

TANULMÁNYOK

Szakács Béla Zsolt

A FÁJDALMAS SZENTHÁROMSÁG (*NOTGOTTES*) ÁBRÁZOLÁSAI A KÖZÉPKORI MAGYARORSZÁGON

I. Kutatástörténet

A trinitológiai kérdések a keresztény teológia legfogasabb, legtöbbet vitatott, éppen ezért talán legnehezebben vizualizálható elemei közé tartoznak. He-lyénvaló itt André Grabar klasszikus kijelentését idézni, miszerint a közép-kori Szentháromság-ábrázolások története nem más, mint egy végtelen kudarcSOROZAT.¹

Legyenek bármily szerteágazóak is a Szentháromság-ábrázolás kérdései, a hazai kutatás viszonylag csekély figyelmet fordított rájuk. Az alapokat Csemegi József 1955-ös tanulmánya tette le, melyben igen nagy (főként középkori) anyagot gyűjtött össze.² Csemegi elavult interpretációját sze-rencsésen ellensúlyozta Dávid Katalin egyetemes szempontú 1962-es cikke, melynek példaanyaga a Keresztény Múzeumból származott.³ Átfogó jelleg-gel tulajdonképpen azóta sem foglalkozott a kutatás a témával, figyelmet egyedül Bálint Sándor kiváló áttekintése érdemel az Ünnepi Kalendárium-ban,⁴ valamint Wehli Tünde rövid összefoglalása a *Magyarországi művészet történeté*-nek 1987-ben megjelent második, a gótikus művészetet tárgyaló kötetében.⁵ Egyes részletkérdésekben azonban jelentős előrelépések tör-téntek: mindenekelőtt az antropomorf Szentháromság-ábrázolások egyetemes és hazai történetével foglalkozott Kovács Zoltán,⁶ és újabb felfedezések inspirálták a háromfejű és háromarcú (*tricephalus* és *trifrons*) típus rövi-debb-hosszabb tárgyalását (Lővei Pál, Boda Zsuzsa).⁷ Más típusok, mint pl. a Kegyelem trónusa, a *Gnadestuhl* az elhanyagoltabb témák közé tartoznak (idevágólag Török Gyöngyi 1985-ös tanulmányát szükséges idézni).⁸

A Szentháromság-ábrázolások kutatásában a legutóbbi esemény az 1998 októberében rendezett 4. *Szegedi Vallási Néprajzi Konferencia* volt, melynek előadásai a Szentháromság témáját járták körül. Ennek keretében került sor a hazai középkori és barokk Szentháromság-ábrázolások áttekintésére Szilárdfy Zoltán és jómagam előadásában, és számos izgalmas, művészet-történészek számára is megszívlelendő beszámoló hangzott el a témával kapcsolatos (nemcsak néprajzi vonatkozású) részletkérdésekről.⁹

Áttekintve a kutatás helyzetét, megállapítható, hogy hiányzik a téma át-fogó modern feldolgozása, noha a korábbi művek szemlélete részben elavult, és az emléktanyag is állandóan változik. Elegendő itt az újabban feltárt siklósi freskókra és az itt talált trifrons ábrázolásra utalni.¹⁰ De az anyag nemcsak bővül, hanem apad is: csak az újabb restaurálás során bizonyo-

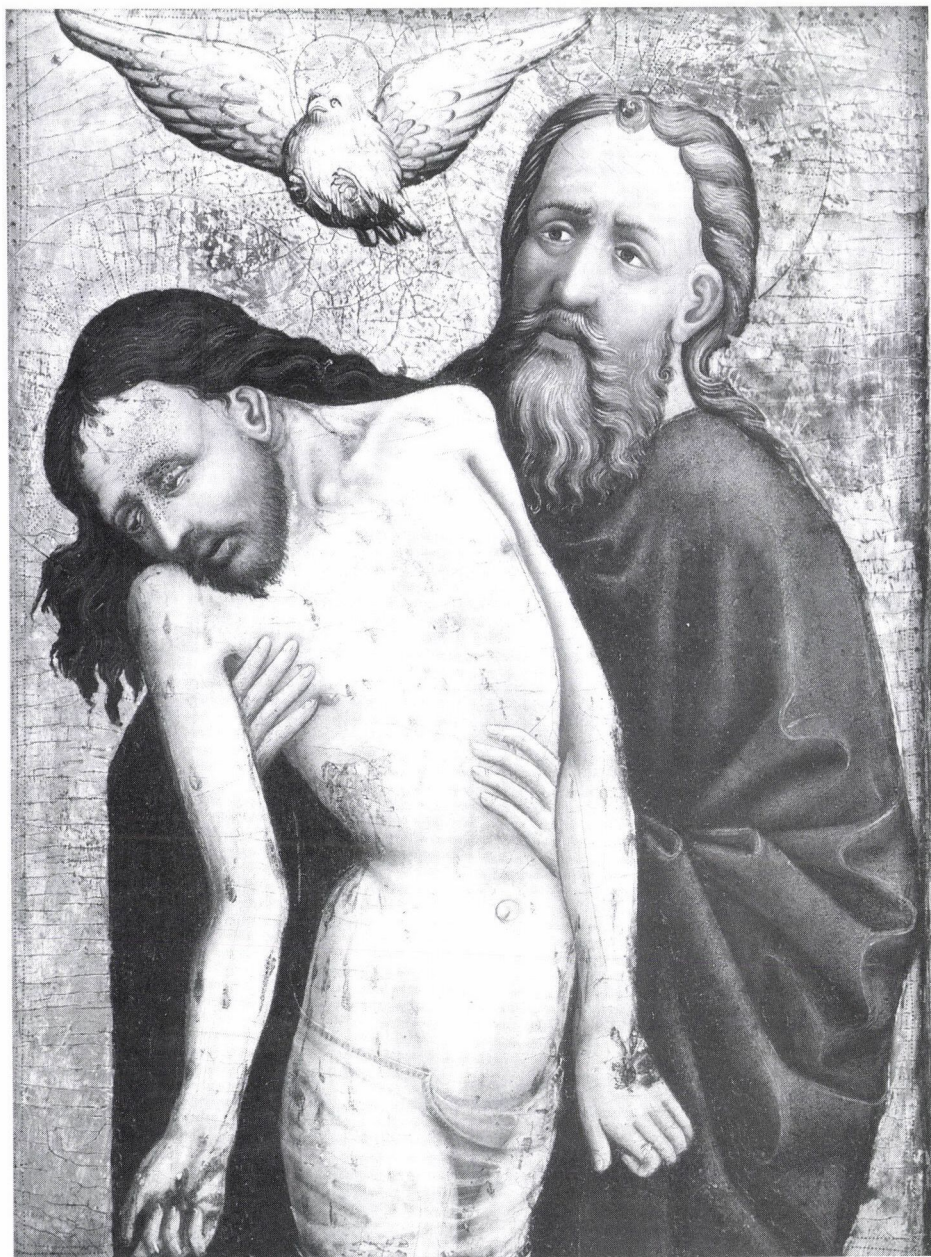
sodott be, hogy a lőcsei Szt. Katalin-oltár predellájaként felhasznált korai táblakép középrésze nem a Gandenstuhl, mint ahogy egy későbbi átfestés sugallta, hanem a Maiestas Domini típusába sorolható.¹¹ A kutatás évtizedes adósságát ezúttal sincs mód felszámolni, de egy téma kiemelésével talán törleszthetünk belőle. Kiválasztott példáink a Fájdalmas Szentháromság, más néven Notgottes (Pitié-de-Nostre-Seigneur, Pietas Christi) típusába tartoznak.

Ezzel a típussal mostohán bánt a hazai kutatás. Mindössze két fontosabb esemény történt: Radocsay Dénes 1967-es korpuszában összegyűjtötte a faszobrászat idevágó emlékeit,¹² és a Nemzeti Galéria korai táblaképe kapcsán Török Gyöngyi alapvető 1978-as cikkében bemutatta a típus eredetét.¹³ Összefoglaló jelleggel azonban nem készült tanulmány, és még a teljes emlékműanyag összegyűjtése sem történt meg. A jelen áttekintés keretében tehát elsőként próbáljuk meg a teljesség igényével feltérképezni a típus magyarországi elterjedését, és beilleszteni az egyes emlékeket az európai fejlődésbe.

II. Terminológia és értelmezés

Ha a típus eredetét keressük, rögtön a terminológiai problémák sűrűjében találjuk magunkat. A középkori eredetű nevek bővületében ugyanis előszeretettel vett használatba a kutatás olyan megnevezéseket, melyek a legkorábbi forrásokból származnak. A téma alaptanulmánya, Georg Troescher 1936-os írása hívta fel a figyelmet az V. Károly és testvérei, Jean de Berry és Merész Fülöp leltárkönyveiben szereplő „Pitié-de-Nostre-Seigneur” kifejezésre: a legkorábbi példa a francia király 1379/80-as inventáriumából való. Szinte évre pontosan ugyanekkor, 1380 körül tűnik fel flandriai oklevelekben a „Nood Gods” megjelölés, és a Rajna-vidékről is ismert több kápolna és zarándokhely, melyet „Nothgottes” névvel illettek. Elgondolkodtató ugyanakkor, hogy egyetlen ilyen nevű kultuszhely kegyképe maradt fent, ez pedig az *Olajfák hegyét* ábrázolja. Másfelől már 1440 tájáról ismert olyan „Nood Gods” névvel illetett szobor, melyet ma Pietának nevezünk.¹⁴ Jogosnak tűnik tehát Wolfgang Braunfels és Gertrud Schiller kételye a terminológiát illetően.¹⁵ Nem pusztán arról van szó, hogy mindkét esetben bizonytalan, valóban erre (és csak erre) az ábrázolásra alkalmazták-e őket, hanem eleve kérdéses, számolhatunk-e egyáltalán kialakult terminológiával a XIV–XV. században. Mivel azonban a képtípust valahogy csak meg kell nevezni, elfogadhatónak tűnik az általános gyakorlat, de tisztában kell lennünk azzal, hogy ennek autentikus volta könnyen illuzórikusnak bizonyulhat.

Hogy a kisebb nyelvek a francia vagy a német terminushoz csatlakoznak-e, az ízlés és kulturális hagyomány dolga. Tadeusz Dobrzeńiecki azzal próbálta kihúzni a probléma méregfogát, hogy a francia és német terminus közös latin megfelelőjét használta: *Pietas Domini* vagy *Pietas Christi* – mely utóbbi különös világossággal érzékelteti, hogy a középkori nevekben szereplő *Miurunk* nem az Atyára, hanem a Fiúra vonatkozik.¹⁶ Nem veszélytelen



1. Fájdalmas Szentháromság, MNG ltsz. 52.658

azonban középkorinak tűnő neveket gyártani, melyek idővel a hitelesség igényével léphetnek fel.

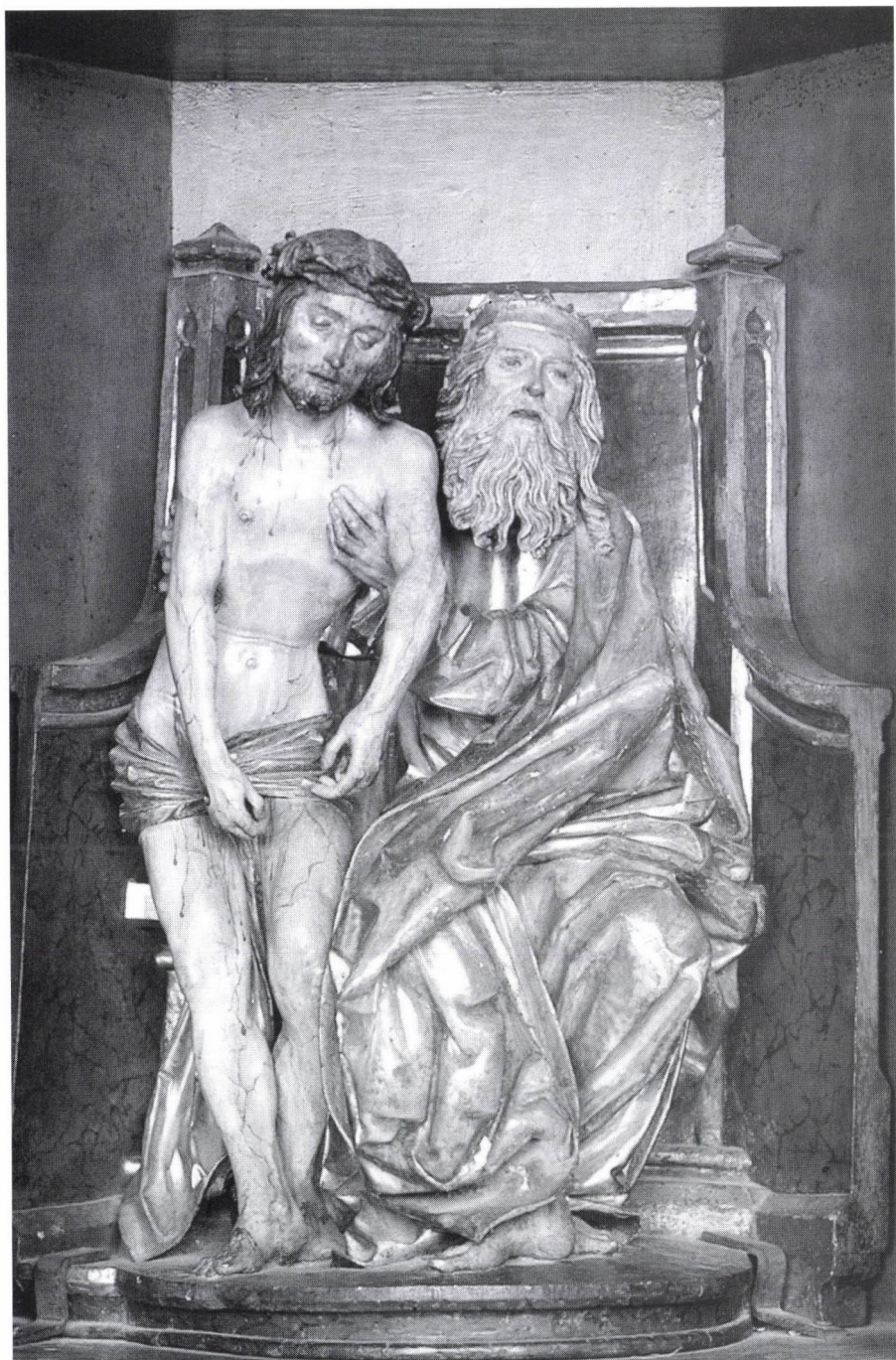
A magyar irodalomban a legszerencsésebbnek Radocsay Dénes megoldása tűnik, aki 1967-ben „Fájdalmas Szentháromság” névvel jelölte a típust.¹⁷ Kevésbé sikerült a Keresztény Művészet Lexikonának magyarítása: az „Isten gyásza” ugyanis túlságosan is egy jelentésre szűkíti le az egyébként összetett értelmet.¹⁸

Maga az ábrázolás ugyanis különböző típusok és jelentésrétegek metszéspontjában áll.¹⁹ A legkézenfekvőbb az az értelmezés, mely az Atya bánatát helyezi középpontba: „az Atyát gyászában emberileg közelebb hozzák a hívekhez.”²⁰ Formailag a képtípus valóban a Pietà párjának tűnik, melyen a fiát sirató Máriát az Atya alakja helyettesíti. Élesen bizonyítja ezt a Louvre két kerek képe,²¹ melyeket a kutatás Merész Fülöp dijoni udvarához kötött. A kis kerek Pietà a szokásos ikonográfiát követi, a nagyobbik darab pedig az első ismert megjelenése típusunknak. A hátoldalán levő címer egyértelműen bizonyítja Merész Fülöp megrendelését, és ezen az alapon szokás a burgundi herceg udvari festőjének, Jean Malouelnek tulajdonítani a képet. Ugyanakkor stiláris alapon a képeket egyesek Párizshoz kötötték.²² Ez azért is elképzelhető, mert a forrásokban említett „Pitié-de-Nostre-Seigneur” legkorábbi említései (ha valóban képtípusunkat jelölik) nem burgundi, hanem királyi inventáriumokból ismert.

Ez a burgundiai példa egy másik vonatkozásra is felhívja a figyelmet. A szereplők összeállítására narratív jelenethez közelíti a művet, leginkább a Levételt és a Sírbatételt idézik föl. Az ezeken a jeleneteken szereplő Nikodemus vagy Arimateai József alakját váltja fel képeinken a hasonlóképpen megformált Atyaisten.

Egy másik példán, Hans Baldung Grien 1512-es londoni képén a nyitott szarkofág mutat a bibliai történet irányába.²³ Könnyűszerrel felismerhető, hogy ebben az esetben az *Imago Pietatis* Szentháromsággá kiegészített példájáról van szó.²⁴ Ez a vonatkozás a legtöbb ábrázolásra igaz. A Fiú sebére teszi a kezét, mint Campin idézett képén, egész alakjának megformálása a *Fájdalmak emberé*-t idézi – vessük csak össze Francke mester *Vir dolorum*-át és a Magyar Nemzeti Galéria korai táblaképét!²⁵ A típusok összeolvasására további példa Hans Multscher frankfurti domborműve: Krisztus testét itt is egy angyal tartja, mint Francke mester előbbi *Engelpietà*-ján, de az együttes kiegészül az Atya alakjával.²⁶

A képtípus értelmezésére Tadeusz Dobrzeńiecki dolgozta ki a teológiailag legmegalapozottabb magyarázatot.²⁷ Szentírási szövegek és a kommentár-irodalom felhasználásával rámutatott arra, hogy ezeken az ábrázolásokon az áldozati jelleg van a hangsúly. Eképpen a tartalmi és képi előzmények közt az Ábrahám áldozata jelenetének is helyt kell kapnia. A legbeszédesebb példa a Berlini Passió Mesterének egy metszete,²⁸ melynek felirata a Rómaiakhoz írt levélből vett idézet (8,32): „proprio filio non peperci”, azaz Isten „tulajdon fiát sem kímélte, hanem odaadta értünk, mindnyájunkért”. A kép



2. Fájdalmas Szentháromság, Bártfa, Szt. Egyed-templom

tehát a Megváltás művét kereszthalála által beteljesítő Krisztust állítja elének, aki betölti az Atya akaratát. Nem véletlen, hogy a típus gyakran Madonna-képekkel alkot diptychont: így állítja párba Campin szentpétervári diptychonja²⁹ is Máriát a gyermekkel és a Fájdalmas Szentháromságot, mint a Megváltás két fókuszpontját, Krisztus megtestesülését és önmaga feláldozását.

Éppen a Flémalle-i mester névadó oltáráról származó tábla figyelmeztet azonban egy eddig elhanyagolt szempontra: a frankfurti képen a festett szobortalapzaton ugyanis a „Sancti [!] Trinitas unus Deus” felirat olvasható.³⁰ Minden eddig említett képi párhuzamtól abban különbözik tehát képtípusunk, hogy ez a teljes Szentháromságot ábrázolja. Gertrud Schiller hívta fel a figyelmet arra, hogy nem elsősorban a Szentháromság belső életére esik a hangsúly: a képen nem az Atya fájdalma a lényeg.³¹ Sokkal inkább a Szentháromság kifelé irányuló együttes cselekvéséről van szó: arra figyelmeztet, hogy a Megváltás mindhárom isteni személy közös műve. Míg korábban elegendő volt ezt egy *Dextera Dei*-vel jelezni a Keresztfeszítéseken, a XIV. sz. végére az Atya antropomorfizálása annyira előrehaladt, hogy megszülethetett a Notgottes képtípusa. Kétségtelen, hogy a későközépkori vallásosság számára képtípusunk több átélési lehetőséget nyújtott, és nem utolsósorban ez is elválasztja egy másik rokon típustól, a *Gnadenstuhl* korábbi és elvontabb ábrázolásától.

III. Korai emlékek

Hogy a két típus mennyire szorosan kapcsolódik egymáshoz, azt az internacionális gótika egyik legfontosabb központja, a Dijon melletti Champmol kolostora bizonyítja. A karthauzi kolostort a Szentháromság tiszteletére alapította 1385-ben Merész Fülöp a maga és családja temetkezőhelyéül. A kolostor számára megrendelt műalkotások közt a források több Szentháromság-ábrázolásról is megemlékeznek.³² Ezek egyike lehet az a Jean de Marville műhelyéhez kötött elefántcsont-szobor, melynek töredékét ma a houstoni Straus Collection őrzi.³³ Ez a példány, több más eredetiben vagy másolatban fennmaradt társához hasonlóan, a *Kegyelem trónusá*-nak burgundiai népszerűségét bizonyítja. Ugyanebből a körből származhat a Fájdalmas Szentháromság legkorábbi fennmaradt példája, a fentebb említett, Jean Malouelnek tulajdonított tondó.

Ez utóbbi típus elterjedésében a kódexfestészet is komoly szerepet játszott.³⁴ Talán ennek révén jutott el Ausztriába is, ahol a burgundiai kép igen közeli, bár szereplőiben redukált és tükörképesen fordított változatát alkotta meg 1430 körül a St. Lambrecht-i fogadalmi tábla Mestere.³⁵ A félalakos, angyalokkal kísért típust látjuk viszont egy korábban Münsterben, 1978 óta letétként a kölni Wallraf-Richartz-Museumban őrzött táblaképen is.³⁶ Ezt az 1415 körüli képet, melyet hagyományosan a Szent Veronika-mesternek tulajdonítottak, F. G. Zehnder újabban a szintén kölni Szt. Lőrinc-mestertől származtatja.³⁷ Jellegzetessége, hogy a szenvedés eszközeivel ábrázolt angyalok száma és szerepe csökken, és a kép középterét az Atya és a Fiú alakja tölti ki.



3. Fájdalmas Szentháromság-szobor Polonyból, SNG DP 136

Már Dobrzeńiecki és az ő nyomán Török Gyöngyi rámutatott arra, hogy a Magyar Nemzeti Galériában őrzött korai táblakép ehhez az ábrázoláshoz áll legközelebb.³⁸ A budapesti kép mestere még tovább lép az absztrahálásban, és az angyalokat is elhagyja: így a kép terét pusztán a Szentháromság alakjai töltik ki. Látszólag közel áll ehhez a Rottweili mester 1440 körüli karlsruhei képe is,³⁹ de ennek megítélését nehezíti, hogy ez utóbbi nyilvánvalóan egy nagyobb kép töredéke.

A budapesti tábla provenienciájáról eddig annyit tudott a kutatás, hogy az 1912-es szombathelyi műtörténeti kiállításon bukkant fel először, ahonnan a szombathelyi múzeumba, majd átvétellel a Szépművészeti Múzeumba, később a Magyar Nemzeti Galériába került. Legbővebben a Pannonia Regia katalógusa nyilatkozott róla, azt is megemlítve, hogy Szombathelyre a Taxis család tulajdonából került. Valamennyi leírás Nyugat-Magyarországra lokalizálta a képet.⁴⁰ Ám ha valóban a Taxis-családhoz kötődik, akkor hazai eredete meglehetősen kétes.

Ez az olasz eredetű család, mely főképpen a postaszolgálat kiépítésével szerzett hírt s vagyont magának, a Németalföldtől Frankfurton és Regensburgon át Bécsig mindenütt jelen volt. Magyarországon több ága is képviseltette magát: a híresebb, a Thurn und Taxis hercegek Vas megyében is jelen voltak.⁴¹ Érdemesebb azonban tovább nyomozni: az 1912-es Vasvármegyei Műtörténeti Kiállítás katalógusából kiderül ugyanis, hogy a kép a pinkafői (Pinkafeld) illetőségű gr. Taxis Jánosné birtokából származott.⁴² Taxis János gróf a család másik, bordognai és valnigrai ágából eredt,⁴³ 1856-ban született Innsbruckban és 1930-ban halt meg Grazban, mint Tirol örökös főpostamestere és cs. és kir. főhadnagy.⁴⁴ Magyarországon nem sok nyomot hagyott tevékenysége, Pinkafőhöz pedig semmi sem köti, lévén ez 1664 óta Batthyány birtok.⁴⁵ Rögtön világhíressé válik azonban a helyzet, ha felismerjük, hogy felesége, a katalógusban szereplő Taxis Jánosné grófnő nem más, mint Batthyány Ágnes, a család pinkafői ágazatának sarja, Batthyány-Strattmann László herceg nővére.⁴⁶ A Batthyányak az 1912-es kiállítás egyik legnagyobb pártfogói voltak: az elnökségben, az igazgatóságban, a védnökök sorában és legfőképpen a kiállítók közt a család hét tagját is megtaláljuk (1. ábra).⁴⁷ Közülük hatan a pinkafői ágazatból származnak, a hetedik, az ekkor már 86 éves Ödön herceg pedig gyermektelen lévén nem sokkal később az imént említett Lászlóra örökíti a hercegi címet. A legfontosabb korai (főként német és németalföldi) képeket egy kivétellel Batthyány Iván, a németújvári (Güssing) vár gondoka kölcsönözte.⁴⁸ Az egyetlen kivétel a szóban forgó Szentháromság, Batthyány Ágnes tulajdonából.⁴⁹ Ágnes grófnő pedig anyja, Batthyány Ludovika révén a németújvári gondnokságot 1870-ben megöröklő Zsigmond gróf unokája, a tisztet 1894 óta betöltő Ivánnak unokahúga volt (2. ábra).⁵⁰ Nagyon valószínűnek látszik tehát, hogy a budapesti kép nem a Taxis-család, hanem a Batthyányak tulajdonából származik, és könnyen elképzelhető, hogy a XIX. század utolsó harmadában a németújvári gyűjteményből szakadt ki. Onnan, ahonnan Bruegel *Keresztelő Szt. János prédikációja* és a *Fonó Mária* is származik.⁵¹

Ez utóbbi kép időben és stílusban sem áll messze a Nemzeti Galéria szóbanforgó táblájától.⁵² A Szentháromság-kép datálásában némi ingadozás mutatkozik: a Radocsay által 1490–1500 közé keltezett⁵³ képről Török Gyöngyi ismerte föl korai keletkezését, előbb 1430–40 közé,⁵⁴ majd 1440-re,⁵⁵ végül a Pannonia Regia-kiállításon 1450-re datálva.⁵⁶ Az egyre későbbre tolódo keltezés az Atya törtebb redői, Krisztus vállának realiztikus ábrázolása, mindenekelőtt pedig



4. Fájdalmas Szentháromság, oromkép Nagypalugyáról, MNG ltsz. 7617

a kép hátoldaláról leválasztott Szt. Péter és Pál-figurák megformálása indokolhatta. Bár az első két jellegzetesség révén a Fonó Máriánál valóban későbbinek tűnik, ezek alapján nem szükséges 1430-nál sokkal későbbre datálni; az utóbbi érv pedig elesik, hiszen a hátoldal későgótikus (és nem különösebben kvalitásos) apostolfiguráit több évtized választja el a Szentháromság kiváló, még az internacionális gótika jegyeit magán viselő alakjaitól.

A kép bécsies vonásai régóta ismertek a szakirodalomban.⁵⁷ Tekintve, hogy a németújvári *Maria Gravidá*-t az újabb osztrák irodalom minden további nélkül az 1410–15 körüli bécsi festészetbe sorolta,⁵⁸ valamint ismerve a Batthyányak intenzív ausztriai jelenlétét, nem zárható ki a Szentháromság-kép osztrák eredete sem. Végül is a kérdés jelentőségét nem érdemes el-
túlozni. Művészettörténeti szempontból nem jelent nagyobb különbséget, hogy egy osztrák tanultságú mester egy ismeretlen nyugat-magyarországi vagy ausztriai hely számára készítette-e a táblát. Az ikonográfiai típus története szempontjából azt kell kiemelnünk, hogy a kép jól illeszkedik a XV. sz. eleji osztrák ábrázolási szokásokhoz, de Magyarországon nagyobb hatást nem gyakorolt. Ha túlzó is az a kijelentés, hogy e „táblakép ennek az érdekes ikonográfiai típusnak egyetlen ismert magyarországi példája”,⁵⁹ az bizonyos, hogy szélesebb körben csak évtizedekkel később, más impulzusok hatására terjed el.

IV. Későbbi variánsok

Kompozíciójában a félalakos képekkel rokon az a típus, amikor az álló Atya maga előtt tartja a teljes alakos Krisztust. Troescher feltételezése szerint ez is a burgundi udvarból származik, bár erről a területről eredetiben nem maradt ránk példa.⁶⁰ Erre az elveszett emlékanyagra vethet fényt az a Gdanskból származó, 1435 körüli tábla, melyet a varsói Nemzeti Múzeumban őriznek.⁶¹

Az álló alakos ábrázolás különösen a faszobrászatban örvendett nagy népszerűségnek, mivel ennek kompozíciója könnyen összhangba hozható a fa természetes alakjával. A megszámlálhatatlan példából emelek ki egy felső-szászországi és egy kelet-poroszországi példát (XV. sz., Erfurt ill. XVI. sz. eleje, Lidzbark Warminski).⁶² Ennek variánsa az a típus, amikor az Atya trónon ül: szép példája Tilman Riemenschneider egy berlini szobra az 1510-es évekből,⁶³ vagy egy nem sokkal későbbi emlék Cesky Budejovicéből.⁶⁴

A cseh példával hozta összefüggésbe és Erich Wiese nyomán a lőcsei Pál mester körébe sorolta A. Güntherová a *bártfai* (Bardejov) Szt. Borbála-oltár predellájaként felhasznált, egykor a főoltár evangéliumi oldalán szabadon álló Fájdalmas Szentháromság-szobrot.⁶⁵ A XV. sz. végi faragványt a hazai kutatás inkább más bártfai emlékekkel rokonította, Radocsay a kassa-sárosi és szepesi művészet metszéspontjába helyezte. Ikonográfiai szempontból azért érdemel figyelmet, mivel az eddigiekhez képest új jelentésréteget figyelhetünk meg rajta: az Atya nem maga előtt tarja a testet, hanem maga mellé ülteti. Ebben a motívumban már a küldetését teljesített Fiú visszatérése fogalmazódik meg, a 109. zsoltár kezdőszavai szerint: „Dixit Dominus domino meo: sede a dextris meis”, „Monda az Úr az én uramnak: Ül az én jobbomon”. Világosabban fogalmazza meg a témát a Berlini Passió Mesterének egy lapja, melyen (a gdanski képhez hasonlóan) Krisztus glóbuszon áll, a Szentháromság másik két személye a trón két szélén fogadja a visszatérőt.⁶⁶ Hogy a típus a szobrászatban is ismert volt, azt egy XVI. sz. eleji észak-német faragott oltár is mutatja.

Nem kapott a kutatásban kellő hangsúlyt, pedig meglehetősen szembeötlő, hogy ez a megoldás lényegében a Campin köréből származó művekről ered. Ahogy a már említett szentpétervári képen, úgy egy másik alkotásának a leuveni múzeumban őrzött másolatán is a trónon ülő Atya térdével balra fordul, hogy a Fiút jobbján tarthassa.⁶⁷ Bár a környezet és a mellékalak változhat, az oldalsebére mutató Krisztus állandónak bizonyul. A kompozíció sikerét nagyszámú másolat jelzi a miniatúrafestészetben éppúgy, mint a faszobrászatban.⁶⁸

Ennek későbbi változatain a Krisztus-alak kompozíciója megmarad ugyan, de az Atya a Pietákra emlékeztető módon az ölébe veszi: ezt mutatja egy vatikáni német Cusanus-kézirat a XV. sz. 2. feléből,⁶⁹ vagy egy spanyol XV. sz. végi szobor az aacheni Suermondt-Museumból.⁷⁰ További példakon a Krisztus-alak jobb kezét hasonlóan tartja, de balja lehanyatlik. Ebbe a típusba sorolható az a Sáros megyei *Polony*-ból (Poloma) származó Szentháromság-dombormű, melyet a pozsonyi SNG őriz letétként. A polonyi Szentháromság-titulusú templom főoltáráról származó faragványt Erich Wiese nyomán a szlovák kutatás besorolta a lőcsei Pál mester művei közé, Radocsay a Szent Anna-oltárok Mesteréhez kötötte a művet.⁷¹ Már Hekler Antal felismerte ikonográfiai rokonságát a tiroli Niederlana templomában található oltár szoborral.⁷² Szorosabb kapcsolatot a két mű között mégsem kell keresnünk, hiszen egy szélesebb körben elterjedt típus két példájáról van szó. Ennek klasszikus, legnagyobb hatású megfogalmazása Dürer 1511-es fametszete.⁷³



5. Fájdalmas Szentháromság, eredetileg Gnadenstuhl Felsőrépásról, SNG Irtz. P 118

bizonyára a polonyi dombormű mestere is ezt vagy ennek egy leszármazottját követte, ezért datálásában elfogadhatónak látszik az 1520 körüli évszám.⁷⁴ E megoldás jellegzetessége az Atya ölében ülő, nyújtott tartású elernyedtest, melynek jobb keze lelóg, bal keze vízszintesen kinyúlik, lába keresztbe van vetve. A metszet hosszan tartó hatását jelzi, hogy Johann Georg Vischer (†1643) pommersfeldeni festménye a XVII. sz. első felében pontról pontra ezt követi.⁷⁵ A közép-kelet-európai festészetben játszott szerepére a krakkói székesegyház Collectoriumának egy iniciáléja is utal.⁷⁶

Itt érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy Magyarországon a polonyi domborművön kívül egy másik idevágó példa is ismert. Ezt a táblaképet, mely az eddigi kutatás kijelentéseivel szemben megtöri a Batthyány eredetű kép monopolhelyzetét,⁷⁷ mindeddig figyelmen kívül hagyta a kutatás: képét nem publikálták, és kvalitása valamint állapota miatt a Magyar Nemzeti Galéria raktárában várja sorsa jobbra fordulását.⁷⁸ A szóban forgó festmény egy *Nagypalugyáról* (Galovany) származó oromkép, melyet 1939-ben vásárolt meg a Szépművészeti Múzeum egy budapesti magángyűjtőtől.⁷⁹ A Nemzeti Galériában őrzött legkorábbi archív felvétel még a magángyűjteményben készült.⁸⁰ Oldalnézetből jól látszik, hogy az oromkép eléggé meghajlott, és a festék is elkezdett leperegni, ezért 1954-ben restaurálták.⁸¹

A kép egyetlen említése Radocsay Dénestől származik, aki 1955-ös táblakép-korpuszában 1510–20 közé datálta, és a vidékies, alacsony művészi színvonalú táblák csoportjába sorolta, hozzátéve, hogy vaskos alakjai a népi művészethez közelítenek.⁸² Jóllehet a kép ma sincs a legjobb állapotban, még a korlátozott autopszia is megerősíthet minket abban, hogy Radocsay Dénesnek a minőség tekintetében igaza volt. A datálást csupán annyiban kell módosítani, hogy szükségképpen pár évvel a Dürer-metszet után keletkezhetett (melynek talán nem is kell feltételeznünk közvetlen ismeretét), így inkább az 1520 körüli időszak tűnik elfogadhatónak.

A Liptó megyei Nagypalugya gótikus temploma már a XIX. végén romos állapotban volt,⁸³ ma pedig a község területét a liptószentmáriai (Liptovská Mara) víztározó fedi.⁸⁴ A templomot (akárcsak Polonyban) itt is a Szentháromságnak szentelték: úgy tűnik tehát, a Fájdalmas Szentháromság típusa leginkább akkor jelent meg kisebb helyeken, amikor ezt egyedi szempont, így a templom titulusa indokolta.⁸⁵ Bártfa, Polony és Nagypalugya azt bizonyítja, hogy a későközépkori Magyarországon (legalábbis a Felvidéken) a típus ismertebb volt, ha önálló hagyományt nem is feltételezhetünk, és semmiképpen nem vezethetjük le a Nemzeti Galéria korai táblaképéből. A két legkésőbbi emlék rokonsága inkább arra példa, hogy a Dürer-metszet nyomán elterjedt kompozíció hazánkban is kedvelt volt, és az ábrázolások jól beilleszthetők a közép-európai keretek köré.

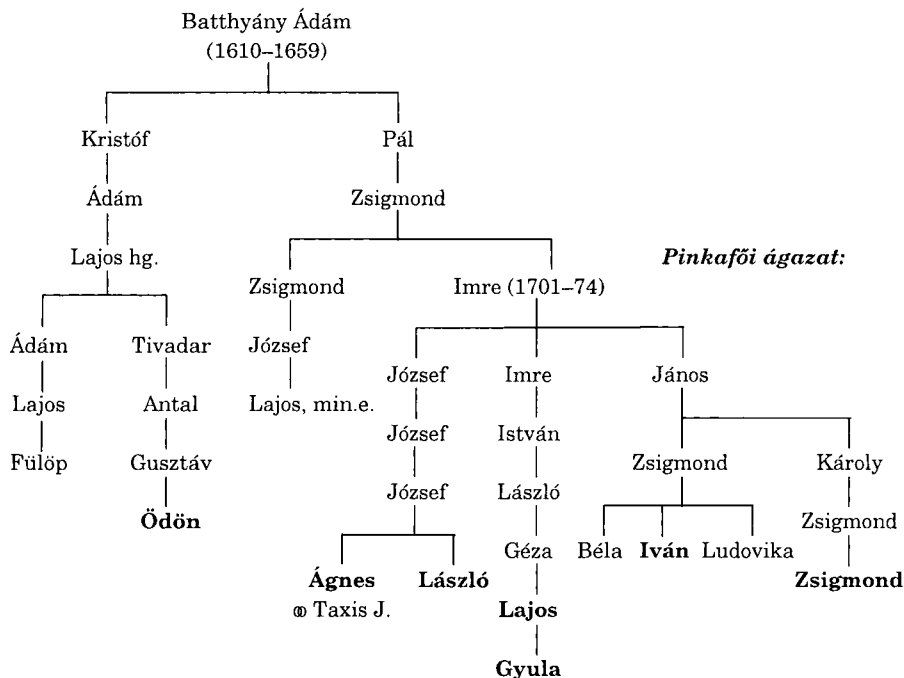
De a nagypalugyai oltárkép tartogat még egy ikonográfiai különlegességet. Az általam ismert több mint száz példa közül ez az egyetlen, amelyen a halott Krisztus arca az Atya felé fordul. Ez eltérést jelent a düreri kompozíciótól, és ha az oltár kvalitása nem ébresztene kételyt, még koncepciót is



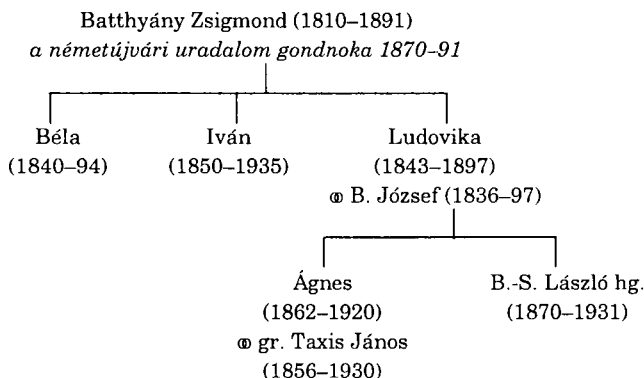
6. A felsőrépási szobor restaurálás után, Slovenská národná galéria, P 118

lehetne mögötte sejteni. Többről van itt szó, mint hogy a festő, egy szellemes kollégánk megfogalmazása szerint, összekeverte a mintakönyvében Krisztus és Júdás portréját. A két arc egymás felé fordulása kapcsolatot feltételez, fokozott együttérzést, ahogy egyes bizánci és itáliai Levételeken vagy Sírbatételeken Mária és Krisztus arca is összesimul.⁸⁶ A hátrahanyatló, profilból ábrázolt fej motívuma leginkább Pietàkról ismert:⁸⁷ vagyis a nagypalugyai képen a Fájdalmas Szentháromság típusában a Pietà-jelleg (és ezzel az érzelmesebb jelentésréteg) erősödik.

Erre a változásra is lehet találni egy szemléletes hazai példát. Ez a pozsonyi Nemzeti Galéria (Bratislava, narodní galeria) *Felsőrépásról* (Vyšne Repaše) származó faszobra.⁸⁸ Radocsay 1967-es korpusza a katalógusban 1510–20 tájára helyezte, a szövegben azonban XVII. századnak nyilvánította.⁸⁹ A restauráláskor derült ki, hogy mindkét meghatározásban volt igazság. Az eredeti gótikus szobor, mely a lőcsei (Levoča) Szt. Jakab-templom északi mellékhajójának Kálváriájával rokonítható, az újabb szlovák kutatás szerint 1470 körül keletkezhetett, és a Gnadenstuhl ikonográfiáját követhette. Ezt a XVII. században alakították át, és a Pietak mintájára egy corpust helyeztek el az ölében – ezzel is gyarapítva (némiképp félrevezetően) a középkori eredetű Fájdalmas Szentháromság-ábrázolások számát.



1. ábra: Az 1912-es szombathelyi műtörténeti kiállításon résztvevő Batthyányok leszármazása



2. ábra: gr. Taxis Jánosné sz. Batthyány Ágnes és a németújvári vár gondnokainak rokoni kapcsolata

JEGYZETEK

¹ „No satisfactory iconography of the dogmas of the Trinity has ever been achieved, and the best proof of this is that all the iconographies that have ever been proposed have been rapidly abandoned, to be followed by new attempts just as debatable and equally ephemeral.” GRABAR, André: *Christian Iconography. A Study of Its Origin*. Princeton University Press, 1961. 112.

² CSEMEGI József: Trinitász-szimbólumok és ábrázolások a középkori Magyarország művészetében, in: *Művészettörténeti Tanulmányok 1954–55*, Bp. 1956. 7–45.

³ DÁVID Katalin: Adatok a Trinitas ikonográfiájához, in: *Művészettörténeti Értesítő*, XI (1962) 24–39.

⁴ BÁLINT Sándor: *Ünnepi Kalendárium*. Bp. Szent István Társulat, 1977. I. 392–412., a középkorra vonatkozóan: 395–398.

⁵ *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk.: Marosi Ernő (A magyarországi művészet története II.), Bp. Akadémiai, 1987. 183.

⁶ KOVÁCS Zoltán: Trinitas in hominis specie, in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 77 (1992) 41–58, 95–105.; uő: Antropomorf Szentháromság-ábrázolások a középkori Magyarországon, in: *Művészettörténeti Értesítő*, XLV (1996) 187–202.

⁷ LÓVEI Pál: A siklósi plébániatemplom szentélye és középkori falképei, in: *Műemlékvédelmi Szemle*, V (1995) 1–2.sz. 177–214., különösen a 201., 19. jegyzet; KOVÁCS i.m. 1996 (6. jegyzet) 200., 7. jegyzet; önállóan: BODA Zsuzsanna: Egységes hármasság – 18. századi trifrons Szentháromság-szobor a Magyar Nemzeti Galériában, in: *Művészettörténeti Értesítő*, XLV (1996). 274–276.

⁸ TÖRÖK Gyöngyi: Beiträge zur Verbreitung einer niederländischen Dreifaltigkeitsdarstellung im 15. Jahrhundert, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 81 (1985) 7–31.

⁹ Atya-Fiú-Szentlélek. A Szentháromság tisztelete a népi vallásosságban. 4. Szegedi Vallási Néprajzi Konferencia, 1998. október 6–7. (JATE Néprajzi Tanszék): SZILÁRDFY Zoltán: A barokk kori Szentháromság kultusz és ikonográfia Közép-Európában; SZÁKÁCS Béla Zsolt: Szentháromság-ábrázolások a középkori Magyarországon; TÖRÖK József: A Szentháromság tisztelete a középkori Magyarországon; LÁNGI József: Az abai Szentháromság tiszteletére szentelt templom; IMRE Mária: Szentháromság ábrázolások ikonográfiája a Dél-Dunántúlon, stb.

¹⁰ Ld. LÓVEI 1995 (7. jegyzet). Vö. PROKOPP Mária: Keszthely és Siklós újonnan feltárt gótikus falképei, in: *Ars Hungarica*, XXIII

- (1995) 155–167.; PIOVANO, Claudia: A siklósi plébániatemplom szentélyének falképei, in: Műemlékvédelmi Szemle, VII (1997) 1–2.sz. 65–94.
- ¹¹ A korábbi állapot tanulmányozható: RADOCSAY Dénes: A középkori Magyarország táblaképei. Bp. Akadémiai, 1955. VIII. tábla. Már megtisztított állapotában ismerteti: Magyarországi művészet 1300–1470 körül (mint 5. jegyzet) 618. (VÉGH J.) és 1419. kép.
- ¹² RADOCSAY Dénes: A középkori Magyarország faszobrai. Bp. Akadémiai, 1967. 72. (a bártfai szobor kapcsán tett kitérő)
- ¹³ TÖRÖK Gyöngyi: Táblaképfestészetünk korai szakasza és európai kapcsolatai, in: *Ars Hungarica*, VI (1978). 7–27., különösen: 18–20. A szerző nagyrészt Tadeusz Dobrzeńiecki kutatásain alapuló megállapításait (vö. 16. jegyzet), melyek mára részben felülvizsgálásra szorulnak (ld. pl. 36. jegyzet), a kép kapcsán többször is megismételte: A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei. Szerk: MOJZER Miklós, Bp.: Corvina, 1984, no. 22; TÖRÖK 1985 (mint 8. jegyzet) 14–15.; *Capolavori da musei ungheresi. Collection Thyssen-Bornemisza*, Lugano. Milano, 1985. no. 1.; *Meisterwerke europäischer Malerei aus ungarischen Museen. Germanisches Nationalmuseum, Ausstellungskatalog, Nürnberg, 1985. Nr. 1.; Die Steiermarkt. Brücke und Bollwerk. Schloss Herberstein bei Stubenberg, Katalog der Landesausstellung. Graz, 1986. 142.; Magyarországi művészet 1300–1470 körül (mint 5. jegyzet) 713.; Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541. Katalógus. Szerk: MIKÓ Árpád – TAKÁCS Imre. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 492–4., no. X–6.*
- ¹⁴ TROESCHER, Georg: Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur” oder „Notgottes”, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch IX (1936)* 149–168., különösen: 149, 154–5, 166–8.
- ¹⁵ BRAUNFELS, Wolfgang: Die heilige Dreifaltigkeit. Düsseldorf, Schwann, 1954. XLI.; SCHILLER, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst 2.*, Gütersloh, Gerd Mohn, 1968. 234.
- ¹⁶ DOBRZENIECKI, Tadeusz: U zródel przedsta-wien: „Tron Laski” i „Pietas Domini”, in: *Rocznik Muzeum narodowego Warszawy*, XV (1971) 221–312. A lengyel szövegben Pietas Domini, a francia rezümében Pietas Christi szerepel. A Miurunk azonosításához már BRAUNFELS i.m. XLI.
- ¹⁷ RADOCSAY 1967 72. a 12. jegyzet kitérője és katalógustételek (154., 175., 206.)
- ¹⁸ A Keresztény Művészet Lexikona. Szerk: SEIBERT, Jutta, Bp. Corvina, 1986. 288.
- ¹⁹ Az alábbiól eltérően, de igen világosan foglalja össze a témát EBERT-SCHIFFERER, Sybille: *Notgottes*, in: *uő – JÜLICH, Theo: Gottesfrucht und Höllenangst. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 1993. 76–93., különösen 78–85.*
- ²⁰ A Keresztény Művészet Lexikona (mint 18. jegyzet) 289.
- ²¹ *Europäische Kunst um 1400, Katalog, Kunsthistorisches Museum, Wien 1962. no. 18–19.; TROESCHER, Georg: Burgundische Malerei. Berlin, Gebr. Mann, 1966. 62., 75–76., Abb. 25., 50., 53A–B, a kérdéshez még: 148–149.; Id. még LAJTA Edit: Korai francia festészet. Bp. Corvina, 1973. no. 7–8.*
- ²² *Így Charles STERLING, vö. Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V. Catalogue, Grand Palais, Paris: Réunion des musées nationaux, 1981. 377–378., no. 327.*
- ²³ Hans Baldung Grien: A Szentháromság misztikus Pietával, 1512, London, National Gallery. OSTEN, Gert von der: Hans Baldung Grien. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1983. 83–84., Nr. 18., Tafel 51.
- ²⁴ Panofsky az Imago pietatis kiegészített változatai közt sorolja fel típusunk három változatát: PANOFSKY, Erwin: *Imago pietatis*, in: *Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag. Leipzig, Seemann, 1927. 261–308., különösen 282. (f, g, h)*
- ²⁵ Lipcse, Museum der Bildenden Künste. EÖRSI Anna: *Az internacionális gótika festészete. Bp. Corvina, 1984. no. 34. – A MNG képerre rövidesen visszatérünk.*
- ²⁶ Frankfurt, Liebighaus Museum alter Plastik. OS, Henk van: *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe. Amsterdam, Rijksmuseum, 1994. 124–125.*
- ²⁷ DOBRZENIECKI, Tadeusz: *A Gdansk Panel of the Pitié-de-Nostre-Seigneur: Notes on the Iconography*, in: *Bulletin du Musée National de Varsovie, X (1969) 29–56.; ugyanez bővebben: DOBRZENIECKI 1971 (16. jegyzet)*
- ²⁸ Pl. London, British Museum, DOBRZENIECKI 1969 (27. jegyzet) 10. kép

- ²⁹ Szentpétervár, Ermitázs. LOEWINSON-LESING, Vladimir – NICOULINE, Niclas: Le musée de l'Ermitage Leningrad (Corpus de la peinture des anciennes Pay-bas Méridionaux au Quinzième siècle 8), Bruxelles, Centre national de Recherches „Primitifs Flamands”, 1965. no. 108, 5–20. Az újabb irodalom elvitatja a mestertől, és egy követőjének attribuálja: KEMPERDICK, Stephan: Der Meister von Flémalle. Turnhout, Brepols, 1997. 26–28.
- ³⁰ Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. KEMPERDICK 1997 (29. jegyzet), 24. Vö. PÄCHT, Otto: Van Eyck. Die Begründer der altniederländischer Malerei. München, Prestel, 1989. 35–40. (itt bővebben az ikonográfiai típusról; itt köszönöm meg Kovács Imrének, hogy felhívta figyelmemet erre a passzusra).
- ³¹ SCHILLER 1968 (15. jegyzet) 233–234.
- ³² Ezekről bőségesen: VERDIER, Philippe: La Trinité debout de Champmol, in: Etudes d'art français offertes à Charles Sterling. Ed.: Albert CHÂTELET – Nicole REYNAUD. Paris, Presses Universitaires de France, 1975. 65–90.
- ³³ VERDIER 1975 (32. jegyzet); újabban: Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age, ed. Peter BARNET, Catalogue, Detroit, 1997. no. 65.
- ³⁴ DOBRZENIECKI 1971 (16. jegyzet), 13–15. kép
- ³⁵ Bécs, Österreichische Galerie, Inv. 4912; BAUM, Elfriede: Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Wien–München, Schroll, 1971. 32., Nr. 12 és uő: Supplement zum Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Wien–München, Schroll, 1981. 13., Nr. 12.
- ³⁶ Mivel a hazai szakirodalomban egy mára elavult állapot rögzült (ld. a 13. jegyzet valamennyi tanulmányát), szükséges a kép őrzési helyét és attribúciós kérdéseit röviden megvilágítani. A tábla jelenleg a münsteri Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte és a Westfälisches Kunstverein (itt eredeti ltsz. 86 WKV) letétje a kölni Wallraf-Richartz-Museumban. Dep. 363. A kép többször is megjárta a Köln–Münster utat: 1881–1936: Münster, 1936–1950: Köln, 1950–78: Münster, 1978-tól Köln. A kép hátoldalán egy *Vera icon* látható. ZEHNDER, Frank Günter: Katalog der atlkölner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI). Köln, Stadt Köln, 1990. 491–494.
- ³⁷ A Veronika-mester műhelyében mutatható ki 1415–30 között. ZEHNDER 1990 491; már hasonlóképpen a szerző korábbi diszsertációjában: ZEHNDER, Frank Günter: Der Meister der Hl. Veronika. Diss. Bonn, 1974. Sankt Augustin: 1981
- ³⁸ DOBRZENIECKI 1971 (16. jegyzet) 253. TÖRÖK 1978 (13. jegyzet) 19.
- ³⁹ Karlsruhe, Kunsthalle, Nr. 1135. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog alte Meister bis 1800. Bearbeitet von Jan LAUTS. Karlsruhe, Vereinigung der Freunde der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 1966. 258.
- ⁴⁰ A MNG régi gyűjteménye (mint 13. jegyzet) no. 22.; Pannonia Regia (mint 13. jegyzet) 492., no. X–6. (mindkettő TÖRÖK Gy.) A legbiztosabb fogózó pont a szombathelyi katalógus kijelentése: „Tulajdonosa a vasmegyei muzeumnak ajándékozta” (CSÁNYI Károly: A vasvármegyei műtörténeti kiállítás katalógusa. Szombathely, Vasvármegyei Kultur-egyesület, 1912. 6.)
- ⁴¹ A Thurn und Taxis családhoz: WURZBACH, Constantin: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 46. Theil, Wien, K.k. Hof- und Staatsdruckerei, 1882. 66–93. Magyarországi tevékenységükhöz: NAGY Iván: Magyarország családai XI. Pest, Ráth Mór, 1865. 186–187. SZINNYEI József – FEJÉRPATAKY László (szerk.): Magyar Nemzetiségi Zsebkönyv. Főrangú családok I. Bp. Franklin, 1888. 13. Vasmegyei jelenlétükre: Vasvármegye. Szerk.: BOROVSZKY Samu (Magyarország Vármegyéi és Városai), Bp. Apollo, 1898. 21., 248., 419–420. Thurn-Taxis Egon lakhelye Baltavár (Vas), de legnagyobb birtokaik egy szerencsés házasság révén Torontál megyében voltak (Écska). SZERENCS János: A Főrendház évkönyve, Bp. Pesti Nyomda, 1900. 216.
- ⁴² CSÁNYI 1912 (40. jegyzet) 6. A kiállítók névsorából derül ki a helynév: Pinkafő.
- ⁴³ A Taxis-család ezen ágához: WURZBACH, Constantin: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 43. Theil, Wien, K.k. Hof- und Staatsdruckerei, 1881. 169–172. KEMPELEN Béla: Magyar nemes családok X. Bp. Grill Károly, 1931. 289.
- ⁴⁴ Taxis Jánosról és rokoni viszonyairól: SZINNYEI-FEJÉRPATAKY 1888 (41 jegyzet) 33.

- GUDENUS János József: A magyarországi főnemesség XX. századi genealógiája I. Bp. Natura, 1990. 119. Megjegyzendő, a IV. kötetben (Bp. Heraldika, 1998. 81–83.) a Taxis család magyarországi tagjai közt nem szerepel.
- ⁴⁵ Pinkafőhöz: Vasvármegye i.m. 1898 (41. jegyzet) 80–83. Megjegyzendő, a leírás szerint Batthyány Ádám veszi meg 1664. július 28-án Ehrenreich Kristóf bárótól, de a nevezetes Batthyány Ádám 1659-ben elhunyt, hasonló nevű unokája pedig csak 1662-ben született.
- ⁴⁶ Batthyány Ágnes családi viszonyaihoz: SZINYEI-FEJÉRPATAKY 1888 (41. jegyzet) 33. KEMPELEN Béla: Magyar nemes családok I. Bp. Grill Károly, 1911. 490. (a Batthyány és Batthyány-Strattmann családok: 486–493.); GUDENUS I. 1990 (44. jegyzet) 113–119, különösen 119.
- ⁴⁷ Az 1912-es kiállítás résztvevői a Batthyányi-családból: az egyik elnök: Batthyány Lajosné (a másik: Széll Kálmán), társelnök: Batthyány Lajos, az igazgatóságban: Batthyány Gyula, a védnökök közt: Batthyány Iván, Batthyány-Strattmann Ödön, Batthyány László és Batthyány Zsigmond. A kiállítók közt: Batthyány-Strattmann Ödön, Batthyány Iván, Batthyány Lajos és neje (valamint Taxis Jánosné sz. Batthyány Ágnes, de ez nem derül ki a katalógusból, így lehetséges, hogy további családtagok is rejtőznek a névsorban).
- ⁴⁸ A katalógus szerint Batthyány Iván kölcsönözte a festmények közül: no. 21 (XVI. századi bizánci), 23–38. (XV–XVI. századi német), 40–44 (XVI–XVII. századi németalföldi), a magyarországiak közül (melyek sorát a szóbanforgó Szentháromság-kép nyitja meg a 74-es szám alatt): 75, 82–83 (XVII–XVIII. század).
- ⁴⁹ 74. sz.: „Oltárszárny (XV. század vége). A fatábla egyik lapján: Pietà (Krisztus temete, Szentlélek és egy szent) Hátsó lapján: Szt. Péter és Pál apostolok, M. 64, Sz. 51 cm. Kiállító: gróf Taxis Jánosné” CSÁNYI 1912 (40. jegyzet) 6.o. Ugyanő még további 19, szempontunkból érdektelen tétel kiállítója (nos. 138, 263, 493, 494, 578, 691, 699, 714, 741a, 823–829, 831, 856, 873).
- ⁵⁰ A németújvári vár tulajdona a Batthyány-Strattmann hercegi ágban öröklődött. A vár gondnokságát Fülöp herceg (1781–1870) végrendeletileg bízta távoli rokonára, Batthyány Zsigmondra (1810–1891), akitől rövid időre idősebb fia, Béla (1840–1894), majd ifjabb fia, Iván (1850–1935) örökölte. Az ő húguk volt Ludovika (1843–1882), akinek Batthyány Józseffel (1836–1897) 1861-ben kötött házasságából származott Ágnes (1862–1920). A családi viszonyokhoz ld. a 46. jegyzetben megadott irodalmat; a németújvári vár gondnokságához: SÓSKUTI TÁRNOK Alajos: A Batthyány hercegi s grófi nemzetség lezármasztása a 972-dik évtől 1874-dik évig. Nagy-Kanizsa, Wajdits József, 1875. 23. a várról: uo. 31–34. és HAÁSZ Gyula: A németújvári vár, in: Németújvár és Környéke, II. 8.sz. (1914. II. 15.).
- ⁵¹ A két kép provenienciájához: 1896-ban Németújvárról viszik őket a milleneumi kiállításra, 1912-ben ugyaninnen a szombathelyi tárlatra, de 1919-ben már Nagycsáknányról (Batthyány Iván birtoka) kerülnek a Szépművészeti Múzeumba. STIASNY Róbert: Két festmény a XV. századból, in: Archaeologiai Értesítő, 1896. 416–423. (Fonó Mária). – VÉGH Gyula: Élményeim és véleményem IV. 126–130. (OSzK Kézirattár, Quart. Hung. 3682/II), a pinkafői képről nem tesz említést, de részletesen beszámol a kiállítás előzményeiről és szervezéséről, így a németújvári várban talált kincsekről; PIGLER Andor: A Régi Képtár katalógusa. Országos Szépművészeti Múzeum. Bp. Akadémiai, 1954. 85–86. KATONA Imre: Az 1912-es vasvármegyei műtörténeti kiállítás, in: Művészet, 1963. 4.sz. 13–15. uő: Bruegel és a Batthyányak (Gyorsuló Idő) Bp. 1979. (Bruegel)
- ⁵² A Fonó Máriához: URBACH Zuzsa: „Dominus possedit me...” (Prov. 8,22) Beitrag zur Ikonographie des Josephszweifels, in: Acta Historiae Artium, XX (1974) 200–266. A MNG régi gyűjteményei (mint 13. jegyzet) no. 20. és Pannonia Regia (mint 13. jegyzet) 490–492. (mindkettő TÖRÖK Gy.); TÖRÖK Gyöngyi: Újabb ismeretek az oltárépítő műhelyek munkamódszereiről, in: Ars Hungarica, XXIII (1995) 181–188.
- ⁵³ RADOCSAY 1955 (11. jegyzet) 329.
- ⁵⁴ TÖRÖK 1978 (13. jegyzet) 20., ugyanígy Magyarországi művészet 1300–1470 körül (mint 5. jegyzet) 713.
- ⁵⁵ A MNG régi gyűjteményei (mint 13. jegyzet) no. 22 (TÖRÖK Gy.).
- ⁵⁶ Pannonia Regia (mint 13. jegyzet) 492., no. X–6.

- ⁵⁷ TÖRÖK 1978 (13. jegyzet) 19.
- ⁵⁸ OBERHAIDACHER, Jörg: Der Beitrag des Meisters von Heiligenkreuz zur Entstehung des Wiener Stilbildes der Internationalen Gotik. Zur Stilgeschichte in der Wiener Malerei um 1400, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46–47 (1993–94), 533–539., különösen 533–534.: 1410–15-re datálva és a Bécsi Bemutató Mesterének körébe sorolva.
- ⁵⁹ A MNG régi gyűjteményei (mint 13. jegyzet) no. 22 (TÖRÖK Gy.).
- ⁶⁰ TROESCHER 1936 (14. jegyzet).
- ⁶¹ Inv. no. 187514. DOBRZENIECKI, Tadeusz: Catalogue of the medieval painting. Warsaw, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1977. 145–149. no. 38.
- ⁶² DOBRZENIECKI 1971 (16. jegyzet) 21–22. kép.
- ⁶³ Staatliche Museen Berlin, Skulpturen-Abteilung, inv. 2549. Bildwerke der Christlichen Epochen von der Spätantike bis zur Klassizismus. Aus den Beständen der Skulpturenabteilung der Staatlichen Museen, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem. München, Prestel, 1966. 75. Nr. 363, Tafel 60.
- ⁶⁴ Hluboká, Alšova jihoceska galerie, 1515–20 k. DENKSTEIN, Vladimír – MATOUŠ, František: Jihoceska gotika. Praha: Statní Nakladatelství Krásné Literatury, Hudby a Umení, 1953. 61., 100. o. és 60. kép; Jihoceska pozdni gotika 1450–1530, Katalog, Hluboká: Alšova jihoceska galerie, 1965. 223–224. o. és I. színes tábla; Gotické umení v jižních Čechách, Katalog, Praha: Národní Galerie, 1989, 33–34.
- ⁶⁵ RADOCSAY 1967 (12. jegyzet), 154., 101–102. kép; SPOLOČNIKOVÁ, Mária: Trône de grâce à Bardejov, in: Ars, IX–X (1975–76) 338–355. DROBNIÁK, Gabriel: Chrám sv. Egídia v Bardejove, Košice: Sása, 1998. 81–85.
- ⁶⁶ DOBRZENIECKI 1971 (16. jegyzet) 32. kép. Vö. ennek egy variánsával a gdanski Mária-templomból 1480 k.: uo. 31. kép.
- ⁶⁷ Leuven, Museum Van der Kelen-Mertens. FRIEDLÄNDER, Max J.: Early Netherlandish Painting II. Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle. Leyden: Sijthoff – Brussels: Éditions de la Connaissance, 1967. no. 71., Plate 99; KEMPERDICK 1997 (29. jegyzet) 28.: a szerző szerint még a kompozíció sem a Flémalle-i mestertől való, hanem egy követőjének szentpétervári és aix-i képére vezethető vissza, bár a leuveni kép nem ez utóbbi mestertől való. A kompozíció nagy sikerét jelzi nagyszámú másolata, vö. COMBLEN-SONKES, Micheline: The Collegiate Church of Saint Peter, Louvain (Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège 18). Brussel: Internationaal Studiecentrum voor de Middeleeuwse Schilderkunst in het Schelde- en het Maasbekken, 1996. no. 187. összehasonlító anyagként hivatkozik a Louvre-ban őrzött Colijn de Coter-kép 26 párhuzamára (Adhémar, Hélène: Le Musée national du Louvre Paris I., Corpus de la peinture des anciennes Pays-bas Méridionaux au Quinzième siècle 5, Bruxelles: Centre national de Recherches „Primitifs Flamands”, 1962. no. 87, 73–88., a párhuzamok: 80–82.), melyet 8 továbbival egészít ki.
- ⁶⁸ Pl. Jó Fülöp imakönyve, 1461–67, Párizs, Bibliothèque nationale, m.s. nouv. acq. fr. 16428, fol. 44; XV. sz. középi németalföldi faragás, magángyűjtemény – mindkettő: KEMPERDICK 1997 (29. jegyzet) 161–162. kép.
- ⁶⁹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1244, fol. 1. Cusanus: Sermones in die Trinitatis, német (a vatikáni videodisk nyomán)
- ⁷⁰ DOBRZENIECKI 1971 (16. jegyzet) 51. kép.
- ⁷¹ SNG DP 136. RADOCSAY 1967 115., 206.: 1500–1520; GLATZ, Anton C.: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej Národnej Galérie (Fontes 1), Bratislava: Slovenská Národná Galéria, 1983. 140–142. no. 62.
- ⁷² HEKLER, Antal: Ungarische Kunstgeschichte. Berlin, Gebr. Mann, 1937. 67. a három „Gnadenstuhlgruppe” (Felsőrépás, Polom [!], Bártfa) felsorolásában.
- ⁷³ B 122. KURTH, Willi: The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer. New York, Dover, 1963. no. 264.
- ⁷⁴ GLATZ 1983 (71. jegyzet) 140–142. no. 62.
- ⁷⁵ Pommersfelden, Schloss, Gemäldegalerie, képe: Marburger Index 2678,F,04
- ⁷⁶ DOBRZENIECKI 1971 (16. jegyzet) 56. kép
- ⁷⁷ Ld. az 59. jegyzetet, továbbá: „Képünk a fenti ikonográfiai típus jelentős és a magyar festészetben egyetlen ismert példája.” Pannonia Regia (mint 13. jegyzet), 492. (TÖRÖK Gy.)
- ⁷⁸ MNG ltsz. 7617. Méret: 55,5×116 cm.

- ⁷⁹ 1939-ről: „Vételként szerezte meg a Múzeum ... egy XVI. századeleji felsőmagyarországi oltár félköríves oromzatát a Szentháromság képével.” A Szépművészeti Múzeum 1937, 1938, 1939-ben, in: Az Országos Szépművészeti Múzeum Évkönyve, IX (1937–39) 272.
- ⁸⁰ MNG Régi Magyar Osztály fényképgyűjteménye, no. 3293 (A felvétel hátán olvasható a gyűjtő neve is). Itt kívánok köszönetet mondani az Osztály munkatársainak önzetlen segítségükért.
- ⁸¹ Ennek emlékét fotódokumentáció őrzi a MNG Régi Magyar Osztályán: Fényképgyűjtemény no. 3294–3298.
- ⁸² RADOCSAY 1955 (11. jegyzet) 178., katalógustételként: 403.
- ⁸³ GERECZE Péter: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma, in: Magyarország műemlékei II. (1906), 475. Vö.: Súpis pamiatok na Slovensku II. Szerk.: GÜNTHEROVÁ, Alžbeta. Bratislava, Obzor, 1968. 446.: 1300 körüli épület XV. és XVIII. századi átépítés nyomaival.
- ⁸⁴ Így GYÖRFFY György: Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza IV. Bp. Akadémiai, 1998. 84–86.
- ⁸⁵ A speciálisabb, hangsúlyosabb ábrázolások titulushoz köthetők Polony és Nagypalugya esetében is (vö. a bártfai szobor a sok faragvány egyike, a MNG táblaképe ismeretlen helyről származik).
- ⁸⁶ Ld. pl. SCHILLER 1968 (15. jegyzet) 576., 577., 593–599., 603., 604. Ismert volt ez az Alpoktól északra is: uo. 575. kép.
- ⁸⁷ Szobrokon, képeken egyaránt: véletlenszerűen kiragadott példáim: egy közép-rajnai Pieta az 1360-as évekből (SCHILLER i.m. 631. kép) és egy 1450 körüli kis-lengyelországi táblakép (OTTO-MICHALOWSKA: Gótikus táblaképek Lengyelországban. Bp. Corvina, Varsó, Arkady, Berlin, Henschelverlag, 1982. no. 12.).
- ⁸⁸ SNG ltsz. P 118. GLATZ 1983 (71. jegyzet), no. 27.
- ⁸⁹ RADOCSAY 1967 111: „az ügyefogyott provincializmus példajaként szólt irodalmunk a felsőrépási Fájdalmas Szentháromságról, amelynek helye azonban nem a későgótika, hanem a XVII. századi gótizáló plasztika körében jelölhető meg.” Uo. 175.: „Szobor, 1510–20 ... Erősen rongált, Krisztus figurája feltehetően barokk kori.”