

Jernyei Kiss János

„In Brenz gemahlen.” A monokróm képmezők szerepe a késő barokk freskófestészetben

A késő barokk monumentális festészet jellemzésében a stílustörténeti kutatás többnyire a klasszicizmust megelőlegező higgadt formálásról, a barokk „túlzásainak”, illuzionizmusának visszaszorulásáról ejt szót. Dorffmaister kemenesszentpéteri (1779), Bucher kapolcsi (1783) vagy Winterhalder pinkamindszenti (1800) munkái azonban arról tanúskodnak, hogy az összetett dekorációs rendszerek a század végén sem mentek ki a divatból, sőt mintha a festőknek a szem becsapása terén mutatkozó találékonyasága még új erőre is kapott volna. A különféle illuzionisztikus fogásokkal imitált és *trompe l'oeil*-elemekkel teletűzdelt architektúrák fantáziadús együttesét plasztikusnak ható, profilo-



1. kép. A kemenesszentpéteri plébániatemplom szentélyének dekorációja Dorffmaister István Szent Péter kiszabadítása a börtönből és Szent Péter tagadása című falképeivel, valamint Szent Péter *grisaille* festésű „szobrával”, 1779

zott kőtagozatok, stukkóornamensek, kő- és bronzszobrok, keretezett táblaképek, égre nyíló boltozatok, fiktív ajtók és ablakok alkotják (1. kép). Úgy tűnik, a festők és a szemlélők nehezen tudtak lemondani az összetett téri viszonylatok, különféle felületi és anyagi minőségek utánzásával való vizuális játék örömeiről.

A korszak freskódekorációiban fokozott jelentőséget kaptak a *grisaille* festésű pszeudoszobrok és -domborművek, amelyek a nyugati festészet történetében hosszú múltra tekintenek vissza. A reneszánsz elődök nyomán Annibale Carracci a római Farnese-galéria mennyezetén fejlesztett ki egy olyan sokrétű szisztémát, amelyben a narratív képek sorozatát bronzreliefekkel, maszkokkal és girlandokkal díszített, plasztikusnak ható építészeti keretbe, illetve naturalisztikusan és szobor módjára megfestett figurák közé helyezte.¹ A színes és a monokróm, az élő és az élettelen, a sík és a domború szövevényes kapcsolatával az illúziók olyan változatos összjáté-

¹ John Ruppert MARTIN: *The Farnese Gallery*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1965. 69–82; Anthony HUGHES: What's Wrong with the Farnese Gallery? An Experiment in Reading Pictures. *Art History*, 2. 1988. 335–348.



2. kép. Franz Anton Maulbertsch: Bruno von Schauenburg érsek II. Ottokár előtt, 1759. Kroměříž, érseki palota, a Hübérterem mennyezetképe, részlet

ka bontakozik ki itt a szem előtt, amely hosszú ideig termékenyítően hatott a barokk freskófestők fantáziájára.

Maulbertsch mennyezetképein mind ifjúkori, mind kései alkotásainak sorában tapasztalható az Annibale rendszerére való reflexió. Egyik korai fő művében, a morvaországi Kroměříž érseki palotájának freskóján (1759) a Leopold Eckh érseket dicsőítő allegorikus kompozíciót a sarkokban négy helyi történeti jelenet veszi körül.² A festő ifjúkori művészetének szellemében az emelkedett téma meglepő ötletekben és humoros részletekben bővelkedő, *capriccio* jellegű interpretációban jelenik meg. A központi apoteózis-jelenet megfogalmazása – Morvaország felhők közé huppanó, tenyeres-talpas menyecskeként ábrázolt perszonifikációjával, Kronosz groteszk karakterével, a néző felé talpát és alfelét mutató, meghökkentő pózával, vagy a megbízó fanyar kifejezésű, gúnyképszerű portréjával – már-már parodisztikus. A történeti szcénák káprázatos külsőségekkel előadott, színpadias látványt nyújtanak, a keresetten stilizált és artisztikus előadás, a testek és csoportok bizarr formációkba vagy kalligrafikus kontúrokba rendezése éppúgy jellemző rájuk, mint a vaskos humor (2. kép). A boltfelületet tagoló látszatarchitektúra festett frízre támaszkodik, amelyben a virágvázákat kétoldalt párosával ifjak ülő aktjai kísérik. Ebben a műfaji szabályokat merészen felrúgó, ironikus hangú és irracionális képi világban a dekoráció

² GARAS Klára: *Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796*. Budapest, Akadémiai, 1960. 47–50.



3. kép. A pápai plébániatemplom szentélyboltozatának dekorációja Franz Anton Maulbertsch Szent István elfogatása című mennyezetképével, valamint A vak asszony meggyógyulása és az Eucharius feltámadása című monokróm képekkel, 1783

aránya mindenképpen összefügg a megrendelések megszorodásával, mivel a szoros határidőket a festő csak úgy tudta teljesíteni, ha a feladatokból többet osztott le a specialistáknak.⁵ A *grisaille* festmények egyben jól harmonizálnak a késő barokk terek klasszicizáló tagozataival és szobraival, és hasonló stílusú architektúrafestéssel keretezve jól illeszkednek az új ízlés által megszabott formavilágba (3. kép).⁶ Technikájuk általában a díszítőfestéshez hasonlóan valamilyen szekkó eljárás. Az innsbrucki mennyezetkép *grisaille*-jain a kontúrok mentén szénpornyomok utalnak a lyuggatott pausz használatára, amellyel a mester rajzának vonalait a boltfelületre átvitték.⁷ Mivel a színes freskóképeknél Maulbertsch kartonok nélkül, közvetlenül a mennyezeten szabadon felvitt ecsetrajzzal vázolta a kompozíciót, a monokróm mezőknél a pauszolás a műhely munkájának egyértelmű jele. E részletek figurastílusa is kizárja, hogy azok a mester saját kezű művei lennének, az előadásmódjukban egymáshoz meglehetősen közel álló innsbrucki,

sem kevésbé szeszélyes és szellemes: a testes volutákból összeszerkesztett talpazat tréfásan eltúlozva a barokk-rokoko ornamentika formuláit figurázza ki, a valószínűtlen pózokba csavarodó mezítelen ifjakban pedig nem nehéz Annibale *ignudóinak* karikatúrisztikus inverzióit felismerni. Az ornamentika és a *grisaille*-figurák festését Maulbertsch mindig specialista bízta – aki a kroměříži freskó és több korai mű esetében nagy valószínűséggel Johann Wenzel Bergl volt³ –, ám itt is megmutatkozik, hogy a dekoráció a képmezőkkel formai és tartalmi szempontból mennyire szoros egységet alkot. A monokróm „Beiwerk” nem csupán céltalan sallang, hanem tartalom, festői módusz és illuzionisztikus effektusok tekintetében egyaránt a festett egész tervszerűen elgondolt alkotóeleme.

A *grisaille*-részletek, a festett szobrok effajta, koncepcionálisan is meghatározó szerepe Maulbertsch kései alkotásaiban (Győr, székesegyház, 1773; Innsbruck, császári rezidencia, 1775; Pápa, plébániatemplom, 1782–1783; Kalocsa, érseki palota, 1784; Prága, Strahov-kolostor, 1793) is tapasztalható.⁴ E korszakában a monokróm figurális mezők és az architektúrafestés

³ Monika DACHS: *Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* Habilitationsschrift. Wien, 2003. I. 70; III. 7.

⁴ JERNYEI Kiss János: Egy deliőz allegória. Maulbertsch freskóciklusa a szombathelyi püspöki palotában. *Művészettörténeti Értesítő*, 60. 2011. 23–52: 34–35, 46–47.

⁵ DACHS 2003. I. m. 100.

⁶ Thomas DACOSTA KAUFMANN: *Painterly Enlightenment. The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796.* Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2005 (Bettie Alliston Rand Lectures in the Art History). 77–79.

⁷ Manfred KOLLER: Maulbertsch, Winterhalder und Nesselthaler, 1774–1776. Zu Untersuchung der Fresken in Mühlfraun / Dyje und Innsbruck. In: *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo). Maulbertschs bester Schüler.* Ausstellungskatalog. Hg. Lubomír SLAVÍČEK. Langenargen, Museum Langenargen am Bodensee–Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009. 161–183: 177–179.

pápai és szombathelyi áldomborművek például Maulbertsch típusainak, formuláinak határozottan egyéni ízű átírását mutatják. A pápai sorozat csaknem tisztán szürke árnyalatokkal készült, amivel a freskómezőket övező, klasszicizáló díszítőfestés hűvös szférájába illeszkedik. Itt a megbízó határozott kívánsága volt az aranyozás visszafogott használata, ezért csupán az architektúrafestés egyes tagozatainak kiemelésére alkalmazták.⁸ Ezzel szemben az innsbrucki és a szombathelyi együttesekben a sárgás-zöldes foltok és főként a mordent aranyozás révén gazdagabb az összhatás: a képmezők itt aranyozott, illetve patinázott fémplasztika hatását keltik.

A korabeli források a célzott effektusnak megfelelően emlegetik a monokróm képmezőket. Mind a megbízó, mind a festő általában egyszerűen magasdomborműnek („basso rilievo”,⁹ „baräliefen”,¹⁰ „basrilieff”¹¹) nevezi őket. Eszterházy Károly, aki a pápai templom szentélyének oldalfalaira eredetileg a győri székesegyházéhoz hasonlóan egy-egy pseudo-domborművet szánt, a programban úgy rendelkezett, hogy azok bronzsínben („in Brenz”) legyenek megfestve.¹² Szily János a szombathelyi székesegyház díszítésének tervezése során a mennyezetkép-vázlatok elbírálásakor még nem döntött, hogy a keresztház falain „a Szent Márton, illetve Quirinius oltárához illő históriák” bronz („Bronzo”) vagy színes festékkel („mit bunten farben”) készüljenek.¹³ A templom Szent Mihály-kápolnáját kifestő, Maulbertsch örökébe lépő Winterhalder szerződése szerint az oldalfal Jákob-képe „Barilief gelb in gelb” legyen,¹⁴ majd az elkészült dekoráció leírásában is a „gelbe Barilifchen” és „gelbe Bariliefs” kifejezésekkel találkozhatunk.¹⁵

A pápai plébániatemplom mennyezetképeire Eszterházy a patrónuszent történetének ábrázolását rendelte meg a festőtől úgy, hogy a három nagy csehsüvegboltozaton Szent István vértanú diakónussá szentelését, prédikációját és elfogatását jelenítse meg. Az elkészült ciklus dekorációs rendszerének lényegét az adja, hogy a boltozatot az architektúrafestés egy csegelyes kupola szerkezetét imitálva osztja fel, de középpontjába nem látszatkupola, hanem építészeti szempontból abszurd módon egy nyílás került, és Maulbertsch ezekbe festette bele a fő jeleneteket.

A kupolából csak a körbefutó, konzolos párkány és az azt „alátámasztó” csegelyek „épültek meg” – az előbbi a freskómező kerete, amelyen keresztül a képmezők fiktív tere elének tárul, az utóbbiak pedig a monokróm képek hordozói. Amikor a püspök a legelső programvázlatban a kupola „lábzatának” („füß”) témáiról beszélt, már eldöntötte, hogy a nagy freskóképeket további



4. kép. Franz Anton Maulbertsch műhelye: A jeruzsálemi templom lerombolása, 1783. Pápa, plébániatemplom

⁸ „Az aranylemezeket illetően Őkegyelmessége az Ön jó ízlésére hagyatkozik, de nem kell túlhalmoznia” – írta Eszterházy titkára a festőnek: Balásovits Mihály levele Maulbertschhez, 1781. március 11. Közli PIGLER Andor: *A pápai plébániatemplom és mennyezetképei*. Budapest, Budavári Tudományos Társaság, 1922. 71, B/8.

⁹ Eszterházy válasza Maulbertsch levelére, 1782. március. Közli SZMRECSÁNYI Miklós: *Eger művészetéről. Tanulmányok és jegyzetek a hazai barokk történetéhez*. Budapest, Stephaneum, 1937. 299. VII. 7.

¹⁰ Maulbertsch levele Balásovitshoz, 1783. március 18. Közli PIGLER i. m. 1922. 78–79, B/27.

¹¹ Maulbertsch levele Szilyhez, 1794. március 11. Közli KAPOSSY János: *A szombathelyi székesegyház és mennyezetképei*. Budapest, Budavári Tudományos Társaság, 1922. 108–109, B/II. 18.

¹² Eszterházy Károly programja a pápai plébániatemplom kifestéséhez, 1777. október 11. Közli PIGLER i. m. 1922. 61, A/6.

¹³ Szily levele Maulbertschhez, 1794. március 7. Közli KAPOSSY i. m. 1922. 107–108, B/II. 17.

¹⁴ Eölbey kanonok szerződése Winterhalderrel a Szent Mihály-kápolna kifestéséről, 1800. szeptember 17. Uo., 83, A/12.

¹⁵ Uo., 84–85, A/13.

jelenetek fogják kísérni.¹⁶ Elrendezésüket, viszonyukat nem írta le pontosan, de nagyon valószínű, hogy a ma is látható felállásra gondolt, amikor újabb feljegyzésében úgy rendelkezett, a kupola alatti négy „sarok” („die uier Ek unter denen Cupel”) is legyen jól látható.¹⁷ E fiktív csegeyeket Maulbertsch többnyire a kupola „szegélyeinek”, „frízeinek” („Kupel fieser”,¹⁸ „Kupel fieso”¹⁹) nevezte.

Bár a püspök mind a témákat, mind az ábrázolásmódot illetően nagyon határozott elképzelésekkel állt elő, szó sincs róla, hogy Maulbertschet pusztán kivitelezőnek tekintette volna. Másutt is tapasztalható, hogy a művésznek átadott program csupán a koncepció általános elemét tartalmazza, és csak bizonyos részletekre fókuszál. A pápai forrásokból világosan látszik, hogy a megbízó szinte kizárólag a Szent István-ciklussal foglalkozott, az orgonakarzat képéről csak egyszer adott érdemi utasítást, a mellékterek esetében a teljes program megszerkesztését a művészre bízta.²⁰ A csegeyek témáiról többször esik szó a levelezésben. Összeállításukban a nehézséget az okozta, hogy a háromszor négy képmezőt olyan jelenetekkel kellett kitölteni, amelyek tartalmukban a központi freskókkal és egymással is összefüggenek, továbbá hiteles forrásokon alapulnak. Eszterházy első elképzelése szerint az első boltszakasz négy sarkába, a *Szent István és társai diakónussá szentelése* jelenet köré a szentnek az Apostolok Cselekedetei 6,8 versében említett csodatételeit festették volna.²¹ A terv hamarosan úgy módosult, hogy „a négy másik szerepapot” kell itt ábrázolni, „akik vele együtt választattak ki és ítéltek el”.²² A Maulbertschhez írtak egyik mondata – „remélem, Bécsben ki tudja deríteni, milyen módon végezték ki a négy vértanút”²³ – hangsúlyozza a hitelesség követelményét, és egyben jelzi a szokatlan téma ábrázolásának nehézségeit. Nem valószínű, hogy az egyháztörténeti munkákban éppen csak megemlített diakónusok kivégzéséről Maulbertsch bármi közelebbit megtudhatott volna. Ezért Parmenász és Prohórus mártíriumát lefejezéseként, Timonét keresztrefeszítésként, Nikánorét pedig máglyahalálként

jelenítette meg, s döntésében jól érzékelhetően a tematikus és kompozicionális változatosság jelentette a fő szempontot.

A második, *Szent István prédikációját* ábrázoló freskó négy sarkába Eszterházy eleinte azoknak a vádakkal a szimbolikus ábrázolását szánta, „amelyek a beszámoló szerint a népet István ellen hangolták, illetve amelyek a megkövezéséhez vezettek”.²⁴ A Maulbertschcsele folyó egyeztetés során 1781 márciusában úgy pontosította az elképzelést, hogy a művész az Apostolok Cselekedetei 6,13–14 alapján dolgozzon: „így tehát az egyikben szerepeljen a templom lerombolása, a másikon Mózes kőtábláinak összetörése, majd újból a hamis tanúk állítása vagy felbujtása, és az, ahogy a szenteket erőszakkal a tanács elé vezetik.” Sejtve azonban, hogy mindez kevés lesz négy önálló kompozícióhoz, arra utasította: „ameny-



5. kép. Nicolas Poussin: A jeruzsálemi templom lerombolása, 1638. Bécs, Kunsthistorisches Museum

¹⁶ Eszterházy Károly programja (lásd 12. jegyzet).

¹⁷ További megjegyzések a pápai templom festőjének. Közli PIGLER i. m. 1922. 63, A/11.

¹⁸ Maulbertsch levele Balásovits Mihályhoz, 1781. március 25. Uo., 71–72, B/9.

¹⁹ Maulbertsch levele Balásovits Mihályhoz, 1781. október 7. Uo., 72–73, B/12.

²⁰ Maulbertsch a maga szerkesztette ikonográfiai programot 1783. április 22-én írt levelében fejtette ki (uo., 79–80, B/30).

²¹ Lásd 12. jegyzet.

²² Lásd 17. jegyzet.

²³ Lásd 8. jegyzet.

²⁴ Lásd 12. és 17. jegyzet.

nyiben ez nem szolgáltatna elegendő anyagot a négy ábrázoláshoz, csináljon belőlük kettőt, és a másik kettőhöz vegye alapul az említett fejezet 8. versét, az egyiket ábrázolja a bénának a Szent Kereszt jelével való meggyógyítását, a másikon pedig amint a szent a nép előtt kézzel gyógyít meg egy bélpoklost.²⁵ István csodatételeinek megjelenítése végül valóban kiszorult eredetileg tervezett helyéről, az első boltszakaszból, és a végső, nem egészen következetes megoldás az lett, hogy – átlós irányban párosítva – két *grisaille*-kép ábrázolja a vádakat, kettő a csodatételeket.

E négyes talán leginkább figyelemreméltó képe *A jeruzsálemi Templom lerombolását* ábrázolja. A bibliai szöveg szerint a hamis tanúk azt állították, hogy István „káromló szavakkal illette Mózeszt és az Istent” (ApCsel 6,11), „folyvást a szent hely és a törvény ellen beszél”, illetve hogy azt hirdeti: „a názáreti Jézus romba dönti ezt a helyet és megváltoztatja a Mózesztől ránk hagyott szokásokat” (ApCsel 6,13–14). Bár Eszterházy 1781-ben még azt javasolta, hogy Maulbertsch „a templom lerombolásánál megfesthetné a templomban található és az Ótestamentum ceremóniájához tartozó eszközök szétzúzását, Mózes kőtábláinak összetörésénél pedig a véráldozat és más régi ceremóniák megsemmisítését”,²⁶ az elkészült *grisaille*-okon nem ez, hanem egy valódi történeti jelenet látható. A festő az erőszakos témához emelkedett képi formulákat keresett, és úgy tűnik, helyénvalóbbnak érezte, hogy egy tekintélyes klasszikus előkép megidézésével utaljon a vádra: a pszeudo-relief tervezésekor Poussin Bécsben őrzött, Jeruzsálem Titus általi elfoglalását ábrázoló festményének (5. kép) három fő alakját és elrendezését vette alapul.



6. kép. Franz Anton Maulbertsch műhelye: Gamáliele feltámadása (részlet), 1783. Pápa, plébániatemplom

A harmadik boltozat csegelyein a püspök kezdeti elgondolása szerint *Szent István elfogatásának* jelenetét társainak vértanúsága kísérte volna.²⁷ Ám, mint fent kiderült, a csodatételek és a vádak ábrázolásával nem lehetett kitölteni az első két boltszakasz négy-négy képmezőjét, ezért a diakónustársak halálának témája a ciklus elejére került. A módosult program szerint a szentély freskóját a Szent István halála után megesezt csodák képei övezik. Ezek végleges tervét Maulbertsch 1783 márciusában szállította: „a nekem adott írásokból azokat a jeleneteket választottam ki, amelyek a leginkább ábrázolhatók: 1. A halála utáni csodatételeket, amint Gamáliele Szent István botjával életre keltik. 2. Szemközt, amint Eucharius feltámad a halálból. 3. Amint a papok a szent ereklyéket viszik, és egy vak asszony visszanyeri szeme világát. 4. Átellenben a szent megjelenik Sarolta asszonynak, és hírül viszi neki Szent István király [születését].”²⁸

A Szent István-sorozat megfestésében és összefűzésében a fő kíváncsi a drámai egység volt, az újdonságot a ciklikus ábrázolás és az arisztotelészi tragédiaelméleten alapuló narratíva, vagyis a mennyezetfestészet és a *tableau d'histoire* mediális adottságainak összeházasítása jelentette.²⁹ Ugyanakkor a fenti történetből kiteszik, hogy a központi jelenetekhez képest a *grisaille*-képek témáinak kitalálása és sorozatba szerkesztése korántsem volt zökkenőmentes, és e mezők szerepét nem is sikerült teljesen következetesen meghatározni, hiszen azok hol vizuális argumentumokként kapcsolódnak a fő témákhoz, hol pedig azokkal párhuzamos elbeszélő szekvenciát alkotnak.

²⁵ Lásd 8. jegyzet.

²⁶ Uo.

²⁷ Lásd 12. jegyzet.

²⁸ Maulbertsch levele Balásóvitshoz, 1783. március 18. Közli PIGLER i. m. 1922. 78–79, B/27.

²⁹ JERNYEI KISS János: Maulbertsch és a tragikus festészet. A pápai plébániatemplom Szent István vértanú történetét ábrázoló mennyezetképei. *Művészettörténeti Értesítő*, 61. 2012. 197–205.