

SZEMLE

„MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINUM”. MS mester Vizitáció-képe és egykori selmecebányai főoltára. A Magyar Nemzeti Galéria és az esztergomi Keresztény Múzeum kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria 1997. március 14 – május 25. A katalógust szerkesztette: Mikó Árpád és Poszler Györgyi. Bp. 1997. 244 oldal.

A Magyar Nemzeti Galéria 1997-es, nagyszabású kiállításának az volt egyetlen apropója, hogy a szeretett *Vizitáció*-tábla restaurálása elkészült. Jól ismertük a festmény régi, aranyos-barnás barátságos fényét, s a alkalmi csodáló feltehetően nem sejtette a muzeológusokat és restaurátorait egyaránt rémülettel eltöltő tény, hogy a festményen egyre-másra szaporodó feltáskásodások az enyészet fenyegető jelei. Az elkerülhetlenné vált restaurálás hosszú éveket igénybevevő komoly műtét volt, amely a tábla megmentése mellett tudományos meglepetéseket is tartogatott, elkészülte tehát valóban olyan alkalom, melyet érdemes ünnepelnünk. Az ünnep leginkább méltó vendégei kétségkívül a testvérek: a selmecebányai Mária templom hajdani főoltárának 6 másik feltételezett táblája, négy Esztergomból, egy Hontszentantálról, egy pedig Lille-ből kellett érkezzen. Szomorú, hogy bár a helye elkészült, a hotszentantali kép végül nem érkezett meg – valahol fennakadt az államközi egyeztetések labirintusában.

A kiállítás alkalmából született katalógus vezető tanulmánya a *Vizitáció*-kép restaurálásával foglalkozik. Állapotának aggasztó iramú romlása érthető folyamat. A táblakép eredeti helyén, a szárnyasoltár mozgósárnyaként vastag díszkeretbe illeszkedett, s a merev keret síkba feszítette a táblát. Az oltár szétbontásával ez a stabil védelem megszűnt. A levegő páratartalmának változásával, illetve a kép fizikai mozgatasakor (pl. mikor kiállításra szállítják) a nyolc darabból ácsolt és ragasztott tábla hársfadeszkái megmozdulnak. A deszkák minimális elmozdulása is könnyen a festékréteg feltáskásodásához, majd pergéséhez vezet; különösen az illesztéseknél lévő felületek veszélyeztetettek. Az 1902-ben múzeumi tulajdonba került táblán állapotának megóvása érdekében 1937-ben történt az első komoly beavatkozás. Hátdoldalát 2 cm-ről 1.5–1.3 cm-re vékonyították, és egy olyan rácsszerű faszerkezettel erősítették meg, amelyben a függőleges rögzítésekbe illeszkedő vízszintes merevítőket elmozdulásra alkalmasnak tervezték. Feladatuk az volt, hogy alkalmazkodjanak a fa természetes tágulásához, azonban megakadályozzák, hogy a tábla síkjából kimozduljon

(csúszóhevederes parkettázás). Mivel a munkálatokról nem készült dokumentáció, a tábla eredeti hátoldalán található, nyilvánvalóan fontos bizonyítékokat szolgáltató nyomok örökre elvesztek. A parkettarendszer pedig nem működött megfelelően. A rácozat túl sűrű volt, a hevederek nem moztak elég könnyen, s mint a rendszer szétbontásakor kiderült, az évek során a tábla változását követve meg is görbültek. A festett felületen az 1952-es restauráláskor történt a legjelentősebb beavatkozás. 1952 és 1989 között további öt alkalommal történtek kisebb-nagyobb javítások.

A tábla állapota 1989-ben annyira súlyossá vált, hogy be kellett venni az állandó kiállításról. Megmentése átfogó megoldást tett szükségessé. Menráth Péter és Hernády Szilvia restaurátorok részletesen beszámolnak az éveket felölelő munka fázisairól. Egy-egy bekezdés mögött hónapok munkája és számtalan döntés meghozatala áll. Első lépésként a tábla helyzetének stabilizálását kellett megoldani. Súlyos műtétek feszült figyelmébe árad a sorok közül, ahogy a féltett beteg felkészül a beavatkozásra: a festett felületre műgyantával papírmaszkot ragasztottak, majd zsírpapírral és filccel bevont munkaasztalra fektették. Ezután kezdődhetett a hátoldal fél évszázados védelmi rendszerének teljes átalakítása. A cél – a tábla síkban maradásának biztosítása – és a megoldás elve – a csúszóhevederes merevítés – ugyanaz maradt, de a sűrű és nehezen mozgó farácozatot két könnyű, krómozott rézcsőből készült heveder váltotta fel, melyeket a deszkák közepén és az illesztéseknél elhelyezett műgyanta bakok rögzítenek (az alsó és a felső sávban visszakerült két-két darab a működőképessé tett régi hevederek közül). Ezután került sor a tábla fájának konzerválására. A beteg fél évig kellett mozdulatlanul fekdüjőn a műtőasztalon, míg bizonyossá vált, a beavatkozás első lépése sikeres volt: a tábla nem mozdult.

Ezt követően kezdődhetett a festett felület restaurálása. Az előkészítés során elvégzett röntgen-radiográfias vizsgálatok alapján pontosan elkülöníthetővé váltak az átfestések, korábbi beavatkozások nyomai. Menráth és Hernády az utólagos átfestések teljes eltávolítására törekedett. A letisztított táblát bemutató fotón pontosan látszik, hogy a jelentős, alapozást is érintő hiányok követik a deszkák illesztéseinek vonalát. Komoly hiányok jelentkeztek még a háttér aranyozott felületén. A részletgazdag helyek között a lényegesebb hiányok a háttér szikláján és a rajta álló épületen, Mária leomló haján, ill. Erzsébet piros köpenyének alsó csücskén találhatók. Erzsébet Mária hasát érintő két ujjvége hiányzik, jól látszik azonban az alarajzolás. Az arcok teljesen épek.

A helyreállítás jellege döntés, amelyben nem feltétlen van konszenzus. Menráth és Hernády utalnak a két szélső lehetőségre (töredékes állapot bemutatása a neutrális, csak színtónusban illeszkedő retussal ill. a tárgy eredeti esztétikai értékeinek hangsúlyozása a felület folytonosságának teljes visszaállításával), majd a két szemlélet között egyensúlyt teremtő megoldásként ismertetik a Vizitáció esetében választott, színtónusban

beilleszkedő, ám apró vonalkázó technikával felvitt retusálás módszerét. (Valóban, ha tudjuk, mit kell keresni, a kiegészítések közelről megfigyelve szabad szemmel is jól megkülönböztethetők.)

A helyreállítás szempontjából legjelentősebb nehézséget nem is a formai indítások és befejezések alapján pontosan rekonstruálható hiányok kiegészítése jelentette, hanem a felület nagy részére kiterjedő kopás. E kopottság egy korábbi, talán az 1910-es tisztításhoz köthető szakszerűtlen beavatkozás eredménye. A rárakódott por és korom eltávolítását célzó tisztításnak egyes területeken olyan finom felső rétegek is áldozatul estek, melyek a táblakép végső, összetett szín- és plasztikai hatásának fontos elemei. Ilyen a befejező lazúrozás illetve a felső sötét modelláló réteg, amely például Erzsébet köpenyének plasztikai értelmét adta. (Valószínűleg ez volt az oka, hogy az 1952-es restauráláskor Kákay a túltisztítás tényét felismerve egyes helyeken megállt, s meghagyta az átfestéseket.) Túltisztítás által érintett felületeket nincs mi alapján megbízható hitelességgel rekonstruálni, ezért a felső modelláló és lazúrrétegek sérültségét mint megmásíthatatlan tényt kell elfogadnunk.

A restaurálás fontos hozadéka, hogy a munka során számos korszerű műszeres, fizikai, kémiai és fototechnikai vizsgálat elvégzésére nyílt lehetőség. Az eredmények lényeges adatokat szolgáltathatnak a későbbi kutatás számára is. A cél egy olyan adatbázis létrehozása volt, amely rögzíti mindazokat a táblával kapcsolatos készítés- és festéstechnikai sajátságokat, melyeknek összehasonlító anyagként nagy szerepük lehet MS mester feltételezett oeuvre-jének összeállításában. (Ami a legkézenfekvőbbben adódik, azaz az esztergomi képek vizsgálata és összehasonlítása, már elkészült, az adatok értékelése még folyik. Nagy horderejű lehetne a lille-i *Királyok imádása*-tábla hasonló vizsgálata.)

Az előkészítő vizsgálatok része volt a hiányokat és átfestéseket kimutató röntgen-radiográfiás vizsgálat, illetve a vidikoncsöves infra-vizsgálat, amely a festékréteg alatti alárajzolások kimutatására alkalmas, s a középkori táblaképek vizsgálatában gyakran szenzációs eredményeket hozó eljárás. Esetünkben ez utóbbi semmit nem mutatott, még a kopott felületeken szabad szemmel is látható alárajzolások vonalai is elhalványodtak a képernyőn. Ez azt tette bizonyossá, hogy a mester alárajzolásaihoz vasgallusztintát használt, amely infravörös fényben nem látható, s a korban viszonylag ritka, ilyen értelemben tehát lényeges adat. (Urbach Zsuzsa ennek kapcsán Asperen de Boer-re hivatkozik, aki két nagy MS kortárs esetében, nevezetesen a Messkirchi mester és ifj. Hans Holbein képein tudott vasgallusztintás alárajzolást azonosítani.)

A tanulmány részletesen beszámol a restaurálás során a felület 11 pontján vett festékminták polarizációs, lumineszcensz és röntgendiffrakciós vizsgálatainak eredményéről, illetve a tábla deszkáiból vett metszetek mikroszkópos vizsgálatáról. Megtudhatjuk például, hogy „Mária köpenye” színének fő alkotó komponense: $\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$, azaz egyiptomi kék, míg a

világosabb tónusoknál: $Pb_3(CO_3)_2(OH)$, vagyis ólomfehérrel kevert egyiptomi kék” vagy hogy a tábla VI. deszkájából vett „sugarirányú (tükrös, radiális) metszeten a nagy mennyiségű parenchimalánc és rostos alapálomány látható”. Az eredmények jelentősége a sokoldalú és részletes adatbázis összeállítása szempontjából vitathatatlanul nagy, az azonban kérdéses, hogy a mikromorfológiai vizsgálatok eredményeit érdemes volt-e ilyen terjedelemben közölni a katalógusban; nem volna-e szerencsésebb szűkebben a következtetésekre szorítkozni. Talán az a szempont áll a szakmai közönség jelentős része számára is feltehetően nehezen követhető részletes bemutatás mögött, hogy a kötetben angol nyelven is olvasható eredmények a nemzetközi szakma érdeklődésére tarthatnak számot. Ebben az esetben talán érdemes lett volna úgy kalauzolni a nem restaurátor olvasót, hogy a vizsgálatok szempontjait és az eredmények lényegét megismerhesse, mielőtt még végképp feladná a szöveg követését.

A fatáblák készítése technikai sajátosságait – a deszkák méretét, helyzetét és az egybeépítés módját – tárgyaló fejezet vizsgálatai a *Vizitáció*-kép mellett az esztergomi táblákra is kiterjedtek. Ennek azért van különös jelentősége, mert ugyan a szakirodalomban mára már általánosan elfogadott, hogy egy kéztől származnak, minden kétséget kizáróan sosem lett bizonyítva, hogy a táblák összetartoznak. A fejezet egyértelmű konklúzióval zárul: a feltételezett szárnyasoltár bal oldali mozgószárnnyának egymás feletti darabjai, a *Vizitáció* és a *Keresztvitel* deszkái között olyan méretbeli megfelelések vannak, melyek alapján nagy biztonsággal kimondhatjuk, hogy azonos deszkából készültek. Eddig is hittük, hogy a két táblát a tizenhatodik század elején a böjti időszakban a csukott oltáron egymás felett látta a betérő hívő, a megfogható bizonyítékok azonban mindig örömmel töltik el a sok feltevésből épült rendszerhez szokott középkor-kutatót. (S különösen lényeges persze, hogy ugyanezzel a módszerrel összevethető nemcsak a *Kálvária*-jelenet és a hontszentantali *Jézus születése* tábla, hanem a *Feltámadás* és a lille-i *Királyok imádása* tábla is.) Számos további lényeges megfigyelés vonatkozik a táblák közötti különbségekre (pl. az alapozás és alárajzolás különbségei a mozgó ill. merevszárnnyakon) és egyezésekre (állati eredetű szerves anyaggal való megerősítés a hátoldalon, a rátétfaragványok, ill. másodlagos felhasználás nyomai).

A tanulmány nagy türelmet és sok képzelőerőt követelő olvasmány. A évekig tartó restaurátori munka sok egymásra épülő gyakorlati lépésből álló folyamat, melynek apró következtetések és kizárások szövevényéből megszülető eredményét vitathatatlanul nem könnyű olvasóbarát formában a közönség elé tárni. A restaurálással járó aprólékos előkészítés, a hosszadalmas munka, a feszült várakozás és a sok kis, gyakran divergens adat mozaikjának összefogása nagy logikai erőfeszítést igénylő, feszült intellektuális feladat. Ugyanakkor benne rejlik a középkori tárggyal való olyan bensőséges kapcsolat, amely gyakran áhítatos irigységet ébreszt a végső eredmények adatait csak felhasználó kutatóban.

Az elméleti rekonstrukcióval foglalkozó zárófejezet a csonkított táblák feltételezett eredeti nagyságából következően 360×480 centiméterben határozza meg a hajdani oltárszekrény méreteit. Amikor az oltár nyitva volt, három szobrot és négy domborművet láthatott a néző. (A domborművek felerősítésének nyomai megtalálhatóak a mozgószárnyak tábláinak hátoldalán; hogy mit ábrázolhattak, nem tudjuk, de az aranyozás megmaradt nyomai két-két alak körvonalait sejtetik.) Csukott állapotban vált láthatóvá az a nyolc festett tábla, melyek közül hatot (de talán hetet is – ez a hetedik lenne a lille-i *Királyok imádása*-tábla) – nagy bizonyossággal állíthatjuk, s ezt a restaurálás vizsgálatainak eredményei is alátámasztották – ismerünk. A felső sor táblái közül az első, az *Angyali üdvözlés*-kép biztosan hiányzik. (Mojzer a bevezető tanulmányban szomorkás vágyakozással jegyzi meg – s könnyen együttérzünk vele –, hogy ez volt az egyetlen belső térben ábrázolt jelenet – milyen sokat elárulhatna a táji háttérű jeleneteken a perspektíva iránt alapvetően nem érdeklődő mesterről!)

A téma legavatottabb szakértője, Mojzer Miklós alappublikációiban a táblák mesterének stílárís helyét a részletesen feltárt képi források és analógiák alapján kijelölte. A képek ikonográfiáját szintén feldolgozta Mojzer illetve Urbach Zsuzsa, aki a *Vizitáció* ritka kézcsók motívumának eredetét és párhuzamait elemezte. Azonban számos nyitott kérdés van még, köztük több olyan is, melyeket evidenciaként kezelünk, bár bizonyítani még sosem sikerült őket.

Kérdéses például, hogy hol állt a hajdani szárnyasoltár. A 16. században várrá alakított selmecebányai Mária-templom, melyet Vártemplomként is emlegetünk, s amely a város plébániatemploma volt, logikus megoldásnak tűnik. A *Vizitáció*-kép, a *Passió*-képek és a *Jézus születése*-jelenet is Selmecebánya környéki falvakból került elő. A táblák mérete olyan szárnyasoltárra utal, amely bizonyosan egy nagy belmagasságú városi templomban állt, de a provenienciát biztosan igazoló adatunk nincsen. Ki volt a hatalmas szárnyasoltár megrendelője? S persze a nagy kérdés: ki áll az MS szignó mögött? Azonosítható-e egy történeti forrásokban szereplő személylyel? Lehetséges, hogy azonos egy ismert művésszel? Hol tanult a festő? Hol működött? Volt-e saját műhelye? Vannak-e más művei? Szobrász is volt, vagy csak festő?

A katalógus nem jelöl mérföldkövet a kutatásban. Azt sem tekinti feladatának, hogy jelenlegi tudásunk legmagasabb szintű összefoglalását adja. Inkább több szempontból is hozzátesz ahhoz.

Mojzer Miklós tollából származik a bevezető tanulmány. Ő az, aki, ha csak vázlatosan is, de körüljárja MS mester azonosításának kérdését és jelenlegi helyzetét. Huszonkét rézmetszetét és három rajzát ismerjük annak az MZ szignatúrájú mesternek, kinek metszet- és rajzforrásai feltűnő egyezést mutatnak MS mesterével. Alapvető forrásuk Schongauer és a fiatal Dürer. Behatóan ismerik és használják itáliai metszők, Pollaiuolo, Mantegna és köre, Nicoletto da Modena munkáit és sokat merítenek Veit

Stosztól. MZ mester mellet egy másik művésznevet is felvet Mojzer: „...a Behem-kódex mesterét nagyon is azon a határon belül tudjuk, amelyen belül áll MS-MZ mester műve”. De vajon mit jelöl ki ez a határ? Akár egy személy, akár több, szoros műhelykapcsolatban álló mestert sejtünk kirajzolódnai e határvonalon belül, a stiláris kör megvan. „Hiányzik hozzá még az említett, adatilag igazolható és félreérthetetlenül azonos jelleget hordozó további alkotás.” Mojzer, aki a levéltári alapozású történeti kutatások szükségességét hangsúlyozza, maga is bemutatja ilyen irányú eredményeit. (A másik, levéltári kutatásra is épülő tanulmány a katalógusban Mikó Árpádé).

Felvázolja az alapítványként funkcionáló jelentős későközépkori oltár alapításának és működésének körülményeit. Meghatározott mennyiségű bűnbocsánat elnyerését teszi lehetővé, hasznot hoz az alapító számára, aki igyekszik a Szentszéktől minél több napnyi bűnbocsánatot szerezni. Ezeknek a búcsúengedélyeknek maradt fenn írásos nyoma. A jelenős oltároknak „tőkéje” van, melyet az adományozó biztosít. Ilyen oltáralapítványi tőkék mozgásával kezdődnek a korai Közép-Európa bankügyletei. Fontos szerepe van az altaristának. Ő az a felszentelt pap, akire az oltárral kapcsolatos teendők vannak bízva, meghatározott fizetség ellenében – afféle félállásról van szó. Az altaristák közéleti figurák, akik maguk is alapíthatnak oltárt. A búcsúengedélyeket már az oltár építése során megszerzik. Az önmagukban is érdekes kortörténeti adatok Mojzer szerint jó esetben elvezethetnek majd a mesterhez ill. a mesterekhez.

Mojzer a jegyzetben közli azt a selmecebányai levéltárban fennmaradt listát, amely a városban 1456-tól kezdve kiadott búcsúengedélyeket sorolja fel a búcsú nagyságával és legtöbb esetben az alapítók nevével együtt. Két olyan engedély van, amely kapcsolatba hozható MS mesterrel. 1506-ban a Vártemplom főoltára számára 1600 napi búcsúra kapott engedélyt, az alapítók Leonhardus Heynitzki és felesége, Dorottya, Andreas Duschlin leánya. Reménykeltő adat, de továbbiakra egyelőre nem derít fényt, mivel a házaspárról más adatunk nincsen; nem szerepelnek az adóízetők 1499-es jegyzékében, valószínűleg nem voltak a város polgárai. Ebből arra következtet Mojzer, valami fontos indokuk lehetett, hogy ekkora oltár alapítására vállalkoztak. A másik szóba jöhető búcsúengedély a Szent Katalin-templom főoltárára vonatkozik 1496-ból. A két alapító jól ismert személy: Glober János, jelentős altarista és prédikátor, valamint Hillebrand Andrá, vagyonos polgár, jelentős nürnbergi és krakkói rokonsággal. A tanulmány kitér arra a három konkrét művészre is, akiknek neve előkerül a városi iratokból: Sebastianus pictor sculptor, Georgius pictor, Hans Kler szobrász, egyelőre csak felvetett lehetőségként.

Több megkezdett irány és szál áll egybegyűjtve ellőttünk. Fontos pont az évszám egyezése miatt valószínűnek tűnő rejtélyes alapító pár – egyelőre ennyi. Mojzer Miklós tanulmánya helyzetkép, amely megvillantja az új kutatási irányok lehetőségait.

Urbach Zsuzsa *Marginális megjegyzések MS mester művészetéhez* című tanulmánya valójában a számos éles szemű, érdekes megjegyzés mellett két nagyobbívű gondolatsort is kifejt. Elsőként hangsúlyozza, hogy „az összehasonlító, képi analógiák sorát felvonultató anyag hiányzik MS mester esetében is. Stílusának közvetlen előzményei éppúgy ismeretlenek a hazai emléktanyagban, mint hatása, kisugárzása a bányavárosi festészetben. Ezért olyan fontos továbbra is minden új megfigyelés vagy adalék...” E kijelentéséhez kapcsolódva Urbach az MS mesterral kapcsolatba hozható művészek körét bővíti meggyőzően. A két, szintén azonosítatlan művész, a Nürnbergi Frauenkirche epitáfiumtáblájának festője illetve az Ansbachi misztikus prés mestere feltehetően szoros kapcsolatban álltak nemcsak Dürerrel, de egymással is. A hontszentantali *Jézus születése*-táblán különös ellentét feszül a háttér egén lebegő schongaueri ihletésű kecses-gótikus angyalok és az előtérben, a földön fekvő kisdud körül asszisztáló furcsa, pufók-torz puttó-átiratok között. Egyéb párhuzamok mellett például ez utóbbiak közeli rokonait fedezhetjük fel a nürnbergi tábla angyalfiguráiban.

A másik központi megfigyelés-csoport a *Vizitáció*-táblán a restaurálás eredményeként új színekben felragyogó táji háttérrel kapcsolatos. Ez a valóság elemeiből összerakott mesebeli táj sajnos semmiképp sem lehet Selmezbánya környéke, zárja le a Divald Kornél által felvetett kérdést végérvényesen a szerző. Urbach MS mester táját elhelyezi a 16. század eleji dunai és német környezetben, amikor a figurák és a tájképi háttér viszonyának lassú változása zajlott. Az átmenet pillanatai ezek, mikor az alapvetően hagyományos, jelentéshordozó tájképi toposzokból (pl. sziklás hegy – erényes élet) építkező művön már feltűnnek a megfigyelt részletek. A *Vizitáción* jó példa erre a vízvár jobb oldalán a vízben cölöpökön álló épület, tetején különös szarvasagancssal. A sziklán álló erődítmény szintén toposz, melynek számos párhuzamát tárgyalja a szerző. A tábla bal oldalán benyúló száraz fa ritka motívumát Dürer egy korai Szent Kristóf táblájával hozza kapcsolatba, melyet egy dessauai másolatról ismerünk. Dürer 1496-ra datált Mária hét fájdalma oltára Kálvária képén a táj szoros kompozíciós és motívikus rokonsága alapján Urbach arra következtet, hogy MS mester ismerhette magát a festményt is.

A kisebb megjegyzések között meglepő felvetés a szignatúrával kapcsolatban az M és S betűk között látható, általában mesterjegynek tartott jel esetleg A betűként való értelmezése. Mikó Árpád tanulmánya epilógusában szellemesen jegyzi meg, hogy ebben az olvasatban a szignatúra: *más*, – mintha a megfejtés alól mindig kibúvó rejtély üzenete volna.

Csak szemezgetve az észrevételek közül: érdekes megfigyelés, amely a *Vizitáció* Madonnájának fehér, elől nyitott, nyakban gombbal összefogott ingvállának párját Dürer több képén, például az 1513-as Madonnán is felfedezi, mint tipikus nürnbergi viseletet. MS mester háromnegyedprofilban ábrázolt, ferdevágású szemű, furcsán torzított arcait, amilyen például

Erzsébet a *Vizitáción*, Urbach árulkodó stílusjegyként azonosítja, s analógiáit ismét a fiatal Dürer és a századforduló körül működő nürnbergi mesterek körében találja meg.

A tanulmánynak tulajdonképpen van egy folyamatosan jelenlévő szempontja, melyet a szerző már a kezdetekkor felvet: „MS mester képeinek elemzésekor tehát nagyon is indokolt lenne visszatérni a korábban sokat emlegetett nürnbergi kapcsolatok feltételezéséhez”. A tanulmány végén kijelenti, hogy a fiatal mester feltehetően Augsburgban vagy Nürnbergben tanul, s míg Mojzer szerint 1470 után jött el Nürnbergből, Urbach úgy véli, hogy tovább, az 1500-as évek elejéig szoros szálak kellett fűzzék a Dürer-körhöz. Urbach tehát a lille-i *Királyok imádása*-kép határozottan kitekintő, markáns, hangsúlyosan portrészertű ifjú királyában olyan, a bányavárosokban üzleti érdekeltéggel rendelkező megrendelőt sejt, aki MS mestert közvetlen Nürnbergből hívta Selmecebányára.

A korszak széleskörű ismeretén alapuló tanulmány az 1500 körüli motívikus analógiák gazdag rendszerébe illeszti a képet, s a sok kisebb megfigyelés mellett illetve részben azokból építkezve határozott következtetésre is jut, ami mindenképp örömmel tölti el a részlet-megállapítások tengerében néha elfáradni látszó olvasót.

Török Gyöngyi tanulmányának (*MS mester virágábrázolásai és a középkori műhelygyakorlat*) egyik észrevétele a *Vizitáció* két sokat méltatott, hangsúlyosan az előtérbe helyezett virágábrázolásával kapcsolatos. 1998-ban egy londoni árverésen tűnt fel Schongauer egy pünkösdirózsa-tanulmánya, amely vitathatatlanul pontos természetmegfigyelésen alapul, s egy emberöltővel előzi meg Dürer 1500 körüli, sokáig első valódi természettanulmányának hitt munkáit. Számos eltérésük alapján nem lehetett ugyan MS mester rózsájának előképe, de Török úgy véli, hogy a *Vizitáció* mai formájában sajnos erősen kopott virágainak finom kialakítását hasonló felfogású természeti stúdiumok kellett megelőzzék. Ugyanez vonatkozik az elmélyülten megfigyelt nőszíromra, melynek a restauráláskor légyökei is előtűntek, s melynek párhuzama Dürer egy 1503-as páratlan szépségű akvarellje.

A másik kérdés, amelyre Török röviden kitér, az MS mester helyzete a műhelyen belül. MS mesterben egy nagyobb műhely vezetőjét sejtí, akinek több mester segített a táblák kivitelezésében, s ezt alátámasztó megfigyeléseit ismerteti. A táblák között kvalitásban és a kivitelezés gondosságában különbségek vannak; más kéznek tulajdonítja a *Feltámadás*-tábla hátoldalán szereplő, vasgallusztintával készült vázlatot; ill. a táblák hátoldalán bemetszettek a domborműfigurák körvonalát így elhatárolva az aranyozandó részeket, ami arra utalhat, hogy a tábla alapozását egy előkészítő mester végezte. A kérdés természetesen nincs lezárva, de a megfigyelések hozzátesznek a mozaikhoz.

Végh János tanulmánya (*A selmecebányai Szent Katalin-templom szobrai a szakirodalom tükrében*) részletesen ismerteti a szobrok hosszú kutatástörténetének változatos állomásait az 1713-as első említéstől. A Madonna,

Katalin és Borbála figurák a régi Magyarország leghatalmasabb gótikus faszobrai közé tartoznak. Legjellegzetesebb vonásuk az az ellentét, amely felsőtestük zárt, sima kialakítása és a rendkívül mozgalmas drapéria között feszül. Ahogy Mojzer írja: „a két főoltár maradványai – bosszantóan vagy örvendetesen – kiegészítik egymást”. Attribuálták őket MS mesternek, Veit Stosznak, és felmerült egy alsó-ausztriai dunai iskola lehetősége is. A felvetett datálások a 15. század végétől 1520-ig terjednek. Hogy a ma a Szent Katalin-templom egy konzolján álló Madonna és a Bányászati Múzeumban lévő két női szent egy oltárhoz tartoztak, s ez a Szent Katalin-templom kellett legyen, azt Végh is megerősíti. Az attribúcióval és a datálással kapcsolatban nem foglal állást, de úgy véli, a schwabachi oltár, a nürnbergi mesterek legfontosabb vállalkozása a 16. század elején, mindenképp előképe lehetett a szobroknak.

Poszler Györgyi (*Selmebánya és a Mária-templom főoltára*) felvázolja a megrendelés körülményeinek város- és gazdaságtörténeti hátterét, s érdekes betekintést nyújt a Thurzó család kiterjedt kapcsolatrendszerébe. Részletesen körüljárja Johannes Galer személyét, aki 1475-ben a krakkói Mária-templom német prédikátoraként szerepet játszott Veit Stoss főoltárának megrendelésében, szervezésében és támogatásában, 1496-ban pedig már a selmebányai Szent Katalin-templom főoltárának egyik megrendelője volt. Személyében közvetlen kapcsolódási pontot sejtünk a krakkói Veit Stoss oltár és MS mester között.

Tóth Sándor (*MS mester hat képe régi reprodukciókon*) a táblákról fellelhető korai fotók és reprodukciók összehasonlításával foglalkozik, az átfestések és restaurálások látható nyomait keresve. Az összevetés az erősen átfestett esztergomi képek 1915-ös letisztítása előtti és utáni fotók esetében hozza a legérdekesebb eredményt. Az általában a tragédia expresszivitását tompító, finomító átfestés (pl. a keresztben függő Jézus testén a vérpatakokat finom kis vércseppekké alakította) néhol olyan kiegészítésekre is bátorodott, mint a *Feltámadás*-kép felriadó katonájának hetyke bajsza, vagy a szendergő számszeríjász szájába dugott kisujja.

Mikó Árpád záró tanulmánya (*Misztériumjáték. A táblák sorsa: források és feltevések*) egyrészt nagy levéltári anyag megmozgatásával pontosan ismereti mindazt, amit a táblák múzeumba kerülése előtti sorsáról tudható, majd mély erudícióval, szellemes stílusban tárja fel kutatástörténetüket.

Mikó hangsúlyozza, hogy a táblák provenienciájával tulajdonképpen máig sem sikerült többet megtudjunk, mint amit Divald Kornél már 1910-ben tudott. Divald selmebányai főjegyző ismerősétől kapta az információt, miszerint a tópataki templom padlásán fekvő *Vizitáció*-táblát egy hontszentantali mesterember vásárolta meg, majd elszegényedvén Selmebányán elzalogosította. de sohasem váltotta ki. A képet egy oltárfaragó mester vette meg, és ajánlotta fel 1905-ben a Szépművészeti Múzeumnak. A másik öt tábla a hontszentantali templomban volt, de csak 1781 után kerültek oda (nem szerepelnek a korábbi canonica visitációkban). Fontos és

szívderítően konkrét a táblák első felbukkanásával kapcsolatos adat: a passiósorozat három darabja 1876-ban szerepel a budapesti árvízkárosultak javára rendezett kiállításon, a hontszentantali kastéllyal bíró Koháry-Coburg család gyűjteményéből, s a lajstrom említi a szignatúrát és az 1506-os évszámot is. Feltehetően ezután került sor a passió-táblák átfestésére, Mikó szerint talán éppen azért is, hogy az évszámot elfedve a szignatúra alapján már könnyűszerrel lehessen az 1491-ben elhunyt Schongauer oeuvre-jébe sorolni a műveket.

A kutatástörténettel foglalkozó alfejezet érdekesítő olvasmány, mely találó képet rajzol a magyarországi középkorkutatás nagy alakjairól és a változó tudományos légkörről. A történet első szereplője a szenvedélyes topográfiai érdeklődésű, fáradhatatlan Divald Kornél, aki MS mestert a magyar művészettörténet számára felfedezte. Mikó Divald szerepét és munkáinak forrásértékét azért is tartja fontosnak hangsúlyozni, mert felfedezésének jelentőségét később elhomályosította a két világháború között nagy karriert befutó Gerevich Tibor, aki számára az esztergomi prímási képtár újjárendezése során MS mester mint a „középkori magyar festészet – a terra incognita – egyik legnagyobb alakjának diadalmas inkarnációja jelent meg.” „Gerevich Tibor lelki szemei előtt...a régi magyar művészet protagonistái bukkantak fel váratlanul Esztergomban, 1916-ban.” (Az egyik MS mester, a másik Kolozsvári Tamás volt.) Eközben a kitűnő táblák felkeltették a német művészettörténet-írás érdeklődését, s több német mester életművébe is megkísérelték besorolni a képeket. Ezzel szemben idehaza MS mester magyarsága azért is volt kulcsfontosságú, mert, ahogy Mikó írja, „a magyar művészettörténet-írás derékhada hosszú ideig ... azzal volt elfoglalva, hogy bizonyítsa – többek között MS mesterrel – saját kultúrfölényét a Kárpát-medencében”. Evvel a szemlélettel szakított gyökeresen Fülep Lajos, aki akadémiai székfoglalójában ízekre szedte Gerevich MS mestert nemzetkarakterológiai alapon méltató jellemzését. MS mester festészetét Gerevich tanítványa, Genthon István dolgozta fel részletesen 1931-ben, rekonstruálta a hajdani oltárt, s ő, a határainkon kívüli magyar vonatkozású anyag nagy rendszerezője volt az, aki a lille-i képet először összefüggésbe hozta MS mesterrel. A tanulmányból kirajzódnak a kutatás további alakjai: a düreri metszetátvételeket elsőként felismerő, a „kölcsönzés” tényét még mentegetnivalóként értelmező Hoffmann Edith, a vitatott téma kapcsán olyan óvatosan fogalmazó Balogh Jolán, akinek „mondatait csak a grammatikai kohézió tartotta össze”, és a középkori festészeti és szobrászati anyag kánonját végtelen szorgalommal megalkotó Radocsay Dénes, aki már a „magyarországi táblaképfestészet” terminust használja. „A kérdés ma már nem az, hogy magyar volt-e MS mester vagy német, hanem az, hogy az oltár része volt-e a középkori magyar művészet történetének egyáltalán. Minden jel arra mutat, hogy ebbe a Fülep Lajos alkotta kategóriába beletartozik MS mester főoltára.” – sommázza mai látásmódunkat fejezete végén Mikó Árpád.

A kötetet szerkesztő és a restaurálás folyamatát végigkísérő Mikó a tanulmány utolsó fejezetében tárgyalja a táblákkal kapcsolatos többirányú megjegyzéseit, például azt az ötletes felvetést, hogy a *Jézus születése* képen az aranszín ég előtt lebegő angyalok által tartott tekercsen látható sornyi kotta megfejtése hátha egy lokális dallamtípussal ad kulcsot a kezünkbe.

A tanulmányokat követő, főként Mojzer leírásaira támaszkodó katalóguscikkek, melyeket az egy Urbach által leírt délnémet táj kivételével Poszler Györgyi készített, szakszerű és olvasmányos összegzést nyújtanak a táblákról. Számos Schongauer, Dürer, Veit Stoss és MZ mester analógiát is ismertet a szerző, míg az olasz metszetspárhuzamokat csak egy Marcan-tonio Raimondi lap képviseli.

A katalógusban szereplő írások kapcsán az az érzésünk támad, hogy a szövegek – a szorosan restaurálással foglalkozó vezető tanulmányon kívül – kétféle természetűek: egyrészlől a magyarországi későközépkori művészet jeles kutatói egy-egy tanulmánnyá fűzték mindazon észrevételeiket, melyek MS mester kapcsán a tarsolyukban voltak (Mojzer, Urbach, Török). Ezekre az írásokra jellemző, hogy mivel a szerzők érthető módon nem szeretnék magukat túlon túl ismételni, a korábbi eredményekre csak utalnak – ez persze nagyban megnehezíti annak a külföldi olvasónak a helyzetét, aki e reprezentatív katalógus angol nyelvű rezüméiből szeretne megismerkedni a mesterrel. A tanulmányok egy másik része közvetlenül a kiállítás alkalmából íródott, s különböző, szűkebb vagy tágabb látószögű szempontból adalékot szolgáltat a kutatáshoz (Végh, Poszler, Tóth, Mikó). Az olvasás folyamatára visszatekintve az a benyomás alakul ki az emberben, hogy az olvasó helyzetét megkönnyítendő talán érdemes lett volna egy olyan bevezetőt csatolni a kötethez, amely az értelmezési folyamat egy részét, az írások jellegének és kutatástörténeti helyének meghatározását elvégzi.

Tanulmánykötetek állandó problémája, melytől a jelen katalógus sem mentes, hogy a szerzők csak részben ismerik egymás munkáit, ezért kisebb átfedések, ismétlések, belső ellentmondások rejlenek a szövegben. Így aztán a katalógust olvasva különösen átérzi az ember, milyen hasznos volna kézbevenni egy olyan monográfiát, melynek lapjain egyetlen gondolati ívbe rendezve olvashatnánk és láthatnánk mindent, amit MS mester kapcsán tudunk. Lehet, hogy egy ilyen kötet megírásához valódi inspirációt csak nagy horderejű új eredmények születése adhat a kutatónak – az olvasót azonban bizonyos, hogy a jelenlegi szerteágazó tudás mély gondolati igényű bemutatása is határtalan örömmel töltené el.

A kiállítással kapcsolatos, a kutatás szempontjából leginkább előrevivő eredmény ebbe a katalógusba még éppen nem kerülhetett bele: a Lille-ben őrzött királyok imádása táblát eddig nem látta még a szakma sem. Általában MS mester egy 1506-nál későbbi művének szokás tartani, de a kérdés végleges lezárása híján mindvégig fennmaradt egy kósza vágyakozás, hátha

mégis a selmebányai szárnyasoltár felső sorának lezáró tábláját tudhatjuk benne. Érkezését tehát érthetően övezte nagy izgalom. Azt beszélük, a kiállítás egyértelmű választ hozott: a Királyok Imádása tábla valóban az oltár része volt. A mostanáig nagyrészt rosszminőségű fekete-fehér reprodukciókról ismert, a háttér itálianizáló, ideális architektúrájával, a királyok *aranyos-mustrás* öltözékével szokatlannak tetsző táblát szemünknek talán neheznek tűnik a jólismert együttesbe illeszteni – a döntő érvet azonban a táblák közszemlére tett hátoldalán felfedezhető másodlagos felhasználás nyomai szolgáltatják. Ha valóban összetartozik a hét tábla, az több új kérdést is felvet. Újragondolásra készítetnek a stiláris eltérések; ismét felvetődik a fiatal király portrészzerű figurájának festői önarcképét (Mojzer) illetve megrendelő-portréréként (Urbach) való értelmezése, s az ezen a szalon való esetleges továbbindulás; s nem utolsósorban az új, 180×82 cm méretű tábla nyomán átalakul a katalógusban ismertetett, eddig 162 centiméteres táblamagassággal dolgozó oltárrekonstrukció is. (Érdekes belegondolni, hogy a jelenleg ismert tábláknál így 20–40 centiméterrel magasabb eredeti kompozíciókkal kell számoljunk.) Ezekre az izgalmas kérdésekre már a kiállítás eredményeit közreadó publikációból kell választ kapjunk.

Andorka Júlia

CZÉH SÁNDOR MAGYARÓVÁRI NYOMDÁSZ-KIADÓ ILLUSZTRÁCIÓINAK MINTAKÖNYVE AZ 1836 ÉS 1875 KÖZÖTTI ÉVEKBŐL. (szerk. Helle Mária; Balassi Kiadó, Budapest, 1998.)

A nyomdatörténeti kutatások már régóta a művelődéstörténeti érdeklődés előterében állnak, a témának tekintélyes irodalma van: egy nyomda történetének monografikus feldolgozásától kezdve egy-egy korszak kiadványainak vagy egy kiadványtípus fejlődésének vizsgálatáig igen változatosak a feldolgozások. A kiadványok művelődéstörténeti vonatkozásai mellett azonban elsikkadt az illusztrációkra, a kiadványok vizuális aspektusára irányuló érdeklődés, sőt általában is megállapítható, hogy a grafikatörténet ezen vonatkozásai, illetve általában a populáris vizuális kultúra kutatása Magyarországon meglehetősen elmaradott. A tömeges előállítású nyomtatványok képanyagának vizsgálatára a német tudományszervezetben a néprajztudomány keretei között került sor, a kutatási irányzat Bildkunde néven vált ismertté, eredményeiről leginkább N.-A. Bringéus: *Volkstümliche Bildkunde* c. műve (München, 1982), illetve a *Volkskundlichen Bildforschung* Komitee számtalan kiadványa alapján tájékozódhatunk. Magyarországon ennek az emlékműnek (nevezzük jobb híján populáris grafikának) a vizsgálatára mind a néprajz, mind a művészettörténet irányából több kísérletre is találunk példát, de igazából egyik tudo-