

**Marosi Ernő**

## **A XIV—XV. SZÁZADI MAGYARORSZÁGI MŰVÉSZET EURÓPAI HELYZETÉNEK NÉHÁNY KÉRDÉSE**

A művészeti kapcsolatok kutatása azok közé a művészettörténeti témakörök közé tartozik, amelyek közvetlenül használható adatokat szolgáltatnak a kulturtörténetnek, és nem egyszer más adatokkal nem pótolható forrásanyagot nyújthatnak a történettudomány számára is. Minden, a történettudomány módszertanával foglalkozó kézikönyv megemlékezik a segédtudományok sorában a művészettörténetről is, amelynek speciális kutatási módszerei, illetve módszeres eljárásai számos kérdés megoldásában segíthetik a történettudományt a forráskritikában, így pl. az ornamentikatörténet és a képzőművészeti stíluskritika alapján a diplomatika vagy a codicológia területén, vagy a képi források interpretációjában. Művészettörténeti, régészeti és történettudományi módszerek komplex alkalmazása nélkül elképzelhetetlenek lennének a várostörténet utóbbi évtizedekben elért eredményei. Közismertek olyan, a művészettörténet és történettudomány közvetlen egymásra utaltságát feltételező határterületek is, mint pl. az uralkodói szimbolika története, a történeti ikonográfia vagy a pecséttan.

Ritkább eset az, és maguk a művészettörténészek is kevesebb esetben törekednek ilyen végkövetkeztetésekre, amikor a művészettörténet maga sem pusztán történeti dokumentumoknak tekinti a műalkotásokat, hanem specifikus és szükségszerű esztétikai mivoltukban, formáik és tartalmi elemeik elválaszthatatlan egységében törekszik történeti interpretációjukra. Ez a szemlélet minden művészettörténeti módszernek ideális célkitűzése, megvalósítása azonban már sokkal kevésbé gyakori. A célkitűzés realizálásának egyik jelentős gátolója éppen a művészettörténetnek történeti segédtudományként való művelése, a műalkotásoknak dokumentumokként való felhasználása. Különösen erőteljesen terheli ez a szemléletmód hazai középkori művészettörténetírásunkat, amely kialakulásának korából hozta magával azt a célkitűzést, hogy "régi dicsőségünk" tárgyi bizonyítékait, a nemzeti múlt emléktárgyait és "emlékszerű" – a monumentális szó magyarítására tett kísérlet is jellegzetes – épületeit azonosítsa. Így vált a magyarországi középkori művészet kutatásának fő kérdésévé a helyi és a – gyakran előlegezett – nemzeti sajátosságok kimutatása. Ez egyben annak a feltételezését is jelenti, hogy a magyar vagy amint utjabban szívesebben mondjuk: magyarországi művészet történetét olyan zártság és egység jellemzi már a középkorban, mint pl. a magyar nyelvét. Az így elfogadott hagyományok kezdetét gyakran keresik a 14. század művészetében, hol mint sajátos gótikát, hol mint protoreneszánszt jellemezve azt. Ez az elképzelés alapjaiban töretlenül él napjaink művészettörténetírásában is. (2).

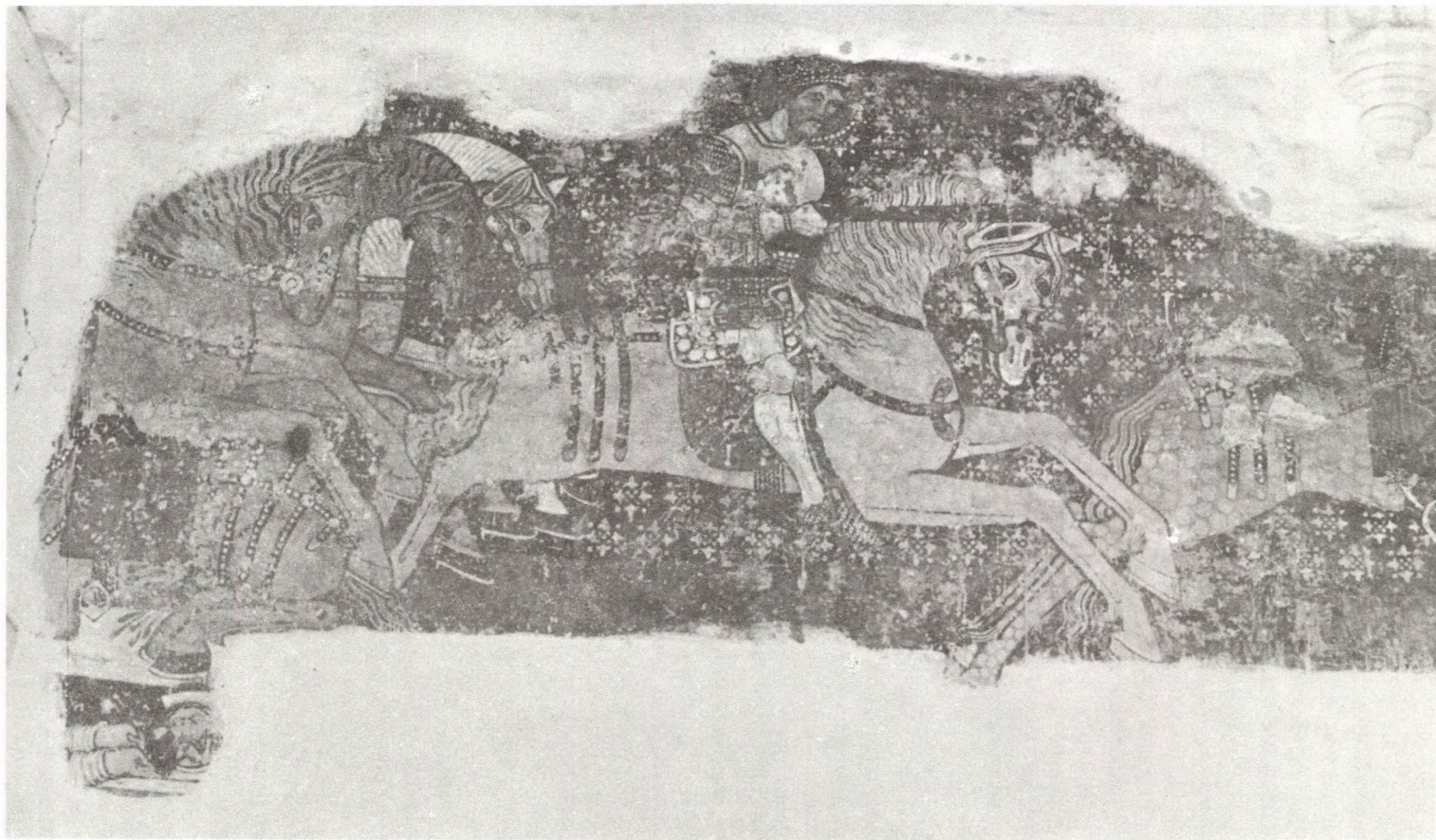
Többé-kevésbé nyilvánvaló azonban, hogy ha már a nyelvhez kívánjuk hasonlítani középkori művészetünk helyzetét, közelebb járunk az igazsághoz, ha a középkori latinság szerepével vetjük össze. Nemcsak azért, mert 14–15. századi műalkotásainkon és velük kapcsolatban elvéve is alig találunk magyar nyelvű feliratokat vagy írásbeli feljegyzéseket. A művészeti alkotásokat ugyanis szemlé-

lőik elsősorban vizuálisan fogadják be, s azok a közvetlen látványban hatnak. Ezt a vizuális szemléletmódot pedig a középkori Európában lényegében egységesnek tekinthetjük. Ezért lehetséges az, hogy azok a Magyarországon járt követelek, utazók, akik olykor egy-egy műalkotást is leírtak, magától értetődő természetességgel vetették össze az itt látottakat a számukra vagy olvasóik számára jobban ismert külföldiekkel.

## ÉPÜLETTIPUSOK ÉS AZ ÉPÍTÉSZETI TÉR TAGOLÁSÁNAK FORMÁI MINT AZ EURÓPAI MŰVÉSZET ÁLTALÁNOSAN ELTERJEDT ELEMEI

A művészetben elsősorban bizonyos szabályszerűen ismétlődő elemek, típusok tartanak számot a közérthetőségre, válhatnak alkalmassá jelentés hordozására. Ugy tűnik, hogy – miközben a középkori gondolkodásban az antik műfajelmélet és retorika nyomán a vitruviusi építészelméletben is fontos szerepet játszó moduskategóriák a művészet alapvető rendeltetésének megváltozott felfogása és egyáltalán a művészetnek eszközként való értékelése következtében elhomályosultak – tovább érvényesült a horatiusi ars poeticának az a követelménye, amely a művészi eszközöknek az alkalomhoz és a közönséghez illő megválogatását írja elő. Nyilvánvalóan érvényesül ez az építészetben, ahol a korai középkortól kezdve erőteljesen differenciálódtak, és egymással a mintakép és másolat viszonyán alapuló láncokat alkottak az épülettípusok. Mai ismereteink szerint a magyarországi 14–15. századi építészetnek nincs egyetlen olyan emléke sem, amelyről elmondhatnánk, hogy specifikumot, sajátos magyarországi típust képvisel.

Jellemző ebben a tekintetben a 14. század második felének várépítészetében fontos szerepet játszó, négy belső tornyos, szabályos alaprajzu ún. váraknak a helyzete, mint amilyenek az Anjou-kori Diósgyőr és Zólyom, s a későbbi Tata és Várpalota vára. A magyar és a nemzetközi építészettörténeti kutatás sokat fáradozott azon, hogy ezt a típust részben belső fejlődés eredményeként a kéttornyos, egyetlen hosszanti palotából álló, a korban széles körben elterjedt vártípusból, részben korban és földrajzilag egyaránt távoli analógiákból, mint a II. Frigyes alatti délitáliei erődtípusok vagy a német lovagrendi várak, levezesse. Az előző hipotézis mellett sok stílusjegyzés, részletmegoldások összefüggése is szólna, ugyanakkor, amikor az egyetlen palotaszárny megnégyszerezését csak tipológiai fejlődéssel kellőképpen megmagyarázni nem tudjuk. A példák között olyanok is vannak, mint Diósgyőr, ahol bebizonyított tény egy korábbi, szabálytalan alaprajzu várépület fennállása, amelyet, ahelyett, hogy bővitenék, modernizálnák, az új épület keletkezése idején lebontanak. E példa azt a feltevést sugallja, hogy nem haditechnikai elégtelensége volt a lebontás oka. A típus emlékei egyébként is feltűnő módon egész történetük során viszonylag csekély stratégiai szerepet játszottak, annál jelentősebb azonban rezidenciaként betöltött funkciójuk. Kérdés tehát, helyesen ítéljük-e meg ezeket az épületeket, mikor a várak közé soroljuk őket, s nem egy másik építészeti műfajban, a várkastélyok között kell-e keresnünk a helyüket. Azok között a vidéki udvartartás, pihenés, vadászatok céljára szolgáló épületek között, amelyek között a szabályos elrendezésű megoldások a II. Frigyes által építtetett emlékektől kezdve a párizsi Louvre



1. László-legenda. Részlet. Székelyderzs (Dirjiu)

14. századi épületén át egészen az itáliai reneszánsz példákig vagy akár hazai, szabályos alaprajzu későreneszánsz várkastélyokig, valóban uralkodnak. (3).

Nem számíthatunk új típusok hazai kialakulására az egyházi építészetben sem. Középkori székesegyházaink, kolostoraink és szerzetesrendi templomaink egyaránt kialakult építészeti rendszereket követnek, s ugyanez érvényes a téralkotás elemi feladatát állító falusi templomtípusokra is. A koldulórendi építészetben is uralkodó szerepet játszanak a rend szervezetén belül ható kapcsolatok, s a 14. század folyamán általánossá váló templomtípusok, nagyrészt teremyszerű, ritkábban csarnokrendszerű hosszházzal és nyújtott, kápolnaszerű szentéllyel, ugyancsak jól beilleszkednek a rendi hagyományokba, s a 14. században építkezésük különösen az ausztriai és csehországi emlékekkel mutat közeli összefüggéseket. Nyilvánvaló, hogy itt az épületípus fő értelmét a közösségi térként felfogott, egyszerű hosszház és a megkülönböztetett szentély kettőssége jelenti. (4). A külföldi emlékeken már kimutatták, hogy e téralkotási rendszernek szinte elmaradhatatlan tartozéka volt a hosszház és a szentély elválasztó vonalán emelkedő építmény, a lettner, elválasztó fal és díszes homlokzat, a laikusok oltárának, többnyire a keresztoltárnak a helye és egyben szószékként szolgáló emelvény is. Hasonló építményekkel a magyarországi koldulórendi épületek közül bizonyosan számolhatunk a soproni ferences templomon, s jelenlétének feltételezése szükségtelenné tenné az eddig megfigyelt építési anomáliák tervváltozásra való visszavezetését a lőcsei minorita templomon. Nyomai megfigyelhetők a segesvári dominikánus templomban is. Lettnerekkel, szentélyrekesztőkkel minden olyan templomépületben számolnunk kell, amely vagy szerzetesrendhez tartozott, vagy pedig káptalan működött benne, mivel a lettner monumentális megjelenítése egy a laikusoktól hangsúlyozott távoltságot tartó, magának önálló, kápolnaszerű teret elkülönítő egyházi testület törekvéseinek. Így tudunk lettneréről, ugyanugy, mint a külföldi katedrálisokban is, az egri székesegyházban, amelynek 1509-i ordinariusából arról is értesülünk, hogy nagyszombaton "pueri supra altare s. crucis canunt antiphonam". Ugyancsak a liturgikus zenével függött össze a székesfehérvári Nagyboldogasszony templom lettnera, amelynek létre és formájára Kottanner Ilona említése utal. E szerint a csecsemő V. László koronázásakor a polgárok a szentélybe zárkóztak, s a királyné a gyermek nevében a szentély kapuján: "tuer an dem kor" – ez csak a lettner kapuja lehet – kopogtatva kért bebocsátást, és tett esküt, a kis királynőt pedig ugyanekkor, nehogy a tömegben baja essék, nyilván a szentély kapuja fölé, az orgonához: "oben bei der Argel" vitték fel. Valószínűnek látszik, hogy a székesfehérvári bazilika 1971-es ásatásai ehhez az építményhez tartozó alapfalakat is felszínre hoztak. A lettnerék és a velük létrejött térbeli megosztás jelentőségének következtében azokban a plébániatemplomokban is fel kell tételeznünk káptalanoknak a létezését, ahol, mint Nagyszőlősen és Szászsebesen, maradványaik ma is megtalálhatók. (5).

A lettnerék jelentőségét és elterjedését kiváló osztrák monográfia tisztázta, így esetükben kézenfekvő bizonyítékokat kapunk arra, hogy az építészeti térnek és a tér alakításának, szervezésének típusát nem elsősorban helyi hagyományok, megfontolások alapján választják meg, hanem a már készen meglévő formákhoz igazodnak. A válogatás módját, a mintaképeket is elsősorban a liturgikus követelmények, rajtuk keresztül pedig a templomok egyházjogi státusa szabja meg. Hasonló szerepük lehetett középkori templomainkban a meglehetősen nagy változatosságot



mutató oltároknak, esetleges felépitményeiknek, különbözőképpen elhelyezett szöszékeknek, emporiumoknak és karzatoknak, amelyeknek rendszerint maradt valamilyen nyoma, s amelyeknek szisztematikus gyűjtése és értelmezése még várat magára.

Ugy tűnik, hogy a csarnoktemplom típusának magyarországi elterjedésében sem elsősorban a stílári fejlődés játszott szerepet. Tulságosan egyszerű az a művészettörténeti közhely, amelynek értelmében a gótikus csarnoktér típusa a bazilikával szemben polgári, városi törekvéseknek, racionális szemléletnek a kifejezője. Ez a tétel csak módosított változata annak a 19. századi nézetnek, amely a gótika egész építészetét a városi polgárság fejlődésére vezette vissza. Nem igazolható az sem, hogy a csarnoktemplom típusa később, és a gótikus bazilikákra, elsősorban a katedrálisokra való reakcióként jött volna létre, sőt kezdetei az első illede-france-i katedrálisok építésével egyidőben kimutathatók Poitouban és Anjouban. Másrészt, a 13. század végén s a 14. század elején a csarnoktemplomok építésében fontos szerephez jutnak a szerzetesrendek, mint az ausztriai ciszterciák és bencések. Fejlődéstörténetileg is fontos emlékek, mint a pöllaubergi, strassengeli, mariazei templomok épülnek bucsujárárhelyeken, s a csarnoktér fejlődése szempontjából döntő kezdeményező szerepet játszanak olyan, exkluzív, arisztokratikus társulások céljaira szolgáló kápolnák, mint a bécsi Augustinerkirche melletti Georgskapelle, vagy az ennsi minorita templom mellé épített Wallseerkapelle. A karcsu pillérekkel tagolt terü, világos, a profán építészet legigényesebb téralkotási megoldásaival, a kolostori refektóriumok és a lovagtermek terével nem ok nélkül összevetett csarnoktemplomok válnak a 14. században Ausztria, Csehország, Lengyelország udvarainak építészetében az uralkodó tipussá. Ugyanekkor rendszerint a városi plébániatemplomokon is bekövetkezik átvételük. Ez az átvétel ugyanugy történik, ahogyan a Hansa-városok a 13. század második felétől kezdve, Lübeck példáját követve, sorra átépítették korábbi csarnoktemplomaikat a francia klasszikus katedrálisok példáját követő, bazilikális, körüljárós-kápolnakoszos szentélyű téglalapú épületekké. (6).

Bizonyos, hogy a csarnoktemplomok típusának, pontosabban különféle variációinak megjelenése Magyarországon olyan stílári törekvésekkel áll kapcsolatban, amelyek egyidejűleg az udvarban is kimutathatók. Buda esetében valószínű a műhelyközösség is a királyi palotán és a Nagyboldogasszony templom csarnokká alakításán dolgozó mesterek között. (7). A csarnokrendszerű városi plébániatemplom a 14. század hatvanas éveitől kezdve elsősorban a keleti Felvidéken, így a Szepesség városaiban, az Alföldön (Debrecen, Pest, Szeged plébániatemplomai) és Erdélyben terjed el, s válik a 16. század elejéig uralkodó tipussá. Ez a feltűnő földrajzi megoszlás arra enged következtetni, hogy ekkor elsősorban azok a városok váltják fel régi, a falusi templomoktól típusban többnyire nem különböző templomaikat az új reprezentatív épületformával, amelyeknek városi fejlődése ekkor gyorsul meg. (8). Ugyanakkor a kisebb jelentőségű városokban, rendszerint kisebb igényű és méretű építkezéseken is, tovább épülnek a hagyományos, alaprajzban is szemantik bazilikák. De nemcsak a csarnokterek között nehéz teljes egységről beszélni: úgy tűnik, hogy a legjelentősebb városok egyikében, Kassán ugyanaz a stílustendencia, amely más városokban a csarnoktemplomok építésével kapcsolatban lépett fel, kezdeményezte egy olyan nagyszabású plébániatemplom elrendezését, amelynek típusa egy, a francia katedrálisokkal párhuzamosan kialakult, de határozottabban

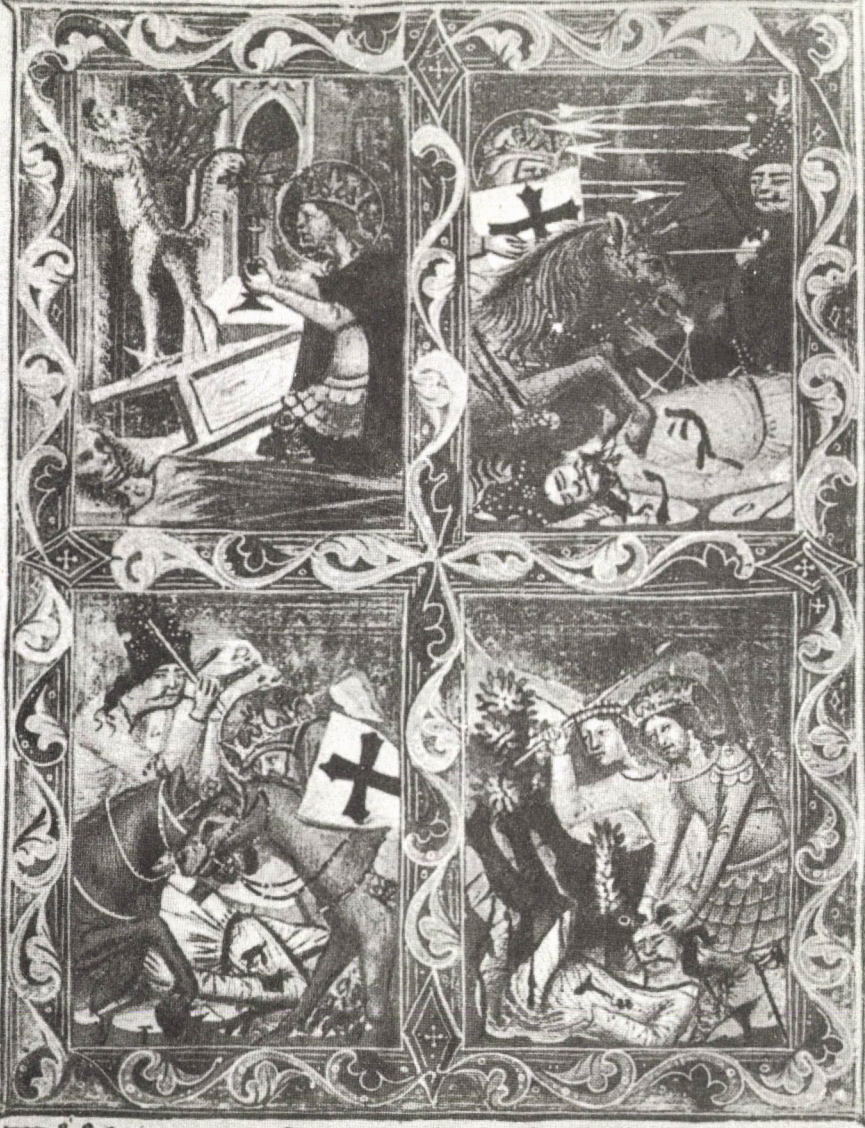


2. László-legenda. Képes Krónika, p. 72. Budapest, Széchenyi Könyvtár



XI qm porabatur cum re arione.

X qm pugnat cum arran s.



XI qm fuit percussus cum conro.

XII qm tenebatur p carnes et puella  
martebar pates eius.

3. László-legendá. Anjou-Legendárium, Vatikáni Könyvtár.

a magánrepresentációhoz kapcsolódó megoldásnak felel meg. Olyan épületek a mintaképei ennek az elrendezésnek, mint a braine-i St.-Yved templomának és követőinek, a dijoni Ste-Chapelle-nek az épülete, s a trieri Liebfrauenkirche nyomán, így a IV. Károly által építtetett prágai Corpus Christi templom is, jellegzetes szentélyformájához centralizáló alaprajzi megoldás is társul. (9).

A kassai, kereszthajós, végső soron 13. századi előképekre visszanyúló, a 14. században már határozottan ritkának mondható típus azonban nem áll teljesen egymagában. Hasonló előzményekre vezethetők vissza azok a kápolnaterek is, amelyek olykor kétszintes elrendezésükben is, tagolásukban azonban mindig – fontos elemük a nagy ablakkal áttört fal, s alatta ülőfülkékkal tagolt lábazati zóna – a klasszikus gótikus, mindenekelőtt a párizsi Ste-Chapelle révén közismert palotakápolnatípust követik. A 14. század végétől kezdve a 15. század végéig elsősorban főnemesek és egyháznagyok építtetik ezeket a kápolnákat, jórészt már álló épületekhez, mint a pozsonyi Szent János kápolnát, a győri székesegyház Szent László kápolnáját, a budai plébániatemplom Gara-kápolnáját, vagy a Zápolyák csütörtök-helyi és szépehelyi kápolnáit is. Ennek a magánajtatosságra és gyakran temetkező-helyként is használt típusnak a hatását ismerhetjük fel a Báthoriak nyirbátori Szent György templomán is. (10). A csarnoktemplom típusának elterjedésével analóg jelenséget ismerhetünk fel abban a folyamatban, amely csak a 15. század folyamán vezet a városi plébániatemplomok mellett nagyobb számú kápolna építéséhez. Ezek rendszerint jelentősebb patricius családok alapításai, mint Kassán a Szathmáriaké, a Cromer-családé, Bártfán Mager Veronikáé, Besztercebányán Nikolaus Platzé, máskor céhek és polgári társulások lépnek fel a donátor szerepében. Ezek a másodlagos bővítésként a templomok oldalához épített kápolnák, amelyeknek megfelelői a 14. században már általánosnak tekinthetők az európai építészetben, többnyire a már álló épület adottságaihoz, így pl. támpilléreinek elosztásához alkalmazkodnak, és építészeti tagolásuk is kevésbé igényes, csak távoli kapcsolatban áll az 1400 előtt és körül megjelent főuri kápolnákkal. (11).

Annak a retrospektív típusválasztásnak, amelyet a kassai épület vagy a 14. század végi kápolnák képviselnek, nagy szerepe van e korszak ausztriai és csehországi építészetében. Hasonló összefüggések feltételezéséhez vezet az is, amit a nagyváradi székesegyházról tudunk. A váradi krónikának egy, a zágrábi krónikában nem szereplő helye a székesegyház újjáépítésének adatait rögzíti, megállapítva, hogy Báthori András püspök előbb meghosszabbította a régi székesegyházat, majd 1342-től kezdve olyan újat kezdett építeni, amely "priorum sua magnitudine circumcinct et pulchritudine exuperat". – Erről az új székesegyházról azt is megtudjuk, hogy szentélye körül kápolnák voltak, mert András püspök még "consumavit omnes cellas circa chorum preter testudines", de a boltozás munkája már Meszesi Demetere hárult, aki az általa befejezett egyik új kápolnába temettette magát. A leírás valószínűvé teszi, hogy a kápolnák boltozására előbb került sor, mint az új szentély befejezésére, vagyis annál alacsonyabbak voltak. Ez igen valószínűvé teszi azt a megfelelő ásatások híján, sajnos, régészeti nem igazolható feltevést, hogy a váradi székesegyház szentélye a klasszikus katedrálisok szentély-körüljárós, kápolnakozorus típusát követte.

Európában már ekkor alig kezdenek klasszikus típusú katedrális építésébe, legfeljebb a korábban már elkezdett építkezéseket folytatják. A katedrális reprezentatív jellegére, szuverenitás-szimbólumként való értelmezésére nemcsak a Hansa-



városok templomainak már idézett példája hívja fel a figyelmünket, hanem a gótikus katedrális németországi története és az Anjouk nápolyi ferences templomának, a San Lorenzo Maggiorének az építésmenete is. Nehéz lenne bizonyítani, hogy a váradi székesegyház átépítése az Anjouknak a 13. századi udvari gótika nyomán igazodó építészeti reprezentációjára lenne visszavezethető. Bizonyos azonban, hogy éppen 1342 körül a katedrálisnak különös aktualitása van a szuverenitásukat egyházszervezeti eszközökkel is támogató közép-európai államokban. Így 1341-től kezdve az Avignonból hívott Arrasi Mátyás készíti az 1344-ben érsek-ség rangjára emelt prágai székesegyház Narbonne és Rodez megoldását követő terveit, 1342-ben kezdik el az ugyancsak klasszikus katedrálisok elrendezéséhez igazodó gnieznoi székesegyház építkezését, s ugyancsak a negyvenes években merül fel a bécsi Stefanskirche püspökség rangjára emelésének terve is, amely a kórusrész felépítése után, a hosszház tervezésében és a két hatalmas, oldalsó torony elhelyezésében érvényesülő reprezentatív szándék magyarázatául szolgálhat. (12).

Így az építészeti típusok áttekintéséből is könnyen kirajzolódik a magyarországi művészet 14–15. századi történetének az a vonása, hogy az európai művészet alapvető típusait sajátos társadalmi és politikai adottságainak megfelelő útemben és közép-európai szomszédaihoz hasonló módon használja fel. Hasonló helyzetet találunk a képzőművészeti ábrázolások körében is, ahol, ha folytatni akarjuk a latin irodalom szerepéről szóló hasonlatunkat, az ikonográfiai jelenségek töltik be ugyanazt a szerepet.

## **A MAGYARORSZÁGI ÁBRÁZOLÓ MŰVÉSZETEK TEMATIKAI ÉS FUNKCIONÁLIS ELEMEINEK EURÓPAI ÖSSZEFÜGGÉSE**

Távol állunk attól, hogy a magyarországi 14–15. századi ábrázoló művészetek ikonográfiai összefüggéseiről átfogó képet tudnánk nyújtani, hiszen egyes művészeti ágak, mint pl. a táblafestészet, ugyszólván teljes emlékanyaga hiányzik, s ami fennmaradt, az inkább a 15. század második harmadával kezdve, s meghatározott területeken összpontosul. Éppen ikonográfiai okokból is hiányos a szobrászat emlékanyaga. Nem egy esetben túlélte ugyan a szárnyasoltárok egy-egy faszobra a pusztításokat, sőt a tömeges barokkizálást is, a fennmaradt szobrok azonban többnyire olyan témájúak, rendszerint Madonna- vagy Pieta-ábrázolások, amelyek mint kegyszobrokat, csodatevő képeket volt szokás később is tisztelni.

Az ábrázolások ikonográfiai típusainak részletes statisztikái alapján így is várhatóan érdekes összefüggéseket lehetne megállapítani. Ikonográfiai kutatásunk azonban meglehetősen elhanyagolt terület, s mindig is inkább foglalkozott a hazai specifikumokkal, mint az általános elemeknek a sajátos jelentőségével. Ugyszólván nincs olyan nagyobb számú ábrázolásból álló sorozatunk, amely ne bővelkednék mindeddig meghatározatlan alakokban, pedig éppen a szélesebb körű vizsgálat bizonyára sok közelebből ismeretlen "női szent", "püspökszent" kilétét igazolhatná. Itt is, a hiányzó ábrázolások pótlására is, jó szolgálatot tehetnének a patrocínium-kutatások, amelyek éppen a 14–15. században igen hiányoznak. Ilyen munkálatok szerencsésen egészíthetnék ki egy-egy szent kultusza magyarországi elterjedésének és központjainak ismeretére vonatkozó adatainkat. (13).

Ilyen vizsgálatok hiányában csak azokra az összefüggésekre támaszkodhatunk, amelyeket elsősorban a nagyobb számban fennmaradt 14. századi falfestészeti cik-

lusok kínálnak. Ezek, főleg pedig a szentélyekben fennmaradtak, több-kevesebb ingadozással az egész Európában elterjedt és közkincsnek tekinthető, kialakult sémát mutatják. Az ábrázolások rendszerint a kereszténység legáltalánosabb témáit vonultatják fel. A boltozatokon gyakori a mennyei liturgia ábrázolása, nem ritkán a Majestas Domini, evangelistáktól vagy egyházatyáktól kisérve, vagy a Szentháromság, máskor Ábrahám kebele, Mária koronázása kapnak itt helyet. A rendszerint függönydiszt vagy architektonikus tagolást utánzó lábazat feletti sávokban igen elterjedt a tizenkét apostol ábrázolása, olykor az egyházatyák alakjai is itt jelennek meg. Ugyancsak a szentély oldalfalain, gyakran tűnik fel olykor csak az obli-gát elemekre szorítkozó, máskor részletesebb történeti ciklus, rendszerint Jézus élettörténetének, igen gyakran, elsősorban a passiójeleneteknek az ábrázolásával. Ugy tűnik, hogy elsősorban a szentélyek dekorációja kialakult, az európai hagyományban megszilárdult gondolatkörbe illeszkedik, s benne a helyi adottságoktól, nem utolsósorban a felhasználható felülettől, az építészeti lehetőségektől függően variálnak néhány alapvető témát. Ugy azonban, hogy az ábrázolások rendszerének központjában a keresztény dogmatika központi elemei, a bibliai történet leglényegesebb mozzanatai állnak. Maga az ábrázolások térbeli elosztása a legkonzervatívabb jellegű. Így értelmezik az ábrázolások, de igen gyakran a Nap, Hold, csillagok képei is égboltként a boltozatot, s így kerülnek a földi események és a szentek az oldalfalakra. (14). Az ábrázolási repertoár és az elrendezés kötöttségei a leglényegesebb sajátosságokat meg is határozzák és úgy tűnik, megbízónak és festőnek egyaránt viszonylag szabad kezet adnak a részletmegoldásokban.

Viszonylag kevesebb adatunk van a hosszházak kifestésének rendszeréről. Nagyobb templomokban ezek falait, úgy tűnik, nem is borították be teljesen a falképek. Itt mindenesetre a legendaciklusoknak, különféle morális, tanító ábrázolásoknak és kultuszképeknek a nagyobb szerepével számolhatunk. Ezek sorában a legjelentősebb, és elhelyezésében is viszonylag legállandóbb a Szent-László-ciklusok ikonográfiai témája, amelyről kétségtelen, hogy magyarországi specifikumot jelent. Sokkal inkább mint a magyar szenteknek, köztük Lászlónak is, a szentek sorában gyakran megjelenő alakjai, amelyek jól beilleszkednek a királyszentek, lovagok stb. ábrázolási típusaiba. Önállóságukra, típusuk megszilárdulására utal a középkor folyamán állandónak tekinthető fiziognómiájuk és attributumaiknak kialakult rendszere is. Mindez elsősorban a három szent király alakjára vonatkozik, mivel a gyakran ábrázolt Erzsébet ikonográfiája, úgy tűnik, önálló és ciklikus ábrázolásaiban egyaránt, ismét az Európa-szerte széles körben elterjedt típusok közé tartozik. (15).

A három szent király önálló ábrázolásainak ikonográfiája a 14. századra bizonyosan kialakult már, s figuráik művészeti előzményeit igen nehezen tudjuk kimutatni. Bizonyos, hogy fiziognómiai típusuk megválasztásában szerepet játszik a legendáikban kialakult jellemzésük, illetve e jellemzéseknek eltérése is. Így tűnik fel István mint kegyes, bölcs öreg, László mint aktív harcos, Imre pedig ifjúi vonásokkal. Ezek a típusok, amelyek viseletüknek időszakos és rendszerint a divatot is követő változásai ellenére fiziognómiájukat mindig jellemzik, a 13. század végére, III. András berni diptichonjának ábrázolásain már megszilárdultak. Feltételezik ezek a típusok a kezdeti együtt-szereplést, ciklikus összetartozást, s olyan, életkor és temperamentum szerinti differenciációt képviselnek, mint amilyen a Három királyok imádása jelenetében a három napkeleti bölcs között szokásos. (16).



4. Kőszeg; Szent Jakab templom. A déli mellékhajó keleti fala.

Ezzel az összefüggéssel egyben a magyarországi ikonográfia alakulásának az egyetemes fejlődéssel való összefüggéseit is meghatároztuk. Amint a legendaszerkesztők rendszerint a legendairóladalom kialakult biografikus sémáit és igen gyakran nyelvi fordulatait is kölcsönzik a szentek jellemzésére, úgy érvényesülnek a vizuális ábrázolás közhelyei, képzőművészeti megjelenítésükben is. Ez az összefüggés más helyi szentek, így Ausztriában Szent Lipót, Csehországban Vencel ábrázolásában is hasonló típusok kialakulásához vezet, s ott is a mi típusainkhoz hasonlóan fontos szerepük van másodlagos megkülönböztető jegyeknek, mint amilyenek az attributumok, koronák. István, Imre és László ábrázolási típusainak ez az összefüggése egyben felhívja a figyelmet arra is, hogy ikonográfiájuk megszilárdulására akkor kerülhetett sor, amikor együttes, "sancti Hungariae reges"-ként való említésük is megjelenik. Példájukra való ilyen hivatkozással kapcsolatban (így Károly Róbert székesfehérvári építkezései esetében is) különösen gyakran találkozunk az Anjouk kora óta. (17).

Ugyanezek az okok vezettek a László-legendák ciklikus, narratív ábrázolásának általános elterjedéséhez. Hasonló módon képzelhetjük el egyben ábrázolási hagyományainak kialakulását is. Feltűnő jelenetszerkesztési és kompozíciós különbségek arra engednek következtetni, hogy a László-legenda ábrázolási formája a téma virágkorát jelentő 14. században nem jutott nyugvópontra, hanem benne különböző irányokat, eltérő ikonográfiai törekvéseket különböztethetünk meg. A képtípusok eltérése egytuttal arra is figyelmeztet, hogy nemcsak a jelenetek összeállításának a különbségei követhetők nyomán, de ez esetben valószínűleg tetten érhetjük Európa-szerte általánosan elterjedt törekvéseknek a működését is. A teljes legenda ábrázolását viszonylag ritkán találjuk meg, s ebben nemcsak a sorozatok töredékes volta játszik közre, mert különben szép számmal kellene találkozunk olyan töredékekkel is, amelyek nem a kunnal való küzdelem epizódjai. Ez a témakör azonban uralkodni látszik az ábrázolások többségén, s így eleve elkülöníthetők azok a ciklusok, mint a bántornyai vagy az Anjou-legendáriumban levő, amelyek a legenda más mozzanataival is foglalkoznak, a teljesebb legendát ábrázolják. A legtöbb ábrázolás a kerlési csata eseményeit és a vele kapcsolatos, az írott hagyományból részben hiányzó epizódokat meséli el. Ennek a narratív ciklusnak fontos eleme a kontinuatív ábrázolásmód, amely elsősorban a történet és az epizódok egymásutánját követi. A szereplők többször ismétlődnek a történetben, a helyszíntre az ábrázolás nincs tekintettel, legfeljebb tagolásként, s a szükséges szceneria eszközeként tűnik fel egy-egy növényi motívum. A kiindulópontot a bal szélen rendszerint egy vár ábrázolása alkotja, mint Böggözön, Karaszkon, Rimabányán, Liptószentandrásón is, majd a csata ábrázolása után egyre szűkebb jelenetekben, egyre gyorsabb ütemben követik egymást az események. Ez az ábrázolásmód a folyamatosan előadott epikus előadásmód hagyományait követi, s kifejezésében, reliefszerű figurafelfogásában érezhetően korai hagyományokat követ. Ennek a román kori eredetű narrativitásnak csúcspontjai a hosszan elnyújtott, a tömeget reliefszerű rétegekben érzékeltető ütközet-jelenetek, mint Gelencén, Maksán, Rimabányán, Liptószentandrásón, a párviadal kakaslovníci, gelencei epizódjai. E típus emlékei széles körben elterjedtek, s időben is a 13. század fordulójától az 1419-es dátumot hordozó székelyszerzi ábrázolásig nyulik hagyományuk. (18). A másik típus, amely nemcsak a kerlési ütközet eseményeire koncentrálna, külső jegyeiben is eltér az előbb említettől. Egyenletes, elhatárolt képek, táji környe-



zetbe helyezett alakos kompozíciók jellemzik a vatikán–new york–leningrádi Anjou-Legendárium legendaábrázolását éppúgy, mint Aquila János bántornyai freskóit és a bibarcfalvi falképeket. E két, jellegében és rendeltetésében is eltérő csoport megegyezik abban, hogy a legendaciklust lehatárolt és térben komponált, kerettel zárt képek sorozataként fogják fel. Ehhez a kompozíciós csoporthoz sorolható a László történetét ugyancsak bőven, a legenda csodás elemeivel együtt ábrázoló Képes Krónika 72. lapjának P iniciáléjában levő jelenet is. Pusztán formális művészettörténeti szempontból tekintve a kettősséget, úgy is jellemezhetnénk a helyzetet, hogy az előbbi típust fejlettebb kompozíciós megoldás, modernebb stilustörekvések hatására kialakult és az ikonográfiai elemekre is kiható szemléletmód váltotta fel. Ennek azonban ellentmondanak a dátumok: az Anjou-legendárium 1333 körülre datálható, kompozíciójának rokonsága Vásárhelyi Miklós 1343-as padovai kódexében, s a Képes Krónikában is felfedezhető, a bántornyai ciklus pedig 1383-as feliratot visel. (19). Ugyanebben az időszakban kellett az első típusba tartozó legtöbb ábrázolásnak is keletkeznie. Két hagyományról, két eltérően értelmezett felfogásról van itt szó, s ezek párhuzamosságára az a feltevés sem adhat kellő magyarázatot, hogy a második a könyvfestészetből eredhet, s csupán alkalomadtán hatott aalfestészetben is. Az Anjou-legendárium vagy a Képes Krónika László-ábrázolásai ugyanis más tárgyú, hasonló kompozíciójú ábrázolások közé illeszkednek. Ez a fajta képfelfogás azonban a kódexekben sem a könyvfestészeti díszítés hagyományaiból, hanem az önálló képi kompozíció hatásaiból származik. Ez az összefüggés nyilvánvaló az itáliai trecento bolognai művészetéből származó legendárium esetében.

Az ikonográfiai típusok elválaszthatatlanok a kompozicionális elemektől, s mint jelentést hordozó tényezők, meghatározzák egyuttal a műalkotásnak és szemlélőjének a viszonyát is. Szimptomatikus jelentőséget kell tehát tulajdonítanunk annak, hogy olyan sajátosan hazai eredetű, a legendairódalom sztereotip elemei mellett bizonyosan régi magyar történeti hagyományok és mondák elemeivel is telített témakör, mint a László- legenda ábrázolási hagyományában is jelentkezik. Ilyen, Európa-szerte ható összefüggések. Az első változat mindenekelőtt az események felidézését, a történet mozzanatainak filmszerű lepergetését szolgálta, s mint a rendszerint balról jobbra haladó kompozíció, a latin és görög írás területén keletkezett ciklusok szokásos menetiránya is mutatja, leolvasásszerű szemléletre készült. Ugyanez a rendeltetése megmaradt a második variánsnak is. Mindenél szemléletesebben tárja elénk ezt a rendeltetését, éppen a minden bizonnyal András herceg számára, a legfontosabb újtestamentumi eseményekbe és a magyarországi Anjou-ág számára fontos szentek legendáiba inkább képeivel, mint kevés szövegével bevezető képeskönyvként készült legendárium. E képecskék azonban nem egyszerűen csak a cselekményt idézik fel, hanem egy-egy pillanatnyi szituációt jelenítenek meg, elmélyedésre, a helyzet átélésére, meditációra ösztönöznek.

A képi funkciónak ez a módosulása és egyben a kompozíció fokozott zártságára való törekvés egyébként egyre erőteljesebben jelentkezik a templom-szentélyek freskóciklusain is, amelyekben szintén nagy szerephez jut a ciklusnak lezárt, egyre inkább térbeli, táji, vagy architektonikus összefüggést teremtő képekre tagolódása. Az előképeket közvetlenül, vagy közvetve itt is az itáliai művészet szolgáltatja. A képi ábrázoláshoz fűződő meditativ viszony, a személyes kapcsolat igénye, a korábbi hieratikus jelleggel szemben hamarosan egyes képi elemek önállósulásához,

az összefüggés rendjének felborulásához, módosulásához vezet. Európa-szerte ismert jelenség egyes, kezdetben történeti mozzanatoknak a kiválása a ciklikus összefüggésből. A cserényi szentélyben a passióciklus két fő jelenete került a szentély zárófalára: a Keresztrefeszítés és Jézus siratásának ábrázolása. Ugyanannak a mesternek egy másik művén, a necpáli szentélyben is megtalálható a Keresztrefeszítés jelenete, a Siratás azonban, mint önálló kompozíció, a Pieta ábrázolása, a hosszház felé, a diadalivre kerül. Ugyanaz a folyamat érezteti itt a hatását, amelynek következtében számos új, misztikus devóciót igénylő ikonográfiai típus alakul ki Európa-szerte. Ennek megfelelőként jelennek meg Magyarországon is, festészetben és szobrászatban egyaránt a Pieta-ábrázolások, a Veraikon, az Imago Pietatis, a Mettercia típusa, a Szent Kereszt-kultusszal kapcsolatban gyakorivá váló Szent Ilona-ábrázolások, ebbe az összefüggésbe tartozik a mateóci, s a hasonló lőcsei, szepesdaróci, szepesbélai, Y alaku, élő fára függesztett feszület, s a Zsegrán előkerült szimbolikus Keresztrefeszítés freskó. (20).

Ez a tendencia a szentélyek képsorát láthatólag kevésbé érinti, hiszen ott a kereszténység alaptételeinek ábrázolásai jelentik a hagyományos tematikát. Legfeljebb az egyes jelenetek szemléletesebb és érzelmesebb felfogásában érvényesül a misztikus vallásosság hatása. Annál nagyobb a változatosság a templomhajónak a dekorációjában, amelyekben nagyobb tere van a laikusok igényeit kielégítő ábrázolásoknak. A necpáli diadaliven a Pietán kívül női szentek csoportját találjuk. Vizsolyban ugyanott felül egy, a Jacobus-féle protoevangéliumnak megfelelően ábrázolt Jézus gyermeksége ciklus található, alatta egyik oldalon óriási Szent Kristóffal, a másikon két lovagszennel és egy Szent György jelenettel. A hajó északi falán kusza rendszertelenségben újabb Kristóf, sok alakos Keresztrefeszítés, s ismét egy jellegzetes kultuszkép, az eszkatologikus jelentésű Köpenyes Madonna van megfestve. Veleméren, Aquila János elnyújtott Háromkirályok imádása jelenetét két népszerű szent, László és Miklós alakja követi minden átmenet nélkül. Ekképp jön létre az a komponálatlan egymásmellettiség, amely a kőszegi Szent Jakab templomban is jellemzi Szent Kristóf és a Királyok imádása jelenetét, alattuk pedig a köpenyes Mária van szárnyasoltárokra emlékeztető kompozícióban, Katalin és Borbála szoborhoz hasonlóan felfogott figurája között. Valószínű, hogy ez a kép valóban az oltárretabulum szerepét is töltötte be. A mellékolatórok számának gyarapodásával egyre többször jelennek meg hasonló, falra festett, s nyilvánvalóan az oltár patrocíniumához igazodó retabulumok, mint pl. Cserényben, Gerényben, a lőcsei Szent Jakab templom déli mellékhajójában is. (21). Mindezek a szentek alakját rendszerint baldachinnal kiemelve ábrázolják. Az építészeti keret, a tabernákulum vagy baldachin azonban nem azonos a későbbi, 15. század végi szárnyasoltárok mélyterű szekrényével. Helytelen tehát a falfestmények, vagy a hasonló, baldachinos kompozícióju pecsétek alapján a későbbi monumentális oltárokéhoz hasonló építményekre következtetni. Sokkal valószínűbb, hogy még a szobrok többségét is önállóan, vagy önálló tabernákulum alatt állították fel. (22). Ez ábrázolások devóciós jellegét a festményeken és a pecséteken is aláhúzzák az egyre gyakoribb, könyörgő mellékfigurák.

A kultuszképek számának, jelentőségének növekedésével egyre inkább eluralkodik a dekorációban a rendszertelenség. Uralkodó szerephez jutnak a különös tisztelettel övezett, népszerű vagy határozott egyéni jelentőségű ábrázolások. Ezekre jellegzetes példa a zselizi szentély falán a Becsei Vesszős György halálát és lelké-



5. Székelyderzs (Dirjiu), felirat a Saul megtérése jeleneten.

nek megítéltetését ábrázoló freskó. (23). Ez a folyamat egyrészt jelentős következményekkel jár a képzőművészeti dekorációnak az építészeti kerettől való elszakadásában, azaz a műfajok differenciálódásában, másrészt azt is jelenti, hogy a dekorációban kevésbé érvényesül egyetlen, átgondolt teológiai rendszert kifejező program, mint korábban. Nem véletlen, hogy e folyamat első eredményeivel a 14. század óta főleg a templomhajókban találkozunk, mert a laikusok igényeinek megfelelő változásról, az ábrázolások szimbolikus értelmének elhomályosulásáról, konkrét látványjellegének erősödéséről, egyszerűen vulgárizálódásról van szó.

## A MŰALKOTÁSOK FUNKCIÓJA ÉS ÉRTELMEZÉSÜK A KÖZÖNSÉG KÜLÖNBÖZŐ RÉTEGEIBEN. VÁROSOK ÉS FALVAK

Ez a változás egyben felveti azt a kérdést is, vajon mennyire tekinthető egységének a művészeti alkotások szemlélete, a hozzájuk való viszony. Kérdés, hogyan viszonyulnak egymáshoz a műalkotások különböző társadalmi helyzetű, különböző izlésű és eltérő igényeket támasztó rétegek számára létrejött csoportjai? Azaz: milyen joggal rekonstruálhatjuk falusi templomok alapján az elpusztult székesegyházak dekorációját, mennyire támaszkodhatunk egyházi emlékekre, a még hiányosabban fennmaradt világi rendeltetésűek stílusának megközelítésekor? Hogy most már elszakadjunk az eredeti kérdésseltevéstől: valóban összevethető-e egészében a művészet a maga közeli funkcióiban a nyelvnek és éppen a középkori latinság egyetemes kulturájának a szerepével? Hiszen az az írástudatlan világi is, aki a latin írott kultúrával esetleg csak akkor kerül érintkezésbe, amikor a bíróság előtt "corporaliter tactis evangelii" tesz esküt (az analógia teljessége kedvéért megjegyzendő, hogy ugyanígy tehet esküt pl. ereklyetartóra is!), feltehetően érteni, olvasni képes az evangéliumi történetek és a legendák képes ábrázolását. Ez a képesség egymagában is minőségileg több, mint a bűvös erővel felruházott vagy szerencsét hozó kultuszképek babonás tisztelete. Az írásos kultúrához való viszonyban számos fokozatot különböztethetünk meg a pusztán olvasáskészségtől a passzív befogadástól az alkalmazásig és a tudományok aktív műveléséig. (24). A művészetben ezeknek a fokozatoknak a skálája még szélesebb, elvileg a társadalom minden rétege képes a műalkotások valamilyen szinten való befogadására. A kérdés azonban éppen az, hogy milyen szinten. A legalsó rétegekben nyilvánvalóan archaikus, mágikus, mégcsak nem is jellegzetesen keresztényi szemléletmód jelentkezik, s ez ad helyet a felsőbb, s egyben műveltebb rétegekben a laikus, érzelmileg színezett devóciónak, vagy még inkább: vegyül azzal, s csak az írásbeli műveltség szintjén számíthatunk a racionálisabb, elemző felfogás igényével, így pl. a szimbolikus összefüggések keresésével.

Az, amit az előbbieken, a templomok dekorációs rendszerében, a szentély és a hajó között kialakuló eltérésekről elmondtunk, elsősorban a falusi templomokra vonatkozik, mert fennmaradt falfestészeti emlékeink főleg ebbe a szférába tartoznak. A megbízók itt elsősorban a vidéki nemesség soraiból kerülnek ki, akik a kegyuri jogokat rendszerint közösen gyakorolják, akár úgy is, mint egy régi nemzetség leszármazottai. Számtalan határjáró oklevélben találunk adatokat arra, hogy a templomépületek és azok egyes részei határjelekként szerepelnek, sőt a határokat az épületen keresztül is megvonják. (25). Ez a szokás különös élességgel világít





6. Pieta. Nepochál (Nepaly), r. k. templom.

rá arra, hogy a dekorációs rendszer is részekre tagolódik, a privát kultusz szolgáltatásra rendelt ábrázolásokat tartalmaz. A László-legenda általunk elsőnek nevezett típusa, feltűnően világias, harcos jellegével, a Szent-György-ábrázolásokkal párhuzamos vonásaival, éppen ennek a nemesi rétegnek az ideáljait fejezi ki. Fontos eleme ennek az ábrázolási rendszernek a lovagkirály keménysége mellett a leány megszabadítása érdekében tett erőfeszítése is. A leány ilyen nagy szerepe mellett szólna talán a székelyderzsi templom freskófelirata ungi István fia Pál mestertől, aki – talán nem hiba a Saul megtérése jelenet feliratát a László-legendára vonatkoztatnunk – "pulchram puellam in mente tenebat". (26). Hozzátehetjük, hogy ellentétben a második típus szerkesztőivel, ez a legenda teljesebb ábrázolásával, egyházasabb szemléletével nemcsak a vitéz, hanem a kegyes Lászlót is hangsúlyozza. Ilyennek képzelhetjük el a szent kultushelyén, Nagyváradon bizonyára létezett legendaciklust, amit az is valószínűsít, hogy a Vatikáni Legendárium keletkezésében nyilván szerepe volt az András herceg kíséretében Nápolyba utazott váradai püspöknek, Báthori Andrásnak is. (27).

Ilyen formán feltételezhetjük, hogy egy-egy falusi műalkotás keletkezésében a szó legszorosabb értelmében vett programnak vajmi kevés szerepe van. A ciklusok keletkezésében döntő szerepet játszottak a népszerű ikonográfiai témák, a szokások döntötték el a szimbolikus ábrázolások összeállítását. Valószínűnek tűnik az is, hogy nem egy megbízó: a művészet tartalmi kérdéseiben járatlan laikus vagy falusi plébános a művészre, mint végső soron szakemberre bízta a program kérdéseinek eldöntését is. Azokon a vidékeken, ahol nagyobb számu, közeli időben keletkezett emlék maradt ránk, feltűnő az alkotások közötti összefüggés, azonos témák és főleg: ikonográfiai típusok és részletmegoldások ismétlődése. Vándorművészekkel állunk itt tehát szemben, akik, ahogy egyik falu temploma elmaradjon a másikkal mögött, ott is kifestik a templomot, majd újabb megbízásokat vállalnak. Ebben a vidéki műgyakorlatban gyakori a színvonal esése, a provincializálódás. A Necpálon és Cserényben dolgozó mester közeléből került ki az a durvább, naivan esetlen festő, aki Szmeccsány, Liptószliács templomaiban festett, különös, archaizáló, – helyesebben időtlen – dekoratívítású falképeket. (28). Ez az archaizáló provincialitás a maga különös értékeivel különösen sok gondot okoz a stílus progresszív fejlődésének sémájával mint mértékegységgel dolgozó kutatásnak. Így válhatott a nyilvánvalóan a 14. század közepe utáni időre jellemző kompozíciókat tartalmazó zsegrai szentélyciklus az 1275. körüli festészet hiányát kitöltő pótlékká, így minősült román korinak minden primitív-provinciális emlékünknél. (29).

A vándormesterek tevékenysége nyilvánvalóan jellemző a falusi művészetre, és nemcsak a festészetben, hanem más művészeti ágakban is. Eleve képtelenség távolra vezető kapcsolatokat keresni ebben az igénytelen és minden tekintetben az adottságokhoz alkalmazkodó környezetben. Aki nem fordít különösebb gondot az ábrázolási program kidolgozására, aki helybe várja a művész-mesterembert, akinek eleve nem sok tapasztalata lehet a közvetlen környezetén túli művészeti produkcióról, az aligha tud lépést tartani a gyorsan haladó stílusfejlődéssel. Éppen ezért módszertanilag lehetetlen ezeket az emlékeket a megszokott és gyakran keresett itáliai stílusanalógiákkal együtt tárgyalni. Sokkal valószínűbb, hogy a rokon előfeltételekből kiinduló, de egymástól elszigetelt helyi fejlődések vezetnek párhuzamba állítható eredményekhez Itália és Magyarország vidékein egyaránt. A vándorművészek szűk körben mozognak. Nem valószínű, hogy éppen ők jöttek volna

Firenzéből, Sienából, Nápolyból vagy akár Dalmáciából is. Aki abban a helyzetben volt, hogy külföldről hívjon művészt, az nyilván más színvonalu mestereket választott. A vándorművészek kiindulópontja tehát mindig elsősorban egy-egy lokális centrum, tehetős és válogatós megbízó által támogatott magánépítkezés, város vagy kolostor lehetett. A Szepesség központjában, a szepeshelyi prépostsági templomban 1317-ben nyilván udvari művész festi meg Károly Róbert megkoronáztatásának reprezentatív jelenetét. Ugyanitt a lechnici kartauzi kolostor, a lőcsei plébániatemplom és minorita templom építkezései olyan stiláris kapcsolatok és építészeti típusokat honosítanak meg, amelyek a 15. század elejéig is meghatározzák Igló, Szepesolaszi, Gölnicbánya, Késmárk városi templomainak térképét és dekorációját is. Újabb kutatások utalnak Gömörben és a Rimavölgyben az esztergomi érsek alá tartozó városok központi szerepére a falfestészetben. (30).

Másfajta összefüggések jelentkeznek a városokban. Utaltunk már arra, hogy fejlődésükkel, városi jellegük kialakulásával, a falvaktól való fokozottabb differenciálódásukkal igényesebb építkezésekbe kezdenek, kiemelkednek a pusztán lokális művészeti kapcsolatok köréből. Ez kettős értelemben is érvényes. Egyrészt az országon belül is inkább összefügg a város a várossal, mini környezeiének falvaival. Másrészt a városi polgárok a külfölddel is közelebbi kapcsolatba kerülhetnek. A nyugati Dunántul városaiban, Pozsonyban, Sopronban, Kismartonban uralkodó szerepet játszanak az ausztriai, mindenekelőtt bécsujhelyi, bécsi kapcsolatok. De igen jellemző, hogy míg pl. Sopron meglehetősen általánosan és mindig némi kétséssel kapcsolódik a bécsi előképekhez, addig Pozsonyban a 14. század közepe körül, a Szent Márton templom építésének első szakaszában, a hosszházcsarnok építésének kezdetén, és az északi kapuzat díszében távolabbra utaló svábföldi tendenciák mutathatók ki, s ezeket csak a század vége felé, a ferences templom melletti Szent János kápolnán, a dóm hosszházának változott terv szerint folytatott építkezésén váltja fel a kor legmodernebb bécsi stílusa, a Klosterneuburgban, a Stefanskirchén, a Maria am Gestade templomán dolgozó Michael Chnab hatására. Ezek a közvetlen bécsi kapcsolatok a 15. század egész folyamán uralkodnak majd Pozsonyban, amikor a negyvenes években a bécsi Stefanskirche boltozásával tekintélyt szerzett Hans Puchspaum tervei szerint készül el a hosszház boltozata. (31). Viszonylag könnyen találnak utat a 14. század első felének ausztriai és csehországi építészeti stílustendenciái a Szepességre, Lőcsének és körének építészetébe is. (32). Hasonló stiláris összefüggésekkel találkozunk az erdélyi városokban is. Nagyszébenben pl. jelentős 1400 körüli, valószínűleg cseh eredetű kő Pietát találunk, s a Szent Kereszt Kápolna Keresztrefeszítés csoportját 1417-ben Petrus Lantregen von Oestreich signálta. (33). Másrészt a nagy városok erőteljesebben számolhatnak a királyi támogatással is. Nagy Lajos idején királyi építőmester dolgozik a budai plébániatemplomon, egy másik Eperjesen és Diósgyőrben is. Kassán királyi építőmesterekkel találkozunk a 15. század elején, Pozsonyban a váron dolgozó királyi építőmester, Erlinger Konrád a városban is építhetett, amint erről a váron jelentkező stílusvonalásoknak a város építészetére gyakorolt hatása tanuskodik, s Mátyás idején István, kassai városi építőmester kassai tevékenysége mellett Diósgyőr várán is dolgozik, Bártfán is vállal munkát, sőt Budán is valószínűsíthető a tevékenysége. (34). Szászsebesen talán királyi támogatással folyik a plébániatemplom szentélyének építése. Ez az építőműhely jelentős hatást gyakorol az erdélyi városi művészetre. Innen indulhattak ki a kolozsvári Szent Mihály templom szentélyén dolgozó egyes

mesterek, példája tovább hat a segesvári hegyi templom szentélyének szobrászati dekorációjában, a brassói Fekete templom elrendezésében és szobrászatában is. (35). Egy generációval később, a 15. század tizes éveiben a kassai plébánia-templom építőműhelye fejt ki hasonló hatást Kolozsvárott, Segesváron, Brassóban. (36). Nem tudjuk, mit jelentett mindez fordítva a külföld irányában, de feltűnő, hogy az általában vett Ungarusok, Ungerek mellett a bécsi, prágai és más építőműhelyek számadáskönyvei mindig városi eredetű segédek közreműködéséről, Kremnitzerek, Kaschauerek, Czipserek tevékenységéről (37) tudnak. Ezek a mesterek is vándorolnak tehát, de falusi megrendelésre dolgozó társaiknál jóval tágabb körben. Nem a mellékutakat, hanem az országos és európai főutvonalakat használják. Vándorlásaik egyben magasabb képzettséget, mesterségükben általánosan elismert grádust biztosítanak számukra. Ezen a fokon már valóban általános európai igényeknek megfelelő művészettel számolhatunk. Éppen ezért mozgékonyabb, változásra képesebb, a stílustörekvésekkel és azok divatszzerű megnyilvánulási formáival könnyebben lépést tartó a művészetük. A falusi templomok építészete meglehetősen egyöntetű. Nagyobb városi templomépítkezést, már csak a feladat nagy időt igénybe vevő megvalósítása miatt is, aligha képzelhetünk el tervváltozás nélkül. A tervváltozás pedig prosperitás idején mindig a modernebb, kedvezőbb és egyszerűbb megoldás érdekében történik. Letörés jele az, ha a változás iránya negatív, mint Szászsebesen, ahol a csarnokszentélyt, bár folytatni tervezték, nem építették tovább, hanem bölcsen beérték a régi templom hosszházának kis mértékű módosításával.

A városok szerepe azonban más szempontból is jelentős. Már a 14. századtól kezdve feltételezhető egyes művészeti ágakban az a szerepük, amely a 15. században még csak fokozódik, s amely műalkotásoknak specializált, kézműves jellegű előállításában rejlik. Ugy látszik, legkevésbé az építészetben tudott utat törni ez a szervezeti forma, amint erről a városi és falusi építészet technikájának, művészi igényeinek színvonala, s az építészcéhek magyarországi hiánya jól tanuskodik. Gyorsabban terjedt az ötvösségben, a bronzöntésben, mint erről különösen a szepességi és erdélyi keresztelődmedencék összefüggései tanuskodnak. Kellott működniük ilyen jellegű oltárkészítő műhelyeknek is, amint erről a 14. század végén a Szepesség körében csoportosuló nagyobb mennyiségű faszobor, vagy 15. századi szárnysoltár-művészetünk ugyancsak jól koncentrálnak rokon stílusú emlékei tanuskodnak. Egy-egy lokális műhely az ismert külföldi analógiák alapján is, de a táblaképek és szobrok stílári összefüggései miatt is, elsősorban mint berendezési tárgyakat előállító, festőket és faszobrászokat foglalkoztató asztalosműhely képzelhető el, amelynek termékei nemcsak a városban, hanem a környező falvakban is elterjedtek. (38). Ez esetben nyilvánvaló, hogy a városok kiterjedtebb művészeti kapcsolatai éreztetik hatásukat környezetükben is. Másrészt, nagy jelentőségű, hogy éppen ezekben a műfajokban alakul ki a megbízástól és egyben a megbízó személyétől meglehetősen független, bizonyos művészeti feladatokra specializálódott művész új típusa. Ennek a változásnak a következményei hamarosan jól érezhetővé válnak a falvakban is, és a városi mesterek által alkotott berendezési tárgyak megjelenése nyomán csökken a különbség a városi és falusi templomok interieurje között. E változások tárgyi emlékei elsősorban a 15. század második feléből maradtak ránk. Amit a falusi templomok 14. századi dekorációs rendszeréről, s másrészt a városi iparfejlődés üteméről tudunk, abból valószínűnek látszik, hogy a folyamat nem is sokkal korábban indult meg.



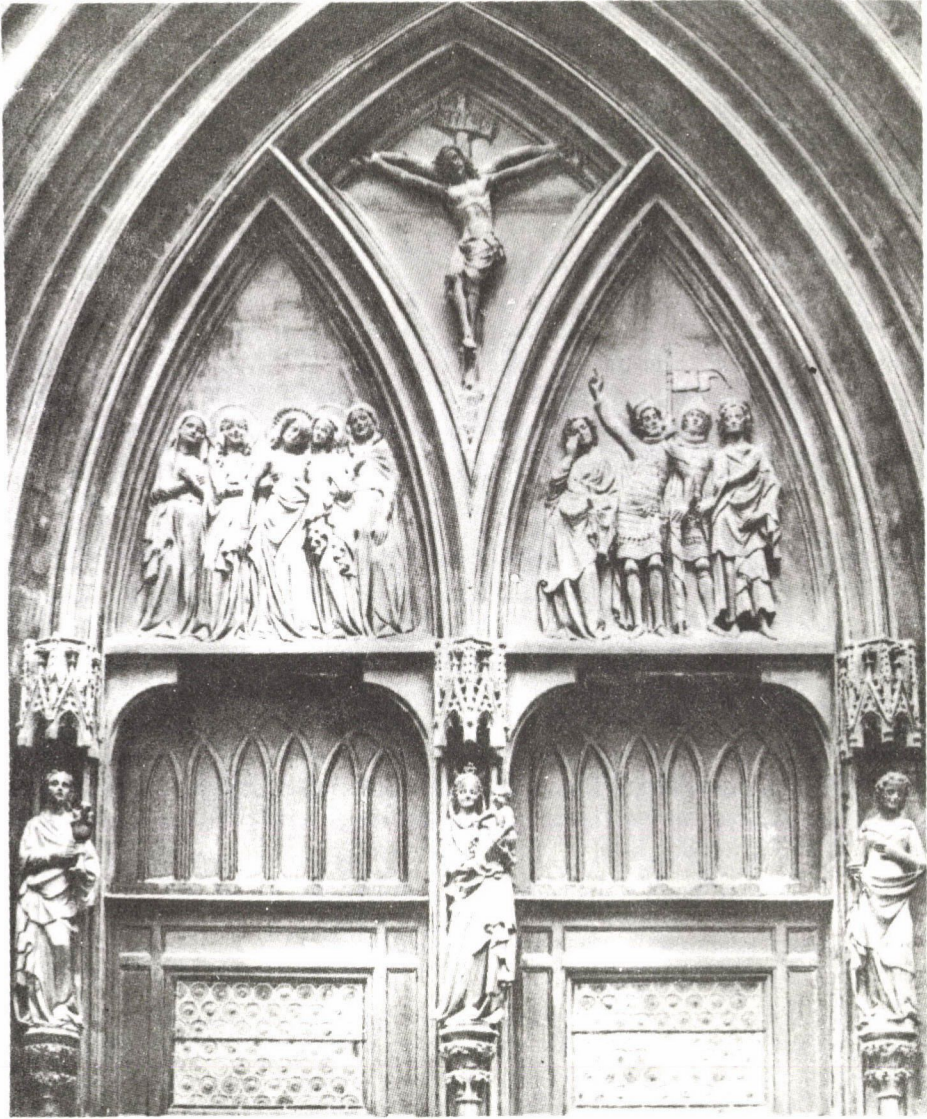


7. Sigfrid apát siremléke, Pannonhalma.

A városok körében számolhatunk új ikonográfiai jelenségek, stiláris elemek első kézből való, tartalmi szempontból is tudatosan mérlegelt átvételével. Éppen ebben a körben számolhatunk annak a törvényszerűségnek az érvényesülésével, hogy a válogatás irányát, a stiláris igazodást az izlés követelményei határozzák meg. Az alsóbb rétegben nem annyira a szabad válogatás, mint inkább a korlátozott körben érvényesülő kapcsolatok adta lehetőségek, s nem utolsósorban a tradíciók határozzák meg a művészeti összefüggéseket. Természetesen e rétegződésben számos átmenet van, és amikor "felső rétegről" beszélünk, ez nem jelent társadalomtörténeti fogalmat. Ebbe a felső rétegbe, amelyet viszonylag kedvező gazdasági feltételek alapján szélesebb körű jártasság, mozgékonyság, s a művészeti alkotások többretnű értékelése jellemez, igen eltérő és éppen a művészethez való viszonyukban is különböző társadalmi rétegek tartoznak. Cseh kutató mutatott rá, hogy két lőcsei templom közel egyidőben keletkezett irgalmasság-cselekedetei ciklusa milyen jelentős felfogásbeli és stiláris eltéréseket mutat. (39). Míg a Szent Jakab plébániatemplomban a ciklus morális célzattal, a hét főbűn ábrázolásaival párhuzamba állítva tűnik fel, s a csehországi századvégi festészet stílusával áll szoros stiláris kapcsolatban, a minoriták ciklusának programja az irgalmasság cselekedeteinek ábrázolásait konzervatívabb módon az utolsó ítéletre vonatkoztatja, és stílusában is közelebb áll a falvak templomaiban található festészetéhez. Míg a Szent Jakab templombeli képeket részletes írott magyarázatok kísérik, a minorita templom szentélyének ciklusa inkább a képi összefüggésre bizza a tanulságok közvetítését. A különbség jellemző: a plébániatemplom műveltebb és fejlettebb izlésű közönségre számíthat, mint a városfal mellett épült, a városi lakosság alsó rétegeire is számító minoriták. Ehhez még hozzátehetjük: a Szent Jakab templom ciklusa határozottan könyvfestészeti előképekre utal, míg ilyen előzményeket nem tételezhetünk fel a minorita-templombeli képekről. A könyvek ismerete és előképként való felhasználása maga is olvasni tudást, tanultságot tételez fel. Ezért nem üzhetjük a végtelenségig a könyvfestészeti analógiákra való hivatkozást, bármennyire jó segédeszköze is ez a módszer a kutatásnak. A könyvfestészeti, grafikai, kisművészeti (pl. elefántcsontszobrászati, ötvösművészeti) hatások feltételezésének csak abban a szférában van helye, ahol feltételezhetjük a megbízóról, hogy ilyen luxuscikkkel rendelkezett. A dolog természetéből következik, hogy ezeket az előképeket csak a megbízó bocsáthatta a művész rendelkezésére, ami persze a megbízó és a művész sokkal differenciáltabb viszonyát is feltételezi, mint ez a falvak vándorművészeinek esetében valószínűsíthető volt.

A lőcsei példa nem áll teljesen egyedül. Hasonló különbséget fedezhetünk fel Kassán a Szent Erzsébet templom Utolsó Ítélet-timpanonnal, a Keresztfeszítés részletes ábrázolásával és az irgalmasság cselekedetei ciklus szerepében fellépő Erzsébet-legendával diszitett északi kapuzatának komplex programja, és a ferences templom ugyanakkor, egyazon műhelyből kikerült, a Keresztfeszítés eseményeit szemléltető, valószínűleg eredetileg is egyetlen reliefsze között. (40). De tovább is folytatható a példa: a 14. századból már szép példái maradtak meg egyháznagyok, világi főpapok és apátok egész alakos sirlapjainak, tumbafedeleinek, hasonlókat állítottak a királyok, s a 15. század elejétől kezdve egyre gyakrabban az országos méltóságot betöltő főnemesek is, ugyanakkor, amikor a városi polgárság körében lényegében az egész középkoron át a legfeljebb családjeggyel vagy címerrel diszi-





8. Bécs, Minoritenkirche. A nyugati homlokzat középső kapuzata.

tett, többnyire anyagában – márvány helyett mészkő – is igénytelenebb siremlék-típus uralkodik. Még messzebb menve, további különbségeket fedezhetünk fel a pecséteken, a címeres magán- és városi pecsétektől kezdve a személytelen, nem portrészertű főpap-alakkal vagy a védőszent alakjának ábrázolásával ellátott konventi vagy főpapi pecséteken át az uralkodó portrészertű ábrázolásával kitüntetett királyi nagypecsétekig. (41). Nyilvánvaló, hogy itt a különböző ábrázolási típusok, egyben a művészeti műfajok határozott rangsora érvényesül. Ennek a rangsornak az élén a személyes reprezentációt hordozó portréábrázolás áll. A portrészertűség nemcsak és nem elsősorban stiláris kérdés, nem a művészi ábrázolás eszközeinek fejlődésétől, hanem a reprezentatív igényektől függ. Nem véletlen, hogy a korszak európai udvaraiban, így V. Károly vagy a burgundi udvar körében, a IV. Károly-kori Prágában találkozunk az egyénített portréábrázolás fontos és egyre erőteljesebben a monumentalitás felé ható törekvéseivel. (42).

Hasonló helyzet határozza meg a pompakifejtés, a luxus, és természetesen, részben a műalkotások változó divatjához való alkalmazkodás képességét is.

### **MŰVÉSZETI JELENSÉGEK A REPREZENTÁCIÓ SZOLGÁLATÁBAN MINTAKÉPEK ÉS A KÖZVETÍTÉS KÉRDÉSEI**

A legkorlátozottabbak a polgárság lehetőségei, s úgy tűnik, a művészetpártolás a városokban kezdetben elsősorban közösségi jellegű, s kevésbé érinti az egyes polgár házáat. Magának a háznak a telket nem egészen kitöltő, nagy udvarral rendelkező, részben gazdasági rendeltetésű típustól való elkülönülése is csak a 14. század végén következik be, s alakul ki, mint ezt Budán, Sopronban folytatott kutatások adatai igazolják, a zártos beépítést eredményező, palotaszerű városi lakóház típusa. Ugyanekkor kapnak nagyobb szerepet a városi házakon is a kőfaragómunkák a homlokzat tagolásában, épülnek monumentális tagolású, ülőfülkés kapualjak. Nyilvánvalóan a feudális várakból származó motívumként terjed el ugyanekkor a homlokzaton jellegzetes ablaksoporttal jelentkező, faszerkezetű Blockwerkammer motívum. (43). Ugyanilyen tendenciákat mutat a városi plébániatemplomok építészete is. A városok művészetében elsősorban a legközelebbi, többnyire a polgárság kereskedelmi kapcsolataival is összefüggő művészeti kapcsolatok nyilvánulnak meg. Ausztria, Csehország, Szilézia, Lengyelország, Németország déli és keleti területei jelentik a művészeti összefüggések leggyakoribb irányait.

Távolabbi összefüggések érvényesülnek a szerzetesrendekben, amelyek szervezete, rendi összefüggései eleve nagyobb lehetőséget adnak a művészeti kapcsolatok felvételére is. Csökken a bencések és a ciszterciák kezdeményező szerepe, építkezéseik nem töltik be azt a jelentőséget többé, mint a korábbi századokban. Annál jelentősebb a koldulórendek művészeti törekvéseinek a hatása. Rendi kapcsolataik révén is szoros érintkezést teremtenek Ausztriával, Csehországgal, s ezekkel az összefüggésekkel magyarázható építészeti téralkotásukban és tagolási rendszerükben számos, e területek koldulórendi építészetében meglevő sajátosság Magyarországra való közvetítése. A lőcsei minorita templom építkezésein az ausztriai ferenccsek háromhajós csarnoktemploma jelenik meg, s a templom építőműhelye hosszán tartó hatást gyakorol az épületplasztikai dekorációban is, nemcsak Lőcse, hanem az egész Szepesség művészetére. Összefügg ez a hatás a koldulórendi építé-



9. Szent Flórián.  
Stift St. Florian.



szetnek a 14. század elején játszott általánosan jelentős szerepével, s azzal is, hogy éppen a városi művészet formálásában e rendeknek igen nagy szerepük volt. De hasonló szerepet játszik, nyilvánvalóan csehországi mintaképeket követve, a 14. század harmincas éveiben a soproni ferencesek káptalantermének építészeti tagolása és szobrászati dekorációja, vagy a század közepe után a szécsényi ferences kolostorban feltűnő csillagboltozatos káptalanterem is. (44). A cisztercita, ágostonrendi ferences művészetnek a késői klasszikus stílus hagyományait őrző, franciás stíluselemeket közvetítő hatása jelentkezik a pozsonyi könyvfestészetnek a 14. század első feléből származó emlékein is. (45).

A szerzeteseknél sokkalta bővebb alkalmuk nyílik a művészeti reprezentációra azoknak a főpapoknak, országnagyoknak, akiknek tevékenysége egyrészt szorosan kötődik az udvarhoz, másrészt gyakran teljesítenek diplomáciai küldetéseket. Sigfrid garamszentbenedeki, majd pannonhalmi apát jelentős szerepet játszik a magyarországi bencés rend reformálásában, gyakran jár diplomáciai uton. A valószínűleg már alatta elkezdett garamszentbenedeki épületen nyilvánvalóan jelentkeznek a térékötésben és a szentélyrész építészeti ornamentikájában az ausztriai építészet század közepe körüli tendenciával való összefüggések. Pannonhalmi síremléke olyan stílusvonásokat mutat, amelyek a csehországi michlei Madonna, a Sankt Florian-i Flórián-szobor franciás eredetű stílusával, s a bécsi Minoritenkirche párizsi származású mesternek tulajdonítható szobrászati diszével áruznak el kapcsolatban. Valószínű, hogy az ausztriai közvetítéssel érkezett stílusban nyugati tendenciák megfelelőjét láthatta. (46). Ugyanakkor Esztergomban, egyetlen töredék alapján Nagyváradon is, külföldet járt főpapok szolgálatában álló olaszországi művészek tevékenységével számolhatunk. (47).

Még fokozottabban jellemzi a fényűzés, a reprezentáció törekvése az udvari művészetet. Itt végképpen nincs értelme helyi elemekről és importált műalkotásokról vagy idegenből behívott művészekről beszélni. A reprezentatív szerep szorosan összekapcsolódik a műalkotások stílusával. Nyilvánvaló ez a reprezentatív törekvés az udvar minden művészeti megnyilvánulásában. Ez határozza meg a külföldre szóló donációkat, ajándékokat éppúgy, mint a belföldre szánt műalkotásokat is. (48). A Nápolyban dolgozó Tino da Camaino egy munkatársának feltételezhető magyarországi tevékenysége az itáliai gótikában is franciás előzmények nyomán megvalósult, nagyszabású baldachinos síremléktípust honosítja meg a Margit-síremlékkel. (49). A Nápolyból érkezett sienai eredetű ötvös és pecsétvéső Petrus Gallicus is franciás eredetű stíluskapcsolatokat kezdeményez a magyarországi ötvös-ségben. Ugyanazokat a lineáris, kifinomult utóklasszikus tendenciákat képviseli, amelyek Erzsébetnek a budai klarisszák templomában volt házioltárán is jelentkeznek. (50). A nápolyi udvarban, amint erről pl. Mária királynő hagyatékának 1326-ban felvett leltára szemléletesen meggyőző bennünket, a francia udvari művészet klasszikus korszakának emlékei az itáliai trecento alkotásaival együtt, egy-ségben szerepeltek. (51). A francia 13. századi udvari stílus jelentősége mind világosabbá válik az itáliai trecento művészet kialakulása szempontjából is. Az újabb kutatások erőteljesen utalnak erre a szerepére, pl. Giotto, Simone Martini, Giovanni Pisano művészetével kapcsolatban. (52). Érthető tehát, ha a későbbi itáliai összefüggések sem csupán az itáliai művészeti törekvések iránt érzett szimpátiából, vagy éppen az olaszokkal közös temperamentumból táplálkoznak. Az a bolognai könyvfestészeti stílus, amely a Képes Legendárium-



10. A St. lambrechtii fogadalmi kép. Graz, Landesmuseum Johanneum.

ban, a Nékcei-Lipóczy Bibliában, majd a Vásárhelyi Miklós számára festett kódexekben szerephez jut, maga sem csak itáliai sajátossága, de a bolognai egyetem körében érthető franciás vonatkozásai miatt is alkalmas az udvari reprezentációra. (53). Azok az itáliai eredetű táblaképek, amelyek a magyar Anjou-ház adományaképp kerülnek Mariazellbe, Czesztochowába, Aachenbe, ugyanezeket a törekvéseket egyesítik magukban. A czesztochowaival kapcsolatban ujabban utaltak Simone Martini környezetére, a többi ikon részben még átfestések alatt rejtőzik, részben hiányzik stiluskritikai módszertű feldogozásuk. (54).

Csak ilyen megközelítésben kerülhetnek helyükre a 14. századi magyarországi művészetben megnyilvánuló itáliai színezetű tendenciák. Ezek, minden hangsúlyozásuk ellenére, valójában nem egyedülállóan magyarországi, hanem éppen normális jelenségek. Ugyanilyen szerepet játszanak Avignontól kezdve Párizsig Franciaországban, s a magyarországihoz hasonlóan összetevői a 14. századi csehországi művészetnek is. (55). A magyarországi művészetben sem egyedülállóak. Számos emlékünknél, különösen a falfestészetben, inkább csak kompozíciójában rokon az itáliai festészetrel, de az itáliai művészet mint mintakép éppen a kompozícióban egész Európában uralkodik. (56). A magyarországi művészettörténet összefoglaló feldolgozásait olvasónak sokszor az az érzése támadhat, mintha itt valamilyen sajnálatos szakadék tátongott volna az építészet és a festészet között: miközben a festészet egészében itáliai művészeti törekvésektől volt áthatva, az építészetben és a monumentális szobrászatban németországi tendenciák uralkodtak. Valójában mi sem idegenebb a korszak udvari művészetétől, mint ilyenfajta tudatos válogatás feltételezése. És ugyanakkor szép számmal vannak emlékei a nem itáliai eredetű, hanem az ausztriai, csehországi művészetrel közös tendenciáknak is. Ilyen tendenciákkal hozhatók kapcsolatba a század első felének utóklasszikus-lineáris tendenciákat eláruló emlékei közül az ócsai, turócszentmártoni, somorjai templomok falképei, a krígi oltárszárnyak korai reliefjei, a toporci I. és a szlatvini Madonnák. (57). Az ausztriai-csehországi stilstörekvések uralkodnak az itáliai stiluselemekkel szemben Aquila János vagy az almakeréki freskók stílusában is. (58). Így nem okoz törést a hagyományokban a századforduló körül az udvari művészettől kezdve a falusi ciklusokig mindenütt uralomra kerülő csehországi és ausztriai eredetű lágy stílus fellépése sem. (59).

Nagy Lajos udvarában kortársaihoz hasonló szerepet játszanak a délnémet-sváb-földi eredetű stilstörekvések is. Amint a gmündi Peter Parler látszott alkalmasnak arra, hogy a prágai székesegyház építését és az udvari reprezentáció franciás eredetű követelményeinek megfelelő díszítését elvégezze, úgy nyúl a magyar királyi udvar is hasonló mintaképekhez, s vezeti be azokat a budai vár építésénél, a visegrádi palota átépítésénél és dekorálásánál. (60). Nagy Lajos reprezentatív művészeti törekvései nemcsak itt mutatnak szoros párhuzamot IV. Károly elképzeléseivel. Jellegetes az aacheni magyar kápolna esete. Nagy Lajos itt nemcsak a gyakran megforduló zarándokokról gondoskodik, nemcsak adományt tesz, hanem egyben politikai propagandát is folytat. Különösen fontos ez azért, mert a magyar kápolna alapítására és építésére ugyanakkor kerül sor, amikor maga a császár is érkezettnek látja az időt, hogy lebontva Nagy Károly palotakápolnájának szentélyét, a magáét, a gótikus palotakápolnák típusát követő, 1355-től kezdve épített, üveg-házszerűen áttört kórust csatolja hozzá. A császár példájára hivatkozik az aacheni





11. A Mariazelli 1512-i Wunderalter. Graz, Landesmuseum Joanneumi.

káptalannal kötött, a káplán szerepét rendező szerződés is. Lajos a magyar szenteknek való dedikációval, ereklyéik elhelyezésével is fokozza a bucsujárárhely vonzerejét. A magyar szentek kultuszának és ábrázolásaiknak terjesztése, mint Erzsébet királynő római adományai is bizonyítják, máskor is fontos szerepet játszik az udvar reprezentációjában. Csak külpolitikájának árnyaltabb ismeretében lehetne eldönteni, hogy IV. Károllyal való viszonyának milyen konkrét motívumaiból magyarázható ez a kápolna-alapítás. (61). De az is bizonyos, hogy ugyancsak politikai törekvések rejlenek ausztriai donációi, így a mariazeelli zarándoktemplom építéséhez nyilván már az 1360-as évek során, a Gnadenkapelle építésekor adott támogatása, vagy a IV. Rudolf hercegnek adományozott és a bécsi Diözesanmuseumban ránk maradt ereklye-adományok mögött. (62). Valószínűnek látszik, hogy 1377-es török elleni hadjáratát is megörökítette valamilyen votivadomány, esetleg a csatát ábrázoló táblakép formájában. Egy ilyen képnek az egykori létezésére enged következtetni az a tény, hogy az 1438-ra datálható mariazeelli nyugati kapuzat timpanonjának alsó sávjában és a korábbi Sankt Lambrecht-i fogadalmi képen egyaránt szerepel a köpenyes Madonnával együtt Nagy Lajos győztes csatájának ábrázolása is. A különálló votivkép egykori léte mellett szól az is, hogy a mariazeelli csodákat felsorakoztató két 1512-es és 1519-es oltáron és az ugyanakkor keletkezett fametszetsorozaton is a legrégebb hagyományt képviselő jelenetek közt Henrik morva őrgróf gyógyulásának ábrázolásával együtt önálló csatajelenet szerepel. Megerősíti ezt a feltételezést, hogy a törökök elleni csata egy másik, magyarországi Mária-kegyhelyen, az ekkor alapított máriavölgyi pálos templom falképein is szerepelt, ezuttal a kolostor alapításlegendájának más jeleneteivel együtt. A Sankt Lambrecht-i csatajelenet erőteljes mozgalmasságát, térbeliségét minden feldolgozója szoros összefüggésbe hozza az itáliai késői trecento művészet stílusával. Így a csatarészlet kompozíciójában közeli rokona Spinello Aretino 1391-92-ben festett pisai Campo Santo-beli Szent Ephisius-legendája csatajelenetének. Mint Spinellónál feltételezhető a franciás udvari művészet hatása, ugyanevvel valószínűsíthető hasonló előképek követése a feltételezhető mariazeelli votivábrázoláson is, amely a stílusjegyeket a 15. század első harmadának művészeihez követhette. (63).

Ezek az előképek nem voltak ismeretlenek a magyarországi művészetben. Hasonló mintaképekkel számolhatunk a Képes Krónika nemcsak olasz trecento-előképekre visszavezethető, hanem az újabban kimutatott francia psalterium- és krónika-illusztrációk hatását is eláruló stílusában is. A Képes Krónika stílusa nem egyszerű folytatása a század első felében feltűnt olaszos tendenciáknak, hanem fordulópontot, új stílust is jelent azokhoz képest. (64). Nem meglepő tehát, ha Lajos, ugyanúgy, mint kortársai, IV. Károly, vagy a bécsi Stefanskirche Fürstentorjainak plasztikai díszítését kezdeményező IV. Rudolf, a dél-németországi, század közepe körüli szobrászatban az udvari törekvések alkalmas eszközét látja. (65). A pöstyéni fülkezáradék reprezentatív portréábrázolása, a részleteiben talán már nem tisztázható, Rudolf bécsi tumbájához és Nagy Kázmér krakkói síremlékéhez hasonlóan, bizonyosan baldachinos típusu székesfehérvári tumbája, a velük összefüggésben keletkezett visegrádi kutak arra engednek következtetni, hogy nem maradtak el a reprezentatív, új művészeti célkitűzéseknek megfelelő feladatok sem. (66).

Miközben művészettörténetünk nem képes megszabadulni a művészetünkben axióma rangjára emelt fáziskésés hipotézisétől, nemcsak stílári szempontról, de





12. Spinello Aretino: Szent Ephisius csatája. Pisa, Camposanto.

műfaj történeti vonatkozásban is rendelkezünk néhány meglepő emlékekkel. Csak néhány éve hangoztatták először, hogy Aquila János 1378-as veleméri önarcképe alighanem az egész nyugati művészet első ránk maradt művészönarcképe, (67) s hozzátehetjük: a veleméri freskók nem kevésbé jelentősek a zsáner-interieur, a csendélet szempontjából sem, s ugyanilyen sok meglepetést okozott a Kolozsvári testvérek 1373-as dátumu prágai Szent György szobra. Anélkül, hogy a messze gyűrűző vitát részleteiben ismertetni szándékoznánk, megállapíthatjuk, hogy éppen az Anjou-kori magyarországi művészet összetevőinek ismeretében nem összeegyeztethetlenség a szobornak egyrészt Simone Martini körével, az avignoni művészeti hagyományokkal és az ezek hatását eláruló itáliai szobrászati törekvésekkel, Lorenzo Maitani orvietói szobraival, Andrea Pisano firenzei műveivel megállapított összefüggései, másrészt a Parler-stilussal feltételezett párhuzamai. Ez utóbbiak közül meggyőzőbben hatnak a prágai Vencel-kápolna hajlékony, kecses, lovagi eleganciájú 1373-as Vencel szobrára és a bécsi Stefanskirche kapuzatainak rokon stílusú és felfogású szobraira történt utalások. Ezekben éppúgy jelentkezik a francia stíluselőzmények hatása, mint az itáliai párhuzamokban. Mindenesetre, a Kolozsvári testvérek abban a tekintetben is uttorók voltak, hogy művészetük nem kapcsolódhatott építőműhelyhez. Ez eleve kizárja az építészeti plasztikával való szorosabb kapcsolatukat. Annak a független és specializált, önálló szobrokat készítő művésztipusnak a képviselői, amely Franciaországban, Burgundiában, Itáliában ekkor jut szóhoz, s amelynek rendkívül fontos szerep jut a lágú stílus Szép Madonnáinak, Pieta-szobrainak elterjesztésében. Igen jellegzetes, hogy a Kolozsvári testvérek nyilvánvalóan az ötvösség vagy a bronzöntés felől érkezhettek, a kisművészetekre jellemző mesterségbeli specializáltság felől, úgy, mint majd az itáliai quattrocento szobrászai. (68).

De az európai stílusfejlődés fő irányainak megfelelő, a közvetítőket is ilyen szempontból megválasztó művészeti tendenciákra utaló kapcsolatok nem szűnnek meg a századforduló körül, a lágú stílus uralmával sem. Zsigmond alatt a késői Parler-stílus és a csehországi lágú stílus hatásai meghatározzák valamennyi művészeti ág jellegét, fejlődését. Nyilvánvaló, hogy itt sem csak a dinasztikus kapcsolatok érvényesüléséről, hanem az 1400 körül Európa-szerte uralkodó, ugynevezett internacionális későgótika udvari stílusának megvalósulásáról van szó. E mellett szólnak a művészetünkben jelen levő stílusváltozatok, az itáliai kapcsolatok hasonló irányára utaló adatok is. (69).

Ugyanakkor éppen Zsigmond udvarában jelen vannak azok a stílusú előfeltételek, megvannak azok a művészeti kapcsolatok is, amelyek az internacionális stílust felváltó, 1430 körül a tulajdonképpeni későgótika jelenségének kezdetét jelentő és Nyugat-Európából kiinduló stílust előkészítik. Egy-egy véletlenül ránk maradt műalkotás, mint a Mátyás Kálmária felső része, vagy a Nemzeti Múzeum elefántcsont nyergei jelzik a párizsi ötvösség, a franco-flamand plasztika alkotásainak és hatásainak jelenlétét Zsigmond udvarában, de bizonyos, hogy az udvari művészet erőteljes kapcsolatban állott az ausztriai és dél-németországi törekvésekkel is. (70). A Parler-stíluson való túllépés érezhető már a tizes évek budai építkezéseiben, a Friss-palota töredékeiben, vagy a Nagyboldogasszony templom egykori Gara-kápolnájának csak egy bontás közbeni fényképen megőrzött, szoborfülkék sorával díszített kapuzatán. (71). A harmincas évektől kezdve egyre szé-

leőbb körben uralomra jutó ausztriai stíluskapcsolatok is számos németalföldi eredetű elemet közvetítenek, az építészetben éppúgy, mint a festészet különböző ágaiban. (72).

Az európai művészettörténet egyetemes fejlődésével a legszorosabb kapcsolatban álló tendenciákat, e fejlődés legpontosabb tükröződését elsősorban az udvari művészetben és a művészet felső rétegeiben fedezhetjük fel. A városi polgárság a 15. században még nem elég erős ahhoz Magyarországon, hogy átvegye a vezető szerepet, amint ez Nyugat-Európában vagy Itáliában történt. A művészeti tevékenység tulságosan erősen kapcsolódik a megbízóhoz, alig beszélhetünk a céhek keretei között, vagy a németországi páholszövetségekhez hasonlóan önálló építészeti szervezetről, nem jönnek létre külön művészcéhek sem. Mindez azzal a következménnyel jár, hogy a középkor végéig az alapvető kezdeményező szerepet a királyi udvar művészeti törekvései játsszák. Ez a sajátosság rányomja bélyegét a reneszánsz művészet magyarországi kezdeteire is. Elmondható, hogy a magyarországi késői középkori művészet sajátos képe nem elsősorban sajátos stílusfejlődésében, a stílári tendenciáknak az európai művészettörténetben megszokottaktól eltérő irányában rejlő okokra vezethető vissza. Az eltérések elsősorban a társadalmi struktúra eltéréseiből és eltérő ütemű fejlődéséből következnek, s végső soron a művészetet támogató, teljes gazdagságában befogadni kész és igénylő réteg kiszélesedésének elmaradásában gyökereznek.

Ahhoz, hogy ennek a folyamatnak az okait, fázisait és következményeit megismerjük, a művészettörténet tárgyának, a műalkotásoknak konkrét és sokoldalú megismerésére van szükség. Egy olyan művészettörténet, amely nem csak történeti segéd tudományként dolgozik, remélhetőleg nemcsak adatokkal, hanem a művészet szemléletes teljességével is hozzájárul majd a magyarországi középkor történetének ismeretéhez.

## JEGYZETEK

(1) E tanulmány szövegét a szerző 1972. május 18-án, a MTA Középkori Munkabizottságának vitáján, előadásként olvasta fel. Célja nem elsősorban a magyarországi 14-15. századi művészet európai összefüggéseire vonatkozó tényanyag felsorakoztatása, hanem inkább a művészeti kapcsolatok megítélésével kapcsolatos módszertani kiindulópontok tisztázása.

(2) A magyar középkorkutatás historiográfiai helyzetéhez általában: ZÁDOR A.: A magyar művészet-tudomány történetének vázlata 1945-ig. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve, 1951. Budapest, 1952. 9 skk., A gótikakutatáshoz: GEREVICH L.: A magyarországi művészet története. Budapest, 1970.<sup>4</sup> Szövegkötet 181 skk., MAROSI E.: Das romantische Zeitalter der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung. Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae. Sectio Historica VII. (1965) 43 skk. és A gótikus stílusorszak szemléletének néhány kérdése a két világháború közötti magyar művészettörténeti szakirodalomban. Acta Iuvenum. Budapest, 1968. II. 383. skk.

(3) A négy saroktoronyos várkastélyok helyzetéhez: CLASEN, K. H.: Burg. Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte III. 155 skk., GERŐ L.: Magyarországi várépítészet. Budapest, 1955. 216 skk., MENCLOVÁ, D.: Középeurópai XIV. és XV. századi szabályos alaprajzu várpaloták. MÉ VII (1958) 81 skk., MILOBEDZKI, A.: Zamek w Mokrsku Górnym i niektóre problemy malopolskiej architektury XV i XVI wieku. Biuletyn Historii Sztuki XXI (1953) 43 skk.  
Diósgyőrhöz: FERENCZY K. - GERGELYFFY A.: A diósgyőri vár. Budapest, 1961. különösen 22 skk., CZEGLÉDY I.: Előzetes jelentés a diósgyőri vár 1963. évi feltárásáról. AÉ 91 (1964) 229 skk. és A diósgyőri vár. Budapest, 1971., Zólyomról: MENCLOVÁ, D.: Hrad Zvolen. H.n. 1954., A típus későbbi emlékeihez: JENEI F.: A tatai vár, Budapest, 1956., Sch. PUSZTAI I.: A tatai vár 1569-72-ből származó

alaprajza. Komárom megyei muzeumok közleményei I. Tata, 1968. 263 skk., B. SZATMÁRI S.: A tati vár feltárása. Műemlékvédelem XV (1971) 76 skk., GERGELYFFY A.: Palota és Castrum Palota, VÁRNAI D.: Várpalota várának építési korszakai. Magyar Műemlékvédelem 1967-1968. Budapest, 1970. 125 skk.

A castrum-palatium ikonológiájához: BALDWIN SMITH, E.: Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages. Princeton, 1956. 60 sk., - eredetkérdéséhez: HAHN, H.: Hohenstaufenburgen in Südtalien. München, 1961. 19 skk.

(4) MAROSI, E.: Stiltendenzen und Zentren der spätgotischen Architektur in Ungarn. Kunsthistorisches Jahrbuch der Universität Graz. VI (1971) 1 skk.

(5) KIRCHNER-DOBERER, E.: Die deutschen Lettner bis 1300. Kéziratosszertáció. Wien, 1946. A soproni ferences templom lettnerének rekonstrukciója kiállítva A magyar műemlékvédelem 100 éve kiállításon a budapesti Vármúzeumban, 1972-ben. Nagyszöllős: v.ö. SCHULCZ F.: Jelentése erdélyi utjáról. AÉ II(1869) 145., GERECE P.: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. Magyarország műemlékei II. Budapest, 1906. 956., A lőcsei minorita templomon megfigyelt tagolási anomáliákról: BUREŠ, J.: Postup stavby minoritského kostela v Levoči. Ars 2 (1967) 152 skk., Szászsebes: ROTH, V.: Die ev. Kirche A.B. in Mühlbach. Mühlbach, 1922., HEITEL, R.: Monumentale medievale din Sebes-Alba. București, 1964., Egerhez: KANDRA K.: Adatok az egri egyházmegye történetéhez III/3. Eger, 1905. 72., Székesfehérvárhoz: MOLLAY K.: Die Denkwürdigkeiten der Helene Kottannerin. Arrabona 7. Győr, 1965. 271 sk.

(6) A későgotikus csarnoktemplom eredetéhez: FRANKL, P.: Gothic Architecture. The Pelican History of Art. Harmondsworth, 1962. 146 skk., THÜMLER, H.: Westfälische und italienische Hallenkirchen Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag. Köln-Graz, 1958., WAGNER-RIEGER, R.: Italienische Hallenkirchen. Zur Forschungslage. Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien XII (1960) 127 skk. és: Architektur. Gotik in Österreich. Kiállítási katalógus. Krems, 1967. 333 skk., SCHREINER, L.: Style Plantagenet. Entwicklung und Deutung, 1180-1220 und die Rezeption in Westfalen. Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Berlin, 1967. I. 155 skk.

A buscjáró templomok, különösen a Mária-templomok építészeti hagyományaihoz: BRÄUTIGAM, G.: Die Nürnberger Frauenkirche, Idee und Herkunft ihrer Architektur. Festschrift P. Metz. Berlin, 1965. 170 skk., 1. még a centralizáló épületek monográfiáját: GÖTZ, W.: Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur. Berlin, 1968.

A csarnoktemplom téralakításának értékeléséhez: LEADY, W.C.: The Iconography of the Double Nave Church Scheme in XIV. century Poland. Évolution générale et développements régionaux en Histoire de l'Art. Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art Budapest 1969. Budapest, 1972. Tome I. 501 skk.

(7) CSEMEGI J.: A budavári főtemplom középkori építéstörténete. Budapest, 1955. 93 skk., GEREVICH L.: A budai vár feltárása. Budapest, 1969. 277 skk. és The Art of Buda and Pest in the middle Ages. Budapest, 1971. 72 skk., továbbá: A magyarországi művészet története (v.ö. 2. jegyz.) 123 skk.

(8) CSEMEGI J.: Szentélykörüljárás csarnoktemplomok a középkorban. MMÉEK LXXI (1937) kny. 11 skk., a szepességi emlékekhez: SCHÜRER, O. - WIESE, E.: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn-Wien-Leipzig, 1938. 38 skk. L. még MAROSI: i.m. (v.ö. 4 jegyz.) 11.

(9) MENCL, V.: Die Kaschauer Kathedrale. Südostforschungen VIII (1943) 131 skk., MAROSI E.: A kassai Szent Erzsébet templom és a későgotikus építészet. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények 1967. 570 skk. és Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom építéstörténetéhez II. MÉ XVIII (1969) 99 skk.

(10) GEREVICH L.: i.m. (v.ö. 2. jegyz.) 130 sk és 150 sk. A 15. század végi csoporthoz: MAROSI E.: Wege zur spatgotischen Architektur in Ungarn. Évolution générale etc. (v.ö. 6. jegyz.) 543 skk. A palotakápolna-típus jelentőségéhez és változataihoz v.ö. WAGNER-RIEGER, R.: Gotische Kapellen in Nieder-Österreich. Festschrift für K. M. Swoboda zum 28. 1. 1959. Wien-Wiesbaden, 1959. 274 skk., HACKER-SÜCK, J.: La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines au moyen-âge en France. Cahiers Archéologiques XIII (1962) 217 skk., FISCHER, F.W.: Die spätgotische Kirchenbaukunst am Mittelrhein 1410-1520. Heidelberg, 1962. 80 skk.

(11) A 15. századi magyarországi kápolnaépítkezések feldolgozatlanok, összefüggéseik nagyrészt ismeretlenek, mivel bennük művészettörténeti irodalmunk eddig főleg csak az épületek eredeti alakját módosító, hatásukat rontó építményeket látott. A kápolnaalapítások tendenciájáról I. MÁLYUSZ E.: Egyházi társadalom a középkori Magyarországon. Budapest, 1971. 146 skk.

Egyes építkezésekhez I.: MAROSI; Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom építéstörténetéhez I. MÉ XVIII (1969) 35 skk. és III. MÉ XX (1971) 270 skk., MYSKOVŠZY V.: Bártfa középkori műemlékei. Monumenta Hungariae Archaeologica IV. Budapest, 1879. 17 skk., IPOLYI A.: Besztercebánya város műveltségtörténeti vázlat. Budapest, 1878. és BALLAGI A.: A besztercebányai vártemplom. AÉ 1878. 145 skk. – Az e kápolnában nem ritkán fennmaradt későgótikus szárnyasoltárokkal kapcsolatban álló, alapításukra és építésükre nézve rendszerint kiaknázatlanul hagyott adatok pl.: RADOCSAY D.: A középkori Magyarország táblaképei. Budapest, 1955. 120., 158 sk. és A középkori Magyarország faszobrai. Budapest, 1967. 68 sk, 118.

(12) Nagyváradhoz: *Scriptores rerum Hungaricarum*. Ed. SZENTPÉTERY, I.: I. 204 sk., V. ő.: HENSZLMANN I.: A nagyváradi ásatások. Kny.: BUNYITAY V.: A váradi püspökség története III. kötetből. Budapest, 1884. 2 skk.

A klasszikus katedrális helyzetéről a 14. században: SCHÜRENBERG, L.: Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380. Berlin, 1934. 182 skk., GROSS, W.: Die abendlandische Architektur um 1300. Stuttgart, 1948. 38 skk.

A nápolyi San Lorenzo Maggiorehoz: BRANNER, R.: St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture. London, 1965. 135., WAGNER-RIEGER, R.: Der Chor von S. Lorenzo Maggiore in Neapel. Actes du XIX<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art. Paris, 1959. 139 skk. és S. Lorenzo Maggiore in Neapel und die süditalienische Architektur unter den ersten Königen aus dem Hause Anjou. *Miscellanea Bibliothecae Hertizianae*. München, 1961. 131 skk. A közép-európai vonatkozásokhoz: SWOBODA, K. M. – BACHMANN, E.: Studien zu Peter Parler, Brünn, 1939. MENCL, V.: Podunajská reforma gotické katedrály. *Umeni XVII* (1969) 301 skk. MILOBEDZKI, A.: Późnogotyckie typy sakralne w architekturze ziem polskich. *Późny gotyk*. Warszawa, 1965. 94. és *Zarys dziejów architektury w Polsce*. Warszawa, 1958. 2 67 sk. ZYKAN, M.: Zur Baugeschichte des Hochturmes von St. Stephan. *Wr. Jb. f. Kg.* XXIII (1970) 29 skk.

(13) Az ikonográfiai jelenségek területiális áttekintésére és – mutatis mutandis – a magyarországi kutatás előtt álló feladat megoldására is példa: KAFTAL, G.: *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*. Firenze, 1952. és *Iconography of the Saints in Central and South Italian Painting*. Firenze, 1965. Ujabb, egyetlen, de formális osztályozási rendszere miatt elsősorban topográfiai célokra használható áttekintési kísérlet Erdélyre nézve: DRAGU, V.: *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania (Considerații generale și repertoriu pe teme)*. Pagini de veche arta Romaneasca. II. Bucuresti, 1972. 7 skk.

(14) A boltozatdekorációban jelentkező sajátos ikonográfiai koncepciókat tételez fel STEJSKAL, K.: K obsahovej a formovej interpretácii stredovekych nástennych malieb na Slovensku. *Zo starsich vytvarnych dejin Slovenska*. Bratislava, 1965. 189 skk., adatait, feltevéseit felhasználja: GEREVICH: i, m. (vö. 2. jegyz.) 135. – Ezzel szemben a háromarcú Szentháromság-ábrázolás általánosabb elterjedéséről vö.: KOLBERG, J.: Ein Trinitatsbild an der Pfarrkirche zu Wormditt. *Zeitschr. f. Christliche Kunst* 14 (1901) 338 skk. és összefoglalóan: *Lexikon für christliche Ikonographie I*. Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1968. 528 és 537 skk. – A gótikus dekorációs rendszerről l.: DEMUS, O.: *Zu den Freskenfunden des letzten Jahrzehnts*. ÖZKD XXIII (1969) 112 skk.

(15) A magyar szentek ikonográfiájához: TARCZAI GYÖRGY (= DIVÁLD K.): *Az Árpád-ház szentjei*. Budapest, é. n. (1930). LEOPOLD A.: *Szent István király ikonográfiája*. Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján. Budapest, 1938. III. 113 skk. – Nem pótolják a modern feldolgozást, Erzsébet ikonográfiájához: MONTALAMBERT: *Histoire de Sainte Elisabeth de Hongrie*. Paris, 1854. SCHMOLL, F.: *Die heilige Elisabeth in der bildenden Kunst des 13 bis 16 Jahrhunderts*. Marburg, 1918. A legenda hagyományának alakulásáról HUYSKENS, A.: *Quellenstudien zur Geschichte der hl. Elisabeth*. Marburg, 1908. 107 skk. – az ábrázolások allegorikus jellegéről KÜNSTLE, K.: *Ikonographie der christlichen Kunst I*. Freiburg i. Br. 1928. 197. Az ikonográfiai kutatások ritka, újabb példaként l. VÉGH J.: *Adatok táblaképfestészetünk ikonográfiájához*. MÉ VIII (1959) 145 skk.

(16) Vö.: GUOTH K.: *Eszmény és valóság Árpád-kori királylegendáinkban*. Erdélyi Múzeum XLIX (1944) 320 skk. A Háromkirályok jellemzésének kialakulásához l. *Lexikon f. chr. Ikonographie* (vö. 14. jegyz.) I. 541.

(17) Vö. SZEKFÜ GY.: *Szent István a magyar történet századaiban*. Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján. Budapest, 1938. III. 9 skk. – A szent elődökre való utalás jelentőségéhez a koronázással kapcsolatban: DEÉR, J.: *Die heilige Krone Ungarns*. Wien, 1966. 209 skk.



(18) HUSZKA J.: A Szent László legenda székelyföldi falképeken. AÉ 1883, 213 skk.: Magyar szentek a Székelyföldön a XV. és XVI. században, AÉ 1886, 123 skk.: A bögözi falképek. AÉ 1898, 388 skk.: JENDRASSIK B.: Szepes vármegye középkori falképei. Budapest, 1938, 26 sk, 45 skk. AMBROZY GY.: A magyar csatakép. Budapest, 1940, 34. DERCSÉNYI D.: Nagy Lajos kora. Budapest, é. n. 132 skk. BALOGH J.: Az erdélyi renaissance I. Kolozsvár, 1943, 16 skk. RADOCSAY D.: A középkori Magyarország falképei. Budapest, 1954, 27 sk. és 35 skk. VATASIANU, V.: Istoria artei feudale in tarile Romine I. Bucuresti, 1959, 422 és 771.) egy egész falfestészeti emlékcsoport szélsőségesen és indokolatlanul kései datálásával) DRAGUT, V.: Picturile murale ale bisericii reformate din Mugeni. Studii si Cercetari de Istoria Artei 11 (1964) 307 skk. STEJSKAL, K.: i. m. (vö. 14. jegyz.) 179 skk. DVORÁKOVA, V.-FODOR, P. M.-STEJSKÁL, K.: K vyvoji stredoveké nástenné malby v oblasti Gemerské a Malohontské, Umeni XI (1958) 326 skk.

(19) A két kompozíciós típus megkülönböztetéséhez: DERCSÉNYI D.: i. m. (vö. 18. jegyz.) 134. Az általunk kifejtettől eltérő keletkezési időrendet tételez fel a Thuróczi-krónikának az általunk a másodikként megjelölt típusba illeszkedő illusztrációja kapcsán LÁSZLÓ GY.: A honfoglaló magyar nép élete. Budapest, 1944, 421 skk. - Bántornyához: ROMER, F.: Régi falképek Magyarországon. Budapest, 1874, 28 skk. ERNST M.: A dunántúli falfestés középkori emlékei. Budapest, 1935, 30 skk. RADOCSAY D.: Falképek (vö. 18. jegyz.) 112 sk. A könyvfestészeti összefüggésekről: LEVÁRDY, F.: Il leggendario unghere degli Angio conservato nella Biblioteca Vaticana, nel Morgan Library e nell' Ermitage. AHA IX (1963) 75 skk., a megelőző irodalommal, GEREVICH L-né: Vásári Miklós két kódexe. MÉ VI (1957) 133 skk.

(20) KLEIN, D.: Andachtsbild, RDK I. 681 skk. Alapvető: PANOFKY, E.: "Imago Pietatis" Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmannes" und der "Maria Mediatrix". Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig, 1927, 261 skk. - A szobrászat új témáihoz: PINDER, W.: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I. Wildpark-Potsdam, 1924, 92 skk. Ritka feldolgozások példái a magyar szakirodalomból: ÉBER L.: Kőpönyeges Máriaképek, AÉ 32 (1912) 316 skk.: LAJTA E.: Az Ecclesia és Synagoga ábrázolása a középkori művészetben, MÉ X (1961) 145 skk.

(21) Gerényhez: RADOCSAY D.: Falképek (vö. 18. jegyz.) LXXIV., a lőcsei Keresztrefeszítés képe: Umeni X (1962) 273. Szárnyasoltár-kompozíciók: Kőszeg, Szent Jakab templom: RADOCSAY: i. m. CIII. Kassa, Szent Erzsébet templom: uo. CXX.

(22) A főpapi pecsétek szárnyasoltár-ábrázolásainak teóriájához l. DIVALD K.: Magyarország művészeti emlékei. Budapest, 1927. 133 sk. - átvesszi: RADOS J.: Magyar oltárok. Budapest, 1938, 29 sk. Ezzel szemben az oltárszekrény hiányáról a 14. században: BALOGH J.: Márton és György kolozsvári szobrászok. Cluj-Kolozsvár, 1934. 28 sk. és i. m. (vö. 18. jegyz.) 40. A baldachin jelentőségéhez l.: SCHMITT, O.: Baldachin, RDK I. 1394 skk. BANDMANN, G.: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin, 1951, 191 skk. Új oltártípusok a 14. század végén: PAATZ, W.: Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert, Heidelberg, 1956, 46 skk.

(23) LEPOLD A.: Becsei György megítéltetése. A zselizi templom falfestményének magyarázata. Szépművészet II (1941) 64 skk.

(24) A magyarországi művelődési rétegek áttekintéséhez vö.: MÁLYUSZ E.: i. m. (vö. 11. jegyz.) 35 skk. és MEZEY L.: Irodalmi anyanyelvűségünk kezdetei az Árpád-kor végén. Budapest, 1955.

(25) Példáit l.: SZABÓ I.: A középkori magyar falu. Budapest, 1969, 149.

(26) HUSZKA J.: A derzsi falképek. AÉ VIII (1888). RADOCSAY D.: Falképek (vö. 18. jegyz.) 216.

(27) A Szent László legenda liturgikus vonatkozásaira nézve l. CSOKA J. L.: A latin nyelvű történeti irodalom kialakulása Magyarországon a XI-XIV. században. Budapest, 1967, 226 skk. és 526 skk. Báthori András szerepéhez: LEVÁRDY F.: i. m. (vö. 19. jegyz.) 100. l. még BALOGH J.: i. m. (vö. 22. jegyz.) 22.

(28) Művészetéhez l.: DVORÁKOVA, V.: Talianska vyvinové prudy stredovekej nástennej mal'by na Slovensku. Zo starsich vytvarných dejin Slovenska. Bratislava, 1965, 236 sk. Stíluskritikai uton azonos kéznek attribúálja Székelyderzs és Homoród freskóit DRAGUT, V.: Despre picturile murale ale bisericii fortificate din Homorod. Studii si Cercetari de Istoria Artei 11 (1964) 107 sk.

(29) A zsegrai szentélyfreskók datálásához vö.: GEREVICH T.: Magyarország románkori emlékei. Budapest, 1938, 226 sk.: RADOCSAY D.: Falképek (vö. 18. jegyz.) 27. 14. századi datálásukról:

PÉTER A.: A magyar művészet története I. Budapest, 1930. 66. DVORÁKOVA, V.: i. m. (vö. 28. jegyz.) 228.

(30) Szepeshely kapcsolataihoz: GEREVICH T.: A régi magyar művészet európai helyzete. Budapest, 1924. 10. PÉTER A.: i. m. (vö. 29. jegyz.) 58. JENDRASSIK B.: i. m. (vö. 18. jegyz.) 21 sk. RADOCSAY D.: Falképek (vö. 18. jegyz.) 38 sk. DVORÁKOVA, V.: i. m. (vö. 28. jegyz.) 228. A szepesi építészet körének kialakulásához: SCHÜRER-WIESE: i. m. (vö. 8. jegyz.) 41 skk. MENCL, V.: Vzťahy východného Slovenska ku gotike sliezsko-poľskej vetvy. Zo starých výtvarných dejín Slovenska. Bratislava, 1965. 41 skk. és Gotická stavebná kultura Spisa. Vlastivedny Casopis XVII (1968) 6 skk. A gömői festészet összefüggéseiről: DVORÁKOVA-FODOR-STEJSKÁL: i. m. (v. ö. 18. jegyz.) 326 skk. PROKOPP M.: Gömői falképek a XIV. században. MÉ XVIII (1969) 128 skk.

(31) Sopron építészetének kapcsolataihoz 1.: DERCSÉNYI D.: Sopron és környéke műemlékei. Budapest, 1956. 120. Pozsony építészetéhez: MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. Vlastivedny Casopis XVII (1968) 148 skk.; BURES, J.: On the Beginnings of Late Gothic Architecture in Slovakia. Ars II (1968) 83. és Problém klenby bratislavského dómu. Zo starých výtvarných dejín Slovenska. Bratislava, 1965. 67 skk., továbbá Die Meister des Pressburger Domes. AHA XVIII (1972) 85 skk. – 1. még: KOEPP, H.: Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlungen. Wien, 1969. 10.

(32) Vö.: 30. jegyz.

(33) ROTH, V.: Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Strassburg. 1906. 21 sk.: VATASIANU, V.: i. m. (vö.: 18. jegyz.) 327.

(34) DERCSÉNYI D.: i. m. (vö. 18. jegyz.) 96 sk.: GEREVICH L.: A budai vár feltárása (vö. 7. jegyz.) 278 skk., 287. skk. SZÜCS J.: A középkori építészet munkaszervezetének kérdéséhez. Budapest Régiségei XVIII. Budapest, 1958. 313 skk. CSEMEGI J.: Kassai István művészete. Budapest, 1939. MÁROSI E.: Beiträge zur Baugeschichte der St. Elisabeth Pfarrkirche von Kassa. AHA X (1964) 230 skk.

(35) ROTH, V.: Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Strassburg, 1905. 93 skk.: die ev. Kirche A. B. in Mühlbach. Mühlbach, 1922. Deutsche Kunst in Siebenbürgen. Berlin-Hermannstadt, 1934. 93 skk.: CSEMEGI J.: i. m. (vö. 8. jegyz.): VATASIANU, V.: i. m. (vö. 18. jegyz.) 220 sk. – Vö. HEITEL, R.: i. m. (I. 5. jegyz.) 22, 23. és BÁGYUJ L.: Beszámoló a kolozsvári Szent-Mihály templom 1956/57. évi helyreállítási munkálatairól. Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára. Bukarest, 1957. 11–26. kép.

(36) MÁROSI, E.: Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau. AHA XV (1969) 65 skk.

(37) Vö. pl. Prága: NEUWIRTH, J.: Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372–1378. Prag, 1890. 299 sk., 357. (Ungarus: 1377, 1378.), és 138 skk. (Czipser: 1374–1377.), Bécs: UHLIRZ, H.: Die Rechnungen des Kirchmeisteramtes von St. Stephan zu Wien. Wien, 1902. 514. (Niklas von Kaschau: 1420, 1422–23, 1426.): 514. (Kaspar von Kaschau: 1424,); 517 sk. (Andre von Chremnicz: 1404–1427.); 3 skk. (Valteín Unger: 1403–1404). L. még GENTHON I.: Magyar művészek Ausztriában a mohácsi vészig. Budapest, 1927. 12 skk. Krakó: PTASNIK, J.: Cracovia artificum I. Nr. 52, 61, 68, 88, (Hencz Czipser: 1369–98,) Nr. 145, 264, 266, 377. (Nicolaus Czipser: 1403–1442.) I. még: LOZA, ST.: Architektici i budownicowie w Polsce. Warszawa, 1954. 318. (Ungir, Hannus: 1406,).

(38) A művészi munka szervezetéhez vö.: SZÜCS J.: Városok és kézművéség a XV. századi Magyarországán. Budapest, 1955. 66 skk. és 244 skk. A lokális oltárkészítő műhelyek kialakulásához és létezéséhez elsősorban stíluskritikai adatok: RADOCSAY D.: Táblaképek és Faszobrok (vö. 11. jegyz.) passim. Ezek feldolgozása az oltárok összefüggéseire nézve elsőrangú feladat lenne. Hasonló szempontból mintaszteri kutatások: HUTT, H.: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg, 1923. Stílisri tekintetben is fontos következtetések az építészeti és az önálló szobrászat elkülönülésével kapcsolatban: PAATZ, W.: i. m. (vö. 22. jegyz.) 65. – Az igazi Hanns Stethaimer elkülönítése az építész Hanns von Burghausentől két műfaj és egyben két mesterség megkülönböztetéséhez is vezetett: HERZOG, TH.: Meister Hanns von Burghausen genannt Stethaimer. Sein Leben und Wirken. Eine historische Studie. Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern. 84. Landshut, 1958. Kny. 7 skk.

(39) KRÁSA, J.: Levocské Morality. Zo starých výtvarných dejín Slovenska. Bratislava, 1965. 245 skk. – A Szent Jakab templom ciklusához I. Lienz (Tirol), Stadtpfarrkirche: Irgalmasság cselekedetei-cilus, 1454. ŐZKD XXIII (1969) 203.

(40) MÁROSI E.: i. m. (vö. 9. jegyz.) MÉ XVIII (1969) 116 sk.

(41) Stílárís fejlődéséről beszél a siremlékek portré-ábrázolásaiival kapcsolatban: HORVÁTH H. : Zsigmond király és kora. Budapest, 1937. 154 skk. A 14. századi sirkötípusokhoz – minden hiánya mellett is – egyetlen áttekintés: VERNEY-KRONBERGER E. : Magyar középkori siremlékek. Budapest, 1939. 16 skk. A pecsétábrázolások típusaihoz: KUMOROVITZ L. B. : A magyar pecsétasznaolat története a középkorban. Budapest, 1944. 55 skk.

(42) KLETZL, O. : Zur Parler-Plastik. Wallraf-Richartz Jb. NF 2-3 (1936-36). PESINA, J. : Podoba a podobizni Karla IV. Acta Universitatis Carolinae. Philosophica I (1955) 8 skk. SCHMIDT, G. : Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer. Wr. Jb. f. Kg. 23 (1970) 139 skk. HAUSHERR, R. : Zu Auftrag, Programm und Büstenzyklus des Prager Domchores. Zeitschr. f. Kg. 34 (1971) 24 skk. – STERLING, C. : La peinture du portrait à la cour de Bourgogne au début du XV<sup>e</sup> siècle. Critica d'arte VI (1959) 289 skk. DVORÁKOVA, V.-KRÁSA, J.-MERHAUTOVÁ, A.-STEJSKÁL, K. : Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300-1378. London, 1964. 53 skk. : MEISS, M. : French Painting in the time of Jean de Berry I. London-New York, 1967. 74 skk.

(43) A városi házak építészetéhez: DÁVID F. : Gótikus lakóházak Sopronban. Magyar Múemlékvédelem 1967-1968. Budapest, 1970. 95 skk. GEREVICH L. : The Art of Buda and Pest (vö. 7. jegyz.) 50 skk. – MENCLOVÁ, D. : Die Blockwerkkamern in Burgpalásten und Bürgerhäusern. AHA IX (1963) 245 skk.

(44) DÜMMERLING Ö. : A Ferencrend középkori csucsíves stílu építészetének emlékei Magyarországon. Technika 1941, 1943, 1944. kny. – A soproni ferencesek káptalanterméhez vö. : Sopron és környéke műemlékei 1956.<sup>2</sup> 117. és 195-212. ábra, valamint MENCL, V. : Ceská architektura doby Lucemburské. Praha, 1948. 14. ábra (Sázava). Szécsényhez: Nógrád megye műemlékei. Budapest, 1954. 372 skk. 381. skk. ábrák és MENCL: i. m. 10. (Plzen), 61, 68. (Jindrichuv Hradec) továbbá 53, 62, 63, 64. kép (Nymburk, Skutec, Prága; Sv. Hastal, Jaromer).

(45) BERKOVITS I. : Kolostori kódexfestészetünk a XIV. században. Magyar Könyvszemle 1943, kny. 8 skk. és Magyar kódexek a XI-XVI. században. Budapest, 1965. 24 skk. GÜNTHEROVÁ, A.-MISIA-NIK, J. : Illumierte Handschriften aus der Slowakei. Praha, 1962. 9. skk.

(46) Sigfrid apát egyéniségéhez: KNAUZ N. : A Garam-melletti Szent-Benedeki apátság. Budapest, 1890. 71 skk. : A pannonthalmi Szent Benedek Rend története II. Budapest, 1903. 57 skk. Siremlékéhez I. : VERNEY-KRONBERGER E. : L. m. (I. 41. jegyz.) 23. és: KIESLINGER, F. : Der plastische Schmuck des Westportales bei den Minoriten in Wien. Belvedere 11 (1927) 103 skk. SCHMIDT, G. : Der "Ritter" von St. Florian und der Manierismus in der gotischen Plastik. Festschrift K. M. Swoboda. Wien-Wiesbaden, 1959. 249 skk. KUTÁL, A. : Ceské gotické sochárství 1350-1450. Praha, 1962. 12 skk. KOSEGARTEN, A. : Die Chorstatuen der Kirche Maria am Gestade in Wien. ÖZKD XVII (1963) 7 skk. STAFSKY, H. : Eine österreicheische hl. Anna Selbdrift und ihre nächsten Verwandten. Festschrift K. Oettinger. Erlangen, 1967. 131 skk. BACHMANN, H. : Plastik bis zu den Hussitenkriegen. Gotik in Böhmen. Hrsg. K. M. Swoboda. München, 1969. 110 skk.

(47) RADOCSAY D. : Falképek (vö. 18. jegyz.) 40 skk. és irodalmához: 134 sk, 188.

(48) E törekvések ábrázolásához: DERCSÉNYI D. : i. m. (vö. 18. jegyz.) HORVÁTH H. : i. m. (vö. 41. jegyz.).

(49) HORVÁTH H. : Árpádházi Szent Margit siremléke és egyéb tanulmányok. Budapest, 1944. 5 skk. : BALOGH J. : Tino di Camaino magyarországi kapcsolatai. MÉ II (1953) 107 skk. – A baldachinos siremlékekhez, típusuk terjedéséhez, és így közvetve a 14. századi datálás valószínűségéhez I. SCHMITT, O. : Baldachin-Grabmal. RDK I. 1403 skk. HERTLEIN, E. : Das Grabmonument eines lateinischen Kaisers von Konstantinopel. Zeitschr. f. Kg. 29 (1966) 16 skk.

(50) Vö. : MIHALIK S. : Problems Concerning the Altar of Elisabeth, Queen of Hungary. AHA X (1964) 285 skk. bibliográfiával.

(51) Monumenta Hungariae Historica. Acta externa I. WENZEL G. : Magyar diplomáciai emlékek az Anjou-korból I. Budapest, 1874. 287. sz. 229 skk.

(52) JANTZEN, H. : Giotto und der gotische Stil. Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin, 1951. 35 skk. – Öszefoglalóan: WHITE, J. : Art and Architecture in Italy 1250 to 1400. Harmondsworth, 1966. 69 sk, 204 skk.

(53) Vö. : 19. jegyz.

(54) POR A. : Nagy Lajos király Madonna-képeiről AÉ UF XX (1900) 402 skk. GENTHON I. : A régi magyar festőművészet. Vác, 1932, 19 skk. DERCSÉNYI D. : i. m. (vö. 18. jegyz.) 150 sk. GENTHON I. : Monumenti artistici ungheresi all'estero. AHA XVI (1970) 16. – L. még: STANGE, A. : Deutsche Malerei der Gotik I. Berlin, 1934, 183. A czestochowai képhez: WALICKI, M. : Malarstwo Polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm, Warszawa, 1963, 14. Lippo Memmi körébe ualta előadásában SNIĘZINSKA-STOLOT, E. : (Művészettörténeti Kutatócsoport, Budapest, 1972.) – A mariazelli Schatzkammerbildről: WONISCH, O. : Die vorbarocke Kunstentwicklung der Mariazeller Gnadenkirche. Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark. Bd. XIX. Graz, 1960, 84 skk. és LIPINSKY, A. : Das Schatzkammerbild in der Wallfahrtskirche zu Mariazell. Alte und moderne Kunst 13 (1968) Heft 101, 2 skk.

(55) ROQUES, M. : Les peintures murales du Sud-Est de la France XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Paris, 1961, 123 skk. : CASTELNUOVO, E. : Un pittore italiano allo corte di Avignone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV. Torino, 1962. : MEISS, i. m. (vö. 42. jegyz.) 23 skk. : DVORÁK, M. : Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. Jb. d. kh. Sgn. XXII (1901) 35 skk. SCHMIDT, G. : Malerei bis 1450. Gotik in Böhmen, hrsg. v. K. M. Swoboda. München, 1969, 179 skk.

(56) GLASER, K. : Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei. Zeitschr. f. bild. K. NF XXV (1914) 145 skk.

(57) Ocsa datálásának ingadozásaihoz vö. : RADOCSAY D. : Falképek (vö. 18. jegyz.) 191 sk. Turócszentmártonhoz: uo. 227 sk. vö. : PESINA, J. : Gotická nástenná malba v zemích ceskych I. 1300–1350. Praha, 1958, 4 (Pisek), 6–8 (Strakonice), 26–42 (Janovice) táblák és 64 skk. A szobrászat stíluskapcsolataihoz: KÁMPIS A. : A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig. Budapest, 1932, 55 skk. BALOGH J. : L'origine du style des sculptures en bois de la Hongrie médiévale. AHA IV (1957) 231 sk. RADOCSAY D. : Faszobrok (vö. 11. jegyz.) 26 sk. és 220 sk. ZYKAN, M. : Zwei gotische Madonnenstatuen und ihre Restaurierung. ÖZKD XXII (1968) 180.

(58) Vö. RADOCSAY D. : Falképek (vö. 18. jegyz.) 55 skk. Almakerékhez ujabban: DRAGUT, V. : Picture murale din biserica evanghelică din Malincrav. Studii și Cercetări de Istoria Artei 14 (1967) 79 skk. és Les peintures murales de l'église évangéliste de Malincrav. Revue roumaine d'Histoire de l'Art 5 (1968) 61 skk.

(59) A tárgy stílus emlékmánya összefüggéseiben jórészt feldolgozatlan. Előfeltételeihez és kapcsolataihoz előmunkálatok elsősorban a könyvfestészetre nézve: HOFFMANN E. : A Nemzeti Múzeum Széchényi Könyvtárának illuminált kéziratái. Budapest, 1928, 75 skk. Vö. : SCHMIDT, G. : Neues Material zur österreichischen Buchmalerei der Spätgotik in Slowakischen Handschriften. ÖZKD XVIII (1964) 34 skk. A stílus eltérő megítéléséhez (a sajátos magyar szemléletmód hatására önálló fejlődés) l. : BERKOVITS I. : Magyar kódexek (vö. 45. jegyz.) 34 skk.

(61) A külföldre szölg adományokról: DERCSÉNYI, D. : The Treasures of Louis the Great. Hungarian Quarterly VI (1940) Nr. 1, 120 skk. Aachenhez: FISCHER, F. W. : i. m. (vö. 10. jegyz.) 200. GÖTZ, W. : i. m. (vö. 6. jegyz.) 164 skk. Nagy Lajos aacheni alapításához: FAYMONVILLE, K. : Der Dom zu Aachen. München, 1909, 264 skk. TÖMÖRY E. : Az aacheni magyar kápolna története. Budapest, 1931.

(62) WONISCH, O. : i. m. (vö. 54. jegyz.) 35 skk. KOHLBACH, R. : Steirische Baumeister. Graz, é. n. (1961) 377 skk. WAGNER-RIEGER, R. : i. m. 1967 (vö. 6. jegyz.) 343 sk. 377. Magyarországi összefüggéseikhez: CSEMEGI I. m. (vö. 8. jegyz.) 11. skk. DERCSÉNYI D. : i. m. (vö. 18. jegyz.) 94.

(63) A sankt lambrecht fogadalmi képhez: SUIDA, W. : Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen und König Albrecht II. Wien, 1926, 9 skk. PÄCHT, O. : Österreichische Tafelmalerei der Gotik. Wien, 1929, 11 sk. : OETTINGER, K. : Hans von Tübingen zu Wiener-Neustadt, der Meister von St. Lambrecht. Jb. d. Kunsthist. Sgn. in Wien NF VIII (1934) 54 skk. STANGE, A. : Deutsche Malerei der Gotik XI. München-Berlin, 1961, 11 sk. : SCHMIDT, G. : Die österreichische Kreuzigungs-tafel in der Huntington Library. ÖZKD XX (1966) 1 skk. Europäische Kunst um 1400. Kiállítási katalógus. Wien, 1962, Nr. 55. : 120 skk. A mariazelli kaputimpanonhoz: GARZAROLI von THUNLACKH: Mittelalterliche Plastik in Steiermark. Graz, 1941, 45. A mariazelli csodák 16. századi ábrázolásaihoz: Die Kunst der Donaueschule 1490–1540. Katalógus. Linz, 1965, Nr. 408. KRENN, P. : Der grosse Mariazeller Wunderalter von 1519 und sein Meister. Jb. des Kunsthist. Institutes der Universität Graz II (1966–67) 31 skk. Spinello pisai freskóinak helyzetéhez l. : ANTAL, F. : Florentine Painting and its Social Background. London, 1947, 210, 327. A máriavölgyi freskókról: ROMER: i. m. (vö. 19. jegyz.) 124.



(64) SZIGETHI, Á.: A propos de quelques sources des compositions de la Chronique Enluminée. AHA XIV (1968) 177 skk.

(65) KOSEGARTEN, A.: Zur Plastik der Fürstenportale am Wiener Stephansdom. Wr. Jb. f. Kg. XX (1965) 74 skk. és Parlerische Bildwerke am Wiener Stephansdom aus der Zeit Rudolfs des Stifters. Zeitschr. des dt. Vereins f. Kunstwissenschaft XX (1966) 47 skk.

(66) HENSZLMANN I.: Székesfehérvári ásatások. A nagyszombati és a székesfehérvári régi templom. Monumenta Hungariae Archaeologica. Budapest, 1883. 70 skk. : DERCSÉNYI D.: A székesfehérvári királyi bazilika. Budapest, 1938. 98. skk. SNEZYNSKA-STOLOT, E.: Remarques sur le tombeau de Louis le Grand. AHA XIV (1968) 215 skk. és Die Bedeutung des Grabmals des hl. Koloman für die Entwicklung mittelalterlicher Baldachinabmalerei. ÖZKD XXVI (1972) 6 skk.

(67) BOGYAY, TH.: Die Selbstbildnisse des Malers Johannes Aquila aus den Jahren 1378 und 1392. Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Berlin, 1967. III. 55 skk.

(68) BALOGH J.: Márton és György kolozsvári szobrászok. Cluj-Kolozsvár, 1934. – A prágai Parlerkörbe való besoroláshoz I.: PINDER, W.: Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts. München, 1925. 67 skk. (Szempontunkból fontos megjegyzése: "jenseits aller Hüttenplastik") ugyanigy (az udvari művészeti előfeltételek lényegében elfogadható, de végkövetkeztetésében egyoldalú vázlatával): Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I. Wildpark – Potsdam, 1924 91 sk. – A prágai Parler-páholy művészetébe való besorolás kísérlete (a modell készítője kőfaragó, a Kolozsvári testvérek öntő-specialisták): KUTÁL, A.: České gotické sochárství 1350–1450, Praha, 1962. 66 skk. hasonló felfogásban: SCHMOLL, gen., EISENWERTH, J. A.: St-Georg in Domjulien (Südlothringen). Eine unbekanntere Reiterkulptur der späten Parler-Zeit. Annales Universitatis Saraviensis. Phil. Fakultät VIII (1959) 287 skk. Hasonló felfogásban, de Kutál hipotézisétől távolodva ("mit dem Stil der Dombauhütte nur im weitesten Sinn zu tun hat", "Am ehesten gehört ... in die Formenwelt der Herzogswerkstatt..."), Pinder nézeteire és Kosegarten kutatásaira (vö.: 65. jegyz.) támaszkodik BACHMANN, H.: Plastik bis zu den Hussitenkriegen. Gotik in Böhmen, hrsg. von K.M. Swoboda. München, 1969. 128 sk. E nézetek kritikájához: RADOCSAY, D.: Einige Bemerkungen zur neueren Literatur über das Reiterstandbild des hl. Georg in Prag. Sbornik Národního Muzea v Praze Ser. A. XXI (1967) 253 skk. és KOTRBA, V.: Die Bronzeskulptur des Hl. Georg auf der Burg zu Prag. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg, 1969, 9 skk. (a viaszvesztéses öntőeljárás kimutató technikai vizsgálatok egyértelműen kizárják, hogy más készíthette a modellt és más öntötte volna a szobrot, egyben szoborkészítésre specializált, az antik szobrok technológiájában jártas mestert tételeznek fel.)

(69) HOFFMANN E.: Régi magyar bibliofilek. Budapest, 1929. 29 skk. HORVÁTH H.: i. m. (vö. 41. jegyz.) 127 skk. A falfestészet emlékanyagához különösen gazdag kiegészítések: DVORÁKOVÁ, V. – KRÁSA, J. – STEJSKÁ, K.: Zpráva o pruzkumu stredovekych nástennych maleb na Slovensku 1961. Umeni X (1962) 260 skk. Általánosságban vö.: PÄCHT, O.: Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache. Europäische Kunst um 1400. Kiállítási katalógus. Wien, 1962. 52 skk.

(70) MÜLLER, Th. – STEINGRÄBER, E.: Die französische Goldmailplastik um 1400. Münchner Jb. d. bild. Kunst III, F. 5 (1954) 52 skk. GENTHON, St.: Der Kalvarienberg aus dem Schatz der Kathedrale von Esztergom Alte und moderne Kunst 7 (1962) 47 skk. – ujjabban KOVÁCS É.: későközépkori francia inventáriumok magyar vonatkozásai. MÉ XXI (1972) 120 sk. – TARR, L.: The Gothic Bone Saddles of Emperor Sigismund. New Hungarian Quarterly IV/12. (1963). GENTHON I.: i. m. 1970. (vö. 54. jegyz.) 5 skk.

(71) GEREVICH L.: i. m. 1969. (vö. 7. jegyz.) 291. A budai Garai-kápolnához: CSEMEGI J.: i. m. (vö. 7. jegyz.) 102 skk és 47 skk ábrák.

(72) MAROSI E.: i. m. (vö. 9 jegyz.) III. MÉ XX (1971) 262 skk. Az ausztriai és magyarországi udvari művészet közötti kapcsolatok szempontjából jelentős Martinus Opifex kérdése: HOFFMANN E.: i. m. (vö. 69. jegyz.) 30 skk. L. még STANGE, A.: i. m. (vö. 63. jegyz.) 38 sk.

## Zusammenfassung

### EINIGE FRAGEN DER EUROPÄISCHEN LAGE DER UNGARISCHEN KUNST IM 14–15. JAHRHUNDERT

Der vorliegende Aufsatz untersucht die Frage der Eigentümlichkeit und vermuteten selbständigen Entwicklung der Kunst im Ungarn des 14. und 15. Jahrhunderts. Eine solche völlig selbständige Entwicklung ist weder in der profanen noch in der kirchlichen Architektur der Zeit nachweisbar. Eigentümliche Burgtypen, wie der der regelmässigen Burgen mit vier Türmen, sind eher als repräsentative Schlösser, als militärischen Zwecken dienende Burgen zu nennen. Auch die Entwicklung der kirchlichen Bautypen und deren kleinarchitektonische Ausstattung scheint den durch künstlerische bzw. Ordensbeziehungen bestimmten Zusammenhängen zu folgen. Das Auftreten der verschiedenen Typen der Hallenkirche im zweiten Drittel des 14. Jhs. scheint mit der Rezeption der süddeutschen Kunst am königlichen Hofe in Verbindung gewesen zu sein. In der gleichen Zeit ist eine retrospektive Tendenz in dem nur schriftlich bezeugten Chorbau der Bischofskirche von Grosswardein (Nagyvárad = Oradea), der im Kathedralsystem erbaut wurde, wahrnehmbar. Diese Tendenz ist gleichzeitig in Neapel (San Lorenzo), Prag (St. Veit) und Polen (Gnesen) vertreten. Ein ähnlich retrospektiv-klassiszierender Zug ist charakteristisch für die Palast- und Privatkapellen, die seit Ende des 14. Jahrhunderts im ganzen 15. Jh. erbaut wurden.

Ahnlich ist auch in der Thematik der bildenden Kunst keine Sonderstellung der ungarischen Kunst nachweisbar. Die Ikonographie der erhaltenen kirchlichen Wandmalereien scheint völlig allgemeinen und konservativen Vorbildern zu folgen, indem der Chor meist Darstellungen der wichtigsten Offenbarungstatsachen des christlichen Glaubens erhielt, während sich in den Kirchenschiffen oft Legendenzyklen bzw. Heiligendarstellungen fanden. Bei den letzterwähnten schrieb man den Gestalten der sog. heiligen ungarischen Könige d. i. Stephan, Emerich und Ladislaus eine Sonderstellung zu, doch entspricht ihr ikonographischer Typus völlig der europäischen Tradition bei Darstellung heiliger Herrscher, auch in der Differenzierung der drei Personen dem Lebensalter nach. Sogar in der Darstellungstradition der Ladislauslegende, bei der man am stärksten eine Einwirkung heidnischer mythischer Vorstellungen und auch völkerwanderungszeitlicher Kompositionsart annimmt, lässt sich im Laufe des 14. Jhs. eine Weiterbildung nachzuweisen. Die Darstellungsweise der Mehrzahl der Ladislauszyklen zeigt ein kontinuierliches Narrative das in der Buchmalerei (Bilderchronik, Anjou-Legendarium) und in einigen monumentalen Darstellungen (Bántornya = Turnisce) von bilderartig geschlossenen szenischen Kompositionen abgelöst wurde. Diese Darstellungsweise ist mit den Mitgliedern des Hofkreises der Anjoudynastie in Verbindung zu bringen. Gleichzeitig ist auch eine Auflösung der traditionellen zyklischen Zusammenhänge auch in der Wandmalerei zugunsten der sich neu verbreitenden Kultbilder zu beobachten.

Des Weiteren sucht der Verfasser die Zusammenhänge zwischen den künstlerischen Erscheinungen und der Schichtung der Gesellschaft nachzuweisen. In den Dörfern, wo die Auftraggeber Mitglieder des Kleinadels, bzw. kaum gebildete Dorfkleriker sind, ist mit einem eigentlichen ikonographischen Programm nicht zu rechnen. Die Künstler sind meistens Wandermeister, die sich in einem relativ kleinem Kreise, meistens um die Städte oder sonstige Zentren bewegen, und stark

zur Provinzialisierung neigen. Aufgeschlossener und weitreichende künstlerische Beziehungen sind charakteristisch für die Städte, deren Handelsbeziehungen meistens auch die Orientierung der Künstler bestimmen. Es muss in den Städten auch ein Austausch der Künstler und Handwerker stattgefunden haben, und zwar sowohl im Inneren des Landes als nach Ausland. Seit dem 15. Jahrhundert, mit der Einführung von neuen Organisationsformen, wie die Zusammenarbeit von spezialisierten Künstler und Zunftorganisation der Künstler, werden die Städte eine grössere Rolle in der Verbreitung neuerer Typen wie z. B. der Flügelaltäre in den Dörfern spielen. Erst auf der Stufe der städtischen Kultur kann über direkte künstlerische Beziehungen zum Auslande die Rede sein.

Auf den höheren Stufen der Gesellschaft spielt in der künstlerischen Orientierung die Repräsentationsabsicht eine grosse Rolle. In den Städten darf man zuerst nur eine kollektive Repräsentation annehmen, während der persönliche Geschmack im Kreise der Pralaten und am Hofe eine weit grössere Rolle spielt. Gegenüber der früheren Annahme einer überwiegenden italienischen Beeinflussung der Kunst des 14. Jhs. in Ungarn, ist eher anzunehmen, dass die Vorbilder entsprechend ihrem repräsentativen Charakter gewählt wurden. So ist die spätklassisch auch durch Maler des linearen Stiles österreichisch-böhmischer Abstammung vertreten (Sommerein = Šamorin). Selbst die Stilelemente der Buchmalerei Bolognesischer Ursprungs scheinen manche französische Stilrichtungen vertreten zu haben. Repräsentative Absichten spielen auch in der Einführung des süddeutschen Parlerstiles fast zur gleichen Zeit wie in Prag eine grosse Rolle. Politische Repräsentation selbst im Wettbewerb mit dem Kaiser ist offensichtlich bei den Gründungen Ludwigs I. von Ungarn im Münster zu Aachen und in seiner Stiftung für die Wallfahrtskirche zu Mariazell. In Mariazell ist sogar auch ein Votivbild Ludwigs mit der Darstellung der Türkenschlacht von 1377 zu vermuten, dem das St. Lambrecht Votivbild und spätere selbständige Darstellungen der Türkenschlacht, wie etwa an den Wunderaltären von Mariazell von 1512 und 1519, nachgebildet waren. Auf Grund des Votivbildes von St. Lambrecht lässt sich dieses Schlachtbild in der Art der Kampfszene Spinello Aretinos im Campo Santo zu Pisa vorzustellen.

Erst auf Grund einer solchen Berücksichtigung des kosmopolitischen Charakters der Hofkunst lässt sich über die künstlerische Zugehörigkeit solch hervorragenden Leistungen entscheiden, wie über die Wandmalereien von Johannes Aquila oder das meistumstrittene Bronzestandbild der Brüder von Klausenburg in Prag. Die St. Georgsstatue scheint ein Werk der französisch beeinflussten Hofkunst des 14. Jhs. zu sein, was mit ihren bisher entweder aus Italien (Andrea Pisano, Maitani) oder aus dem Parlerkreis abgeleiteten Zügen nicht unvereinbar sein muss.

Eine ähnliche kosmopolitisch-eklektische Orientierung der Hofkunst ist auch zu Beginn des 15. Jahrhunderts, am ungarischen Hofe Königs Sigismund, zu beobachten. Sie erreichte sogar ihre Höhepunkt mit der Rezeption der internationalen Gotik um 1400. In diesem Kreis sind auch die Vorstufen für den Stilwandel nach dem ersten Drittel des 15. Jhs., für das Auftreten des eckigen Stiles zu finden. Wegen der Schwäche der Städte, sowie wegen der allzu langsamen Entwicklung des Bürgertums in Ungarn hat die Hofkunst diese führende Rolle bis zum Ende des Mittelalter beibehalten.