CSÁNKY MIKLÓS

A SZEPESI ÉS SÁROSI TÁBLAKÉPFESTÉSZET 1460-IG

AZ EMLÉKANYAG LAJSTROMÁVAL
ÉS
KÉPES BEMUTATÁSÁVAL

A BUDAPESTI KIR. MAGY. PÁZMÁNY PÉTER TUDOMÁNYEGYETEM
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉS KERESZTÉNYRÉGÉSZETI INTÉZETÉBEN
KÉSZÜLT — 50. — DOLGOZAT

SZENT ISTVÁN KIRÁLY HALÁLÁNAK 900 ÉVES ÉVFORDULÓJÁN

BUDAPEST, 1938

A KÉZIRAT LEZÁRATOTT 1938 MÁRCIUS 14-ÉN
A KÉPEK KÖZLÉSI JOGA FENNTARTVA
FELELŐS KIADÓ: CSÁNKY MIKLÓS

78977. ATHENAEUM

B E V E Z E T É S

Három évtizede annak, hogy a régi magyar művészet nagyérdemű búvára, Divald Kornél, hosszú évek lankadatlan felvidéki kutatásainak eredményeként életének főművével ajándékozta meg a magyar mult rajongóit, a Szepesség művészeti emlékeinek trilógiájával. E három röpke évtized szövevényes távlatában nemcsak a történelmi események száguldottak tova, szinte egy évszázad kereteit is kitöltő gazdagsággal, hanem a művészettörténet tudománya is jelentékenyen fejlődött. Az új meglátásokban, ismeretekben és módszerekben a kutatások nyomán a középkor művészetének képzeletben páratlan, krisztusi hitében oly egységes és zárt világa egyre tisztábban bontakozik ki előttünk. A valóság keresésének és művészi átérzésének e szinte metafizikus küzdelmét a név szerint ismert titánok mellett a névtelenek százai vívják meg. Az így kialakult keresztény művészi közösség ereje kelti életre a régi magyar művészet gazdag világát, ad lendületet egyéni formanyelvének kialakítására és teszi a magyarságot az egyetemes európai művészi kultúra részesévé. A magyar művészi mult iránti nagy rajongás, a Felvidék névtelen primitívjeinek ösztönös szeretete vezethette Divald Kornélt is a nagy türelmet igénylő anyaggyüjtés fáradságos munkájában. Az első kutatók, Henszlmann, Ipolyi, Myskovszky példáján hevülve száll síkra régi műemlékeink megmentéséért. Kutatását elődeinél szélesebb alapra helyezte, hogy a megmaradt emlékanyagot legalább hűséges regiszterben és megbízható fényképekben az utókor számára megörökítse. Ebbeli munkásságának első és legfontosabb állomása a Felvidék leggazdagabb művészi területe, a Szepesség, amelynek mind építészeti, mind pedig festészeti, szobrászati és iparművészeti emlékeit feldolgozta. Kutatása az első művészeti topográfia jelentőségével bír, aminek érdemét még inkább kidomborítja a Felvidék elszakítása, az emlékek szétkallódása, sőt pusztulása. Épen ezért munkásságának értékét nem annyira a tudományos megállapítások szemszögéből kell megítélnünk, hanem művének mint forrásmunkának alapvetéséből, amelyre mind a magyar, mind a külföldi, cseh, szlovák, német, lengyel kutatók hol közvetve, hol közvetlenül támaszkodnak.

A középkor emlékeinek jelentőségükhöz mért módszeres feldolgozása jóformán csak a világháború után új erőre ébredt nacionalizmus nyomán kelt életre. A nemzeti érzés dinamikus ereje az, amely a kisebb népeket is a régmult emlékeinek kegyeletes értékelése és megismerése felé hajtja ; ebből fakadnak előbb a nem egyszer felületes szintézisek, majd utóbbiak nyomán a részletkutatásokra irányuló elmélyedés. Igy válik a jelenkor kutatásának feladatává az, hogy a földrajzilag körülhatárolható művészi körök, iskolák emlékanyagának lehető teljes bemutatásán kívül a fejlődés külső indítékait is keresse és a történeti dokumentumok s a stíluskritika támaszával, az emlékek egymáshoz való viszonyából a fejlődés tiszta képét rajzolja meg.

Régi táblaképfestészetünk kezdeti korszakában, melyet legkésőbb 1460 körül határolunk el, a Szepesség és Sáros összefüggő művészi területet jelentett. Épen

ezért a szepességi emlékanyaggal párhuzamosan tárgyaljuk a sárosi emlékeket, valamint azokat az alkotásokat, amelyek ebből a szepes-sárosi iskolából származtathatók, avagy ezzel szoros stiláris összefüggést mutatnak.

A régi magyar táblaképfestészet és fafaragás kezdeti emlékanyagának hiányossága az elé a helyzet elé állíthatja a részletkutatást, hogy a néha csak néhány töredékkel kimutatható művészi fejlődés hézagait adatok hiányában történelmi beállítással töltse ki. Azok az általános gazdasági, politikai és társadalmi mozzanatok, melyek a magyar szárnyasoltár-művészet mintegy kétszázéves fejlődését kísérik, irodalmunkban már ismeretesek és így az emlékek tárgyalásánál az ismétlés helyett csak a fejlődést közvetlenül magyarázó történelmi adatokra hivatkozunk és a Szepesség és Sáros korai emlékeit először az egész felvidéki táblaképfestészet kialakulásának keretében vizsgáljuk meg.

I.

A FELVIDÉKI TÁBLAKÉPFESTÉS KEZDETEI

Táblaképfestészetünk kialakulásának vizsgálatában az újabb magyar művészettörténeti kutatás a báti oltártöredéket (Esztergom, Keresztény Múzeum) állította be a fejlődés legrégibb fennmaradt emlékének, és a XIV. század végére keltezve sienai igazodást, nevezetesen Simone Martini hatását hangsúlyozta. A kétségtelenül érdekes táblára a német kutató, Ludwig Baldass is felfigyelt[1] és azt a XV. század harmincas éveiben reprezentáns nürnbergi festő, az ú. n. Deocarus-oltár mesterének oeuvrejébe sorozta. Közvetlen analógiául a Katalin-oltár töredékeit hozta fel, kiemelvén, hogy nemcsak az egyes formai részletek, a kezek, szemek, hajkezelés stb. megoldása azonos, hanem a típusok és mozdulatok „még erősebb összefüggést mutatnak" a nürnbergi festészet egyik koraibb emlékével, az Imhoff-oltár Mária koronázásával.

Baldass a báti töredéket két összetartozó táblának nézte, az egyik jelenetről pedig azt írja, hogy a „szobában egy királyleány ül és egy ifjú kerek arcképét szemléli, tehát nyilvánvalóan a neki szánt vőlegényéét". Az első publikáció[2] alkalmával azonban már tisztázódott, hogy a királyleány sajátmagát nézi az ékkövekkel kirakott kerek tükörben. Továbbá hangsúlyozni kívánjuk, hogy a töredék egy oltárszárny alsó vagy felső, megcsonkított, de mindig egy táblát alkotó kettős képe és nyilván egy nagyobb oltárból, valószínűleg az elpusztult egykori báti főoltárból származik. A képek tárgyához fűzött több kombináció után legutóbb Pigler Andornak olasz és német analógiával támogatott meghatározása[3] (jelenetek Alexandriai Szt. Katalin legendájából) látszólag a végleges megoldást jelentette. Bát, mint ismeretes, bányásztelep volt és ezzel Alexandriai Szt. Katalin tisztelete helyi magyarázatot is nyerhetne. A kimutatott két analógiát különben egy sziléziai vonatkozásúval is helyettesíthetjük, az 1505. évi giessmannsdorfi oltár megfelelő képével. A báti oltártöredék ugyancsak festett külső lapján (17 l. c. kép), tüzetesebb vizsgálat után azonban két egymással szemben álló női szentet fedezünk fel és ezek egyike félreismerhetetlenül épen Alexandriai Szt. Katalint ábrázolja a karddal és a kerékkel. Az ábrázolás helyzete tehát eleve kizárja, hogy a belső képeken Alexandriai Szt. Katalin életének jeleneteit kereshessük. A jelenetek tárgyának meghatározása továbbra is nyitott kérdés marad.

Baldass fejtegetései a báti töredék helyzetét teljesen új megvilágításba helyezték, megállapításai azonban csak a stiláris kapcsolatok formájában állhatnak meg. A magyar irodalomban még jóval korábban Gerevich Tibor foglalta össze először a töredék

[1] Nürnberger Tafelbilder aus dem zweiten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts. Städel-Jahrbuch VII.—VIII. Band, 1932. 72 l.

[2] Divald Kornél: Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai II. Budapest, 1911. 25 l.

[3] Magyar Művészet, 1935. 117 l.

stílus-sajátságait és első értekezésében[1] 1440 körüli időre keltezte. „Lapos, vonalas ábrázolás, széles, összefoglaló rajz, egyszerű redőzet, inkább belső elmélyülést mint cselekvőséget eláruló nyugodt kifejezés, keresetlen térbeállítás, világos színezés és a falfestésre emlékeztető széles, híg technika jellemzi." A báti kép hatásában épen az a lineáris keménység és dekoratív síkszerűség a döntő, melyet Baldass az eredeti benyomás meghamisításának rovására írt, hogy a nürnbergi eredetet ezzel is magyarázza. Lényeges kvalitásbeli és formai különbségek választják el a báti mestert a nevezett nürnbergi festőtől, akinek oeuvrejét a német kutatás azóta ismét szétbontotta és az analógiául felhozott Katalin-oltár töredékeit meggyőzően a Segítőszentek-oltára mesterének tulajdonítja.[2] A báti mester jellemző, síkszerű keménysége gyengébb rajztudásából ered, mely nemcsak a széles, nagy kezeken tűnik szembe, hanem az arcokon is. E részben az ideáltípusra és érzelmes realizmusra való törekvése csak egyhangúságában naiv és reá is jellemző félprofilokat eredményez. A köpenyek redővetése, a XV. század ötödik és hatodik évtizedének felvidéki festészetére jellemző plasztikus felépítése mellett, lineáris egyszerűsítésben keresi keletkezése idején, 1450—60 között, a lágy stílus alkonyán az új mondanivalókat.

A báti mesternek irodalmunkban mindeddig emlegetett olasz igazodása, a sienai festészet hatása, Simone Martini személyében Avignonon keresztül már egy századdal előbb felszívódott a közép- és nyugateurópai művészetbe és elsőnek a német-cseh festészetet termékenyítette meg, mellyel a XV. század első felében a konzervatív hajlandóságú nürnbergi piktúra párhuzamosan haladt.

A báti mester a kép-felépítés morfológiájában és gyakran a színezésben, így főként az aranyos tunikának a cseh festészetből eredő vörösbarna, lazúros árnyékolásában a XV. századeleji nürnbergi festészet hatását, egyben a sokat emlegetett nürnbergi kapcsolatoknak első kimutatható jelentkezését mutatja.

A báti töredék keletkezésének előre tolódásával újból felvetődik a felvidéki táblaképfestészet kezdeti alakulásának kérdése. Vajjon fennmaradt-e olyan emlék, mely a báti kép korai helyzetét pótolhatná és ezzel a kialakulás problémájába is belevilágíthatna? E fontos kérdés megoldásához egy eddig kiadatlan emlék vizsgálatával juthatunk közelebb. A besztercebányai Városi Múzeum egy teljesen elfelejtett, félreismert és tönkrement táblája tarthat igényt arra, hogy benne a legrégibb magyar szárnyasoltár-töredéket ismerhessük fel. A tábla a zólyommegyei Pónik templomából származik, ahol Divald Kornél régészeti körútján a szentélyben találta és szerezte meg a besztercebányai múzeum számára.[3] (17 l. a. kép.) A 99×42·5 cm nagyságú táblán Jeremiás próféta bő redőzetű köpenyben áll s feje fölé is felhajló mondatszalagot tart. A gyengén konzervált tábla meleg színhatásában, a próféta alakjának beállításában, szürke, piros bélésű köpenyének zöldesbarna, mély árnyékolásában stiláris hovatartozását is elárulja. Festője a harmadik cseh festészeti stílus-korszak XIV. századvégi provinciális követőjének mutatkozik. Az egyirányba meredt szemek kifejezésében, a testrészek egészen sematikus és gyenge rajzában azonban még az előző stílusperiódus sajátságaival késlekedik.

A XIV. század második felében, de még a századforduló után is — mint isme-

[1] A régi magyar festészet a prímási képtárban. Az Ujság, 1916. júl. 14.

[2] Katalog der Älteren Pinakothek München. 18 Auflage. 1936. 155 l. — Kataloge des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg. Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrh. Beschreibender Text. 1937. 120 l.

[3] L. sz. 3557. — A besztercebányai múzeum kalauza. Irta Divald Kornél. Budapest, 1909. 81 l. — Zólyommegyei kutatások. Múzeumi és Könyvtári Értesítő, III. évf. 1909. 85 l.

retes — a Magyarországgal, illetőleg a Felvidékkel szomszédos Cseh-Morvaország Közép-Európa legfontosabb művészeti gócpontja volt. Kisugárzó erejével Szilézia, Lengyelország és Kelet-Poroszország, valamint az osztrák tartományok művészetének kialakulását döntően befolyásolta, sőt emlékekkel bizonyíthatóan a kezdeményezést is magához ragadta. A Felvidék falképfestészete, valamint szobrászata sem az udvar művészetéből táplálkozott és az elindulás félénk stádiumában a táblaképfestészet is elsősorban a gazdasági és politikai útvonalak, illetőleg orientációk irányából kaphatott táplálékot. Igy kerül a Felvidék is a szomszédokhoz hasonlóan a magasszintű cseh művészet szorító erejébe, melyet csak hatványoz a közös uralkodó, Luxenburgi Zsigmond személye és hosszú, félszázados uralkodása.

A művészet-geográfiai, valamint a történeti és politikai helyzetből is egyaránt megokoltan és logikusan következik, hogy a legrégibb magyar szárnyasoltár-töredéken, a póniki táblán, a német-cseh festészet hatását állapíthassuk meg.

A XIV. század, illetőleg a századvégének egyetlen fennmaradt emléke tehát e póniki Jeremiás-tábla. A történeti teljesség kedvéért kívüle még egy házi oltárka két megmaradt szárnyát (Budapest, Szépművészeti Múzeum) kell említenünk, melyeknek belső faragott domborművei együttesen az Angyali üdvözletet adják és még 1400 körül készülhettek.[1] Festett külső lapjai ugyan félszázaddal későbbi időre mutatnak, de beható vizsgálat után a mai réteg alatt a belső domborművek faragásával egyidejű festésnyomokat találunk.

Az a néhány festőnév, mellyel az okiratokban elvétve találkozunk, nyilvánvalóan megerősíti azt a feltevésünket, hogy a magyar, illetőleg a felvidéki táblaképfestészet a XIV. század végén kezdi szárnyait bontogatni. A meginduló fejlődés nyugalmát azonban megzavarják a XV. század elejének huszita-zavargásai és a pusztítások nyomán elsősorban a Felvidék templomai veszítik el alighogy elkészült felszerelésüket. A XV. század első negyede tehát épúgy nem adhat képet a fejlődés menetéről, mint az előző század vége annak megindulásáról.

II.

A LEGRÉGIBB SZEPESI TÁBLAKÉP

A XV. század első negyedének egyetlen és egyben a szepességi táblaképfestészet legrégibb emléke a lőcsei Szt. Jakab-templom Szt. Katalin oltárának hármas osztású predellája (1. kép). Régebbi kutatóink érdeklődését már korán magára irányította. Még Divald előtt Merklas és Henszlmann felismerte,[2] hogy „kétségen kívül a templom legrégibb oltárművei előtt állunk," ... „Az oltár jelenlegi összeállítása nem az eredeti, több egyes darabokból áll, melyeket különféle régi oltárok maradványaiból jól-rosszul összeraktak". Divald azt következtette,[3] hogy „ez a képes deszka a lőcsei főoltár XIV. századbeli retabulumának maradványa, a minthogy a szent Katalin-oltár oromdíszét pótló kicsiny szárnyasoltár a XV. század derekáról, eredetileg alighanem szintén a főoltárt díszítette". Ezt a feltevést azonban Divaldnak több ízben ismételt álláspontja sem erősítheti meg.

[1] The first Period of Hungarian Wood-Carving by Anthony Kampis. The Hungarian Quarterly Autumn 1936. 131 l.

[2] Lőcsének régiségei. Budapest. 1878. 75 l.

[3] Szepesvármegye művészeti emlékei II. Budapest, 1906. 49—50 l.

A predella középső képe a Szentháromságot, bal képe Szt. Zsófiát három leányával, a jobb pedig Jákob álmát ábrázolja, s már kisebb méreténél és tárgyánál fogva is arra enged következtetni, hogy eredetileg önmagában egészet alkotó templomi vagy házi oltárka lehetett, mint aminő típusúakat a Felvidék nem egy oltárképén (Mateóc, Szászfalu) festve láthatunk. Állításunkat úgy az eredeti keretezés, mint annak felső részén, középen elhelyezett monogramm is igazolhatja. Utóbbira nézve már összetételénél és helyénél fogva Merklas és Henszlmann csupán abbeli közös véleményét fogadhatjuk el, hogy a monogramm „a megrendelőt, mint bányászt jelzi".

A Szt. Katalin-oltár predellájának, az egykori Szentháromság-oltárkának színei az évszázados gyertyafüsttől teljesen megsötétedtek és a többízben is megkísérelt javítások sem segítettek a képek elhanyagolt, kormos állapotán. A századok folyamán a predellát különösen két helyen festették át. Az Atyaisten tartotta feszület és a Szentlélek barok átfestésben maradt ránk, sőt a feszületnél előtűnt törvénykönyv azt is gyanítani engedi, hogy a reformáció idején a középső kép tárgyát is megváltoztatták. Legfeltűnőbb és legérdekesebb azonban a predella bal képének átfestése. A formai, rajz- és színbeli eltérések egészen új képhatást eredményeztek. A közelebbi vizsgálat azonban azt igazolja, hogy az egész predella egy táblára festett és a kérdéses Szt. Zsófia-kép nem későbbi hozzátoldás, mint az a jeles német művészettörténész Erich Wiese állításából[1] következtethető. Ez a stíluskülönbség a mintegy félszázaddal későbbi átfestésből származik. Éppen az ad az átfestésnek különös érdekességet, hogy modorában magának az oltár festő-faragójának elvitázhatatlan kezevonására ismerünk. Eképen joggal tételezhetjük fel azt is, hogy az egykori oltárka mai elhelyezése — bizonyára a megrendelő óhajára — a Szt. Katalin-oltár művészétől származik. Ez a kegyeletes összeállítás a templom legrégibb, Szt. Katalinról elnevezett és 1470—80 között készült oltárát a Felvidék egyik legérdekesebb, sőt páratlan összetételű alkotásává emelte. Szekrényének és szárnyainak faragója, illetőleg festője — mint már a kutatás megállapította[2] — a XV. század második felében élt tipikusan szepességi művészegyéniség, akit legnagyobb műve, a liptómegyei Szmrecsány főoltára után neveztek el. Széles munkaterülete elsősorban a Szepességre esett, ahol úgyszólván csak Mária-oltárokat festett és faragott és így nagyobb joggal nevezhetjük „a szepességi Mária-oltárok mesterének".

A Szentháromság-tábla bizonyára javításra szoruló állapotban lehetett, hogy a szepességi Mária-oltárok mestere az alakokat, különösen Szt. Zsófia három leányát az ő egyéni és jellemző modorában hosszú, nyúlánk alakokká formálta, a köpenyeket világos, élénk színekben, saját formanyelvén festette át, akárcsak az alakok hosszú, vékony kis kezecskéit is. Az egyszerű tájképi hátteret a dombokon túl, az alap poncolt mintájába menően fákkal és cserjékkel egészítette ki, mint ahogy a másik két képen is több helyen találkozunk a mester könnyedjárású ecsetjével.

A lőcsei Szentháromság-tábla a XV. századeleji általános középeurópai művészi törekvésekbe illeszkedik. 1400 körül, a középkor alkonyán a német-cseh művészet utolsó fontos történeti szerepét tölti be.[3] A frank és bajor földön kívül Magyarországgal szomszédos Ausztria és Szilézia új festészeti centrumait termékenyíti meg és önálló helyi fejlődést indít útjára. A lőcsei predellán a finom miniatura-technika, az alakok

[1] Kunst in der Zips. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft Band 3, Heft 3. 227 l.

[2] Genthon István: A régi magyar festőművészet. Vác, 1932. 70 l.

[3] Neue Beiträge zur Kenntnis der böhmischen Malerei und Skulptur um die Wende des 14. Jahrhunderts von Karl Oettinger. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Band X. 1935. 16 l.

környezetbe állítása, az angyaloknak a XIV. századvégi és XV. századeleji kölni festészettel rokon, végeredményben a burgundi udvari művészetben gyökerező, de itten már provinciális kecsessége valóban azokra a művészi törekvésekre mutat,[1] melyek a század elején kitűnő bécsi iskolát is áthatották. A lőcsei képeken a formaképzés haladó szelleme mellett azonban a régi felfogás jut túlsúlyra. A XIV. század értelmezésében maradt tájhátteret a délcseh-morva festészetből ismert és a raigerni mestertől képviselt maradi elemek részletezik. A teljesen elpiszkolódott képek eredeti színeit még sejteni is alig lehet és így egyelőre csak arra következtethetünk, hogy nem sokkal 1420 után készülhetett és egykor — mint a jobb tartású piros színfoltokból gyanítható — tüzes színezésű oltárka stílusában azokat a művészi törekvéseket folytatta, melyek a magyar táblaképfestészet fejlődésének irányát a XIV. század végén meghatározták.

A német-cseh festészet magyarországi hatása kapcsán emlegetett[2] trencséni oltárka (Budapest, Szépművészeti Múzeum) nem ebbe a történetileg is magyarázható és a XV. század elején csupán a lőcsei predellán érezhető osztrák-cseh orientálódás vonalába esik. Festője csak az oltárka típusában, a Madonna beállításában és a miniatura-technikában követte a Sziléziában és Lengyelországban is elterjedt német-cseh kegyképek mintáját, mert világos, de nem tüzes színezése és kemény redőtörése az 1460—70-es évek felfogásának felel meg. E sajátságok azonban a mindeddig közelebbről 1430 körüli időre keltezett[3] oltárka helyzetét korabeli emlékanyagunkban teljesen elszigeteltté teszik.

A magyar táblaképfestészet történeti összefoglalásaiban többször is történt kísérlet arra, hogy éppen a XV. század elejének nagy hézagait hazai eredetűnek látszó, de tisztán osztrák, cseh igazodású emlékek beiktatásával töltsék ki.[4] Az ezirányú beállítás azt a látszatot keltette, mintha a magyar táblaképfestészet kezdeti stádiumába az osztrák festészet XV. századeleji és jobbára bécsi eredményei sorsdöntően beleszólhattak volna. Utóbb azonban kiderült[5] az is, hogy az Ipolyi- és Jankovich-gyűjteményből származó nem egy oltártábla jóval későbbi és bécsújhelyi eredetű, ahol a XV. század elején gyors virágzásnak indult festészeti iskola működéséről tudunk.

III.
A MATEÓCI MESTER

A póniki táblától a lőcsei predelláig megtett utat, a XV. század első két tizedét, emlékanyag híján sűrű homály fedi. A lőcsei predella feltételezett osztrák-cseh igazodása pedig nem nyujthat elegendő és biztos támaszt arra, hogy ezen a vonalon a Sze-

[1] A bécsi stílus-eredetet elsőnek Erich Wiese említette i. cikkében.

[2] Genthon István: i. m. 40 l.

[3] Robert Stiassny: Két festmény a XV. századból. Archaeologiai Értesítő, XVI. k. 1896. 422 l. — Fenyő Iván és Genthon István: A Magyar Nemzeti Múzeum szárnyasoltárképei. Magyar Művészet, 1931. 440 l.

[4] Fenyő Iván és Genthon István: Régi magyar képek a Szépművészeti Múzeumban. Magyar Művészet, 1928. 74—75 l. — Péter András: A magyar művészet története, Budapest, 1930. I. 102—103 l. — Genthon István: A régi magyar festőművészet, Vác, 1932. 28—32, 41 l.

[5] V. ö. K. Garzarolli v. Thurnlackh, K. Oettinger, L. Baldass és Pigler Andor idevágó kimutatásait. — Az esztergomi Keresztény Múzeumban Nr. 7. Magyar festő XV. sz. közepe alatt kiállított kis oltárszárny (belső lapján az Olajfák hegye, külsőn a szórakozottan imádkozó ember gondolatai) kétségtelenül ahhoz a méretben is megfelelő oltárkához tartozik, mely u. o. Nr. 2. Magyar festő 1420 körül, Jelenetek Jézus életéből c. felirattal van megjelölve. Mindkettő a bécsújhelyi Höfel-gyüjteményből származik. (Az árverési katalógusban 17. és 34. sz. alatt.)

pesség és vele egyben a Felvidék kialakuló táblaképfestészetének forrásait közelebbről is kinyomozhassuk. A XV. század elején az Alpokon innen, a Duna völgyében a művészi fejlődés helyi, önállóbb irányba fordul. Ha fel is tételezzük, hogy Zsigmond országaiban, így Magyarországon éppen a Felvidéket sujtó huszita harcok és zavargások pusztították el elsőnek a később sem méltányolt korai emlékeket; az egy-két megmaradt töredék viszont ellentmond annak, hogy a Felvidéken helyi színezetű fejlődés lehetőségével számolhassunk. Táblaképfestészetünk első nagy alakjának, Kolozsvári Tamásnak művészete, mint egy nyilvánvalóan mélyre ható virágzás ékes bizonysága csak megerősítheti tapogatódzásunkat. Neve ugyanis Erdélyhez, Kolozsvárhoz köti, egyetlen műve Garamszentbenedek apátsági templomának volt dísze, megrendelője pedig a budai udvarhoz kapcsolja működését. Az ő stílusa tehát nem a Felvidék művészi talajából, — ahol egyetlen műve fennmaradt — hanem valószínűen Zsigmond fejlett és jellemzően sokszínű udvari kultúrájából szívja erejét és emelkedik fel európai szintre.[1]

Táblaképfestészetünk felvidéki helyi irányzatának kialakítását nem a királyi udvar választékos, kifinomult légkörében élő művészek, közöttük talán Kolozsvári Tamás fogják kezdeményezni; ezt a fordulatot egy-két évtizeddel később a Felvidék társadalmi és gazdasági helyzetének megfelelően saját erejéből, egyéni — ha Kolozsvári Tamás művészetével nem is ellentétes — igazodással oldja meg és a sorsdöntő szerep az irodalomban mindeddig kellően nem ismert és méltányolt névtelenben, a szepességi Mateóc Szent István és Szent Imre főoltárának mesterében testesül meg. A mateóci mester művészete azonban nemcsak az egész felvidéki XV. századi festészeti törekvések kiindulópontja, hanem lehetőséget és alapot nyujthat a XV. századi lengyel táblaképfestészet formavilágának és hazai kapcsolatainak megértéséhez, melyek e kiváló mester gazdag munkásságának ismerete nélkül csak bizonytalan összefüggésben állanának előttünk. Végül magához vonzza és a fejlődés egyenes vonalába állítja a régi magyar Felvidék és a Kárpátokkal határos lengyel Galicia korbeli és későbbi emlékeinek viszonylagosan sok darabját és így jelentős lépéssel juthatunk közelebb ahhoz a törekvéshez, hogy a magyar késő-gotikus táblaképfestészet belsőleg, mintegy önmagából fejlődő, szerves egész álljon előttünk.

A mateóci főoltárt, a mester névadó jelentőségű főművét az újabb magyar kutatás, elsőnek Genthon István, emelte ki[2] a felvidéki oltárok gazdag sorából azzal, hogy a magyar nemzeti téma, formanyelv és a korai oltártípus kialakításában látható eredményeit hangsúlyozta. Ha már e három momentum is nemzeti ereklyévé magasztosítja a mateóci oltárt, újabb vizsgálódásaink a mester oeuvrejének jelentékeny kibővítésével művészi egyéniségét is fokozottabb jelentőséghez juttatják és szerepét táblaképfestészetünk fejlődéstörténetében szinte egyedülállóvá teszik. Munkásságával a felvidéki és a galiciai helyi fejlődés elindítójává válik és sorsdöntően szabja meg a következő — magyar, mint lengyel — művésznemzedékek törekvéseinek irányát is. Művészi sajátosságait irodalmunk mindezideig egyetlen ismert művéről a mateóci főoltárról rajzolta meg, jelen dolgozatunkban pedig helyszíni vizsgálódásaink eredményeként a Szepességen és Sárosban három, illetőleg négy újabb művel sikerült értékes oeuvrejét kibővítenünk.

A Szepességen a Poprád és a Dunajec völgyében, Leibicen és Nedecen dol-

[1] Meggyőzően magyarázza Horváth Henrik újabb művében (Zsigmond király és kora, Budapest, 1937. 136 l.), hogy a garamszentbenedeki oltár „nagyszerűen jelzi a budai udvari művészet és kultúra magas, bár poliglott színvonalát."

[2] I. m. 34—36 l.

gozik, Sárosban pedig Bártfa és Rokitó lesz széleskörű működésének egy-egy felbukkanó állomása.

Lengyelországi munkássága szorosan követi a Felvidékről Galiciába vezető útvonalak irányát; a Szepességből a Dunajec folyása, Sárosból pedig a híres via regalis magyarázzák művészetének geográfiai útvonalát, melyek Szandec körül sűrűsödnek, ahonnan a lengyel kutatás legtöbb művét — művészegyéniségének ismerete nélkül — származtatta.

Munkásságának lengyelországi emlékeit a művészettörténeti szempontból kedvezőbb helyzetű Galicia, ha töredékekben is, de nagyobb számban őrizte meg számunkra, úgyhogy működésének topográfiája a felvidékinél gazdagabb képet tár elénk. Lengyelországban népes és bizonyára jól szervezett műhely élén dolgozhatott, ahol a sajátkezű és műhelyi munkákat csak kisebb formai, főként értékbeli különbségek választják el egymástól. A fennmaradt emlékanyag tanusága szerint a mester és műhelyének munkássága a Kárpátokkal határos és Lengyelországba mélyen benyúló széles területet ölelt fel. A Dunajec völgyében a régi Magyarországgal szomszédos Łopusznan és Sromowcen, továbbá Ó-Szandecen, Új-Szandecen és Czchówon dolgozik. Új-Szandec és Grybów közé esik lengyelországi alkotásainak javarésze: Korzenna, Przydonica, Ptaszkowa és Kamionka Wielka. Végül a mester és elsősorban műhelye tevékenységének legszélsőbb határállomásai keletre Biecz, északra Czarny Potok, Zbylitowska Góra, Ruszcza, nyugatra pedig a messzi Żywiec és Zarzecze.

Az így nyomonkísért működésből megmaradt emlékeknek a jövőben bővülhető sorát a következőkben részletezzük:

Łopuszna: Mária koronázása festett szárnyasoltár. A szárnyak külső lapjain az Angyali üdvözlet.

Sromowce: két oltárszárny, külső lapjain az Angyali üdvözlet.

Ó-Szandec: szekrényoltár négy háromszögalakú, prófétamellképes oromképpel. Szárnyainak belső lapjain a Mettercia, Szt. Zsófia három leányával, Szt. Borbála és Szt. Katalin. Tarnów, Egyházmegyei Múzeum.

Új-Szandec: két oltárszárny, belső lapjain 3—3 jelenet Szt. Adalbert és Szt. György legendájából. A külsőkön a Mater dolorosa és a Vir dolorum. Tarnów, Egyházmegyei Múzeum.

Czchów: 1450-ben meghalt Ugyasd János (Johannes de Ugyasd) czchówi kapitány epitáfiuma, Lemberg, Lubomirski Múzeum. — Két oltárszárny, belső lapjain Mária és János ev. A külsőkön Szt. Lőrinc és Szt. István vértanuk. Tarnów, Egyházmegyei Múzeum.

Grybów: Szt. Zsófia három leányával, szárnyasoltár középképe, két háromszögalakú oromképével („Zacharias" és „Daniel" próféták). Rk. Plébánia.

Korzenna: Krisztus a kereszten, szárnyasoltár középképe. Krakó, Nemzeti Múzeum. Sz. Mária, oltárszárnytöredék. Krakó, Czapski Múzeum.

Przydonica: Mária festett szárnyasoltár. A szárnyak külső lapjain az Angyali üdvözlet.

Ptaszkowa: két oltárszárny, belső lapjain 4 jelenet Mária életéből. A külsőkön 8 jelenet a passióból, Tarnów, Egyházmegyei Múzeum.

Kamionka Wielka: két oltárszárny XVI. századi keretezésben. Belső lapjain 4 jelenet Szt. Bertalan legendájából két, egykor háromszögű, ma köralakúvá csonkított oromképpel („Esdras" és „Daniel" próféták). A külsőkön Szt. Katalin és Szt. Margit. Krakó, Nemzeti Múzeum.

Biecz: Szt. Katalin, oltárszárny töredéke. Tarnów, Egyházmegyei Múzeum.

Czarny Potok: Krisztus siratása, szárnyasoltár középképe. Tarnów, Egyházmegyei Múzeum.

Zbylitowska Góra: Misericordia Domini, szárnyasoltár középképe. Tarnów, Egyházmegyei Múzeum.

Ruszcza: Szt. Gergely pápa, oltárszárny. Krakó, Czapski Múzeum.

Żywiec: két oltárszárny, belső lapjain négy szent püspök. Krakó, Nemzeti Múzeum.

Zarzecze: Szt. Miklós festett szárnyasoltár. A szárnyak külső lapjain a Mater dolorosa és a Vir dolorum. Katowice, Sziléziai Múzeum.

Kárpátalja, közelebbről ismeretlen helyről: két oltárszárny, Máriát támogató János ev. és Krisztus keresztelése. Krakó, Czapski Múzeum.

Ennek a gazdag művészi munkásságnak nemcsak ikonográfiai és művészi szempontból, hanem méretben és épségben is legjelentősebb alkotása a szepesmegyei Mateóc főoltára. (2. kép.) Jelentőségét fokozza, hogy mesterünk a belső képeken tárgyuknál fogva külföldi mintaképekre egyáltalán nem támaszkodhatott és így művészi törekvéseiről és magyar egyéniségéről a legtisztább képet kaphatjuk. A teljes egészében festett és sajátságos háromszögalakú ormokkal díszített oltár középső képén Árpádházi Szt. István és Szt. Imre ünnepélyes és színpadias beállításban jelenik meg. A királyi fényt és a tiszteletet parancsoló pompát különösen a három angyaltól tartott, vörös alapon ezüsttel gazdagon mintázott brokát-kárpit erővel és mégis könnyedséggel hangsúlyozza. A díszes kárpitnak ily tróntermi beállítása a magyar művészi hajlamnak ősi és ritka fejlettségű ornamentális érzékében találja magyarázatát. Ebből a dekoratív részletekbe menő gazdagságból a középső kép hieratikus jellege fokozódó hatást nyer. Sajnálatos, hogy az irodalomban[1] túlzottan is hangsúlyozott átfestés, helyesebben a tisztítás helyett a színek felfrissítése éppen a középső képet érte súlyosabban. A szürkésbarna sima talaj újrafestése, különösen Szt. István zöldes, fekete mintájú palástján vagy Szt. Imre meleg zöld tónusú köpenyén, vörösbarna és piros tunikájukon a mintázatok aranyozása, valamint az ezüst páncélok fekete kontúrjainak megújítása keményebb és tarkább hatást eredményeztek.

A középső képnek merev ünnepélyességével szemben megnyugtató ellentétként hat a szárnyképek tudatosan felépített kompozícióinak szinte pillanatnyi mozgalmassága. A két felső jelenet vertikális szerkesztését a szürkésbarnákban és rózsaszínben játszó architektúra félköríves kerete zárja le. Viszont az alsó két kép víziránYos szerkezete is megkívánja a sokalakos jelenetezést, melyet az angyalok dekoratív lebegésével old fel és tesz könnyeddé. (4—5. kép.) Így válik valóra a mesternek az a törekvése, hogy az egymás között is szimmetrikus elemekből építse fel az egész oltárnak egységes fogalmazású és mindenkor erős térbeliséget hangsúlyozó összhatását.

Ugyanez az arányos beosztás az alapja a külső képek szerkesztésének. Együttes bemutatásukra ezúttal kerül először sor. (6. kép.) A Mater dolorosa és a Vir dolorum ábrázolása más művein (Új-Szandec, Korzenna), sőt tanítványainál is ugyanígy visszatér. Meglepő és az oltár eddigi, 1425—30. években vélt[2] keletkezése szempontjából rendkívül fontos a jobb alsó szárnyképen sienai Szt. Bernardin alakja. Az 1444-ben meghalt Szt. Bernardint ugyanis 1450-ben kanonizálták és 1455-ben avatták szentté.[3] Ez az ikonográfiai megállapítás és időrendi körülmény tehát gyökerében változtatja

[1] Divald Kornél: i. m. 33 l. — Genthon István: i. m. 35 l.

[2] Genthon István: i. h. — Horváth Henrik: i. m. 135 l.

[3] Ikonographie der christlichen Kunst von Dr. Karl Künstle. II. Freiburg im Breisgau 1926. 131 l.

meg az oltár mindmáig általánosan elfogadott keltezését és egyúttal a mester működési idejét is egy negyedszázaddal tolja előre. Sienai Szt. Bernardinnak, a XV. század legkedveltebb prédikáló szentjének páratlan gyorsasággal népszerűvé vált új ikonográfiája pedig egyszersmind a mester stíluselemeinek forrásához is elvezet bennünket. A mateócihoz hasonló beállításban, két szerzetestársától kísérve, találjuk ugyanis szentünket a boroszlói Szt. Bernardin-templom Hedvig-legenda oltárának egyik külső képén, melynek csupán közvetett hatásával próbálta újabb irodalmunk[1] a mateóci mester sziléziai kapcsolatait magyarázni. Ellenkezőleg, fel kell vetnünk egy többször megújuló, állandó, közvetlen sziléziai kapcsolat lehetőségét, ami a mester működésével bizonyul be, mert a Hedvig-legenda 1420—30-as években dolgozó mesterének kapcsolatai mellett a később, nem sokkal 1453 után, készült[2] külső képek ikonográfiai hatását is észleljük.

Mesterünk iskolázottságát tehát a Felvidék földrajzi helyzete szinte kényszerítőleg írja elő, mert vándorútja során nem kerülhette el azt, a Szepességhez és Sároshoz legközelebb fekvő polgári, művészi központot, melyet a cseh művészet alkonyán, a századfordulótól kezdve fellendülő boroszlói festőiskola jelentett. Szilézia a földrajzi közelség folytán a XIV. század második felétől kezdve természetszerűleg kerül a német-cseh festészet befolyásának körébe. A gyéren fennmaradt, de magas színvonalú emlékanyag a hohenfurthi és a wittingaui mesterek hatását bizonyítják, sőt ez utóbbinak késői korszaka nyomán a helyi fejlődés új csirái kezdenek 1400 után kisarjadni. Ezek a hatások a Hedvig-legenda mesterében önállósodva jutnak helyi jelleghez és részletfinomságra törekvő felfogása teszi a boroszlói festészet első vezető egyéniségévé. A mateóci mester ikonográfiai és képszerkesztési tekintetben gyakran merít a XV. századeleji sziléziai és német-cseh festészetből (pl. Mater dolorosa és Vir dolorum ábrázolások, passió-jelenetek). Stílusának kiformálására a legtöbb ösztönzést azonban a Hedvig-legenda mesterénél kaphatta. A mateóci mester művészetében a műhely-iskolázottságnak alapvetései a képszerkesztés, a technikai előadás és a színválasztás hagytak legmélyebb nyomot még stílusának önállósodása idején is. Az elbeszélés legendás menetének szeretetére mestere taníthatta. Annak hatását látjuk a víziránYos és diagonális térbeállításokban (ravatalok vagy oltárok a mateóci és Hedvig-oltár képein), a szerkezet ritmikus formai tagozódásában (lélekvivő angyalok, mondatszalagok), a perspektívára törekvő csoport, az architektonikus elemekre szorítkozó háttér képzésében, épúgy, mint a tarka színek kiválasztásában, melyek közül egyeseket, mesterét követve, bizonyos tárgyaknál állandóan használ. Ilyen a citromsárga kőpad és a rózsaszín építészeti keret, a szürkésbarna sematikus talaj. A kapcsolatok már meglazulnak a fejek rajzában, az alakok struktúrájában, melyek a mateóci mesternél önállóbb formát öltenek.

Konzervatív hajlandósága a századeleji sziléziai-cseh festészet sajátságai iránt is fenntartatja érdeklődését. Itt ismerkedett meg a cseh és általában a német festészetben is gyakori vörösbarna és lilavörös hátterekkel (wittingaui mester, Meister Francke, H. v. Tübingen), melyeket mind a mester, mind tanítványainak és követőinek hosszú sora még évtizedeken át alkalmaz. Ugyancsak a cseh festészetben gyökerezik oltárainak külső képein, az álló Mater dolorosa és Vir dolorum jellemző felfogása a szimbólikus kínzóeszközökkel. Ezek az ikonográfiai formulák a XIV. század utolsó harma-

[1] Genthon István: i. m. 34 l. — Horváth Henrik: i. h.

[2] Heinz Braune und Erich Wiese: Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Leipzig, 1929. 81—82 l.

dától kezdve a sziléziai festészetben is otthonosak lettek. (Polsnitz, „Barbara Polani" epitáfiuma stb.[1]). Az 1443. évi briegi epitáfium, melyet amúgy is a Hedvig-legenda mesterével hoztak közelebbi vagy távolabbi összefüggésbe,[2] a mateóci megoldás szinte közvetlen analógiájául kínálkozik. Szívesen merít a korábbi felfogásból a mateóci mester morfológiája is. Elsősorban a nőalakok XV. századeleji sziléziai-cseh szépségideálja vonzza. Ilyen késlekedések indokolják, hogy a bieczi Szt. Katalin-képet, vagy egyetlen datált művét, az 1450-ben elhúnyt Ugyasd János czchówi epitáfiumát[3], az időbeli lehetőség miatt is neki tulajdoníthassuk. A bieczi Szt. Katalin plasztikus felépítése valóban annak a századeleji Szt . Katalin-kőszobornak tükörképes benyomását kelti, melyet joggal tulajdonítanak[4] a cseh befolyás alatt álló boroszlói „szép Madonna" mesterének. A háromszögalakú oromképes oltár-díszítéssel már a XV. század elejétől kezdve próbálkoznak és pedig Észak-Csehországban (dubani oltár a leitmeritzi Egyházmegyei Múzeumban) és Sziléziában (niedergiehreni oltár a boroszlói Egyházmegyei Múzeumban). A mateóci mester elgondolásában viszont egyéni és Galiciában, a Felvidéken közkedvelt díszítőeszközzé váltak.

Művészi képességeinek alapja erőteljes és plasztikus forma- és térérzéke, ennek ellenére azonban képein mind a tér, mind az abban élő testformák kicsiszolt síkszerűséget mutatnak. Minden formát, részletet tisztán és érthető határozottsággal fejez ki és ennek a célnak érdekében kontúrozza hangsúlyozottan a foltfelületeket is. Finom fények és árnyékok mellett elsősorban a foltok és tónusok egyensúlyában és biztos tagoltságában ad nyomatékot művészi elgondolásainak. Ezért kontúrozza formáit, de e vonalakat ritmikus hangsúllyal szövi bele foltjainak területi elszigeteltségébe, miáltal egyensúlyba hozza azokat. Ezzel érdekes, síkszerűségében plasztikus és hieratikus stílust hoz létre. Komponálóképessége megakadályozza, hogy az önmagában keményhatású képelemek a képek összhatásában zavaróan érvényesüljenek, sőt éppen a helyes tagoltság révén menti meg alakjainak hajlékonyságát és mozgásuk finom ritmikáját.

Nincs híján ösztönös művészi képességeknek, de mégis a művészi előadás ösztönös közvetlensége helyett — meghitt részletek ellenére is — inkább ünnepélyes megfontoltság jelentkezik művein, mely különösen a szerkezeti felépítésben és szimmetrikus elgondolásokban nyilvánul meg. Oltárainak formai típusa maga is előír a képek kompozíciójában bizonyos szimmetriát, mellyel mesterünk fejlett egyensúlyérzéke könnyen megbirkózik.

Síkszerűen kontúros technikája éppen a testrészek, fejek, kezek megoldásában jelentkezik szembetűnően. Ennek a tagolt szimmetriára is törekvő hajlamának eredménye, hogy formai elemei sematizálódnak, alakjainak végtagjain az ujjak csövecskékké válnak és a ruhátlan test előadásában is a részletezés csupán a lényeges formákat emeli ki. Bár csak egy-két arctípust tudott kreálni, ezekkel azonban nagy ügyességgel építi fel csoportjait. Mind férfi, mind női alakjainak sematizált, vonalas rajzú típusaiban azonban realista hajlama az egyéni érzelmeknek kifejezési készségét mégis megtalálja. Ennek eszköze pedig legtöbbször az arcformák egyes elemeinek finom torzítása.

[1] H. Braune und E. Wiese : i. m. Nr. 33 és 171.

[2] H. Braune und E. Wiese : i. m. 82 l.

[3] Jelenleg a lembergi Lubomirski Múzeumban. L. sz. 50. Mérete kerettel 37×43 cm. Az eredeti kereten a következőket olvassuk : Anno Dom[in]i Mill[es]imo CCCC° qui[n]quage[si]mo sabato p[ro]ximo po[s]t sa[n]cti Joha[n]nis bapt[ista]e obiit nobilis dn[u]s Joha[n]nes de Ugyasd orate pro [. . .] amen. (A kimerítő adatokért a múzeum vezetőjének, M. Gębarowicz egyetemi tanár úrnak mondunk hálás köszönetet.)

[4] H. Braune und E. Wiese : i. m. 24 l.

Művészi képességei legelőnyösebben a tárgyi részletek ábrázolásában jutnak érvényre. A köpenyek lágy redőzése, a nőalakok kendőinek, a takaróknak finoman hullámzó rajza, a víz ritmikus fodra, az üde zöld rétek dekoratív virágai árulják el legjobban a mester kitűnő iskolázottságát, tudatos komponáló erejét és díszítő képességét. Emellett vérbeli kolorista, kinek ecsetjárása finom közvetlenséggel suhan végig képein. Színfelrakása egyszerű és nem réteges. Tarka színeinek meleg bársonyos egységét a felvillanó fehér foltok szakítják meg és színei a maguk folt-tagoltságukban erővel teljesen és méltóságban élnek. A fehér színnek különösen fontos szerep jut a látás optikai és a kompozíció plasztikai hatásának egyensúlyában. Színei minden simulékonyságuk mellett sem légiesek és folyékonyak, hanem szerencsés súlybeli dinamikában egyensúlyozottak és határozottak.

A mateóci mester lírai érzelmességű művész, de érzelmessége epikusan szűri át mondanivalóját. Stíluselemeinek olykor darabos és kemény formanyelve nem áll ellentétben realista érzésvilágával, mert e kemény stíluselemek és belső művészi érzések közötti ellentét a képek szerkezeti felépítésében és összhatásában tudatos, ritmikus egységgé olvad össze.

A XV. század elején egyre erősödő realizmusnak ez a szelleme is a Hedvig-legenda mesterénél foghatta meg festői lelkületét és ösztönzi tovább művészi pályáján — reánk maradt műveiben is megfigyelhetően — a haladásra, a képalkotás korszerű formáinak felvételére. Egyik későbbi művén, a łopusznai oltáron, a férfi fej-típusok vagy Szt. Bernardin alakja még a mateóci oltárra emlékeztetnek; ezen épúgy, mint a hasonló korú (1455?) és erős frontalitásba állított grybówi Szt. Zsófia képen redővetése már erősen tört, szegletes. A lágy stílus szellemében iskolázott és gyakorlott mester már csak külsőségekben tud az új realizmusnak ahhoz a dinamikus szelleméhez közeledni, amely a XV. század ötödik évtizedében éppen iskolázottságának színhelyét emeli az alpokoninneni festészet fontos központjává. A mateóci mester épúgy, mint kiváló német kortársa, a bécsújhelyi Hans von Tübingen, a XV. század derekán, a lágy stílus végső lehetőségéig jutott el, amely időpontban, különösen a német területeken, a nemzedékválság idején a régi törekvések eredményei épúgy megállják a helyüket, mint az új irányzat már biztosan megfogalmazott formái.

A mateóci főoltárral egyidőben vagy nem sokkal később készülhetett a mester másik legnagyobb méretű műve, a nedeci Szt. Bertalan-oltár. A Dunajec mentén fekvő nagymultú és szepesi határváráról híres község templomának egykori főoltára csak töredékeiben maradt reánk. Divald csupán létezésükről tesz említést.[1] A lengyel irodalomban elsőnek M. Walicki publikálta[2] és egyik képének, az Olajfák hegyének bemutatása kapcsán a szandeci iskola termékei közé sorolta és 1420—25 körüli időre keltezte. Egységes bemutatásukra ezúttal kerül először sor. (8—12. kép.) Az egészében festett oltár maradványai két nagy töredékből állanak, melyekhez egy kisebb harmadikat is találtam. Az egyik töredék teljes egészében az oltár jobbszárnyát őrizte meg számunkra; a középső rész csak megcsonkítva maradt fenn, jobbfelének két jelenetét ismeretlen időben eltávolították és ennek csupán egy kivágott kis töredékére akadtam a szepesmegyei Lehnic templomának padlásán. Az oltár balszárnyának nyoma veszett, oromképeiből mi sem maradt fenn és a lehnici töredék is szomorúan tanusítja, hogy a későbbi nemzedék középkori oltárainkban nem ritkán tüzelőanyagot, jobb esetben faragásra alkalmas fát látott. A lehnici kis töredék Szt. Bertalan lenyúzásának jelene-

[1] I. m. I. Budapest, 1905. 52—53 l.
[2] Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV. Jahrhundert. Warszawa, 1933. 19 l.

tével szerencsésen egészíti ki a középső tábla vértanusági jeleneteit. Az alsó képen nyilván Szt. Bertalan lefejezésével zárulhatott le a mártíromság ciklusa, amire döntő bizonyítékot szolgáltatnak a mester műhelyének körébe sorolható kamionka-wielkai, szintén Szt. Bertalan-oltár képei.[1] Ez utóbbi két fennmaradt szárnyának jelenetei a nedeci oltár közvetlen másolatainak látszanak. A nedecivel azonosan beállított lenyúzási jelenetből, valamint a kamionka-wielkai meglévő lefejezés-képből a lehnici töredék teljes képét is rekonstruálhatjuk (18 l. *a—c.* kép). A jobbszárnyon Szt. Bertalan legendájának ily gazdagságban ritkán található jelenetei nyilván ki is merítik az apostol ikonográfiáját, úgyhogy az elveszett balszárny mind belső, mind külső, párjával azonos beosztású képein a passió jeleneteit kereshetjük, aminthogy a fennmaradt szárny külső képe, az Olajfák hegye is tárgyát onnan merítette.

A nedeci töredékek is a mateóci oltár képszerkesztési elveit követik. A főképen, a Mateócról ismert mintájú, jellegzetes kárpit előtt álló hieratikus kifejezésű Szt. Bertalan a hozzá fűződő mozgalmas, ciklikus ábrázolásoknak a mateóci oltárhoz hasonló, nyugodt központját, szimmetrikus és ritmikus ellentétét adja. A mester morfológiája még nem mutat fejlődést. Ép oly gonddal és ízléssel rendezi a ruhák ráncait, mint amily szeretettel formálja meg néhány típusát, melyeknek érzéskifejezése is a mateóci skálán mozog. Haladást jelent azonban a tájkép helyesebb térbeállítása, amit különösen az Olajfák hegyének jelenetén láthatunk. A mártíromsági jeleneteken a hevesebb mozdulatok viszont nem az 1447. évi boroszlói Borbála-oltár új és jótékony hatására vezethetők vissza, mint azt az idő találkozásából logikusan lehetne feltételezni; ezek már a Hedvig-oltár képein is szembetűnnek és Nedecen mesterünk átírásában jelentkeznek. Szt. Bertalan lenyúzott bőrének ötletes leleménye is a Hedvig-legenda képei között találja meg ősét.[2]

A mester harmadik szepességi alkotásából csupán egy háromszögalakú orom, a mondatszalagot tartó Jeremiás próféta jellegzetes mellképével maradt meg, egy elpusztult oltár szerény hírmondójaként. (14. kép.) A mateóci oltár ormaival rendkívül rokon oromkép a leibici templomból került a közelmultban alapított szepeshelyi Egyházmegyei Múzeum gyüjteményébe.

A régi magyar művészet nem egy fontos emlékét templomok lomtáraiból és padlásairól halászta elő a felvidéki művészet érdemes búvára, Divald Kornél. Igy került még legutóbb is a kassai Szt. Erzsébet-székesegyház elzárt emeleti Mátyás-oratóriumába az a kis festett szárnyasoltár, melynek egykori szekrényébe Klimkovits kassai festőművész páduai Szt. Antal képét festette. Szárnyai párosával álló férfiszenteket ábrázolnak, nevüket feltüntető feliratokkal. Pedig a száműzött, szerény kis oltár a felvidéki táblaképfestészet egyik fontos dokumentumát őrzi, szárnyaiban a mateóci főoltár kiváló mesterének egy eddig ismeretlen munkáját.[3] (3., 7. kép.)

A belső és külső képek páros szentjeinek szimmetrikus beállítása, néhány vonással jól megrajzolt fejtípusai, sematizált testformái, a színek tarka csoportosítása, elpiszkolódott állapotukban is felismerhetővé teszik mesterünket. Az ő, plasztikus

[1] Feliks Kopera i Józef Kwiatkowski: Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowem w Krakowie wiek XIV—XVI. Kraków, 1929. Nr. 18.

[2] H. Braune und E. Wiese: i. m. 178 t.

[3] A mateóci mester és műhelyének lengyelországi művei közé sorolt korzennai Krisztus a kereszten-középképet elsőnek Gerevich Tibor hozta ezzel az oltárral kapcsolatba. (A lengyel és a magyar művészet kapcsolatai. Magyarország és Lengyelország, szerk. Huszár Károly. Budapest—Warszawa, 1936. 122 l.) „A kassai dómnak, jelenleg a királykarzaton felállított s a XV. század közepéről származó, Szent Antal-oltára ugyanannak a korai mesternek a műve, aki a krakói Nemzeti Múzeum Kálvária-képét festette."

a. fent balra: Póniki Jeremiás-tábla. b. jobbra: Ptaszkowai Madonna.
c. lent: A báti oltártöredék külső képe

a—b. balra: Szt. Bertalan lenyúzása és lefejezése (Kamionka Wielka)

c. jobbra: Szt. Bertalan lenyúzása (Nedec)

formákat követő, egyben síkfelületeket kedvelő stílusa itt, e szárnyak képein, hatásában tértelenné válik, amit a térbeállítást hangsúlyozó realisztikus motívumok sem tudnak ellensúlyozni. A mesternek e méreteiben is kisebb és művészi feladatban is szerényebb művén a színbeli és a formai párhuzamosság már az unalom határát érintené, ha viszont naiv lirizmusa, mely végigsugárzik valamennyi alkotásán, a maga bensőséges áhítatával nem reveláln á itt is őszinte hívő művészlelkületét.

Az egymás mellé állított szentek tértelen beállítását bizonyára sziléziai iskolázottsága alatt ismerhette meg. Ilyen, végeredményben a cseh művészetben gyökerező invenció tér vissza egy Rauskeból származó hordozható oltár képein (Breslau, Schl. M. f. Kunstg. u. A.), melyeket ugyancsak a Hedvig-legenda mesterével hoztak stiláris közelségbe.[1] A XV. század elején még gyakoribb ábrázolási módnak e késői felhasználása ismét a mateóci mester konzervatív hajlandósága mellett tesz tanuságot. Szt. Lőrinc alakja rendkívül közel áll a rauskei beállításhoz és ez az egyszerű, még műhelyszinten álló oltárszerkesztés is gyaníttatja, hogy mesterünknek egyik legkoraibb alkotásával állunk szemben.

Az eddigi hagyomány oltárunkat a kassai dóm 1556. évi nagy tűzvészéből megmenekült négy oltára közé sorolja. Az oltár legrégibb leírását még 1866-ból Myskovszky kézirati jegyzeteiben[2] találtam meg. Feljegyzése a mai helyzetnek is tökéletesen megfelel. Az oltár szekrénye eredetileg plasztikai díszítésű volt és a mai Szt. Antal-kép Myskovszky adataiból is következtetve, a mult század hatvanas éveiben, még 1866 előtt készült. A korábbi egyházlátogatási jegyzőkönyveknek, a Szt. Antal-oltárra vonatkozó feljegyzései tehát semmikép sem vonatkoztathatók reá.[3] Igy a nyilvánvalóan hagyomány kegyeletében ápolt kassai származást mindezideig nem tették kritikai vizsgálat tárgyává, holott stílusánál fogva a kassai oltárfestészet legkoraibb fennmaradt emlékének volna tekinthető. A proveniencia kérdésének látszólagos bizonytalanságán szerencsésen segít azonban az oltár további részeinek feltalálása.

A bártfai Szt. Egyed-templomban a Szt. András-oltár középső képének két orma ugyanis, amint megállapítanom sikerült, ehhez a kassai oltárhoz tartozik. A két oromkép, Keresztelő Szt. János a báránnyal és a Három Szent Király hódolása nemcsak stílusban, — mint azt már az 1937. év folyamán Prágában rendezett Szlovenszkói Kiállítás katalógusa is észleli[4] — mutat mélyreható eltéréseket a Szt. András-oltár többi képeitől, hanem méreteiben is különbözik annak többi ormától. Viszont a kassai oltár szárnyaihoz méretben tökéletesen hozzáilleszkedik, aranymustrája is egyezik, és a festő stílusának azonossága is minden kétségen felül áll. A két orom még a templom oltárainak restaurálása előtt kerülhetett a Szt. András-oltár középső képére, amint azt

[1] H. Braune und E. Wiese: i. m. 81 l. — Pontosabban a langendorfi Mária halála-képpel (Breslau, Egyházmegyei Múzeum) hozták összefüggésbe, amelyet azóta a hozzátartozó egyik csonka szárny (Breslau, Schl. M. d. b. Künste) felfedezésével kapcsolatban a Hedvig-mester alkotásának tulajdonítanak. (Paul Knötel, „Oberschlesier", 1934. 160 és k. l.)

[2] Műemlékek Országos Bizottsága tul., Budapest. — „6. A kassai székesegyház egy mellékoltára. Amint a belszekrény képe mutatja, ezen oltár páduai Sz. Antal tiszteletére van szentelve, teteje most legújjabb időben készült, és az egész oltár stylszerűleg megaranyoztatott, és kijavíttatott, az oldal szárnyakon a festés szép 's még régi, de oltárszekrényének belsejében lévő rámázat már renaissance izlésre mutat, miután rajta drága köveket utánozó diszitmények vehetők ki, 's eszerint ezen oltár már a XVI század első felébül való, jelenleg az északi mellékhajó oldalfala mellett áll. Szélessége szárnyajtókkal 1°2'6'' magassága 2°—4'—0''. Bártfa 20 Octobr. 866 közli Myskovszky Victor mérnök."

[3] Dr. Wick Béla: A kassai Szent Erzsébet dóm. Košice, 1936. 152, 232—233 l.

[4] Výstava staré umění na Slovensku v Praze 1937. 38 l. 181. sz. — „az oltárnál régebbi keletűek (ca 1440)."

Henszlmann[1] és Myskovszky[2] leírásából joggal lehet következtetni. E megállapítás helyességét az is igazolja, hogy a Három Királyok hódolását ábrázoló kép hátlapján Salamon király mondatszalagos mellképe látható. Ez az oromkép tehát oltárszárnyról való és így a mi esetünkben a Bártfáról Kassára vetődött oltár jobbszárnyáról, míg a másik, hátlapján festetlen oromkép nyilván a szekrényt díszíthette.

Az eredeti ormok feltalálása már közelebb visz az oltár bártfai származásának bizonyításához. A templomot, melyben a századok folyamán hol katolikusok, hol pedig protestánsok tartottak istentiszteletet, többször sujtotta tűzvész és a többízben történő helyreállítások alkalmával a templom gotikus oltárait mindannyiszor összecserélgették, illetőleg egymáshoz nem tartozó darabokat és töredékeket egyesítettek. Ennek az összecserélésnek egyik legjellemzőbb bizonyítéka éppen a mateóci főoltár mesterétől származó és tárgyalt bártfai oltár, melynek szekrénye már üresen került Kassára. Logikus következtetés tehát az, hogy a szekrény-szobrok — megmaradásuk esetén — elsősorban a bártfai templomban keresendők.

Az oltár festményei a mateóci és nedeci képekhez viszonyítva az 1440—50-es évek között készülhettek. Ebből az időszakból a bártfai templom csak egyetlen szobrászati emléket mutathat fel és pedig az emeleti oratóriumban álló Szt. Annáról nevezett oltár szekrényének szobrait, egynek, a Szt. Borbálát ábrázoló mellékszobornak kivételével, mely már későbbi és a festmények készültének idejéből való.

A bártfai templom restaurálás előtti állapotáról, oltárainak elhelyezéséről Myskovszky leírása nyujt bőséges tájékoztatást. Az oratórium mai oltáráról, a „Sz. Mária"-oltárról írja :[3] „Ezen szekrényoltár áll a déli pillérsor második pillére mellett, a gót stylü szószék szomszédságában." Az oltár szekrényében akkor az 1489. évi Mária-oltár középszobra állott. Ez utóbbi oltár szekrényébe viszont ma az oratóriumban álló oltár Mária szobra került, később aztán, a templom restaurálása után, az említett szobrok helyet cseréltek. Minthogy azonban az oratóriumbeli oltár képei Joachim és Anna legendáját tárgyalják, szekrényébe a Mettercia szobra illene. Ez oltár szobrai közül csak a jobb alsó, Szt. Borbálát ábrázoló mellékszobor maradt eredeti helyén. Az egykori középső szobor holléte csak az újabb kutatások[4] során tisztázódott. A szárnyképek tárgyának és keletkezési idejének megfelelő, méretben is illő Mettercia-szobor még a templom restaurálása előtt a Szt. Apolloniáról nevezett oltár szekrényébe került. A Mettercia-szobor mai elhelyezésében ugyanis sem az oltár képeivel, sem a mellékalakoknak beállított Szt. György és Szt. Apollonia szobrokkal még ikonográfiai kapcsolatot sem tart. Erről a Szt. Anna-oltárról már Divald Kornél írja,[5] hogy keletkezését az 1485 ápr. 15-én Bártfán kiadott búcsúlevél határozza meg. Ennek az időpontnak a képek, sőt most már a szobrok stílusa is tökéletesen megfelel. A szekrény mai átfaragott, újra aranyozott és festett szobrai tehát — egy kivételével — más oltárból és az eddig megállapított 1470 körüli időnél[6] is jóval korábbi stíluskorszakból származnak. Formai felfogásuk a Kassára vetődött oltár szárnyképeinek stílusával egyezik meg. Bennük a mateóci mester oltárának keresett szobrait találtuk meg.[7]

[1] Kunst und Alterthum in Oesterreich. 1846.
[2] Bártfa középkori műemlékei. Budapest. 1879. 60 l.
[3] I. m. 72 l.
[4] Móricz Virág: Szárnyasoltárok a bártfai Szent Egyed templomban. Budapest, 1932. 23 l.
[5] A bártfai Szent Egyed templom. Arch. Ért. XXXVII. k. 1917. 113, 118 l.
[6] Móricz Virág: i. m. 17 l. — E szobrokat legutóbb Vladimír Wagner tárgyalta (Vrcholne gotická drevená plastika na Slovensku. Vydala Matica Slovenská 1936. 24—25 l.).
[7] A kassai oltár tágas szekrényében a Madonna, mint középszobor és a három női szent mellékszobra levegősebben helyezkednék el és a szobrok koronája sem akadna bele a fülkék áttört mennyezetébe.

A fenti rekonstrukcióhoz, a képek és szobrok összetartozásához — a méretbeli egyezésen kívül — ismét a mesternek egy újabb lengyelországi munkája adja meg a megnyugtató, végleges bizonyítékot. A mester működésében csak két esetről tudunk, amikor az oltár középső részét fafaragói tevékenységnek engedte át, és pedig egy felvidéki — azaz a bártfai — és egy lengyelországi esetben. Ez utóbbi a ptaszkowai oltár, amely szintén szétdarabolva maradt reánk.[1] A szekrény fennmaradt öt szobra közül itt is a Madonna, mint középső szobor körül két sorban csoportosultak, az oltár széles formátuma miatt ezúttal kettesével, sőt talán hármasával álló férfi és női szentek. A ptaszkowai oltárrészletekből csak a Madonna szobra maradt eredeti helyén,[2] melyet azóta is irgalmatlanul megújítottak és csak a tarnówi múzeum birtokában lévő régi fényképfelvétel győzhet meg bennünket teljesen a bártfai és a ptaszkowai oltárok faragójának azonosságáról. (17. l. b. kép.) Az átfaragott és átfestett bártfai szobrok alapján aligha tételezhető fel mesterünk szobrászi működése, annak ellenére, hogy a szobrok is ugyanannak a stíluskörnek a befolyásáról tanuskodnak, ahonnan mesterünk festői iskolázottságát származtattuk. A két eset egyelőre csak a festő és faragó együttműködését bizonyíthatja.

A ptaszkowai oltárképeken Walicki erősebb cseh kapcsolatokat említ,[3] melyek a képszerkesztés és az ikonográfia tekintetében, a passiójeleneteken (az Utolsó vacsora: Raigern; a Keresztvitel: Hohenfurth)[4] közvetlenül jelentkeznek, jóllehet — nézetünk szerint is — a Hedvig-legenda mesterének befolyását az oltárképeken ugyanolyan joggal lehet kimutatni (Langendorf). A bártfai és ptaszkowai oltárképek egybevetése a mateóci mester komponáló képességének fejlődésére nézve is tanulságos. A bártfai oltár egyik háromszögalakú ormának kényszerű területébe beszorított Királyok hódolása kompozicióját a ptaszkowai oltár egyik képén azonos formai elemekkel, de már felszabadult keretek között, levegős térbeosztással tervezte meg újra.

A mateóci mester imigyen rekonstruált bártfai Sz. Mária oltárának keletkezési idejét az okleveles dokumentumok segítségével pontosan is megjelölhetjük. Bártfa város gazdag középkori oklevélanyagában egy 1450 október 29-én Rómában kiadott búcsúlevélre[5] akadunk, melyben Altorgius és Prosper római bíbornokok a bártfai Szt. Egyed-templomban emelt és az Irgalmasság Anyjához címzett oltár látogatóinak bizonyos napon lelki előnyöket biztosítanak. A búcsúlevél kelte oltárunk fenti stíluskritikai datálásával egybehangzóan vág össze és tekintve, hogy egy évtizeden belül újabb Mária-oltárt a templomban nem alapíthattak, értesülésünk tehát kizárólag csak a mateóci mester oltárára vonatkozhatik. Az oltárt a hasonló nevezetű bártfai confraternitas alapította, melynek szabályait alig egy évvel előbb 1449 május 6-án Egerben adta ki és erősítette meg Hédervári László (Ladislaus, de Hedrehwara) egri püspök András tárcafői esperes (Andreas archidiaconus de Tharczafeu) és egri kanonok kérel-

[1] I. Dutkiewicz: Ołtarz gotycki z Ptaszkowej. Biuletyn Naukowy, 1933 Nr. 3.

[2] A két oltárszárny és a négy mellékszobrocska a tarnówi Egyházmegyei Múzeumba került. — A Madonna-szobor fényképét a múzeum vezetője, dr. Stanisław Bulanda professzor úr szívességének köszönhetem.

[3] I. m. 20. l.

[4] Ezt a töredékben fennmaradt képet és a hozzátartozó Angyali üdvözlet-táblát még R. Ernst közölte. (Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV. und am Anfang des XV. Jahrh. Prag 1912. 23 l., XXXIX, XL t.) Jelenleg a prágai képtárban (Státní sbírka starého umění). Pavel Kropáček prágai művészettörténész legutóbb arra az értékes megállapításra jutott, hogy a budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött és a Jankovich-gyűjteményből származó Jézus születése-kép (L. sz. 1636. kiállítva: „A raigerni mester" műhelyéből) ugyanennek a hohenfurthi sorozatnak egy további tábláját képezi. (Szóbeli közlés.)

[5] Dr. Iványi Béla: Bártfa szabad királyi város levéltára I. k. Budapest, 1910. 98 l. 571 r.

mére.[1] Tizenhárom évvel később egy újabb búcsúlevél kiadását eszközlik ki a bártfaiak. A confraternitasnak és nyilván ugyanez oltár látogatóinak biztosít újabb lelki előnyöket az 1463 április 8-án Rómában kiadott búcsúlevél,[2] melyben ismét azt olvassuk, hogy „Christianus Sculteti vice archidiaconus, et plebanus Parochialis Ecclesiae sancti Egidii Abbatis et confessoris de Barthfa, et nonnulli alii plebani et Clerici, ac utriusque sexus laici districtus Opidi de Barthfa, Agriensis Dioeceseos, qui singularem ad ipsam beatam Virginem Mariam gerentes devotionis affectum quoddam Altare sub Vocabulo ipsius gloriose virginis Marie dei genitricis, et misericordie Matris in prefata Ecclesia Sancti Egidii erexerunt, et construxerunt, stb.

Mesterünknél, akit olyan különleges szerep illet táblaképfestészetünk történetében, épen nem tűnik fel meglepőnek, hogy egyik műve későbbi másolat formájában maradt fenn. A rokitói templomból a bártfai múzeumba került Tízezer vértanú vászonra festett képére[3] kell rámutatnunk, melyről nem kétséges, hogy a mester egy bizonyára már elpusztult művének táblaképfestészetünkben egyedül álló hírmondója. (15. kép.) Az ezúttal először bemutatott kép stílusban, formában oly szorosan követhette a mester eredetijét, hogy még azt is nehéz eldönteni, vajjon XVII. vagy XVIII. századi másolattal állunk szemben.

A mateóci mester művészi törekvései az egész felvidéki táblaképfestészet elindulásának látható útját jelzik. Stílusa — műhelye révén — Sárostól és Szepességtől messzi, távoli vidékekre is eljutott. Egyik leghűségesebb, provinciális tanítványának tartjuk a szászfalvi Szt. Zsófia-oltár (Besztercebánya, Városi Múzeum) festőjét. Már Ipolyi Arnold megemlítette,[4] hogy a szászfalvi vagy antalfalvi egyház „egykor Besztercebánya első telepének anyaegyháza volt, hol a vidék birtokos ura, Bors vezér s Balassa családbeli Donchok egyik ősi lakhelye állott ; hol Szász vagy Szászfalvi Miklós lovag és valószínűleg Donch főispán egyik fia lakott". „És ki később ugyancsak a szászfalvi templom újabb 1350-diki építése alkalmával is ennek számára búcsúlevelet nyert".

Ugyancsak Ipolyi említi először,[5] a kis templom legrégibb és utóbb szétdarabolt szárnyasoltárának (16—17. kép) középső képét. Tárgyát a „Sz. Anyaság (sancta Maternitas)" alakjában kereste és úgy vélte, hogy „a XIV. század első felénél valamivel újabb modorú", vagy ennek „talán későbbi másolata". Divald Kornél is csupán a középső képet ismertette[6], tárgyát helyesen Szt. Zsófia és három leányában állapította meg, keletkezését pedig a XV. század derekára helyezte.

Az újabb magyar művészettörténeti kutatás[7] érdemesítette a régebben mellőzött emléket nagyobb figyelemre és a hozzátartozó két szárny is csupán ezúttal került a középső képpel összefüggésbe.[8] Ez újabb eredményekhez azonban a táblák jelentőségének túlbecsülése is fűződött. A mateóci és szászfalvi oltárok festői között fennálló kétségtelen kapcsolat csupán a mateóci mester iránytadó művészetéből vezethető le, nem pedig a tanítvány-összefüggés fordított viszonylatából és így a szászfalvi oltár festője aligha tekinthető az előkelő és nagy művészeti kultúrából sarjadzó boroszlói

[1] Dr. Iványi Béla : i. m. 90—93 l. 531 r.

[2] Dr. Iványi Béla : i. m. 222 l. 1456 r.

[3] Mihalik József : Vezető a Sárosvármegyei Múzeum gyüjteményeiben Bártfán. Kassa, 1906. 82 l. — Gejza Žebrácky : Sprievodca sbierkami Župného Muzea v Bardiove. Bardiov, 1926. 59 l.

[4] A besztercebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása. Budapest, MDCCCLXXVIII. 27 l.

[5] I. m. 21 l.

[6] Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai II. Budapest, 1911. 7—8 l.

[7] Genthon István : i. m. 33—34 l. — „A szászfalvi oltár készültét 1420—1425 körülre helyezhetjük." Ugyanígy „a XV. század 20-as éveinek elejéről" származtatja Horváth Henrik (i. h.).

[8] Az oltárszárnyak eredeti helyzetét azonban Genthon István (i. m. 7. kép) felcserélte.

Hedvig-oltár mestere egyenes tanítványának. A hazai viszonylatban is vidékies festő a művészi előadás minden vonatkozásában szolgaian, szerény fantáziával és az ábrázoló képesség csökkent eszközeivel iparkodik kisebb feladatának megoldására.

A szászfalvi oltár csonka állapotban maradt reánk. Oromképei elpusztultak, egyik szárnyképét, valamint középső képét megkurtították. Ez utóbbinak a tudományos irodalomban[1] is említett ikonszerű merevségét a citromsárga kőpad balszélének levágása csak jótékonyan enyhítette. A szárnyképek tárgyául Divald Kornél tévesen Szt. Dorottya kínzatását, Szt. Orsolya áldozását, Szt. Ágota vértanúságát és Szt. Zsuzsanna(?) halálát állapította meg.[2] Az újabb magyar kutatás az ábrázolás kérdésében nem foglalt állást, legutóbb pedig a Szlovenszkói Kiállítás katalógusa[3] sem tisztázta az ikonográfia problémáját. A két szárny felső képeire még elfogadható Szt. Ágota mártiromságának ábrázolása, az alsó két kép azonban egy, egyelőre meghatározhatatlan királyleány legendájának két összefüggő jelenetét, áldozását és lefejezését ábrázolja.

A szászfalvi festő jellegzetes jelensége egy jól szervezett és feltehetőleg népszerű műhelynek. A Szt. Zsófia középső kép ikonszerű frontalitása a mateóci mester egyik műve, a grybówi azonos tárgyú tábla valóságos utánzatának tűnik,[4] különben az egész oltár szerkezeti és formai beosztásában egyaránt a mateóci mintát követi. A középső kép hieratikus beállításával szemben a szárnyképek itt is mozgalmasak és térbeállítottak ; a két emlék közötti kapcsolatot a nagyobb földrajzi távolság ellenére külön is érdekessé teszi a szászfalvi középső kép hátterében, a nedeci vagy a mateóci oltárhoz hasonlóan alkalmazott kárpit-minta azonossága. Ez az azonos minta annak feltételezésére is alapot nyujthat, hogy a szászfalvi oltár, a mateóci mesternek ismeretlen szepességi műhelyében, az 1450-es évek végén készülhetett és innen kerülhetett Szászfalvára.

Festőnk személyét történetileg kétségtelen érdekessé teszi a hazai irodalomban mindeddig ismeretlen lengyelországi szereplése. A lengyel kutatás[5] ugyanis a szászfalvi oltárt a zarzeczei Szt. Miklós-oltárral hozta szoros kapcsolatba. Az összefüggés azonban stílusban, az oltár szerkezeti felépítésében és formájában olyannyira szoros, hogy — nézetünk szerint is — a két oltár festőjének azonosságát kell feltételeznünk.[6] A szászfalvi festő munkaterülete (Szászfalva—Zarzecze) a mateóci mester működésétől távolabb, nyugatra esett. Ezt a vidéket — a látszat szerint — mint a żywieci szárnyképek is mutatják, tanítványainak engedte át. Sőt itt Lengyel-Sziléziában, a mélypontra süllyedt vidékiesség formájában még a szászfalvi festő hatásával is találkozunk. A szinte már csak néprajzi szinten mozgó ilyen emlékek, mint a górna-wilczai „Santa Conversazione" vagy a bzie-zameckiei „Hortus conclusus" táblaképek[7] épen a sziléziai szomszédság mellett kölcsönöznek érdekes szerepet a mi provinciális festőnknek. Zarzeczei oltárát magyar szempontból is jelentőssé teszi Szt. Miklós ikonográfiájának első helyi megfogalmazása, mert a nálunk később a jánosréti kör révén oly népszerűvé vált legenda négy legjellemzőbb jelenetét a jelek szerint e festő honosíthatta meg a Felvidéken.

[1] Divald Kornél : i. h. — Genthon István : i. m. 33 l.

[2] A besztercebányai múzeum kalauza. Budapest, 1909. 87 l.

[3] I. h. 181a sz. — A két alsó jelenet tárgyául meghatározott Szt. Ágota lefejezése és Szt. Gergely miséje ugyanis nem fedik az ábrázolások ikonográfiai tartalmát.

[4] Ezt a szoros összefüggést elsőnek Tadeusz Dobrowolski ismerte fel. (Rzeźba i malarstwo gotyckie w Województwie Śląskim Katowice, MCMXXXVII. 54 l.)

[5] Michał Walicki : i. m. 18 l.

[6] T. Dobrowolski : i. m. 84 l.

[7] Ismertette T. Dobrowolski : i. m. 56—57, 104—105. l.

A mateóci mester műhelyének és tanítványainak felvidéki tevékenykedése abba a gazdasági és kereskedelmi útvonalba terelődött, melyet bizonyára maga a művész is megjárt, a Kassa—Eperjes—Bártfa vagy a Poprád-völgyből Lengyelország felé vezető utak vonalába. Művészi törekvéseinek a szászfalvinál tehetségesebb követője volt az a tanítvány, aki az eperjes-kassai útvonal mentén fekvő Radács község temploma régebbi oltárának külső négy képét és két megmaradt háromszögalakú ormát (Budapest, Szépművészeti Múzeum) festette (20—21. kép). Irodalmunk[1] mindezideig elsősorban a belső képeket, Joachim és Anna legendájának jeleneteit méltatta és elsiklott a külső képek feltűnő mateóci stílusigazodása felett. E passió-képek azonban nemcsak a mateóci mesterrel kapcsolatban számottevők, hanem a belső képek viszonylatában még külön érdekességet nyernek. Utóbbiak ugyanis más és haladottabb kéztől származnak és így a két festő együttes jelentkezése révén a radácsi oltárszárnyak táblaképfestészetünk történetében döntő fontosságú emlékekké válnak.

A radácsi tanítvány a passió-képek előadásában szinte mereven igazodik a kiváló mester jellegzetes képszerkesztéséhez, valamint forma- és színvilágához. E kapcsolatokat különösen a mateóci mester nedeci és ptaszkowai passió-képeinek viszonylatában vizsgálhatjuk. A tanítvány képzeletének szerény világa a mester kész megoldásait sem tudja követni. Passió-képeinek sok alakos szerkesztése híján van a mateóci minta kiváló egyensúly- és szimmetria-érzékének ; a tér mélységének éreztetésében bizonytalan, az alakok térbehelyezése nélkülözi azt a tudatosságot, mely mesterét a képszerkesztésben, így különösen a mateóci főoltáron oly biztosan vezeti. A ptaszkowai vagy még inkább a nedeci „Olajfák-hegye" levegős elrendezésével szemben itt Krisztus a tanítvány és sziklák közé szorul. Formai ismeretének hiányossága miatt hiába igyekszik a tárgyi szemlélet hűséges visszaadására. Tértelen hatású, zsúfolt csoportjainak alakjai bábúszerűek, ami nyilván épúgy rajzbeli fogyatékosságából ered, mint a bonyolultabb mozdulatok, rövidülések vagy a háttér kedvelt sisakos csoportjának gyarló megoldása. Az egyik képen itt is megtaláljuk a mestertől és iskolájától máskor is szívesen festett Mater dolorosát.

A kínszenvedés eszközei között tértelenül beállított Istenanya mintaképéül akár a mateóci oltár megoldását is választhatta. A fejek síkszerű és sematikus rajza, a csöveknek ható kezek, lábak szintén mesteréhez viszik közel. Hozzá hasonlóan keresi a lelki hangulat és az áhítat kifejezésében az érzések változatait. A mesternek meleg és kiegyensúlyozott folthatásra felépített kolorizmusa a tanítványnál kevésbbé összhangzatos. Színérzékének ösztönössége azonban színvilágát eleven erejű tarkaság felé ragadja és egyben megadja műveinek érdekes hatását. Ha a tanítványnál hiányzik is a művészi tehetségnek és iskolázottságnak az a fokozottsága, ami a mesternél a tér- és színellentétek összehangolásának egységét teremti meg ; nem tagadhatjuk meg tőle sem a festői ösztönösség oly fokú megnyilatkozását, mely közvetlen, meggyőző erővel áradván belőle, értéket ad munkáinak.

A mateóci mester műhelyébe sorolt szászfalvi és radácsi képeken kívül két kiadatlan szepességi emléket kell még tárgyalnunk, melyek a mester működésével egyidőben készültek és stílusával is kapcsolatot mutatnak. Ezek egyikét, egy házi oltárkának két szárnyát belső, faragott reliefjei és külső korábbi festés nyomaik vonatkozásában már előljáróban megemlítettük. Az 1450 körül újra festett külső képeken a sziléziai-cseh festészet provincializált nyomai tűnnek fel (18. kép). Ikonográfiai meghatározásukat megkönnyíti, hogy Szt. Szaniszló és Szt. Vencel álló alakjai e szárnyakon

[1] Fenyő Iván és Genthon István : A Magyar Nemzeti Múzeum szárnyasoltárképei. Magyar Művészet, 1931. 445—446. l. — Genthon István : i. m. 44—45. l.

ugyanolyan viszonylatban kerültek egymás mellé, mint később a krakói Wawel 1467. évi szárnyasoltárának egyik tábláján.[1] E szerény alkotások művészileg keveset mondanak és csak a teljesség kedvéért emlékeztünk meg róluk.

Figyelemreméltó művészi törekvéseket mutat azonban az a Szt. Antal remete megkísértését ábrázoló tábla, mely a szepesdaróci egykori antonita-templomból került előbb a budapesti Nemzeti, onnan pedig a Szépművészeti Múzeumba és eredetileg a templom főoltárának egyik szárnyképét alkotta[2] (13. kép). Festőjét lírikus és a mateóci mesterre emlékeztető részletező hajlam hatja át. Ez az érzésvilág szólaltatja meg ecsetjét a konzervatív mateóci elemek hangján és veti táblára egyéni tájvilágát, a maga kedves naivitású szikláival, barlangjával, erdejével, virágaival és csicsergő pintyőkéjével — a magány áhítatos romantikájában. Az emberi alakok ábrázolásában azonban az új törekvések jelentkezése festőnket, a tábla keletkezése idején, 1460 körül bizonytalanná és formában tapogatódzóvá tette.

Szepes és Sáros vármegye korai emlékanyagának kereteiből imígyen bontakozik ki egy nagy festőegyéniség, a mateóci mester, akinek tehetsége és népszerűsége a magyar és lengyel művészet fejlődésében az úttörés szerepét juttatta, működése pedig a történelem távlatában a két szomszédos ország művészi kapcsolatának első és hiteles bizonyítéka lett.

Magyarország és Lengyelország történeti kapcsolatai még mélyen az Árpádok korába nyúlnak. „A magyar külpolitikának ezidő óta az Anjouház kihaltáig állandó vezérgondolata a lengyel-magyar-horvát-nápolyi olasz szövetség s ennek a koncepciónak legszilárdabb eleme, bázisa a megingathatatlan lengyel-magyar szövetség volt."[3] A XIV. században az uralkodóház közösségén megerősödő szövetség a Lengyelországgal határos Felvidék területén, így a Szepességen és Sárosban a közvetlen földrajzi közelség folytán még tovább: eleven életközösséggé fejlődött és ez okból a 16 szepesi városnak 1412. évi elzálogosítása[4] sem lehetett különösebb jelentőségű a már évtizedeken át kiérett történeti kapcsolatok viszonylatában. Ezeknek a mélyreható kapcsolatoknak legszebb bizonyítéka a mateóci főoltár mesterének lengyelországi működése, amely nemcsak a gazdasági, hanem a történeti összefüggések által is indokolt és a fejlődés logikája szerint kifejlődött kulturális vérkeringésnek eleven áramlását követte.

Lengyelország, helyesebben Galicia táblaképfestészetének kialakulása teljesen analóg a magyarországi, illetőleg a felvidéki elindulás helyzetével. A XIV. század utolsó harmadából szórványosan fennmaradt és csodatevő erejűvé, sőt nemzeti ereklyékké magasztosodott Madonna-képek[5] (Trzemeśnia, Odrzykonia, Częstochowa) a cseh-olasz művészetből táplálkoznak és ikonná merevedett formanyelvük valószínűleg nemzeti jelleg nélküli művészi kultúra hajtásai lehettek, de semmiképen sem tekint-

[1] Dr. Feliks Kopera: Średniowieczne malarstwo w Polsce. Kraków, 1925. Fig. 168.

[2] A főoltár töredékeiből ez az egyetlen teljes képet adó tábla maradt fenn. Származásáról Kőszeghy Elemér v. múzeumigazgató úr, a daróci falképek ismertetője volt szíves a következőkben felvilágosítást adni. „A Nemzeti Múzeum raktári anyagából előkerült szárnyasoltárkép Szent Antal-alakja úgy a rajta látható szerzetesi ruha, mint festésmodor és nagyság tekintetében teljesen hasonló ahhoz a Szent Antal-alakhoz, amely a szepesdaróci egykori antonita-templomban talált, ‚Die Denkmäler der Antoniter in Drautz' című tanulmányom 6. és 16. oldalain említett, de még nem publikált oltárszárnytöredékek egyik darabján látható. A daróci képtöredék csak annyiban különbözik a Szépművészeti Múzeum képétől, hogy sokkal rosszabb fenntartású. A közös származás azonban kétségtelen."

[3] Dr. Hóman Bálint: A magyar-lengyel barátság történeti alapjai. Magyarország és Lengyelország, szerk. Huszár Károly. Budapest—Warszawa, 1936. 16. l.

[4] Weber Samu: A XVI szepesi város az elzálogosítás ideje alatt. A „Szepesmegyei Történelmi Társulat" évkönyve. IV. Szepes-Váralja, 1888. 156 l.

[5] Magyar viszonylatban Nagy Lajos király máriacelli és aacheni képeit említjük meg. (Genthon István: i. m. 19—23. l.)

hetők a más és fejlődésképes forrást igénylő XV. századi oltárfestészet helyi előzményeinek.

A XIV. század végéről és a századforduló idejéről fennmaradt néhány alkotást az irányzatok eklekticizmusa és a művészi színvonal nagy különbségei jellemzik. A krakói Nemzeti Múzeum Kárpátaljáról származó táblái[1], a Királyok hódolása és Menekülés Egyiptomba, provinciális szinten állanak, szemben a trzebuniai táblák (u. o.)[2] erősen cseh színezetű, kulturált szellemével. A további lengyelországi emlékek között az értékes thorni oltártöredékek[3] a cseh festészet elvitázhatatlan jellegét mutatják, a lignówi Kálvária-kép (Pelplin, Egyházmegyei Múzeum)[4] festője pedig Konrad von Soest és a francia miniaturák képszerkesztéséhez fordult. Nem tartoznak e korai, századfordulói emlékek sorába a mindeddig a XV. század elejére datált siennoi oltártöredékek (Varsó, Nemzeti Múzeum)[5], keletkezésüket szegletes redőképzésük és stílusuk már a késő-gotika korszakába, az 1470 körüli időre tolják ki és a tuchowi oltár ismert mesterének jellegzetes kemény ecsetjárásához vezetnek. A galiciai táblaképfestészet kialakulása szempontjából különleges hely illeti meg az 1425-ben meghalt branicei Wierzbięta királyi asztalnokmester epitafium-képét (Krakó, Nemzeti Múzeum),[6] melynek rendkívül erős és ekkor még izolált, tiszta sziléziai-cseh stílusigazodása festőjének lengyel származását is kétségessé teszi. Benne a legrégibb fennmaradt bizonyságát ismerhetjük fel a krakó-boroszlói festészeti kapcsolatoknak, melyek a mateóci mester működésével majdan a helyi fejlődés alapjaivá lesznek. E mester működése tehát fordulópontot jelent a lengyelországi táblaképfestészet történetében is és első összekötő láncszeme lesz a további hosszú, évtizedekbe mélyen benyúló, a lengyellel közös vonásokat mutató magyar fejlődésnek.

Az az összefüggő lengyelországi emlékanyag, melyet jelen dolgozatunkban a mateóci mester oeuvrejébe soroztunk, már tárgyalt és méltatott része az újabb lengyel irodalomnak. Azonban a vezető mester-egyéniség ismeretének hiánya mind időben, mind stiláris összefüggésekben nem egyszer széteső, sokszor homályos és erőszakolt fejtegetéseket eredményezett.

E kérdés első méltatója Michał Walicki a tárgyalt emlékanyagot a szandeci iskolából származtatta és egyszersmind felismerte azokat a kapcsolatokat is, melyek ezt a szandeci csoportot a szepesi festészethez fűzik.[7] Az újabb magyar kutatás eredményeire támaszkodva elismerte, hogy ebben a szepesivel rokon szandeci csoportban a XV. század második negyedében sziléziai rokonságok figyelhetők meg. Történeti adatok alapján állítja a csoportok stílus-keveredésének lehetőségét, noha a szepességi festészetnek, mint alkotó tényezőnek szerepét kimondottan tagadja, mert „bizonyos az is, — írja[8] a magyar oltárokról — hogy azok az ikonográfiai premisszák, melyek ez oltárok magyarságát kell, hogy bizonyítsák (magyar királyok alakjai a mateóci oltáron) és a konstrukció felső részének állítólagos magyar kiképzése, nem állhatnak fenn,

[1] Feliks Kopera i Józef Kwiatkowski: i. k. Nr. 6.
[2] F. Kopera i J. Kwiatkowski: i. k. Nr. 3.
[3] R. Heuer: Die Werke der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in Thorn bis zum Ende des Mittelalters. Mitteil. d. Copernicus-Vereins. Thorn, 1916. 24. k. — Curt Glaser: Die altdeutsche Malerei. München, 1924. 37. l. — Dr. Michał Walicki: Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy. Warszawa, MCMXXXV. Nr. 128—133.
[4] Dr. Michał Walicki: i. k. Nr. 134.
[5] Michał Walicki: Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV. Jahrhundert. Warszawa, 1933. 22 l. — i. k. Nr. 135—139.
[6] F. Kopera i J. Kwiatkowski: i. k. Nr. 9. — T. Dobrowolski: i. m. 52 l.
[7] Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV. Jahrhundert. Warszawa, 1933. 18. l.
[8] I. m. 18—19. l.

mert a lengyel oltárok egész sora hasonló koronázattal van, vagy volt ellátva. (Ó-Szandec, Włocławek, Łopuszna, Nedec, Kasina Wielka stb.). Másrészt lengyel szentek is fellépnek ebben a képcsoportban" — és itt Szt. Szaniszló és Szt. Adalbert ábrázolásaira (Żywiec, Új-Szandec) hivatkozik. Walicki tarthatatlan korai, jobbára a XV. század harmadik évtizedére helyezett keltezéseit legutóbb T. Dobrowolski azzal a módszerrel helyesbítette, hogy a datált, azokkal stilárisan rokon és földrajzilag közeli lengyelországi emlékeket a fejlődés sorrendjébe állította és ezzel a szandeci csoport emlékeinek keletkezési idejét is megközelítette.[1] A mateóci mester, annak szepességi és sárosi műveinek ismerete nélkül azonban keltezése teljesen megnyugtató nem lehetett és több esetben mintegy évtizeddel koraibb datálást eredményezett. Épúgy csak az ábrázolások gyakorlata vagy egyes morfológiai elemek kapcsolják össze azokat a különböző kézre valló emlékeket, melyekből Dobrowolski több mester-egyéniséget igyekezett rekonstruálni.[2]

Walicki fejtegetései és következtetései az emlékek művészi genezisének igazolásában a rokon magyar emlékek kisajátítására is vezetett. Erre a merész kísérletre az összefüggő szandeci és szepesi csoportok legteljesebb és legegyénibb alkotása, a mateóci főoltár adja meg a világos és félreérthetetlen választ. A mateóci mester működése előtt mindkét országban csak eklektikus művészi törekvésekre mutathatunk rá. Az ő működése szánt először mélyre a helyi fejlődés ugarjában és így a genezis kérdésében az egyenlő erejűnek látszó lengyel és magyar bizonyítékok mérlegén az ikonográfia fogja a döntő súlyt a magyarság javára megadni. A mateóci főoltáron Árpádházi Szt. István és Szt. Imre ikonográfiájának különálló és jelenetes ábrázolása csak századokon át erősödő nemzeti gondolatból, az országalapító király mitikus tiszteletéből fakadhat és aligha lehetne feltételezni, hogy ilyen feladatot 1412 óta lengyel közigazgatású városban idegen, német vagy lengyel festőre bíztak volna. Walicki premisszái között felhozott lengyel szentek: Szt. Adalbert prágai és Szt. Szaniszló krakói püspökök, kiknek tisztelete Magyarországon is elterjedt, nemzeti jelentőség erejében aligha mérkőzhetnek Árpádházi szentjeinkkel, kiknek tiszteletével a régi lengyel művészetben így sohasem találkozunk. A mateóci oltár ikonográfiájának a magyar gotikában is egyedül álló helyzete az oltár szerzőjének magyarsága vagy legalábbis magyar kultúrája mellett bizonyít. Mintha a Gondviselés jótékony keze gondozta volna e nemzeti ereklyénk épségét hosszú századok viharain át, hogy maga adjon választ azokra a kisajátítási kísérletekre, melyek az államalkotó magyarság méltó szerepét tagadják meg saját kultúrájának kialakításában.

IV.

A LEGRÉGIBB METSZETKÖLCSÖNZÉS A FELVIDÉKI FESTÉSZETBEN

Az 1450—60-as évtized felvidéki táblaképfestészetében nemcsak a Szepesség és Sáros, hanem a gyéren fennmaradt emlékanyag szorgos vizsgálata eredményeként — egy vagy két szórványos kivételtől eltekintve — az egész Felvidék művészi termelésének kereteit is a mateóci mester alkotó tevékenysége töltötte ki. Messze esik e művészi vérkeringéstől az a ritka és érdekes provinciális sorozat, és pedig az Angyali

[1] I. m. 52—53, 62—63 l.

[2] I. m. 84 l. — Szt. Miklós-oltár mestere (Zarzecze, Szászfalu, Żywiec, Grybów), — szandeci mester (Új-Szandec, Korzenna, Zbylitowska Góra, Chomranice), — łopusznai oltár mestere (Łopuszna, Przydonica, Chełmiec, Grzawa), — Mária mester (Ó-Szandec, Cerekiew, Kamienica, Wołowiec) — 1473 évi mester (Racławice és Kamienica).

üdvözletet, a Hegyi beszédet és Lázár feltámasztását ábrázoló és minden bizonysággal szepesi származású három táblakép, melyek még 1913 előtt kerültek a kassai múzeumba (23—25. kép). A lágy stílus felfogásában készült táblák legfőbb érdekessége, hogy az egyiknek, az Angyali üdvözlet képének eredetijét — mint legutóbb kimutattam[1] — a biblia pauperumok legrégibb xilografikus kiadásának, a heidelbergi egyetemi könyvtár unikumának első lapján találjuk meg (22. kép). E biblia a legrégibbnek tekinthető német duckönyv, ismeretlen délnyugat-németországi fametsző 1440—50 körül készült munkája[2] és így a magyar tudományos irodalomban 1400 körüli időre keltezett[3] és stílusban „a XIV. századi nemzetközi gotikus áramlathoz" kapcsolt táblák idejét mintegy félszázaddal későbbi időre, 1460 tájára tolta ki.

A festő munkája, az Angyali üdvözlet-képen a fametszet közel tízszeresen kinagyított másolása, az eredeti kompozíció függőleges megnyujtásával is járt. Ez azonban mind a képszerkesztésen, mind az egyes alakokon és építészeti részleteken több esetben előnytelenül érvényesül. A másik két táblához mintákat ugyan az említett bibliában nem találunk; bár a Hegyi beszéd és a Lázár feltámasztása a fametszetkönyvnek, sőt a fametszésnek általános hatását mutatja. A táblák gyenge kvalitása azonban azt bizonyítja, hogy az egészen vidékies, műkedvelő festő szerény — a csoportképzésben és a térelemekben (pl. a rét virágai) a mateóci felfogástól sem idegen — elképzelő ereje a művészi előadás szintjéig sem tudott eljutni.

Az erősen rongált táblák világos, eleven — piros, párizsi kék, sárgás zöld és nyers sárga — színeit is nem egy esetben szintén a fametszet inspirálhatta. A színek tarka összeállításában azonban — ami lényegében nem egyéb az egyszerű foltkitöltésnél — a festő falusias ízlése nyilatkozott meg.

E három táblát tehát a Szepesség korai emlékeinek sorában csupán a fametszetátvétel révén illetheti meg a különleges helyzet. A kassai múzeum Angyali üdvözletképe mindezideig legrégibb esete a későbbi évtizedekben divatossá vált metszetkölcsönzésnek, amihez provinciális festőink nyúltak inkább, invenció hiányában, a jelesebb mesterek pedig az átvétel ritka gyorsaságából is következőleg, főképen a műhelyszokásnak és a német művészet újdonságainak hódoltak. Ezek a Németországból beáramló metszetek segítették ugyan a XV. század 70—80-as éveiben, vagy a XVI. század elején virágzó oltárműhelyek gazdag és széleskörű munkásságát, de a művészi invenció megkönnyítésével sorvasztólag hatottak arra a magyar formaalkotó erőre, amely a XIV. század végén vagy a következő elején önálló és a nemzeti ikonográfiában is oly értékes, Szt. László legendájából merített falképekkel díszítette még a nagyobb centrumoktól távol eső vidéken emelt templomainkat is és a felvidéki táblaképfestészet terén még a XV. század ötvenes éveiben is olyan biztató és nemzeti kezdethez vezetett, mint a mateóci Szt. István és Szt. Imre-főoltár.

V.

A SZENT ANNA-LEGENDA RADÁCSI MESTERE

A XV. század második negyedében, a Dunamedencében, Magyarországgal szomszédos német nyelvterületen a század elejének jellegzetes, síkszerű formanyelve a lágy stílus fejlődésének végső lehetőségeihez jutott. Egyre határozottabban érezhető a nyugatról beáramló térbeli és plasztikus formalátás realisztikus világnézete, mely

[1] Az első metszetátvétel a régi magyar festészetben. Nemzeti Ujság, Budapest, 1936 nov. 8. 27 l.

[2] Paul Kristeller: Biblia pauperum, Unicum der Heidelberger Universitäts-Bibliothek, Berlin, 1906.

[3] Genthon István: i. m. 28. l. — Legutoljára Horváth Henrik is (i. m. 134 l.).

a táblaképfestészet fejlődését is, a század második felének művészi alakulására döntő lépéssel, már az ötödik évtizedben új irányba lendítette.

Hasonló jelenségek észlelhetők a magyar kultúrterületen. Kolozsvári Tamás művészi törekvései szinte ennek az új naturalizmusnak ébredésével határosak; a negyvenes években Bécsben működő Kassai Jakab stílusalakítása európai jelentőségűvé válik. Rozsnyai János (Johannes de Rozenau) nagyszebeni falképe 1445-ből,[1] vagy azzal szoros stíluskapcsolatokat eláruló prázsmári oltárképek pedig arról tanuskodhatnak, hogy az új eredmények a gotikus művészet legtávolabbi, keleti területére, Erdélybe is eljutottak. Igy a Szepesség és Sáros táblaképfestészete — egyáltalán a Felvidék művészi élete — nyugati, sőt hazai viszonylatokban is késlekednék? Az úttörő mateóci mester nyilván már kész művészegyéniség, amidőn az új áramlatok iskolázottságának színhelyére is eljutottak és önálló formát öltöttek. Hiába adatott meg tehát az első alapvetés a felvidéki táblaképfestészet helyi irányzatú fejlődéséhez. A mateóci mestert követő művésznemzedék az átalakulás halaszthatatlan problémája előtt állott; új, friss tehetségekre van szükség, hogy a fejlődés korszerű irányba forduljon. A várt stílusfordulat az 1450-es évek végén, 1460 körül következett be. Ebben az évtizednyi késlekedésben pedig a generáció-váltás sajátos és jellegzetes esetére mutathatunk rá. A XV. század második harmadának folyton megújuló huszita zavargásai, a Felvidék bizonytalan politikai helyzete amúgysem kedveztek egy gazdag és nagytevékenységű művészi élet kialakulásának; a politikai élet megszilárdulásával viszont, az 1460-as évektől kezdve a művészi tevékenység is mind erősebb ütemre kap és egyre több festő vesz részt az új formanyelv kialakításában.

A régi stíluskorszak és egyben az új realizmussal nyíló, 1460-tól 1470-es évek elejéig tartó, rövid átmeneti időszak legérdekesebb emlékei azok a radácsi oltárszárnyak, melyeknek külső képeiről még a mateóci mester műhelyével kapcsolatban emlékeztünk meg. Az új törekvéseket egyidejűleg megszólaltató belső, az Anna-legenda négy jelenetét tárgyaló képek kiváló művészi értékénél nagyobb és eddig még nem méltatott jelentőséget kell azonban tulajdonítanunk a radácsi oltármaradványok fejlődéstörténeti helyzetének. Keletkezésük épen a XV. század vajúdó korszakába esik. E képek az 1460 körül a Felvidéken is beköszöntött stílusfordulatnak számunkra valóban fontos emlékei, melyeken együtt látjuk a XV. század első felének, a lágy stílusnak egyre elhasználtabb és kimerültebb formáit, valamint az új idők, új eredmények felvidéki szárnybontakozásának jelentkezését (19. kép).

Az Anna-legenda radácsi mestere — nevezzük így — a természet szemléletén alapuló, átfogóbb realista törekvésben már a XV. század második felének eszmei, illetőleg stiláris felfogásához közeledik. A mateóci főoltár mesterénél a tér csak szimbólikus és dekoratív jelentőségű és kerete az emberi alak vagy csoportok ritmikus szerkezetének, különben részleteiben a formák tisztaságára irányuló törekvése mellett is síkszerű, mint ahogy a formák hatását is a kontúrok adják meg. A radácsi mester, mint az átmeneti generáció jelentékeny tagja, az alakok és tárgyak anyagi jelentőségének fokozásában felhagy ezzel a síkszerűséggel és a kontúr-rajz domináló szerepével. Plasztikus képszemlélete a teret, magas horizontú tájháttereit egyenlő fontosságúvá teszi az emberi alak szerepével, sőt az előtér és háttér átmenetének megoldásával is kísérletezik.

Ennek, a táblaképfestészetünk történetében döntő stílusfordulatnak látható eredményei, így a radácsi mester művészi törekvéseinek szálai ismét Sziléziába,

[1] Anton Hekler: Ungarische Kunstgeschichte Berlin, 1937. 76 l.

Boroszlóba vezetnek. Amiként mesterünket a külső passió-képek festőjével való együttműködése a mateóci mesterhez viszi közel, úgy a külföldi orientáció irányában sem szakad el a mult művészi hagyományaitól. Formakeresése és tehetsége kész átvenni és követni is tudja azokat az új realista művészi eredményeket, melyeket Sziléziában először a boroszlói Borbála-oltár mestere fogalmazott meg és tett keletre és délre termékeny hatásúvá. A radácsi mesternél a képszemlélet új értékelésében, így az emberi alak és formák térbeli felépítésében vagy a távlatot hangsúlyozó táj- és architektúra-festésben, a redők rajzában, sőt sokszor a testformák kifejezésében, a világos és tüzes színezésben is a Borbála-mestert és műhelyét érezzük a legfőbb stílusalakító tényezőnek. A kölcsönzött képelemekkel azonban önállóan bánik és kitűnő tehetsége előadásmódjának egyéni hatást tud biztosítani.

A radácsi mester képszerkesztése is az emberi alakot állítja az előtérbe, csakhogy nagyságát a tér kisebb arányai ellenére is megnöveli. Minthogy barnászöld tónusú, lankás, messzi távlatú tájképeinek is mindenáron helyet szorít, képein a mozdulatok feszítő dinamikája helyett a kompozíció szűknek érzett kereteit inkább a minden zúgot betöltő zsúfoltság, az előtér nagy arányai feszegetik. A szenvedélyes hang hiánya, a részletformákon elmerengő lelkülete természethű részlet-megfigyelésekre ösztönzi. Tájait helyi elemekből, a Szepességen és Sárosban meglátott kis templomokból, a sziklák alján kanyargó mesgyékből, a Borbála-oltáron is kedvelt, békésen legelésző juhokból, nyájat őrző kutyákból, tevékenykedő pásztorokból rakosgatja össze az élet ihlette mesélő kedvvel. Az ábrázolás hűségében a valószerűség hatására törekszik. Mateóci elődéhez híven csak egy-két jellegzetes fejformával dolgozik. A Borbála-mester iskolájában, 1460 körül is megfigyelhető törekvés (Madonna almával, függőkép ; Breslau, Schlesisches Mus. f. Kunstgewerbe u. Altertümer), hogy a boroszlói oltár típusainak nehéz formái nála is megmerevednek és kemény rajzzá egyszerűsödnek. A tágra nyílt szem, a nagy pupilla, a széles ajak, a nagy orr adnak biztos és nehézkes hangsúlyt a főformáknak; a fény és árnyék ellentétek, a részletekbe menő finom rajz is csak a valóság kereséséből ered. Az Ószövetség zsidó típusaira, a laposan lecsapott merev profilokra már a Borbála-mester műhelyében találhatunk elszórt megoldásokat (Madonna a szobában, a Minutoli gyüjteményből ; Breslau, Schlesisches Mus. f. Kunstg. u. Altertümer), melyek kifejezetten csak a magyar és lengyel táblaképfestészetben lettek később is, évtizedeken át a reális ábrázolásmód közkedvelt típusaivá. A Joachim kesergését ábrázoló képen az égből alábukó, az aranykapunál találkozó Joachim és Anna felett megjelenő angyalka motívumát azonban a mateóci mestertől is örökölhette. Az élő test formáit igyekszik a köpenyek átgondolt, párhuzamos redővonalaival, vagy széles fektetésével, olykor a Borbála-műhelyre jellegzetes gyűrődésekkel visszaadni.

Művészi temperamentuma nem a tér és az alak viszonyának dinamikus felfogásában, hanem világos és tüzes színeinek ellentétekkel teljes skáláján éli ki magát. Tovább él benne a mateóci mestertől örökölt tarka színezés kifogyhatatlan öröme, mely a Borbála-mesternél csak további ösztönzésre találhatott. Ragyogó kolorizmusában a főszerep a vöröses árnyalatú liláé, melynek a szemet megejtő finom, de amellett erőteljes színezete a meleg zöldek, az eleven cinóberpiros és párizsi kék kiegyensúlyozó hatásához kapcsolódik. Az élénk színek ellentéteit a biztos érzékkel elhelyezett fehér foltok teszik a szem számára még izgalmasabbá. Emellett azonban az erős és tüzes színek ellentétébe finom árnyalatok, féltónus és félárnyék felületek szövődnek és biztosítják, hogy a természetben és a fény játékában külön-külön ugyan megfigyelhető, de a művész csoportosításában önkényes foltoknak — a várfalakon, házakon lila és rózsás,

a háztetőkön, tornyokon piros és kék színeknek — mesevilágba illő tarkasága az erőteljesség előkelő és megnyugtató hatásában maradjon. A külső passió-képek festőjének szinte beidegződött és számára már befejezett előadásmódjához az Anna-legenda mestere nem tud ugyan hozzáférni, de hatással van reá színeivel, melyek egynéhányát, mint pl. a pirosat, vagy a környezet meseszerűen váltakozó színeit a mateóci tanítvány az ő palettájáról leste el.

VI.

AZ ÁTMENETI STILUSKORSZAK KIALAKULÁSA ÉS EMLÉKEI

A szepesi és sárosi korai táblaképfestészet 70 képének ismertetésében kitűzött időhatárunkhoz érkeztünk. Az 1460-as évekkel kezdődő átmeneti évtized már kívül esik dolgozatunk megszabott keretén és a továbbiakban csupán azokat a művészi törekvéseket és egyéniségeket fogjuk röviden összegezni, melyek a hetvenes évekkel kezdődő, félszázados virágzás színes korszakába vezetnek. Lássuk, hogy van-e folytonosság és jellegzetes helyi irányzat a régi hagyományok megőrzésében, vagy a külföldi kapcsolatok felvételében? Mindezekre a kérdésekre csak a már ismert egész felvidéki emlékanyag teljes átértékelése, hiányainak pótlása adhat megnyugtató feleletet. Az idevágó emlékanyag vizsgálata, az átmeneti, mint az azt követő korszakról egyre tisztább képet tár elénk. Az 1460-as években lezajlott stílusfordulatnak a helyi kialakulásban gyökerező lefolyását a radácsi oltárszárnyakon mutattuk be. Az átmeneti időszak festői, az Anna-legenda radácsi mestere és több, mint tucatnyi társa a külföldi művészi igazodásnak már kitaposott útját járták, mikor újból a sziléziai kapcsolatok fonalát vették fel és az új áramlatok hazai megfogalmazását elsősorban a boroszlói Borbála-oltár gazdag szín- és formai készletéből merítették. E kapcsolatok természetességét a legszemléltetőbb módon a felvidéki táblaképfestészettel azonos kezdetű és most az átalakulás stádiumában is hasonló törekvésű lengyelországi, helyesebben krakó-szandeci emlékek helyzetével világíthatjuk meg. Legutóbb a lengyel irodalomban Dobrowolski fejtegette a felsőszilézíai és kislengyel emlékek viszonyát a boroszlói Borbála-oltárhoz és ahhoz a meggyőződéshez jutott,[1] hogy a Borbála-oltárnál „a már megállapított nürnbergi, sváb, osztrák stb. befolyásokon kívül, bizonyos kapcsolatok a krakó-szandeci táblaképfestészettel már a XV. század első feléből sem hiányozhatnak." Az összefüggésekre felsorakoztatott emlékek legnagyobb része azonban a mateóci mester vagy műhelyének alkotásai és így eltekintve a kapcsolatok hiányától, még időben is a Borbála-oltár keletkezése után következnek. Megállapítása tehát csak korábbi és datált emlékek viszonyára szorítkozhatnék. De ez esetben sem akadunk egy-két festmény, falkép vagy miniatura között olyan összefüggő csoportra, sőt egyetlen emlékre sem, melyben a Borbála-oltár művészi genezisét valaha is kereshetnők. A mindkét országban úttörő mateóci mester a magyar Felvidékhez hasonló helyzet elé állítja a lengyel táblaképfestészetet. Már előbb a német,[2] majd a lengyel[3] kutatás több ízben rámutatott azokra a kapcsolatokra, melyek a XV. század második felének nem egy fontos lengyelországi emlékét a boroszlói Borbála-oltárhoz fűzik. Ezek az egyre szaporodó összefüggések, a sziléziai fejlődés párhuzamaként, amelyben a Borbála-mester messze, a század végéig is kiható tényezőnek tűnik, általános jelenséggé bővülnek. Az 1450-es évektől kezdve évtizedeken át tapasztalható, egész Lengyelország művészileg tevékeny

[1] I. m. 127. l.
[2] H. Braune und E. Wiese : i. m. 84 l.
[3] M. Walicki : i. m. 22, 30—31, 35 l.

területén a Hanza-város Thorntól[1] a koronázó-város Krakóig, a Borbála-oltár egyetemes befolyása a művészi élet alakulására. Ez a lüktető művészi atmoszféra a háttere a legszebb lengyel táblakép, a chomranicei Keresztlevétel (Tarnów, Egyházmegyei Múzeum) keletkezésének.[2] A több valószínűséggel 1460 körül készült táblán az átható, tüzes, zománcos színezés a még mateóci formákat az új meglátásokkal is szerves, önállónak ható egységbe olvasztja.

Igy a lengyel helyzetből leszűrt eredmények is következetessé tehetik azt a megállapításunkat, hogy az átmeneti időszakban az egész Felvidék táblaképfestészete még egymástól távol eső vidékeken is a művészi igazodás egységes képét mutatja. Nem tűnik-e sajátságosnak éppen az állandóan hangoztatott osztrák történeti kapcsolatokkal szemben, hogy a felvidéki táblaképfestészet helyi fejlődésének második ütemében sem akadunk összefüggésekre az ausztriai, nevezetesen a bécsi festészet látható területén? Nem volna-e következetes az újabb magyar irodalomban felvetett stiláris vonatkozások lehetősége, mikor a történeti forrásokból a XIV. század második felétől kezdve magyarországi, köztük kassai művészek és iparosok állandó Bécsbe rajzásáról tudunk?[3] E vélt kapcsolatokra felhozott emlékcsoport — több oldalról is történt megvilágítása után megrostált — hiteles magyar eredetű része, nemcsak stiláris tekintetben tér el a bécsi vagy egyáltalán az osztrák festészet irányától, hanem eddig megállapított keltezését is egy-két évtizeddel későbbre, az 1460—70-es átmeneti évtizedbe kell helyeznünk. A felvidéki stílusfordulat ideje óta viszont állandóak a torzsalkodások a két szomszéd ország között, Mátyás király nyugatra és északnyugatra valamennyi szomszédjával ellenséges viszonyba kerül. 1460 körül a bécsi festészet is elvesztette már két évtizeddel ezelőtt nyugatra, mélyen a Dunamedencében Nürnbergig, sőt északra Boroszlóig, a Borbála-mester műhelyére is kiható, így a Minutoli-gyüjteményből származó Madonnaképen (Breslau, Schlesisches Mus. f. Kunstg. u. A.), vagy a heidaui oltáron (u. o., Schlesisches Mus. d. b. Künste) látható formai és típusbeli ösztönzéseit. Míg Bécsben, 1460-tól kezdve a németalföldi eredmények részint közvetlen, de jórészt közvetett, nürnbergi új áramlata[4] hódít egyre határozottabban tért (fogadalmi tábla 1462-ből a bécsi Redemptoristenkloster-ben, a Meister von Maria am Gestade, az id. és ifj. Schottenmeister, az Apostolvértanuságok bécsújhelyi mestere), addig Boroszlóban a Borbála-mester művészete korszerű németalföldi befolyásokkal erősödve helyi és fejlődésképes irányzat marad.

A felvidéki táblafestészet átmeneti korszakának keresztmetszetét a helyi hagyományokban gyökerezés, a korszerű áramlatok felvétele és a kvalitásértékek rajzolják meg. Az 1460—70-es évtized alkotásainak tehát az előbbi kritériumok keveredése adja meg az átmeneti jelleget. Egyrészt ragaszkodnak a mateóci mester háromszögalakú, prófétamellképes ormokkal ékesített, festett szárnyasoltárainak típusához, síkszerű, szimmetrikus kompozícióihoz és testformáihoz, másrészt a szekrény-oltárok divatjának átmeneteként a festett szekrényfelekkel díszített oltártípus, a Borbála-mester térbeli kompozíciói, plasztikus formái, elsősorban alakjainak dinamikus mozdulatai, ha sokszor csak dekoratív értelemben is, de általánosan a Szepességen, Sárosban, Liptóban, Árva

[1] 1454-ben elhúnyt Johannis Kot epitafiuma a thorni Szt. János-templomból. Pelplin, Egyházmegyei Múzeum. — Oltárszárny, belső lapján Jézus születése és a Circumcisio, a külsőn az Angyali üdvözlet angyala. Erős flamand befolyás alatt. A thorni városi múzeumban, az ottani Szt. János-templomból.

[2] Legutóbb T. Dobrowolski (i. m. 63. l.) 1450 körüli időre keltezte.

[3] Genthon István: Magyar művészek Ausztriában a mohácsi vészig. Budapest, 1927.

[4] Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik 1400—1525. Kunstgeschichtliche Übersicht und Katalog der Gemälde von Ludwig Baldass. Wien, 1934. 11—12. l.

megyében, az alsómagyarországi bányavidéken, Túrócban is egyidejűleg jelentkeznek. A morfológiai és szerkezeti egyenlőtlenségekkel szemben a fejlett színérzék, a tüzes, eleven színek vonzó és harmonikus együttese juttat ennek a korszaknak külön jelentőséget és nyújt bizonyságot a magyar festői látás befolyására és ösztönösségére.

Az átmeneti korszak alkotásai között a stílusfordulat jellegzetes emlékei : a radácsi oltárszárnyak után elsőnek a bártfai Szt. Borbála-oltár két festett szárnyát említjük meg.[1] A tituláris szent legendájának három jelenete egyenesen a boroszlói Borbála-oltár megfelelő kompozícióiban találja mintáját,[2] meggyőző bizonyítékául a Felvidék e korban egységesen Boroszló felé tekintő művészi arculatának. A Borbála-mester műhelyében tanult festő formaképzése aránytalanná és darabossá lett ; széles, lapított fejalkatú, harcsaszájú, nagy szemhéjú, tömpe orrú és zömök alakjai túlnőttek a kompozíciók szűkre szabott keretein. Annál meglepőbb a külső képek Angyali üdvözlete. A szereplők térbeállítása könnyedebb és arányosabb, a tunikaredők omlásának és feketésének szellemes rajza ellensúlyként menti a fejek vaskos és túlzott realizmusát. Inkább művészi ösztönéből, mint tanultságából táplált vérbeli tehetség, akinek bátor járású ecsetjét a temperamentum vezeti az aranyos sugárzású, eleven színfelrakás érdekes összhangjához.

Ebben az időszakban tűnnek fel először szepes-sárosi iskolázottságú mesterek a távolabbi Liptóban és Árvában. R. N. monogrammista, a liptószentmáriai egykori Johannita-templom főoltárának[3] festője még szinte a mateóci ideológiában él, amelyben az új realizmus környezet- és típusábrázolásai csak halkan csendülnek fel. Kortársa a pozsonyi, prágai és budapesti múzeumokba szétszóródott egykori németlipcsei főoltár[4] festője. A mateóci hagyományok mellett a Borbála-stílust idéző dinamikus mozdulatokat gyakran választja a drámai jelenetek formai kifejezésére. Morfológiájára is ugyanebben az időben a Borbála-mester iskolájában találhatunk párhuzamot. (Oltárszárnyak, 1460—70 k., a Corpus Christi-templomból, Breslau, Egyházmegyei Múzeum.) Szt. Zsófia frontális beállítása pedig a hagyományos ábrázolás töretlen továbbélésének jellegzetes bizonyítéka.

A boroszlói kapcsolatok további, liptómegyei példája a budapesti Szépművészeti Múzeum Nádasfalváról származó[5] függőképe. A rongált állapotban fennmaradt és mindezideig publikálatlan Madonna-kép a beállításban, az arctípusokban, a szemek sötét pupilláiban a boroszlói iparművészeti múzeum egyik hasonló méretű (70 × 57 cm) és tárgyú függőképével, valamint a németlipcsei képek formakapcsolatára felhozott oltártöredékekkel árul el közeli rokonságot.

A szoros stíluskapcsolatok ebbe a korba helyezik a mindezideig 1500 körüli időre keltezett, korábban leszólt, majd joggal feldícsért turdossini (Árva vm.), mély

[1] Az oltár egykori oromzatának háromszögalakú képei közül csak a jobbszárnyé — belső lapján Szt. Orsolya, a külsőn pedig Palan próféta mellképével — maradt meg. Az utóbbit sokáig a templomban húsvéti gyertyatartónak használták, míg végül a bártfai múzeumba került. Eltűntek Szt. Ágnes és Szt. Katalin háromszögalakú képei is, melyek Myskovszky leírása (i. m. 78 l.) és a Műemlékek Országos Bizottságának gyűjteményében talált rajza szerint a templom restaurálása előtt az oltár szekrényét díszítették.

[2] Erről a közvetlen kapcsolatról a Szlovenszkói Kiállítás i. katalogusában (45. l. 265a, b, c, sz.) történt először megjegyzés : „Az 1447. évi boroszlói Szt. Borbála oltár mesterének műhelyéből." — V. Kramář : Smrt P. Marie ve Spišském Štvrtku. Život XV., 9—10.

[3] Fennmaradt töredékei a budapesti Szépművészeti Múzeumban.

[4] Ezt a jelentős sorozatot irodalmunkban ezúttal tárgyaljuk először, holott dr. Czobor Béla megjegyzése (Egyházi emlékek a Történelmi Kiállításon. Budapest, 1898. 50. l.) szerint már a millenniumi kiállításon is „némi figyelemre tarthattak igényt".

[5] Varjú Elemér szíves közlése.

érzéstől áthatott Pietà-kép[1] (Budapest, Szépművészeti Múzeum) és a liptószentmária kisebb szárnyasoltár[2] (u. o.) festőit. Ez utóbbi oltárka is több méltánylást érdemel. Festőjét negédes női és férfi arctípusainak síkszerű és jellegzetes finom rajza, köpenyeinek dekoratív részletezése minden ikonográfiai és stílusrokonság mellett is, elválasztja a legutóbb rekonstruált és konzervált nagyőri oltárnak[3] még teljesen a mateóci szín- és formai felfogásban gyökerező, kontúros előadásától. A liptószentmáriai festő a magyar-lengyel festészeti kapcsolatok széles területét járta be. Lengyelországban eddig kikutatott alkotásán a wołowieci oltáron (Varsó, Nemzeti Múzeum) kívül kezenyomát a grzawai (Mária koronázása, Katowice, Sziléziai Múzeum) és az 1473. évi racławicei képeken éreznők még.

Az átmeneti törekvések legalsó, provinciális szintjén, formákban és rajzban dadogó és száraz, világos, élénk színekben naiv derüt áhító mesterembernek mutatkozik a kiadatlan svábóci (Szepes vm.) Mária-oltár festője. Szétbontott oltárának egyik töredékét, padlásajtóvá alakított és megcsonkított balszárnyát már Divald említette[4] (ma a kassai múzeumban), szekrényének festett feleire pedig abban a mindeddig ismeretlen származású, két-két szent püspököt (Erasmus, Bálint) és vértanút (Lőrinc, István) ábrázoló, méretben is megfelelő négy keskeny táblában találtam rá, melyek ma a Közgyüjtemények budapesti Főfelügyelőségének tulajdonában vannak.

Az arcok könnyed rajzában a liptószentmáriai festővel, a köpenyráncok plasztikus fektetésében a nagyőrivel rokon törekvések útját járja a hervartói (Sáros vm.) festett szárnyasoltár mindeddig ismeretlen mestere. Kitünő színérzékéről, a tüzes színek bátor és festői csoportosításáról csak azon a két eddig ismeretlen származású és publikálatlan oltárszárnyon (Budapest, Szépművészeti Múzeum) alkothatunk fogalmat, melyek kétségtelenül a hervartói híres tiszafatemplom egyik teljesen átfestett oltártáblájához, mint középképhez és megmaradt négy háromszögalakú ormához tartoznak.[5]

Talán túlzott jelentőséget tulajdonítottak újabban[6] az átmeneti emlékek közé sorolt bártfai Szt. András-oltárnak, megjegyezvén, hogy az oltáron az olasz és német festészet együttes hatását találjuk s festője „a nagyvonalú komponálás módját az olaszoktól leste el". A kettesével álló női és férfi szentek szimmetrikus egymásmellé állítását a mateóci mester bártfai oltárára is visszavezethetjük, mely utóbbinak két háromszögalakú orma — mint korábban már kifejtettem — ma éppen a Szt. András-oltár középtábláját ékesíti. Az új felfogásról a képszerkesztés, a dinamikus mozdulatok, az új realizmust áhító, darabos, kemény arcformák tanuskodnak, melyekre ebben az időben a Borbála-mester iskolájában, így az 1466. évi liegnitzi főoltár[7] festőjének művei közt számos analógiát találhatunk. Az új művészi törekvések szellemébe nem képes magát beleélni, csak egyes kikapott új frázisokat illeszt a régiek mellé, éppen ezért bizonytalan

[1] Genthon István : A régi magyar festőművészet. Vác, 1932. 65. l. — Fenyő Iván és Genthon István : i. m. 459—1460 l.

[2] Ugyanezen festő műveinek tulajdonították a nagyőri (Szepes vm.) és a wołowieci oltárok képeit. (Fenyő Iván és Genthon István : i. m. 448—449 l. — Genthon István : i. m. 63 l.)

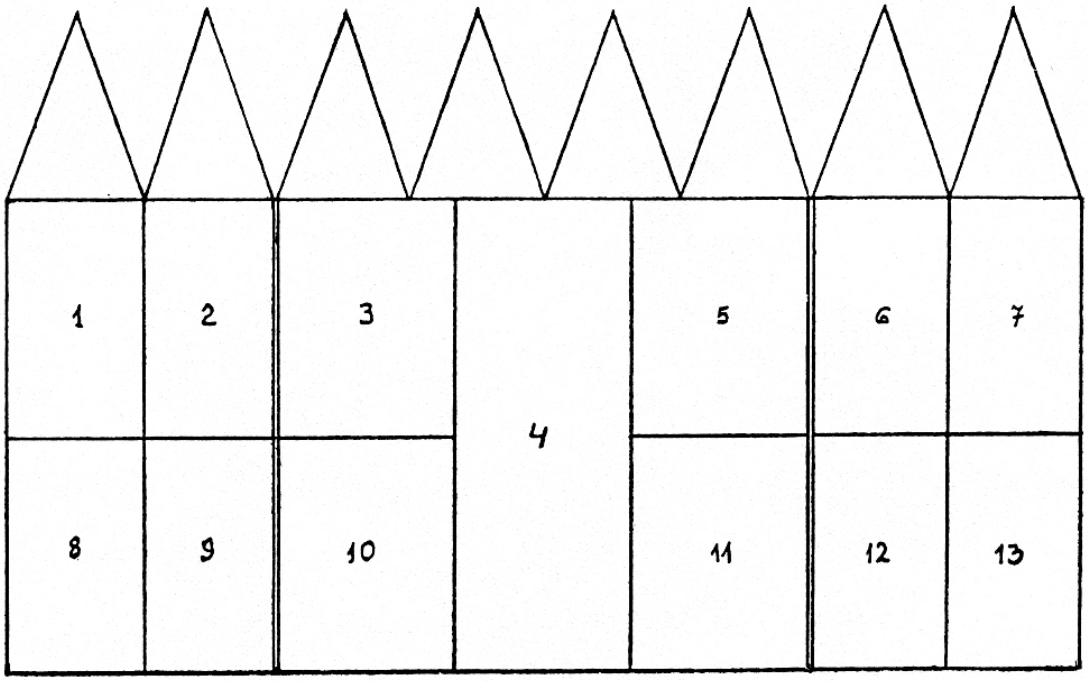
[3] A prágai képtárban. Összeállításáról : Csánky Dénes, Tanulmányok a szepességi táblaképfestészet XVI. sz. történetéből. Magyar Művészet, 1937. 339 l.

[4] Szepesvármegye művészeti emlékei. II. Budapest, 1906. 76 l.

[5] A budapesti szárnyak belső képei női szenteket, a külsők Szt. Pétert és Szt. Pált ábrázolják, a hervartói táblán pedig Szt. Dorottya, Szt. Katalin és Szt. Borbála álló alakjai festettek. Ez utóbbi táblát eredetileg Salamon és Dávid, a szárnyakat pedig Illés és Báruch próféták háromszögalakú képei díszítették. Az oltárrészletek multszázadvégi helyzetéről : Myskovszky Viktor, Adalék régi fatemplomaink ösmeretéhez. Arch. Ért. XIV. k. 1894. 243 l.

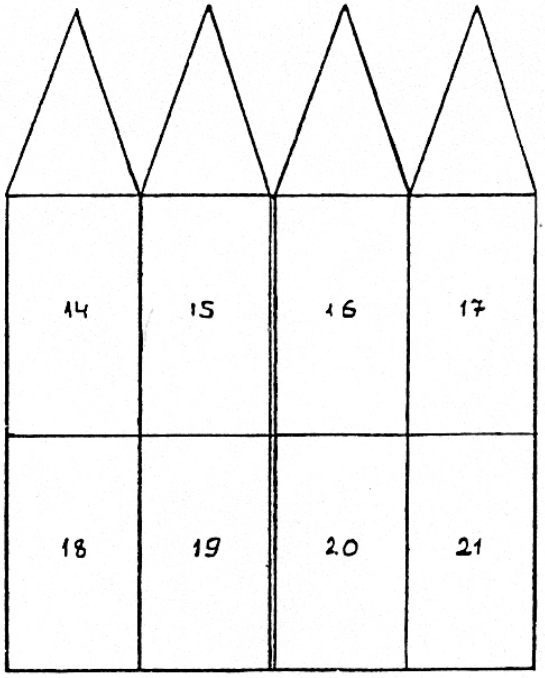
[6] Genthon István : i. m. 48 l.

[7] Erich Wiese : Der Hochaltar der Peter-Paul-Kirche in Liegnitz. Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer. X. Band. Breslau, 1933. 51. és k. l.



Nyitott állapotban

1. Szt. Borbála és Szt. Katalin (Pozsony). 2. Krisztus az Olajfák hegyén (Pozsony). 3. Keresztvitel? (elveszett). 4. Madonna-szobor (elpusztult). 5. Angyali üdvözlet (Prága). 6. Mária látogatása (Prága). 7. Szt. Apollónia kínzatása (Prága). 8. Szt. Kordula és Szt. Orsolya (Pozsony). 9. Krisztus feltámadása (Pozsony). 10. Krisztus a kereszten (Pozsony). 11. Jézus születése (Budapest). 12. Királyok hódolása (Prága). 13. Szt. Zsófia (Prága).



Csukott állapotban

14. Atyaisten. 15. Mihály főangyal. 16. Töviskoronázás. 17. Ostorozás. 18. Az angyal kiűzi 19. az első emberpárt. 20. Szt. Szaniszló. 21. Szt. Mária Magdolna.

A németlipcsei főoltár rekonstrukciója

üres oldal

az alak és a tér viszonyában, bábúszerű szentjei nála is elnyomják a természetábrázolás szerény, de vonzó kereteit.

A Borbála-mester eredményeiből táplálkozik a jánosréti mester fellépéséig az alsómagyarországi bányavárosok kialakuló művészi élete is. A barsjánosréti templomból előkerült, újabb összeállítású passióoltár[1] (Budapest, Szépművészeti Múzeum), az aranyosmaróti (Bars vm.) martyrium-képek (Esztergom, Keresztény Múzeum) és az 1471. évi mosóci (Turóc vm.) Szentháromság-oltár[2] (Budapest, Szépművészeti Múzeum) festőit, a közös iskolázottság és sokszor azonos törekvések hozzák egymással összefüggésbe. Az eleven és tarka színezésű jánosréti passió-képek között nem egy jelenet (pl. az Ostorozás) vagy beállítás akad, melyeken a Borbála-oltárból merített inspiráció jeleit fedezhetjük fel.[3] Az aranyosmaróti és mosóci Mária halála-képek kompozícióinak azonossága az aranyosmaróti táblák külső képeinek gyengébb festőjét az iskolázott mosóci mesterrel hozza szoros közelségbe. A mosóci középső képen az Atyaisten túlságosan nagy fejében és realisztikus arcvonásaiban bizonyára az oltár donátorát kívánta megörökíteni a különösen a finom, világos színekben és a drapériák mesteri megoldásában jeleskedő művész. Stílusformáló hajlandósága a bányavidéken (pl. Báton) már korán tapasztalható nürnbergi morfológia, ezúttal már Pleydenwurff felé is orientálódik, aki éppen a felvidéki átmeneti törekvések idején Boroszlóban (1462) és Krakóban (1470) dolgozott.

Az átmeneti korszak festészetének vázlatos ismertetését a mateóci mester óta a magyar-lengyel festészeti kapcsolatok legfontosabb, kvalitásban is jelentékeny művészegyéniségével fejezzük be, akinek felvidéki működését egyetlen, de jellemző alkotása a bártfai Szt. Egyed-templomból a budapesti Nemzeti és onnan legutóbb a Szépművészeti Múzeumba került, ereklyetokos keretű Madonna-kép hirdeti. Stílusjegyei: a Borbála-mestertől tanult, telt, plasztikus formaképzés, a nagy pupillájú szemek, a megnyujtott zsidós orr, a hosszú ujjú, ízületekben hangsúlyozott beszédes kezek, tüzes színérzék művein annyira jellemzőek és visszatérőek, hogy mind a magyar, mind a lengyel kutatás mindannyiszor meglátta a krakói emlékekkel összefüggő szoros kapcsolatait. A magyar irodalomban a függőkép első publikálói[4] a krakói Boldogasszony-templomból ugyanott a Nemzeti Múzeumba került két ereklyetokos keretű függőképen (Angyali üdvözlet, Mária megkoronázása) ismertek rá mesterünkre. Megállapításuk azonban csak a Mária koronázása-képre lehet helytálló, mert a másik kép későbbi időből (1480 k.) és feltétlenül más kéztől származik. Walicki,[5] majd utóbb Gerevich Tibor[6] a lengyelországi átmeneti periódus legfontosabb datált alkotásának mesterével, az 1467. évi krakói (waweli) Szentháromság-oltár festőjével azonosította.

[1] A középső rész faragott csoportja ugyanis a XV. század utolsó harmadának formai törekvéseit mutatja. Egyébként a szárnyképek sorrendjéből következtetve szekrényébe a Kálvária jelenete illenék.

[2] Divald (Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai II. Budapest, 1911. 49. l.) és Genthon (i. m. 94. l.) a középső tábla alsó szélén látható évszámot 1477-nek olvasták. Az utolsó, az oltár keletkezése szempontjából fontos számjegy ma már teljesen lekopott. Helyére, a Λ és a H, illetőleg § elválasztójel közé eső szűk hézagba nem a gotikus hetes, hanem csupán az 1 számjegy képzelhető el. Az 1471. évi keletkezést pedig a történeti adatok is egyértelműen támasztják alá. A donátor, Ernust János vagy melléknevén Hampo ugyanis 1470-ben kapta Mátyás királytól a turóci főispánságot, többek között a Mosóchoz közelfekvő Szklabina várával együtt. 1474—75-ben szlavóniai bán volt, 1476. év elején pedig már elhúnyt. — Hozzátesszük, hogy az oltár egykori két szárnyának két felső képe maradt meg és hogy a külső képek ábrázolják együttesen az Angyali üdvözletet.

[3] Festőjük stílusigazodását mindeddig félreismerték. Genthon István (i. m. 61. l.) „a jánosréti mester stílusát gorombán utánozgató provinciális" műveknek tartotta.

[4] Varjú Elemér útmutatása nyomán Fenyő Iván és Genthon István: i. m. 454—455. l.

[5] I. m. 27. l.

[6] I. m. 121—122. l.

Jellegzetes stílusa alapján Krakóból vagy környékéről,[1] továbbá Włocławekből (Trónoló Madonna, függőkép a püspöki palotában), Mikuszowiceből (oltárszárny-töredékek)[2] származtatható és több töredékes emlékcsoport 12 képét tulajdoníthatjuk ezúttal még neki, melyek két főműve az 1467. évi waweli Szentháromság-oltár[3] és a krakói Szt. Katalin-templomból az ottani Nemzeti Múzeumba került s Jézus életét tárgyaló, 1470 körüli időre keltezhető sorozat köré csoportosíthatók. Morfológiájának alapját a Borbála-mesternél tanult formaképzés adja, melynek korszerű jellegét a németalföldi befolyások erősödése folyvást biztosítja. Képszerkesztésében a korai német metszetek (elsősorban a Játékkártyák mestere)[4] iránti érdeklődésével, a perspektivikus problémák keresésével, a színezésben és képalkotásban gazdagságra és pompázatosságra törekvésével az 1460—70-es évek krakói festészetének reprezentatív egyéniségévé válik.

A bártfai kép alapján éppen nem látszik indokolatlannak, hogy személye után a bártfai gazdag oklevélanyagban kutassunk. Az oeuvre-gyüjtés és vizsgálat eredményei teljesen ráillenek az 1460-ban megrendelt és 1466-ban felállított bártfai Szt. Egyed-főoltár[5] mesterére, Szandeci Jakab festőre („Jacobus molir, mitteburger czu Czausze")[6], illetőleg az oklevelekből kibontakozó művész tevékenységére. A Bártfán aránylag nagy számban fennmaradt táblakép-emlékanyag alapján következetes és talán helytálló is az az állításunk, hogy ebben az időszakban ez a bártfa-krakói mester az egyetlen festő, aki Krakóban nagy tevékenységet fejt ki és Bártfán is megfordul. Az oklevelekből pedig, a bártfai főoltár felállításának elhúzódásából, nyilvánvaló, hogy Szandeci Jakab a Kárpátalja és Krakó egyik legkeresettebb festője lehetett. Állandó krakói összeköttetéseiről tudunk ; egyszer faragott képért,[7] más alkalommal festékért utazik oda ;[8] így nyilván Szandecen csak saját tevékenységének berendezett és nem népes, iskola kereteit aligha kitöltő műhelyben dolgozhatott, mikor a bártfai főoltárhoz szükséges aranyat viszont Kassáról szerezteti be.[9] A szandeci hipotézisnek nem mond ellen, sőt alátámasztja a waweli Szentháromság-oltár plasztikájának és a bártfai főoltár egyetlen fennmaradt szobrának, Szt. Egyed alakjának stíluskritikai összevetése. Amíg Krakóból vagy Bártfáról újabb okleveles anyag, vagy a régi főoltárról valamely festett töredék elő nem kerül, az azonosításban, valamint Jakab festő nemzetiségének kérdésében csak a feltevés határáig mehetünk el. A bártfai polgárok ugyanis ép abban a városban lakó festővel szerződnek főoltáruk elkészítésére, ahová a lengyel kutatás a legrégibb bártfai oltár festőjének, a mateóci mesternek lengyelországi munkahelyét rögzítette, helyesebben ahonnan az általunk neki tulajdonított alkotásokat származtatta. Eltekintve azoktól a szoros kapcsolatoktól, amelyek Bártfa és a Kárpátalja, elsősorban Szandec között fennállanak, a mateóci döntő példára hivatkozva kétséges a festő illetőségéből mindjárt nemzetiségére is következtetni. A bártfa-krakói mestert, Szandeci Jakab festőt a magyar kultúra tehát ép oly joggal vallhatja magáénak, mint aminővel a lengyel kutatás a maga számára már be is kebelezte.

[1] Három Mária, oltárszárnytöredék (F. Kopera i I. Kwiatkowski : i k. Nr. 57) és Mária bemutatása a templomban, oltártöredék (i. k. Nr. 46) a krakói Czapski Múzeumban, továbbá Krisztus az apostolok között, oltártábla u. o. a Szt. Miklós-templomban és az az átfestéssel és berakott ékkövekkel díszített, ikonszerű Madonna-függőkép u. o. a Corpus Christi-templomban, amelyet mindeddig tévesen a XIV. századvégi Madonna-képek közé soroltak (Dr. Feliks Kopera : i. m. 152. l. — M. Walicki : i. m. 16. l.).

[2] I. Szablowski : Tryptyk w Mikuszowicach (Rocznik Krakowski, 1935).

[3] K. Estreicher : Tryptyk św. Trójczy w katedrze na Wawelu (Rocznik Krakowski, 1936).

[4] M. Walicki : i. m. 14. l.

[5] Divald Kornél : A bártfai Szent Egyed templom. Arch. Ért. XXXVII. k. 1917. 102—103. l.

[6] Dr. Iványi Béla : i. m. 216. l. 1417 r.

[7] Dr. Iványi Béla : i. h.

[8] Dr. Iványi Béla : i. m. 248. l. 1625 r.

[9] Myskovszky Viktor : Bártfa középkori műemlékei. Budapest. 1879. 33. l.

Lengyelországban, széles területen az átmeneti törekvések, majd az azt követő virágzás idején az emlékanyag nagysága és kvalitása a lengyel királyok fővárosát, Krakót teszi a művészi vérkeringés lüktető központjává. A boroszlói Borbála-oltár adta lendülettel a magyar Felvidékhez hasonló művészi formakeresés indul meg. Egyesek, élükön a tuchowi mesterrel[1] ragaszkodnak a mateóci hagyományokhoz, konzervatív hűségük azonban szín- és formai merevedéshez vezet. Mások viszont, mint a włocławeki egyházmegyéből származó Mária halála[2] és az ószandeci Krisztus siratása[3]-táblák kétségtelenül egyazon festője, továbbá a Mária megkoronázása-oltár, avagy az álló női szenteket ábrázoló oltárszárnyak (Włocławek, Egyházmegyei Múzeum) festői pedig előre néznek és haladó szellemű törekvéseikben fejlődésképes művészi áramlat lüktet. A krakói festészet legkitünőbb alakja, a bártfai függőkép Szandeci Jakabnak feltételezett mestere mellett, az átmeneti korszak másik erőtől duzzadó egyénisége a krakói Dominikánustemplomból az ottani Czapski Múzeumba került Jézus és Mária életét tárgyaló sorozat[4] festője. Stílusának legfőbb jellegzetessége, hogy a technikában megőrzött mateóci síkszerűség, az új realista művészi felfogás bátor képalkotó fantáziájával találkozik. Műveinek érdekességét, a festő különleges helyzetét talán éppen a stíluselemek ez oldatlan keveredése adja meg.

VII.

A KASSAI FŐOLTÁR ELŐZMÉNYEI ÉS KAPCSOLATAI AZ ÁTMENETI EMLÉKEKKEL

A Felvidéken, valamint Lengyelországban az átmeneti korszak formakereső fantáziájának természetes velejárója a széleskörű, lázas munkásság. A boroszlói Borbála-oltárból merített stílusösztönzés egyre jobban felszívódik az alkotás folyamatos iramába és az önállóságra törekvő új egyéniségek átélésében és átírásában a kölcsönvett morfológiai elemek a képhatás egyéni jellegébe olvadnak és már önálló élmény teljességével hatnak.

Ennek az eleven, lüktető művészi életnek tehát immár egynéhány esztendő is elegendő, hogy létrejöjjön a korszak legnagyobb szabású alkotása, a kassai főoltár (1474—77), mellyel a régi magyar festészet Kolozsvári Tamás óta ismét európai horizontra lép. Nyilvánvaló, hogy ez a hatalmas főoltár sem születhetett meg minden helyi előzmény nélkül. A XIV. század végétől okiratainkban említett kassai festők,[5] akiknek a dóm művészi feldíszítése nemzedékekre kiterjedő munkát adhatott, bizonyítékot nyujthatnak Kassán már korán kialakult művészi központ jogos feltételezésére. Az 1556. évi nagy tűzvész, majd a felszerelések állandó megújítása a főoltár stílusát előkészítő helyi emlékek valamennyiét mind a dómból, mind a város nem egy tekintélyes egyházából — a látszat szerint — kiirtotta. Éppen ezért külön jelentőséget tulajdonítunk az átmeneti periódus fentebb vázolt felvidéki és lengyelországi emlékeinek, melyek

[1] Névadó jelentőségű táblája a krakói Nemzeti Múzeumban (F. Kopera i I. Kwiatkowski : i. k. Nr. 14). Ugyane mester műveinek tartom a már említett siennoi töredékeken kívül az opatóweki festett szárnyasoltárt (T. Dobrowolski : i. m. 65, 72. l.) és Krisztust az apostolok között ábrázoló táblát a krakói Wawelben (Dr. Feliks Kopera : Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku. Kraków, 1926. 139. l.).

[2] A włocławeki Egyházmegyei Múzeumban.

[3] A tarnówi Egyházmegyei Múzeumban. Azonos származású, de később keletkezett szárnyasoltár elpusztult középső tábláját pótolja.

[4] F. Kopera i I. Kwiatkowski: i. k. Nr. 16.— A tarnówi Egyházmegyei Múzeum Kasina Wielkaról származó négy átfestett oltárszárnyát, valamint a krakói Czapski Múzeum Szt. Borbálát ábrázoló egyik töredékét (F. Kopera i I. Kwiatkowski : i. k. Nr. 15) ugyane krakói mester műveinek tekintem.

[5] Kemény Lajos : A kassai képírócéh. Művészet VIII. Évf. 1909. 253—255. l.

biztos és követhető fonalat adnak a kassai főoltár stíluseredetének megmagyarázásához. Így indokolt az a feltevésünk, hogy a Kassáról Sároson át Krakó felé vezető, természetes gazdasági és kereskedelmi utak vonalába eső, haladó művészi felfogásról tanuskodó alkotásokat egyszersmind a kassai iskola kisugárzási emlékeinek is tekinthessük. Az átmeneti korszak három vezető és stílusformáló egyénisége az Anna-legenda radácsi mestere, a bártfai függőkép (Szandeci Jakab?) és a krakói Dominikánus-sorozat festői vezethetnek azokhoz a művészi erőforrásokhoz, melyekben a főoltár három festőjének, az Erzsébet-, a Passió- és a Mária élete-ciklus mestereinek stílusa gyökerezik.

E három festő között a passió-mesternél találjuk fel a legközelebbi stíluskapcsolatokat a Dominikánus-sorozat festőjével. Erre az összefüggésre elsőnek a lengyel irodalomban Michał Walicki hívta fel a figyelmet.[1] Mindkettő lényegében azonos felfogású festő, akiket a torzított és szemüket meresztő zsidótípusok, hasonló alakbeállítások, sőt néha képszerkesztési elvek, lényegében azonban a művészi iskolázottság alapja, a morfológia tart össze. A Dominikánus-sorozat festőjénél kevesebb, de nagyobb alakok töltik ki a képfelületet, a passió-mester viszont szívesen zsúfol össze alakcsoportokat, vagy állít mély távlatú térbe, realista megfigyeléseiből gazdagon ontja a részleteket, világos és nyers színfoltjai pedig a képfelületen mozgalmasan tarka hatásúakká fokozódnak fel. Ezzel a passió-mester képfelfogása közelebb jutott a már vele kapcsolatba hozott[2] Jan Polack 1480-tól Münchenben kimutatható művészetéhez, mint a Dominikánus-sorozat festője, akiben jóideig a korai Jan Polackot vagy műhelyét keresték.[3]

Más helyzetet foglal el a főoltár másik és legnagyobb festője, az Erzsébet-mester. Míg a passió-mester előadása a Dominikánus-mesterrel való összehasonlításban a fejlődés vonalán további lépést jelent, addig a másik két festő: a radácsi Anna-legenda és a bártfai függőkép mestereinek még kereső formanyelve az Erzsébet-mester klasszikus művészetének viszonylatában az egyszerű kezdeményezésnél aligha jelenthet többet. A radácsi mesternek az áhított, új realizmusból bimbózó lirizmusát, ösztönös és bátor színérzékét, a bártfai mester biztos térkomponáló képességét az Erzsébet-ciklus kassai mestere folytatta. De milyen nagy utat kellett a fejlődésnek úgyszólván néhány év alatt megtennie, hogy eljusson a festői előadásnak arra az érett és nemes magaslatára, ahol a képalkotás összes eszmei és formai elemei az átmeneti mestereknél csak áhított, az Erzsébet-mesternél azonban tökéletesen elért összhangban és egyensúlyban élnek.

Így tehát az Erzsébet-mester stílusát elsősorban a fentebb kimutatott és az emlékanyag hiányossága miatt ugyan nem közvetlen, de hazai előzményekben és a nevezett lengyelországi kisugárzásokban tudjuk egyelőre megjelölni és lehet csupán értékelni, nem pedig az irodalmunkban tárgyalt németországi, sváb és bécsújhelyi vonatkozásokban. Ugyanis a feltehető nyugati kapcsolatok olyan általános és természetes jellegűek, hogy azok csupán az általános kortársi összefüggések, illetőleg a korstílus tág keretébe illeszthetők. Az újabb magyar irodalomban[4] a stílus eredetének és kapcsolatainak igazolására felhozott érvek azonban nem bizonyítékul, hanem inkább cáfolatul kínálkoznak. Kétségtelenül helytálló ugyan az újabb kutatásnak az a következtetése,[5] hogy „a képeknek semmi néven nevezendő közük nincs sem Wolgemuthoz, sem a frank festőiskolához," de miért állapítja meg ugyanakkor a kassai stílus kisugár-

[1] I. m. 29—30. l.

[2] Genthon István: Az Apostolvértanuságok mestere. Arch. Ért. XLIII. k. 1929. 174. l. — Genthon István: A régi magyar festőművészet, Vác, 1932. 82—83. l.

[3] Thieme-Becker: Künstler-Lexikon, XXVII. Band 1933. 200—201. l.

[4] Péter András: i. m. 110. l. — Genthon István: i. m. 78, 83—90. l.

[5] Genthon István: i. m. 77. l.

zását az ország határán túl azokban az alkotásokban (Apostolvértanuságok bécsújhelyi mestere és iskolája stb.), amelyek éppen — mint korábban már ismeretes[1] — a frank festőiskola egyenes leszármazottainak tekinthetők. Hogyan sugározhat tehát egyszerre frank hatást olyan mű, mely nem abban a stílusban, hanem más törekvésből fogant? Ez az önmagának is ellentmondó megállapítás a fénykép-összehasonlításokhoz igazodó irodalomnak ürügyül és hivatkozásként szolgálhat majd arra, hogy a kassai főoltár stílusának eredetisége kétségbevonassék és ezzel az a nürnbergi irányzat másod- vagy harmadlagos derivátumává süllyesztessék. Az Erzsébet-mesternek hazai előzményekből kisarjadt stílusát a kor általános tendenciájának megfelelően a németalföldi befolyás erősödése irányítja. Művészi mentalitása távol áll a frank származású és a flamand Rogier van der Weyden művészetéből kiindult Friedrich Herlin[2] kissé száraz stílusától, aki a nürnbergi festészethez közelebb álló ulmi Hans Schüchlin mellett a sváb földön a németalföldi irányzat egyik főképviselője volt.

A kassai főoltár harmadik mesterének, a Mária-ciklus festőjének helyzetét a két első mesternek stílusformáló egyénisége szabja meg és a három festő külön-külön determinálható művészi megnyilatkozását a multból eredő közös szellem foglalja zárt művészi egységbe. Morfológiája a passió-mesterével rokon, sőt néha azonos is vele, a részletekben és a táj szépségeiben elmerengő szelíd lírája viszont az Erzsébet-mesterhez viszi közel.[3]

VIII.

A KASSAI FŐOLTÁR MESTEREINEK HATÁSA A KRAKÓI ÉS A KASSA-SÁROSI FESTÉSZETRE

A kassai főoltár stiláris előzményeit Sárosban, Krakóban és vele összefüggő művészi területen találtuk meg. Bizonyára nem véletlen tehát, hogy a stíluskisugárzás iránya is ugyanerre vezet. A főoltár mestereinek lengyelországi működését még a stíluskritika segítségével sem tudnók bizonyítani és így a három vezető kassai mesternek, köztük elsősorban az Erzsébet-mesternek hatását eddigelé csupán lengyel festők (Magister Petrus Polonus pictor, Bochniai Miklós) kassai tartózkodásával, stílusközvetítő szerepükkel magyarázhatjuk.

Walicki hozta először összefüggésbe[4] a kassai főoltárral a Krakótól északnyugatra fekvő Olkusz híres Mária-oltárát. Festőjében (HP. monogrammista vagy Lublini Ádám) az Erzsébet-mester hűséges és kitünő követőjére akadunk. A két oltár között fennálló rendkívül szoros formai és kompozicionális rokonsággal — érthetetlenül — ismét „a lengyel részvétel aktív szerepét" kívánja Walicki igazolni, holott a kassai

[1] Otto Benesch: Die wiener Tafelmalerei im Zeitalter Friedrichs III. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte VII. 1930. 185—187. l.

[2] Die Werke Friedrich Herlins von Ernst Buchner. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XIII. 1923. 1—51. l.

[3] Walicki a kassai okiratokban talált lengyel mesternevek (Wlodarsch Lőrinc, Bochniai Miklós) alapján lengyel művészek részvételét igyekszik bizonyítani (i. m. 8, 13, 30. l.) a kassai főoltáron. Wlodarsch, „moler von Crocka" nevével azonban csak 1505-ben találkozunk először, polgárjogot is csak 1512-ben nyert. (Kemény Lajos: A kassai Szt. Erzsébet egyház történetéhez. Arch. Ért. XVII. k. 1897. 45, 415. l.) A főoltár keletkezése után három évtizeddel későbbi feltűnése, ilyenformán teljesen kizárja szereplését a főoltár munkálataiban. Bochniai Miklós, vagy egyáltalán a főoltár keletkezési idejével egybeeső és csupán névszerint ismert mesterek szerzőségét illetőleg Genthon Istvánnak (i. h.) már korábban kifejtett cáfolatára hivatkozunk. Walicki, következtetésének igazolására felhozza, hogy „a képek egyike W. betűvel van szignálva". Ez utóbbit Walicki, mint a régi magyar kutatás is, tévesen vélte a festő mesterjegyének. E kérdésben Genthon István álláspontja (i. h.) a helyes, aki a wartburgi lakoma képén négy tányéron is látható ⋀⋀ vagy W alakú jelzést fémbélyegnek tekintette.

[4] I. m. 28—31. l. Továbbá Gerevich Tibor: i. h.

főoltár közel egy évtizeddel előzte meg az olkuszi oltár elkészültét (1486). Továbbá a külső szárnyak külső képeit a Dominikánus-mester öregkori műveinek tartja és a feltűnő különbséget gyors stílusfejlődéssel igyekszik magyarázni. Részletező finomsága azonban ellentétes a Dominikánus-mester mindenkor vaskos és sommázó realizmusával. Ez a jeles képességű, de maradi festő szorosan a boroszlói Borbála-oltár morfológiájához méri mondanivalóit,[1] mintahogy a belső képek kitünő festője is meg-megüti ezeknek a régi művészi emlékeknek a hangját.

Ugyanezeknek a törekvéseknek szelleme vezeti a nyolcvanas évek krakói festészetének másik kitünő egyéniségét, a krakói Wawel Mater dolorosa oltárának festőjét, akit a lengyel kutatók, köztük Walicki is a sziléziai Stanisław Dürink-ben, IV. Kázmér lengyel király udvari festőjében gyanít és változatos külföldi hatások egész szövevényével vesz körül.[2] Előkelő hangú stílusában a nürnbergi Pleydenwurff közvetítette erős németalföldi befolyások mellett még mindig találunk kapcsolatokat a Borbála-mester iskolájával. Formanyelvét, valamint finom színkultúráját — mint már Gerevich Tibor megfigyelte[3] — a kassai Erzsébet-mesterhez is közelállónak érezzük.

A három kassai mester stílusa és művészi öröke határozza meg a század hátralévő évtizedeiben a kassai műhelyek egész Sárosra kiterjedő festészeti törekvéseit is. A kassai főoltárral már kapcsolatba hozott[4] bártfai Krisztus születése-oltáron és az egykori eperjesi főoltár (1490) teljesen átfestett képein kívül ezúttal két határozottan körvonalazható festőegyéniséget emelünk ki, kiknek munkássága is a kassai főoltárhoz kapcsolódó műhelyek széleskörű tevékenységét igazolja.

Az egyik név szerint is ismert, a bártfai Szt. Egyed-templom Mager Veronika kápolnájában álló, 1489. évi Mária-oltár számadásában megemlített „Severinus pictor", aki az oltárszárnyak négy külső képéért 2 forintot vett fel.[5] E képek Myskovszky[6] és Divald[7] említése óta — dacára a név szerint ismert festőnek — teljesen elkerülték az újabb kutatás figyelmét. Műveinek összegyüjtése, festőnk hovátartozásának megállapítása művészettörténeti kutatásunk régi mulasztását pótolja.

Az elpiszkolódott és rongált állapotú táblák stíluskritikai vizsgálata a templomban Severinus festő további két, ugyancsak jellegzetes formanyelvű munkáját fedezteti fel és pedig az Árpádházi Szt. Erzsébet[7] és az 1485. évi Mettercia-oltárok tábláit. Bártfai alkotásai kisebb igényűek és kvalitásúak, művészi képességeinek teljességét a kassai székesegyház híres Mária halála-oltárán és ugyaninnen Berkire, majd onnan a budapesti Szépművészeti Múzeumba került kettősszárnyú Mária mennybemenetele-oltáron mutatja be. Öt oltárának fennmaradt 48 képén egy ábrándos lelkületű, drámai akcentusoktól tartózkodó, eleven színérzékű, de kvalitásban ingadozó festő egyénisége bontakozik ki előttünk. Iskolázottságát a kassai főoltár Mária életefestőjénél nyerhette. Mesterének morfológiáját követi még a bártfai Szt. Erzsébet-oltár képein is, melyek — mint ismeretes — a nagy Erzsébet-ciklus kisigényű, leegyszerűsített másolatainak készültek. Plasztikai díszítésű szekrény-oltárain mindannyiszor egyazon, és pedig szintén kassai iskolázottságú faragó kezemunkájára ismerünk, akit a fentebb említett számadás Steffen Tarner (Tornai István) névvel jelöl meg.

[1] M. Walicki: i. m. 31. l.
[2] I. m. 34—35. l.
[3] I. m. 121. l.
[4] Divald Kornél: i. m. 144. l. — Genthon István: i. m. 79—81. l.
[5] Dr. Iványi Béla: i. m. 344. l. 2302 r. Közli Divald Kornél: Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai I. Budapest, 1909. 25. l.
[6] I. m. 64. l.
[7] A bártfai Szent Egyed templom. Arch. Ért. XXXVII. k. 1917. 114. l.

A mesteri kvalitásokkal rendelkező, név szerint sajnos ismeretlen másik festő reánk maradt munkássága a bártfai Kálvária-oltár és ugyaninnen a kassai dómba került Utolsó vacsora-oltár képeiből tevődik össze.[1] Ez utóbbi oltár ma már csonkán áll a kassai dómban. Myskovszky leírásában[2] részletesen jellemzett külső, merev szárnyainak még egykori létezése is teljesen feledésbe merült. Annál szerencsésebb nyereség számunkra, hogy a Szt. Borbálát ábrázoló egyik táblát a budapesti Nemzeti Múzeumból a Szépművészeti Múzeumba került raktári anyagban találtam meg. Ezen a Borbálatáblán, mint oltárainak külső képein mindannyiszor konzervatívabb felfogású és még a bártfai Borbála-oltár festőjéhez is közelálló, de jobb formaérzékű műhelytársának ecsetjét érezzük.

Jelentékenyebbek az oltárok belső képei, melyeken a kassai passió-mester stílusának előkelő folytatója lép elénk. Kitünő formatudásával, biztos tér- és egyensúlyérzékről tanuskodó komponálásával, tarkaságban is összhangzatos kolorizmusával — a passió-mestert is felülmúlva — a müncheni Jan Polackra jellemző törekvések szoros közelségébe jutott. Ezek a bártfai oltárok, továbbá a kassai (1477) és a szepeshelyi (1478) főoltár,[3] valamint a lengyelországi wartai Mária mennybemenetele-oltártábla[4] (Franciszek de Sieradz?) adják a boroszlói Borbála-stílusból is gyakran kölcsönző azt a fontos stílus-komplexust, amely végeredményben is Jan Polack művészi törekvéseit készíti elő. Igy alapot szolgáltat ahhoz, hogy a nagy müncheni mester stíluseredetét és kapcsolatait működése területén kívül necsak szülőházájában, hanem a kassai iskolában is indokoltan keressük.

IX.

A SZEPESI FESTÉSZET HELYZETE A XV. SZÁZAD HETVENES ÉS NYOLCVANAS ÉVEIBEN. — ÖSSZEFOGLALÁS

Az előadottak szerint az 1470-es években a Felvidék mindinkább elevenebbé váló művészi életének súlypontja Kassára esik és az előző évtizedben nekilendült tevékenység és formakeresés is Kassán hozza meg érett gyümölcseit. A Szepesség viszont, mely a mateóci mesterben az elindulás nagy tényét nyujtotta, a fejlődés iramában lemarad, kis időre háttérbe szorul és — a fennmaradt emlékanyag mennyisége és minősége után ítélve — az oltárkereslet kielégítését csak szerény képességű festők szolgálták. Jó példa erre az 1474. évi nagylomnici — ma már teljesen átfestett, de Divald felvételén, régi állapotában megörökített — Mária-oltár festője, aki, ha gazdagabb részletezéssel is, de még mindig a provinciális svábóci festő száraz szellemi örökét rágja.

A pangó művészi atmoszféra látszólag kedvez annak a munkabíró és mozgékony festő-faragó tevékenységének, aki nemcsak a Szepességen, hanem ennek hatóterületén Liptóban is szétszórja jól begyakorolt és tetszetős hatású, művészi frazeológiájának termékeit. Ez a festő és feltehetőleg egyben faragó, dolgozatunk elején a szepességi Mária-oltárok mesterének elnevezett tipikus felvidéki — valószínűleg lőcsei — oltárkészítő. Oeuvrejét Divald nyomán[5] a szmrecsányi főoltár mesterének elkeresztelve,

[1] Genthon István: i. m. 62, 79. l.
[2] I. m. 55—56. l.
[3] Csánky Dénes: Szepeshelyi táblaképfestészet a XV—XVI. században. Az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum Évkönyvei VIII. k. Budapest, 1937. 23. l.
[4] M. Walicki: Domniemane' dzieło Franciszka z Sieradza. Sprawozd. Pols. Akademji Umiej. 1932. — Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV. Jahrhundert. Warszawa, 1933. 38—39. l. — T. Dobrowolski: i. m. 74. l.
[5] Szepesvármegye művészeti emlékei II. Budapest, 1906. 44. l.

Genthon István állította össze.[1] Az eddig végzett anyaggyüjtés kisebb kiegészítésre szorul. Alkotásai között ismeretesek : a lőcsei Szt. Katalin-, a szepesszombati, a malompataki, a nagyszalóki, a mindeddig ugyaninnen származtatott felkai, egy szepességi, közelebbről ismeretlen eredetű Mária-oltár és a teljes egészében festett liptómegyei szmrecsányi főoltár. Kutatásainkkal eddig ismert oeuvrejét a következő emlékekkel bővítjük ki : lőcsei oltárára újabban állított és szekrényében korábbi szobrokkal kiegészített oltárka, oltárszekrény festett felekkel a felsőerdőfalvai templomban és a liptószentjánosi templom két kiadatlan háromszögalakú festett orma „David" és „Abakuc" próféta mellképeivel.[2]

Ehhez képest tíz oltárának 79 képe a régi felvidéki oltárművészetnek páratlanul termékeny alakjával ismertet meg. A formakeresés problémája vagy az alkotásban való elmélyedés távol áll tőle. Technikai ismerete, élénk színeinek vonzó előadása mellett is, jellegzetes kompozícióinak, típusainak és részletformáinak jól begyakorolt, de únosuntalan ismételt egyformasága, műveinek összességében nem egy alkotását közel ipari szintre süllyeszti. Festményei és szobrai egyaránt boroszlói iskolázottságról tanuskodnak[3] és koraibb művein, a lőcsei Szt. Katalin- és a szepesszombati Mária-oltárok képein különösen közelről érezzük a Borbála-mesterhez és iskolájához fűződő kapcsolatait. Oltártermelő tevékenysége az 1470-es évekből az 1480-as évtizedre is kiterjedett. Működése idejének megállapításában felkai oltárán olvasható 1483 évszám támogat, különben mesterünk későbbi alkotásait — mint újabb kutatásunk már megjegyezte[4] — könnyen egy-két évtizeddel korábbi időre is keltezhetnők.

A XV. századvégi szepesi új formanyelv kialakulása az újjáépített szepeshelyi prépostsági templom 1478. évi felszenteléséből megmaradt oltárain sem állapítható meg. A multszázadi átfestésektől kevésbbé érintett főoltár képei még Kassával párhuzamos, tehát korábbi fejlődés betetőzését jelentik. A helyi fejlődés úttörője, a nürnbergi H. Pleydenwurff hatásából kinőtt új festőegyéniség, az egykori szepesváraljai főoltár mestere csak az 1480-as évek közepén tűnik fel és középeurópai viszonylatban is értékes kvalitásaival egyszeriben veti meg a Szepesség, sőt talán az egész Felvidék századvégi legfontosabb művészi irányzatának, a szepeshelyi káptalani prépostsághoz fűződő festőműhelynek az alapját.[5]

A felsőmagyarországi táblaképfestészet kialakulásának vizsgálatából, a korai szepesi és sárosi emlékanyag szintéziséből, a virágzás korába vezető átmeneti törekvések vázlatából egyre tisztábban kristályosodik ki felvidéki késő-gotikus festészetünknek a középeurópai művészetben elfoglalt helyzete. A fejlődés menetéből és a stílusigazodás képéből leszűrt eredményeket a következőkben foglalhatjuk össze.

1. Az eddig ismert legrégibb felvidéki táblakép a XIV. század végéről maradt fenn és a német-cseh harmadik festészeti stíluskorszaknak a Felvidéken is elterjedt hatásáról tanuskodik.

[1] I. m. 69—70. l.

[2] A két oromkép a Szlovenszkói Kiállításon került elő. I. k. 47. l. 289 b, c sz.

[3] Faragott műveinek boroszlói iskolázottságára először Erich Wiese mutatott rá (Die Plastik der Zipser Deutschen. Pantheon, Jahrg. 1938. 2. Heft. 56. l.). Működésének idejét azonban tévesen helyezi a század hatvanas éveire.

[4] Fenyő Iván és Genthon István : i. m. 456. l.

[5] Az idevágó anyagot Csánky Dénes „Szepeshelyi táblaképfestészet a XV—XVI. században" című i. művében gyüjtötte össze és dolgozta fel. — E helyütt említjük meg, hogy az esztergomi prímási palota gyüjteményében legutóbb Genthon István egy Kálvária-képből kivágott, Máriát és János evangélistát ábrázoló két töredéket talált, melyek — nézetem szerint — félreismerhetetlenül a szepeshelyi festészet egyik legfontosabb alkotásának, az egykori okolicsnói főoltárnak festészeti komplexusából származnak.

2. A XV. század elejéről fennmaradt egyetlen szepesi emléken az alakulás helyi jellege még nem állapítható meg.

3. A helyi fejlődés kialakulása a XV. század derekától mutatható ki. Megindítója a magyar nemzeti szentek tiszteletétől ihletett mateóci mester, kinek működését ugyanez a kezdeményező szerep illeti meg a kislengyelországi táblaképfestészet kialakulásában is. Boroszlói iskolázottsága évtizedekre kijelöli a felvidéki, elsősorban a szepes-sárosi oltárfestészet stílusigazodását.

4. A következő, 1460-as évekkel kezdődő korszak törekvéseinek átmeneti jellegét éppen a helyi, mateóci hagyományok és a boroszlói igazodás korszerű formáinak keveredése kölcsönzi.

5. A mateóci mesterrel meginduló, az átmeneti mesterekkel fellendült oltárfestészet a kassai főoltár mestereiben éri el a középeurópai fejlődés magas szintjét.

6. A kassai virágzás idején, az 1470-es években kezd látszólag decentralizálódni a Felvidék művészi tevékenysége világosan körvonalazható műhelycsoportokra: az alsómagyarországi bányavidékre, Kassára és a Szepességre (Lőcsével és Szepeshellyel). Az utóbbinak vezető szerepével a nyolcvanas években alakul ki a szepesi jellegű új festészeti formanyelv, mely még a XVI. század elején beáramló német-dunai stílus párhuzama mellett is megújuló alsónémet, sőt németalföldi hatásokban eleven erővel él a régi magyar festészet 1520-as évekkel kezdődő gyors lehanyatlásáig.

A SZEPESI ÉS SÁROSI TÁBLAKÉPFESTÉSZET 1460-IG TERJEDŐ EMLÉKANYAGÁNAK LAJSTROMA

BÁRTFA (BARDEJOV)

3., 7. kép SZENT EGYED-TEMPLOM. *Két háromszögalakú oromkép*, Ker. Szt. János és a Három Királyok hódolása a Szt. András (Mindenszentek) oltárának középképéről. Eredetileg a templom legrégibb, 1450-ben (?) emelt és utóbb szétbontott Sz. Mária szárnyasoltárát díszítették. Ennek a Mária-oltárnak eredeti szekrénye két szárnyával együtt ismeretlen időben a kassai (l. még ott) Szt. Erzsébet-templomba került, újra faragott, aranyozott és festett szekrényszobrait pedig, ma a bártfai templom déli oratóriumában álló és eredetileg Mettercia-oltár szekrényébe helyezték. A Madonna-szobor magassága az új korona (a kis Jézusé is új) nélkül 121 cm. A négy mellékszobor közül csak három, új attributumokkal kiegészített, női szent szobra maradt meg. Magasságuk 74 cm. Belső lapjaikon mustrás, aranyozott háttérrel festett oromképek mérete: alsó szél. 52 cm, baloldali mag. 74 cm. Festett indázattal díszített, eredeti aranyozott kerettel (az újonnan faragott liliomok nélkül) 69×99 cm. A Ker. Szt. János oromkép erősen szúrágott hátlapja festetlen, bizonyságául annak, hogy eredetileg az oltárszekrény felett díszlett. A Három Királyok hódolása-kép lilavörös háttérrel festett hátlapján Salamon király erősen sérült mellképe, balkarjával mondatszalagját: Salomon rex propheta, öleli át. Ez az orom külső és belső képének beállításából következtetve az eredeti oltár jobb szárnyát ékesítette.

15. kép SÁROSI ORSZ. MÚZEUM. (Krajinské muzeum šarišské). *Tízezer vértanú*, erős szemcséjű vászonra festett olajfestmény. A rokitói (Sáros vm.) rk. templom letéte. L. sz. 457. 1450—60 körül készült szárnyasoltár (?) egyik táblájának újabbkori másolata. Új vászonra és vakrámára húzva. Mag. 92, szél. 74 cm.

BESZTERCEBÁNYA (BANSKÁ BYSTRICA)

16—17. kép VÁROSI MÚZEUM. (Mestské muzeum). *Szt. Zsófia-oltár*. A szászfalvi (Zólyom vm.) rk. templom letéte. A festett szárnyasoltár középső képe Szt. Zsófiát három leányával, bal- és jobbszárnya fent Szt. Ágota kínzatását és a császár elé idézését, lent pedig egy közelebbről meghatároz-

hatatlan királyleány legendájának két jelenetét, a szent áldozását és lefejezését ábrázolja. A középső kép mai mérete 106·5×82·5 cm. Baloldalán 16·5 cm-el, alján pedig 6 cm-el megcsonkítva. A kőtrónus így eredetileg balfelől is perspektivikusan zárult le. Az alján ugyancsak 6 cm-el megcsonkított és sérült balszárny mai mérete 106·5×42 cm. A középső kép és balszárny új kerete a legutóbbi konzerválás alkalmával készült. Az eredeti ezüstözött, 6 cm széles keretében fennmaradt jobbszárny képmezője 112·5×43 cm. A belső képek valamennyien ezüstözött háttérrel. A szárnyak külső, erősen rongált lapjain lilavörös háttér előtt a Mater dolorosa és a Vir dolorum látható. A szárnyasoltár feltételezhető háromszögalakú ormainak nyoma veszett.

BUDAPEST

O. M. SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM. *Oltár-töredék* a szepesmegyei Lehnicről. A rk. templom padlásáról került elő. A széjjelbontott egykori nedeci (l. még ott) Szt. Bertalan-főoltár középső részének legutóbb konzervált töredéke (91·5×16·5 cm). Festett belső lapján Szt. Bertalan lenyúzása-jelenetnek részlete vehető ki. Alsó felében a festett keretelés sárga-fekete szélű, piros és mintás csíkja, a következő (alsó) jelenet ezüstözött hátterének részlete a töredék helyzetét magyarázza. Hátoldalának faragott díszítménye újabb. 8. kép

Házi oltárka két szárnya, valószínűleg a Szepességből. Két külső, konzervált képén (egyenként 38·5×10 cm) Szt. Szaniszló püspök és Szt. Vencel álló alakja, kopott kék háttér előtt, a régebbi festés nyomaival. A szárnyak belső, faragott lapjai, melyek együttesen az Angyali üdvözletet domborműben ábrázolják, szintén a mai külső képeknél jóval korábban 1400 körül készültek. 18. kép

Oltárszárnykép háromszögalakú oromképpel a szepesdaróci rk. templomból. A középen és jobbszélen erősen kiegészített és konzervált tábla főképe (82×51 cm) remete Szt. Antal megkísértését, háromszögalakú ormán (alsó szél. 50 cm, baloldali mag. 50 cm) Illés prófétát ábrázolja. Az utóbbi kezeiben mondatszalagját — el[illegible]-as prop[heta] — tartja. Mindenütt ezüstözött háttér. Hátoldala festetlen. Új keretben. A templom eredetileg az antonita-rendhez tartozott és így táblánk tárgyánál fogva nyilván az elenyészett főoltárból származik. A kompozició helyzetét tekintve az egykori főoltár balszárnyának felső képét és ormát alkotta. 13. kép

Két oltárszárny és két háromszögalakú oromkép a sárosmegyei Radácsról. A két szárny belső lapjain aranyozott háttérrel Szt. Anna legendájának négy jelenetét tárgyalja. A balszárnyon fent Joachim áldozásának elutasítása, lent az áldozati tárgyak elfogadása, a jobbszárnyon fent Joachim kesergése, lent pedig Joachim és Anna találkozása. A külső, sérültebb képeken, más festőtől, lilavörös háttérrel Krisztus az Olajfák hegyén, Krisztus Pilátus előtt, a Keresztvitel és a Mater dolorosa. Belül aranyozott, kívül lilavörös és kiegészített keretű, széjjelfűrészelt szárnyak képeinek mérete 76×55 cm. Ugyancsak az utóbbi festő műve a két háromszögalakú 19—21. kép

oromkép (alsó szél. 47 cm, baloldali mag. 54·5 cm, eredeti aranyozott kerettel 64·5×72·5 cm), aranyozott háttér előtt a próféták mondatszalagos mellképeivel: Rex david pro-phe-ta és Elize-us pro-pheta. Hátoldaluk festetlen. Feltehetőleg az elpusztult középső részt (oltárszekrényt?) díszítették (balról Dávid, jobbról Elizeus), noha az oltárszárnyak szélességénél 8—8 cm-el kisebb méretűek. Az összes töredékek konzerváltak. A szárnyak oromképei elpusztultak.

KASSA (KOŠICE)

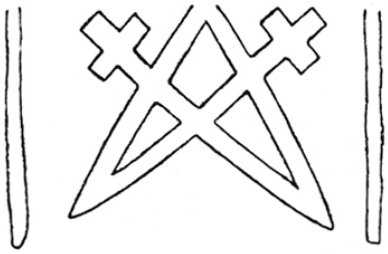
3., 7. kép SZENT ERZSÉBET-DÓM. *Az oratórium (páduai Szt. Antal) oltára.* A bártfai Szt. Egyed-templomból a kassai dómba került oltár szekrényébe 1866 előtt Klimkovits Ferenc páduai Szt. Antal képét festette. Fülkés oromzata más oltárról való. Az oltár egykori négy szekrényszobrát (az ötödik hiányzik) a bártfai Szt. Egyed-templom eredetileg Mettercia-oltárán, megmaradt két háromszögalakú oromképét pedig u. o. a Szt. András-oltáron találjuk fel (l. Bártfa). Két szárnya, a belső oldalakon aranyozott, mustrás, a hátlapokon pedig újólag kékszínűre festett háttér előtt kettesével álló férfi szenteket ábrázol, mindannyiszor nevük megjelölésével. Nyitott állapotban a balszárnyon fent: S· Felix-S· auctus, lent: S· Valentinus-S· Erasimus, a jobbszárnyon fent: S· Stephanus-S· laurenczius, lent: S· Blasius-S· stanislaus. Csukott állapotban a balszárnyon fent: Sanctus Franciscus sanctus ludvicus, lent: sanctus Bernhardus sanctus benedictus, a jobbszárnyon fent: Sanctus leonardus sanctus procopius, lent: sanctus Egidius sanctus Anthonius. Az eredeti, aranyozott, mustrás keretbe foglalt képek beható tisztításra és konzerválásra szorulnak. A belső és külső képek azonos mérete 83·5×52 cm. A szárnyakkal egykorú, aranyozott és mustrás szekrény külmérete: 188×133·5 cm, belvilága (az új alsó betétet is bele értve): 170·5×116·5 cm, mélysége: 32 cm.

23—25. kép ÁLLAMI KELETSZLOVENSZKÓI MÚZEUM. (Štátne Východoslovenské Muzeum). *Három táblakép,* Lázár feltámasztása (Nr. 354), Hegyi beszéd (Nr. 355) és Angyali üdvözlet (Nr. 358) a Szepességből, valószínűleg Ruzsbachról. Az erősen sérült, átfestett, utóbb megtisztított és konzervált képek eredeti, valószínűleg aranyozott háttere jórészt a bolusig kopott. A táblák mérete 80×50·5 cm, vastagsága 2 cm, hátoldalai festetlenek. Az Angyali üdvözlet mintáját a heidelbergi biblia pauperum (készült 1440—50 körül) hasonló tárgyú fametszetében találjuk fel.

LŐCSE (LEVOČA)

1. kép SZENT JAKAB-TEMPLOM. *Hármasosztású oltártábla,* a Szt. Katalin-oltár predellaképe. Középen a Szentháromság, balról Szt. Zsófia három leányával, jobbról Jákob álma. Az egy táblára (57×172·5 cm), kockás mintájú, poncolt, aranyozott háttérrel festett képeket (a középső

79·5 cm, a bal 45 cm, a jobb 44 cm széles) megújított keretlécek választják el egymástól. Az eredeti aranyozott kereten fent, középütt az ismeretlen megrendelő monogrammja:



A predella kerettel együtt 72×187·8 cm. A gyertyafüsttől teljesen elkormozódott táblát több ízben is átfestették: először 1470—80 között — a Szt. Katalin-oltár predellájára történt illesztése alkalmával — különösen Szt. Zsófia képét, amelyet a reformáció idején is megrongáltak. A Szentháromság csoportját is többször átfestették, illetőleg javították.

MATEÓC (MATEJOVCE)

RK. PLÉBÁNIATEMPLOM. *Árpádházi Szt. István és Szt. Imre-főoltár.* A festett szárnyasoltár középső képe Árpádházi Szt. István királyt és Imre herceget jelvényeikkel, három angyaltól tartott ezüst mustrás, piros trónkárpit előtt állva ábrázolja. A balszárny jelenetei, fent: Szt. István megbocsát az orgyilkosnak, lent: Szt. István halála. A jobbszárny felső képén Szt. Imre szűzességi fogadalma. A kis oltárnál megjelent angyal mondatszalagján a következőket olvashatjuk: Preclara est virginitas, virginitatem mentis et corporis ate exigo h[emerice]. (A rövidítések feloldását dr. Ányos Lajos orsz. levéltári igazgató úrnak köszönhetem.) Az alsó képen Szt. Imre halála. Az oltár oromzatát nyolc háromszögalakú kép alkotja a próféták mondatszalagos mellképeivel. A balszárny felett: Daniel propheta és Jeremias propheta. A középső kép felett: Isaias propheta, rex Salomon propheta, Abdias propheta és David rex propheta. A jobbszárny felett: Johel propheta és Ezechiel propheta. A középső képen, az ormokon a bal és jobb alsó jeleneten megújított arany-hátterek. A szárnyak külső képein és ormain lilavörös hátterek. A balszárny felső képén a Mater dolorosa, az alsón Szt. Kristóf, a két oromképen Jonas propheta és Baruch propheta. A jobbszárny felső képén a Vir dolorum, az alsón sienai Szt. Bernardin, a két oromképen Amos propheta és Elizeus propheta. A főoltár multszázadvégi restaurálása alkalmával a képek általános megtisztítása helyett a sérülések javításán kívül, főleg a sík-formákat, a talajt vagy a hátteret újrafestéssel, a főalakok ruházatát az ornamensek aranyozásával élénkítették. Az egész oltárt újonnan emelt neogotikus oltárvázba építették, a képeket pedig új keretbe foglalva, láthatólag meg is szűkítették. Jeremiás és Jóél próféták oromképeit felcserélték. A középkép mérete: 200×160 cm, a szárnyképeké 96×71 cm, az oromképek alsó szél. 30 cm, baloldali mag. 37 cm. 2., 4—6. kép

NEDEC (NIEDZICA)

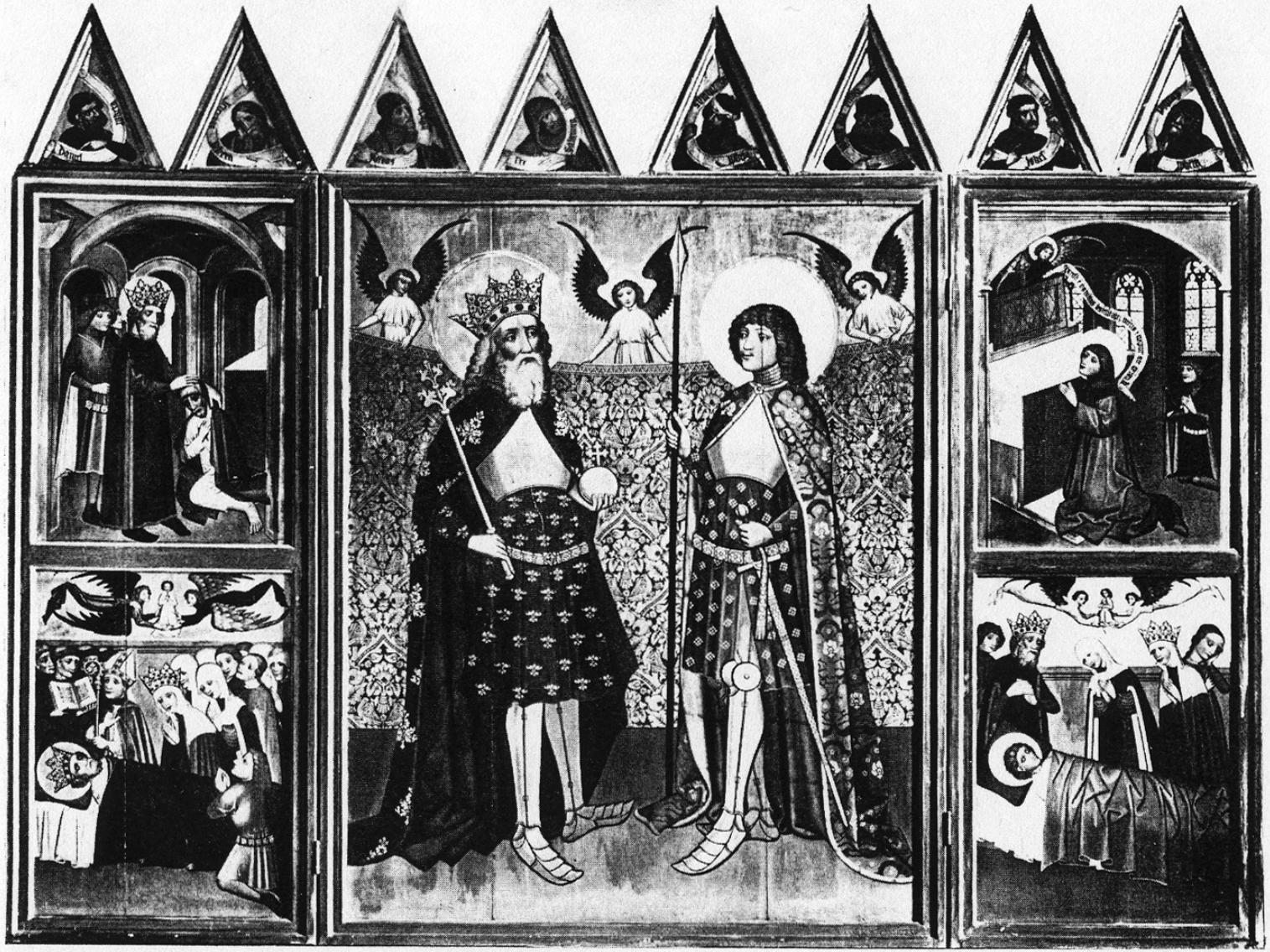
8—12. kép SZENT BERTALAN-TEMPLOM. Az egykori festett, szárnyas *főoltár két töredéke:* megcsonkított középső része és jobb szárnya. Az egykori főrészt, amely egy középső álló (161·5×70 cm) és két, középen a festett keretelés sárga-fekete szélű piros és mintás csíkjával víziránvosan kettéválasztott képmezőre (161·5×76 cm) oszlott, a főoltár szétbontása után jobbfelének két jelenetétől megfosztották. Az utóbbi eltávolított tábla egyetlen, a szepesmegyei Lehnicről előkerült töredékét a budapesti Szépművészeti Múzeum (l. ott) őrzi. A megcsonkított állapotban fennmaradt középső rész, jobbfelől Szt. Bertalan apostol álló alakját jelvényeivel, balfelől pedig kínzatásának két jelenetét (fent: a szentet ütlegelik, lent: saját lenyúzott bőrét cipeli) ábrázolja. A másik töredék az egykori jobbszárny belső, ugyancsak festett keret-csíkkal négy képre (egyenként 78·5×52·5 cm) osztott lapján a szent életének következő jeleneteit tünteti fel: fent balra Polemius király leányából kiűzi az ördögöt, jobbra ismét ördögöt űz, lent balra Polemius király és házanépének megkeresztelése, jobbra a szent elfogatása. Az oltárszárny külső lapját (161·5×110·5 cm) teljes egészében Krisztus az Olajfák hegyén lilavörös háttérrel festett jelenete tölti ki. Az eredeti ezüstözött keretben csonkán fennmaradt középső rész (177×169·5 cm), valamint a jobbszárny (178×126 cm) belső lapjának képei mindannyiszor ezüstözött háttérrel bírnak. A két töredék a körülményekhez képest elég jó, érintetlen állapotban maradt fenn, noha a táblák alsó részein a festékréteg már táskásodik s a színeik is nagyon megsötétedtek. A feltételezhető háromszögalakú oromképeknek kivétel nélkül nyoma veszett.

SZEPESHELY (SPIŠSKÁ KAPITUĽA)

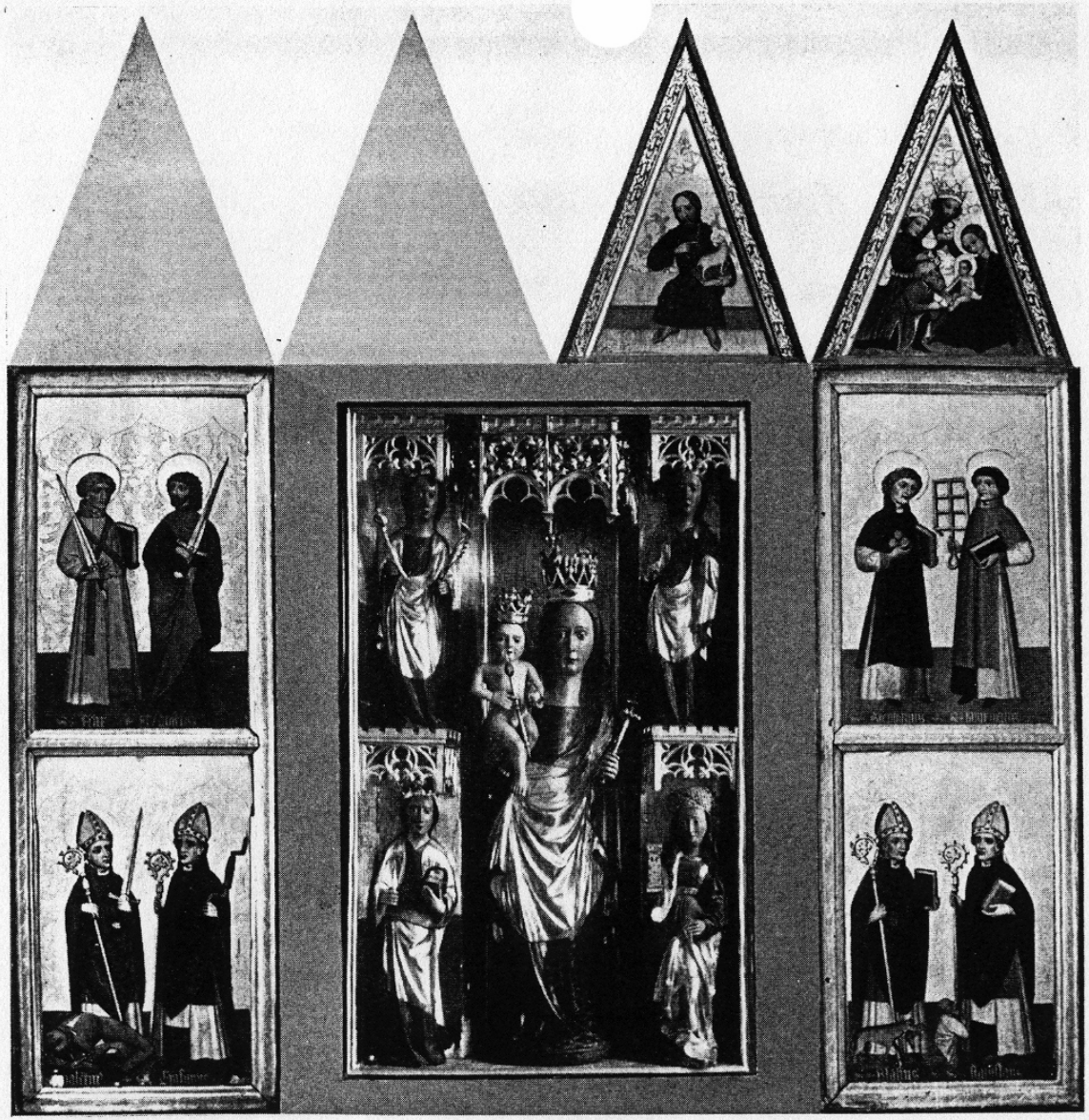
14. kép EGYHÁZMEGYEI MÚZEUM. (Diecezálné muzeum). *Háromszögalakú oromkép* a szepesmegyei Leibicről. Belső lapján ezüstözött háttérrel Jeremiás próféta mellképe. Kezei közt mondatszalagját — Jeremias propheta — tartja. Hátsó lapját legutóbb (1937), a konzerválás alkalmával rácsozták, különben festetlen, bizonyságául annak, hogy egy elpusztult szárnyasoltár középső képének volt egyik orma. A képmező mérete: alsó szél. 34·5 cm, baloldali mag. 47 cm. Az eredeti ezüstözött kerettel 49×67 cm.

KÉPES TÁBLÁK

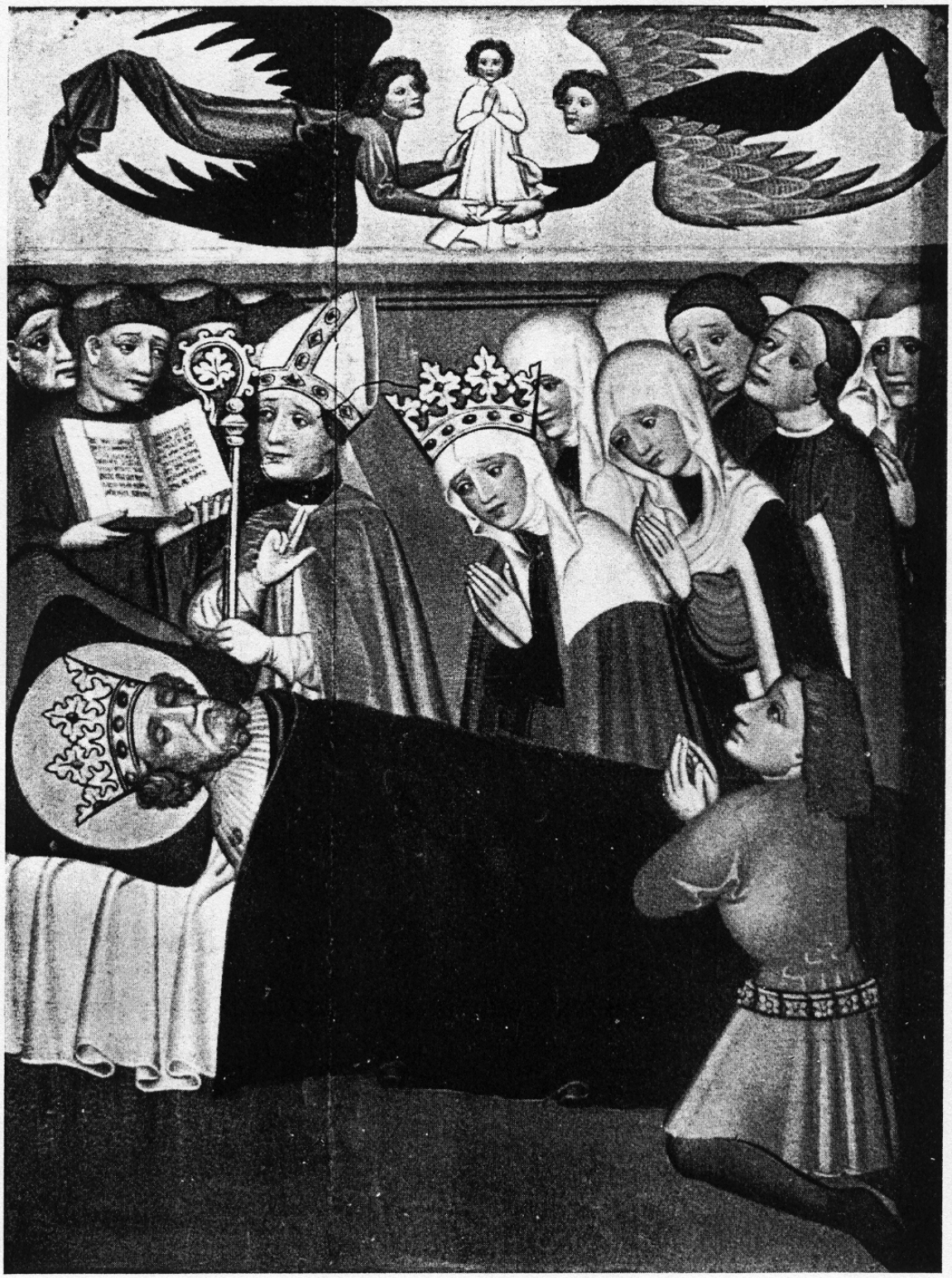
1. Szentháromság-oltártábla, a Szt. Katalin-oltár predellája, Lőcse, Szt. Jakab-templom



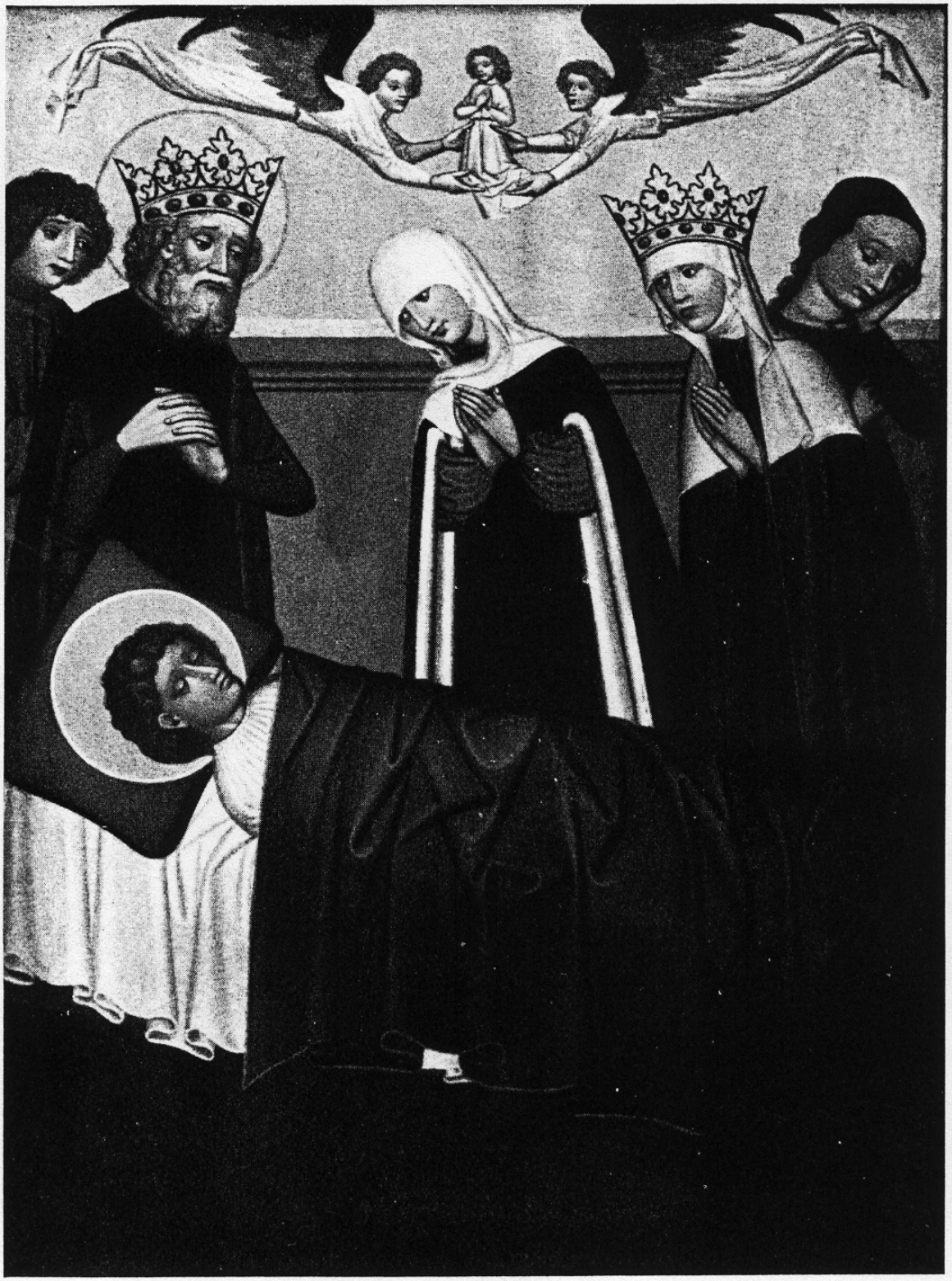
2. Szt. István és Szt. Imre-főoltár, Mateóc, rk. templom



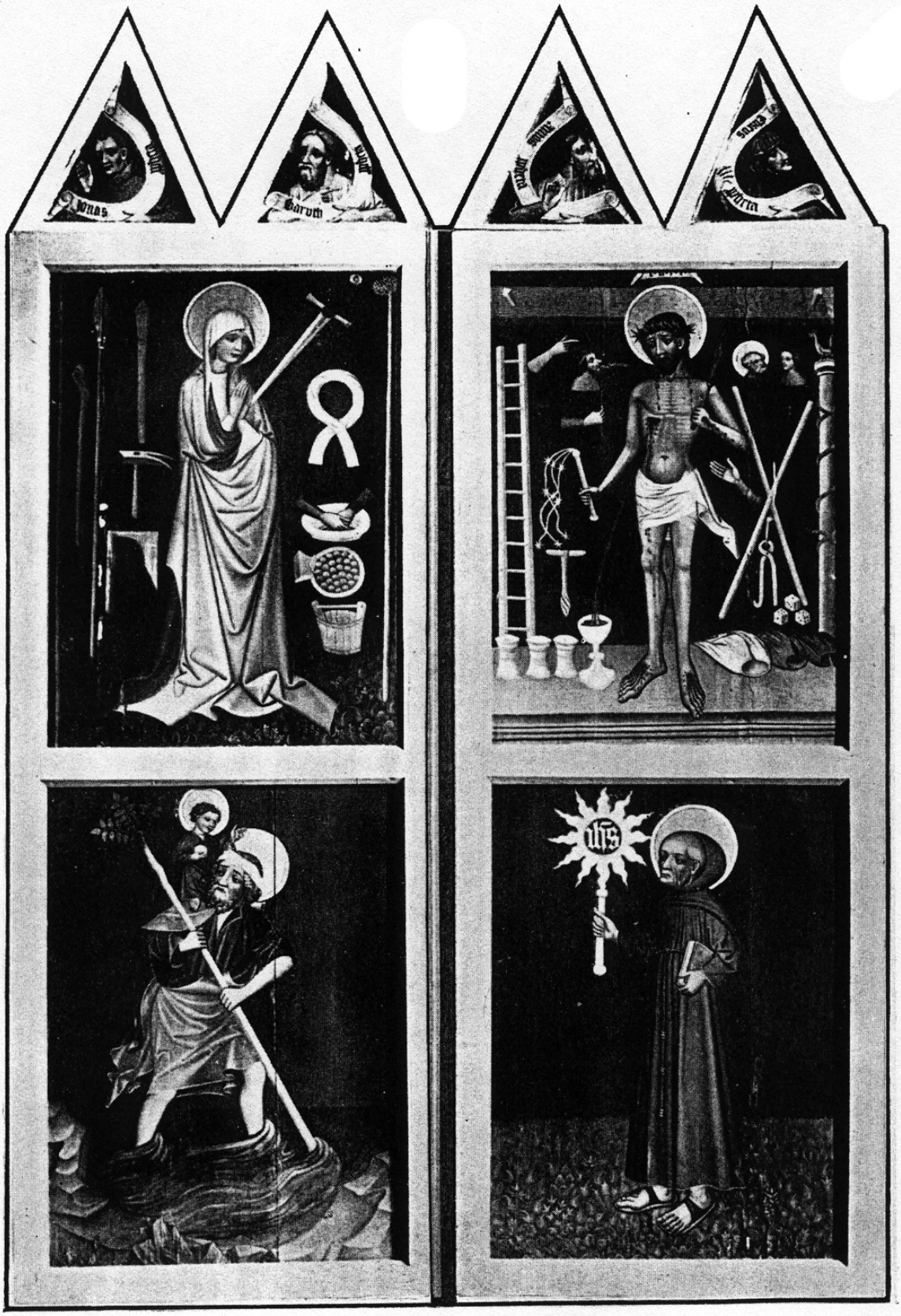
3. A bártfai egykori Sz. Mária-oltár (rekonstrukció)



4. Szt. István halála a mateóci főoltárról

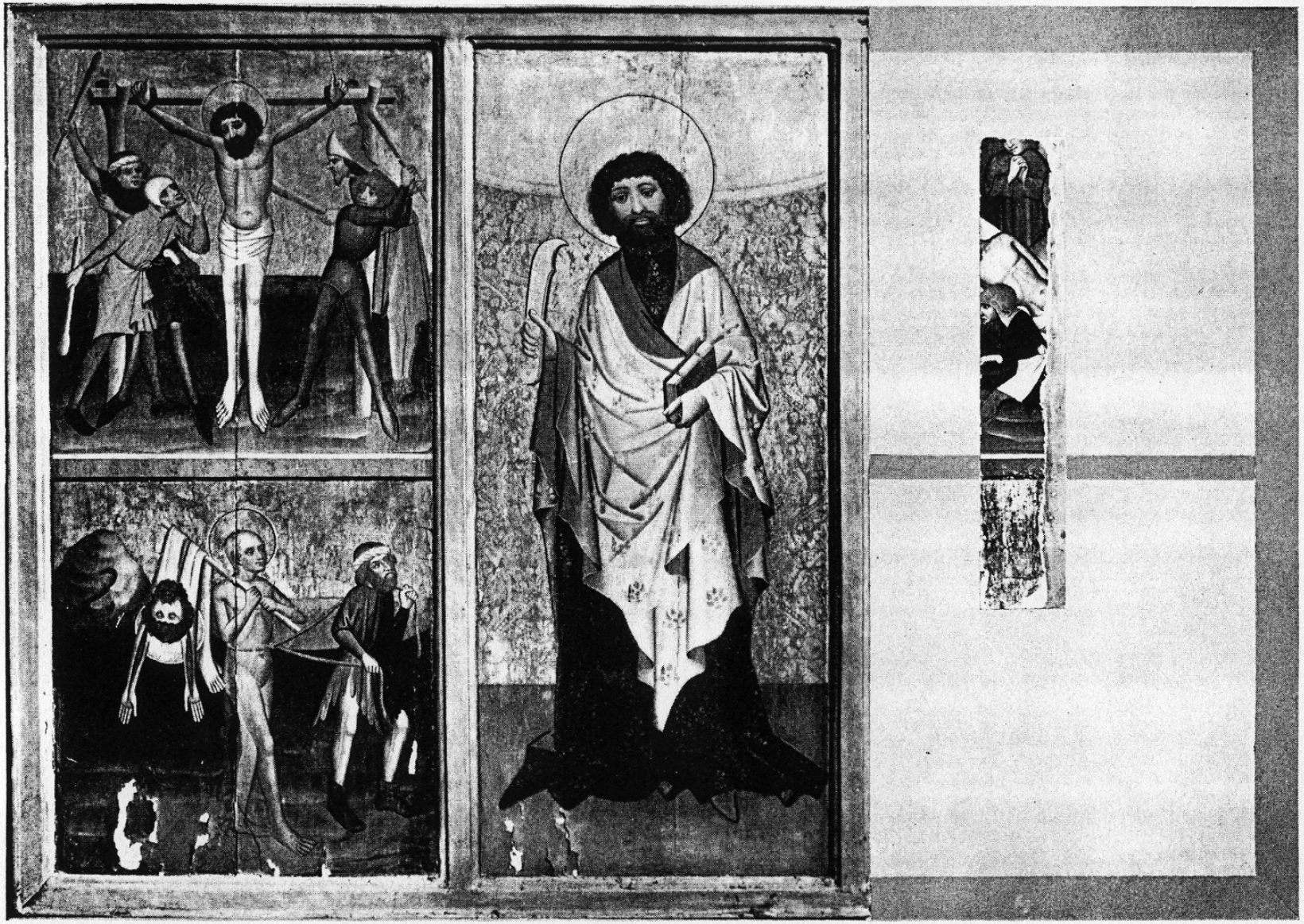


5. Szt. Imre halála a mateóci főoltárról

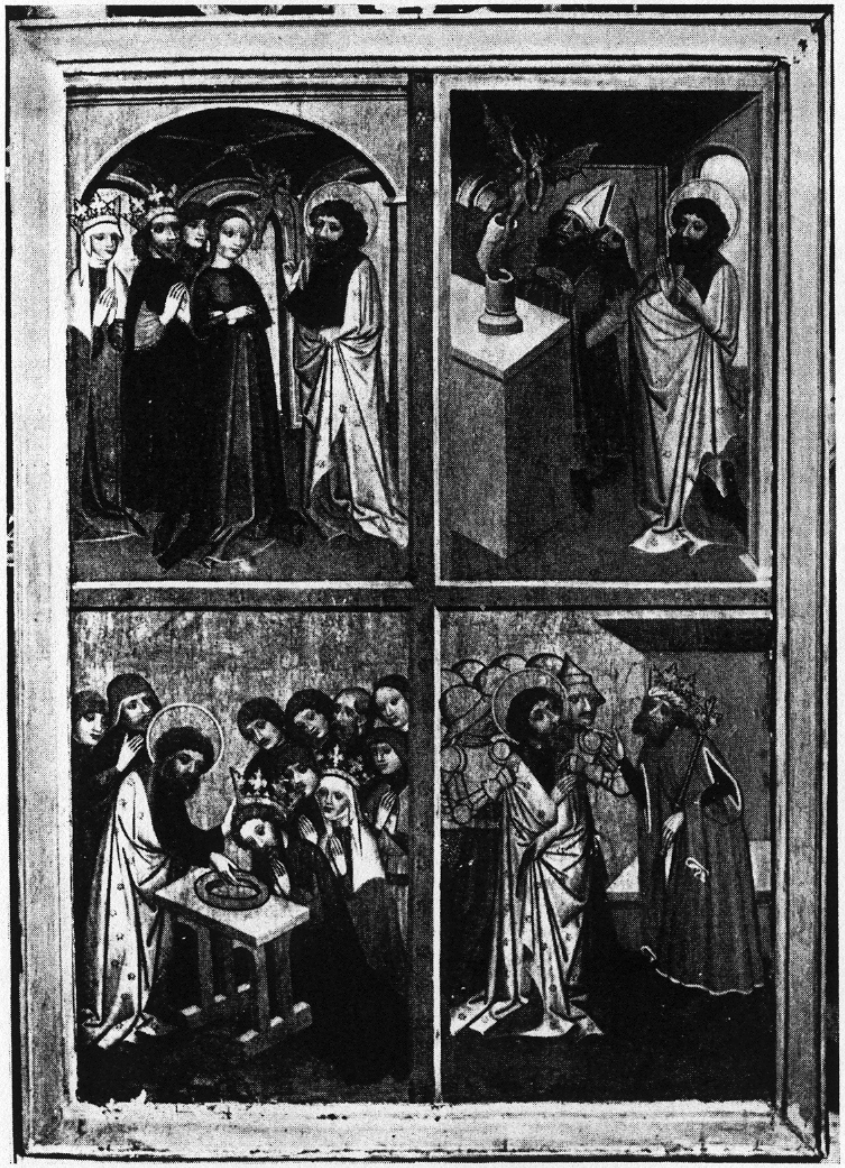


6. A matcóci főoltár külső képei

7. A bártfai egykori Sz. Mária-oltár külső képei



8. A nedeci egykori Szt. Bertalan-főoltár középső része (rekonstrukció)

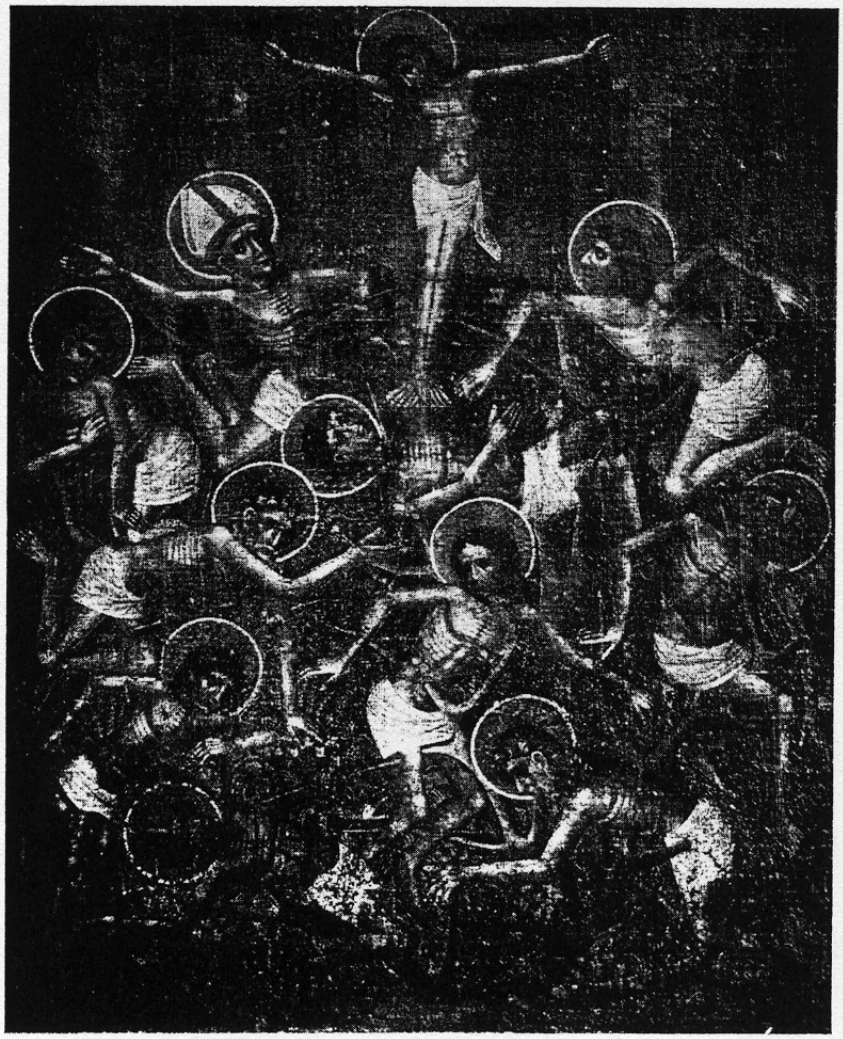


9—10. A nedeci egykori főoltár jobbszárnyának belső és külső képei

11. Szt. Bertalan ördögöt űz, részlet a nedeci egykori főoltárról

12. Polemius király megkeresztelése, részlet a nedeci egykori főoltárról

13. Oltártöredék az egykori szepesdaróci főoltárról



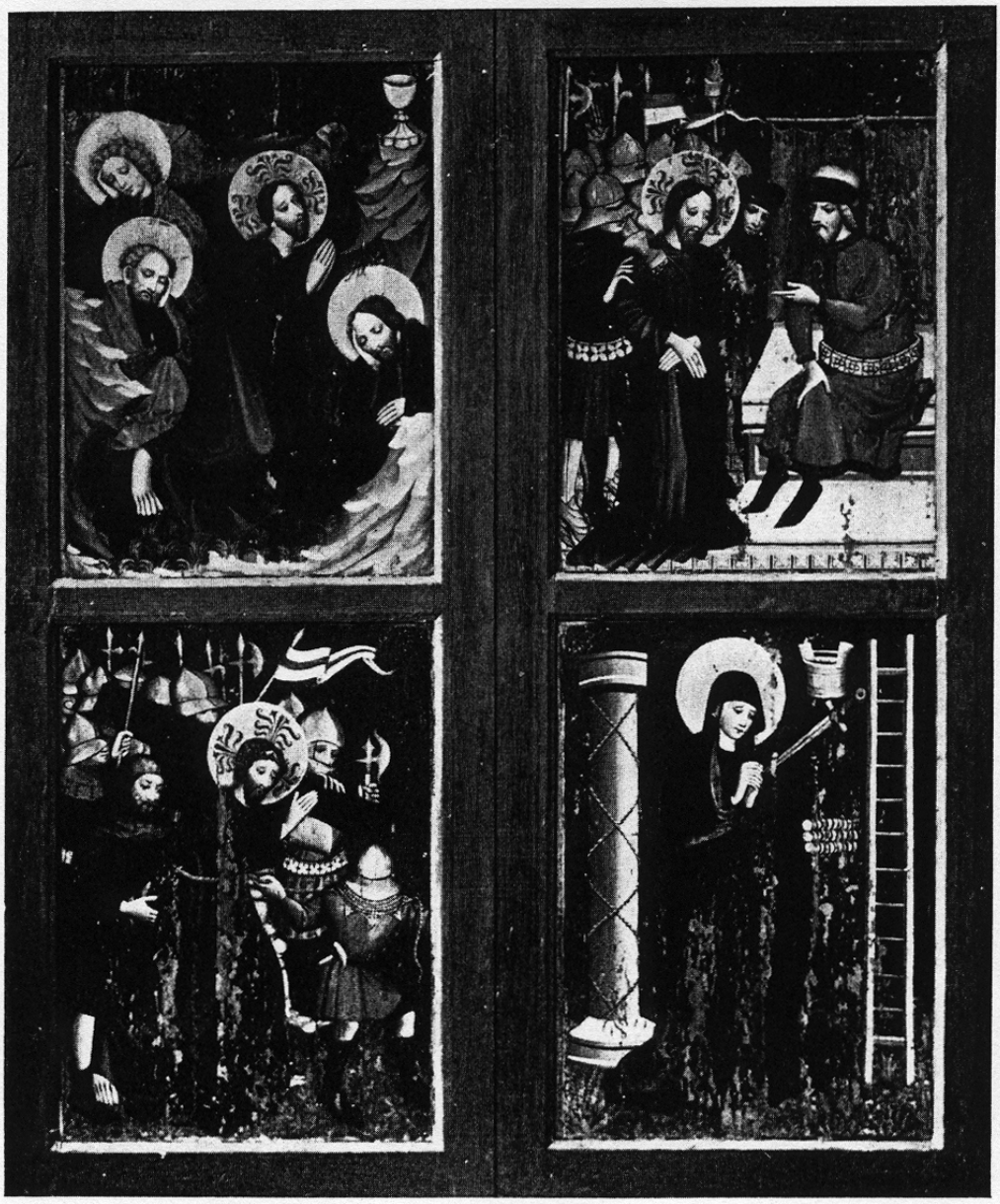
14. Oromkép Leibicről. 15. Tízezer vértanu-képe Rokitóról

16. Szászfalvi Szt. Zsófia-oltár (rekonstrukció)

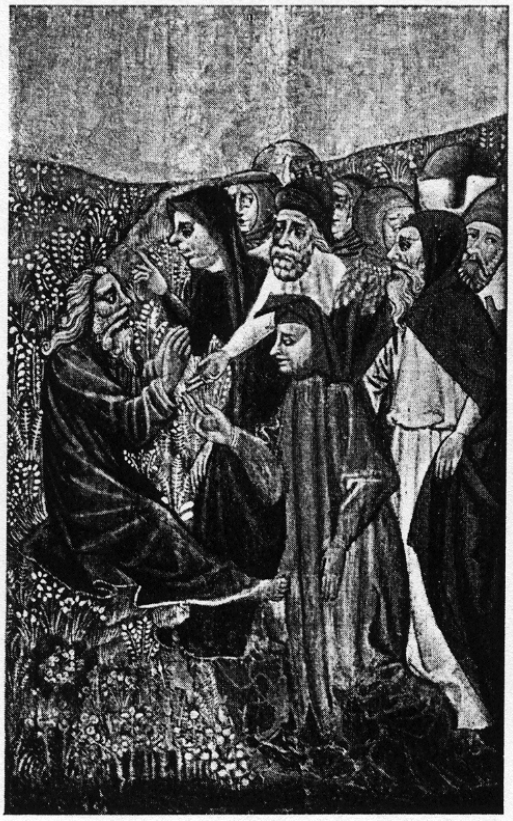
17. A szászfalvi Szt. Zsófia-oltár külső képei

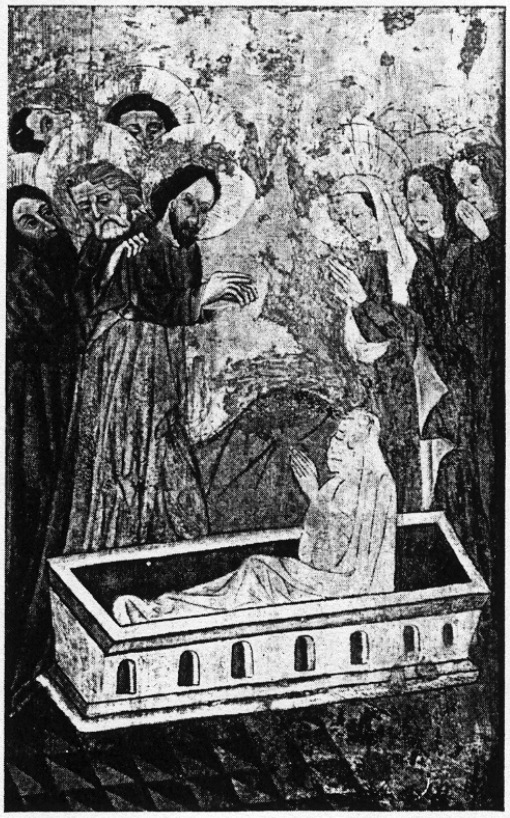
18. Házi oltárka külső képei

19. A radácsi oltárszárnyak belső képei



20. Oromképek Radácsról. 21. A radácsi oltárszárnyak külső képei





22. fent balra: Angyali üdvözlet a heidelbergi bibliából. 23—25. Táblaképek Ruzsbachról (?)