34 cm
Ltsz.: 55.192
A Bertinelli-gyűjteményből

A kerek formátumú képet — amelyen a felhőkön trónoló Mária ölében áll az áldó kis Jézus és a mandorlát kerubok veszik körül — Gerevich Tibor Pinturicchio egy ismeretlen tanítványa művének ítélte. Az 1964-es katalógus szerint: „A kompozíció távolabbi változata valamely kegyképnek, amelynek számos másolatát és variánsát Peruginónak, Pintoricchiónak és más mestereknek tulajdonítják". Valójában a tondo nem hozható sem közvetlen, sem közvetett kapcsolatba az umbriai Madonna-képek idézett csoportjával, sőt, ahhoz sincs alapunk, hogy Umbriából, Pinturicchio környezetéből származtassuk. Főként a Filippino Lippi Máriáira emlékeztető arctípus enged firenzei eredetre következtetni. Egy látszólag jelentéktelen részletnek is megvan a maga fontossága az iskola szerinti hovatartozóság szempontjából: Pinturicchio és követőinek Madonnáinál állandóan visszatérő motívum a fülnél kontyszerűen feltűzött kendő, míg az esztergomi Mária fejkendője laza redőket vetve keretezi az arcot. Nem elhanyagolható körülmény a kerek formátum sem, hiszen a tondo Toszkánában sokkal elterjedtebb képforma, mint Umbriában.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 69–70; Mucsi 1975, 44; Tátrai MÉ 1983, 148.*

TV

117

A ST. LOUIS-I MADONNA MESTERE

(firenzei festő, működött a XV. század végén és a XVI. század elején)

Mária koronázása, Szent Jeromos és Padovai Szent Antal

XV. század vége — XVI. század eleje
Fa, tempera, 108 × 72 cm
Ltsz.: 55.194
A Bertinelli-gyűjteményből

A liturgikus szövegekben, Máriát dicsőítő himnuszokban a mennybevitelt a koronázás követi. A XIV–XV. századi itáliai festők művein gyakran és variációkban igen gazdagon jelenik meg a téma. Legtöbbször egyedül Krisztus helyezi az oldalán trónoló Mária fejére az Ég Királynőjét megillető koronát. Olykor Mária Jézus előtt térdel. Az égi szertartás ez utóbbi módon történő ábrázolására éppen egy, a képünkhöz hasonlóan Ghirlandaio körében készült oltárkép szolgálhat például (Città di Castello, Képtár). Van, amikor Jézus koronázó szerepét az Atyaisten veszi át. A nagyobb oltárképeken lehetőség nyílik az égi hierarchia, udvartartás teljes felvonultatására, szentek, angyalok egész serege asszisztál az ünnepélyes cselekményhez. Képünk ikonográfiájában nem az a meglepő, hogy a koronázást nem kíséri ekkora statisztéria, hiszen ez megmagyarázható a tábla kicsiny méretével, magánájtatosságot szolgáló rendeltetésével, hanem az, hogy Máriát Jézus és az Atyaisten két oldalról fogja közre. A Koronázás témáján belül erre a szimmetrikus kompozícióra csak az északi, Alpokon túli művészetből ismerünk példákat, ezért nagyon valószínűnek tartjuk, hogy képünk mestere németalföldi mintát, esetleg miniatúrát követve alkotta ezt a harmonikus szépségű művét. A korszak firenzei festészetében — kivált a Ghirlandaio-műhelyben — egyáltalán nem ritka az ilyen, északról érkező hatás.

Krisztus mint Világbíró keresztben végződő jogart tart, aranyszegélyes palástja látni engedi sebeit, a másik oldalon a vörös köpenyes Atyaisten áldásra emeli jobbját. Középen felhőkön trónol Mária ugyanúgy, mint Pietro di Giovanni d'Ambrogio mennybe menő Máriája, csak annak gótikus lebegése nélkül, természetes arányokkal, térbe komponáltan. A földön egymással szemben két szent térdepel: a bűnbánó Szent Jeromos és Padovai Szent Antal. Utóbbi oldalán heraldikus síkszerűséggel néger profilképe jelenik meg: vagy a kép donátora — Itáliába került kikeresztelkedett néger — vagy a szent Marokkóban végzett hittérítő tevékenységét jelképező attribútum. A háttérben hegylánc lezárta toszkánai tájra nyílik kilátás, a dómkupolától uralt várost Gerevich Pistoiával azonosította.

Everett Fahy 1967-es tanulmányában állított először össze hipotetikus katalógust a Ghirlandaio köréhez tartozó ismeretlen mester műveiről, felvéve közéjük az esztergomi képet is. A katalógus egészében nem kevés a kérdéses tétel, az esztergomi festmény igen szoros stílusrokonsága a névadó művel, a St. Louis-i City Art Museum 1486-os oltárképével azonban minden kétségen fölül áll.

Irodalom: *Berenson 1963, 126; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 80; Fahy, E.: Some Early Italian Pictures in the Gambier Parry Collection. The Burlington Magazine CIX (1967) 137, 34. jegyzet; Boskovits 1968, 41; Mucsi 1975, 46; Boskovits 1978, 41.*

TV

118

LOMBARD FESTŐ

Imádkozó Mária az alvó kis Jézussal

XVI. század első negyede
Fa, tempera, 62,5 × 44,5 cm
Ltsz.: 55.195
A Bertinelli-gyűjteményből

A festményt a szakirodalom eddig a velencei Cima da Conegliano, a bresciai Vincenzo Foppa, a veronai Michele da Verona és Girolamo dai Libri, valamint a milánói Andrea Solario nevével hozta kapcsolatba, legutóbb pedig a szintén milánói Bernardino Luini esetleges szerzősége is felmerült (Mauro Natale szóbeli közlése, 1984. április 27.). A sokféle attribúció jelzi a még ismeretlen festő stílusának sokféle összetevőjét is. A fény-árnyék finom fokozatai, a tökéletesen biztos kezű mintázás, a felület zománcos simasága, a tónusok sikeres összehangolása nagy jártasságú, csiszolt technikájú mesterre vallanak. Berti-Toesca 1932-ben úgy fogalmazott, hogy a kép „Solario műveihez közelíthető". Csakugyan: a milánói Solario Velencében, majd Franciaországban tartózkodva hasonló módon ötvözött lombard, velencei és németalföldi stíluselemeket, mint az esztergomi kép alkotója, aki természetesen nem azonosítható Solarióval, csupán törekvései párhuzamosak a milánói festőéivel. Az alvó kis Jézust imádó Madonna motívuma Bellini-képeket juttat eszünkbe, az aprólékos gonddal megfestett részletek — például a mellvédre terített, gyűrött lepel — és a háttér épületei németalföldi mestereket idéznek. Millard Meiss egy tanulmányában olvashatunk arról, hogy a gyermek Jézus alvása a kor itáliai — főleg velencei — festészetében kétféleképpen értelmezhető: vagy idillhangulatot teremtő motívumként, vagy utalásként a kereszthalálra. Képünk esetében biztosan az előbbi értelmezés a helytálló. A baldachin királynői attribútum, Mária felma-

gasztalásának kelléke, a háttérbeli kapu az Angyali Üdvözlet domborművel szintén Mária-szimbólum: az ég kapuja (porta coeli), a pávák pedig, mert a középkorban azt tartották róluk, hogy testük nem enyészik el, a halhatatlanság jelképei.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 78.; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 68.; Berenson 1968, 195; Mucsi 1975, 48. Vö. Meiss, M.: Sleep in Venice: Ancient Myths and Renaissance Proclivities. In: The Painter's Choice. New York–London, 1976. 227–229.*

TV

119

VELENCEI FESTŐ

Alexandriai Szent Katalin misztikus eljegyzése, Szent Ágoston és Szent Jeromos

XVI. század első fele
Fa, tempera és olaj, 55 × 81,5 cm
Ltsz.: 55.245
A Bertinelli-gyűjteményből

A Mária ölében álló gyermek Jézus figyelmesen és szeretettel húzza a gyűrűt az előtte fejedelmi öltözetben térdeplő Szent Katalin ujjára. Baloldalt püspöki ornátusban Szent Ágoston, jobboldalt bíborosként, kezében templom modelljét tartva Szent Jeromos asszisztál a jelenethez. Mögöttük felhők csíkozta ég és domboldali település épületei láthatók. A képet mindeddig Bonifazio Veronese ismeretlen követőjének tulajdonították, de sem Bonifaziónál, sem követőinél nem találunk példát ennyire archaizáló, szimmetrikus kompozícióra. Szerkezetében a festmény még a Bellini-iskola tradícióit őrzi, csak a festésmód és a típusok cinquecentósak. A képet festő kismester a szándéka szerinti oldott ecsetkezelés helyett pedáns rajzossággal valósította meg művét. Egyetlen részletnél mutatható ki közvetlen hatás: Szent Katalin Moretto da Brescia női szentjeihez hasonló megformálásában. Egészében a kép legtöbb joggal a bergamói származású Girolamo da Santacroce (velencei működése 1503-tól haláláig, 1556-ig dokumentálható) egyes munkáival vethető össze (például Madonna négy szenttel és donátorral a rovigói Accademia dei Concordi gyűjteményben).

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 88; Mucsi 1975, 51.*

TV

120

FERRARAI FESTŐ

Mária gyermekével, a kis Keresztelő Szent Jánossal, Szent Jeromossal és Assisi Szent Ferenccel

1520–1530 között
Vászon, olaj, 83 × 62 cm
Ltsz.: 55.218
A Bertinelli-gyűjteményből

A megszokott tájkép vagy szobabelső helyett a képteret hátul egyszerű épületek csupasz, napsütötte falai határolják. A térdalakban ábrázolt Madonna és a meztelen Bambino beállítása a Raffaello-tanítvány, Giulio Romano Mosdótálas Madonnájára (Drezda, Képtár) emlékeztet, vagyis a kép festője, mint a cinquecentóban annyian mások, Raffaellót tekintette egyik követendő mesterének. A sommásan formált szereplők zárt kompozícióba rendezése szintén raffaellói klasszicizáló ösztönzésre utal. Nem a római–toszkánai régióra jellemző viszont a rusztikus háttér, és az, amiről Gerevich így írt: „*Ortolano* ... esztergomi Madonnáján, mint általában kései művein, élénk, telt színeit újszerű akkordokba hangolja, s újszerű fényproblémáival, szabadtéri megvilágítással — *plein-air* — kísérletezik; a megvilágított és az árnyékos felületeket élesen elválasztja egymástól, s kivált a háttérben a széles, könnyed, egyöntetű foltokkal szinte impresszionisztikus hatást ér el". Gerevich Ortolano-attribúcióját fenntartásokkal kell fogadnunk, Boskovits (szóbeli közlés, 1984. november 9.) szerint egyenesen kizárható Ortolano szerzősége. Igaz ugyan, hogy a velencei és raffaellói stíluselemek sajátos elegyítésében a kép közel áll az egykor Potsdamban őrzött Sacra Conversazionéhoz vagy a milánói Robiati-gyűjtemény Szent Családjához, de igazán meggyőző analógiát nem találunk a ferrarai mester hiteles művei között. A festő monográfusa, Frabetti, mint szövegéből kitűnik, a kép ismerete nélkül utasította el Gerevich mestermeghatározását. A festmény valószínű készülési ideje az 1520-as évekre tehető.

Irodalom: *Gerevich Tibor: Esztergomi műkincsek. In: Prímás-Album Dr. Serédi Jusztinián, Magyarország bíbornok hercegprímása tiszteletére. Budapest, 1928. 233; Berti-Toesca, E. Arte italiana a Strigonia. Dedalo 1932. 959; Frabetti, G.: L'Ortolano. Ferrara, 1966. 67; Mucsi 1975, 49.*

TV

121

SANDRO BOTTICELLI KÖVETŐJE

XV. század második fele

Trónoló Mária gyermekével és két liliomos angyallal

Fa, tempera, 74 × 51 cm
Ltsz.: 55.190
A Bertinelli-gyűjteményből

A félreismerhetetlen stílusjegyek mindig is nyilvánvalóvá tették, hogy a festmény Botticelli iskolájából származik. A korábbi katalógusok szerzői csupán azt nem tisztázták, hogy az esztergomi tábla milyen közvetlen összefüggésben áll a firenzei mester munkásságával. Ezért utalunk arra a tényre, hogy a Madonna és gyermeke ugyanebben a beállításban szerepel két további, szintén Botticelli köréhez tartozó képen. Az egyiket az angliai Lockinge House-ban, Christopher Lloyd gyűjteményében őrzik, a másik egykor a párizsi Lazzaroni-kollekció darabja volt. Mindhárom műhelyváltozat közös előképét Botticelli legkorábbról fennmaradt oltárképének középső csoportjában találjuk meg. Ezt, a Madonnát szentek társaságában ábrázoló oltárképet, amely a Sant'Ambrogio-templomból 1808-ban az Accademia, majd 1946-ban az Uffizi képtárába került, a szakirodalom az 1470-es évek elejére datálja. Elsőként Berenson hívta fel a kutatók figyelmét arra, hogy az oltártáblát húsz-harminc évvel elkészülte után restaurálták, és éppen Mária és a gyermek Jézus fejét Perugino egyik követője a maga, Botticelliétől szembetűnően eltérő modorában teljesen átfestette. Berenson megállapítása szerint az oltárkép középső részéről még az 1500 körüli beavatkozás előtt készült

a két másolat, így azok segítségével rekonstruálható az oltártábla átfestés előtti állapota. A Keresztény Múzeumban lévő másolatról sem Berenson, sem a későbbi szerzők nem tesznek említést, de aligha kétséges, hogy az is ugyanezzel az ifjúkori művel áll kapcsolatban. Az esztergomi példányon a másoló saját hozzátétele csupán a két, liliomot tartó angyal figurája, amelyek kétoldalt kiegészítik és egyben keretezik a kompozíciót.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 78–79; Mucsi 1975, 46; Tátrai MÉ 1983, 147–148; Vö. Berenson, Bernard: Un Botticelli dimenticato. Dedalo V/1 (1925) 17–41; Lightbown, Ronald: Sandro Botticelli. Vol. II. Complete Catalogue. London, 1978. 26, 115–116.*

TV

122

DOMENICO PANETTI (?)

(kimutatható 1503-tól, meghalt 1512-ben)

A halott Krisztus János evangélistával és Arimateai Józseffel

XVI. század eleje
Fa, tempera és olaj, 60,5 × 50,5 cm
Ltsz.: 55.213
A Bertinelli-gyűjteményből

A bibliai cselekménytől függetlenült ábrázolások között az egyik leggyakoribb az Imago Pietatis: a keresztrefeszítés sebeit viselő, töviskoronás, halott Krisztus a sírládában áll vagy azon ül, János evangélista és Mária — olykor csak egyikük — vagy angyalok tartják, de szerepelhet Krisztus egymagában is. A téma magánájtatatosságra szánt képeken jelenik meg, a krisztusi áldozat felmutatásával ösztönzi a hívőt meditációra. Képünkön Arimateai József mintegy megtestesíti azt a hívőt, aki a megváltás művén elmélkedik.

Kompozíciójában a festmény megegyezik Pietro Peruginónak a williamstowni (Mass.) Sterling and Francine Clark Art Institute-ben őrzött, 1498-ra datált képével. Perugino Pietájának alsó sávjában a SEPULCRUM CHRISTI (Krisztus sírja) felirat és a festő latinosított szignatúrája olvasható. Ez a sáv hiányzik az esztergomi képen, lehet, hogy lefűrészelték, és eredetileg szintén felirat, sőt talán még szignatúra is volt rajta. Az előkép követése a kompozícióra korlátozódik, a részletek alakításában az umbriai festőétől lényegesen eltérő felfogásmód mutatkozik meg. A peruginói lágyságot keményen vésett formák váltják fel, az arcok karakterének megváltoztatásával szelídből érdesebbé válik a kifejezés. János evangélista korosabb, mint Peruginónál (ha ugyan nem Nikodémusz ez a „János", mint Mucsi feltételezi), Krisztus arca megnyúltabb, soványabb, dúsabb a szakálla, csukott szemei óriásiak. Különbözik Arimateai József is, mások az arcvonásai, más a ruhája, kalap helyett pedig turbánt visel. Ismerjük a kompozíció egy igen gyenge, provinciális változatát is, amely 1944-ig a Mason Perkins-gyűjteményben (Assisi) volt. Stílusban az esztergomi festménynél szorosabban kapcsolódik a Peruginoképhez — bár Arimateai József figurája hiányzik róla — a stockholmi múzeum vöröskréta rajza, amely vagy Perugino előkészítő vázlata vagy a műhelyében készült kópia. A svéd múzeum olasz rajzainak legújabb katalógusában ez mint Jacopo de' Barbari munkája szerepel, a katalógus szerzője nem ismerte fel a williamstowni kép és a rajz összetartozását.

Az esztergomi kép eddigi mestermeghatározása csak kérdőjelesen fogadható el. A ferrarai Panetti 1503–1513 közötti évtizedből datált művei arról tanúskodnak, hogy a festő igen érzékenyen reagált a Lorenzo Costa által közvetített umbriai, vagyis Perugino-hatásokra. Ha valóban neki tulajdonítható ez a Halott Krisztus, akkor felmerül a kérdés: vajon miért éppen egy Perugino-kompozíciót másolva maradt mentes ettől a hatástól? A Panetti-attribúció mellett szól ugyanakkor az a rokonság, ami az 1500 körül — még az umbriai hatások beolvasztása előtt — festett Trónoló Madonna Szent Jeromossal és Szent Katalinnal témájú műve (Hannover, Niedersächsische Landesgalerie) és képünk között megfigyelhető.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 93–94; Mucsi 1975, 49. Vö. Catalogo della Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento. Ferrara, 1933. 178; Camesasca, Ettore: L'opera completa del Perugino. Milano, 1969. 99. old. 59. kat. szám; Palumbo, Giuseppe: Collezione Federico Mason Perkins. Assisi, 1973. 87 (52. kép); Zamboni, S.: Pittori di Ercole I. d'Este. Milano, 1975; Bjurström, Per: Italian Drawings. Venice, Brescia, Parma, Milan, Genoa. Nationalmuseum Stockholm, 1979. kat. sz. 4.*

TV

123

BALDASSARE CARRARI (?)

(Forlì, 1460 körül — [?], 1516)

Krisztus sírbatétele

1500–1510 között
Fa, tempera, 43 × 55 cm
Ltsz.: 55.216
Az Ipolyi-gyűjteményből

A kép minden kivitelezésbeli nyerseségével együtt, sőt részben talán annak köszönhetően, Krisztus sírbatételének drámai hatású megjelenítése. A keresztről levett, törékeny, meggyötört testet gyengéden fölébe hajolva Arimateai József tartja. Jézus egyik kezét Mária Magdolna szorítja arcához, másik kezén még nem oldódott a haláltusa görcse, mintha belekapaszkodnék a sírláda szélébe. A festő félalakban és közelnézetben mutatja be a szereplőket, számukat a lehető legkevesebbre redukálja, elhagy minden fölös kelléket, díszítő motívumot, tájhátteret, csak az emberi drámára összpontosít. A vonalvezetés szaggatott, darabos, a részletalakítás elnagyolt. Mária öblös kendője gyászos árnyékot vet arcára, feszültséggel teli, nekilendülő, megtörő vonalak rajzolják meg a halotti leplet és a szélesen csomózott ágyékkötőt. A zöld, a vörös és a fehér színfoltok nyersen ütköznek egymással.

A sírláda szélére festett jókora papírlapon eredetileg biztosan a művész szignatúrája volt olvasható. A Sírbatétel a korábbi katalógusokban XV. század végi ferrarai munkaként szerepel. Jelen attribúciónkkal Mauro Natale (szóbeli közlés, 1984. április 28.) javaslatát követjük. Baldassare Carrari szülővárosában, Forlìban és Ravennában működött. A stílusát alakítók között Palmezzanón, Rondinellin és a velenceieken kívül ott van a ferrarai Ercole de Roberti is. Ez utóbbi mester északiasan expresszív nyelvezetének hatását érezzük az esztergomi képen. Carrari ismert művei közül jó analógia a forlì képtár Krisztus sírbatétele kompozíciója a XVI. század első

évtizedéből. Ugyanebben az évtizedben készülhetett ez az alkotása is.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 92; Mucsi 1975, 49, V.ö. Becherucci, L.: Baldassare Carrari. In: Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo (katalógus). Forlì, 1938. 120–125; Viroli, Giordano: La Pinacoteca Civica di Forlì. Forlì, 1980. 90.*

TV

124

RÓMÁBAN MŰKÖDŐ FESTŐ

Mária gyermekével, Keresztelő Szent Jánossal és donátorral

1520 körül
Fa, olaj, 101 × 110 cm
Ltsz.: 73.1102
Back Károly ajándéka

Az érett reneszánsz és a manierizmus művészetét sokkal kevesebb mű képviseli a múzeumban, mint a kora reneszánszot, ezért különösen szerencsésnek mondható, hogy ez az újabb szerzeményű, kimagasló kvalitású festmény ezen a téren pótol hézagot. Sajnos, a kép bal oldala sérült, a donátor mögött álló védőszent figurája csaknem teljes egészében hiányzik. Keresztelő Szent János, aki a gyakoribb ikonográfiától eltérően itt nem Jézus játszópajtása, hanem már a pusztai prédikátor, valamint a Szibilla-külsejű, könyvet tartó Mária és az anyja öléből a kőpárkányra felülő gyermek Jézus egymás mögött, lépcsőzetesen helyezkednek el, és mindhárman a donátor felé fordulnak. A megragadóan nemes szépségű Máriát igazi római grandezza jellemzi. Ez a fennkölt komolyság olyan részletben is jelen van, mint Mária dísztelen fehér kendője. Meglepő részlet viszont a töredezett kőpárkány a madárral. A kő hasított felületét, a repedéseket az ismeretlen mester szinte trompe-l'oeil-szerűen festette meg, a kép egészén belül amolyan naturalista kitérőt téve. Az alkotó azok között a festők között keresendő, akik szuverén módon tudták hasznosítani a nagy közép-itáliai triásztól — Leonardótól, Michelangelótól és Raffaellótól — tanultakat, és aránytorzításokkal, a kompozíció túlbonyolításával vagy más módon nem tettek lépést a manierizmus irányában. A megformálás lapidáris egyszerűsége és a méltóságteljes hangvétel Sebastiano del Piombo műveit juttatja eszünkbe. A kvalitást tekintve nem is lennének aggályaink, hogy a római reneszánsz ilyen tekintélyes egyéniségének tulajdonítsuk az esztergomi képet, meggondolásra késztető mozzanat azonban, hogy a hasonló témájú Piombo-kompozíciókban (pl. a londoni National Gallery képén) sokkal több a lendület, a képteret feszítő dinamika.

Irodalom: *Mucsi 1975, 52; Tátrai MÉ 1983, 152.*

TV

125

AMICO ASPERTINI

(Bologna, 1475 körül — Bologna, 1552)

Heroikus fej

1497 körül
Fa, tempera, 37,5 × 36,5 cm
Ltsz.: 55.224
A Bertinelli-gyűjteményből

A bolognai Amico Aspertinit a reneszánsz festészet „excentrikusai" között tartja számon a művészettörténet. Francesco Francia műhelyében tanult, de mestere képeinek monoton áhítata szöges ellentétben állt művészi és emberi alkatával. A legmaradandóbb hatást a késő quattrocento nem klasszikus vonulata gyakorolta rá: Rómában Pinturicchio színes elbeszélő modorához vonzódott (valószínűleg segéde is volt egy ideig), Luccában Filippino Lippi expresszivitása, zaklatott vonalritmusa ragadta meg, szülővárosában a ferrarai Ercole de Roberti kifejező formatorzításai ösztönözték útkeresésében. A források vagabund, nyughatatlan természetű egyéniségnek írják le, aki idegenkedett Raffaello világának fennkölt nyugalmától, eszményi harmóniájától.

Három vázlatfüzete tanúsítja, hogy jól ismerte az antik művészet emlékeit. Viszonya az ókorhoz sokkal inkább romantikus, mint klasszicizáló: a régmúlt alkotásaiban nem esztétikai normákat keresett, de érdeklődése nem is a tudós régészé volt. Rajzain az antik domborművek figuráit szeszélyes fantáziával, mintegy szellemidéző varázslattal keltette új életre. Ennek az egyéni ókorinterpretációnak szép példája az esztergomi festmény. A fején szalagot — hellenisztikus uralkodói jelvényt — viselő férfi mellképe monokróm színezésű, ami a faragott követ imitáló kerettel mint háttérrel együtt szobor képzetét kelti. A kesernyés arc eleven kifejezése azonban éppúgy ellentmond a szoborszerűségnek, mint a fantáziaruha, a szalag és a hajfürtök németesen göcsörtös kalligráfiája. Az arc deformálásának módja igen jellemző Aspertinire, ugyanez a típus a legkülönbözőbb szerepekben felbukkan művein. Nem valószínű — bár ki sem zárható —, hogy meghatározott ókori személyiséget volt hivatva ábrázolni a festmény, amely inkább all'antica capriccio benyomását kelti.

Paolo Venturoli a művész 1500 előtti munkásságát rekonstruáló tanulmányában az esztergomi képet 1496–97-re datálja. Ugyanő 1496-ra teszi a bolognai San Martino Maggiore-templom Marescotti-kápolnájának Sírbatétel-freskóját, amely kétségkívül igen közeli rokonságot mutat a Heroikus fej stílusával.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 86; Venturoli, P.: Amico Aspertini a Gradara. Storia dell'Arte 1969. No. 4. 419, 431; Tátrai V.: Közép-itáliai cinquecento festmények. Budapest, 1983. 3.*

TV

126

A BAGATTI VALSECCHI-OLTÁRKÉP MESTERE

(működött kb. 1480–1525 között)

Mária a kis Jézussal és a kis Keresztelő Szent Jánossal

1510–1520 között
Fa, tempera, 61,5 × 42 cm
Ltsz.: 55.210
A Bertinelli-gyűjteményből

Az erősen kopott felületű képnél nemhogy a szerző kiléte, de még a területi, iskola szerinti hovatartozás kérdése sem volt tisztázott. A félköríves záródású, a gyermek Keresztelő szerepeltetésével háromalakossá bővített kompozíciót Gerevich Tibor a romagnai iskolában helyezte el, és ezt a feltevést tette konkrétabbá Mravik László, amikor a képet a faenzai

G. B. Bertucci korai, Pinturicchio hatását mutató műveként határozta meg. A képtár 1964-es, majd ennek nyomán az 1975-ös katalógusában úgy szerepel, mint északolasz festő XV. század második feléből származó munkája. Véleményünk szerint Van Marle járt legközelebb az igazsághoz, amikor Bernardino Fungainak tulajdonította a festményt, és ezzel a sienai iskolában helyezte el. Javaslatunk csak a szerző tekintetében tér el Van Marléétől, mert a képen sokkal inkább Girolamo di Benvenutóra, mint Fungaira jellemző stílusjegyek fedezhetők fel. Mária szertartásosan magába forduló kifejezése, merev tartása, a magasan ívelő szemöldök, a félig lesütött szemek, a hosszú orr, a kicsiny száj gondos rajza, a ruharedők sematikus formálása erősen emlékeztet Girolamo di Benvenuto és műhelyének munkáira. A sienai festő művei közül a cetonai Convento di San Francesco oltárképtöredéke, az avignoni Musée du Petit Palais hasonló tárgyú táblája vagy a dublini National Gallery of Ireland Madonnája szolgálhatnak analógiául. Girolamo Madonnáival szemben azonban eltérést jelent az aranyalapot felváltó tájképi háttér és az umbriai stíluselem, a Pinturicchio-hatás fokozott mértékű jelenléte. Ezért a képet inkább Girolamo azon ismeretlen követőjének, feltehetőleg műhelytársának tulajdonítjuk, akinek munkásságát — a milánói Bagatti Valsecchi-gyűjtemény oltárképéből kiindulva — Luisa Vertova rekonstruálta. Az anonim sienai mesternek egykor a kölni Wallraf Richartz Museumban őrzött, a tízes évek végére datált képe mind kompozíciójában, mind részleteiben oly sok egyezést mutat az esztergomi táblával, hogy attribúciónk helyességét illetően alig lehetnek kétségek. Nyitott inkább csak az a kérdés marad, amit teljes joggal vet fel Vertova: vajon a Bagatti Valsecchi-oltárkép mestere nem azonos-e az idős Girolamo di Benvenutóval?

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 82–83; Mucsi 1975, 47; Mravik BMH 1975, 62–63. 169; Tátrai MÉ 1983, 148–149. Vö. Vertova, Luisa: Il maestro della pala Bagatti Valsecchi. Antichità Viva 1969. No. 1. 3–14.*

TV

127

LORENZO DI CREDI,
tkp. LORENZO D'ANDREA D'ODERIGO
(Firenze, 1459/1460 — Firenze, 1537)

Mária Magdolna mennybevitele

1510 körül
Fa, olaj és tempera, 51 × 38 cm
Ltsz.: 55.191
A Bertinelli-gyűjteményből

Magdolna történetének itt ábrázolt részletét — pontosabban részleteit — nem a Biblia, hanem a középkor legteljesebb legendagyűjteménye, a Legenda Aurea tartalmazza. A Jézus mennybemenetele után társaival francia földre érkező Mária Magdolna a Marseilles melletti pusztaságban böjtölt, vezekelt harminc esztendőn át. Naponta hétszer angyalok jöttek érte, hogy az égbe emeljék, ahol mennyei látomásai voltak. Mikor áldozni kívánt, ugyancsak angyal hozta neki a kelyhet és az ostyát. Amikor Lorenzo di Credi e képén egyesítette az égbeemelés és az áldozás mozzanatát, Antonio Pollaiuolo 1460-as években festett oltárképét (Pieve di Staggia) követte. Pollaiuolo, a quattrocento úttörő mestere, a szereplők aszimmetrikus csoportosításával, energikus rajzzal, az égbeemelés cselekményét drámai feszültséggel telítve fogalmazta meg a témát. Lorenzo di Credi a bensőleg átéltet a szemnek széppel, tetszetőssel helyettesíti: harmóniára, lekerekítettségre törekszik, az angyalok szimmetrikusan és egyazon térrétegben, a képsíkkal párhuzamosan rendeződnek el, a kifejezés szelíden érzelmes. Az angyalok leplének barokkosan gazdag redőzése a pistoiai dóm Forteguerri-síremlékét idézi, amelyet Verrocchio befejezetlenül hagyott, és halála után éppen a tanítvány, Lorenzo di Credi kapott (igaz, végül nem teljesített) megbízást befejezésére. A festő monográfusa, Dalli Regoli, a Pollaiuolo- és Verrocchio-hatásra hivatkozva Lorenzo di Credi korai, 1485 körül festett képének tartja a Magdolna áldoztatását, de mivel a Pollaiuolo-hatás kizárólag az ikonográfiára korlátozódik, a Verrocchiótól tanultak pedig élete végéig jelen vannak a festő műveiben, e hatások nem adnak kellő támpontot a datáláshoz. Az életmű egészét tekintve sokkal valószínűbbnek látszik a Boskovits által feltételezett 1510 körüli készülési idő.

Irodalom: *Berenson 1963, 115; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 76; Sweeny, B.: J. G. Johnson Collection. Catalogue of Italian Paintings. Philadelphia, 1966. 43; Dalli Regoli, Gigetta: Lorenzo di Credi. Pisa, 1966. 23, 120–121; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 66; Boskovits 1968, 48. képleírás; Mucsi 1973, 7; Anstett Janssen, M.: Maria Magdalena címszó In: Lexikon der Christlichen Ikonographie. Rom–Freiburg–Basel–Wien. VII. kötet, 1974. 539; Mucsi 1975, 47; Boskovits 1978, 48.*

TV

128

GIOVANNI BATTISTA ROSITI
(dokumentálva 1495–1545 között)

Mária gyermekével

1507
Fa, tempera és olaj, 51 × 41 cm
Ltsz.: 55.220
Jelezve lent, jobbra görög betűkkel: „Joannes Baptista de Rositis Foroloviensis pinxit theo toco — 1507"
Simor prímás római vásárlásából, korábban Savorelli gróf gyűjteményében

A romagnai festőiskolához tartozó Rosititől mindössze két képet ismerünk. Az 1500-as évszám olvasható a velletri Santa Maria del Trivio-templom oltárképén, amely a festőt Melozzo da Forlì provinciális követőjének mutatja. Másik hiteles munkája Savorelli gróf forlì gyűjteményéből került Rómába, majd onnan Simor prímás vásárlása révén Esztergomba. Ezen mellvéd mögött jelenik meg Mária, amint bal kezét nyitott könyvön nyugtatja, jobbjával pedig díszes párnát tart, amelyen a gyermek Jézus alszik. A háttérül szolgáló függöny mellett, baloldalt tájra nyílik kitekintés. A mellvéden görög betűs szignatúra és az 1507-es évszám dokumentálja a szerzőséget és a készülés idejét. A korábbi szakirodalom a hátoldal utólagos felirata alapján még egy harmadik képet is Rositinek tulajdonított. A forlì képtár Madonnájáról azonban bebizonyosodott, hogy egy, a baltimore-i Walters Art Galleryben őrzött kompozíció gyengébb kvalitású derivátuma, a baltimore-i kép pedig — mint Federico Zeri megállapította — a faenzai Giovanni Battista Bertuccinak attribuálható, és stí-

lusában távolról sem rokon Rositi autentikus esztergomi Madonnájával. A Keresztény Múzeum festménye a humanista öntudatról tanúskodó szignatúra ellenére sem önálló invenció eredménye: a kompozíció csekély eltéréseket mutató variánsa jelenleg ismeretlen helyen lappang, de tudjuk, hogy korábban Assisiben, Mason Perkins gyűjteményében volt, és annak a Niccolò Rondinellinek a műve, aki 1490 körül Velencében Giovanni Bellini segédeként dolgozott, később pedig Ravennát választotta működése színteréül. Az esztergomi Madonna kapcsán már Berti-Toesca is utalt Rondinelli hatására anélkül, hogy említést tett volna a Perkins-gyűjtemény festményéről. Nagyon valószínű, hogy Rositi közvetlenül Rondinellitől vette át az invenciót, de annak lehetősége sem zárható ki, hogy mindkét romagnai festő számára Giovanni Bellini egy elveszett Madonnája szolgált közös előképül. Rositi a részletformák rajzos, szögletes alakításában már nem a Bellini-tanítvány Rondinellit, hanem Marco Palmezzanót követi.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 100, 102; Mucsi 1975, 49; Mravik, BMH 1975, 56, 168; Giovanni Battista Rossetti címszó In: Dizionario Enciclopedico Bolaffi. X. 1975. 23; Zeri 1976, 224; Viroli, G.: La Pinacoteca Civica di Forlì. Forlì, 1980. 80. Vö. Berenson 1968, 150.; Heinemann, Fritz: Giovanni Bellini e i belliniani. Venezia, 1962. 148; Palumbo, G.: Collezione Federico Mason Perkins. Assisi, 1973, 88 (59. kép); Tátrai MÉ 1983, 149.*

TV

129

MARCO PALMEZZANO

(Forlì, 1459 körül — Forlì, 1539)

A Szent Család Alexandriai Szent Katalinnal és a kis Keresztelő Szent Jánossal

1529
Fa, olaj, 83 × 65 cm
Ltsz.: 55.222
Jelezve lent, jobbra a cartellinón: „Marcus palmezanus foroloviensis faciebat MCCCCCXX9"
A Bertinelli-gyűjteményből

Ugyanennek a kompozíciónak töredékesen fennmaradt változatát a Szépművészeti Múzeum raktára őrzi, egy másik variánsa — melyen Szent Sebestyén Szent Katalinnal szerepel — szintén a Keresztény Múzeum kincse. A két variánson már nem olvasható évszám, így nem tudjuk, mennyivel készültek az itt reprodukált 1529-es példány előtt vagy után. Feltehető, hogy Palmezzano és műhelye akár több éven át is felhasználta ugyanazokat a kompozíciós sémákat, ha a megrendelők körében sikeresnek bizonyultak.

Marco Palmezzano legkiválóbb művei a századfordulót megelőző és követő néhány évből származnak. Ekkoriban még frissen éltek benne a Melozzo da Forlì mellett tanultak, képeinek a tiszta térkonstrukció, a ragyogó színek és a plasztikus erő adott magas művészi rangot. A többnyire Forlìban működő festő a későbbiek során már nem érte el azt a színvonalat, amelyet például a milánói Brera-beli Mária megkoronázása képvisel. Kompozícióinak szerkezeti szigora meglazult, gyakran esett a modoros önismétlés hibájába, művészete némiképp provinciális jelleget öltött. Anélkül, hogy a cinquecento újítások érintették volna, mindvégig megmaradt a padovai, velencei, ferrarai quattrocento-tradíciók folytatójának.

A kései mű adoráló Máriája előtt zöld drapériával borított mellvéden ül az ég felé mutató kis Jézus. Baloldalt a könyvet és pálmaágat tartó Szent Katalin áll, jobboldalt a párkányos pillér és a színes márványoszlop motívuma által kiemelve, a többi szereplőtől elkülönülve, Szent József néz ránk komoly, prófétai tekintettel. Mária és Szent Katalin között a gyermek Keresztelő figurája jelenik meg. Az öt szereplő a mozdulatok és tekintetek egymásra vonatkoztatása ellenére sem alkot igazi csoportot, inkább egymás mellé és mögé helyezett mellszobroknak hatnak. Valamivel lendületesebb rajzú a háttérbeli táj az ívelő hegyekkel és a dús lombú fák között előbukkanó templom hangulatos részletével.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 99; Berenson 1968, 314; Mucsi 1975, 50; Mravik BMH 1975, 168.*

TV

130

BACCHIACCA, tkp. FRANCESCO UBERTINI

(Firenze, 1494 — Firenze, 1557)

Mária gyermekével, Szent Erzsébettel és a kis Keresztelő Szent Jánossal

1520–1530 között
Fa, olaj, 60 × 50,5 cm
Ltsz.: 50.250
A Bertinelli-gyűjteményből

Bacchiacca a XVI. század első felében a quattrocento cassone-festőinek örökségét folytatta. Igazi elbeszélő, illusztráló tehetség, aki érdekes típusok felvonultatásával, tarka színvilággal, dekoratív — olykor egzotikus — motívumok halmozásával, gazdag tájhátterekkel tette vonzóvá képeit. Részleteket, sőt egész kompozíciókat is gyakran kölcsönzött más mesterektől. Előképei között szinte valamennyi jelentős firenzei kortársát megtaláljuk, de művei csinosítására szívesen használt fel északi metszeteket is.

Esztergomi festményének közvetlen előképe a Raffaello-invenciók terjesztésében kiemelkedő szerepet játszó bolognai Marcantonio Raimondi Pálmafás Madonna címen ismert metszete. Raimondinak ez a lapja a Raffaello műhelyében valószínűleg Giovanni Francesco Penni által 1518 körül festett Madonna del divino amorét reprodukálja. Képünk tehát egy másolat másolata, ám mégsem érdektelen munka, mert színeiben, részletképzésében, a háttér kialakításában — mint elsőként Mojzer Miklós ismerte fel — Bacchiacca egyéni stílusát dokumentálja. A festmény szereplőinek vitalitása, erőtől duzzadó formái nagyrészt már a metszeten veszendőbe mentek, Bacchiacca pedig még jobban eltávolodik a formákat belülről építő raffaellói klasszicizmustól: az eredetiből csupán az alakok csoportosítása őrződik meg. A metszetközvetítést bizonyossá teszi, hogy Raimondi lapján olyan módosításokat figyelhetünk meg, amelyeket Bacchiacca — igaz, további változtatásokkal — átvett. A bolognai metsző helyezte át a jelenetet belső térből a szabadba, hagyta el József alakját, változtatta meg Erzsébet kéztartását és fejkendőjének szabását, öltöztette fel a gyermek Keresztelő Szent Jánost. A kép háttere már nem Raimonditól származik, a bástyák, a várfal, a magas hegyek északi metszetek hatásáról árulkodnak. Lehet,

hogy egy meghatározott metszet volt az előkép, ezt azonban még nem sikerült azonosítani.

Bacchiacca más alkalmakkor sem bánt valami nagy tisztelettel a Madonna del divino amore szerves egységet célzó raffaellói kompozíciójával: a wiesbadeni képtár ugyanezt a Raffaello-invenciót felhasználó festményén és annak variánsán (Hága, J. H. van Rooy-gyűjtemény) elhagyja Erzsébet alakját, a kis Keresztelőt pedig térdeplő helyett ülő pózban ábrázolja. A wiesbadeni változat a távoli kitekintést nyújtó tájjal, Mária különös frizurájával, hajdíszével, a ruharedők bonyolultabb, plasztikusabb kezelésével erősen eltér a magyarországitól, csupán Mária és a Gyermek beállítása marad változatlan. A festő monográfusa, Nikolenko a wiesbadeni kép készülésének idejét 1535–40 közé teszi. A mi festményünk minden bizonnyal korábbi, alighanem még a húszas évek termésből való.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 80–81; Tátrai V.: Közép-itáliai cinquecento festmények. Budapest, 1983. 11. Vö. Nikolenko, Lada: Francesco Ubertini called il Bacchiacca. New York, 1966. 56.*

TV

131

MARCO PALMEZZANO

Szent Sebestyén

1530 körül
Fa, tempera és olaj, 81 × 60 cm
Ltsz.: 55.221
A Bertinelli-gyűjteményből

Palmezzano e képének datálásához nincs megbízható támpontunk. Igaz ugyan, hogy Sebestyén figurája azonos formában ismétlődik két másik festményen, de az egykor Karlsruhéban levő sokalakos kompozíció eredeti feliratát átfestették, így 1521-re datálása csak feltevés, a padovai Museo Civico példánya pedig igen rossz állapotban és töredékesen maradt ránk. Mivel mind az alakok, mint a tájképi környezet megfogalmazásában a forlì képtár 1534-es évszámmal jelzett Krisztus keresztelése áll legközelebb a képhez, valószínűnek tartjuk, hogy szintén a mester munkásságának utolsó évtizedéből származik.

A márványoszlophoz kötözött Sebestyén mögött omladozó árkádos architektúra emelkedik. A tégla- és márványépítmények romjai közül kihajtó friss ágak a pogányságon győzedelmeskedő új hitet jelképezik. Ennek a romszimbolikának közvetlen vagy közvetett forrását a padovai Mantegna műveiben jelölhetjük meg. A képet valósággal behálózó ágak, a mozgalmas, hegyes táj várral, kanyargó utakkal, apró, szellemképszerű figurákkal viszont arról a Velencéből, pontosabban Marco Basaititől érkező hatásról tanúskodnak, amelyre Ennio Golfieri hívta fel a romagnai quattrocento kutatóinak figyelmét.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 99; Berenson 1968, 314; Mucsi 1973, 17, 18; Mucsi 1975, 50; Mravik BMH 1975, 167; Mravik 1978, 12; Mravik 1983, 11. Vö. Golfieri, Ennio: In margine al V centenario della nascita di Marco Palmezzano. Arte Veneta 1957. 246–247.*

TV

132

TIZIANO MŰHELYE

XV. század közepe

Mária gyermekével, a kis Keresztelő Szent Jánossal és két szenttel

1560 körül
Vászon, olaj, 116 × 135 cm
Ltsz.: 80.1153
Ibrányi Ferenc ajándéka 1973-ban. 1929-ig a Berchtold-gyűjteményben, Nagyoroszi (Nógrád megye)
Restaurálta Varga Dezső 1993-ban.

A pasztózus festésmód és főleg Mária arctípusa arra vallanak, hogy az új szerzeményű festmény Tiziano környezetében készült. Ennek a Máriának a hasonmását ugyanis a római Galleria Borghese allegorikus kompozíciójának — Venus beköti Amor szemét — Venusában találjuk meg. Tizianónak ezt a művét a kutatók 1565 körülire datálják, és feltehetőleg az esztergomi műhelykép is az 1560-as, de legkorábban az 1550-es évekből való. A kompozíció valamivel nagyobb méretű változata a firenzei Pittiben van kiállítva. Apró eltérésekkel megegyezik Mária és a kis Jézus mozdulata, beállítása, de a két férfi helyére ott — igaz, hasonló elrendezésben — Alexandriai Szent Katalin és Mária Magdolna került, jobboldalt pedig Szent József könyöklő figurája látható. A Pitti-beli variánssal kapcsolatban Pordenone, Palma Giovane és Polidoro Veneziano neve merült fel a szakirodalomban, de a „Tiziano nelle Gallerie fiorentine" kiállítás katalógusának szerzője igencsak indokolt óvatossággal beéri a „Tiziano műhelye" meghatározással. M. Roy Fischer a firenzei változaton Tiziano két segédjének kezét vélte megkülönböztetni, a Szent Családot Marco Vecellio, a női szenteket Girolamo di Tiziano munkájának ítélve. Az esztergomi kép szintén Tiziano műhelyében készülhetett, de más kéztől származik, mint a firenzei. Egyelőre még kilátástalannak tűnik a szerzőség felderítése, és attribútumok híján nem egykönnyen állapítható meg a két férfi szent kiléte sem. A bíborosi ornátust viselő adoráló szent talán Jeromossal azonos, de lehet, hogy a kép megrendelője. A mögötte álló férfi a zarándokbotról ítélve Szent Jakab, esetleg Pelegrinus.

Irodalom: *Mravik, L.: Három velencei késő reneszánsz kép. MÉ XXX (1981) 2. 150, 151. Vö. Manfrini, Monica 91. sz. katalógustétel In: Tiziano nelle Gallerie fiorentine. Centro Di 1978. 313–314.*

TV

133

GIAMPIETRINO

(működött 1510 — 1540 között)

Mária gyermekével

XV. század első fele
Fa, tempera és olaj, 64 × 50 cm
Ltsz.: 55.276
A Bertinelli-gyűjteményből

Giampietrinónak egyetlen szignált műve sem maradt fenn, működéséről nem ismeretesek korabeli dokumentumok. A leonardeszk művek egy stílusban homogén csoportja úgy szerepel neve alatt, hogy ezt a nevet csupán a XVII. századig

visszamenő tradíció őrizte meg. Az esztergomi Madonna igazi kegykép, amelynek közkedveltségéről további három példány tanúskodik (Richmond, Cook-gyűjtemény; egykor Englewood, New Jersey, Platt-gyűjtemény; Minneapolis, Institute of Fine Arts). Mária arca tipikusan leonardós, csak rejtelmességét veszítette a követő édeskésen leegyszerűsített változatában. A chiaroscuro ugyancsak a Milánóban iskolát teremtő festőgéniusztól származik, de iskolásnak minősíthető annak mértéket nem ismerő adagolása. A semleges, sötét háttér előtt erős fény világítja meg, hozza nézőközelbe az alakokat. Mária jobb kezének tartása a krakkói Hermelines hölgy kéztartására emlékeztet. Ahhoz Leonardónak, Correggiónak kellett lenni, hogy az érzelmi telítettség ne csapjon át hatásvadászatba. A követők képei — ez a Madonna rá az egyik példa — gyakran túlságosan is „szívhezszólóak". A formák lágysága, a köpeny anyagának csillogása nyilván ugyanúgy kivívta a megrendelők tetszését, mint Mária mosolya és az anyja állát simogató, meztelen, ránk visszatekintő Bambino csavart póza.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 84; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 72; Berenson 1968, 168; Mucsi 1973, 18; Mucsi 1975, 51. Vö. Marani, P.C.: Leonardo e i leonardeschi nei musei della Lombardia. Milano, 1990. 82 (a festő személyének azonosítására tett újabb kísérletekről)*

TV

134

EMILIAI FESTŐ

A Szent Család Szent Erzsébettel és a kis Keresztelő Szent Jánossal

XVI. század közepe
Ltsz.: 58.822
Vászon, olaj, 170 × 106 cm
A Bertinelli-gyűjteményből. Egy ideig a bajcsi (Komárom megye) templom oltárképe volt.

A festmény reprodukciója ebben a kötetben szerepel első ízben, noha olyan érdekes és színvonalas műről van szó, amely múzeumlátogatók és cinquecento-kutatók figyelmét egyaránt megérdemli, és amelynek minden esélye megvan arra, hogy előbb-utóbb pontos művészettörténeti besorolást kapjon. A kép feltűnő jellegzetessége, hogy a két anya-gyermek kettős — Mária a kis Jézussal, illetve Erzsébet Keresztelő Szent Jánossal — nem fordul egymás felé, a festő cselekménnyel, a tekintetek egymásra irányításával nem létesít közöttük kapcsolatot. Ez a csoportosítás ellentétes a Leonardo és Raffaello által tökélyre fejlesztett klasszikus rendezéssel, amannál szigorúbb, hieratikusabb szemléletet tükröz. A háttérben és homályba burkoltan áll a meditáló pózban ábrázolt Szent József: Krisztus megváltó művében övé a legkisebb szerep. Erzsébet és fia — a Messiás előhírnöke — a középtérben kapott helyet, és ha halványan is, de meg van világítva. A festő tudatosan lemond arról a lehetőségről, hogy a két gyereket játszópajtásként állítsa színre. Az előtérben a térdeplő Mária magához öleli Jézust, és fátylat lebbent fel róla. Ez a „Madonna del velo"-motívum a fátyol és a halotti lepel azonosításával a kereszthalált jelképezi. Máriának csak arcát, Jézusnak egész testét erős fény világítja meg. A képet misztikus hangulat uralja, a zsánerelemek háttérbe szorulnak. Festőjéről mint bizonyosság, csak annyi állapítható meg, hogy római és emiliai hatások egyaránt érték. Rómaias a figurák monumentalitása, a színek tompán fényes tónusa, Parmigianinótól kölcsönzöttek viszont az arcok, ebben tehát egyértelműen megmutatkozik az emiliai iskolázottság. Boskovits (szóbeli közlés, 1984. november 9.) kérdőjellel Girolamo da Carpinak attribuálja a képet. A ferrarai festő egyes művei és az esztergomi kép között valóban sok a hasonlóság, de Girolamo da Carpinál talán még erősebb a Parmigianinótól eredő stíluselem, alakjai nyúlánkabbak, elegánsabb mozgásúak.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 92; Mucsi 1975, 52.*

TV

135

SEBASTIANO VINI

(Verona, 1528/30 — Pistoia, 1602)

Felhőkön trónoló Mária gyermekével, a kis Keresztelő Szent Jánossal és Szent Erzsébettel, Szent Jeromos és Szent Ágoston

Fa, tempera, 205 × 154 cm
Letét Bodrogolaszi templomából
Restaurálta Varga Dezső 1978-ban.

A fára festett kép a Sárospatak közelében lévő Bodrogolaszi templomából került elő 1975-ben. Az erősen megrongálódott táblát a templom renoválási munkálatai közben Vándor András, az Országos Műemléki Felügyelőség statikus mérnöke találta meg a harangtorony második emeletén, a lépcsőforduló padozatába építve, és Györffy Katalin tette közzé Sebastiano Vini műveként. Restaurálás után a festmény helyet kapott a Keresztény Múzeum állandó kiállításán.

A festő BV monogramja — nevének második változata ugyanis Bastiano Veronese — a kép alján, azon a kövön látható, amelyen Szent Ágoston nyugtatja lábát. Sebastiano Vini Veronában született és ugyanott tanult, feltehetőleg Domenico Brusasorci műhelyében. 1548 körül érkezett Pistoiába, és végleg ebben a toszkánai városban telepedett le. A veronai iskolázottság mint alapréteg mindvégig érezhető ugyan munkáiban, de a toszkánai központ, Firenze művészete rövid idő alatt a maga képére formálta stílusát. Meglehetősen személytelen, eklektikus formanyelvét az érett reneszánsz mesterei — Andrea del Sarto, Fra Bartolommeo — és a manierizmus reprezentánsai — Pontormo, Bronzino, Vasari — alakították. Pistoián kívül Popiglióban, Cutiglianóban, Pesciában és Firenzében maradtak fenn tőle művek.

Mária, Erzsébet, a kis Jézus és a gyermek Keresztelő csoportja mint a bűnbánó Szent Jeromos víziója jelenik meg. A két, egymást köszöntő gyermek mozdulata — mint Györffy Katalin megállapította — Fra Bartolommeónak a római Galleria Nazionalében lévő Szent Családját idézi. Ugyanennél a négyes csoportnál egy másik hatás érvényesülése is valószínűsíthető: azokra a Madonna-kompozíciókra gondolunk, amelyeket Jacopino del Conte még Rómába távozása előtt, firenzei korszakában, 1533–35 körül, Sarto, Pontormo és Michelangelo műveitől inspirálva festett (Firenze, Contini Bonacossi-gyűjtemény; uo. Depositi delle Gallerie; Berlin-Dah-

lem, Gemäldegalerie). A két egyházatya tekintélyes, robusztus figuráját a beállítás ellenpontja teszi ékesszólóan patetikussá, bizonyítván, hogy Vini, ha nem is túl sok önállósággal és fantáziával, de szolid színvonalon követte mintaképeit.

Irodalom: *Granasztói-Györffy Katalin: Nuovi contributi all'attività del pittore veronese Sebastiano Vini. Attribuzione della tavola scoperta a Bodrogolaszi. AHA XXV (1979) 3–4. 237–252. Vö. Chiarelli, R.: Una biografia inedita di Sebastiano Vini, pittore veronese. In: Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi. III. Roma, 1963. III. 140.*

TV

136

POLIDORO DA LANCIANO

(Lanciano, 1515 körül — Velence, 1565)

Mária gyermekével és a kis Keresztelő Szent Jánossal

XVI. század közepe
Fa, olaj, 48,8 × 42 cm
Ltsz.: 55.243
A Bertinelli-gyűjteményből

Az abruzzói Lancianóból Velencébe elszármazott festőtől mindössze két biztosan saját kezű munkát ismerünk. Mindkettő a velencei Accademia képtárában van: a nagyméretű Szentlélek kiáradása az 1545-ös évből és a Madonna két szenttel és egy domonkos rendi donátorral. Neve szerepel néhány dokumentumban, és XVII. századi velencei szerzők megemlékeznek olyan műveiről, amelyek nem maradtak ránk. Főként Tiziano középső korszakának stílusát vette át, de Bonifazio Veronese és Pordenone hatását is említi a szakirodalom. Hagyományosan szép számmal tulajdonítanak neki festményeket, Berenson hosszú listát állított össze feltételezhető műveiből, de mindenképpen megszívlelendő Federico Zeri megjegyzése: „Polidoro művészi személyisége még nincs világosan körvonalazva, és műveit gyakran összekeverik Tiziano más követőinek, így Francesco és Orazio Vecelliónak a munkáival".

A zamatos festőiségű, kicsiny esztergomi képet Gerevich már 1928-ban Polidoro da Lancianónak tulajdonította. A meredek átlós kompozícióba rendezett szereplők eleven mozgását misztikus tartalmú cselekvés motiválja: Mária visszatartja gyermekét, aki le akar mászni anyja öléből, hogy a krisztusi áldozatot, a bűnöktől megváltást jelképező állattal, a bárannyal játsszon.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 88, 90; Mucsi 1975, 52; Wethey, H. E.: Polidoro Lanzano: Problems of Titanesque Attributions. Pantheon XXXIV (1976), 199.*

TV

137

BARTOLOMEO PASSEROTTI

(Bologna 1528 — Bologna 1592)

A Szent Család a kis Keresztelő Szent Jánossal és Alexandriai Szent Katalinnal

XVI. század második fele
Vászon, olaj, 111 × 92 cm
Ltsz.: 55.302
Az Ipolyi-gyűjteményből

A szélsőségekre hajló bolognai késő manierizmuson belül Passerotti eszközeinek mértéktartó voltával tűnik ki. Kiváló portréfestő volt, és talán az ennek a műfajnak a természetéből következő valóságtisztelet tartotta vissza a nem egy bolognai manieristára jellemző végletes torzításoktól, a formák gigantikussá duzzasztásától, kiagyalt színkompozícióktól, túlbonyolított képszerkesztéstől. Természetesen azért ő is ízig-vérig manierista festő volt, már csak iskolázottságánál fogva is: évekig dolgozott Taddeo Zuccari mellett Rómában, ahol a század közepéig már igen sokféle hatás érte. Fontos ösztönzéseket kapott Parmától — Correggiótól talán még inkább, mint Parmigianinótól — és a firenzei festészettől is, zsánerképei pedig — a műfaj korai példái Itáliában — nem születhettek volna meg flamand mintaképek ismerete nélkül.

A korszak bolognai festészetét méltóképpen csupán a Szépművészeti Múzeum Denys Calvaert-festménye — Saul megtérése — és ez a Passerotti-mű képviseli magyarországi közgyűjteményben. Maga a kompozíció, az alakok elrendezése kifejezetten konvencionális, lényegében nem különbözik az akadémikus Raffaello-követő Innocenzo da Imola évtizedekkel korábban alkalmazott sémáitól. Ebből azonban nem feltétlenül következik, hogy a kép Passerotti korai műve volna. A részletek, a test képlékeny modellálása, a haj puha formálása, Mária hosszúkás, kissé édeskés kifejezésű arca viszont már félreismerhetetlenül magán viseli Passerotti kézjegyét. Tipikus részlet Szent Katalin keze is a legyezőszerűen szétnyíló ujjakkal, vagy Mária lazán megkötött kendője, amihez a kis Jézus alá terített lepel keményebb redőzése ad kontrasztot. József erős fejfordulattal, a válla fölött tekint vissza a nézőre: olyan figyelemfelkeltő beállítás ez, ami valószínűsíti, hogy a sikeres arcképfestő a megrendelő vonásait kölcsönözte Józsefnek.

A kompozíció Szent Annával kiegészített, ismeretlen emiliai festőnek tulajdonított, gyenge kvalitású variánsát Forlì képtára őrzi.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 86; Mucsi 1975, 53; Tátrai V.: Közép-itáliai cinquecento festmények. 1983. 43. Vö. Benati, D.: Una „Lucrezia" e altre proposte per Bartolomeo Passerotti. Paragone, 1981. No. 379. 26–35.*

TV

138

FIRENZEI FESTŐ

Fiatal nő arcképe

XVI. század második fele
Fa, tempera és olaj, 22,5 × 18 cm
Ltsz.: 55.274
Az Ipolyi-gyűjteményből

A kicsiny, csaknem miniatűr méretű portré eredeti rendeltetését tekintve a vőlegénynek vagy távolban élő ismerősnek, rokonnak küldött ajándék lehetett. A különösen szépnek nem mondható modell enyhén bal felé fordul, haját háló szorítja le, pompás fülbevaló és gyöngysor ékesíti. A portré mestere illő gondot fordított a hímzés és a csipke aprólékos megfestésére. Baloldalt a háttérben félrehúzott függönyt látunk, jobboldalt pedig egy keresztlécen megtörő mustrás kárpitot. A portrét még maga a korábbi tulajdonos, Ipolyi Arnold a főként a képmás műfajában jeleskedő bolognai festőnőnek,

Lavinia Fontanának tulajdonította, és 1898-tól kezdve a katalógusok kérdőjel nélkül átvették ezt a meghatározást. Valójában Fontana oeuvre-je nem szolgál meggyőző összehasonlítási anyaggal. A képen a Bronzino teremtette, majd Alessandro Allori és mások által folytatott késő manierista portréfestészet jellegzetességei ismerhetők fel, mesterét ezért inkább Firenzében kell keresnünk. Mint közeli analógiára, Maso da San Frianónak Elena Gaddi Quaratesiről festett, szintén kisméretű portréjára (Firenze, Uffizi) hivatkozhatunk.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 86; Mucsi 1975, 53.*

TV

139
EMILIAI FESTŐ
Fiatal nő arcképe

XVI. század harmadik negyede
Vászon, olaj, 118 × 90 cm
Ltsz.: 55.296
A nápolyi Capese-Zurlo–San Marco-gyűjteményből

Lazán redőzött zöld függöny előtt áll a térdalakban ábrázolt előkelő dáma. Fején tollas kalapot visel, magas nyakú, zárt ruháját gyöngyök ékesítik. Jobb kezében, melyet pillérre helyezett párnán nyugtat, tollas legyezőt tart, bal kezében hosszan lecsüngő övét fogja. A zöld háttér különösen meleg tónusúvá teszi a ruha mélybordó színét. A legyező és a kalaptoll cirógató puhaságát mesteri módon érzékelteti a portré ismeretlen festője. A pompás ruha, a tartózkodóan mosolygó arc sápadtsága arisztokrata modellre engednek következtetni.

Az esztergomi portréval a legtöbb hasonlóságot az odesszai múzeumnak az a női képmása mutatja, amelyet Viktoria Markova mint a XVI. század első feléből származó venetói munkát publikált. Véleményünk szerint az odesszai festmény is inkább a század második felére datálható, és venetói eredete sem áll minden kétségen felül. A bordó ruhás hölgy portréját igen nehéz iskolába sorolni: a cinquecento második felében a műfaj másodvonalbeli alkotásai már nemzetközi szinten igen sok közös vonással rendelkeznek. Az „emiliai festő" meghatározást annak az — igaz, nem túl szoros — rokonságnak az alapján javasoljuk, amely portrénk és a Niccolò dell'Abbaténak tulajdonított képmások között fennáll.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 87; Mucsi 1975, 52. Vö. Markova, V.: Inediti della pittura veneta nei musei dell'URSS (I). Saggi e memorie di storia dell'arte 13. Firenze, 1982. 15, 21.*

TV

140
FIRENZEI FESTŐ
Krisztus keresztelése

XVI. század utolsó harmada
Fa, olaj, 73,5 × 58 cm
Ltsz.: 55.282
Az Ipolyi-gyűjteményből

A Keresztény Múzeum raktárában elhelyezett képről korábban egyetlen helyen történt említés, nevezetesen a Műemléki topográfia 1948-ban kiadott Esztergom-kötetében. Gerevich Tibor itt „Milánói iskola, XVI. század közepe" címkével látta el a képet, amely nem került be a későbbi katalógusokba. Igaz ugyan, hogy az ismeretlen provenienciájú Jézus keresztelése nem élvonalbeli mester munkája, mégis figyelmet érdemel, mert a képtárban szinte egyedül képviseli a firenzei késő manierizmus művészetét. A kép készülésének helye ugyanis nem Lombardiában, hanem Toszkánában, legvalószínűbben Firenzében jelölhető meg, készülésének ideje pedig a XVI. század közepe helyett annak inkább utolsó évtizedeire tehető. A firenzei manierizmus utolsó generációjának, a „studiolo-festőknek" a stílusát idézi Krisztus érzékenyen megmintázott teste, rómaias arca, hosszú, előrehulló fürtjei, Keresztelő Szent János végletesen mesterkélt, csavart póza, derekán a festőien alakított puha drapériával, a jobb oldali angyal Andrea del Sarto kései hatásáról árulkodó édeskés mosolya, a választékos színvilág és a tájháttér északias karaktere. A Keresztelő jellegzetes testtartásához a századközepi Milánóban aligha találnánk analógiát, Jacopo Zucchi 1589-ben festett Amor és Psychéjének (Róma, Galleria Borghese) mécsestartó Amora viszont ugyanezen „figura serpentinata" tükörképes megfelelője. A festésmódban sok a hasonlóság Battista Naldini és még inkább Francesco Morandini munkáival, egyelőre azonban nem tudjuk névhez kötni a gyűjteménynek ezt a korántsem érdektelen darabját.

Irodalom: *Magyarország műemléki topográfiája, I., Budapest, 1948. 80; Tátrai MÉ 1983, 153, 156.*

TV

141
FERRARAI FESTŐ
Krisztus a keresztfán, Máriával és Magdolnával Antiochiai Szent Margit vértanúsága

XVI. század utolsó harmada
Fa, olaj, egyenként 36 × 26 cm
Ltsz.: 55.238–9
A Bertinelli-gyűjteményből

A két csúcsos záródású kép eredetileg egyazon tábla elő-, illetve hátoldalát alkotta. Mint Mojzer megállapította, a szétfűrészelt kép összetartozik további két, szintén mindkét oldalán festett, de az esztergomi képtől eltérően épségben fennmaradt táblával, amelyeknek a ravennai Galleria dell'Accademia az őrzési helye. Ezeket elülső oldalán is a keresztrefeszített Krisztus Máriával és Evangélista Szent Jánossal látható, az egyik hátoldalára Szent Eufémia vértanúságát, a másikéra egy ismeretlen férfiszent mártíromságát festették. A ravennai képeket F. Beltrami 1783-ban megjelent útikönyvében (Il forestiere istruito delle cose notabili della città di Ravenna, 112–113. old.) a San Giovanni Decollato-templom műtárgyai között írja le. A könyv írása idején az esztergomi kép már elkerülhetett Ravennából, de legalábbis a San Giovanni Decollato-templomból. A képek megrendelője egy 1572-ben alapított vallásos testvérület, a Confraternità della Misericordia o della Buona Morte volt, ami a keresztrefeszítés és mártíromság témájú festmények eredeti rendeltetését is meghatározza: a bebörtönzöttek és halálraítéltek lelki vigaszát volt hivatva szolgálni. Készülési idejük így csakis a testvérület

megalakulásának éve, 1572 után képzelhető el. Az ismeretlen mester, ahogyan friss, széles, elsimítatlan ecsetvonásokkal, foszforeszkáló felületi hatást célozva formálja az alakokat, a velencei késő reneszánsz nagyjait, Veronesét és Tintorettót követi. Gerevich a ferrarai Scarsellinónak tulajdonította a képet, és Mojzer szerint az sem kizárt, hogy Scarsellino fiatalkori műve. A ravennai táblákat Frabetti kérdőjelesen Giuseppe Mazzuoli il Bastarolo munkái közé sorolja.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 92; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1967, 78; Mucsi 1975, 50–51 Vö. Frabetti, G.: Manieristi a Ferrara. Milano, 1972. 66.*

TV

142

JACOPO LIGOZZI UTÁN

A halott Krisztus angyallal

XVII. század eleje
Fa, olaj, 18,5 × 14 cm
Ltsz.: 56.764
Simor prímás vásárolta a bécsi Kunsthalle egyik árverésén.

A halotti lepellel borított sziklapadon ül a keresztrefeszítés jeleit viselő Krisztus, mellette egy angyal a megilletődöttség gesztusával irányítja a hívők figyelmét a Megváltó áldozatára: a téma megfogalmazása Paolo Veronese és Felice Brusasorci hasonló tárgyú festményeinek hatásáról árulkodik. Gerevich Tibor, majd az 1964-es katalógus szerzői ezért tartották a kicsiny képet a veronai festészet Rómában is ténykedő vezető egyénisége, Alessandro Turchi művének. A kompozíció valójában a szintén veronai születésű, de 1577-től haláláig a firenzei nagyhercegi udvar szolgálatában álló Jacopo Ligozzitól származik. Ligozzi életművében jelentős szerepet töltenek be az ehhez hasonló, magánájtatosságra szánt, gondos miniatúratechnikával kivitelezett képek, amelyek az ellenreformáció rigorózusan vallásos szellemében mutatják be Krisztus szenvedéstörténetének egyes epizódjait. (Az egyesült államokbeli Oberlin múzeumában [Allen Memorial Art Museum] őrzött házioltár Krisztus az Olajfák hegyén-jelenetével az egyik legfontosabb a műveknek ebben a csoportjában.) Igen kérdéses viszont, hogy túl az invención, az esztergomi festmény kivitelezése is a veronai–firenzei mesternek tulajdonítható-e. Csaknem bizonyos, hogy ismeretlen festő metszet utáni másolatával állunk szemben, mégpedig a virtuóz amszterdami manierista rézmetsző, Jan Muller egy lapjának másolatával. A tükörképes megfordítás hiánya, a metszet nagyobb részletgazdagsága, minőségi fölénye a grafikai lap elsőbbségét bizonyítja a festménnyel szemben. Különösen feltűnő eltérés, hogy a szereplőket a metszeten megvilágító fényforrás, a lámpás hiányzik a képen. A németalföldi művész metszetén megörökített Ligozzi-kompozíció eredetije — lehetett festmény is, rajz is — elveszett. A Keresztény Múzeum festménye még Ligozzi életében, valamikor a XVII. század elején készülhetett. Nem valószínű ugyanis, hogy később, az érett barokk korában akkora tekintélye lett volna ennek az egyébként kitűnő késő manierista mesternek, hogy bármely alkotását másolták volna. A kép utóéletének érdekes mozzanata, hogy 1809-ben Bécsben Carl Agricola immár mint Annibale Carracci művéről készített róla metszetet, nem sejtve, hogy egy Ligozzi-kompozíciót felhasználó Jan Muller-metszet festménykópiáját reprodukálja.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 106; Mucsi 1975, 54; Tátrai MÉ 1983, 156. Vö. Bacci, M.: Jacopo Ligozzi e la sua posizione nella pittura fiorentina. Proporzioni IV (1963) 46–84; Bacci, M.: Jacopo Ligozzi (Verona 1547 — Firenze 1627). In: Maestri della pittura veronese. Szerk. Pierpaolo Brugnoli. Verona, 1974. 269–276; Reznicek, E. K. J.: Jan Harmensz. Muller as Draughtsman. Addenda. Master Drawings. Vol. 18. Nr. 2. 1980. 115–133; The Illustrated Bartsch 4 (formerly vol. 3. Part 2.) Netherlandish Artists. Matham, Saenredam, Muller. Edited by Walter L. Strauss. New York, 1980. 490.*

TV

143

ANTIVEDUTO GRAMATICA (?)
(Siena, 1571 — Róma, 1626)

A Szent Család

1622 körül
Vászon, olaj, 114 × 142 cm
Ltsz.: 55.312
A Capese-Zurlo–San Marco-gyűjteményből
Restaurálta Varga Dezső 1993-ban

A korábban Andrea Vaccaro nápolyi festőnek tulajdonított műben Szigethi Ágnes azonosított olyan stiláris vonásokat, amelyek a képet inkább a római caravaggisták köréhez kötik. A kép festőjét Antiveduto Gramatica szűkebb környezetében kereste, és feltételesen annak fiával, Imperiale Gramaticával azonosította. Részletes elemzésben tért ki azokra a jellegzetességekre, amelyek az esztergomi képet Antiveduto művészetéhez kapcsolják, főként a rá jellemző típusválasztásra. Az esztergomi képen Mária hasonlóképp pufók és keskeny szemű, mint Antiveduto nőalakjai, a fürtös fejű Bambino vaskos formáinak vagy József biblikus méltóságú mesteremberfigurájának párhuzamait ugyancsak az ő művein találhatjuk meg (Pásztorok imádása, Róma, Galleria Doria; Jézus születése, Róma, San Giacomo degli Incurabili). A típusválasztáson túl olyan kézjegyszerű részletek is Antiveduto művészetéhez társítják a képet, mint Mária kissé tésztásan gömbölyű, csont nélküli ujjai vagy ruhájának vaskosan kanyargó plasztikus redői (vö. Szent Cecília, Madrid, Museo del Prado; A Zene, Valencia, Serra-De Alzaga-gyűjtemény).

Az esztergomi kép kompozíciós és térbeli bizonytalanságai miatt elfogadhatóbb volt Szigethi részéről a javaslat, hogy a festmény a szerényebb képességű fiú, Imperiale műve. A kép és Antiveduto művei közötti stiláris rokonság okát az apa és fiú mester–tanítvány, illetve szorosabb műhelykapcsolatában látta. A kompozíciónak egy Szent Anna-figurával négyalakossá bővített változata megtalálható a karlsruhei múzeumban. Ez a múlt században Caravaggióként, majd Lionello Spadaként szerepelt a szakirodalomban, mígnem Roberto Longhi Antiveduto Gramatica művét ismerte fel benne. Mindkét, méretben szinte azonos kép a téma saját kezű feldolgozásának tűnik. A karlsruhei kép nemcsak a bővített kompozíció miatt különbözik az esztergomitól, de felfogásában, festői tendenciájában is. Ezen a képen ugyanis Gramatica a caravaggiói irányon belül inkább Manfredit követte, az ő műveit idézi a szituációteremtés, de maguk a szereplők is, akik inkább Manfredi markánsabban köznapi stílusára emlékeztetnek. A karlsruhei kép sötét bőrű, fehér kendős Szent Annája csupán az

arckifejezés és a mozdulat méltóságában tér el Manfredi kocsmajeleneteinek cigány jósnőitől. Az esztergomi kép ezzel szemben kevesebb szállal kötődik a korízléshez, elsősorban érzelmessége és idealizálóbb festői törekvései miatt. Mária arckifejezése szelídebb, vonásai a határozott fény-árnyék kontraszt ellenére lágyabbak, hajviselete, ruhájának nyakkivágása tetszetősebb részletekkel gazdagított az esztergomi festményen, mint a négyalakos variáción. (A kép egy másik változata a varsói Nemzeti Múzeumban van.)

Antiveduto Gramatica Caravaggio idősebb kortársa volt, aki fiatalabb pályatársát egy ideig római műhelyében foglalkoztatta. Ennek is köszönhető, hogy Caravaggio puritán naturalizmusa, dísztelen, tényközlő előadásmódja és szuggesztív fénymegoldásai döntő hatással voltak Gramatica festészetére. Tagja volt a római Accademia di San Lucának, kortársa, Mancini szerint elismert, megbecsült festő, aki rendszeresen exportálta műveit Spanyolországba. Ottani hatása elsősorban Zurbarán festészetén mutatható ki.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 106. (Vaccaroként); Mojzer ME 1964, 221 (Vaccaroként); Mucsi 1975, 55; Szigethi AHA 1978, 287–289; Szigethi BMH 1984, 63, 157 Vö. Longhi, R.: Quesiti caravaggeschi. Pinacotheca, 1928/29. 19–20; Longhi, R.: Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia. Proporzioni 1943. 32, 54–55; Katalog Alte Meister bis 1800. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Szerk.: Lauts, Jan. Karlsruhe, 1966. Bd. I. 130; Perez Sanchez, Alfonso E.: Caravaggio y el naturalismo español. Sevilla, 1973. Katalógus (az analógiákhoz 1. 26, 27, 28. kat. tételek); Dizionario Enciclopedico Bolaffi, VI. 130–132; L'Europa della pittura nel XVII. secolo (kiállítási katalógus). Milano, 1993*

BE

144

RUTILIO MANETTI

(Siena, 1571 — Siena, 1639)

Lót megvendégeli az angyalokat

1630 után
Vászon, olaj, 165 × 170 cm
Ltsz.: 55.307
Csernoch prímás szerzeménye

A kép korábban Ábrahám vendéglátásaként szerepelt a szakirodalomban. Cséfalvay Pál meghatározása szerint azonban a jeleneten Ábrahám testvére, Lót a vendéglátó. Míg ugyanis az Úr Ábrahámot három angyal képében látogatta meg, hogy hírül vigye neki fia, Izsák születését, addig a bibliai történet szerint Lót házába csak két angyal tért be, akiket Lót megvendégelt és megvédelmezett Sodoma lakóival szemben. A ritkán ábrázolt jelenet a vendégszeretetnek, a vendéglátás erényének bibliai példája, amelynek csak kevés s csupán középkori ábrázolását ismerjük. A téma e késői megfogalmazása ezért érthetően nem független a XVII. században gyakrabban megörökített Ábrahám vendéglátását bemutató jelenetektől, amelyek főként az itáliai és németalföldi területeken voltak kedveltek.

Lót Ábrahámhoz hasonlóan tehetős ember, aki az esztergomi képen prémes köpenyben, dús asztal mellett, megilletődött ünnepélyességgel szolgálja ki vendégeit. A fekete háttér falként sűrűsödik a jelenet köré, ezért a plaszticitás és naturalizmus egyéni ötvözetében formált életnagyságú figurák — Manetti érett művészetének sajátjai — előrenyomulva, szinte a harmadik dimenziót feszítik. A szűk előterű kompozíció kinyílik a néző felé, s közvetítő szerepet kap a jobb oldali angyal előreforduló testhelyzete, kinyúló kézmozdulata is: a valós és az ábrázolt tér között teremt kapcsolatot. Bevonni a nézőt a történetbe, ez az egyik tanulság, amit Manetti elfogadott a caravaggióiszemléletből. A másik: erőteljes fény-árnyékkal érzékletessé és plasztikussá, ezáltal pedig valószerűbbé tenni e testformákat. Mindemellett még cinquecenteszk örökségként fedezhetjük fel a képen a kompozíció frontális szimmetriáját, az angyalok ellenpontozó test- és lábtartását, gesztusaik szigorú szerkesztettségét éppúgy, mint a rajz, a vonal fölényes eleganciáját vagy a tárgyi részletek manierisztikus gondját, cizellált felületi hatását.

Roberto Longhi a „kevert stílus" kifejezéssel jellemezte a sienai mester festészetét, s a róla szóló kritikai értékelések azóta is váltakozva helyezik a hangsúlyt festői nyelvezetének két sajátosságára, a toszkán késő manierista örökségre, valamint a caravaggióiszemléletre. Ez utóbbiakról főként kortársai, Artemisia Gentileschi, Manfredi, Rustici festészetéből értesült, mivel Caravaggio műveivel már csak érett festőként, a 20-as években találkozhatott személyesen, amikor feltételezések szerint Rómában járt. A caravaggizmus azonban — ahogy Bagnoli megállapította — sosem vált szélsőségessé és kizárólagossá Manetti festészetében. Ennek talán a toszkán késő cinquecento disegno-gyakorlatán való iskolázottsága, irodalmias, meditatív festői alkata volt az oka.

Manetti szerzőségét az esztergomi képpel kapcsolatban először Pigler Andor vetette fel, legutóbb pedig Carlo del Bravo (1966) valószínűsítette, aki a kép datálási lehetőségét az 1630 utáni években jelölte meg. Műveiben ekkortól valóban élesednek a kontúrok, részletezőbbé válik a belső rajz, s töredezett redők szabdalják a selyemfényű drapériák felületét, ahogyan az esztergomi képen is. Mélyül a fény és árnyék kontrasztja, a plasztikus nagy formák és az aprólékos részletfestés virtuóz egyensúlya egyéni karakterként állandósul (pl. Mária mennyvitele, 1632, Forlì, San Mercuriale). Ugyancsak késői műre vall e kép esetében a kissé profanizáló szándék is, ami már a piaci igényeknek tett engedmény jele. A tetszetősen és talán túlzott választékossággal komponált asztali csendélet ugyanis az akkoriban igen kedvelt társasági jelenetek világából kölcsönzött. Ezek közé tartozik az ugyancsak késői, 1635–1637 között készült, zenélő társaságot bemutató Concerto grosso is (Siena, Chigi-Saracini-gyűjtemény), amelyik nemcsak kompozíciója miatt társítható jól az esztergomi képhez, de azért is, mert Manetti művei közt ritka példaként mindkettőn az egykorú polgári asztal finom naturalizmussal megfestett tárgyai láthatók.

Irodalom: *Pigler A.: Barockthemen I. Budapest, 1956. 36, 2. kiadás: Budapest, 1974. 40; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 104; Bravo, Carlo del: Su Rutilio Manetti. Pantheon 1966. I–II. 46. (jegyzetben említi); Mucsi 1975, 54; Szigethi AHA 1978, 291; Szigethi BMH 1984, 63, 157. V.ö. Az ikonográfiához: Réau, L.: Iconographie de l'art chrétien. Paris, 1956. II/I. 116; Kirschbaum, E.: Lexikon der christlichen Ikonographie. Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1971. III. 107; Longhi, R.: Ter Brugghen e la parte nostra. Vita artistica, 1927/6. 110; Brandi, Cesare: Rutilio Manetti 1571–1639. Siena, 1931. (Analógiaként l. 120-121; 132-133); Rutilio Manetti (1571–1639). Katalógus, Siena, Palazzo Pubblico, 1978. (Analógiaként l. 58/a, 59, 67. kat. tétel); Bagnoli, A.: Aggiornamento di Rutilio Manetti. Prospettiva 1978/13. 23–42.*

BE

145

GIOVANNI PAOLO PANINI

(Piacenza, 1691 — Róma, 1765)

Antik romok alakokkal (Egy apostol prédikációja)

1710 körül
Vászon, olaj, 98,5 × 73,5 cm
Ltsz.: 55.304
Simor prímás gyűjteményéből

A XVII. és XVIII. századi festők kapcsolata az antikvitással összetettebb, mint reneszánsz elődeiké volt. A klasszikus kor művészeti emlékeiben már nem csak elevenen ható kulturális örökséget láttak. Számukra az antik maradványok egyszerre voltak dokumentumai múltnak és jelennek; az antikvitás művészeti fantáziát befolyásoló létező valóság is volt, a mindennapi környezet romantikus festői részlete. Az antik Róma maradványai, híressé vált épületei már a seicento vedutafestőinél is a hétköznapi élet színtereiként tűnnek fel, még a látványt topografikus igénnyel megörökítő városképeken, utcai látképeken is. A valóságot hűen ábrázoló tájképfestőkkel szemben Panini, aki építész, nagyszabású ünnepségek, nyilvános ceremóniák tervezője és dekorátora is volt, mint festő csak egyféleképp fordulhatott az antik és az újabb építészet emlékeihez: jellemző motívumait festői díszletnek tekintette, amelyekből képein staffázsalakokkal benépesített, látványos „színpadképet" alkotott. Néhány kivételtől eltekintve — mint például Titus diadalíve, a Cestius-piramis, a Pantheon és más épületek (Montpellier, Musée Fabre), a Forum és a Colosseum látképe (Berlin, Gemäldegalerie), Az antik Róma vedutái és A modern Róma látképei (New York, Metropolitan Museum of Art) — műveiben több a festői fantázia, mint a történetiség vagy a valóság iránti igény. Festményei nemegyszer konkrét tájélmény nélküli antikizáló capricciók, amelyekben a formai leleményhez és szabadsághoz könnyed, foltszerű festésmód, s többnyire világos színek, villódzó fényhatások is társulnak.

Panini monográfusa, Ferdinando Arisi (1961) a festő legkorábbi művei közé sorolja a képet, 1709–1710 tájára, kezdeti, piacenzai időszakába. Hangulatban, festésmódban is közeli rokonait ezekből az évekből Ascoli Picenóban (Egy apostol prédikációja, Pinacoteca), Oldenburgban (Egy apostol prédikációja, Stadtmuseum), Piacenzában (Romok alakokkal, Omati-Casali-gyűjtemény) találjuk meg. Antik életkép valamennyi, ugyanannak a festői problémának fúgaszerűen variált megoldásai. Az esztergomi jelenet alkonyi fényben játszódik, s ez éles árnyékokat kelt a szürkésbarna, növényekkel benőtt köveken. A grandiózus épületmaradványokban a múlandóság kap festői megfogalmazást, s épp ezért nehéz eldönteni, vajon barokk szcenika avagy egyfajta romantikus pátosz érvényesül a kép felső régiójában, a Panininál ritkán tapasztalható drámaiságú viharos égbolton, valamint az aposolt és hallgatóságát diadalívként körülvevő árkád felső részén, ahol látomásszerű megoldással gomolygó szürke felhő ereszkedik a központi jelenet fölé. A bibliai történet epizódszereplői személytelenségükben képileg egyenértékűek az antik szobortorzóval és a bal oldali domborműtöredék alakjaival, mely utóbbiakat az élőktől szinte csak a monokrómia különbözteti meg. Érdekes Arisinek az a kép történetére vonatkozó megjegyzése, miszerint ez az egyik legsikerültebb korai mű talán évtizedekig a festő tulajdonában maradt. Egy 1744-es, azonos témájú, kisebb kivágatú jelenetben ugyanis akkori festői stílusának megfelelően, de azonos elrendezésben és részletekkel újra megfestette az esztergomi kép középső, nyolcalakos csoportját (Kansas City, W. Rockhill Nelson Gallery of Art). Az előtér két vándora pedig fordított állásban — valószínűleg metszet közvetítésével — egyik követője kezétől került ismét vászonra (Stockholm, Nemzeti Múzeum).

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 108; Arisi, F.: Gian Paolo Panini. Piacenza, 1961. 32, 36–37, 109; Fabretti, G.: Giovanni Paolo Panini. Emporium, 1962. 44–45; Ragghianti, C. L.: Giovanni Paolo Panini. Sele d'Arte X (1962) 53; Mucsi 1975, 56.*

BE

146

FRANCESCO FONTEBASSO

(Velence, 1707 — Velence, 1779)

Pásztorok imádása

XVII. század első fele
Vászon, olaj, 57 × 73,5 cm
Ltsz.: 55.308
Simor prímás gyűjteményéből
Restaurálta Endrődy Sebestyén 1915-ben.

Francesco Fontebassónak, a velencei settecento mesterének festészete Pallucchini megállapítása szerint átmenet a Ricci-féle festői hagyomány és Tiepolo stílusa között. Sokoldalú, sokféle műfajban tevékeny művész volt. Kitűnő dekorátor, aki főként mestere, Sebastiano Ricci hatása alatt készült elegáns, színpadszerű kompozícióiban kedvvel dolgozta fel az antik mitológia és történelem témáit. Számban is jelentősek ugyanakkor vallásos tárgyú képei, de festett zsánert és arcképet, és tekintélyes életművet hagyott hátra rézmetszőként is. Az 1720-as évek végén megfordult Rómában és Bolognában, itteni festői tapasztalatai némileg hűvösebbé, klasszicizálóbbá tették stílusát. 1755-ben megválasztották a velencei Akadémia tagjává, 1761–62-ben Szentpétervárott dolgozott.

Míg stílusa klasszikus tárgyú pannóin szónokiasan emelkedett és választékos, meghittebb méretű és témájú zsánerképein és kis szentképein szinte Crespihez hasonló érdeklődéssel fordul a hétköznapok epizódjai felé (például a Kását evő kislány, Stockholm, Nemzeti Múzeum; Parázstartó mellett melegedő fiatal lány, milánói magángyűjteményben; A kis olvasó Mária, szintén magángyűjteményben). E képeihez áll közel a Keresztény Múzeum festménye is, amelyben megejtő közvetlenséggel keveredik a misztérium keltette áhítat és egyfajta naiv valóságlátás. A gyermek Jézusból sugárzó fény a jászol felett lebegő angyalt szinte átlényegítő erővel olvasztja magába, a fehéren izzó, lobogó formákkal festett égi küldött a jelenet legszebb, legihletettebb résztvevője. Mellette nemcsak túlságosan evilágiak, de kevesebb festői fantáziát is mutatnak a történet földi szereplői, a gyermekére inkább tisztelettel, mint gyengédséggel tekintő Mária, a háttérben bágyadt közönnyel pihenő József, s a két suta mozgású, megilletődött pásztor. Az ő köznapi figurájukhoz tartoznak az egyszerű ajándékok, a szakajtó tojás, valamint az előtér közepére állított kosárban ülő két kotlós.

A képet szóbeli közlésben Pallucchini utalta Fontebasso életművébe, s ugyancsak az ő véleménye, hogy az esztergomi kép fiatalkori mű, mely Fontebasso kevéssel idősebb kortársa,

Gaspare Diziani hatása alatt készült. A kép meghitt hangulata, egyszerű szerkezete és fénykezelése, azaz a fény domináns kompozíciós szerepe alapján rokonítható Diziani műveivel, akinek alkotásain találkozunk többször is a figurát szinte feloldó, erős hátsó fénnyel (például Izsák feláldozása, Mestre, dóm; Dávid átveszi Achimelechtől a fölszentelt kenyeret, Riese Pio X. [Trento], Santuario delle Cendriole; Angyali üdvözlet, Belluno, Museo Civico; Szent püspök megdicsőülése, Baltimore, magángyűjtemény). Mária baljával kendőjének egyik lehajló szárnyát tartja, a mozdulat s az ívesen hajló kendő Veronese egyik hasonló tárgyú festményéről ismerős (Velence, SS. Giovanni e Paolo, Cappella del Rosario).

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 108; Mojzer MÉ 1964, 224; Zugni-Tauro, Anna Paola: Gaspare Diziani. Venezia, 1971. 100. (mint nem Diziani); valamint 156, 181, 195, 224. képek, a felsorolt Diziani-analógiák; Mucsi 1975, 55. Vö. Pallucchini, R.: La pittura Veneziana del Settecento. Venezia–Roma, 1960. 153–157; Pilo, Giuseppe Maria: Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento. Problemi e studi. Pordenone, 1976. 170. 107. kép, XXXIII. tábla; Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento. Gorizia–Venezia, 1983. (kiállítási katalógus) 166–169. (Fontebasso címszó alatt, ugyanitt új levéltári eredmények alapján az új születési évszám)*

BE

SPANYOL MŰVÉSZET

147

SPANYOL VAGY PROVENCE-I FESTŐ

Három apostol

XV. század közepe
Fa, tempera, egyenként 20 × 18 cm
Ltsz.: 55.373.1–3
Az arany háttér kopott, kisebb karcolások, kiegészítések
Az Ipolyi-gyűjteményből

Egy predella szétfűrészelt részei, amelyet nyilván az előnyösebb értékesítés reményében önálló mellképekké alakítottak. A zárkózottnak, de nagy energiát sugárzónak ábrázolt személyek attribútum nélküliek, és ez megnehezíti felismerésüket, az elhelyezésből leginkább apostol-sorozatra lehet következtetni. A dicsfények hiánya ennek csak látszólag mond ellent, a XV. század során ismételten németalföldi hatások alatt álló mediterrán festészetben jól elképzelhető ennek hiánya szent figurák esetén is. Mojzer (1964) még ezek hiánya miatt gondolt inkább ószövetségi szereplőkre. Michel Laclotte (1975) megállapítása nyomán bizonyosra vehető, hogy a képek annak a stilárisan meglepően homogén festészeti körnek az alkotásai, amely Nápolytól Provenceon át Spanyolországig húzódott. (Egyébként sikerült egy negyediket is illesztenie a három táblához, amelyik 1934-ben Alex Shaw gyűjteményében volt.) Ez a felismerés hozza közös nevezőre az eddigi, Spanyolországra, illetőleg avignoni iskolára tett utalásokat; a múlt századi információ, mely szerint a képek „Franciaország délkeleti határhelyei egyikéről" származnak, inkább lokálisan, mint stilárisan billenti az utóbbi felé a mérleget, a háttér mustrája, a műhely feltételezhetően legállandóbb stílusjegye ugyanis inkább az ibér félsziget irányába mutat. A kissé kemény, valósághűségre törekvő, de a formai zártságot ennél is többre becsülő előadásmód egy provinciális, de nem kvalitástalan mester kezére mutat.

Irodalom: *Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 110; Laclotte, Michel: À propos de quelques primitifs méditerranéens. Études d'art français offertes à Charles Sterling (szerk. Châtelet, Albert–Reynaud, Nicole). Paris, 1975. 149–150; Mucsi 1975, 48.*

VJ

148

JUSEPE DE RIBERA (?)
(Jativa, 1591 — Nápoly, 1652)

Alcantarai Szent Péter meditáció közben

1630 körül
Vászon, olaj, 100 × 70 cm
Ltsz.: 58.921
A Capese-Zurlo–San Marco-gyűjteményből
Restaurálva 1982–83-ban a Képzőművészeti Főiskola Restaurátorképző Tanszékén

A kép korábban Szent Jeromosként szerepelt a szakirodalomban. Újabb meghatározása a kép müncheni változatával kapcsolatban történt. Alcantarai Szent Péter spanyol születésű ferences szerzetes, a minoriták rendjén belül az alcantarai reformkongregáció megalapítója volt. Reformtörekvéseiben támogatta a karmelita rendet, és lelki tanácsadója volt Avilai Szent Teréznek. Szigorú és önsanyargató életet élt, s életírója szerint különös adottsággal rendelkezett a meditációra. A koponya, amely ábrázolásain gyakori attribútuma, ezt az elmélyült szellemi-lelki tevékenységet, a földi lét végső célja fölötti elmélkedést segítette. A koponyával meditációban vagy aszketikus visszavonultságban ábrázolt szent, illetve egyházatya gyakori téma a XVII. században, elterjedtsége a tridenti zsinat utáni katolicizmus elmélyültebb vallásosságával állt összefüggésben. A tridentinum utáni katolikus egyház az elmélkedés és a keresztény aszkézis kézikönyvének Loyolai Szent Ignác lelkigyakorlatos könyvét tekintette. Az 1548-ban megjelent munka az emberi lét végső céljához, a lélek üdvösségéhez vezető úttal foglalkozik. A kép az ezzel kapcsolatos meditáció első fázisát idézi fel. Minthogy az üdvösség elérésének a bűn a legfőbb akadálya, a jezsuita író az egyhónapos lelkigyakorlat első hetében az üdvösséghez vezető halál, valamint a bűn története fölötti elmélkedést írja elő, az ősszülők bűnétől saját bűneinkig. Ezt a folyamatot fejezi ki az ember teremtett, halandó voltát és az eredendő bűnt egyaránt jelző koponya — jelképesen Ádám koponyája —, valamint a szent magára mutató kézmozdulata.

A kép színvilága komor, puritán. A sötétszürke háttérből csupán alig látható kontúrral válik ki a fekete lepellel borított, meggörnyedt váll. Az alakot balról erős fény világítja meg, amely

nem csupán természeti jelenség. Szimbolikus szerepe van, általa a meditációt követő belső megvilágosodás fejeződik ki. A fény annyiban kompozíciós eszköz, hogy a mondanivaló szempontjából lényeges részeket hangsúlyozza, a kérges, göcsörtös kezeket, főként a jobb kéz beszédes mozdulatát és a mély szemgödrű, barázdált arcot, amint szemközt fordul a föld színű koponyával. A kép modellálása érzékenyen kidolgozott, a festő az arc plasztikájában gonddal tér ki a részletekre, különösen a szem- és szájkörnyéken és a rövid, tüskés hajjal borított fejtetőn.

A spanyol születésű, Nápolyban élő festő művei közt számban is jelentős helyet foglalnak el a vezeklést, meditációt ábrázoló jelenetek. Ezeket félalakos változatban az 1630-as évek első felétől kezdi festeni. Mint Ribera műveinek többsége, ez a kompozíció is több változatban ismert (München, Alte Pinakothek; Sheffield, Graves Art Gallery, valamint a Ritter-gyűjtemény és a Cerio–Casilli-gyűjtemény, Róma). Ezek közül legigényesebb a müncheni kép, amelyik az esztergomitól nemcsak felfogásában, de festésmódjában is erősen különbözik, lendületesebb ecsetkezelés, markánsabb fény-árnyék hatások jellemzik. Előadásmódja kevésbé magyarázó, a témát tömörebben, drámaibb erővel dolgozza fel. A kisebb kivágatú festményen elmaradt a koponya fölé görnyedő szent maga elé emelt jobbja is.

A müncheni képet H. Soehner és K. Martin Ribera művének tartja, Ferdinando Bologna és Renato Ruotolo ezzel szemben Francesco Fracanzano műveihez kapcsolja. Fracanzanónak 1630–32 közé datálható A tizenkét éves Jézus a templomban című, két példányban is ismert kompozíciójában (Nantes, Musée des Beaux-Arts; Nápoly, Quadreria del Gesù Nuovo), az egyik előregörnyedő aggastyán fejtartása, fejének modellálása valóban föltűnően egyezik a müncheni Alcantarai-figurával. A müncheni változat újabb, Fracanzano-attribúciója befolyásolhatja a döntést abban a kérdésben, hogy az esztergomi kép lehet-e Ribera saját kezű alkotása, mindenképp segítségünkre van azonban a kompozíció datálásában. Amennyiben az egyszerűbb müncheni változatot a Ribera környezetében működő Fracanzano az 1630-as évek elején festette, a Riberától származó előkép is az idő tájt készülhetett. Az esztergomi kép korábbi irodalma nem volt egységes abban a kérdésben, hogy a festmény vajon Ribera saját kezű műve, avagy egyik követőjétől származik. Ennek eldöntése nélkül ezúttal csupán utalni szeretnénk arra, hogy az esztergomi képhez hasonló modellálás és részletmegoldások találhatók Riberának egy, ugyancsak az 1630-as évek elején készült, a Szent Családot Szent Brúnó és más szentek társaságában mutató, nagyméretű kompozícióján (Nápoly, Palazzo Reale), valamint egy 1634-ben festett, a Madonnát Szent Brúnóval ábrázoló oltárképén is (Weimar, Kunstsammlungen). Szent Brúnó feje és kéztartása mindkét képen megfontolandó egyezéseket mutat az esztergomi festmény megfelelő részleteivel.

Irodalom: *Gemäldekataloge, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München, Bd. I. Spanische Meister. Szerk. Soehner, Halldor. München, 1963. 165–167; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 100. (Szent Jeromosként); Mucsi 1975, 54 (Szent Jeromosként); Kirschbaum, E.: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. VIII. Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1976. 175. (Petrus von Alcántara címszó). Vö. Künstle, K.: Ikonographie der Christlichen Kunst, II. Freiburg im Breisgau, 1926. 500–501 (Petrus von Alcántara címszó); Mâle, É.: L'art religieux après le Concile de Trente. Paris, 1932. 206; Brown, Jonathan: Jusepe de Ribera. Prints and Drawings (kiállítási katalógus). Princeton–Cambridge (Mass.), 1973–1974; Dizionario Enciclopedico Bolaffi, V. 1974. 82–83 (Francesco Fracanzano címszó az analógia fotójával); Spinosa, Nicola: L'opera completa del Ribera. Milano, 1978. 348, 349, 350. kat. számok (az esztergomi kép változatai); La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano (kiállítási katalógus) Torino, 1983. 126 (a müncheni kép Fracanzano attribúciója)*

BE

149

JOAN DE BURGUNYA (?)

(Strasbourg, 1450 körül — Barcelona, 1526)

Savoyai Bona milánói hercegnő képmása

1468–1476 között
Fa, tempera és olaj, 41,5 × 30,3 cm
Jelezve a ruha felső szegélyén: „OPVS JOHANES BVRGVNDI"
Ltsz.: 55.378
A San Marco-gyűjteményből
Restaurálta Váli László 1932-ben.

A szakirodalomban mindeddig a XV. század végére datált képet korábban Gerevich Tibor Bernardino dei Conti, Otto Benesch pedig Bartolomeo Veneto egyik követője alkotásának tartotta. Az 1932-ben végzett restaurálás napvilágra hozta ugyan a festő névjelzését — OPVS JOHANES BVRGVNDI —, ám önmagában ez sem juttatta a kutatókat biztos támponthoz a festmény készítésének pontosabb helyére és idejére, valamint a képen ábrázolt fiatal nő kilétére vonatkozóan. Első ízben Pigler Andor vetette fel ikonográfiai érvekre támaszkodva a gondolatot, hogy a kép Lombardiában készült, s ábrázoltja valószínűleg a milánói hercegség területén élt. Részletes elemzésben hozta összefüggésbe az előkelő fiatal hölgy ruháját szegélyező, sugaras, lángnyelvszerű díszítményt a milánói dóm „Madonna del coazzone"-nak nevezett egykori Mária-képével. Erre a milánói kegyképre vezethető ugyanis vissza az a szakirodalomban Kalászos Madonnaként ismert Mária-ábrázolás, amelyik a XV. században az Alpoktól északra terjedt el, s amelyen Mária ruhájának nyakrészét hasonló motívum díszíti. E Mária-képek kultusza a XV. század második felében az olasz városok közül már egyedül Milánóban mutatható ki. Ugyancsak Pigler megfigyelése, hogy ennek a motívumnak profán alkalmazása is Milánóhoz kapcsolódik. Giangaleazzo Visconti milánói herceg ruháját Borgognonénak a paviai Certosában lévő apszisfreskóján szintén sugármotívumos embléma díszíti. Piglernek ebből a megfigyeléséből kiindulva az esztergomi kép ábrázoltjának meghatározásához is e sugaras dísz alapján juthatunk el. Ezt a jelképet ugyanis — amelyben a sugarak egy csőrében „à bon droit" feliratot tartó galambot vesznek körül — a Viscontiak örökébe lépő Sforza-család is átvette, s az a XV. század második felében uralkodó Sforzák egyik kedvelt heraldikai díszítményévé lett. Valószínű, hogy az esztergomi portrén is a Sforzák emblémájából került a motívum díszítő funkcióba. Nemcsak a ruha kivágatát szegélyezi ugyanis, de a hálós fejdísz alatti főkötőt is, ezen a helyen való alkalmazása pedig már aligha magyarázható a milánói Mária-kegykép helyi hatásával. Amennyiben pedig a motívum heraldikai eredetű, viselője csakis a Sforza-családhoz tartozhatott. Mi több, ez a család igen kedvelte a heraldikai jelekkel, emblémákkal díszített öltözéket. Források szerint Beatrice d'Este ugyanezzel az emblémával díszített ruhában jelent meg egy velencei ünnepsé-

gen, de férjét, Lodovico il Morót szintén a Sforzák jelképeivel telehímzett öltözékben mutatja egy Boltraffiónak tulajdonított portréja (Milánó, magángyűjtemény). Különösen kedvelte, s rövid uralkodása idején saját jelmondatával ellátva használta a sugaras Sforza-emblémát a savoyai házból való Bona, Galeazzo Maria Sforza felesége, akit egy milánói magántulajdonban lévő oltártábla alapján az esztergomi kép ábrázoltjával azonosíthatunk. A milánói táblán donátorként megfestett Bona válla, nyaka hasonlóképp vaskos, mint az esztergomi portré fiatal ábrázoltjáé, de jól azonosíthatóan egyeznek az arcvonások is, a kövérkés áll, az egyenes orr, a szem és a száj vonala. Az esztergomi képet így 1468 és 1476, azaz a házasságkötés éve, valamint Galeazzo Maria Sforza halálának ideje közé datálhatjuk, minthogy Bona e képen nem visel gyászruhát, s kezében nyulat tart, ami a fiatal házas nők portréin a termékenység szimbóluma. A képnek távolról magyar vonatkozása is van, Mátyás fiának, Corvin Jánosnak jegyese, Bianca Maria Sforza Savoyai Bonának volt a leánya.

A kép festőjét, aki neve után ítélve burgundiai származású lehetett, Pigler Andor Juan de Borgoñával, az 1494-től 1536-ig Toledóban működő rangos udvari festővel azonosította, míg Adele Condorelli egy azonos nevű kortársával, aki korábban csupán adatokból volt ismert. Ez utóbbi Joan de Burgunya a rá vonatkozó források szerint Strasbourg-ban született, majd Spanyolországban telepedett le a XVI. század elején. Egy rövidebb geronai tartózkodást leszámítva Barcelonában élt, ott házasodott 1510 táján, és ott is halt meg 1526-ban. Adele Condorelli szerint az esztergomi portré ennek a Joan de Burgunyának a műve. Véleményét az arckép és a geronai San Felice-templom oltártábláinak stiláris rokonságával támasztotta alá. E táblákat ugyanis a spanyol kutatók hipotetikusan már korábban is a strasbourg-i születésű és Geronában is működő Joan de Burgunya műveinek tartották. Amennyiben az esztergomi kép alkotója és a geronai San Felice-templom oltárát festő Joan de Burgunya azonos személy, úgy életrajzi adatai annyiban pontosíthatók, hogy 1450 táján születhetett, és spanyolországi letelepedése előtt — képünk tanúsága szerint — a milánói hercegek szolgálatában állt.

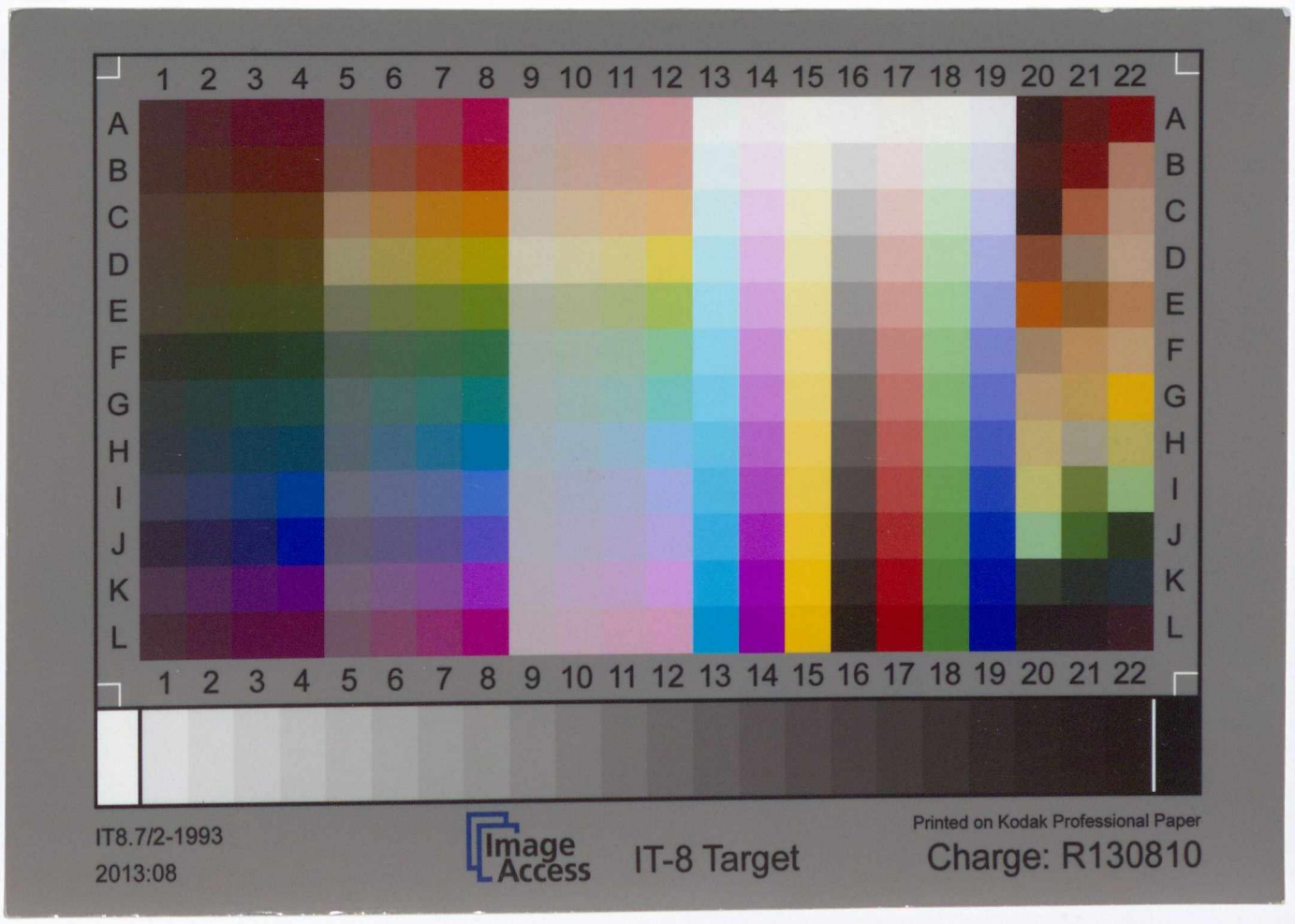
Irodalom: *Pigler, A.: Juan de Borgoña női arcképe az esztergomi múzeumban. MÉ 1952, 41–43; Boskovits–Mojzer–Mucsi 1964, 88; Condorelli, Adele: Un ritratto firmato: Opus Johannes Burgundi. Commentari XVI (1965) 77–84; H. Takács M.: Spanyol festészet a primitívektől Riberáig. Budapest, 1966. 16. tábla; Post, Ch. R.: A history of Spanish Painting. Cambridge, 1966. Vol. XIII. 386–387; Wehli T.: A középkori Spanyolország festészete. Budapest, 1980. 18; Buzási, E.: „Opus Johanes Burgundi": Savoyai Bona milánói hercegnő képmása. MÉ 1989, 147–150. tábla. Vö. Litta, P.: Famiglie celebri d'Italia. Milano, 1819. I. köt. Tav. V; XII. köt. Tav. XVII. és Tav. XX. utáni metszet; Malaguzzi Valeri, F.: La corte di Lodovico il Moro. I. 1913. 21–27, 321, 410, 412, 413, 434–435; G. Lopez–G. A. Dell'Acqua–L. Grassi–G. Bologna: Gli Sforza a Milano. Milano, 1978. 308 (a Sforzák emblémái), 134. 50. kép (oltárkép Savoyai Bona arcképével), 172. 153. kép (Lodovico il Moro arcképe); Mezzanotte, P.–Bescapè, G., C.: Milano nell'arte e nella storia. Milano–Roma, 1968. CIV.*

BE

Bibliotheca Academiae Scientiarum Hungaricae MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

6828/ I

355484

KERESZTÉNY MÚZEUM ✦ ESZTERGOM

KERESZTÉNY MÚZEUM
ESZTERGOM