

Márton és György kolozsvári szobrászok.

(Első közlemény.)

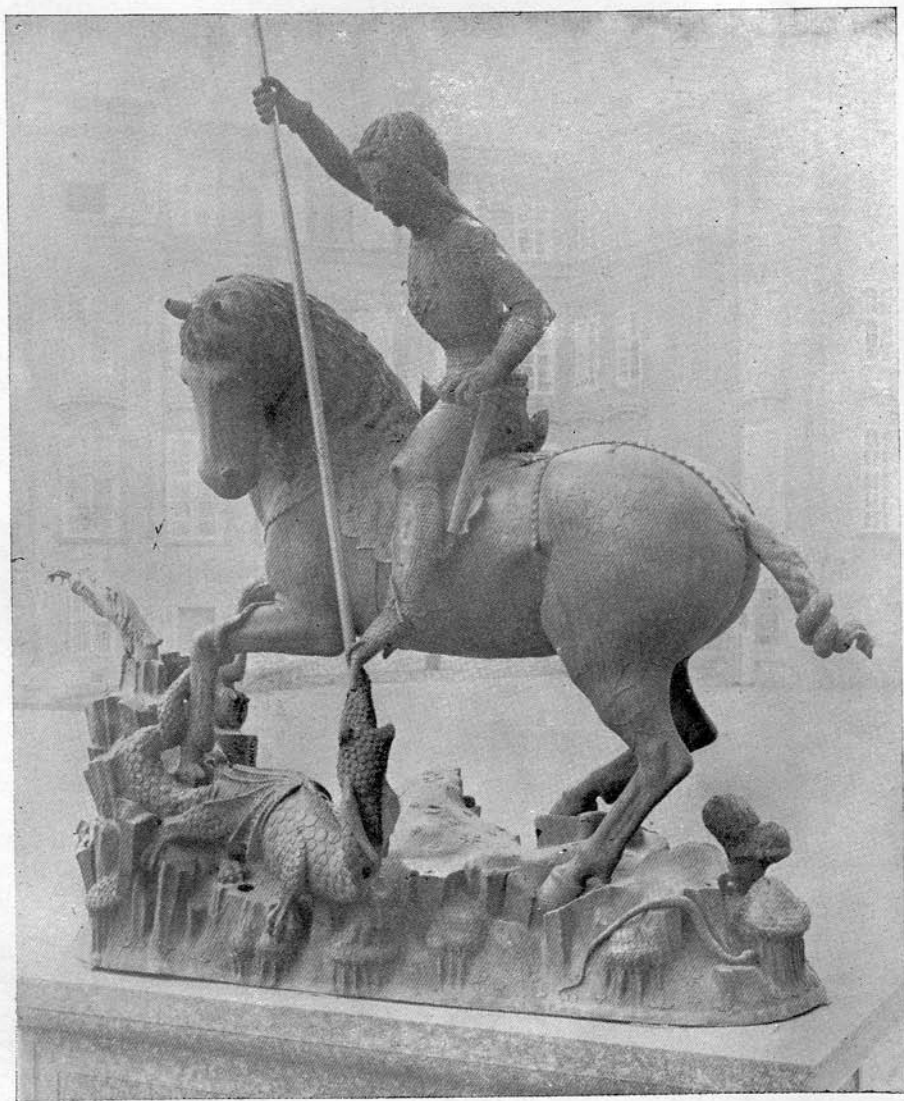
A Kolozsvári szobrásztestvérek* művészete, — amióta Wenrich Vilmos erdélyi szász kutató 1879-ben megállapította, hogy a prágai Szent György-szobor és az elpusztult nagyváradi királyszobrok mesterei azonosak, — állandóan a tudományos érdeklődés középpontjában áll. De már Wenrichet és a művészettörténeti tudományt jóval megelőzőleg nagyszabású alkotásaik, híruk, nevük gyakorta foglalkoztatta mind a laikus szemlélőket, mind a krónikaírókat. Elég, ha utalunk a Szent László-himnusz ismeretlen költőjére, továbbá Bonfinire, Miskolczy Istvánra meg Szamosközire. Az idevágó irodalom négy és félszázadot ölel át; számban rendkívül nagy és még most is alig mulik el év, hogy nevük valamilyen művészettörténeti munkában fel ne tűnne.

Annak ellenére, hogy sokan és sokféle szempontból foglalkoztak a Kolozsvári testvérekkel, művészetük mibenléte, lényege ma sincs tisztázva kellőképpen és valószínűleg még jó idő fog eltelni addig, amíg a kutatások következtében egyre nagyobbodó műemlékanyag segítségével teljesen felderíthető lesz. Bár kérdés, hogy az adatszegénység miatt egyáltalán sikerülni fog-e valaha is a személyükre boruló homályt a tudomány eszközeivel eloszlatni.

A nagy irodalom természetszerűleg jó és hibás feltevések, útat-egyengető megfigyelések mellett sok ellentétes megállapítást vetett fel, amelyek nagy részét ma is, kül- és belföldön egyaránt, különös összevisszaságban állandóan újra meg újra ismétlik. Ennek a zürzavarnak rendezése, bizonyos fokú tisztázása a tudomány mai eszközeivel is lehetséges, sőt szükséges.

A Kolozsvári testvérekkel összefüggő problémák három csoportra oszlanak. Az első csoportba tartozik a prágai Szent György-szobor művészi leszármazásának, stílustörténeti magyarázatának problémája, amellyel szorosan összefügg a szobor eredetiségének, állítólagos részleges vagy teljes újraöntésének kérdése. A második csoportba sorolhatjuk az elpusztult váradi királyszobrok rekonstruálását. Végül a harmadik problémacsoport a testvérpár származására, faji hovatarozására vonatkozik.

* A „Kolozsvári Márton és György“ elnevezés a XIX. század második felében alakult ki. Tulajdonképpen a „Martinus et Georgius de Colosvar“ névjelzés helytelen fordítása, mert a „de Colosvar“ nem vezetéknev., hanem a származási hely megjelölése. Rövidség kedvéért azonban mi is ezt a megszokott elnevezést használjuk.



1. kép. Kolozsvári Márton és György: Szent György szobor. Prága. — Fot. Stenc.

I.

A prágai Szent György-szobor (1—5 kép) a Kolozsvári testvérek egyetlen fennmaradt hiteles alkotása és így művészetük lényegének felismeréséhez az egyedüli út. A szobor stílusával közel hatvan év óta foglalkoznak a művészettörténészek. Eleinte föltétlen csodálattal vették körül és csak esztétikailag méltatták. Később kritikailag kezdték vizsgálni és igyekeztek sajátosságait stílustörténeti szempontból megvilágítani. Vizsgálódásaik azonban igen különböző, sőt ellentétes magyarázatokra vezettek. Egyesek, mint Bode,¹ Hampel, Semrau, sőt bizonyos fokig még Divald is a szobor kötöttségét, stilizált felfogását, heraldikus jellegét, ötvösműszerű kidolgozását emelték ki. Mások ellenben, mint Schnaase, Kugler, Lübke, Pasteiner, Czakó, Pósta és az újabb kutatók többsége a renaissanceszerű vonásokat, a szobor monumentális felépítését és realizmusát hangsúlyozzák. A magyarázatoknak ez a szöges ellentéte a helyett, hogy tisztázta volna a kérdéseket, csak a homályt növelte. Lassanként mind rejtélyesebbé vált a gótikus lovag, a „naturalisztikus“ talaj, az oldalra forduló hatalmas paripa együttes megjelenése. A lelkes csodálók elragadtatott kifejezései, akik minden stílustörténeti különbséget eldobva, merészen Donatello, Verrocchio és Leonardo lovasszobrai mellé állították, csak fokozták a zavart. Így aztán nem csoda, ha akadnak cseh és lengyel kutatók, akik a szobrot tényleg újraöntött, XVI. századi renaissance munkának tekintik. A zavart és homályt fokozó tanulmányok mellett azonban vannak olyanok is, amelyek a tudományos megértés útját nagy mértékben egyengették, mint Czakó Elemér adatokban gazdag monografiája, Lázár Béla értékes ikonografiai levezetése, de különösen Pósta Béla korát messze megelőző, kiváló tanulmánya, amelynek eredményei ma is helytállóak és iránytjelzőek. Annál nagyobb kárára vált a kutatásnak, hogy a magyar tudomány Pósta fejtegetéseit sem megjelenésekor, sem később nem méltatta figyelemre.

Mielőtt a Szent György stílusproblémáival foglalkoznánk, meg kell vizsgálnunk, hogy a szobor XVI. századi újraöntéséről szóló feltevés mennyiben helytálló. Ezt az elméletet Stech és Wirth cseh kutatók vetették fel és kísérelték meg bebizonyítani (1913.). Gondolatuk nem volt új, mert már Dlabac és utána Fiorillo meg Schottky is ezt a véleményt hangoztatták. Dlabacot annak idején Kugler, Nagler és Grueber cáfolták meg, az újabb elméletet pedig Lázár Béla és az ő nyomán Wilhelm Pinder. Mégis ez a felfogás a külföldi művészettörténészek egy részében (Wirth, Novotny, Tietze, Zaloziecky, Pečirka stb.) ma is él. Ezért talán nem felesleges, ha ennek az elméletnek az érveit újból megvizsgáljuk.

Stech és Wirth elsősorban arra hivatkoznak, hogy a szobor 1541-ben és 1562-ben megsérült.^{1/a} Első ízben a prágai vár égésekor a Mihulka toronyról lezuhanó gerenda letörte a lovas lándzsattartó jobbkarját,

¹ A Kolozsvári testvérekre vonatkozó, idézett munkák címeit I. a Függelék bibliografiájában.

^{1/a} V. ö. Hájek (1541) és Trnicky (1562) tudósításait.

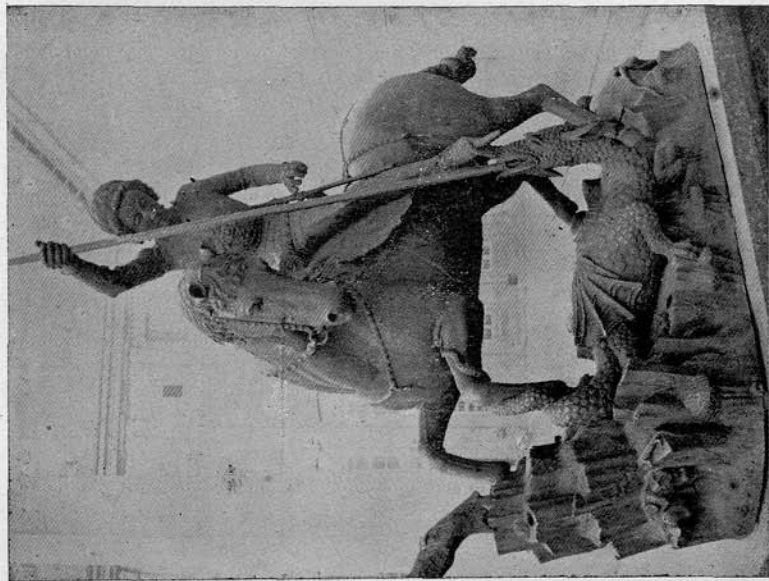
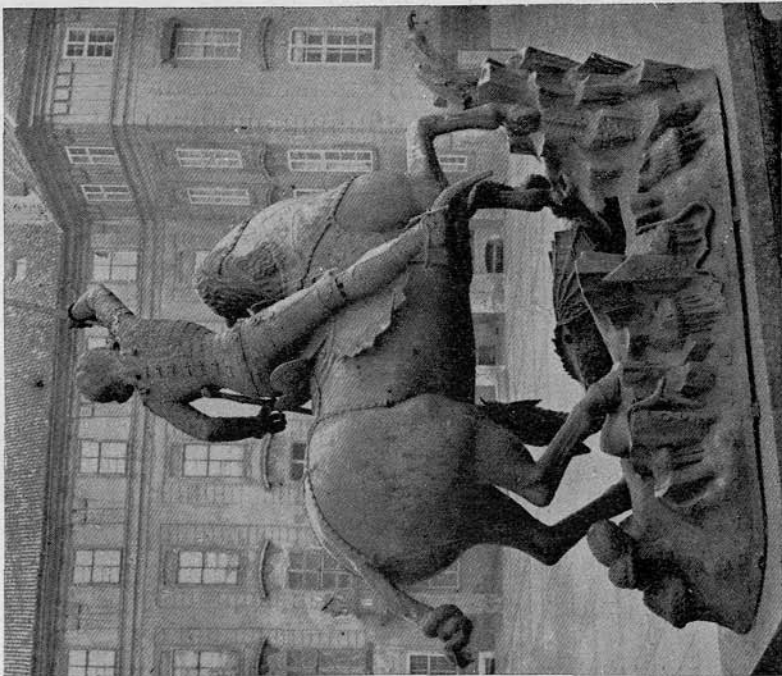
másodszor a ló feje és négy lába tört le akkor, amidőn Miksa császár koronázásakor tartott tornajáték alkalmával a reá felkapaszzkodó kíváncsiak terhe alatt összeroskadt. A cseh kutatók úgy gondolják, hogy e súlyos sérülés után újraöntötték a lovat és ennek a munkának az emléket őrzik a szoborba vésett különböző monogrammok meg a Dietrichstein-címer.² Ezekre az érvekre Czakó Elemér kutatásai adták meg a választ, melyekről azonban Stech és Wirth nem vettek tudomást, noha könyve 1904-ben jelent meg. Czakó ugyanis közölte a prágai kincstár 1573 októberében kelt bejegyzését, amely szerint Wolff Hofprucker pichsenmaisternek a Szent György javításáért 20 schok groschent fizettek ki.³ Nyilvánvaló tehát, hogy ez a javítás semmi esetre sem lehetett újraöntés. A különböző monogrammoknak sem tulajdoníthatunk nagy jelentőséget, mert valamennyi vésett és nem öntött. Már pedig, ha egyik vagy másik közülük újraöntési névjelzés lenne, akkor okvetlenül ez is öntve lenne. Nem egyebek ezek a monogrammok, mint utólagos bekarcolások. Lehetséges azonban, hogy egyik vagy másik monogrammmal⁴ abból az alkalomból került rá, amikor a lovasszobrot kúttá⁵ alakították át a XVI. század első felében, vagy a különböző javítási munkálatokat jelölik. A kútszoborra való átalakításnak maradványa az a meglehetősen kellemetlenül és zavarólag ható sárkányfej, amely a ló mellső lábai előtt a sziklás talajra van illesztve.

² A prágai szobron lévő monogrammok Czakó szerint (32. l.): a ló jobb első lábánál Dietrichstein-címer; a lovas jobb térdvasában AK. XVI. századi betűtípussal; ugyanott KG. XVIII. századi betűkkel; balkönyökén FM. XIX. századi betűkkel; vállán ugyancsak FM. 1857-es évszámmal. Stech és Wirth szerint: a ló jobb első lábánál Dietrichstein-címer; a lovas jobb könyökén FM; a lovas jobb térdvasában AK. és MK. Valamennyi monogrammot XVI. századnak tartják. A Nagler-Andresen-féle kiadvány említi a KL. monogrammot, mely a lovas baltérdébe van bevésve belülről (az L. betű olvasása nem bizonyos), továbbá az AR. monogrammot a jobb térdvason. Tehát a monogrammok megfejtésében meglehetősen nagy az ellentét, de abban valamennyi író megegyezik, hogy a jelek vésettek.

³ 1562 után javítási munkálatokat végzett a szobron Thoman Jarosch puskaműves is. Az idevágó levéltári adatokat ZALOZIECKY találta meg a prágai Schlossarchívban, de teljes szövegben még nem tette közzé.

⁴ A különböző monogrammolvasások a facsimilében közölt monogrammok (Stech és Wirth, Nagler-Andresen, Zap) helyességét is bizonytalanná teszik. Ezért a monogrammok korához nem szólhatunk hozzá, csak annyit jegyezzünk meg, hogy a Dietrichstein-címer formái (közölve Stech és Wirth munkájában) a XVI. századnál későbbieknek látszanak.

⁵ Czakó (16. l.) feltételezi, hogy a kúttá való átalakítást Alexander Colin, a Habsburg-ház németalföldi származású szobrásza végezte és az ő jelzése lenne az AK. monogrammmal. Alexander Colin azonban csak 1564-ben ment Prágába, az átalakításnak pedig sokkal előbb, még a XVI. század első felében meg kellett történnie, mert Hájek 1541-ben már kútszoborként említi a Szent Györgyöt. Azonkívül Alexander Colinnak ilyen monogrammjáról semmit sem tudnak a művészettörténeti lexikonok (Thieme-Becker: *Künstlerlexikon*. Bd. VII. Leipzig, 1912. S. 202.) WURZBACH A.: *Niederländisches Künstlerlexikon*. Bd. I. Wien-Leipzig, 1906. S. 318. Nagler, G. K.: *Die Monogrammisten*. Bd. I. München, 1858.)



2—3. kép. Kolozsvári Márton és Györgyi Szent György-szobor. Prága. — Fot. Stenc.

Stech és Wirth újraöntési elméletüket technikai érvekkel nem támogatták. Később is a technikai kérdések alig szerepeltek a vitában. Annál érdekesebb, hogy amikor Dlabáč 1799-ben első ízben vetette fel az újraöntés gondolatát, Nagler épen technikai érvekkel cáfolta meg, hangsúlyozván, hogy a Szent György kitünő XIV. századi öntvény.³ E sorok írójának eddig még nem volt módjában ezt a kérdést az eredeti szobron tanulmányozni, ezért csak Czakó megfigyeléseire (32. l.) és Stenc prágai fényképész legújabbban készült kitünő részletfelvételeire támaszkodhatik. A fényképek alapján Czakó adataival összehangzóan megállapítható, hogy a szobron több helyen repedések, sérülések vannak, azonkívül a ló nyakán széles toldás látható. Nyilván az 1573-i javítás nyoma. A Stech és Wirth-féle elmélet gyenge megalapozottságára mi sem jellemzőbb, mint a toldásnak olyan magyarázata, hogy az csak a befejezetlen cizellálás (!) maradványa.

Sokkal tetszetősebbek, hatásosabbak, következésképpen veszedelme-
sebbek Stech és Wirth stílusérvei. Főleg ezek azok, amelyek a külföldi tudományt megtévesztették és részben még ma is tévedésben tartják. Hogy a szobor stílusáról vallott felfogásukat világosan lássuk, idézzük Wirth szavait az 1926-ban, tehát Lázár és Pinder cáfolatai után megjelent *Die öechoslovakische Kunst* című könyvéből: „Trotzdem Ross und Reiter in einem neugegossen wurden, gehören sie stilistisch verschiedenen Epochen an: der Reiter, der Fels sind nach mittelalterlichem Modell geformt, das Ross und der Drache sind von einem Renaissancebildhauer neu modelliert worden“. Korábbi művében (1913) Stech-hel együtt még részletesebben kifejti felfogását a „renaissance ló“-ról és általában a „renaissance emlék“-ről. Hangsúlyozzák, hogy a paripa fejmozdulata s a térbe való fordulása a gótikus stílustól idegen, továbbá hogy a talapzat sziklás talaján elhelyezett naturalisztikus mintázású gyíkok sem egyeztethetők össze a XIV. század felfogásával. Stech és Wirth stílusérveinek azonban, bármennyire tetszetőseknek és meggyőzőeknek látszanak is, nem nehéz stílusellenérveket szegezni. A Szent György harci ménje bizony nem renaissance ló, ami rögtön világossá válik, ha valódi renaissance alkotások, mint például a Gattamelata és a Colleoni mellé állítjuk. A prágai ló igazi gótikus, könnyed előkelőségével szemben az utóbbiak a reális mintázás súlyos valóságában jelennek meg, nem is szólva arról, hogy a prágai ló természetes nagyságon aluli méretei is ellentétben állanak a renaissance-felfogással. Ugyan-ezek az alapvető különbségek vehetők észre a szobor egyes részein, mint például a ló fején, melynek a részleteket mellőző, összefüggő nagy síkokat alkotó mintázása sajtószerűen álmotag kifejezést ad, ami a korabeli alakokon is gyakori. A naturalizmus mellözése különösen a szem rajzánál feltűnő. Gótikus felfogás érvényesül továbbá a hatalmas sörénynek szabályos hullámokba való stílizálásában és a ló almásszürke

³ A Szent György-szobor öntvénye Zap szerint 75 rész réz és 25 rész ón, Grueber szerint: 10 rész réz, 1 rész ón. — A technikai kérdésekre vonatkozólag v. ö.: Arch. Ért. 1905. 315. l.; 1906. 2—3, 13—14. l. — A szobor eredetileg aranyozva volt. (Arch. Ért. 1906. 14. l.; Wirth p. 9.)

színének karikákkal való jelzésében.⁷ A még gótikus jellemvonások mellett a protorenaissance kezdődő realizmusa is feltűnik mind a ló nagyvonalu mintázásában, mind egyes apró részletekben (erek jelzése), melyek az átmeneti korszakot jelentő XIV. században az ébredő, közvetlen természetmegfigyelés megnyilvánulásai. Ezek a jelenségek azonban éppen nem megmagyarázhatatlanok, és mint alább látni fogjuk, számos analógiájuk van az egykoru művészetben.

Stech és Wirth másik érve a szobor eredetisége ellen a szobor térbeli felépítése.⁸ Erre vonatkozólag érdekes és meggyőző magyarázatot adott Lázár Béla, midőn a Szent György-ábrázolások sorából bemutatta azokat, melyek a kompozíció előzményének tekinthetők. Leglényegesebb analógiái a miniatura-festészet köréből valók. Alább látni fogjuk, hogy ennél jóval tovább mehetünk, mert az egykoru olasz szobrászatban is számos olyan emléket mutathatunk ki, amelyen a ló vagy más állat oldalra fordulva, tehát térbeli beállításban van ábrázolva.⁹ Végül kifogásolják a prágai kutatók a talapzaton futkározó gyíkokat és síklókat; nézetük szerint ezek sem készülhettek a XIV. században. Egy pillantás azonban az állítólagos naturalisztikus állatokra meggyőzhet arról, hogy éppen ellenkezőleg ilyen sematikus mintázott, stilizált pikkelyekkel díszített síklók nem lehetnek a XVI. század művei.¹⁰ Az megéppenséggel nem meglepő, hogy a Kolozsvári testvérek a sziklás talajt ilyen állatokkal népesítették be, mert ebben a korban gyíkokskákat még

⁷ Az almásszürke színnek karikákkal való jelzése nagyon gyakori a középkori művészetben (*De arte venandi cum avibus* c. codex Róma, Bibl. Vat.; az u. n. Manasse-féle kéziratot versgyűjtemény Heidelberg, Universitätsbibl.; *Képes Magyar Krónika*, fol. 16v., 18v., 68. Budapest, M. Nemz. Múz.)

⁸ Nagyon jellemző, hogy a Wirth-féle könyvben látott először napvilágot a Szent György-szobor oldalról felvett nézete, amely tulajdonképpen nem ad helyes képet a szobor kompozíciójáról. A szobor igazi főnézetében a kompozíció sokkal reliefszerűbben hat.

⁹ Mellekesen jegyezzük meg, hogy Stech és Wirth még a ló csomóba kötött farkát is érvnek használják az újraöntés mellett, mivel szerintük ez a szokás csak a XVI. században kezdődött. Ha korábban nem is volt általánosan elterjedt divat, mégis vannak emlékek, melyek azt bizonyítják, hogy helyenkint előfordult már a XIII–XIV. században. (A római Mus. Naz. Corvisieri-gyűjteményének Coll. Ital. 13. jelzésű, XIII. századi typariuma „S. Communitatis Castris Tarani“ felirattal; felsőolasz illuminált kézirat Paris, Bibl. Nat. — Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XVI. 1895. S. 182. után Taf. XXIII. 3.) Lehetséges, hogy ezt a szokást még keletről hoztuk magunkkal, hol igen elterjedt volt. (V. ö. a nagyszentmiklósi kincs egyik korszóját, több sassanida csészét [Sarre, F.: *Die Kunst des alten Persiens*. Berlin, 1922. Taf. 107, 108, 112.] és T'ai Tsung kínai császár síremlékének domborművét. [Kümmel, O.: *Die Kunst Chinas, Japans und Koreas*. Wildpark-Potsdam, 1929. S. 52.]

¹⁰ Mennyire más stílusú az a vízkádó sárkányfej, melyet a XVI. században ragasztottak a szobor talapzatára!



4—5. kép. Kolozsvári Márton és György: Szent György szobor. Prága. — Fot. Stenc.

ötvösművek díszítésére is felhasználtak, vagyis olyan helyen alkalmazták, ahol jelenlétük tárgyilag nincs megokolva.¹¹ Még érthetlenebb Wirthnek az az állítása, hogy a sárkány renaissance stílusú. Ennél realiztikusabban mintázott sárkányt nem egyet találunk ebben a században, de természetesen nem Északon, hanem Itáliában. Elég, ha utalunk az orvietói dóm homlokzatán levő bronz Szent Mihály sárkányára (1356), amely mellett a prágai szinte túl stilizáltan, erőtlenül hat.

Az újraöntési elmélet meglepő és különös változatát vetette fel Zaloziecky. Miután ő saját maga több fontos levéltári adatot talált, melyek mind azt bizonyítják, hogy az 1562-i sérülés után a szobron csak kisebb javításokat végeztek, amelyeknek nyomai ma is láthatók, az újraöntés dátumát kénytelen a XVI. század első évtizedeire tenni. Merész feltevését pusztán stíluskritikai okokkal támogatja. Azzal érvel, hogy a XIV. században nem volt architektúrától független bronz lovaszobor, továbbá azzal, hogy a prágai Szent György zárt kompozíciója, stílussajátságai renaissance jellegűek, közel állanak Leonardo lovasszoborterveihez. Ha a prágai szobrot csakugyan a Leonardo-vázlatokkal vetjük össze, éppen az tűnik ki a legjobban, hogy nem lehet XVI. századi munka; ami bennük hasonló, az a közös régi olasz hagyományokra megy vissza, amelyek a Kolozsvári testvéreket is irányították. A zárt kompozíció szintén hosszas ikonografiai fejlődés eredménye és bizony távol áll a renaissance-szerkesztéstől. Nem is unikum a prágai szobor a XIV. században, mert a váradi Szent László (1390) is kétségtelenül architektúrától független, bronz lovaszobor volt, amelynek szükségképi előzménye a Szent György.

A cseh és lengyel kutatók valamennyi érve abból a téves szemléletből ered, mely a szobor kiválóságában nem a kor művészetében rejlő lehetőségek genialis kifejtését látja, hanem azzal ellentétes stílus megnyilvánulását. A Kolozsvári testvérek prágai szobra 1373-ban valóban rendkívüli nagy tett volt, de korántsem megmagyarázhatatlan. A XIV. század művészete, mely átmenet a gótika és renaissance között, sőt Itáliában határozottan a protorenaissance kora, már magában rejti a prágai szobor összes művészi előfeltételeit: a szobor térbeli felépítését, kiváló biztos szerkezetét épúgy, mint a karesu lovas, a hatalmas paripa és a kedves növényi és állati motívumokkal teleszórt sziklás talaj megmintázásában megnyilvánuló realizmust.

Vizsgáljuk meg tehát, hogy a szobor egyes alkotó elemeinek, a kompozíciónak, a ló- és lovasábrázolásnak, a sziklás talapzatnak, a sárkány-

¹¹ Például épen a prágai Szent Vitus-dóm egyik XIV. századi ereklyetartójának talapzatát gyíkok díszítik. [Podlaha, A.—Sittler, E.: *Der Domschatz in Prag*. (Topogr. der hist. und Kunstdenkmale) Prag. 1903. S. 99. No. 86.] Miután ez az ereklyetartó az aacheni magyar kápolna darabjaival mutat rokoni vonásokat, bár formái azokénál valamivel későbbiek, fejlettebbek, nem lehetetlen, hogy magyar származású, és azon magyar ajándékok közé tartozott, melyek nagy számban gazdagították a prágai kincstárt. (Podlaha-Sittler: *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze*. V Praze 1903. p. V., XV., XIX., XX., XXV., XXVII., XXVIII., XXIX., XXX., XXXIII., XXXIV., XXXVII., XXXVIII., XXXIX., XL., XLI., XLII.)

nak és az ornamentikának mik az előzményei a külföldi és a hazai művészetben.

A szobor kompozíciójára, a ló térbeli beállítására vonatkozó első magyarázatot, mint említettük, Lázár Béla adta, amikor a középkori Szent György-ábrázolások sorából kimutatta azokat, amelyek szerkezeti előzményeknek tekinthetők. Nagy anyagából, amelybe különben sok oda nem tartozó, tévesen keltezett mű is becsúszott, két emlék válik ki: az ú. n. Codice di San Giorgio (Róma, Archivio Capitolare di S. Pietro) és a malines-i Anjou-biblia miniatúrái.¹² (6—7. kép.) Mindkettő lényegileg már magában foglalja a prágai szobor gondolatát és szerkezetét. Festészet és szobrászat, még hozzá kerek szobrászat között azonban igen nagy a távolság; más feladat valamit papírra vetni és ismét más valamit térbelileg megmintázni. De ez a nagy távolság is áthidalható, ha közbeiktatjuk az olasz szobrászat emlékeit. Az oldalt forduló ló, vagyis az állat mozgása a térben, az olasz szobrászokat a XIII. századtól kezdve állandóan foglalkoztatta és e feladatot egyre biztosabban oldották meg. Idevágó műveikből a következő sorozatot állíthatjuk össze: a ferarrai székesegyház egyik reliefje a hónapokat ábrázoló sorozatból, XIII. sz. I. fele;^{12/a} a luccai dóm reliefje Sz. Márton legendájával, XIII. sz. I. fele;¹³ a sienai dóm szószékének Királyok imádatát ábrázoló domborműve Nicolo Pisanótól, 1265—1268;¹⁴ a római S. Cecilia in Trastevere ciboriumát díszítő lovas (Szent Tiburtius)¹⁵ Arnolfo di Cambiotól, 1293; a pisai dóm szószékének a Királyok imádatát ábrázoló domborműve Giovanni Pisanótól, 1310;¹⁶ Guido Tarlati püspök síremlékének reliefje Arezzóban Agostino és Agnolo di Ventura sienai mesterektől 1330;¹⁷ az orvietói dóm egyik domborműve (bal második pillér, III. zóna) Lorenzo Maitanitól c. 1321—1330.¹⁸ Ezek az emlékek, melyek az oldalra forduló lónak annyi új és és olykor merész fogalmazását adják, mind reliefek. Az egyik azonban, az orvietói székesegyház pillérének domborműve (8. kép), oly erővel emelkedik ki, hogy a merész térbeli mozgásban ábrázolt paripa csaknem leválik a háttér faláról. Ez a ló már olyan beállítású, hogy mintaképül szolgálhatott a prágai szoborhoz. Bár a kerek szoborművek között ilyen térbeli mozgású lovat¹⁹ nem tudunk kimutatni, az egyéb állatábrázolások sorában nem hiányzik ez a motivum sem. Utalhatunk az oldalra forduló oroszlánokra, melyek a pisai Battistero szószékét (1260) hordják,²⁰ a perugiai kútat koronázó

¹² Arch. Ért. 1926. 149. I.

^{12/a} Le Vie d'Italia. 1934. p. 259. (Anno XI. No. 4. Aprile). Ez a dombormű 1931-ben került elő, amikor a székesegyház előcsarnokának padozatát javították.

¹³ Venturi, A.: *Storia dell' arte italiana*. Vol. I. Milano, 1904. p. 960.

¹⁴ Swarzenski, G.: *Nicolo Pisano*. Frankfurt a/M. 1926. Taf. 30.

¹⁵ Venturi, op. cit. Vol. IV. Milano, 1906. p. 94.

¹⁶ Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 217.

¹⁷ Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 380, 382, 383.

¹⁸ Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 338.

¹⁹ A bergamoi S. Maria Maggiore homlokzatát díszítő Sant' Alessandro lovasszobra (1351) csak gyenge próbálkozás. (Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 624.)

²⁰ Venturi, op. cit. Vol. III. Milano, 1904. p. 995.



6. kép. Miniatura a Colice di San Giorgioból. (fol._18v.)
Roma, Arch. Cap. di San Pie'ro.



7. kép. Miniatura egy Anjou bibliából.
Malines, Séminaire.

bronz griffekre és oroszlánokra²¹ (1277), de különösképen az orvietói dóm homlokzatát díszítő evangelista jelképekre,²² a bronz oroszlánra (10. kép) és a bronz bikára (1329). Hangsúlyozzuk, hogy az utóbbiak nagyméretű bronz kerekoszobrok,²³ vagyis a prágai szoborhoz hasonló feladat került itt megoldásra, azonos anyagban, méretben, műfajban.

Részben a fentemlített domborművek lovasábrázolásaiban, részben egyéb olasz emlékeken találjuk meg a prágai Szent György karcsu lábu, zömök testű, organikus mintázású lovának előzményeit. A loábrázolás olasz eredetére legelőször Pósta Béla mutatott rá, később tőle függetlenül e sorok írója. Analogiáik, melyek részben megegyeznek, újabb emlékekkel kiegészítve, a következő fejlődéstörténeti sorozatot adják: a sienai dóm szószekének a Királyok imáadását ábrázoló reliefje, 1265—1268;²⁴ a perugiai kút Május-Maggio reliefje, 1278;²⁵ a firenzei Porta S. Giorgio reliefje, 1285;²⁶ a sienai S. Galgano reliquarium reliefje, XIII. sz. vége;²⁷ az orvietói dóm reliefjei (bal második pillér, III. és VII. zóna) c. 1321—1330²⁸ (8. és 9. kép); Guido Tarlati síremlékének reliefje, 1330;²⁹ a firenzei campanile reliefjei, 1334 után.³⁰ A hasonló jellegű kerek szoborművek itt is hiányoznak és ezért az állatábrázolásban egyre fokozódó valószínű felfogás megnyilvánulásait más emlékeken kell megfigyelnünk, mint az egykor a sienai dóm díszítéséhez tartozott fekvő bika-³¹ és lőtöredéken³² (c. 1284—1295), valamint az orvietói evangelista jelképeken, a bronz oroszlánon és a bronz bikán (1329).³³ Ezek az állatszobrok tele vannak valószínű részletekkel; pl. az erek mintázása is többször előfordul rajtuk, ami a prágai lovon oly valószínűtlennek tűnik fel egyes kutatók előtt. Szobrunk szempontjából különösen fontos Giovanni Pisano pompás lőtöredéke a sienai domból (c. 1284—1295), mely a valószínű ábrázolás terén sokkal merészebb, „renaissance-osabb“ álláspontot képvisel, mint a Kolozsvári testvérek közel egy századdal későbbi műve. Az organikus loábrázolás fejlődésének további vonalába azután magyarországi olasz és magyar emlékeket kapcsolhatunk be, mégpedig a Szent György-lovagok pecsétjét (1326), István herceg lovas-

²¹ Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 32.

²² Fumi, L.: *Orvieto*. Bergamo s. a. p. 54. (Italia Artistica, No. 83.). — A bronz bika a múlt század végén lezuhant és megsérült. A restaurálásáról szóló jelentésből kiderül, hogy helyreállításakor nem történt rajta nagyobb változtatás. (Archivio Storico dell' Arte. 1895. p. 433.)

²³ Bronz kerekoszobrok, egy griff meg egy oroszlán, díszítik a perugiai városházát is, melyek szintén körülbelül ebben az időben készülhettek. (Gallenga Stuart, R. A.: *Perugia*. Bergamo, 1905. p. 37.)

²⁴ Swarzenski, op. cit. Taf. 30.

²⁵ Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 22.

²⁶ Arch. Ért. 1916. 81. l.

²⁷ Toesca, P.: *Storia dell' arte italiana*. Torino, 1927. p. 1114.

²⁸ Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 338, 340.

²⁹ Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 380, 382, 383.

³⁰ Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 455, 475.

³¹ Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 188.

³² Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 187.

³³ Fumi, op. cit. p. 54.

pecsétjét (1351) és a pécsi székesegyházból előkerült, igen rongált Szent György-reliefet.

A loábrázolás kiválóságának magasztalása közben a kutatók elfelejtkeztek arról, hogy a Szent György lendületes mozgású alakjának modellálása nem kevésbé nagy tett volt. Szent György nem páncélba bujtatott báb, hanem élő organikus test, melynek működése a páncélon keresztül is mindenütt érzékelhető. Ez teszi mozdulatait meggyőzőekké, életteljessé. Mozgása lendületes és nem egy nézetben bámulatosan szép, kifejező vonalat ad. (4. kép.) Az ilyen test- és mozgásábrázolás nem jöhet létre máról holnapra, hanem csak hosszabb fejlődés után. Ennek előzményeit is Itáliában kell keresnünk. Az olasz reliefek Nicolo Pisano-tól kezdve az emberi mozgás és a sokszor igen merész mozdulatok számtalan kitűnő ábrázolását nyújtják. Példaképen főleg a Szent Katalin vértanuságát ábrázoló nápolyi reliefen³⁴ és a Tarlati-síremlék domboarművén³⁵ levő harcos alakokra utalunk. A Kolozsvári testvérek szeme ilyenfajta emlékeken iskolázódhatott. Hogy Szent Györgyünk a test ábrázolása terén milyen magas fokot képvisel és mennyire olaszos igazodású, akkor láthatjuk legjobban, ha a Pindertől említett analogiával, a nürnbergi „Hansel“³⁶-lel (kútszobor a Germanisches Museumban), egy meglehetősen ügyetlen bronzfigurával vagy a bécsi Stephansdom Szent Pál megtérését³⁷ ábrázoló reliefjével vetjük össze.

Olasz hatás tükröződik még a Szent György fejtípusának kialakításában is, bár a helyi sajátosságok előretörése miatt kissé fátyolozottan. A Szent György hajviselete a befont fürtökkel, mint köztudomású, a magyar szokást követi, de ahogyan haja csavart fonatban koronaszzerűen övezi arcát, — mutatis mutandis — olasz típusokra emlékeztet.³⁸ Összefüggése az olasz emlékekkel akkor a legfeltűnőbb, ha az orvietói dómot díszítő bronz Szent Mihály szoborral (1356) vetjük össze. A két szobor feje (11—12. kép) rendkívül közel áll egymáshoz; lemcsak a hajviselet hasonló, hanem még a profilvonalak és az arcformák is, noha a Szent György mintázásán természetesen nem érezhető úgy a régi olasz hagyományok fegyelmző hatása, mint a Szent Mihályén. Általában Szent Györgyünk úgy tűnik fel a sugárzóan szép Szent Mihály mellett, mint annak északi származású, fiatalabb rokona. Talán nem tévedünk, ha ezt a hasonlóságot a közvetlen szemlélet hatásának tulajdonítjuk.

³⁴ Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 297.

³⁵ Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 380. — V. ö. továbbá Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 219, 353, 430—431, 455.

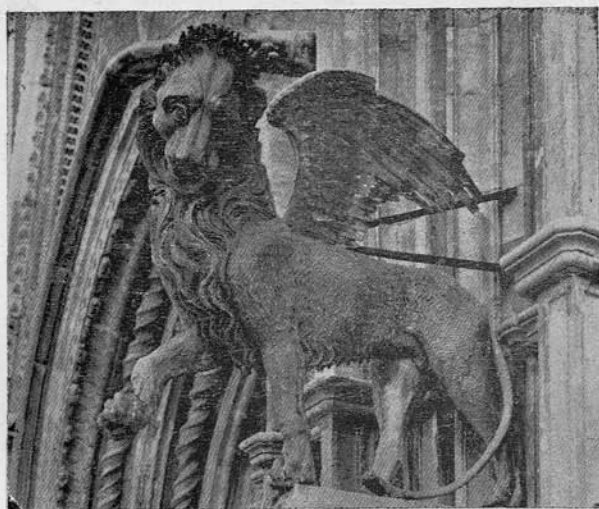
³⁶ Höhn, H.: *Nürnberger gotische Plastik*. Nürnberg, 1922. S. 37.

³⁷ Tietze, H.: *Geschichte und Beschreibung des St. Stefansdomes in Wien*. Wien, 1931. S. 153. (Österreichische Kunsttopographie, Bd. XXIII.)

³⁸ V. ö. elsősorban Duccio di Buoninsegna és Simone Martini angyalfejeivel (Venturi, op. cit. Vol. V. Milano, 1907. p. 561, 607.), továbbá a perugiai kút „Augusta Perusia“ alakjával (Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 26.), VIII. Bonifác pápa római síremlékének angyalával (Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 166.) és Ugolino di Vieri orvietói ezüst ereklyetartóját díszítő két lebegő angyallal (Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 944.), meg az orvietói bronz Szent Mihályal (Fumi, op. cit. p. 55.)



8-9. kép. Domborműrészletek. Orvieto, Székesegyház. — Fot. Alínari.



10. kép. Szent Márk Ev. oroslánja. Orvieto, Székesegyház. — Fot. Raffaelli Ármoni.

Az olasz művészet befolyása leghatározottabban és legközvetlenebbül a bájos növényekkel és apró állatokkal teleszórt, sziklás talapzaton érvényesül. Erre az összefüggésre először Pósta Béla mutatott rá és feltevése bizonyítására néhány analógiát sorolt fel. (Pisai Camposanto freskói, a volterrai Arca di Sant' Ottaviano, az orvietói dóm talapzat-reliefjei.) Kitűnő megfigyeléseit továbbfejlesztve, olyan olasz emlékeket mutathatunk ki, melyeken a prágai szobor talapzatának összes motivumait megtaláljuk. Ezek a firenzei Battistero bronzkapuja Andrea Pisanótól, 1330—1336; a pistojai dóm ezüstoltára. 1316—1371 (főleg a jobb szárny, mely Leonardo di Ser Giovanni da Firenze műve, 1367—1371)³⁹ és a firenzei Battistero ezüstoltárának első reliefjei (1366—1367), melyek ugyanannak a Leonardo di Ser Giovanni da Firenze tervei után készültek, aki Pistojában is dolgozott.⁴⁰ Mindegyik emlék reliefek pompás sorozatából áll, melyekből csak egy-egy részletet mutatunk be: a firenzei bronzkapuról a gyermek Keresztelő János pusztába vonulását ábrázoló domborművet (13. kép), a pistojai ezüstoltárról a Szent Jakab legenda egyik jelenetét (14. kép), a firenzei ezüstoltárról Krisztus keresztelését ábrázoló reliefet (15. kép). Valamennyi dombormű háttérét élesen tagolt sziklák alkotják, melyeknek kusza tömbjeit kiemelkedő fa csoportok és a talajba bevészt vagy ebből csak alig kidomborodó virágocskák, apró növények élénkítik. A bájos növényzet kereteiből nem hiányoznak az állatok sem. A fácskák között mackók cammognak, szarvasok pihennek, a sziklás talajon gyíkok síklanak. Vagyis ugyanazok a motívumok szerepelnek rajtuk, mint a prágai szobor talapzatán:⁴¹ sziklás talaj fákkal, rányomott virágokkal és apró állatokkal. A kapcsolatok oly közeli, az összefüggések oly szembetűnőek, hogy csak közvetlen szemlélettel magyarázhatók. A Kolozsvári testvéreknek ezeket az emlékeket feltétlenül látniuk kellett.

A prágai szobor sárkánytípusának kialakulásában szintén olaszos elemeket lehet kimutatni. A középkorban egész Európában a madártestű, madárszárnyú, kétlábú sárkány volt elterjedve. Ebből a típusból⁴² Itáliában organikusabb testalkatú, félelmeesebb szörnyeteget

³⁹ Bunt, Cyril G. E.: *Die silberne Altarfront des Baptisteriums in Florenz*. Pantheon, 1930. S. 221—225.

⁴⁰ Bunt, Cyril G. E.: *Der Silberaltar des Doms in Pistoia*. Pantheon, 1933. S. 257—260.

⁴¹ Még néhány apró részletegyezésre utalunk: a hegyes levelű fák stilizálása olyan, mint a Battistero kapureliefjén, viszont a tölgy- és hármás lóhereszerű levelek rajzához hasonló fákat látunk a pistojai oltárnak azon a részén (Fot. Alinari 10168, 10169), amely még Andrea di Jacopo d'Ognabene műve (1316). A sziklák stilizálása legközelebb áll a pistojai oltár jobb szárnyának reliefjeihez (Leonardo di Ser Giovanni da Firenze műve.)

⁴² A német sárkányok még a XIV. században is madárszerűek, határozott típus még nem alakult ki. (V. ö. Vollbach, W. F.: *Der heilige Georg*. Strassburg. 1917. S. 41. 43. 44. 45. stb.) Ismét más, de hasonlóképen az olasz típustól távolálló sárkányokat találunk Johann von Neumarkt Liber Viaticusában (*Jahrb. der kunsth. Slgen des allerh. Kaiserhauses*, Wien. Bd. XXII. 1901. S. 86. után Taf. XIII.) és az Heures de Pucelle-ben. (Delisle, L.: *Les Heures d'ites de Jean Pucelle*. Paris, 1910. Pl. 61.)

fejlesztettek ki azzal, hogy a madárszárnyakat denevérszárnyakkal⁴³ cserélték fel, a testet négy⁴⁴ lábbal látták el és a fejet realiztikusan dolgozták ki. Ezeket az elemeket vették át a Kolozsvári testvérek is. Az olasz típushoz való igazodásuk legjobban a hosszúfülű, megnyult orru, hatalmas fogazatu sárkányfejben⁴⁵ érvényesül.

A prágai szobor ornamentikája, a páncél, nyereg és nyeregtakaró díszítményei már sokkal általánosabb jellegűek. Alkotóelemeik, — a kör gyöngykerettel vagy a nélkül, a rozettasor, az élére és csúcsára állított négyzetek, — Német-, Francia- és Olaszországban egyaránt előfordulnak a XIII. században és a XIV. század első felében. Valamennyi a közös kora gótikus, nyugat-európai díszítőmotívumok közé tartozik, úgyhogy a Kolozsvári testvérek bármelyik területről vehették mintaképeiket. De talán mégsem egészen véletlen, hogy ezeket a díszítményeket részben azokon az olasz emlékeken is megtaláljuk, melyek, mint fennebb láttuk, egy vagy más okból a prágai szobor előzményeinek tekinthetők. Például rozettasor díszíti a firenzei Battistero bronzkapuját,⁴⁶ Ugolino di Vieri orvietói ereklyetartóját,⁴⁷ a firenzei Battistero ezüstoltárát,⁴⁸ egymásba helyezett négyzetek pedig a firenzei Campanile Jubal-dom-borművét⁴⁹ és a pistojai ezüstoltárt⁵⁰ stb. Még sokkal lényegesebb, hogy ezen a ponton ismét bekapcsolhatjuk a magyar föld emlékeit. A Szent György páncéldíszzeihez hasonló karélyos és gyöngykeretes bog-lárok előkerültek a halasi ezüstleletből, Sinka mester kincséből.⁵¹ A nyeregtakaró díszítése, — középen csillaggal, szélén rozettákkal és a karélyos kerettel, — feltűnő stílus- és motívumbeli összefüggést mutat az esztergomi Szent Lőrinc-templomból származó padlóteglával.⁵² Figyelemreméltó körülmény, hogy egy teljesen azonos díszítésű padlóteglakerült elő a pilisi apátság helyén folytatott ásatásokból is.⁵³ Nyilvánvaló, hogy a Kolozsvári testvérek az ország középpontjának stílusírán-yához kapcsolódtak, annak a motívumkincséből merítették.

Azok az emlékek, amelyek a prágai szobor legfontosabb előzmé-

⁴³ Számtalan denevérszárnyú, olaszos sárkányt láthatunk Tauber (*Zur Ikonographie St. Georgs in der italienischen Kunst*. Münchner Jahrbuch, 1911. S. 186—203.) és Lázár cikkében (Arch. Ért. 1916. 77, 78, 92, 94, 95, 96. l.)

⁴⁴ Négylábú sárkányok: a firenzei S. Croce Szent Mihályt ábrázoló fal-festményén (Marle, R. van: *The development of the Italian Schools of Painting*. I. The Hague 1923. p. 477.); egy velencei statutumkönyv miniatúráján szintén Szent Mihály alakjával, c. 1370. (Zeitschrift für bildende Kunst. 1931—1932. S. 154.)

⁴⁵ V. ö. az orvietói Szent Mihály szobrot 1356 (Fumi, op. cit. p. 55.) és főleg a különböző Szent György-ábrázolásokat: a veronai S. Zeno freskóját, a malines miniatúráját, a Codice di S. Giorgio miniatúráját, a collaltói fal-festményt, egy firenzei miniatúrást stb. (Arch. Ért. 1916. 78, 92, 94, 95, 96. l.)

⁴⁶ Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 425.

⁴⁷ Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 944.

⁴⁸ Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 955.

⁴⁹ Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 448.

⁵⁰ Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 951.

⁵¹ Hampel J.: *Magyar régészeti emlékek repertoriuma*. Archaeológiai Közlemények, XIII. 1879. 49. l.

⁵² Arch. Ért. 1893. 58. l.

⁵³ Fényképe a Műemlékek Országos Bizottsága gyűjteményében.



11. kép. Szent György szobor, Prága.
(részlet)



12. kép. Szent Mihály szobor, Orvieto. (részlet)
Fot. Raffaelli Armoni.



13. kép. Részlet a firenzei Battistero
bronzkapujáról. — Fot. Alinari.



14. kép Részlet a pistojai ezüst oltárról. — Fot. Alinari.



15. kép. Részlet a firenzei Battistero ezüst oltáról.
Fot. Alinari.

nyeinek tekinthetők, Siena, Orvieto és Firenze területén vannak. Valamennyi olyan alkotás, mely a Pisanok hatása alatt kifejlődött olasz szobrászat körébe tartozik. Az analógiák forrásából önként adódik, hogy a Kolozsvári testvérek összetett és úttörő művészete csak olyan helyen alakulhatott ki, ahol ezzel a művészi körrel megvolt a kapcsolat.

A testvérpár művészi kifejlődésére és hovatarozására vonatkozólag eddig is voltak különböző feltevések, melyek azonban nem adhattak kielégítő eredményt, mert nem támaszkodtak konkrét adatokra. Roth Viktor az erdélyi szász művészet pompás megnyilvánulását látja műükben, de ugyanakkor megjegyzi, hogy a testvérpár nem tanulhatott sem magyar, sem szász mesternél (13. l.). Ezzel beismerte, hogy a prágai Szent György és a szász művek között nem tudott kapcsolatot találni. Újabban Pinder mindkét munkájában a német művészet számára vette igénybe. De — és ezt különösen hangsúlyozzuk, — német emlékekkel nem tudta megmagyarázni létrejöttét és ezért kénytelen a bennük rejlő, állítólagos német művészetről igen különös és bizonytalan magyarázatokat, definíciókat adni: „Deutsche Kunst, aber allerdings von sehr internationalem Prospekte und gewiss nicht allein vom Deutschen aus zu erklären,“ — „eine jener sehr deutschen Leistungen, die eines grossen übergroßlichen Zusammenhanges, eines weitgespannten, beinahe europäischen Horizontes bedurften“, „ein deutsches Werk von internationalem Horizonte, aus der siebenbürgischen Metallkunst hervorgegangen... deren technische Voraussetzung die Erschliessung der Bergwerke (Verdienst der Anjou), deren geistige die in Avignon verknotete internationale Kunst ist.“ Megjegyzéseiben roppant kevés a konkrétum, és az is, ami van, tévedéseken alapszik. A prágai szobor előzményeit az aacheni Anjou-kincsekben látja (erre utal a „siebenbürgische Metallkunst“ kifejezéssel), holott bizonyos, hogy a kettő között semmi összefüggés sincs. Sőt nem lehet nagyobb stíláriis ellentétet elképzelni, mint ami közöttük fennáll. Egyfelől világos szerkezet, organikus felépítés és geometriai motivumokból megszerkesztett ornamentika, másfelől fantasztikus túlszofoltság, önkényes kompozíció merész ötletekkel, még teljesen dekoratív-heraldikus állatábrázolás és architektonikus dísz. Az aacheni nagy magyar címer teljesen német szellemű munka, melyet joggal tekintenek az erdélyi szász ötvösművészet alkotásának. Viszont a prágai Szent Györgyben egészen más felfogás, más művészi elvek érvényesülnek. Az avignoni művészetre való utalás sem szerencsés. Ez tulajdonképen Lázár analógiájának, a Simone Martini-féle avignoni Szent György-freskónak, helytelen értelmezésén alapszik. Az utóbbi azonban tisztára olasz munka, az avignoni összetett kultúrához csak annyi köze van, hogy Simone Martini véletlenül egy avignoni templom bejárata fölé festette. E mellett még a prágai szoborral való kapcsolata is meglehetősen távoli. Amit pedig Pinder az internacionális európai horizontról mond, annak nincsen semmi konkrét alapja. A Szent György akkor volna nemzetközinek nevezhető, ha az akkori, összes főbb európai áramlatok visszatükröződnének benne, és ha művészi jellege határozatlan, elmosódott lenne, holott a dolog épen ellenkezőleg áll.

Pinder általánosításai voltaképpen Lázár ama óvatos meghatározásán alapszanak, amely szerint a Szent György az olasz-francia, konkrét szellemű művészet hatása alatt keletkezett. Lázár magyarázatának bizonytalansága abban rejlik, hogy az olasz és a francia művészet között csak a hasonló törekvéseket veszi észre, de nem a különbségeket, csak azt a fő stílusáramlatot jelöli meg, amelybe a szobor beilleszthető, de nem a közvetlen forrásokat. E tekintetben annyira ingadozik, hogy saját olasz analógiáinak jelentőségét félreismerve, azt állítja, hogy a Szent György stílusa francia iskolázottságra vall.

A magyar tudomány részéről történtek kezdeményezések arra vonatkozólag is, hogy a szobrot bekapcsolják a helyi hagyományokba. Előzményül általában a hazai ötvösművészetet emlegették. Így Hampel, aki azonban az aacheni kincsekkel való állítólagos kapcsolattal sokkal jobban összekuszálta a kérdést, sem mint tisztázta. Később Gerevich Tibor kereste ezen az úton a megoldást, aki rámutatván a középkori ereklyetartó hermák nagy szobrászi értékére, megjegyezte, hogy „ilyfajta ötvösművekből nőtt ki... a Kolozsvári testvérek prágai Szent György szobra“. Ezzel az utalással a dekoratív ötvösművészetéről áttekintette a figyelmet a figurálisra, elsősorban a herma-mellképekre, melyekhez még hozzá kell csatolnunk az alakos reliefekkel gazdagon ellátott ereklyetartókat, melyek mint tipikusan kisplasztikai alkotások, mozgalmas kompozíciók előkészítésére igen alkalmasak lehetnek. Sajnos, ezekre az emlékekre csak elvileg utalhatunk, mert a XIV. századi figurális ötvösművészetünkben semmi sem maradt fenn. A győri Szent László herma a XV. század elejéről való, a trencsényi herma pedig, melynek széles szobrászi felépítése, fejlett mellképformája a prágai Szent Vitus-dóm kitűnő triforium-mellszobrainak új irányba való továbbfejlesztésének látszik, a XV. század első felénél korábban nem készülhetett.⁵⁴

Vannak azonban olyan hazai emlékeink, melyek bármennyire is kicsinyek vagy csonkák, mégis biztos alapot adnak a Szent Györgyszobor lerögzítéséhez a hazai művészetben; ezek pedig: a Szent György-

⁵⁴ Ernyey József (*A M. Nemzeti Múzeum „Csák Máté“ hermája*. Az Orsz. Magy. Régészeti Társulat Évkönyve, II. évf. 1923—26. Budapest, 1927. 213. l.) az 1370-ben készült plocki Szt. Zsigmond-herma alapján keletkezését 1367—1370 közé teszi. A két fejereklyetartót azonban igen nagy fejlődésbeli különbség választja el; a plocki még merev, stilizált herma, míg a trencsényi szélesen felépített mellkép, mely hangsúlyozza a váll és a mell formáit, a ruha redőit. Kidolgozása is tele van realiztikus részletekkel (bodros fürtű haj és szakáll mintázása.) Talán ez a munka már azzal a bronzszobrász-műhellyel függ össze, amelyből Zsigmond budai bronzszobra került ki. De ettől eltekintve is körülbelül ennek a kornak a stílusfelfogását képviseli. Az apró kiviteli egyenetlenségek meg azt bizonyítják hogy nem önálló alkotás, hanem valamilyen kitűnő koncepciójú szobor hatása alatt készült. Mivel Ernyey József adatai kétségtelenné teszik, hogy Stibor vajda birtokából származik, valószínű, hogy maga Stibor csináltatta az Esztergomból elrabolt ereklyének, amelynek korábbi, minden bizonnyal nemes fémből készült tartóját saját céljaira használhatta fel. Keletkezésének idejére nézve Stibor 1431-ben kelt végrendelete adja meg a terminus ante quem-et.



16. kép. István ifjabb király pecsétje (1267). Esztergom, Érseki levéltár.
(A M. Nemz. Múz. galvanoplasztikai másolata után.)



17. kép. A Szent György lovagok pecsétje (1326).
Budapest, M. Nemzeti Múzeum.

lovagok pecsétje (1326), István herceg (Nagy Lajos öccse) pecsétje (1351) és a pécsi Szent György-dombormű.

A Szent György-lovagok pecsétje⁵⁵ (17. kép) és a prágai szobor között fennálló stíluskapcsolatra már régebben rámutattunk, úgyszintén arra is, hogy a pecsét feltétlenül olasz, közelebbről sienai hatás alatt készült. Ma már a pecsét és az olasz művészet viszonyát sokkal pontosabban tudjuk meghatározni, mert művész nevet mondhatunk. A gyönyörű pecsét mestere nem más, mint a sienai Pietro di Simone⁵⁶ vagy másnéven, ahogy Károly Róbert 1331-ben kelt oklevele nevezi, „magister Petrus, filius Simonis de Senis dictus et fidelis aurifaber noster“. Sienai Péter ötvösmesternek eddig egyetlen művét ismertük, Károly Róbert harmadik nagy pecsétjét, melynek véséséért Jemnik várát kapta jutalmul. Ennek hátlapján a magyar címer látható, két madártestű sárkánytól övezve. Ugyanílyen típusú a Szent György-pecsét sárkánya, sőt a kettő megegyezik a fej modellálásában, a nyak hajlásában is. A pecsét sienai származású mesterét ismerve, könnyen megérthetjük, hogy miért készült épen sienai mintakép után,⁵⁷ miért olyan olaszos a ló mintázása és a Szent György fejtípusa.

Hogy Pietro di Simone jelentősége a Károly Róbert-kori magyarországi művészetünkben jobban kidomborodjék, röviden utalunk a neki tulajdonítható egyéb emlékekre és a hatása alatt keletkezett művekre. Péter mester munkája Károly Róbert második kettős pecsétje (1323) is,⁵⁸ noha ezen a király a régi séma szerint van ábrázolva, amint baljával az országalmát hieratikusan mozdulattal oldalt kinyújtja, jobbával meg a kormánypalcát keresett előkelőséggel csípőjéhez szorítja.⁵⁹ A harmadik pecséten a királyalak erőteljesebb, mozdulatai dekoratív szépségük-

⁵⁵ Irodalom: Czobor B.: *Magyarország Történeti Emlékei az 1896. évi ezredéves kiállításán*. Budapest, 1897–1901. 87. l. 107. ábra. — Tauber, O. Fr. v.: *Die Darstellung des hl. Georg*. Halle, 1910. S. 60. Anm. 113. S. 165. — Roosval J.: *Nya Sankt Görans Studier*. Stockholm, 1929. p. 179. — Balogh J.: *A magyarországi Szent György-ábrázolások forrásai*. Archaeológiai Értesítő, 1929. 144. l. 151. kép.

⁵⁶ Gárdonyi A.: *I. Károly király nagypecsétjei*. Turul, 1907. 45. l. — Berwaldszky K.: *A sienai Gallicus-család és művészete*. Igló, 1908. — Mihalik, A.: *I maestri orafi Pietro e Niccolò Gallicus di Siena in Ungheria*. Bollettino Senese di Storia Patria. 1926–1927. Anni XXXIII–XXXIV. Fasc. II.

⁵⁷ Hasonló típusú Szent György-ábrázolás látható a zománcdíszes vízaknai kelyhen, amelyről már Pósta Béla megállapította, hogy olasz eredetű ötvösmű. (Dolgozatok az Erdélyi Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárából, VI. 1915. 141–191. l.) Hozzátehetjük, hogy ez is sienai munka. (V. ö. a bargai székesegyház kelyhével, melyet Pósta is közöl, továbbá a Colle d'Elsa-ban lévő Sant'Alberto templom kelyhével. Machetti J.: *Orafi senesi*. La Diana IV. tav. 37. 1929.) A liliosos címerrel díszített vízaknai kehely valószínűleg az olasz Anjouk ajándékeképpen kerülhetett Magyarországra. (V. ö. Róbert nápolyi király számadásait, melyekben több ízben szerepelnek kifizetések olyan ajándékokért, melyeket a király magyar főuraknak vagy főpapoknak adott. — *Dipl. Eml. az Anjou-korból*, I. Budapest, 1874. 281, 326. l.)

⁵⁸ V. ö. Gárdonyi op. cit. Turul, 1907. 36. l.

⁵⁹ Péter mester ezzel a beállítással híven követte Károly Róbert király első nagypecsétjét (1301), amelyet azonban művészi kidolgozásával messze fölülmúlt. Az első nagypecsét szó szerint megegyezik Martell Károly 1295-ös magyar királyi pecsétjével (Br. Radvánszky B.: *Martell Károly magyar ki-*

ből, előkelő körvonalalaikból veszítettek, de nyertek közvetlenségben és természetességben. Ez a változás nem más mesterkéz megnyilvánulása, hanem Péter mester művészi fejlődésének eredménye. Hogy a két pecsét ugyanattól a mestertől származik, bizonyítja a hátlap monumentálisan szép metszésű címerpajzsa a kettős kereszttel, melynek függőleges szára mindkettőn hármás, liliomszerű csúcsban végződik, és bizonyítja különösen a gyönyörű leveles indadísz, az olasz ötvösművészet kedvelt díszítőmotívuma,⁶⁰ amely egyformán borítja mindkét pecsétet. A pecsétek királytípusai alapján megállapítható az is, hogy Péter mester valamilyen rajza szolgált mintaképül Károly Róbert szép ezüstgarasaihoz,⁶¹ mert az utóbbiakon nagyon hasonló az alak beállítás, a redővetés, a magas övöltésű öltözet, a fej és haj mintázása. Ez az összefüggés biztosabb alapot nyer azzal, hogy ezek az ezüstgarasok megegyeznek Róbert nápolyi király 1309—1313-i évekből való ezüstgarasával,⁶² amely valószínűleg szintén Pietro di Simone műve,⁶³ aki tudvalevőleg éppen ebben az időpontban dolgozott a nápolyi király pénzverőműhelyében.

ralyi címmel ellátott kettős pecsétje. Arch. Ért., 1879. 108 l.) Nagyon valószínű, hogy mindkettő ugyanannak az olasz mesternek a munkája, mint már Gárdonyi (Turul, 1907. 37—38. l.) is megjegyezte. Péter mester művei ezek mellett a régebbi olasz stílust képviselő pecsétek mellett új, fejlettebb irányt jelentenek.

Fontos lenne tudni, hogy Péter mester pecsét típusai hogyan függenek össze Róbert nápolyi király pecsétjeivel, annál is inkább, mert Péter mester Magyarországra költözése előtt Róbert királyt szolgálta. Sajnos, erre vonatkozó kutatásaim eredménytelenek maradtak, mert azok a levéltárak és gyűjtemények, melyekhez fordultam (nápolyi állami levéltár, firenzei állami levéltár, római Museo Nazionale pecsétgyűjteménye, bécsi állami levéltár és a Bundessammlung von Medaillen, Münzen und Geldzeichen sfragisztikai osztálya) nápolyi királyi pecséteket nem őriznek. Ha nem is éppen azonos, de hasonló típusú emlékeket a nagy szobrászatban is találunk, mégpedig Anjou Károly korábbi (XIII. sz. vége) ülőszobrát (Róma, Pal. dei Conservatori—Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 112.) és Róbert király (1343) későbbi síremlékét díszítő domborművek fedelmi alakjait (Venturi, op. cit. Vol. IV. p. 308.). Sienai Péter mester nyilván hagyományos olasz típusok és formák szellemében véste a magyar király pecsétjeit.

⁶⁰ V. ö. a pistojai ezüstoltárt (Fot. Alinari 10.172) és a barii ereklyetartót (Balogh J.: *Magyar címeres ereklyetartó az apuliai Bariban.* Henszlmann Lapok, 3. sz. 1927.) Az utóbbi francia (Madonna) és sienai hatás alatt készült délitáliai munka. Az ereklyetartó magyar címeréből és liliomosvégű keresztjéből, melyhez hasonló egy Anjou adományon, II. Károly nápolyi király barii keresztjén fordul elő, arra lehetne következtetni, hogy donatora Nagy Lajos volt.

⁶¹ Gipszlenyomatok után készült fényképfelvételeiket l. Hóman B.: *Magyar Történet.* II. Budapest, (1930) 320. l. — Ugyanitt közölve van egy ezüst dénár, amelynek hátlapját a harmadik királypecsétéhez hasonlóan két sárkánytól övezett címer díszíti.

⁶² Erre az összefüggésre Schulek Alfréd mutatott rá, a nélkül azonban, hogy mesternevet mondott volna. (Schulek A.: *Vegyesházi királyaink pénzei és korrendjük.* I. Károly Róbert. Budapest, 1929. 28. l. — Különlenyomat a Numizmatikai Közöny XXIV. évfolyamából.)

⁶³ Mind az olasz, mind a magyar pénz királytípusa végeredményben francia mintaképekre megy vissza (v. ö. Michel, A.: *Histoire de l'art* III/1, Paris, 1907. p. 435.)



18. kép. István herceg pecsétje (1351). Budapest, Országos Levéltár.
(Modl. 4153.)



19. kép. Szent György dombormű. Pécs, Dómmúzeum.

A fentiek alapjár Pietro magyarországi műveinek időrendje a következő: 1323 Károly Róbert második kettős pecsétje,⁶⁴ 1326 Szent György lovagok pecsétje, 1329—1330⁶⁵ Károly Róbert ezüstgarasai, 1331 Károly Róbert harmadik kettős pecsétje. Bizonyos, hogy ezekkel az emlékekkel nincs kimerítve Pietro munkássága,⁶⁶ akit a király aurifaber noster-nak nevez. Széleskörű tevékenységét legjobban bizonyítja az a nagy hatás, amelyet művészete pecsétvésésünkre tett. A levelesindás háttereit Nagy Lajos király pecsétvésői is megtartották, bár kicsinyesebb, aprólékosabb vonalvezetésben alkalmazták. Valószínűleg Pietro köréből, esetleg műhelyéből származhatnak Drugeth Fülöp nádor (1324) és Nagymartoni Pál országbíró (1329) feltűnően szép pecsétjei.⁶⁷ Kitűnő állatábrázolása még Giléti Miklós nádor (1349)⁶⁸ és István herceg (1351) 20—25 évvel későbbi pecsétjeire is hatott.

Tárgyunk szempontjából különösen az utóbbi⁶⁹ (18. kép) érdekes, mert ez már az olasz lovastípus helyi átalakítását mutatja. Összefüggése Pietro munkájával kétségtelen, ami — a nagy időbeli különbség miatt — csak erős műhelyhagyományokkal magyarázható. A pecsét hátterét itt is repkényindák borítják, de ezeknek vonalvezetése már inkább keskenyesebb, szeszélyesebb, szabadabb, mint a királypecsétéken levőké. A lóábrázoláson a Szent György lovagok pecsétjének hatása nyilvánvaló, de ugyanakkor eltérések is jelentkeznek. A rajz kevésbé finom, viszont a modelálás erőteljes; a ló beállítása pedig nagyon ügyes kísérlet az ágaskodó ló ábrázolására, ami Itálián kívül ebben az időben máshol nem fordult elő. Az olasz lóábrázolási elvek átvételét megkönnyítette az is, hogy hasonló törekvések, noha más formában, de már egy századdal korábban

⁶⁴ Károly Róbert második pecsétjének királytípusa előfordul későbbi emlékeken is, mint a székelykereszturi (Orbán B.: *A Székelyföld leírása*. I. Pest, 1868. 24. l.) a tarsafalvi (u. o. 112. l.) és a marosszentkirályi (Orbán, op. cit. IV. Pest, 1870. 186. l.) harangokon, továbbá a nagyszébeni (1438) és a segesvári (1440) keresztelőkútakon (Roth V.: *Beiträge zur Kunstgesch. Siebenbürgens*. Strassburg, 1914. Taf. XIV. 6. és 4.)

⁶⁵ Az ezüst garasok dátumaira vonatkozólag v. ö. Schulek idézett munkáját.

⁶⁶ A magyar művészettörténeti irodalom Péter mester Nicolaus Gallicus néven ismert testvérének szokta tulajdonítani az iglói zománccsiszes pacificalét. Nézetünk szerint tévesen, mert ez a szép ötvösmunka nem készülhetett korábban, mint a XIV. század második fele, akkor pedig Nicolaus Gallicus már nem élt. A pacificale későbbi keltezése mellett szólanak az alakok megnyult arányai. Az alakok beállításában, típusában, rajzában meg nyilvánvaló a német hatás, s ezt egy frissen bevándorolt sienai ötvös stílusával bajos összeegyeztetni. Az iglói pacificale nem olasz munka, hanem olasz technikát (áttetsző zománé) felhasználó és részben olasz hatás alatt készült, helyi ötvösmű.

⁶⁷ Szilágyi S.: *A magyar nemzet története*. III. Budapest, 1895. 66. és 83. l.

⁶⁸ Csánki D.: *Magy. Kir. Orsz. Levéltár diplomatikai osztályában őrzött pecsétetek mutatója*. Budapest, 1889. IV. tábla, 16. sz.

⁶⁹ Csánki, op. cit. V. tábla 17. kép.; Pór A.: *Nagy Lajos*. Budapest, 1892. 419. l.; Szilágyi, op. cit. III. 208. l.; Balogh J.: *A magyarországi Szent György ábrázolások forrásai*. Arch. Ért. 1929. 148. l.

jelentkeztek a magyar művészetben.⁷⁰ Tehát a külföldi hatás befogadását elősegítette az azonos irányú helyi felfogás. István herceg pecsétjén az olasz előkép helyi átalakítása teljessé vált azzal, hogy a művész a zömök testű ménre nem az antikizáló olasz harcost ültette, hanem korának karsu vitézét, teljesen egykorú, északi jellegű fegyverzetben. Az olasz mintaképtől való eltérések más lélekalkat és gondolkodás felfogását tükröztetik és így joggal tekinthetjük helyi magyar mester munkájának.

Az olasz mintaképeknek ugyanilyen helyi átalakítása szemlélhető a pécsi domborművön (19. kép), amely csonkaságában is megőrizte egykori nagyszerűségének jegyeit. Mint már régebben rámutattunk, ennek a reliefnek a kompozíciója is olasz eredetű. A hátravetett jobbkarból történő, a képmezőt keresztbe metsző lándzsadőfés antik hagyományokon alapuló motívuma gyakran fordul elő az olasz Szent György ábrázolásokon. A pécsi reliefhez vezető kompozíció típus antik-bizánci hagyományokon nyugvó, hosszú fejlődési folyamat eredménye. E folyamat próbálkozásai korszakából valók a moscufói⁷¹ szószerk és a velencei S. Marco bazilika keresztelőkápolnájának reliefjei⁷² és a római Museo Nazionale Pasqui-gyűjteményének 284. sz. typariuma. Már nagyon közel áll a pécsi kompozícióhoz a velencei Corte San Zorzi domborműve,⁷³ a párizsi Battistero freskója,⁷⁴ végül csaknem teljesen azonos vele az aquilai S. Giusto stallumreliefje.⁷⁵ A pécsi Szent György mestere ilyenfajta

⁷⁰ A magyar művészet az ágaskodó lovon ülő lovasalaknak kitünő ábrázolását adta már a XIII. században (c. 1257–67.) István ifjabb király pecsétjében (16. kép. — V. ö. Arch. Ért. 1929. 138. l.), amelyben Máté mesternek, István király kedvelt ötvöseinek művét sejtjük. A lótestnek és az ágaskodó mozdatatnak organikus ábrázolása ez esetben nem az olasz művészet hatásának eredménye, mint István herceg pecsétjén, hanem helyi törekvések megnyilvánulása. A pecsét mestere az északi művészetek keskeny, megnyult nyakú lótipusát vette át, de csak körvonalaiban. A beállításban lényegesen eltért attól, mert a lovat nem a szokásos galop volant-ban, hanem ágaskodva ábrázolta. Tehát a pecsétet az északi lótipus organikus, reális jellegű átalakításának tekinthetjük, melyet hosszabb helyi fejlődés előzött meg. (V. ö. Opoj bán pecsétje 1239. [Csánki, op. cit. I. tábla. 2. kép.] Béla herceg (IV. Béla fia) pecsétje, XIII. sz. közepe [galvanoplasztikai másolata a M. Nemzeti Múzeum Levéltárában.]

⁷¹ Poggi, G.: *Arte medioevale negli Abruzzi*. Milano, 1914. Tav. 82.

⁷² Arch. Ért. 1916. 69. l.

⁷³ Molmenti, P.: *La storia di Venezia nella vita privata*. Vol. I. Bergamo, 1905. p. 240.

⁷⁴ A marburgi Kunsthistorisches Institut 1598. számú fényképe. — Marle, R. van: *The Development of the Italian Schools of Painting*. Vol. IV. The Hague, 1924. p. 506.

⁷⁵ Serra, L.: *Aquila*. Bergamo, 1929. p. 57.

olasz⁷⁶ emlékek hatása alatt dolgozhatott. Az olasz mintaképet azonban itt is átalakította a más faj eltérő művészi felfogása. Az antik-olasz alapváz megmaradt, ellenben új motívumok, az északi felfogás megnyilvánulásai, a sárkánynak a háttér falán szertenylő, imbolygó levélvívő, a korabeli páncélingbe öltözött karsu vitéz, akinek a beállítása, különösen a pajzstartása északi jellegű. Sajnos, a pécsi reliefet épen töredékessége miatt nem lehet pontosan keltezni. Annyi bizonyos, hogy XIV. századi Anjou-kori emlék, mégpedig valószínűleg a század közepe tájáról, mivel formakezelése, a leveleknek még nyugodt, a későbbi ideges izgatottságtól mentes mintázása⁷⁷ a kezdődő gótika stílussajátságait viseli magán.⁷⁸

A Szent György-lovagok pecsétje, mint Magyarországon készült olasz munka, István herceg pecsétje meg a pécsi dombormű, mint olasz hatás alatt készült helyi magyar művek, azok az emlékek, amelyeken keresztül vezet az út a Kolozsvári testvérek prágai szobrához.⁷⁹ Ha a XIV. századi felette gyér műemlékanyagunkból ennyi hasonló szellemű és stílusú emléket lehet kimutatni, joggal feltételezhető, hogy még több ilyenfajta szoborműnek kellett lenni. Tehát a talaj Magyarországon is elő volt már készítve a prágai szobor számára azokban a magas szobrászi kultúráról tanuskodó emlékekben, amelyek azonos problémákat hasonló szellemben oldottak meg. Valamennyi emlék közös vonása az olasz⁸⁰ szerkezeti alapváznak a felhasználása, az organikus mintázású loábrázolás és a karsú, páncélos gótikus lovag beillesztése a kompo-

⁷⁶ Hogy a pécsi Szent György a nyugati kompozíciókkal szemben milyen ellentétes felfogást képvisel, azt jól világítja meg az olyan emlékekkel való egybevetés, mint a berlini Kaiser Friedrich Museum egykorú, azonos tárgyú francia elefántsontreliefje (Kat. Vöge, 1911. No. 84.), továbbá néhány korábbi műemlék: a wasserburgi stallum (Köln, Kunstgewerbe-Museum) faragványa (Lüthgen E.: *Gotische Plastik in den Rheinlanden*. Bonn, 1921. Taf. 20.), az amay-i Szent György ereklyetartó domborműve (Pantheon, 1933. S.128.) és a strassburgi székesegyház május hónapot ábrázoló lovasreliefje (Dehio, G.: *Kunstgeschichte in Bildern*. Bd. II. Leipzig-Berlin, 1902. Taf. II. 82.)

⁷⁷ A levéldísz mintázása közelebb áll a pecsétek háttérének levélindáihoz (Károly Róbert pecsétje és István herceg pecsétje 1351.), mint például a Nagy Lajostól adományozott máriacelli Madonna (c. 1360–82.) keretét díszítő levelekhez (közölve Genthon I.: *A régi magyar festőművészet*. Vác, 1932. 1. kép.)

⁷⁸ A lovasábrázolások Pécs szobrátát — úgy látszik — állandóan foglalkoztatták. Erről a vidékről néhány lovasalakos kályhacsempe (egyik zöld mázos csaknem ép, a többi töredék) került a Nemzeti Múzeumba (*N. Múz. Tört. Oszt., Vezető a kiállított gyűjteményekben*. Budapest, 1929. 23. l.), melyek a XV. század első feléből valók. A loábrázolások, melyek épűgy mint a Szt. György reliefen, organikus jellegűek, oly kiválóak, hogy szükségképpen feltételeznünk kell, hogy a nagy szobrászat hasonló témákkal több ízben foglalkozott és ennek kiérlelt, fejlett kompozíciói szolgálták mintaképpül a cserepe-seknek.

⁷⁹ Nem lehetetlen, hogy a prágai szoborhoz vezető fejlődés egyik láncszeme volt az elpusztult budai Szent György-templom lunetta-domborműve, mely szintén a sárkányviadalt ábrázolta. (Arch. Ért. 1912. 28–30. l.)

⁸⁰ Egy régebbi tanulmányomban (Arch. Ért. 1929. 140–143. l.) rámutattam arra, hogy vannak Szent Györgyöt ábrázoló falfestmények is, melyek olasz kompozíciótípusok felhasználásával készültek, mint pl. a jáki, mártonhelyi és az

zicióba. Valamennyi az Anjouktól meghonosított olaszos irányú, helyi kultúrának eredményei, ha idetartozandóságuk foka különböző is. Ez az a Magyarországon gyökeret vert, és itt helyi sajátságokkal keveredő olasz kultúra, amelyből a prágai szobor stílusa kifejlődhetett.

A prágai szobor formában és szellemben szerves továbbfolytatója a korábbi magyarországi emlékeknek. A hagyományokba való ilyen beilleszkedés csak úgy lehetséges, ha a Kolozsvári testvérek ezzel az olaszos irányú, helyi művészettel már pályájuk kezdetén kapcsolatba kerültek. Teljesen valószínűtlen, hogy ez még szülőhelyükön, Kolozsvárt megtörtént volna. Az alig néhány évtizede várossá nyilvánított kis helység, mely sem főpapi székhely, sem főúri szállás nem volt, erre még nem lehetett alkalmas. Kolozsvárt a század derekán épen csak megindulhatott az elevenebb művészi élet a Szent Mihály-templom építésének megkezdésével.⁸¹ A városban az óvári templom, a Szent Jakab kápolna és egy-két kőházon kívül nevezetesebb épület nem volt, a mesterségek közül is csak szücs- és bőríparról vannak adatok.⁸² A művészi élet középpontja nem az újabb keletű város, hanem a szomszédos, jóval régebbi alapítású bencés apátság volt. Ezek a keretek és ezek a mecénások elegendők lehettek az apa, Miklós, festő tevékenységének kifejtésére, de nem adhattak elég alapot a testvérpár olaszos igazodású művészetének kibontakozására. Lehetségük csak olyan helyen fejlődhetett ki, hol az udvar olaszos kultúrája meleg otthonra talált, és ahol a környezet, a nagyobb igényű mecénások nagyobb erő kifejtésre

almakeréki freskók. Az utóbbi kettő a Simone Martini-féle avignoni képtípus hatása alatt jött létre. Ugyancsak az avignoni kompozíciónak késői, XV. századi változata az aostai Priorato di S. Orso Szent György-freskója (Toesca, P.: *Aosta*. Bergamo, 1911. p. 124.), amely feltűnően közel áll az almakeréki freskó kompozíciójához. Bár közelebbi kapcsolat az erdélyi falfestmény korábbi keletkezése miatt nem tételvezhető fel, mégis fontos adat arra vonatkozólag, hogy az avignoni freskónak kellett lennie olyan felső olasz változatának, amely közvetlen mintaképül szolgálhatott mind az aostai, mind az almakeréki mesternek.

Az olasz eredetű Szent György-ábrázolások mellett még két Szent György-kompozíciót említünk, melyek egészen más leszármazást mutatnak. Az egyik a kristyóri görög-keleti templom freskója (a régi Zaránd-megyében) a XIV. század végéről, mely bizánci és nyugati elemek (a ló galop volant-ja, a kar alá helyezett lándzsa motívuma) érdekes keveréke. (Dragomir, S.: *Vechile biserică din Zaránd*. Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice. Secția pentru Transilvania pe 1929. Cluj 1930. p. 227.). A másik a garamszentbenedeki freskó (rajzban közölve Lázár B.: *Studien zur Kunstgeschichte*. Wien, 1917. S. 17. — Fényképe a Műemlékek Orsz. Bizottságának gyűjteményében), mely alapmotívumaiban megegyezik a yorki katedrálisból származó angol faláda reliefsjével (London, Victoria and Albert-Museum. — *The Connoisseur*. 1930. Vol. 86. p. 77.) A kompozicionális összefüggés arra enged következtetni, hogy mindkettő egy híres és többször felhasznált ikonográfiai típusra megy vissza, amelyik a nyugateurópai lovagvilág légkörében, a francia-angol művészeti területen keletkezhetett. A garamszentbenedeki freskó, mely már a XV. század első feléből való, annak a Zsigmondkori újabb művészeti áramlatnak jellemző emléke, amelyiket nem olasz, hanem elsősorban nyugat-európai, francia-német hatások irányítottak.

⁸¹ Kelemen Lajos: *Biserica Sf. Mihail din Cluj*. Boabe de Grău, 1933. IV. N-rul 3. p. 129.

⁸² Jakab E.: *Kolozsvár története*. I. Buda, 1870. 299. és köv., 357. és köv. l.

ösztönözték őket. Nem lehet kétséges, hogy ez a hely Várad volt, működésük első színhelye, ahol valószínűleg már apjuk is dolgozhatott, sőt elismerést arathatott művészetével.⁸³ A régi püspöki székhely, mely már eddig is kiváló műemlékekkel büszkélkedett (székesegyház, Szent László márványsíremléke Dénes szobrásztól), a XIV. század derekán művészi virágkorát élte. Báthori András (1329—1345) és Meszesi Demeter (1345—1372) püspökök vetélkedve díszítették székhelyüket. András püspök klarissza zárdát építtetett, székesegyházát kibővítette, sőt egy új, nagyobb szabású székesegyház építését is megkezdette, amelynek befejezése utódjára, Demeter püspökre, maradt, aki oltáralapításokkal és kápolnaépítéssel gazdagította templomát.⁸⁴ Fontos körülmény, hogy mindkét egyházfő a királyi udvar diplomatájaként megfordult⁸⁵ Olaszországban. Ugyanebben az időben olasz kanonokok is voltak Váradon,⁸⁶ nem is szólva arról, hogy itt már az Árpádok kora óta olasz telepesek laktak, akik külön elővárosokban, a suburbium Italicum-ban (Várad-Olaszi) és a suburbium Venetum-ban (Várad-Velence) helyezkedtek el. A sűrű és közvetlen olasz kapcsolatoknak művészi emléke az egykori székesegyházból fennmaradt olasz stílusú freskótöredék (Esztergom, Keresztény Múzeum).⁸⁷ Ezek a bár csekélyszámú, de fontos adatok eléggé rávilágítanak Váradnak e korbéli nagyszabású művészi tevékenységére és főleg olasz kapcsolataira. A váradi püspöki aula a királyi udvar olasz kultúrájának volt a letéteményese.⁸⁸ A Kolozsvári testvérek itt, első működésük színhelyén ismerkedhettek meg az olasz hatás alatt kifejlődött, új irányú magyar művészet olyasfajta termékeivel, mint a fentemlített pecsétek és dombormű, melyek saját művészetük létalapját képezik. Innen vezethetett tovább útjuk Itália felé, melyet talán épen első pártfogójuk, az olasz összeköttetésekkel rendelkező Meszesi Demeter püspök egyengetett.

A prágai szobor stílus elemzése kapcsán rámutattunk azokra az olasz emlékekre, melyek a Szent György művészi előzményeinek tekinthetők. Az analógiák Siena, Orvieto és főleg Firenze területéről kerültek ki. Az összefüggések — elsősorban Firenzével és Orvietóval — oly köz-

⁸³ A váradi gyalogszobrok feliratából, amelyen az apa neve is szerepel, Czoborral (323 l.) együtt arra következtetünk, hogy már Miklós mester ismert és tekintélyes személyiség lehetett Váradon, mert hiszen a fiatal művészek tekintélyének gyarapítása céljából nem lett volna érdemes egy távolabbi városban működő, csupán helyi jelentőségű festőre hivatkozni.

⁸⁴ Bunyitay V.: *A váradi püspökség története*. I. Nagyvárad, 1883. 171—194. l.

⁸⁵ Bunyitay, op. cit. I. 173, 184—185. l.

⁸⁶ Bertrand ostiai püspök 1338—1346-ban prépost (Bunyitay, op. cit. II. Nagyvárad, 1883. 42. l.), Boniohannes de Campiello 1342—1348-ban kanonok (u. o. 87. l.), Andreas de Eugubio 1345-ben kanonok (u. o. 90. l.).

⁸⁷ Fénykép után közölte Divald K.: *Magyarország művészeti emlékei*. Budapest, 1927. 125. l.

⁸⁸ Hogy a királyi udvarban otthonos formák milyen gyorsan jutottak el Váradra, annak érdekes példája Báthory András püspök szép pecsétje (Bunyitay op. cit. I. 180. l.) Szent László király trónoló alakjával, amely a Károly Róbert második kettős pecsétjén és ezüstgarasain látható királytípust követi.

vetlenek, hogy a Kolozsvári testvérek itáliai tanulmányútját bizonyosra kell vennünk, mert ezeket a kapcsolatokat mintaképek vándorlásával már nem magyarázhatjuk meg, hanem csakis közvetlen szemlélettel. A Kolozsvári testvéreknek látniok kellett a Pisano-iskola műveit, az orvietói bronzszobrokat, a firenzei Battistero bronzkapuját, a firenzei és pistojai ezüstoltárokat. Talán nem túlmerész, ha feltételezzük, hogy a nagymultú firenzei bronz⁸⁹ és ötvösműhelyekben nyerték továbbképzésüket. Nagy Lajos idejében könnyen eljuthattak Firenzébe, mert épen ezzel a várossal Magyarország állandó és szoros kereskedelmi kapcsolatban állott.⁹⁰

A Kolozsvári testvérek művészetének, amint az a prágai Szent György-szoborban megnyilvánul, két stílusgyökere van: egyfelől az Anjou-udvar törekvései következtében meggyökeresedett, olaszos irányú magyarországi művészet, melynek az északi gótika szellemével kevert, sajátosan helyi és magyar emlékeihez a Kolozsvári testvérek szorosan hozzákapcsolódtak, annak a hagyományait fejlesztették tovább; másfelől a trecento toskán szobrászatának hatalmas, jövőbe mutató újításai. A testvérpár a mindkét irányból átvett elemeket új, szokatlan méretekben fejlesztette tovább és oly alkotásban forrasztotta egybe, amelyik jelentőségben kortársaik munkáit messze felülmulta. Megalkották a térbe komponált bronz-lovasszobrot. Tettüknek rendkívülisége nem abban a romantikus szemléletben rejlik, mely azt állította, hogy evvel — deus ex machina-ként — a semmiből teremtettek újat, hanem, hogy koruk művészetében rejülő lehetőségeket és adottságokat geniális tehet-

⁸⁹ Még ha nem is állnának fenn szoros stíluskapcsolatok a prágai szobor és az orvieto-firenzei bronzemlékek között, akkor is ezekre a művészi központokra kellene gondolnunk, mint olyan helyekre, ahol a Kolozsvári testvérek magukat a bronzöntésben tökéletesíthették. A XIV. században ugyanis egyedül itt virágzott igazi, monumentális bronzszobrászat, amelyik új szellemű alkotásaival a jövő útját egyengette. Német- és Franciaországban például ebben az időben csak síremlékeket, keresztelő medencéket és kisebb dekoratív tárgyakat öntöttek, melyeknek stílusa szorosan hozzátapad a megelőző korhoz, realiztikus törekvések még nem nyilvánulnak meg rajtuk. (V. ö. Luer, H.: *Kunstgeschichte der unedlen Metalle*. Stuttgart, 1904. — Luer-Creutz: *Geschichte der Metallkunst*. I. kötete.)

⁹⁰ A gazdasági kapcsolatokra vonatkozólag v. ö. H-ez: *Nagy Lajos király udvari szállítója*. Gazdaságtört. Szemle. II. 1895. 245. l. — Wenzel, G.: *Dipl. Emlékek az Anjou korból*. III. Budapest, 1876. 131, 337, 572. l. (Mon. Hung. Hist. IV. oszt. III. köt.) — Buday K.: *A magyar művelődés a XIV. század első felében*. Budapest, 1912. 74. l. — Pleidell A.: *A nyugatra irányuló magyar külkereskedelem a középkorban*. Budapest, 1925. 55–56. l.

A magyarországi rézbányászatban nagy szerepet vitt a firenzei Portinari-cég. — *Dipl. emlékek az Anjou-korból*. III. 541, 572, 574, 706. l. továbbá Wenzel G.: *Magyarország bányászatának kritikai története*. Budapest, 1880. 159. l. — Paulinyi O.: *A középkori magyar réztermelés gazdasági jelentősége*. Budapest, 1933. 13–14., 17–18. l. (Különlenyomat a Károlyi Árpád Emlékkönyvből.)

A szoros politikai kapcsolatokra vonatkozólag v. ö. *Dipl. Emlékek az Anjou-korból*, II. Budapest, 1875. 225, 559, 636. l.; III. 120, 133, 138, 321, 331, 395, 601. l. Nagy Lajost a firenzei köztársaság „spes unica nostri Communis et nostri populi refugium speciale“-nak nevezi. (U. o. III. 331. l.) Firenzében magyar zsoldos csapatok is voltak 1364–65-ben. (U. o. II. 619, 639. l.)

ségükkel valóban páratlan formában juttatták érvényre. Prágai szobruk a XIV. században volt olyan nagy művészi tett, mint a XV. században Donatello Gattamelataja.

Ezekkel a fejtegetéseinkkel lényegileg ugyanarra az eredményre jutottunk, mint 1909-ben Pósta Béla, ki bámulatos éleslátással három tényező egyesüléséből származtatta a prágai szobor stílusát: a nyugati gótikus szellem, az olasz realizmus és a helyi kultúra.

A prágai szobor stílusa épen azért, mert tápláló gyökérszáalai messze szétágaznak, mutatja azokat a látszólagos ellentéteket s bizonyos fokú kettősséget, melyet az egykorú általános, közismert típusokkal nem lehet megmagyarázni. Realizmus és kötöttség, olasz és északi elemek vegyülnek benne. Végeredményben a szobor mégis egységes műrekek benyomását kelti, épen mert az átvételek nem másolások, hanem az új szellemnek megfelelőleg nagy áthasonuláson mentek keresztül. Sem az olasz, sem az északi elemek nem érvényesülnek benne eredeti tisztaságukban. Az olasz művészettől átvett formák realizmusa csökkent, különösen az állat- és növényábrázolásban, ahol az energiától duzzadó valóság helyett (l. orvietói bronz oroszlán és bika) inkább a valóznak és az elvontnak valami különös keveréke jut érvényre. Az északi elemek viszont épen az ellenkező módon alakultak át. Valóságosságuk megnövekedett, ami elsősorban a karcsu lovag alakjában és komoly arckifejezésében nyilvánul meg. A különböző elemek átférfálásában és egybeforrasztásában jelentkezik a szobor stílusának legfőbb alkotótényezője, a Kolozsvári testvérek egyéni stílusakarata. A valóságosság és az absztrakció között egyensúlyt tartó művészetük hasonló korábbi törekvések folytatása és ezért joggal tekinthető egyzersmind a helyi stílus megnyilvánulásának.⁹¹

Mivel a prágai szobor összefüggése az Anjou-kori magyar kultúrával megállapítható, másodlagos kérdéssé válik, hogy vajjon hol és hová készült eredetileg. Az első kérdésre, adatok híján, lehetetlenség

⁹¹Nagy Lajos korának egy másik kimagasló alkotása, a *Képes Magyar Krónika*, szintén az olasz és északi elemek vegyülését mutatja, ha lényegesen más arányú összetételben is. Benne túlnyomó, sőt csaknem kizárólagos az olasz elem, de e mellett a karesú, törekeny gótikus alakok rajzában vannak olyan mozzanatok is, melyeken már az olasz formákat módosító, északibb jellegű felfogás beszivárgását figyelhetjük meg. Az alakok megnyultak (fol. 16, 24v, 30, 45, 55, 70.), statikájuk nem egyszer bizonytalan (fol. 11, 14v, 15.), sőt két ízben az u. n. gótikus tánc lépésben vannak beállítva (fol. 61v, 62.), mely az északi gótikában otthonos. Az ornamentikában viszont a tiszta XIV. századi olasz motívumok mellett feltűnnek még régebbi, románkori motívumok. A miniatúrák határozott, egységes olasz stílusa ezeket a kis eltéréseket felszívja, jóformán alig vehetők észre. Mégis apró jelek, amelyeket nem hagyhatunk figyelmen kívül és ezeket azzal véljük megmagyarázni, hogy nem bevándorolt olasz mester, hanem olasz iskolázottságú, helyi miniator munkája. Hoffmann Edith már bebizonyította, hogy a *Krónika* díszítése föltétlenül Magyarországon készült, mert a miniator olyan jártasságot áruul el a hazai legendákban, mondákban, történetben, az itt élő fajok viseletének ábrázolásában, ami külföldön élő, külföldi miniaturnál elképzelhetetlen. (Magyar Művészet, 1933. 290—296. l.) Még mindig eldöntetlen azonban, hogy vajjon helyi mester-e vagy bevándorolt olasz. Úgy véljük, hogy az egyes alakok rajzában megnyilvánuló, kissé északias jellegű, gótikus keceses könnyedség, mely ro-

válaszolni. A másodikra legalább egy határozott negatívummal felelhetünk: a szobor nem készülhetett Nagy Lajos megbízásából, nem lehetett Nagy Lajos ajándéka, mint Czakó felteszi. Erre vonatkozólag határozott bizonyíték a szobor feliratában szereplő „de Clussenberch“ elnevezés. A felirat szerkezetének keresettsége (A. D. MCCCLXXIII hoc opus imaginis S. Georgii p. martinum et georgium de clussenberch conflatum est)⁹² elárulja, hogy valamilyen tudós pap tollából származott, sőt az is megállapítható a conflare ige használatából, hogy szerzője a klasszikus írókat is ismerte. XIV. századi művészekről ilyenfokú választékos latin tudást, sőt klasszikus műveltséget nem lehet feltételezni. Ha a feliratot ők fogalmazták volna, beérték volna a szokásos, egyszerűbb jelzési formulákkal (pl. hoc opus fecerunt Martinus et Georgius, vagy opus Martini et Georgii). A Clussenberch kifejezésből pedig teljes bizonyossággal következik, hogy a feliratot szerkesztő pap nem tartozott Nagy Lajos udvarához, sőt semmiféle magyar főpapi vagy főúri udvarhoz sem, mert az összes XIV. századi, Kolozsvárra vonatkozó hazai fórumok (királyi kancellária, erdélyi püspökség, kolozsmonostori konvent, kolozsvári tanács) által kibocsátott oklevelekben⁹³ a „Coloswar“ vagy „Clusvar“ elnevezés szerepel. Egyetlenegyben fordul elő a „Clussenburg“ név, de az is abban az oklevélben, melyet a prágai kancellária állított ki Avignonban.⁹⁴ Valószínű, hogy a prágai szobor feliratán is ez a helymegjelölés szerepelt „Clussenburg“ változatban, a Balbin nyomán elterjedt „Clussenberch“ helynév pedig alighanem olvasási hiba eredménye.

A Szent György szignaturája, méginkább a testvérpár származási helyének megjelölése igen sok változatban ismeretes.⁹⁵ A felirat legrégebbi olvasása Balbintól származik, aki még a XVII. században, a pajzsról jegyezte le azt. Másolata azonban korántsem pontos, ami rögtön kitérít abból, hogy az A. D. (Anno Domini)-n kívül nincs benne

kon vonásokat mutat István herceg pecsétjével és a prágai szobor lovasával, inkább az utóbbi lehetőség mellett szól.

Gróf Zichy István legújabbán megjelent cikkében (*A Képes Krónika miniatűrjei viselettörténeti szempontból.* — Petrovics Elek Emlékkönyv. Budapest, 1934. 61, 69. l.) a miniatör feltételezett német nyelvtudásából, de különösen a keleties magyar viseletek kissé pontatlan ábrázolásából arra következtet, hogy talán német nyelvterületről származott és esetleg épen a Hertul fia Miklós festővel azonos. Nézetünk szerint ez a feltevés stílustörténeti okokból nem meggyőző, mert német elem nincs a codexben, az északi motívumok is gyérek, elmosódtak, alig észrevehetőek, szinte elvesznek a codex olasz stílusában. Már pedig, ha a miniatürök német mestertől származnának, akkor a német művészi felfogás valamilyen formában feltétlenül érvényesült volna bennük, amint olasz hatás alatt készült német munkákban tényleg érvényesül is.

⁹² Allítólag egy régi hiteles másolaton alapuló szöveg, melyet Mikovec közölt (1865.). Az évszámjelzés és a minusculás betűk alapján kétségkívül ez a változat tűnik a leghitelesebbnek.

⁹³ Jakab E.: *Oklevéltár Kolozsvár történetéhez.* I. Buda, 1870.

⁹⁴ Jakab, op. cit. p. 105. — Dátumára vonatkozólag v. ö. Karácsonyi J.: *Mikor és kik kezdték építeni a kolozsvári Szent Mihály egyházat?* Pásztor-tűz, 1925. 118. l.

⁹⁵ V. ö. a Függelékben közölt signatura-másolatokat.

classenbuch

classenbuch

classenbuch

classenbuch

egyéb rövidítés, továbbá, hogy a kis és nagy betűket barok módon keveri, és leginkább abból, hogy az évszámot arab számokkal jelzi, ami XIV. századi feliratnál lehetetlenség. A Balbin-féle olvasás hitelességét azzal szokták megerősíteni, hogy Beckovsky, aki még láthatta a pajzsot, szintén így írta le. A Beckovsky-féle szöveg azonban nem más, mint Balbin olvasásának másolata azzal a különbséggel, hogy az A. D.-t feloldja Anno Domini-ra. Már ez a feloldás kizárja annak lehetőségét, hogy Beckovsky az eredeti pajzsról olvasta volna le a feliratot. Közlését még értéktelenebbé teszi, hogy a szoborról írt tudósításának valamennyi adatát Balbinból merítette, még a sorrend is megegyezik. Nyilvánvaló tehát, hogy Beckovsky nem a szoborról olvasta le a feliratot, amint állítja, hanem egyszerűen lemásolta Balbint. A felirat több egykorú másolatáról nincs tudomásunk, holott ilyeneknek föltétlenül kellett lenniök, mert csak így magyarázható meg az, hogy Opitz 1787-ben a Szent György-szobrot az Aussenberg testvérek műveként említi. Bármennyire is hibás ez a közlés, mégis fontos, mert rávilágít a Balbin-féle helynévjelzés bizonytalanságára. Az eredeti felirat gótikus minusculáit bizonyára nem volt könnyű elolvasni. Az az ismeretlen szerző, akitől Opitz nyerte értesülését, a cl-et a-nak olvasta. De még lényegesebb, hogy az utolsó betűt nem h-nak, hanem g-nek jegyezte le. Mindkét tévedés gótikus betűknél roppant könnyen érthető.⁹⁶ Valószínű, hogy a Dlabac által említett (1797) Clussenbach helynév szintén egy korábbi olvasási kísérlet eredménye. Érdekes, hogy Nagler 1835-ben ráhibáz az igazi névre és Clausenburg-ot ír.

A XIX. században a felirat újabb változatai bukkannak fel, amelyek epigrafiai szempontból meggyőzőbbek, mint a Balbin-féle szöveg, mert több rövidített szót tartalmaznak, azonkívül az évszám római betűs. Ilyen Zap feliratszövege (1857), melyről a szerző maga különös módon azt írja, hogy Balbin nyomán közli, holott annak szövegével nem egyezik meg. Annak ellenére, hogy szövegének forrása ismeretlen, figyelemreméltó közlés, mert epigrafiai sajátosságai, a római betűs évszám és a rövidítések (p̄, conflatū) a XIV. századi szokásnak megfelelnek, tehát régebbi, még az eredeti feliratról leolvasott másolat után kellett készülnie. Kevésbé meggyőző Zap szövegében a Clussenbach helynév és a majusculás betűtípus. Ismét más változatot közöl Mikovec (1865), mégpedig, mint maga mondja, régi hiteles másolat nyomán. Szövege mindvégig minusculás, az évszám római számjegyű, a helynév újra Clussenberch, de feltűnő, hogy a conflatum szó nincs rövidítve. Ezekről az apró bizonytalanságoktól eltekintve, Mikovec szövege látszik a leghitelesebbnek. Közel áll hozzá az a változat, melyet Grueber közöl. (1876). Az eltérés mindössze annyi, hogy benne a rövidített conflatū szó szerepel, azonkívül — ami nagyon érdekes — a helynév Clussenberg. Sajnos, közlésének hitelességét nagyon lerontja az a körülmény, hogy Grueber maga az ugyancsak 1876-ban megjelent *Allg. Deutsche Biographie* IV. kötetében a Mikovec-féle szöveget közli némi változtatással

⁹⁶ A Gieseltől (1823) említett Auffenberg helynév nyilván csak Opitz szövegének helytelen olvasásán alapszik.

(A. D. helyett A. Dni.). Feltehető ugyan, hogy előbb jelent meg a *Biographie* és Grueber ezután egy újabb hiteles másolathoz jutott (e mellett szólna a *conflatū* szó), de ezt már bajos ellenőrizni.

A különböző feliratváltozatok szövege mindig ugyanaz. Tehát tartalmában, szövegezésében, szórendjében megbízhatunk, de sokkal kevésbé betűhívtségében. Annyit azonban a különböző szövegek összehasonlításával és a korabeli szokások figyelembevételével megállapíthatunk, hogy az évszám római számjegyű, a szöveg pedig minusculás volt. Az utóbbi a Mikovec-féle szövegből és az Aussenberg-Clussenberch olvasási hibából következik. Sokkal bizonytalanabbak a szövegek a rövidítések tekintetében, pedig több ilyennek kellett lenni, már a felirati szöveg elhelyezése miatt is. Még nagyobb a zavar a helynév olvasása körül, amit csak azzal magyarázhatunk, hogy a barok korban, midőn a feliratmásolatok készültek, a nehezen olvasható gótikus minusculás betűket már nem ismerték fel biztosan. Ehhez járulhatott még, hogy a felirat a szobor kétszeri sérülése következtében valószínűleg megrongálódott. Épen a leolvasás nehézségei és a szövegek bizonytalansága miatt gondoljuk, hogy a helynév eredetileg nem Clussenberch, nem is Clussenberg, hanem Clussenburg volt. A -berch és a -burg végződésük összecserélése gótikus minusculák esetében nagyon könnyű. Ennek a szemléltetésére a mellékelt ábrán két változatban rekonstruáljuk a Clussenberch-Clussenburg szavakat. Az első változat Henrik firenzei humanista († 1373) budai sírkövének (Budapest, Főv. Múz. Kötára) betűtípusaival készült, a második pedig Miklós fia Tamás († 1375) szintén budai síremlékének (Budapest, Főv. Múz. Kötára) betűivel.⁹⁷ Láthatjuk a rajzból, hogy a *c*, *e*, *r*, azonkívül *l*, *n*, *u*, betűk jelzése az első, régebbi változaton azonos, a másodikban is csak igen kevés az eltérés köztük. A *h* és *g* betűk is közel állnak egymáshoz, kicsit bizonytalan vagy épen sérült írás esetében már igen könnyű őket összetéveszteni. Az -erch és -urg betűk jelzése mindkét esetben öt-öt függőleges vonallal történik, amelyeket a különböző betűk jelzése szerint pontokkal vagy apróbb törésekkel cifráznak, és így mindkét esetben egyenlő helyet foglalnak el. Tehát a -berch és -burg szótagok összecserélése roppant könnyű. Nincs is benne semmi különös, hiszen aki valaha megpróbált gótikus feliratot leolvasni, tudja, hogy még a mai epigráfiai segédeszközökkel is mennyi tévedésnek lehet kitéve.

A Clussenburg⁹⁸ olvasás mellett szólnak a történeti tények is. Clussenberch helynév nem fordul elő az egykoru oklevelekben, még

⁹⁷ Horváth H.: *Buda a középkorban*. Budapest, 1932. 10–11. l.

⁹⁸ Márki Sándor, ki Kolozsvár régi nevének legteljesebb sorozatát adta ki (*Kolozsvár neve*. Földrajzi Közl. 1904. 406. l.), szintén azon a véleményen van, hogy a prágai feliraton a Clussenburg helyjelzés állhatott és a Clussenberch forma az 1757-i restaurálás torzítása. Roth (S. 10.) hasonlóképpen azt állítja, hogy a feliratot 1757-ben megújították. Ez az évszám azonban aligha lehet helyes, mert a pajzsot már 1749-ben ellopták. A helynév helyes olvasása szempontjából különben is ilyen késői restaurálás már teljesen jelentéktelen, mert Balbin jóval ezelőtt, még a XVII. században, olvasta le a feliratot. Viszont lehetséges, hogy az eredeti feliratot már a XVI. századi restaurálások alkalmával eltorzították.

Clusenbergr sem. Ennek az elnevezésnek Kolozsvár esetében nem lenne semmi értelme, hiszen a város nem hegyen épült, már pedig a nyelvhasználat sohasem következetlen. A helyes Clusenbergr elnevezésnek viszont megvan a történeti megerősítése a fentemlített avignoni pápai bullában. Tehát egyfelől a feliratok olvasásának bizonytalansága, másfelől az egykoru oklevelek névhasználatával a mellett szólnak, hogy az eredeti feliraton, — mely a kereszttel díszített pajzson,⁹⁹ valószínűleg annak keretén volt olvasható, — Clussenbergr állott, vagyis az az alak, amely a magyar Kulus-war, Clus-var¹⁰⁰ német fordítása.

Visszatérve a Szent György donátorának kérdéséhez, a német helynév használata alapján megállapíthatjuk, hogy Nagy Lajos nem lehetett sem a szobor megrendelője, sem ajándékozója.

Újabban Gerevich¹⁰¹ és Péter közlései¹⁰² nyomán Ernyey József feltevéséről értesülünk, amely szerint a szobor Tamás bazini és szentgyörgyi gróf megrendelésére a pozsonyszentgyörgyi templom oltárára készült volna. Sajnos, Ernyey erre vonatkozó adatait, érveit, mind máig nem közölte és így nagyon bajos a kérdéshez hozzászólni. Ezért csak annyit jegyzünk meg, hogy a magunk részéről ezt a feltevést nem tartjuk meggyőzőnek, mégpedig elsősorban a szobor méretei¹⁰³ miatt nem. Egy 2 métert meghaladó bronzsoportot, mint oltárszobrot, felette bajos elképzelni a XIV. században. Ekkor, elvéve ugyan, már voltak szobor-

⁹⁹ A Kolozsvári testvérek valamennyi művén a signatura pajzsra volt írva, a váradi gyalogszobrokon Szent László pajzsára, a lovasszobron a talapzatra helyezett pajzsra.

¹⁰⁰ *Kuluswar* helynév először 1275-ben fordul elő, *Clusvar* 1297-ben, *Clusenbergr* 1349-ben. (V. ö. Csánki D.: *Magyarország tört. földrajza a Hunyadiak korában*. V. Budapest, 1913. 311. l.; Márki, op. cit. *Földrajzi Közl.* 1904. 402—406. l.) Más kérdés, hogy a Clus név maga milyen eredetű. E tekintetben a kutatás még nem jutott egységes álláspontra. Jakab Elek szerint, ki részletesen ismertette az ide vágó feltevéseket (*Kolozsvár története*, I. Buda, 1870. 265—272. l.), úgy véli, hogy szláv (*kluč*) és latin-olasz (*clusa*) hatás játszhatott közre kialakulásában (u. o. 272. l.). Márki felfogása a közvetlen latin eredet (*clusa* = gyepüvár) felé hajlik, de nem tartja lehetetlennek, hogy megőrződött benne a szláv *Klucs* szó is (*Földrajzi Közl.* 1904. 349. l.). Karácsonyi szerint az olaszok (*clusa-chiusa*) honosították meg (*Honfoglalás és Erdély*, Budapest, 1896. 22. l.). A szász kutatók (Wolff, Schullerus, Kisch) német eredetűnek vallják, de jelentését eltérően magyarázzák (*klüse*, *kläs*, *klöse* = Klaus, Einsiedel, Kloster vagy *klüse*, *klöse* = Engpass, Kluff. — V. ö. *Korrespondenzblatt des Vereines für sieb. Landeskunde*. Bd. XXI. 1898. S. 12—13.; Bd. XXVIII. 1905. S. 26—35. 41.; *Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde*. N. F. Bd. XXXIII. 1905. S. 128.) Azonban Schullerus is úgy véli, hogy ez az elnevezés nem a szász telepesektől származott, mivel azok bevándorlása és a város alapítása előtt már használták, mint a vármegye és a vár nevét. Felteszi, hogy esetleg stájer-osztrák lovagoktól származhatott, kik a XI. században tevékeny részt vettek az ország megerősítésében, de maga is megjegyzi, hogy feltevése bizonyítására egyelőre hiányoznak a történeti adatok. (*Korrespondenzblatt*. Bd. XXVIII. 1905. S. 30—31.)

¹⁰¹ Régészeti Társulat Évkönyve, I. Budapest, 1923. 187. l. 19. jegyzet.

¹⁰² *A magyar művészet története*, I. Budapest, 1930. 162. l.

¹⁰³ A prágai szobor méretei Stech és Wirth nyomán: 197 cm. a magassága a felemelt jobb karig, 121.5 cm. a vertikális (sic!) magasság, 177 cm. a talapzat hosszúsága.

díszes oltárok, de ezek szerkezete olyan, hogy lehetetlen bennük egy hatalmas méretű központi szobrot elhelyezni. A XIV. századi szárnyas oltárok sok, apró, egyenlő szakaszra, háromszögű lezárású¹⁰⁴ fülkékre oszlanak, melyekbe kis szobrocskák vannak beillesztve (Marienstatt, Oberwesel, Doberan, Grabow stb.¹⁰⁵) Középhangsúlyuk jóformán nincs, szerkezetük keskeny szakaszok egymás mellé helyezéséből áll, szobordíszük apró és szétosztott.¹⁰⁶ Ezzel szemben a Szent György elhelyezése föltétlenül hatalmas méretű középszekrényt kívánna, olyant, amilyent szárnyasoltárokon csak a XV. század vége felé találunk. Még elképzelhetetlenebb, hogy a szobor architektonikus keret nélkül, egyszerűen az oltármennzán állott volna, mert ez olyan atektonikus elhelyezés lenne, melyre még a barok művészetben sincs példa.¹⁰⁷ A két méteres bronz Szent György, mint egy falusi templom oltárszobra a XIV. században, fejlődéstörténetileg teljesen valószínűtlen.

Felvetődött többször az a gondolat, hogy a prágai szobor IV. Károly német császár, Prága bőkezű mecénása, megbízásából készült, sőt egy ízben arról értesülünk, hogy a cseh Akadémia elnöke megtalálta IV. Károly kifizetési meghagyását 1373-ból egy általa rendelt díszes kútért.¹⁰⁸ Az oklevelet — tudomásunk szerint — mind maig nem közölték. Annyi azonban az eredeti szöveg ismerete híján is megállapítható, hogy ez a kifizetés nem vonatkozhatott a Szent György-szoborra, mert az eredetileg nem készülhetett kútszobornak. Az ilyen feltevés, mely újból egy jóval későbbi gondolatot vetít vissza a XIV. századba, merőben ellenkezik a kor felfogásával és stílusával. Különben is történeti tény, hogy a Szent Györgyöt csak a XVI. században alakították át kútszoborrá.

Mindamellettt adatok hiányában is még mindig az a legvalószínűbb, hogy a Szent György eredetileg Prága számára készült. Magyarország és a német császári főváros között épen abban az időben igen élénk volt a kapcsolat. 1372/73-ban folytak azok a tárgyalások, melyek Mária, Nagy Lajos idősebbik leánya, és Zsigmond, IV. Károly császár

¹⁰⁴ A XIV. századi szárnyasoltárok szerkezeti maradványai azok a háromszögű oromképek, melyek némely XV. századi szépebbi oltárt díszítenek (Mateóc stb.). Vagyis a konzervatív felfogású vidék ezt a régi díszítést használta még akkor is, mikor ennek a tagoló jelentősége már régen megszűnt, mikor az oltár nem apró szakaszokra, hanem három nagy szárnyra oszlott. (V. ö. még Genthon I.: *A régi magyar festészet*. Vác, 1932. 36. l.) A mateóczi oltár díszítése egyszersmind bizonyíték arra is, hogy megelőzőleg, vagyis a XIV. században, nálunk is sokosztatú szárnyasoltárok voltak.

¹⁰⁵ V. ö. Pinder, W.: *Die deutsche Plastik*. Bd. I. Wildpark-Potsdam. 1924. S. 112—117.

¹⁰⁶ Hasonló szerkezetűek az olasz emlékek is. (A bolognai S. Francesco oltára 1388.)

¹⁰⁷ Pl. Georg Rafael Donner Szent Márton lovasszobrát, mely a pozsonyi dóm főoltárát díszítette, architektonikus keretek közé foglalta.

¹⁰⁸ Arch. Ért., 1906. 4. l.

ifjabbik fiának, eljegyzéséhez vezettek.¹⁰⁹ A dátumok oly feltűnően egyeznek, hogy ezt alig lehet véletlennek tulajdonítani. A sűrű követjárások már több ízben voltak a magyar történetben kulturális kölcsönhatások közvetítői. Könnyen meglehet, hogy a császári követség valamelyik tagja hívta meg a testvérpárt Prágába. Hogy azonban a Szent György IV. Károly császár közvetlen megrendelésére készült volna, felette valószínűtlen, mert akkor a szobor feliratában lenne erre valami utalás. Valószínűbb, hogy a Kolozsvári testvérek valamelyik mecénás főpap megbízásából öntötték bronzba Szent György alakját. A bronzszobor kivitelezése vagy esetleg szállítása alkalmával (feltéve, hogy magyarországi műhelyükben készült), a testvérpár hosszabb időt tölthetett Prágában, mert, mint látni fogjuk, művészetük hatott a prágai szobrászatra.

A Szent György szobor első, eredeti prágai felállításáról semmi adat sincs, ami annál sajnálatosabb, mert egyéb analógiákkal még csak rekonstruálni sem lehet. A XIV. századi hasonló kerek szobor- emlékek rendszeren architektonikus kapcsolatban szerepelnek, templomhomlokzatokon, szabadon, vagy esetleg baldachinos fülkékben (Szent Mihály bronz szobra az orvietói székesegyházon, Sant' Alessandro lovasszobra a bergamói S. Maria Maggiore homlokzatán). Lehetséges, hogy ilyen módon állították fel a Szent Györgyöt is. De épúgy lehetséges, hogy a szobrász testvérpár, aki úttörő felfogásának nem egyszer tanujelét adta a szobron, már a szabadtéri felállítással kísérletezett. Ezt annál is inkább feltehetjük, mert későbbi művük, Szent László váradi lovasszobra, hiteles feljegyzések szerint szabad téren állott. A prágai szobor térbeli felépítése és különösen az ellipszis alaprajzú talapzata szintén az utóbbi eshetőség mellett szólnak. A Szent György szobor első méltatója, a krónikaíró Hájek, már átalakított formájában, kútszerű felállításban¹¹⁰ látta, de elhelyezéséről közelebbit nem mond. Balbin feltételezi, hogy eredetileg a prágai várban, a Szent György templom előtt állott. Az ő idejében már a vár harmadik udvarában, a tanácsház vagyis az ú. n. Wladislavsaal előtt volt felállítva, hol az országgyűléseket szokták tartani. A XVIII. század közepén, Zap szerint 1757-ben,¹¹¹ ugyanennek az udvarnak a Szent Vitus dóm felé eső oldalára vitték át. Ekkor készült a barok, volutás talapzata, melyen állott egészen napjainkig.¹¹² Mária Terézia korában még egyéb visz-

¹⁰⁹ Márki S.: *Mária, Magyarország királynéja*. Budapest, 1885. 16–21. l. Maga IV. Károly császár már korábban is rokonságban állt a magyar udvarral azon a réven, hogy harmadik felesége, Schweidnitz Anna, Nagy Lajos unokahuga volt. (Szilágyi S.: *A Magy. Nemz. Tört.* III. Budapest, 1895. 119. l.) Lajos király viszont első ízben IV. Károly leányát vette feleségül. (Pór A.: *Nagy Lajos*. Budapest, 1892. 11. l.)

¹¹⁰ A kútszerű felállítás másodlagos voltát bizonyítja az is, hogy a kútmédence fából volt, melyet Kühr von Kührbach építési irnok feljegyzése szerint (XVI. sz. I. fele) 10 évenként megújítottak.

¹¹¹ V. ö. Wirth, p. 9.

¹¹² V. ö. Balbin, Beckovsky, Redeln, Opitz, Schaller megjegyzéseit, továbbá Arch. Ért. 1906. 15. l.

tagságok is érték: elveszett a lovas pajzsa a felirattal, valamint a tör,¹¹³ melyeket „műszeretből vittek el“¹¹⁴ (Czakó 32. l.); továbbá ebben az időben kaphatta a szobor a kétfejűsasos zászlóval díszített új lándzsát. (Czakó u. o.) Legújabbán a barok talapzatot eltávolították és helyébe új, egyszerű, modern, tárgyias stílusút tettek. Ez a változás nem mondható épen szerencsésnek, és különösen kifogásolható, hogy a lovasszobrot minden átmeneti tagolás nélkül közvetlenül a síma talapzatra helyezték. A barok finom stílusérzékkel a szobor és a talapzat közé alacsony ovális emelvényt iktatott, amely átmenet a két forma között.¹¹⁵ Helyesebb lett volna meghagyni a történeti hagyományt képviselő barok talapzatot és inkább a kúttá való átalakítás emlékét, a XVI. században a sziklás talajhoz ragasztott sárkányfejet, eltávolítani, mely a szobor összhatását nagy mértékben zavarja.

Dr. Balogh Jolán.

¹¹³ Szent György kardja sérült, egy 22 centiméternyi töredéke a prágai városi múzeumba került. (Wirth, p. 9.)

¹¹⁴ Zaloziecky a prágai Schlossarchiv tudósítására hivatkozva szintén azt írja, hogy a pajzsot 1749-ben ellopták.

¹¹⁵ Ezt az elvet követték a budai Halászbástyán levő bronzmáslat felállításánál is.