

## **TÁBLAKÉPFESTÉSZETÜNK KORAI SZAKASZA ÉS EURÓPAI KAPCSOLATAI**

Az 1962-es bécsi "Europäische Kunst um 1400" kiállítás óta eltelt időszak kutatásai megerősítették, hogy az európai művészet egyetlen korszakban sem volt annyira nemzetközi, mint 1400 körül és hogy ez a "nemzetköziség" szinte valamennyi műfajban egyidejűleg nyilvánult meg. Különösen a miniatúrafestészet irodalma bővült és nyilvánvalóvá vált, hogy a táblaképfestészet kezdeteiről a miniatúrák ismerete nélkül aligha lehet újat mondani. (1)

A magyarországi művészet történetében még jórészt feltáratlanok azok az összefüggések, amelyek a XIV–XV. század fordulóján az udvari művészettől a falusi ciklusokig mindenütt felbukkanó csehországi és ausztriai eredetű lágy stílusú emlékeket összekötik. (2)

Az 1400 körüli évek nemcsak a különböző stílusok nemzetközi összefonódása szempontjából, hanem az ikonográfiai változásokat illetően is jelentősek. A XIV. század végén, különösen IV. Károly idején Csehországban felvirágzó Mária-tisztelet számtalan misztikus írásban nyilvánult meg és új képtípusokat eredményezett, például a "Madonna gravida"-t. Ugyancsak a prágai Mária-kultusz és az apokrif szövegek felé irányuló érdeklődés vezetett Mária halálának fekvő ábrázolása helyett az "Utolsó ima" ikonográfiájának kialakulásához Közép-Kelet Európában. A "József kételyei" jelenet a XIV. század végi narratív ciklusokban más apokrif eredetű témákkal egyidejűleg jelenik meg a Mária és Krisztus életének emberi vonásait hangsúlyozó misztikus nézetek feléledésével (Németujvári táblakép). A Maiestas Domini témája is újra fogalmazódik (lőcsei predella), a halott Krisztus tiszteletének 1400 körül felvirágzó kultuszáról pedig egy méltánytalanul XV. század végének tartott, ismeretlen helyről származó Szentháromságot ábrázoló táblaképünk ad hirt. (3)

Táblaképfestészetünk korai szakaszának emlékei igen csekély számban maradtak ránk. Az elveszett képek felderítéséhez a sokoldalú levéltári kutatás segíthet hozzá, de napjainkban is sor kerülhet újabb táblaképek felfedezésére, mint ezt a Güntherová által publikált galgóci festmények is bizonyítják. A könyvfestészet emlékeinek igen nagy része nehezen hozzáférhető. Csak legújabbán vált ismertté például az az 1432-es datálású kalendárium is (München, Staatsbibliothek Clm 21590), amely minden bizonnyal egy felvidéki bencés kolostorból származik és több magyar szentet (István, Imre, László) ábrázol. A restaurálások is fontos felfedezéseket eredményeznek: a lőcsei predella ikonográfiai változáson ment keresztül, a németujvári fonó Máriáról bebizonyosodott, hogy nagyobb jelenet töredéke. Sőt még azokban az esetekben is,

ahol csak letisztításról és az esztétikai hatást rontó hiányok pótlásáról van szó (póni-ki Jeremiás), szükségessé vált a mű újabb, alaposabb értékelése. (4)

A XV. század első felének, de táblaképfestészetünk egészének is kétségtelenül kiemelkedő csúcsa Kolozsvári Tamás 1427-ben készült garamszentbenedeki oltára. Tekintettel az oltár európai viszonylatban is jelentős rangjára, egy alapos monografikus feldolgozás a hazai kutatás sürgető feladata lenne. (5)

Mucsi 1969-ben megjelent, a mesterről írt kismonográfiájában arra a helyes következtetésre jutott, hogy Kolozsvári Tamás egyúttal korának egyik legkiválóbb miniatúra-készítője. Az elegáns stílus, a természeti motívumok dekoratív jellege, a haj és szakáll szinte kalligrafikus megfestése, a térábrázolás és az élénk színek – mind erre vallanak. A váci ötvösök 1424-es céhkönyvének Szt. Eligiuszt ábrázoló miniatúráját Mucsi a mester sajátkezű alkotásának tartja. Valóban meglepően nagy a hasonlóság az ötvösök védőszentje és a garamszentbenedeki oltár Szt. Miklósa között, nemcsak a fizionómia és a gesztusok, vagy a püspöki öltözék tekintetében, hanem a redővetés és árnyékolás Kolozsvári Tamásra jellemző módjában is, a Fel-támadás Krisztusának köpenyredői éppúgy összevethetők Szt. Eligiuséval, mint Szt. Miklóssé. (6) Kolozsvári Tamás oeuvrejének ezzel a miniatúrával való gazdagítása sokkal valószínűbbnek látszik, mint Stangenak az a kísérlete, hogy az 1423-ból való kassai címereslevél címertartó anyagát ábrázoló miniatúráját mesterünknek tulajdonítsa. (7) Ebben az esetben sokkal inkább csak a korstílus azonosságáról van szó, amit az is bizonyít, hogy az analógiák sora könnyen tovább bővíthető, a kassai címereslevél mesterét egy cseh graduále két kivágott, a műkereskedelemben felmerült iniciáléjában ismerik fel újabban, igen meggyőzően. (8)

Schmidt, Radocsay 1963-ban megjelent kötetéről szóló recenziójában a következőket írja: "Természetesen az olvasóban és a kitűnő színes képek szemlélőjében, az a felismerés támad, hogy éppen a tárgyalt művek legfontosabbjai egyáltalán nincsenek kimerítően értékelve. Ez elsősorban Kolozsvári Tamás nagy oltárára vonatkozik Esztergomban, melynek számtalan vonása az 1410–20 körüli különböző cseh festészeti áramlatokban viszonylag könnyen meghatározható lenne, azonban még akkor is maradna egy megoldatlan rész." (9) Schmidt az 1969-ben megjelent, a cseh gótikát összefoglalóan bemutató kötetben fenti megállapításait pontosabbá teszi: "Kolozsvári Tamás kétségtelenül egy nagyobb műhelynek a vezetője volt. Nála és segédeinél az olasz trecento hagyományaira, melyek Magyarországon már az Anjouk óta otthonosak voltak, az újabb cseh hatások rétegeződtek. Ez utóbbiak egyrészt – mint már sokszor hangsúlyozták – a Rajhrádi Mestertől, másrészt azonban közvetlenül a "Martyrologium" miniatúráitól indulhattak ki. Néhány esztergomi táblán sajátos módon igen erősen érezhető nemcsak a táj, hanem a figurák stílusában is a "Józsua-Mester" 1410 körüli művészetének emléke." (10) Frinta, aki a Martyrologiummal 1964-ben részletes cikkben foglalkozott, ugyancsak hasonló megállapításra jutott. (11) A garamszentbenedeki oltár mestere a Martyrologium, Frinta által Gerona-Mesternek nevezett festőjének művészetéből indult ki. A Gerona-Mester szerinte Csehország és a szomszédos területek táblaképfestészetére is nagy hatással volt, sőt maga is festett táblaképeket. Frinta szerint ezek a stíluskapcsolatok pedig megerősítik azt a tényt, hogy Kolozsvári Tamás Zsigmond udvarának festője volt.

A "Martyrologium Usuardi"-val (1410 körül, Gerona, Museo Diocesano) mely nemcsak a cseh könyvfestészet, de a nemzetközi stílus szempontjából is igen jelentős, az utóbbi években egyre többen foglalkoztak, ennek ellenére a Martyrologium és

a köréje csoportosuló kéziratok kérdése a mai napig nyitottnak tekinthető. (12) Összesen 15 kézitról illetve töredékről van szó, beleértve a párizsi és a cambridge-i rajzot is. Mindezeket két évtizeden át működő miniátorműhely, illetve később két, vagy három műhely termékének tekintik. A kezdeti időszak már világosabban körvonalazott és az Antwerpeni Biblia Mesteréhez kapcsolódik, akit Schmidt legutóbb Józsuá-Mesternek nevezett. E mester művészete a Třeboni Mestertől, valamint az 1400 körüli párizsi miniátorműhelyek eredményeiből indul ki, mindamelllett az 1400 körüli padovai kéziratokkal is hasonlóságot mutat. A Martyrologiumban egy másik nagy festőegyeniség is jelentkezik, aki a párizsi műhelyekből a kerek medaillonok új, dekoratív rendszerét, előrehaladottabb táji motívumokat, finomabb koloritot és a levegőperspektíva csiráját hozta magával, amely más jellegű, mint az Antwerpeni Biblia Mesterének chiaroscurója. A Martyrologium és a hozzá kapcsolódó kéziratok problémáinak megoldásához a kulcsot valószínűleg Mandeville utleírásának (1410 után) eddig még nem eléggé megvizsgált 28 rajza nyújtja. (13) Ezek a rajzok éppúgy felhasználják az Antwerpeni Biblia Mesterének, mint a Martyrologium festőjének eredményeit. Számunkra a Martyrologiummal kapcsolatos problémák legfőbb tanulsága a cseh miniatúrák e rétegének határozottan kimutatott nemzetközisége, éppen ezért a csoport valamennyi kéziratát és táblaképét érdemes összevetni a garamszentbenedeki oltárral.

A sziklás, erdős táj felépítésében a Szt. Egyed jelenetéhez az Antwerpeni Biblia (1403) áll a legközelebb. Az Antwerpeni Biblia "Ádám és Éva munka közben" miniatúráját képünkkel összevetve feltűnik a keresztirányban futó szikláknak térosztó elemként való elhelyezése, legfőképpen pedig az a hasonlóság, hogy az előtér fáit kisebb méretben ábrázolják. (14) A levelek világos, csillagszerű felrakásának módja és az erdő ábrázolása ugyancsak olyan, mint az antwerpeni jelenetekben, bár itt ezek kerek levlélformát mutatnak, mint Kolozsvári Tamásnál. A Szt. Benedek jelenetén az ételt hozó pap mögött látható, fenyőtűre emlékeztető levéltípus, a prágai misszálé (1405–10) medaillonjaiban is fellelhető. (15)

Az Antwerpeni Biblia típusai között igen gyakori az az idősebb "hátrafelé fujt" szakállas férfifej, mely Kolozsvári Tamás Mennybemenetelén Szt. Péter mögött jobb oldalt látható. E típus előzményei már a cirkevici oltárszárnyon (1395 körül), a třeboni oltáron (1385–90), a prágai kapucinus kolostor freskóciklusán (1400–1410) és a Jeřen epitáfiumon (1395) is megtalálhatók. A raudnicei Mária-halála táblakép (1410–15) apostolai is ehhez a tipushoz tartoznak. (16) A fenti férfitípus, akárcsak Kolozsvári Tamás Mennybemenetelének valamennyi szereplője a bécsi mintakönyvvel közeli rokonságban áll. (17) Mária hasonló a női fejhez, a Mária mögötti férfifej (János?), valamint Péter fejtípusai is azonosak. (1–2. kép) A garamszentbenedeki Kálvária Krisztusa ugyancsak nincs messze a mintakönyv Krisztus-fejétől.

A hires "Vademecum eines fahrenden Malergesellen" stílusösszetevői a legkülönbözőbb területekről vezethetők le, ma már túlhaladott a bécsi kiállítás "osztrák" besorolása, Rosenauer nyomtatásban meg nem jelent tanulmányában a mintakönyvet csehnek tartja. (18) Meglepő, hogy ezzel az igen fontos emlékekkel az újabb kutatás nem foglalkozott behatóan. A mintakönyvről talán azért sem jelent meg Schlosser óta önálló tanulmány, mert ennek az internacionális gótika csaknem valamennyi problémájával foglalkoznia kellene. A rajzok egyes csoportjai különböző eredetű típusokra nyulnak vissza. Így például az Angyali üdvözet figurái azokhoz a cambridge-i rajzokhoz kapcsolódnak, melyek a francia művészettel is rokonságot mutatnak. A ko-

ronás Mária fej a Szép Madonákkal hozható kapcsolatba (Wrocław, Toruń, Bonn), az apostolfejeknek a cseh miniaturákkal és táblaképekkel való rokonságát fentebb említettük. A lefelé hajoló, illetve fölfelé néző kiáltó férfifej eredete Itáliában Gentile da Fabriano, vagy Pisanello körében keresendő. Kolozsvári Tamás Mennybemenetelen látható erős rövidülésben ábrázolt apostolok sokkal közvetlenebb itáliai hatásra mutatnak, mint a mintakönyv fenti rajzai és így még sokat őriznek abból a XIV. századi tradícióból, melyet a cseh festészetben a legszebben a Liber viaticus képvisel. (4. kép)

A Bécsi mintakönyv, akárcsak az Antwerpeni Biblia apostolfejeivel a Metteni Biblia pauperum (1414) figurái is közeli rokonságban állnak. (19) (3. kép) A metteni kézirat (Bayerisches Staatsbibl. München Cod. lat. 8201) 107 v lapjának medaillonjában a Mennybemenetel jelenetén a középső sziklát köralakban körülvevő apostolok láttán arra kell gondolnunk, hogy Tamás mesternek is ilyen, a termélység érzékeltetésére kitűnően alkalmas ives kompozíció szolgált mintaképként. A prágai Nemzeti Múzeum 1395 körüli óraskönyvének (V.H. 36) 119 r lapján, vagy a Martyrologium-Mester műhelyéből származó 1420 körüli morvaországi graduálé (Wien, Österreichische Nationalbibl. Cod. 4642) 62 v lapján látható Mennybemenetel jelenetén nyoma sincs a metteni és garamszentbenedeki termegoldásnak. Mindkét helyen Mária és Szt. Péter figurája az előtérben egymáshoz közelebb került, a sziklára alig nyílt rálátás, az apostolokat pedig egymás fölött, egymást eltakarva ábrázolták, többnyire csak glóriáikkal jelzésével. (20)

Szt. Benedek és Szt. Egyed képünkhöz egy egész sor analógiával szolgálnak a Martyrologium medaillonjai, melyek Szt. Benedek és egyéb szerzetesek, püspökök életéből vett, tájban lejátszódó jeleneteket ábrázolnak. A Szt. Benedek legenda husvéti ételcsodájának ábrázolásában nem kevés hasonlóságot találunk képünk és a Martyrologium 33 v lapjának hasonló tárgyú medaillonja között. A miniaturán, akárcsak táblaképünkön a fő hangsúly a barlangban ülő szerzetesen van, míg a Gerevich Tibor által közölt itáliai képeken (Lorenzo Monaco, Spinello Aretino) a barlang az elbeszélésnek csak egyik részeként kerül bemutatásra, a másik oldalon a szerzetesek temploma kapja a fő hangsúlyt. Bár képünkön az ételt hordó szerzetes alakja megjelenik – aki a medaillonban hiányzik – mégis azt mondhatjuk, hogy Kolozsvári Tamásnál a Martyrologium képéhez hasonló miniaturaszerű süritéssel találkozunk. Különösen szembetűnő az ételt kötélben leengedő szerzetesnek, a sziklán álló ördögnek, legfőképpen pedig a szentet körülölelő sziklák hasonlósága, mely utóbbihoz analógiát Gerevich sem az olasz, hanem a francia miniaturák között talált, a torinói óraskönyv Szt. Jeromos jelenetében. (21) A szentre ívben ráhajoló szikláknak, mind a francia miniaturákon, mind pedig a Martyrologiumban igen fontos térképző szerepük van. Pächt mutatott rá, hogy maguknak a medaillonoknak a formája is milyen nagy mértékben hozzájárul a harmadik dimenzió legyőzéséhez, s tulajdonképpen hasonló módon jár el Kolozsvári Tamás, vagy Lorenzo Monaco is, amikor a kép felső részének félkörös lezárást ad. A térillúzió növelésének érdekében kerülnek a medaillonok legalsó szélére a figurák is, hogy mögöttük szabadon tárulkozhasson fel a táj, ugyanígy helyezi el Kolozsvári Tamás az ételt hordó szerzetes alakját.

Szt. Egyed erdős tájban, templom előtt könyvvel ülő alakjához talán a Martyrologium 39 v medaillonja áll a legközelebb, de ilyen a templomtól távolabb, a virágos réten olvasó Szt. Benedek alakja is (33 r), vagy a hasonló módon elhelyezett szentek és püspökök (81 r, 82 v, 91 v, 93 v). (5–7. kép) A Szt. Egyedhez menekülő szarvas

igen nagy hasonlóságot árul el Giovannino de Grassi és az Uffizi, legutóbb Jenni által publikált vázlatkönyvének, valamint a Wilton-díptichon hátoldalának szarvasábrázolásaival. (22) Az internacionális gótika e valamennyi nagyszerű állatportréja ülő, pihe-nő állatot mutat és ha jól megfigyeljük, Kolozsvári Tamás szarvasa is amazokéhoz hasonlóan ülő, maga alá huzott lábtartással látható, illetve csak egyik lábát nyújtja előre, éppugy, mint ahogy Giovannino de' Grassi bergamói vázlatkönyvében (Cod. A VII. 14. f. 22 r) látjuk. (23) Jenni találoán mutatott rá, hogy Grassinál az előre-nyújtott láb által érzékeltetett mozgásmotívum a nemzetközi gótikának csak a lombardiai alkotásaira jellemző, ott ahol a természettanulmányok során a késő XIV. század óta a valóság megfigyelésére törekedtek. A korai állattanulmányok a XIV. század végén. az emberi portrékhoz hasonlóan csaknem mind profilábrázolások, először Pisanelónál találkozunk több nézettel. Kolozsvári Tamás képén is a profilban ábrázolt állatot látjuk, mely stílusában hasonló az Uffizi-beli vázlatkönyv szarvasábrázolásához. Ez utóbbit Jenni Pisanello állatábrázolásával összevetve arra a következtetésre jutott, hogy az állat konturjának töretlen lágy vonala, – Pisanello pontos rajzoló egzaktságával szemben –, a lágy stílus kifejezett jele. Az Uffizi-beli vázlatkönyv állatábrázolásainál Jenni olyan vonásokat is megállapított, amelyek 1400 körül az Alpoktól északra fordulnak elő, s melyek a mi képünkön is fellelhetőek. Ilyen például a lihegő állat szájából oldalt kilógó nyelv, mely egy késő XIV. századi francia miniatúrán hasonlóképp látható. (24) Állatábrázolásunknak a fenti példákkal való szoros kapcsolata nyilvánvalóvá teszi, hogy Kolozsvári Tamás nem saját közvetlen természetmegfigyelésére támaszkodott, hanem egy általánosan ismert mintakönyv-típusra. Ezt a típust azonban egy kis változtatással – az állat alsótestének enyhe fölfelé ívelésével – olyan jól illesztette a jelenetbe, hogy a mozgás illúzióját csaknem tökéletesen felkeltette.

A térábrázolás tekintetében a legfejlettebbnek Szt. Miklós gabonacsodájának jelenete tekinthető, amelynek egyidejűleg a szárazföldön és a tengeren lejátszódó eseménye eleve két részre osztja a képet. Hasonlóan elrendezett eseményt látunk Mandeville utleírásának 4 v lapján (1410 után), amely kéziratról már elmondtuk, hogy közvetlenül a Martyrologium eredményeit fejleszti tovább. (25) (10–11. kép) Mind a garamszentbenedeki képen, mind az utleírás jelenetén közös az átlós irányban végigfutó sziklás part, az azt körülvevő fákkal, a magasan felhuzódó város, legfőképpen pedig a parton állók és a kikötő hajó ill. a rajta lévő emberek egymáshoz viszonyuló aránya és gesztusaik segítségével létrejövő kapcsolata. A trecento-képek gyakran ábrázolt tenger- és városjelenetén a hajók és hajósok mindig jóval kisebb méretben jelentek meg a parti eseménynél, sőt még ez a helyzet a legtöbb quattrocento eleji képen is. Kolozsvári Tamásnak tehát nem kellett feltétlenül közvetlen itáliai előképekre támaszkodnia: az olyan cseh kéziratok, mint Mandeville utleírása már fejlett formában nyújtották a nemzetközi szintézis eredményeként létrejött megoldásokat.

A korszak művészetének internacionális jellegére mi sem jellemzőbb, mint az eltérő attribúciók egész sora. Ezt bizonyítja az oxfordi nyílazó figura rajza is, amelynek mozdulata igen hasonló a Szt. Egyedet megsebző vadászéhoz. Ezt a rajzot kezdetben sienatnak tartották, volt aki a cseh táblaképekkel való rokonságát (Morgan díptichon) ismerte el, míg legutóbb újra megerősítették a Narbonne-i paramentum Mesterének attribúcióját. (26) (8–9. kép)

A passiójeleneteknek a Narbonne-i paramentumhoz (1373–78) és a burgundiai művészethez fűződő kapcsolataira legutóbb igen helyesen Lukács Zsuzsa mutatott rá. (27) Nemcsak az ikonográfia, de a tultfnomult elegáns stílus, mely Tamás mester passióképein, különösen a Kálvárián szembetűnő, 1427-ben már olyan konzervatív sajátosságok, melyek csakis egy ilyen régi előképpel magyarázhatók. Lukács feltételezi, hogy Tamás mester Berry hercegének műhelyében tartózkodott, és nem tartja valószínűnek a cseh, osztrák, vagy német közvetítést. (28) A stílisztikai különbségek szerintünk jóval nagyobbak, mintsem a közvetlen kapcsolat lehetséges lenne, sőt az ikonográfiai motívumok is több, nemcsak nyugati elemből tevődnek össze. Ez utóbbi szempontból szeretnénk a fenti tanulmányhoz néhány kiegészítést fűzni.

Lukács helyesen állapítja meg, hogy Kolozsvári Tamás Keresztvítele és a San Antonio di Ranverso-i freskó között – mely Troescher szerint 1426 körül készült – sok hasonlóság figyelhető meg, ugyanakkor referál arról, hogy Troescher szerint a falkép mestere egy olyan nyugati előképet használt fel, amelyet Spanyolországtól Csehországig ismertek és másoltak. Erre mutat többek között a Rajhrádi Mester Keresztvítele is, melyet már sokszor kapcsolatba hoztak Kolozsvári Tamás táblaképével. (29) Különösen szembetűnő szerintünk a rajhrádi és a garamszentbenedeki képen a Krisztus mögött álló, ütésre felemelt kezű katona gesztusa, mely a freskón még nem fedezhető fel, azonban számtalan XV. század eleji más példán is a miénkhez hasonló hangsúlyos helyen megtalálható. Tetszőleges példaként említünk egy 1420 körül készült kölni üvegablakot, vagy a XV. század eleji osztrák táblaképek egész sorát (San Marino, Wien, Graz); a motívum továbbélésére pedig P N Mester líptószentmáriai képe szolgál jó példával. (30) Ennek a brutális katonatípusnak az eredete a XIV. századig vezethető vissza, ekkor még a Krisztus kigunyolása jelenetekben szerepelt, és innen került később át a Keresztvitelbe. A Keresztvitel csoportjának komplikált ritmusa, a ruhák finoman differenciált ábrázolása francia vonás. A nyugati Keresztvíteleknél ez már a XIV. század kezdete óta nyomon követhető, a párizsi miniaturákra jellemző a figurák tömörítése szűk térben, így a gesztusok, tekintetek, lépésmotívumok ritmikusan, önmagukba zárulóan fonódnak össze. Ez az ikonográfiai típus nyer végleges megfogalmazást a Narbonne-i paramentumban és – mint Schmidt kimutatta – ezt veszik át a XV. század eleji osztrák táblaképek is. A Krisztus derekára helyezett kötél ugyancsak ismert a XIV. században az Alpoktól északra. (31)

A Krisztus derekán lévő kötelet húzó katona alakjával kapcsolatban egy igen fontos kompozicionális változásra figyelhetünk fel. A garamszentbenedeki és rajhrádi képen azzal a tendenciával állunk szemben, amely az összes szereplőnek, így a kötelet húzó katonának is Krisztus mögé való helyezésével a Keresztvivő Krisztus és az őt segítő Arimathiai József figurájának izolálásához vezetett. A Keresztvitelt az említett kizárólagos kettős csoportként ábrázolják egy miniaturán már 1360–61-ben, a Prága melletti vísehrádi társaskáptalan antifonáriumban (Vorau, Stiftsbibliothek, Cod. 259), mely IV. Károly udvarának egy jelentős személyisége megrendelésére készült. (32) A keresztet vivő Krisztus ábrázolása az 1400 körüli művészetben teljesen kiszakadt a Keresztvitel történeti összefüggéséből és a Pietáéhoz hasonlóan önálló, ájtatossági célt szolgáló képtípusná fejlődött. (33) Mindennél jobban bizonyították ezt a folyamatot a plasztikai példák. A lorchi Keresztvitel (1404) terrakotta kompozíciójában a katonák is megjelennek és Krisztushoz Arimathiai József társul, akár csak a brixeni Szt. Mihály plébániatemplom szoborcsoportjánál; a freiburgi münster

Keresztvivő Krisztusfigurája (1415 körül) vagy a thanni St. Theobald templom faszobra (1420-as évek) Krisztust önmagában ábrázolja. (34) A lorchi Keresztvitelhez hasonló kompozíciót mutat egy 1400 körüli bajor-salzburgi területre lokalizálható fametszet is, ahol a keresztvivő Krisztus, Arimathiai József és a Krisztust derekánál fogva kötéllel vonszoló katona figurája a kompozíció izolált középpontjává válik: ez a tendencia figyelhető meg már a San Antonio di Ranverso-i freskón is. (35) Kolozsvári Tamás képén tehát Krisztus és Arimathiai József figurájának a kép előterében való hangsúlyos megjelenésében kétségtelenül a fent vázolt ikonográfiai fejlődési folyamat reflexét kell látnunk.

Valamennyi fent említett példán a vállon vitt kereszt, melyet Krisztus maga után vonszol, nem előre, hanem hátra mutat. Schmidt hívta fel a figyelmet legutóbb oltárunkkal kapcsolatban is a témának erre a jellegzetesen XV. század eleji fejlődésére, szemben a XIV. század végi ábrázolásokkal, ahol a kereszt még előre mutat. (36)

Lukács a Feltámadás jelenetével a besançoni és antwerpeni oltártáblákat veti össze, melyeket a szarkofágból kilépő Krisztus motívumának szempontjából tart hasonlóknak. (37) (12. kép) Krisztus azonban mindkét nyugati példánál a nyitott sirből lép ki – az antwerpeni táblán az angyalok épp elfordítják a szarkofág fedelét –, míg Kolozsvári Tamás képén Krisztus a lepecsételt, zárt siron emelkedik át, ezzel hangsúlyozva a jelenet transzcendens jelentését. Igen valószínű, hogy a lepecsételt sir motívumának az 1400 körüli időszakban való megjelenése még pontosabban felderítendő misztikus áramlatokkal hozható összefüggésbe.

Kétségtelenül ellentmondásos a sir lezárt lapján átlebegés és a kilépés realiztikus motívuma, melyeket Kolozsvári Tamás egyesít. A Vyšši Brod-i táblaképen (1350 körül) – amelyen Krisztus a nyitott sir előtt, a felhuzott lábtartással szinte lebegni látszik –, ugyancsak megvolt ez a kettősség. Az 1400 körüli ábrázolások, mint a prágai Nemzeti Múzeum 1395 körül készült óráskönyve (fol. 108), a metteni Biblia (fol. 87 v és 107 v) és a kassai székesegyház befejezetlen Feltámadás freskója (1410–20) ugyancsak ezt az ülő-lebegő-lépő Krisztus-típust őrzik meg, de már a lezárt sir motívumával. (38) A lepecsételt szarkofág hangsúlyos ábrázolása a třeboni oltáron jelenik meg (1380 körül) és kedvelt marad a XV. század eleji cseh miniaturák körében is, mint ezt egy 1410 körüli dominikánus graduáléban, vagy egy 1420 körüli, közelebből nem lokalizálható cseh graduáléban (Bécs Ö.N.B. Cod. 4642 fol. 23 v) látjuk. (39) Ez utóbbi ábrázolások azonban a lezárt sirhoz tartalmilag jobban illeszkedő Krisztus-figurát mutatnak, akárcsak Michelino da Besozzo 1414 körüli miniaturája. (40) A XV. századi realiztikus irányba haladó tendenciák számára a nyitott sirből kilépő Krisztus motívuma volt kedvező (Meister Francke). Ez magyarázza, hogy a kilépés-motívumot a lepecsételt sir esetében is megtartották. (41) A fent említett példák közül Krisztus arctípusát és jobb karjának hangsúlyos mozdulatát tekintve a Bécsben őrzött cseh graduálé Feltámadás jelenete – mely Schmidt szerint a Martyrologium Mesterének közvetlen környezetében készült – és a kassai freskó áll Kolozsvári Tamás képéhez igen közel. (42) A ludrófalvi (Ludrová) templom közel egykoru Feltámadás freskója a nyitott sirből kilépő Krisztus ügyetlenebb kéztartásával és a szarkofágról a földig leomló, csaknem elfolyó drapériával jól mutatja, hogy a vidéki templom fal-képfestőjének lendületes, de mégis sokkal provinciálisabb ecsetjén ugyanazok a motívumok, amelyek Kolozsvári Tamás elegáns stílusához oly jól illettek, milyen tulzott hangsúlyt kapnak. (43) (13. kép)

Kolozsvári Tamás művészetének további vizsgálatakor a mester széles körű nemzetközi kapcsolatait éppúgy, mint a hazai emlékekhez fűződő viszonyát szem előtt kell tartanunk. Művészetének jelentősége és 1400 körülül visszanyúló gyökerei a korszakon belüli önálló, sőt elsőként való tárgyalását is indokolják.

Radocsay táblaképfestészetünk legkorábbi emlékének a póniki Jeremiás prófétát tekintette, melyet 1390–1400 körülre datált. (14. kép) A festmény provinciális jellegűnek tartotta, mesterét pedig a cseh iskola követőjének mondta. A próféta köpenyének redővetéséhez a Třeboni Szt. Gergely figuráját találta legközelebb állónak. Az újabb szlovák irodalom is a Třeboni Mester hatásának megállapítását ismétli Radocsay után (Vaculik, Cidlínska). Vaculik kiegészíti ezt a véleményt azzal, hogy a cseh festészet "formalisztikus stílusát" látja a táblaképből, melyet a Jeřen építésum képvisel. A monumentális, dekoratív stílusban a freskók hatását érzi, ezen kívül kapcsolatot lát a garamszentbenedeki Kálvária-oltárral is. (44) Radocsay vizsgálatai óta a tábla alapos restauráláson és kiegészítésen ment keresztül, így színei frissek, megjelenése egységes, tehát egész másként ítékelhető meg, mint töredékes korban. Egészen meglepő a sárgába hajló okkeres köpeny és a vörös bélés nyugtalanító színegyüttese, mely mégjobban kiemeli a piros bélés kalligrafikus játékát is. A Třeboni Mester szentjei jóval statikusabbak, sem ezt a játékosságot, sem pedig az enyhén hajló S vonalat nem mutatják. A Jeremiás próféta hatalmas, öblös redői láttán nem is festmények, hanem a XV. század eleji kőszobrászat emlékei jutnak eszünkbe. A Parler-plasztikának az 1380-as évekből való emlékei közül ugyanúgy bármelyik stíluselőzményként nevezhető meg, mint a Třeboni Mester a festészetben. (45) A redők plasztikussága és mélysége azonban a "Szép Madonnák" köréből ismert, gondolkodjunk például a toruňi és krumlovi Madonnákra (1400 körül). Igaz ugyan, hogy e klasszikus példák hármas fő redő-eloszlása után az 1410-es években jelentkeznek újra a pónikihoz hasonló többszörösen ívelt drapéria-rendszer (Hallstadti, Vimperki Madonna). Képtükhöz közel állónak tűnik a Grosslobmingi Mester 1415 után készült János evangélista szobra is, nemcsak a redővetés, de az enyhén oldalra hajtott fejtartás tekintetében is. Ez utóbbi példa arra figyelmeztet, hogy a lány stílus ausztriai és csehországi emlékeit a XV. század első évtizedében igen nehéz egymástól megkülönböztetni. A szobrászati analógiák is arra mutatnak, hogy táblaképből későbbi a Jeřen építésumnál (1395), és az 1410–15 körüli roudnicei oltárhoz áll közelebb. (46) Vaculik legutóbb 1400–1410 közé, Bakoš pedig 1410 körülre datálta a táblát és mi is inkább a XV. század alkotásának ismerjük el. A retrográd elemek egy konzervatívabb festő stílusából is adódhatnak. Az árnyékolt redők és a szinte világítóan sárgás köpenyfelületek közötti ellentétek például olyan nagyok, hogy valóban indokolt inkább egy gyengébb festőre gondolni, mintsem olyan miniatúrákon iskolázott mesterre, mint például a lőcsei retabulumé. Bizonyos hasonlóságok, így a lőcsei János köpenyének hullámmása, hosszan előrenyúló ujjja, amely a póniki figuránál szinte komikusan behajlik, mindenesetre arra mutatnak, hogy e két kép nem sokkal egymás után készült.

A lőcsei retabulumot ugyancsak néhány éve restaurálták, ennek következtében ma már korábbra datálják. (15. kép) Bakoš a táblának 1972-ben részletes cikket szentelt, melyben az 1400-as évekre datálta, 1975-ös tanulmányának képaláírásában azonban már "1410 körül" szerepel. (47) A kép stílusösszetevőit egyrészt a XIV. századi cseh, másfelől a XV. század eleji osztrák festészetben találja meg. Igen meggyőzően mutat rá a Třeboni Mester művészetéből átvett elemekre: világító színek, sugárzó arany háttér, finom árnyékok. A középkép kompozíciójában fellelhető merev-



ség és frontális, a képsíkhöz való kötődés szempontjából, különösen pedig a táj ábrázolásában jelentkező részletező kedv: a füvek, fák, a furulyán játszó pásztor, a nyáj és a kutya megfestésében, a táj egységes felfogásában és színezésében (mélypiros és zöld ellentétei) képünk festője valóban a Třeboni Mester művészetének folytatója. A třeboni Feltámadás jelenetén a jobb oldali katona arcvonásai is hasonlítanak Jákobhoz, a homlokráncok részletező előadása a třeboni apostoloknál is megtalálható. Jákobéhoz hasonló arcokat Bakoš a Třebon melletti Szt. Borbála kápolnából származó Keresztrefeszítésen és a hlubokai Krisztus születése táblán is felismer. A Třeboni Mester művészetétől eltérő bizáncias elemeket XIV. századi italo-bizánci hatású freskóinknak tulajdonítja. Megállapítja ugyan, hogy a třeboni örökség nem a "szép stílus" segítségével közvetítődött a lőcsei predella felé, hanem a XV. század elejei bécsi iskolán keresztül, azonban végül nem az osztrák festészettől való függőségről beszél, hanem párhuzamos hatást tételez fel, Stange után hangsúlyozza, hogy a Bécsi Imádás Mestere is a Třeboni Mestertől indult el. Ugyanakkor Bakoš számára is nyilvánvaló, hogy a bécsi és budapesti Krisztus imádása képeknél (1410–20) a lőcsei tábla korábbi kell legyen. (48) Szinte érthetetlen, hogy Bakoš miért nem támaszkodik stílusvizsgálatai kapcsán — amint az ikonográfiai tárgyalás során olyan gyakran tette francia miniaturákkal — a XIV. századi nyugati orientációjú cseh könyvfestészetre. Az a fajta "plasztikusság", amelyet a lágy drapériák eredményeznek és amelynek párhuzamát Bakoš a bécsi táblaképfestészetben kereste, sokkal inkább megtalálható a Liber viaticustól kezdve (1355–60), Jan z Středy misszáláján (1365), vagy Jan z Opavy evangéliumán (1368) keresztül a Vencel Bibliáig (1390–95). A Liber viaticus Krisztus születése miniatúráján Szt. József szemben ülő alakja és lábtartása emlékeztet a lőcsei trónoló Atyaistenére, a lapszélidiszítés "Hiradás a pásztoroknak" jelenetében pedig a Jákob álma tájhátterének nyáját ismerhetjük fel. A Vencel Biblia tájábrázolásai ugyan csak hasonlóak a lőcseihez. (49) A Jákob álma jelenet ikonográfiáját igen kis eltérésekkel azonosnak mondhatjuk a XIV. század második felétől a XV. század elejéig a cseh és francia miniatúraábrázolásokon egyaránt. Ha összevetjük a Liber viaticus (1355–60), a Vencel Biblia (1390–95), Paul és Jean de Limbourg (1403 körül), valamint a budapesti cseh miniatúra (1414) és a Boucicaut Mester műhelyének (1415 körül) hasonló tárgy ábrázolását, azt figyelhetjük meg, hogy Jákob mindegyiken a sziklás tájban, a kép előterében az alsó képsíkkal csaknem párhuzamosan fekvő, karjára támaszkodva alszik. (50) A kép közepén függőlegesen elhelyezett létra azonban csak a Liber viaticusban látható éppen a lőcsei táblához hasonlóan. (16–17. kép) A fehér ruhás angyal, a szimmetrikusan kiterjesztett szárnyak is ehhez hasonlítanak leginkább. A fent említett ábrázolásokon Jákob mindkét felhuzott lábán át hullámszik a drapéria, tulajdonképp csak ezek segítségével válik érthetővé a lőcsei figura kissé furcsa tartása, mintha a művész az alak térbeli helyzetének érzékeltetésére már nem lett volna képes.

A lőcsei retabulum középső képét egészen a legutóbbi restaurálásig mint a Szentháromság "Gnadenstuhl" kompozícióját ismertük, a ball oldalon látható könyv motívuma mindemellett zavart okozott. A restaurálás során a korpusz és a Szentlélek galambja átfestésnek bizonyultak, melyeket eltávolítottak, a könyvet tartó kéz gesztusa is nyilvánvalóvá vált, az Atyaisten baljában pedig előkerült az országalma. (18. kép) Angyalok és kerubok veszik körül a trónust, melyet az utóbbiak a felhőkön tartanak, a kép négy sarkában az evangélista-szimbólumokat találjuk. Bakoš kimutatta, hogy nem kizárólag a románkori Maestas Domini és az Utolsó Ítélet Krisztusa a kép té-

mája. A mandorla hiánya is azt bizonyítja, hogy nemcsak az ítélő Krisztus örök uralmának szimbolikus jelentéséről van szó, hanem a Mária mennybemenetele jelenetéből kölcsönzött angyalok, kerubok és felhők bizonyos elbeszélő jelleget adnak a témának, mintegy Krisztus mennybevitelét is szuggerálják. Ez a jellegzetesen 1400 körüli új ikonográfia a francia miniatúrák tanúsága szerint igen hamar kedvelt lett (a Narbonne-i paramentum Mestere és műhelye, Passió Mester, Jacquemart és segédei), és ezt az új megoldást vette át a nyugati példákkal csaknem egyidőben a lőcsei retábulum mestere. (51) (19. kép) A Jákob álma jelenet tipológiai kapcsolatban áll a középső képpel. Mindkét esetben isteni kinyilatkoztatásról van szó: Jákob álma ótestamentumi előképe lesz Krisztus megjelenésének az Utolsó ítélet napján. Bakoš osztrák, salzburgi Speculum humanae salvationis ábrázolások hasonló összeállítású jeleneteire utal. Nyitva hagyja azonban a bal oldali harmadik jelenet rekonstruálásának kérdését. A későbbi (XV. század második fele) "Szt. Zsófia három lányával" ábrázolás felső harmadán jól kivehetőek az eredeti részek: a másik két jelenettel azonos diszitisű arany háttér, a kép szélén szimmetrikusan elhelyezett fák koronája és középen egy hatalmas kiterjesztett angyalszárny. Olyan speculumok, vagy biblia pauperumok alapján, mint az esztergom is, ahol hasonlóan hármas összefüggést találunk, valószínűleg meg lehetne fejteni ezt a képet is. (52)

A lőcsei retábulum ikonográfiai problémáját Bakoš tehát nagyobbreszt sikerrel megoldotta, nem tekinthetjük azonban lezártnak a stíluskapcsolatok és a datálás kérdését. A miniatúra-analógiák egész sorából ítélve azonban biztosra vehetjük, hogy festője a kéziratok felől közeledett a táblaképfestéshez. A hatás azonban kölcsönös. Meiss rámutatott, hogy a XIV. század legvégén a miniatúrafestők is táblaképi jellegű megoldásokra törekedtek, a cseh és francia művészeti kapcsolatokat illetően pedig ugyancsak nem zárta ki a kölcsönösséget. (53) Amennyiben az oltár 1400-1410 körüli datálását elfogadjuk, úgy jelentősége igencsak megnövekszik, mert így legkorábbi ránc maradt táblaképünknek tekinthetjük.

A restaurálások és Urbach kutatásának eredményeként a németujvári Fonó Máriáról ma már tudjuk, hogy nem volt sem kegykép, sem az Angyali üdvözet Máriája – bár a galamb motívuma többek között erre is utal – hanem a "József kételeyei" jelenetéhez tartozott. (20. kép) A "Crimina Josephi" ábrázolása a második századból származó görög Protevangelium Jacobi apokrif szövegére vezethető vissza. Urbach a kép kapcsán a téma egyetemes ikonográfiai vizsgálatát is elvégezte és bár rövidebben, de kitért a stíluskritikai kérdésekre. (54) Eredetileg a kép bal oldalán – az ikonográfiai analógiák alapján – még Szt. József és egy angyal alakja volt látható. Erre utal a szárny részlete, egy nimbusz töredékei, a piros drapéria, valamint Szt. József attribútumai: a botra fűzött fonott szalmakalap és a viztartó hordócska. Érthető, hogy a tábla megcsonkítását a töredékesen megmaradt és így zavaróvá vált motívumok elfedésével "fejezték be", egy egész sor részletet félreértettek, illetve teljesen megváltoztattak, többek között Mária terhességét egy kendővel fedték el. Az átfestés azonban a stílusformákat is meghamisította: Mária ruhájának a lágy stílusra jellemző redővetését élesen tört ráncok fedték el, az arc fanyar mosolyát ugyancsak megszüpítették, így a kép egy évtizeddel korábbi datálása (1420–30) és az osztrák festészethez fűződő szoros kapcsolatának felismerése is csak most vált lehetővé.

Urbach a kép valamennyi motívumát alaposan megvizsgálta. Kimutatta, hogy a fonnással való foglalataskodás Mária életének más jeleneteiben is előfordul, szorgal-

mának, erényének szimbóluma, tehát nem a Protevangélium szövegének illusztrációja, hanem az Angyali üdvözlés régebbi képi tradíciójából került a "József kételyei" ikonográfiájába. A kézmosótál, a vízöntőedény és törülköző ugyancsak Mária-szimbólumok, melyek a németalföldi festészet hatására váltak gyakorivá a német és osztrák képeken is. Képünknek a bécsi festészettel való kapcsolatára, a Holsarlós Madonna Mesterével való stílusrokonságra már korábban is utaltak, de a motívumok hasonlósága ellenére a festésmód eltérő, mesterünk nagyvonalabb. (55) (21–22. kép) A Madonna és az angyalok típusa, az arany poncolt díszítése, a trónus motívuma képünket a St. Lambrecht-i Votívtábla Mesterének körébe sorolja. Mária arctípusa, szőke hullámos haja a Bécsi Jézus Imádása Mesterének, vagy a Jézus Bemutatása Mesterének képein is megtalálható. (56) Urbach rámutatott arra is, hogy a trónus a Szentháromság "Gnadenstuhl" kompozícióin található típusra vezethető vissza (londoni kép), és rokonságot árul el a Louvre egy eddig kevésbé méltatott táblájával is, mely Máriát az ölében író gyermek Jézussal ábrázolja. Az utóbbi képen, melyet 1420 körül készült osztrák munkának tartanak, a trónus fölött ábrázolt két angyal közeli rokona a németujvári képen láthatóknak. (57)

A fent említett motívumok tehát általánosan elterjedtek voltak a bécsi festészetben 1410 és 1430 között. Ez az időszak Ausztriában is a lány stílus végső kifejlődését jelenti, mely az 1440-es években a szigorubb, vagy realisztikusabb stílus megjelenésével ér véget. (Kezdetei már az Albert-oltár Mesterének művészetében is fellelhetők 1438 körül. Határkőnek a Stephansdom 1447-es bécsujhelyi oltára tekinthető, mely a bécsi lány stílus legkésőbbi képviselője és ugyanakkor a cseh hatás utolsó tanuja. A németujvári kép ennél korábban készült, Urbach igen helyesen datálja 1420–30 körülre. A bécsi művészetel rokon általános stílusjegyeiktől eltekintve képünk valamivel provinciálisabb, ugyanakkor individuálisabb művészi felfogást mutat, mint előképei. A kép mesterét Urbach a St. Lambrecht-i Votívtábla Mesterének távolabbi, vagy talán valamivel későbbi követőjében keresi. Szerinte a tábla ugyanannak a kéznek, vagy műhelynek a munkája, akitől a pozsonyi Szt. Erzsébetet és Magdolnát bemutató oltárszárnyak származnak, s akit Oettinger a pozsonyi Szt. Erzsébet-kép Mesterének nevezett el. (31–32. kép) A poncolt keretdíszítés, a fűszálak stilizált visszaadása éppen úgy erre mutat, mint a lány stílusban gyökerező, de erősebb kontúrokkal alakított drapéria. Hasonló az arcok kivitelezése, a szemek sajtószerű, csaknem azonos rajza, a kezek ábrázolása.

Urbach felhívja a figyelmet a Kolozsvári Tamás művészetével fennálló kapcsolatra is. A dekoratív elemek, mindenekelőtt a markáns festői arctípusok, a poncolt dícsfények hasonlósága vitathatatlan. A garamszentbenedeki Feltámadás jelenetén látható két angyal és a németujvári angyalok közös forrásra utalnak. A lány stílus osztrák képeivel való további összevetés Kolozsvári Tamás stílusösszefüggéseire való tekintettel sem hanyagolható el.

A németujvári képhez hasonlóan igen erősen osztrák orientációjú képeink sorát Güntherová két ujonnan felfedezett, két oldalán festett, Galgóc-ról származó táblaképpel gazdagította: 1430–40 körülre datálta őket. (58) Az egyik tábla belső oldala Szt. Borbála és Szt. Orsolya nyitott csarnokban álló figuráját mutatja, külső oldalán a Kálvária: a másik táblán hasonló módon Keresztelő Szt. János és Toulouse-i Szt. Lajos alakja, külső oldalán pedig a Feltámadás jelenete látható. (24., 26., 28., 30. kép) A táblák minden bizonnyal egy elveszett oltár szárnyai voltak. Provenienciájuk nem teljesen bizonyos, 1957-ben ugyan a galgóci

templomból kerültek a bajmóci muzeumba, de a templomba csak a második világháború idején jutottak. A figurák tömbszerű alakítása és a típusok szempontjából a táblák meglepő hasonlóságot mutatnak a Jézus Bemutatása Mesterének és a St. Lambrecht-i Votivtábla Mesterének alkotásaival. Az András-oltár Mesterének típusait különösen a női szentek követik, de a stíluskapcsolatok a pozsonyi Szt. Erzsébet-kép Mesterével még szorosabbak. Ha a bécsi Egyházművészeti Múzeum három női szentet ábrázoló táblaképéről — melyet az András-oltár Mesterének tulajdonítanak — Szt. Borbála alakját összevetjük a galgóci női szentekével, azonnal világossá válik, hogy ugyanarról a megnyult arcú, osztrákos fejtypusról van szó, sőt a kissé tokás áll a németujvári Fonó Mária, illetve a Holdsarlós Madonna fejtypusát is követi. (21–23. kép) A térszemlélet és a figurák felépítése szempontjából a Jézus Bemutatása Mesterének Klosterneuburgban őrzött táblái kinálkoznak leginkább összevetésre. Az Angyali üdvözllet jellegzetes szobabelsőt felidéző építészeti megoldása valamivel sematikusabb formában tér vissza a Keresztelő Szt. Jánost és Toulouse-i Szt. Lajost bemutató galgóci képen, a klosterneuburgi "Noli me tangere" és a galgóci Feltámadás tájfelépítése a virágos előtérrel és a sziklán elhelyezett facsoporttal a háttérben ugyan csak azonos térszemléletre vall. (25–29. kép) Különösen közeli a két Keresztrefeszítés-jelenet, nemcsak Krisztus korpusza, hanem Mária és Ev. Szt. János figurájának tekintetében is. (29–30. kép) A Jézus Bemutatása Mesterének a földre esve megtörő ruharedőit a galgóci képeken nem látjuk viszont, de a lágyan földre hulló drapériák párhuzamos redőkbe rendeződése a fenti mester stílusának hatásáról tanuszkodik. A galgóci képek stílusa az említett osztrák analógiáknál jóval puhábbnak, durvábbnak és kevésbé részletezőbbnek tűnik, a figurák tömzsibbek. Mindennek oka valamivel későbbi keletkezésük is lehet, a fejlett tér- és tájbrázolás az Albert-oltár Mesterének képeivel és a 40-es évek votivtábláival árul el hasonlóságot. Képeink a németujvári táblával összevetve valóban a 15–20 évvel későbbi osztrák festészetre támaszkodnak és talán még annál is erősebben formálják át annak stílusát. Mindezt nemcsak a gyengébb mester számlájára irhatjuk, hanem sokkal inkább a finomabb bécsi stílusnak feloldásáról, "használhatóvá tételéről" van szó, a csehországi és osztrák eredetű lágy stílus szerencsés ötvözéséről. A Kolozsvári Tamás művészetével — Güntherová szerint — fennálló kapcsolatokat is, csak a kettejük közös cseh forrásai alapján fogadjuk el. Nem értjük viszont a galgóci tábláknak az Anjou-kori művészet hagyományaihoz való kötődését, melyet Güntherová elsősorban Kolozsvári Tamással és a báti képekkel való rokonság alapján állapít meg. Güntherová a báti képeket a régi irodalomnak megfelelően 1390–1400 körülre datálja, mi — a Mateóci Mester kutatásának kapcsán tárgyalva a báti képeket — a nürnbergi hatásokat ismerjük el és az 1430-as évek végére datáltuk. (59) A rokonság, amit Güntherová a báti téralakítás és a galgóci képek interieurjei között érez, nem a közös Anjou-hagyományoknak tudható be, hanem mindkét képen az 1430–40-es éveknek megfelelő fejlettebb térszemléletnek.

A Magyar Nemzeti Galéria egy ismeretlen helyről, de valószínűleg a nyugati határszélről származó Szentháromságot ábrázoló tábla képe elkerülte ezideig a kutatás figyelmét, pedig stíluskritikai és ikonográfiai szempontból egyaránt érdekes képviselője korszakunknak. (60) (33. kép)

A Szentháromság — mint az Atyaisten által tartott szenvedő Krisztus és a Szentlélek galambjának ábrázolása —, ahhoz a képtípushoz tartozik, melyet Troescher "Not Gottes"-nek nevezett el. Ez a típus a francia-burgundi művészetben jelenik

meg legkorábban 1380 körül a "Pitié-de-Nostre-Seigneur" megnevezéssel. A St. Lambrecht-i Votivtábla Mesterének bécsi képe (1430 körül), a Szt. Veronika Mestere (1395–1415) münsteri táblája a miénkhez hasonló félalakos ábrázolás, (34–35. kép) képünk azonban sok rokonságot mutat azzal a két egészalakos gdański változattal is (1435 körül), amelyek a Berry hercegének leltárában említett (1401–1403) elveszett burgundiai előképre mennek vissza. A félalakos típus kiindulópontja az 1400 körül a burgundiai művészetben igen kedvelt Pietàábrázolás, ahol Krisztust angyal, vagy angyalok tartják; a XV. század legelején a Louvre nagy kerek Pietájában (1400–1410) pedig már a Pietának a Szentháromsággal és Gnadenstuhl-lal való ötvözete jön létre, mint Panofsky kimutatta. (61) A Louvre Pietájának és a Szt. Veronika Mestere Krisztusának "vállra leeső" fejtartása még erőteljesebbé válik a gdański képen. A hasonló fejtartás, sőt az erősen gyűrődő nyakráncok a mi képünkön is megjelennek, bár jóval ügyetlenebbül. Krisztus ágyékkendőjének elrendezése, a kéztartás a gdański képen ugyancsak a miénkhez a leghasonlóbb. A Louvre Pietáján és a bécsi képen az Atyaistent lefelé irányuló tekintete Krisztushoz kapcsolja, a münsteri és a gdański képen már jobban maga elé néz mint nálunk, egy 1440 körüli rottweili táblaképen pedig kifejezetten kinéz a képből (Karlsruhe, Kunsthalle). Ez utóbbi képen – a miénkhez hasonló módon – az Atyaisten már nem mindkét kezével hónalja alatt tartja Krisztust, hogy a test és karok lehullását még jobban érzékeltesse, hanem egyik kezével derekánál fogva határozottabban maga előtt tartja.

A XV. század első felében még a félalakos ábrázolások a kedveltebbek, mint ezt az említett példákön kívül egy 1402-ből származó francia miniaturán (New York, Pierpont Morgan Library Ms. 515), vagy VI. Károly imádságos könyvének 1422 körüli ábrázolásán (Bécs, Nationalbibliothek Ms 1855) és a chateauroux-i breviáriumban is láthatjuk (Bibliothèque Municipale uo. Ms 2.). (62) A XV. század második felében az egészalakos "Gnadenstuhl" ábrázolások lesznek általánossá az Alpktól északra, a festészetben és a szobrászatban egyaránt: szép példa erre a bártfai predella-csoport. A XV. század első feléből ismert említett példákön a Szentlélek galambját az Atya és Krisztus feje között kis méretben, alig észrevehetően ábrázolták, a galamb a "Gnadenstuhl" ábrázolásokon már a század első felében jelentősebb lett (Flémelle-i Mester, burgundi antependium a bécsi Schatzkammerben), a század második felében pedig mindenütt nagyobb méretben jelenik meg. (63) Az ikonográfiai vizsgálatok tehát arra mutatnak, hogy táblaképünknek a XV. század első felében kellett keletkeznie.

A stíluskritikai megfontolások ugyancsak a század első felére utalnak. Az Atyaisten fejtípusa, haj- és szakállábrázolása alapján arra lehet következtetni, hogy mestere jól ismerte a St. Lambrecht-i Votivtábla Mesterének típusait, elég a bécsi Szentháromság Atyaistenét szemügyre vennünk. Képünk finoman poncolt nimbusz- és keretdiszítéese kedvelt volt a XV. század eleji bécsi festészetben, ezt találjuk a többi osztrák orientációjú táblán is, így a németujvári Fonó Máriánál és a pozsonyi szenteknél. A Szentlélek galambja hasonló a németujvári Fonó Mária képén láthatóhoz. Bár a Szentháromságot sok szál fűzi a XV. század eleji osztrák festészethez, ez a szál nem olyan szoros, mint a németujvári Fonó Mária, a pozsonyi szentek, vagy a galgóci táblák esetében. A drapériák redővetése, különösen a kép egykori hátoldalán Szt. Péter és Szt. Pál alakjánál (36. kép) elárulja, hogy képeinknek az említett tábláknál később kellett készülnie, hasonlóan keményebb törésű drapériát találunk a Szt. Vencelt és Adalbertet ábrázoló oltárszárnyakon, vagy a bái töredé-

ken, így a Szentháromság, táblaképeink következő, 1430–40 között készült csoportjába sorolható. (64)

Bár a lágy stílus hagyományai még a XV. század közepének képzőművészetében is tovább élnek, az 1430-as évek után az internacionális stílus határokat nem ismerő szövevényéből lokálisabb jellegű művészeti tendenciák kezdenek kibontakozni. Meg kell kísérelni, bármilyen nehéz is, az internacionális gótika lágy stílusának osztrákos, illetve csehese elemeit egymástól különválasztani festészetünkben és az ikonográfiai vizsgálatoknál is szem előtt kell tartani, hogy melyek azok a közép-kelet-európai sajtóságek, melyek kialakításában a magyarországi művészetnek is jelentős szerep jutott.

## JEGYZETEK

(1) Sokat segítettek az összefüggések felismerésében a kiállítások, különösen azok, amelyek a különböző műfajokat együttesen mutatták be. *Europäische Kunst um 1400*. Wien, Kunsthistorisches Museum 1962. – *The International Style, The Arts in Europe around 1400*, Walters Art Gallery Baltimore, 1962. – *Gothic Art 1360–1440*. The Cleveland Museum of Art. 1963. – *Schöne Madonnen 1350–1450*, Salzburg Domoratorien 1965. – *Gotik in Österreich*. Minoritenkirche Krems-Stein, Krems 1967. – *L'Europe Gothique XII<sup>e</sup>–XIV<sup>e</sup> siècles*. Musée du Louvre. Pavillon de Flore. Paris, 1968. – *Meister Francke und die Kunst um 1400*. Ausstellung zur Jahrhundert-Feier der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1969. – *Stabat Mater, Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400*. Salzburger Dom, 1970. – *České umění gotické 1350–1420*. Praha 1970. (Annak ellenére, hogy a kiállítás nem került megrendezésre, katalógusa igen jelentős). – *Spätgotik in Salzburg*. Die Malerei. 1400–1530. Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg 1972. – *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430*. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1974. – *Kunst am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit*. Ausstellung im Liebighaus Museum alter Plastik. Frankfurt am Main 1975–76. – *Spätgotik in Salzburg*. Skulptur und Kunstgewerbe 1400–1530. Salzburger Museum Carolino Augusteum. Salzburg 1976.

(2) Marosi e korszak kutatásának jónéhány hiányosságára felhívta a figyelmet. (MAROSI E.: A XIV–XV. századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése. *Ars Hungarica* 1973. 25–64.) Marosi felveti a kérdést, hogy a lágy stílus, internacionális gótika záró dátumaként nem lehetne-e Zsigmond halálának évét (1437) tekinteni, bár arra is rámutat, ami e merev korszakolás ellen szól. (MAROSI E.: Magyarországi művészet a 14. században és a 15. század első két harmadában. /Operatív tanulmány a Magyarországi művészettörténeti kézikönyv II. kötete számára/ *Művészettörténeti Értesítő* XXIV (1975) 247–253.)

A lágy stílusnak a cseh festészetben megnyilvánuló sajátosságait a cseh kutatás a "szép stílus" megjelöléssel igyekezett elkülöníteni, melynek határait Pešina az 1380-as évek kezdetétől az 1415 körül tartó időszakot jelölte meg. (PEŠINA J.: Zur Frage der Chronologie des "Schönen Stils" in der Tafelmalerei Böhmens. *Sbornik prací Filosofické Fakulty Brněnské University* F 14–15 (1971) 168–191.) A lengyel táblaképek legkorábbi, cseh hatás alatt álló emlékeit Gadomski 1420–30 körülre datálja, Dobrowolski a trebniai oltárszárnyat 1400 körülnek tartja. A krakkói könyvfestészetben viszont – ezt Miłodońska meggyőző miniatúra-táblakép analógiák sorával bizonyította – már 1410 körülről nyomon követhető a cseh miniatúrák stílusának olymértékű adaptálása, mely a táblaképfestészetet is képes volt megtermékenyíteni. (GADOMSKI, J.: Wstęp do badań nad małopolskim malarstwem tablicowym XV wieku (1420–1470). *Folia historiae artium* XI (1975) 37–80. DOBROWOLSKI, T.: Początki malarstwa Krakowskiego w epoce gotyku (metoda i perfekcjonizm). *Folia historiae artium* XII (1976) 13–64. MIŁODOŃSKA, B.: Iluminacje Krakowskich rękopisów z 1. połowy w XV w. *Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu*. Kraków 1967. 3. 60–61.)

Bakoš 1975-ben "A kutatás helyzete a szlovákiai gótikus táblaképfestészet kezdeteiről" címmel tanulmányt jelentetett meg, melyben az alábbi 14 pontban foglalja össze azokat az irodalomból kiszűrhető problémákat, amelyek jól tükrözik a táblaképfestészet kutatásának belterjességéből adódó kérdésfeltevéseket is: 1. Volt-e táblaképfestészet Szlovákiában már a XIV. században, ha igen, ugy a század első, vagy második felében, vagy csak 1400 körül? 2. Az első darabokat külföldről hozták-e, vagy külföldi festők készítették-e?

3. A XIV. században, ha voltak táblaképek, ezek elvtve merültek-e fel, vagy beszélhetünk-e már fejlődésről? Számolhatunk-e már folyamatos fejlődéssel a XV. század első felében, vagy ez csak a század második felében gyorsult fel? 4. Kezdetben az olasz, vagy a cseh hatás volt-e döntő, a további fejlődést a sziláziai-lengyel, vagy a német hatások befolyásolták-e? 5. Melyek a legkorábbi emlékek, a bái töredék, a póniki tábla, vagy a lőcsei predella? 6. A fejlődés 1400-tól közvetlen cseh hatás alatt indult-e meg, vagy osztrák közvetítéssel? A XV. század első felében a cseh hatás-e az egyetlen fontos tényező, vagy a nürnbergi is az? A cseh hatás nem osztódott-e meg az osztrakkal és a sziláziaival? 7. Valóban helyi fejlődésről már a 30-as évektől beszélhetünk-e, vagy csak a század közepétől? 8. Hogyan tekintünk a sziláziai hatás kérdését, nemcsak Sziléziában való tanultságról van-e szó? 9. A Mateóci oltár Mesterének köre a lengyel festészettől függött-e? Egy iskola alkotásairól van-e szó? Az aktív fél Szlovákiában van, vagy Lengyelországban? 10. A gótikus realizmus elemei mikor jelennek meg, a 20-as, 30-as, vagy a 40-es években, vagy csak a század közepén? 11. A tört stílus elemei a sziláziai-lengyel festészetből, vagy a német festészetből erednek? 12. A XV. század első felét a "lágú", vagy "szép" stílus megnevezéssel jelöljük-e? 13. Az átmeneti időszak – a gótikus idealizmus és a későgótikus naturalizmus találkozása a 40-es, vagy az 50-es években van-e? A további fejlődés alapját a Mateóci Mester, vagy más festő képezi-e? (BAKOS, J.: Stav bádnia o začiatkoch gotického tabuľového maliarstva na Slovensku. Ars 1972/74 1-6. Bratislava 1975. 5-34.)

(3) WILKENS, L. VON: Ein Kaselkreuz in Rokycany. Hinweis zur böhmischen Marienverehrung unter Karl IV. und den ersten Prager Erzbischöfen. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1965. 33-51. TÖRÖK, GY.: Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariae. Acta Historiae Artium XIX (1973) 151-205. A többi kérdést részletesen lásd alább a jelen tanulmányban.

(4) Az 1432-es kalendárium vizsgálatát még a magyar kutatásnak is el kell végeznie. KUČERA, M.: Ikonografia slovenského kalendára z r. 1432. Zbornik Filozofickej Fakulty Komenského. Historica XXVI (1975) Bratislava 97-134. GÜNTHEROVÁ, A.: Neznáme gotické tabuľové malby z Hlohovca (Prispevok k poznaniu maliarstva prvej polovice 15. stor.). Vlastivedny zbornik Horná Nitra V. Banská Bystrica 1970. 59-85. A jelen munka a Magyarországi művészettörténeti kézikönyv II. kötetéhez munkatanulmányként készült. (1976) Ebben legkorábbi táblaképeink oltár-rekonstrukciós vizsgálatait is elvégeztük, ezt kibővített formában külön cikkben kívánjuk közreadni.

(5) Kolozsvári Tamás Kálvária-oltára Garamszentbenedekről, 8 táblaképi jelenettel, 1427-ből, Esztergom, Keresztény Múzeum, 1tsz.: 54. 3-54. 10. Az oltár pontos méretei és irodalma: RADOCSAY D.: A középkori Magyarország táblaképei. Budapest, 1955. 307-310. és RADOCSAY D.: Gótikus festmények Magyarországon. Budapest 1963. 36-38. A további irodalom áttekintése: VÉGH J.: A régi magyarországi táblaképfestészet kutatásának problémái 1955-1975. Ars Hungarica 1976. 31., valamint Schmidt és Frinta a 9. 10. és 11. jegyzetben.

(6) MUCSI A.: Kolozsvári Tamás. Budapest, 1969. 26, 27. HOFFMANN E.: A Nemzeti Múzeum Széchenyi könyvtárának illuminált kéziratái. Budapest 1928. 80-81.

(7) STANGE, A.: Die deutsche Malerei der Gotik. Bd. XI. Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500. München-Berlin 1961. 160-161. Stange másik attribúciója még kevésbé elfogadható. A grazi Landesmuseum, Ulrich Reichenecker-epitáfiuma 1410-ből, amely a Jéfen-epitáfium és a Tfeboni Mestertől eredeztethető lágú stílusnak jellegzetes osztrák feldolgozása, semmiképp sem tartható Kolozsvári Tamás saját kezű alkotásának. Vö. a Reichenecker-epitáfium színes reprodukcióját: BIEDERMANN, G. Kunst des Mittelalters. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz. Graz 1976. 34.

(8) RADOCSAY D.: Gótikus magyar címereslevelek. Művészettörténeti Értesítő VI. 1957. 276.; GÜNTHEROVÁ, A. - MIŠIANIK, J.: Illuminierte Handschriften aus der Slowakei. Praha 1962. 81. kép. - SCHMIDT, G.: Neues Material zur österreichischen Buchmalerei der Spätgotik in slowakischen Handschriften. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XVIII (1964) 34-40. 54. kép. (A graduáléből kivágott iniciálék (1420-25) legutóbb L' art ancien S. A. Zürich 47. katalógusában 9. és 10. szám.)

(9) SCHMIDT, G. : Radocsay: Gotische Tafelmalerei in Ungarn: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien. XVIII–XIX. (1965–67) 23–24.

(10) SCHMIDT, G. : Malerei bis 1450. Tafelmalerei-Wandmalerei-Buchmalerei. Gotik in Böhmen. Szerk. : SWOBODA, K. M. München 1969. 167–322, Kolozsvári Tamásról 318.

(11) FRINTA, M. S. : The Master of the Gerona Martyrology and Bohemian Illumination. The Art Bulletin XLVI (1964) 283–306. Kolozsvári Tamásról 301. Frinta szerint Kolozsvári Tamás Zsigmond prágai udvarából indult el. "Zsigmond maga is tartózkodott Prágában, s Prága, mint művészeti központ kétségtelenül vonzotta a művészeket a különböző országokból. A XV. század 20-as éveiben egyre többen térhettek vissza hazájukba, mivel ekkor Csehországban már kevésbé kedvezőek a feltételek a művészetek számára."

(12) PÄCHT, O. : A Bohemian Martyrology. Burlington Magazine 73 (1938) 192–204. Kunst um 1400 (i. m. 1. jegyzetben) 176. kat. szám. PEŠINA, J. : Nový pokus o revizi dějin českého malířství 15. století. Umění VIII (1960) 109–134. – PEŠINA, J. – HOMOLKA, J. : K problematice evropského umění kolem roku 1400. Umění XI (1963) 161–203. PEŠINA, J. : Obraz krajiny v české knižní malbě kolem r. 1400. Umění XIII (1965) 233–285. KRÁSA, J. : Na okraj nové studie o Mistru Geronského Martyrologia. Umění XIV (1966) 394–405. SCHMIDT, G. : i. m. (10. jegyzetben) 250 skk. KRÁSA, J. recenzíója: G. Schmidt; Buchmalerei in Gotik in Böhmen. Szerk. : Swoboda, K. M. München 1969. Umění XIX (1971) 393–401.

(13) PÄCHT: i. m. 203. PEŠINA: i. m. 1965. 266–67. KRÁSA: i. m. 1971. 400–401.

(14) SCHMIDT: i. m. (10. jegyzetben) 182. kép.

(15) SCHMIDT: i. m. (10. jegyzetben) 191. kép.

(16) SCHMIDT: i. m. (10. jegyzetben) 162–165. és 188. kép.

(17) DROBNÁL, Z. : Die gotische Zeichnung in Böhmen. Prag 1956. 69–80. kép.

(18) Kunst um 1400 (i. m. 1. jegyzetben) 265–66, ROSENAUER, A. : Das Musterbuch des Wiener Kunsthistorischen Museums. Hausarbeit des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Wien 1962.

(19) CORNELL, H. : Biblia pauperum. Stockholm 1925. 229. skk. 28–44. tábla.  
STANGE, A. : Deutsche Malerei der Gotik X. Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500. München–Berlin 1960. 3.

(20) KRÁSA, J. : Výstava rukopisu knihovny národního muzea v Praze. Umění XIV (1966) 600–609. České umění: i. m. (1. jegyzetben) 298. és 370. kat. szám.

(21) GEREVICH T. : Kolozsvári Tamás, az első magyar képtáblafestő. Budapest, 1923. 9–11. kép.

(22) JENNI, U. : Das Skizzenbuch der Internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch. (Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen, Kunsthistorische Institut der Universität Wien Bd. IV.) Wien 1976. 61–64., 76., 78. kép, 37. tábla.

(23) JENNI: i. m. 76. kép.

(24) Philippe de Mézières "Songe du vieux pèlerin" kódexében (Paris, Arsenal, ms 2682 f. 34r) JENNI: i. m. 61–62, 70. kép, 10. tábla.

(25) PEŠINA: Obraz krajiny (i. m. 12. jegyzetben) 266–267., lásd még 13. jegyzet.



(26) PÄCHT, O. : A Forgotten Manuscript from the Library of the Duc de Berry. The Burlington Magazine, 98, London 1956. 150. BYAM SHAW, J. : Drawings by old Masters at Christ Church Oxford. I-II. Oxford 1976. 350. 1445. kat. szám, 854. tábla.

(27) LUKÁCS ZS. : Kolozsvári Tamás Passió-sorozatának burgundiai kapcsolatai. Építés-Építészettudomány V. 1973. 3-4. 331-339.

(28) Pedig a cseh miniaturáknak van egy igen magas kvalitású rétege, mely kellő szinten közvetítette a nyugati előképeket, sőt ha meggondoljuk, hogy Dvořák és Krása kutatásai óta köztudottan, milyen sok francia kézirat volt a prágai uralkodók birtokában, és hogy a közvetítő emlékek közül mennyi elpusztulhatott, úgy nem szükséges feltétlen magukat a művészeket utaztatni, (DVOŘÁK, M. : Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1928. 41. skk. KRÁSA, J. : Die Handschriften König Wenzels IV. Wien 1971. 1. skk.

(29) LUKÁCS: i. m. (27. jegyzetben) 331-333. TROESCHER, G. : Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400. in: Burgund, dem Bery mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen. Berlin 1966. 281-286. 466. kép. MATEJČEK, A. - PEŠINA, J. : La peinture gothique tchèque 1350-1450. Prague 1950. 181. kép.

(30) Vor Stefan Lochner (i. m. 1. jegyzetben) 123. SCHMIDT, G. : Die österreichische Kreuztragungstafel in der Huntington Library. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XX (1966) 1-15. RADOCSAY: i. m. 1955. (5. jegyzetben) 368.

(31) SCHMIDT: i. m. (30. jegyzetben) 2. kép.

(32) Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. Szerk. : WICKHOFF, F., DVOŘÁK, M. Bd. IV. - BUBERL, P. : Die illuminierten Handschriften in Steiermark. 1. : Die Stiftsbibliotheken zu Admont und Vorau. Leipzig 1911. 205 skk. TÖRÖK: i. m. (3. jegyzetben) 151 skk.

(33) ULBERT-SCHUDE, U. : Das Andachtsbild des kreuztragenden Christus in der deutschen Kunst. München 1961. Vö. a Szt. Veronika mestere szárnyasoltárkáját (Vor Stefan Lochner, i. m. 1. jegyzetben 84, 160 19. kat. szám).

(34) PINDER, W. : Die deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters und der Frührenaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin 1924. 104., 152., 153. GEISLER, I. : Oberrheinische Plastik um 1400. Berlin 1957. 28. 79-80. kép. STANGE, A. : Deutsche Kunst um 1400. München 1923. 16. kép. MÜLLER, TH. : Beobachtungen zur Südtiroler Plastik in der Frühzeit Michael Pachens. Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Wien 1972. 241., 242.

(35) Die Kunst der Graphik. Das 15. Jahrhundert. Werke aus dem Besitz der Albertina. Wien 1963. 25. 26. TROESCHER: i. m. (29. jegyzetben) 466. kép.

(36) SCHMIDT: i. m. (30. jegyzetben) 4.

Előre mutató keresztre példák: Narbonne-i paramentum, (MEISS, M. : French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke. London 1969. I-II. 4. kép.) Trés Belles Heures de Notre Dame, Paul de Limbourg. Exodus II., Trés Riches Heures, Jean de Limbourg: Genesis, Herman de Limbourg: Belles Heures, (MEISS, M. : French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and Their Contemporaries. London 1974. II. 325., 278., 586., 293., 341. kép.) Passió Mester, Jacquemart és segédei (MEISS: i. m. 1969. 110., 140., 104. kép). Jenzat, Saint Martin freskó (TROESCHER: i. m. a 29. jegyzetben 50, 313 tábla).

Az előre mutató kereszt ábrázolása a XV. század legelején még kedvelt az osztrák festészetben és az alábbi itáliai példákból indul ki: Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Barna da Siena (MEISS: i. m. 1969. 675, 689. kép, SCHMIDT: i. m. a 30. jegyzetben 5. kép). Osztrák példák: a San Marino-i Keresztvitel, a St. Lamb-

recht-i Votívtábla Mesterének grazi képe (SCHMIDT: i. m. a 30. jegyzetben 1, 4. kép), a St. Lambrecht-i Votívtábla Mesterének bécsi képe.

BAUM, E.: Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Österreichische Galerie Wien. Kataloge I. Wien-München 1971. 14. kép), a linzi Keresztvitel (STANGE: i. m. a 7. jegyzetben 10. kép). Mindezekkel az osztrák ábrázolásokkal szemben Kolozsvári Tamás a fejlettebb ikonográfiai típust alkalmazza a hátra mutató kereszttel.

Hátra mutató keresztre példák a XV. század elejéről:

San Antonio di Ranverso-i freskó (TROESCHER: i. m. a 29. jegyzetben 466. kép), Raigern-i, Višňy Brod-i táblaképek (MATEJČEK-PEŠINA: i. m. a 29. jegyzetben 181, 235. kép). Két kölni oltár, Meister von Laufen táblaképe, Paillon, La Brigue freskók, osztrák fametszet (TROESCHER: i. m. a 29. jegyzetben 350-51., 472-75., 637., 692., 725. kép). Miniatura a Bedford és Boucicaut Mester műhelyéből. (MEISS, M.: French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master. London 1968. 186, 233. kép.) Kölni triptichonok, kölni üvegablak (Vor Stefan Lochner, i. m. az 1. jegyzetben 91., 96., 99., 123.) Meister Francke (Meister Francke, i. m. az 1. jegyzetben).

(37) LUKÁCS: i. m. (a 27. jegyzetben) 31, 32. kép.

(38) MATEJČEK-PEŠINA: i. m. (a 29. jegyzetben) 17. kép, KRÁSA: i. m. (a 20. jegyzetben) 600. CORNELL: i. m. a 19. jegyzetben 41. tábla. RADOCSAY D.: Falképek a középkori Magyarországon. Budapest, 1977. 20., 140., 62. kép. Vö. még a St. Lambrecht-i üvegablakot, 1440 körül (BIEDERMANN: i. m. a 7. jegyzetben 48.)

(39) MATEJČEK-PEŠINA: i. m. (a 29. jegyzetben) 96. kép. České umění i. m. (1. jegyzetben) 385. kat. szám és 131 kép, 298. SCHMIDT: i. m. (8. jegyzetben) 46. kép

(40) CASTELFRANCHI VEGAS, L.: Die internationale Gotik in Italien. Dresden 1966. 25-26. 25. kép.

(41) Meister Francke: i. m. (az 1. jegyzetben) 18. tábla.

(42) Schmidt a Bécsben őrzött cseh garduálé Feltámadás jelenetéhez a legközelebbi analógiát a pozsonyi garduálé (Pozsony, Káptalani Könyvtár 2. szám fol. lv) egyetlen miniatúrájában találta meg, amelyik Pozsony városának stilizált cimere és a pozsonyi káptalan cimere (Szt. Márton) egyesíti (1415-20 körül). Mindkét miniatúra Krisztus-típusa igen hasonló Kolozsvári Tamáséhoz a Feltámadás jelenetben. Vö. SCHMIDT: i. m. (8. jegyzetben) 35. 46. kép. GÜNTHEROVÁ-MIŠIANIK: i. m. (8. jegyzetben) 38. (téves, késői, XV. század végi datálással) 156. kép. České umění (i. m. 1. jegyzetben) 298. 393. kat. szám.

(43) DVOŘÁKOVÁ, V. - KRÁSA, J. - STEJSKAL, K.: Zpráva o pruzkumu stredovekych nástennych maleb na Slovensku. : Umění X (1962) 263., 268.

(44) Jeremiás próféta Pónikról (Poniky), Besztercebánya (Banská Bystrica) Múzeum, 99 x 42, 5 cm, RADOCSAY: i. m. 1955 (5. jegyzetben) 414. I. tábla. CIDLINSKÁ, L.: Slovenské gotické sochárstvo a tabul'ové maliarstvo. Vytvarny život 11 (1966) 6-7. 215-217. VACULIK, K.: Gotické umenie Slovenska. Zvolensky zámok máj-október 1975. Slovenska Narodná Galéria Bratislava 1975. 41. I. tábla.

(45) Tetszőleges példaként említhetjük, akár a bázeli Szt. Péter szobrot. L' Europe Gothique i. m. (1. jegyzetben) 183. kat. szám, 57. kép.

(46) SCHMIDT: i. m. (10. jegyzetben) 62, 67-68, 71, 188. kép, IX. tábla. BAUM: i. m. (36. jegyzetben) 7.

(47) Fekvő formátumu táblakép Lőcsén (Levoča) a Szt. Jakab templomban, középen a Szentháromság, jobbra Jákob álma, balra ismeretlen, később átfestett Szt. Zsófia jelenettel, másodlagosan a Szt. Katalin-oltár predellájaként alkalmazva, 57 x 172, 5 cm. RADOCSAY: i. m. 1955. (5. jegyzetben) 372. VIII.

tábla. BAKOŠ, J. : Struktura a geneza predely oltára Sv. Kataríny v kostole sv. Jakuba v Levoci. Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské University F 16 1972. 73–87. 29–30. kép, BAKOŠ: i. m. 1975 (2. jegyzetben) 4.

(48) Vö. BAUM: i. m. (36. jegyzetben) 29. I. tábla. VÉGH J. : XV. századi német és cseh táblaképek. Budapest, 1967. 2.

(49) SCHMIDT: i. m. (10. jegyzetben) 99, 132, 142–145. kép, XI–XVII. tábla. Francia analógia: Jean de Sy Bibliája, 1356 után (SCHMIDT: i. m. a 10. jegyzetben 96. kép). Az opatovicei Biblia (1370–80) hasonló stílusfokot mutat.

(50) Jákob álmának ábrázolásai: Liber viaticus (1355–60), Wenzel-Biblia (1390–95): SCHMIDT: i. m. (10. jegyzetben) 145. kép, XII. tábla. Paul és Jean de Limbourg: Genesis (1403 körül): MEISS: i. m. 1974. (36. jegyzetben) 295. kép, Boucicaut Mester műhelye, 1415 körül: MEISS: i. m. 1968. (36. jegyzetben) 346. kép. A budapesti cseh miniatura, (1414): DROBNÁ, Z. : Les Huit Miniatures tchèques de Budapest. Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts 11 (1957) 2–24. 16. kép. A Limbourg fivérek miniaturáján Jákobnak ugyancsak furcsa, kicsavarodott tartásával találkozunk, amely azonban a lőcseihez nem hasonló, inkább a térdeléshez áll közel, de a mélyen a könyök alá, a figura elé futó drapéria elrendezésében az ilyen ábrázolások hatása is érződik.

(51) A Bakoš által felsorolt példák mellé kínálkozik a Boucicaut Mester miniaturája is. MEISS: i. m. 1969. (36. jegyzetben) 38., 99., 190. kép.

(52) Biblia pauperum. Az esztergomi főszékesegyházi könyvtár negyvenlapos Blockbuch Biblia pauperuma. A tanulmányt, a jegyzeteket és a képaláírásokat írta Soltész Zoltánné. Budapest 1966. 39. (Jób gyermekeinek lakomája. Krisztus az üdvözültek lelkével, Jákob álma.) MEISS: i. m. 1968. (36. jegyzetben) 278. kép

(53) MEISS: i. m. 1969. (36. jegyzetben) 130–133.

(54) Fonó Mária Németujvárról (Güssing), Budapest Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. : 52. 656, 89 x 78 cm. RADOCSAY: i. m. 1955. (5. jegyzetben). 410–411 RADOCSAY: i. m. 1963 (5. jegyzetben) 40. URBACH, ZS. : "Dominus possedit me. . ." (Prov, 8, 22) Beitrag zur Ikonographie des Josephszweifels: Acta Historiae Artium XX (1974) 199–266.

(55) URBACH: i. m. 250–259.

(56) Összefoglalóan és részletes irodalommal BAUM: i. m. (36. jegyzetben) 28–36.

(57) URBACH: i. m. 258. 48. kép.

(58) Két, két oldalán festett azonos méretű oltárszámgyalgócról (Hlohovec) a bajmóci (Bojnice) Honismereti Múzeumban (Vlastivedny Muzeum) ltsz. : G-1179/AB, méret: 98 x 75,5 cm. GÜNTHEROVÁ: i. m. a 4. jegyzetben.

(59) TÖRÖK GY. : A Mateóci Mester művészetének problémái. Annales de la Galerie Nationale Hongroise. Sajtó alatt.

(60) Szentháromság, hátoldalán eredetileg Szt. Péter és Pál, ma szétfűrészelve, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria ltsz. : 52., 658., méret 64,5 x 51,5 cm. RADOCSAY: i. m. 1955. 329., CL tábla

(61) TROESCHER: i. m. (29. jegyzetben) 50., 51., 52., 180–181. kép. BAUM: i. m. (36. jegyzetben) 12. kép. Vor Lochner, i. m. (1. jegyzetben) 85., Meister Francke, i. m. (1. jegyzetben) 9., 19., 36., 37., 40–41., 44., 47., 58., 59. táblák, 51. Kunst um 1400, i. m. (1. jegyzetben) 82. kép. PANOFKY, E. : Imago Pietatis. Festschrift für M. J. Friedländer zum 60. Geburtstag. Leipzig 1927. 278.

(62) DOBRZENIECKI, T.: U źródeł przedstawień "Tron Laski" i "Pieta Domini": Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie XV/1. 1971. 221–307. (Szövegközti képek 1–66).

(63) RADOCSAY D.: A középkori Magyarország faszobrai. Budapest 1967. 154. Dobrzeniecki: i. m. 6/b. kép. FILLITZ, H. Katalog der weltlichen und der geistlichen Schatzkammer Wien 1971. 143. katszám.

(64) RADOCSAY: i. m. 1955. 322. II. tábla. RADOCSAY: i. m. 1963. 39–40. 9. kép. A fenti táblákkal az oltárok fejlődéstörténete kapcsán kívánunk részletesebben foglalkozni.

### **Zusammenfassung**

#### **DIE ANFÄNGE DER TAFELMALEREI IN UNGARN UND IHRE EUROPÄISCHEN BEZIEHUNGEN**

Die Studie gibt nicht nur einen kritischen Überblick über die neuere Literatur, sondern erweitert unsere Kenntnisse über die frühesten Tafelbilder in Ungarn im Hinblick auf das Problem des Weichen Stils und der ikonographischen Eigenarten um 1400. Im ersten Teil der Studie wird die Frage der künstlerischen Wurzeln des Thomas de Coloswar ausführlich behandelt, da es sich hier um einen auch in europäischem Maßstab bedeutenden Künstler handelt. Auch das von Schmidt und Frinta aufgeworfene Problem der Zusammenhänge mit den Miniaturen des Martyrologium Usuardi aus Gerona und seines Kreises wird gründlich untersucht. Es sind Ähnlichkeiten mit der Antwerpener Bibel, mit der Mettener Biblia pauperum, wie auch mit den Medaillen des Martyrologium Usuardi festzustellen. Auch wird auf die Ähnlichkeit mit dem Wiener Musterbuch und auf das Skizzenbuch des Giovannio de' Grassi hingewiesen. Die Szene des Getreidewunders des Hl. Nikolaus wird mit einer Miniatur aus der Handschrift des John Mandeville in Verbindung gebracht; der Schütze in der Szene des Hl. Ägydius wird mit der Zeichnung des Bogenschützen des Meisters des Narbonner Paramentes in Oxford verglichen. Die Autorin widerspricht der Hypothese von Zsuzsa Lukács, die einen Aufenthalt Thomas de Coloswar in der Werkstatt des Duc de Berry annimmt, und weist darauf hin, daß die westlichen Elemente seiner Kunst auch stark mit anderen Einflüssen vermischt sind. Es wird die Isolierung der kreuztragenden Christusfigur mit Joseph von Arimathea im Vordergrund – mit den Andachtsbildern vergleichbar – untersucht. Schließlich wird die Ikonographie des sich aus dem verstiegelten Sarkophag erhebenden Christus der Auferstehungsszene behandelt.

Die Restaurierung des breitformatigen Retabels in der Jakobskirche zu Leutschau (Lőcse, Levoča), nachträglich als Predella des Hl. Katharina-Altars verwendet, hat in ikonographischer, wie in stilistischer Hinsicht Überraschungen gebracht. Die mittlere der drei in typologischem Zusammenhang stehenden Szenen stellt nicht den Gnadenstuhl, sondern die von Wolken und Engeln umgebene Maestas Domini, ähnlich den französischen Miniaturen um 1400, dar. Betreffs der Ikonographie stimmt die Autorin mit Bakoš überein, hinsichtlich des Stils betont sie aber die Abhängigkeit des Meisters von der böhmischen Buchmalerei des 14. Jh-s. (Liber viaticus, Missale des Jan z Středý usw.) und schlägt eine Datierung um 1400–1410 vor, womit das Retabel das früheste erhaltene Tafelbild in Ungarn wäre.

Die Tafel des Propheten Jeremias aus Pónk (Pontky) vertritt die Stilstufe um 1410 und setzt in bescheidener Weise die Kunst des an den Miniaturen geschulnten Meisters des Leutschauer Retabels fort.

Die nächste Gruppe der Tafelbilder weist stilistisch nach Österreich. Die Tafel aus Güssing (Németujvár) "Maria beim Spinnen", die von Urbach als Fragment einer Szene des Josephszweifels erkannt worden ist, zeigt eine stilistische Verwandtschaft mit der Wiener Tafelmalerei 1420–30, besonders mit dem Meister der Preßburger Elisabeth. Güntherová berichtete 1970 erstmals von zwei beidseitig gemalten Altarflügeln aus Galgóc (Hlohovec); die eine zeigt auf der Innenseite die Hl. Barbara und Ursula, auf der Außenseite die Kreuzigung, die andere dementsprechend Johannes. d. Täufer mit dem Hl. Ludwig von Toulouse und die Auferstehung. Die Tafeln um 1430–40 stützen sich sehr stark auf die Kunst des Meisters der Darbringungen, Ähnlichkeiten sind auch mit dem Meister des Andreasaltars, sowie mit dem Meister der Preßburger Elisabeth festzustellen.

Die "Not Gottes" der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest, die aus Westungarn stammt, wurde zum ersten Mal hinsichtlich ihrer besonderen Ikonographie im europäischen Rahmen untersucht. Ihr Stil weist nur eine entfernte Ähnlichkeit mit der Wiener Tafelmalerei auf, überwindet die Phase des Weichen Stils und wird deshalb schon zu der nächsten Gruppe der Tafelbilder um 1430–40 gezählt.

