A KÖZÉPKORI MAGYAR FASZOBRÁSZAT TÖRTÉNETÉNEK VÁZLATA 1450-IG

KAMPIS ANTAL

BUDAPEST MDCCCCXXXII

BIRÓ RT NYOMÁSA

A Budapesti Kir. Magyar
Pázmány Péter Tudomány Egyetem
Művészettörténeti Intézetének
dolgozatai

XIII.

A magyar művészettörténet kutatásának egyik legszebb, legizgalmasabb, legtöbb eredménnyel és meglepetéssel szolgáló fejezete a magyar középkori faszobrászat.

De kétségtelen az a tény is, hogy a kutatónak a várható eredményhez mért arányban kell megküzdenie a minduntalan feltornyosuló nehézségekkel.

E nehézségeket három csoportra osztva körvonalazhatjuk. Legelső és legfontosabb magának az emlékanyagnak a csak hiányosan ismertetett volta és az ezzel kapcsolatos majdnem semminek nevezhető levéltári anyag. Második, az eddig megjelent irodalomnak ítéleteiben, megállapításaiban nagyon kevés kivétellel, majdnem teljes használhatatlansága. A második a maga jóindulatú tévedéseivel, romantikusan szivárványos elképzeléseivel, a majd pusztán tárgyhoz ragadt materialisztikus felfogásával, majd az emlékek sajátságait mellőző politizálásával néha inkább kerékkötője, mint segítsége a mai kutatónak.[1]

Harmadikul állítjuk be azokat a nehézségeket, amelynek elhárítására eleddig — bár még a magyar művészet történetével foglalkozó legifjabb generációjának is igen sok gondot és nehézséget okozott — csak nagyon kevés és erélytelen megmozdulás történt. Ez pedig a magyar történelem és a magyar művészettörténet kettős és soha össze nem találkozó vágányokon való haladása.

[1] Jellemző példákkal fogunk alább rámutatni, hogy egyrészt biztos dátumú emléken egyáltalában nem veszik tekintetbe a szinte kiáltó évszámot, valamint, hogy látszólagos dátumok kedvéért mi erőszakot tesznek az emlékek pregnáns stílus sajátságain.

A história művelői idegenül állottak a testvértudomány kívánságaival szemben. Sajátos kutatásaik területén ha segítségül lehettek volna is, nem tették. Levéltárak átvizsgálásánál hallgatással mellőzték a művészettörténeti vonatkozású anyagot s a művészettörténet sajátos eredményeit figyelembe nem véve, régi művészetünk emlékeit önkényesen, inkább alkalmas könyvdíszként, mint okszerűen megválogatott bizonyító anyagot közölték.

A művészettörténet pedig hovatovább elhagyta a kezdeményező elődök által járt utat s figyelmét a nyugati országok immár fejlett művészettudományi módszerei kötötték le, úgyannyira, hogy nem maradt ideje és energiája e módszereket a hazai anyagon alkalmazni s midőn mulasztásait észrevette, a régen bevált struccpolitika alkalmazásával még létezését is tagadta a magyar művészetnek.

De az elidegenedést szolgálta a művészettörténet módszereinek külföldi fejlődése is. A Burckhardt-i széles kultúrhistóriai keretbe ágyazott deskriptív ideálizmus hovatovább helyet engedett a Morelli által megindított morfológiai módszernek, amelyet H. Wölfflin szinte végletes módon aknázott ki. E morelliánus iskola módszerének ki nem elégítő, hézagos és főként a történet szellemével ellenkező voltát korán felismerték s a Wickhoff—Riegl, valamint a belőlük szervesen fejlődő szellemtörténeti irány hamarosan új utakra tereli a külföld művészettörténeti munkásságát, azonban, sajnos, hazánkban éppen abban az időben kábított a morfológia nyujtotta új lehetőségek áfiuma, akkor vonzotta el a művészettörténet magyar munkásait a nyugati országok művészetében való teljes elmerülésre, mikor idő és gazdasági viszonyok legalkalmasabbak lettek volna, belekapcsolódva a milleniumi idők nagy történeti munkásságába, egy csapással meghódítani és mint büszke tulajdonunkat a külföld elé tárni, azt a Csáky szalmájaként dilletánsoknak, műkereskedőknek, stílszerű restaurálóknak, tolvajoknak és a pusztító idők odadobott, veszni hagyott óriási kultúrkincset, melynek neve: magyar művészet.

E téren azonban az újabb idők sem hoztak sokban javulást. A magyar művészettörténeti irodalom ugyan készültségben felsorakozott a nyugat legigényesebb jelenségei mellé s szinte kétségbeesett heroizmussal menti, ami menthető. Módszerében európai, tárgyában legfőkép magyar s anyagi szükségében is impozáns felvonulással védi meg a magyarság szellemi tulajdonjogát, különböző nemzetek bekebelező mohóságával szemben, de a magyar politikai és művelődéstörténelem jelenségeinek a fokozott figyelemreméltatása, a vizsgálódás körébe való bevonása, esetleges útmutatásainak kihasználása még nem történt meg. A magyar művészettörténetben még nem vált struktív elemmé a magyar história, amint a történelem is sokáig ignorálta ifjabb testvérhugát.

Azonban úgy véljük, mindkettő a saját kárára s éppen ezért kifejtjük, hogy anélkül, hogy tudományunk önállóságát és sajátos céljait pillanatig is feledtük, avagy feladtuk volna, alábbi fejtegetéseinkben tágabb teret engedünk ama reflexióknak, amelyeket a magyar művelődéstörténelem, szorosabban a magyar gazdasági élet története terén tett vizsgálódásaink váltottak ki belőlünk, úgy hisszük, hogy kísérletünk nem lesz eredménytelen.

Ha a régi magyar művészet nemzetközi relációit tekintjük, két eminens fontosságú tény tűnik rögtön szembe. Először, hogy a magyarság a kereszténység felvételével szinte máról-holnapra elhagyta előbbi, ama postszasszanida hatásokkal átszőtt, délkelet európai bolgár jellegű, formavilágában tipikusan népvándorláskori motívumokból felépített művészi tevékenységének gyakorlatát és ugyanakkor ha nem is úzője, de befogadója lett a nyugat, valamint a keresztény kelet már kialakult és egyetemessé vált stílusainak.

Másodszor, hogy a magyarság a különben is csak szórványosan jelentkező orthodox bizánci hatás alól magát kivonja, érdeklődésével kizárólag a nyugati formavilág felé fordult, annak hordozójává vált és egyszersmind mintegy keleti végvidékévé, anélkül, hogy fejlődésében autochton, mondjuk faji kezdeményezések jutottak volna döntő szerephez. A magyar

művészet fejlődéséhez az indítékokat majdnem kizárólag a külföld szolgáltatta, stílusfázisai követik a nyugat művészetének változásait s annak még regionális jellegű megmozdulásait is mint érzékeny szeizmográf felveszi.

A rövid ideig tartó és expanzivitásában gyönge bizánci befolyással szemben a latin és germán formavilágnak gyüjtő, — küzdő — és mint látni fogjuk, elegyedő tere Magyarország s a magyar művészetnek helyi sajátosságait éppen a szerencsés értékválogatás fegyelmező ereje szabja meg.

Kétségtelen az a tény, hogy e kétféle befolyás egyike, chronológiai és topográfikus elhatároltságokon belül néha túlsúlyra jut és éppen ennek a jelenségnek a vizsgálata igényli a legszélesebb mérlegelését minden, — szoros művészettörténeti szempontból jelentéktelennek látszó mozzanatnak is.

Az a tevékenység, mely Magyarországon a kereszténység felvétele után művészi téren megindult, méreteiben és sokoldalúságában egyaránt nagyszabású volt. A királyi akarat, amely az új hitet elterjesztette az országban, egyrészt maga sietett fényes hajlékokat emelni annak, másrészt példájával és hatalmával ösztönözte, illetve kényszerítette alattvalóit is hasonló tettekre. A szerzetesrendek betelepítésével kolostoraiknak jövedelmező birtokokkal való felruházásával megteremtették azokat a gócokat, amelyek az anyakolostor kultúráját, művészi szellemét, formai világát szétsugározták a töretlen magyar talajon. Kétségtelen az, hogy az első művészi megmozdulások, ha még oly nagyszabásúak voltak is, nem voltak a magyar teremtőerő eredményei. Behozott idegen mesterek az első építők, az első szobrászok, az első festők és ötvösök, de kétségtelen az is, hogy a magyarság a kapott impulzusokat nem nézte sokáig idegen-tétlenül, hanem hamarosan belekapcsolódott az alkotó munkába és a számára egészen új formavilágot nyers, de erővel teljes szemléletével, képzeletének eleven frisseségével elbirtokolta, új, sajátos, ízléséhez közelálóbb megoldásokra használta fel, ha mindjárt elprovincializálta is.

Bizonyítják ezt a gyéren, de már nagyon korán jelent-

kező okleveles adatok, amelyek építkezésekről,[2] márványfejtésről,[3] zenéről,[4] festőről,[5] ötvösremekekről[6] szólnak és bizonyítják egyszersmint az Árpád-kor fenmaradt emlékei is a maguk provinciális jellegével. De a későbbi fejlődés útja is ez volt. A kolostori kultúrát a XIII. század második felétől kezdve lassan felváltja a városi. A tatárjárás után királyaink teljes erővel a városi szervezet megerősítésére törekszenek, intézkedéseikkel a városok vitalitását és prosperitását emelik, illetve segítik elő. Ipar, kereskedelem a XIV. század elejétől kezdve hatalmasan fellendülnek és ezáltal a városi polgárság a maga mecénási tevékenységével elsőrendű hordozója a művészeteknek, de egyszersmint aktíve is belekapcsolódva a művészi termelésbe, kialakítja mihamarabb a művész céheket is az ipari céhek mintájára és e céhek termelését nemcsak a saját falai között bocsájtja közre, de expanzív törekvéseinek több ízben már korán kétségtelen nyomait hagyta.[7]

Az út, amelyen ez a fejlődés megindulhatott, a városokban a kereskedelemnek vagyonalapozó és ezáltal igényeket

[2] V. ö. Szentpétery: Az Árpádházi királyok okleveleinek kritikai jegyzéke, Budapest, 1923—30. I. 8. l. 20. sz. 10. l. 26. 33. l. 100. sz. 42—3. l. 132. sz. 49. l. 155. sz. 54. l. 177. sz. 74—5. l. 236. sz.

[3] Szentpétery: i. m. 103—4. l. 317—18. sz. Ez az adat különösen érdekes, mert az esztergomi második bazilika építési idejét határozza meg. Mindeddig ugyanis ezt a Jób érsek által épített bazilikát a tympanonban levő ábrázolás alapján III. Béla idejére, tehát 1195 elé helyezték. V. ö. Edvi I. Gy.: Az esztergomi főszékesegyház 3. p. 1929. 6. l. és 6. sz. jegyzet. II. Andrásnak ezek az 1217-ben kelt oklevelei pedig éppen azt jegyzik meg, hogy Turdos falut az esztergomi érsekségnek Imre király adta márványfejtés céljaira. Tehát ha ezt az adományozást összefüggésbe hozzuk az úgyis erre az időre lokalizálható bazilika építésével, úgy 1196 lesz az építkezések megindulásának időpontja és tekintettel az oklevelek további tartalmára, mely szerint a falut ugyan András király elvette az érsektől és másnak adományozta, de most mégis visszaadja s Pál ispánt kárpótolja más faluval, arra enged következtetni, hogy az építkezések még 1217-ben is tartottak. Ezért volt fontos az érsekségnek a márvánnyal bíró Turdos visszaadása s nem valamely más faluval való kárpótlás.

[4] Szentpétery: i. m. 49. l. 153. sz.

[5] Szentpétery: i. m. 97. l. 298. sz.

[6] Szentpétery: i. m. 112. l. 340. sz. 127. l. 383. sz. 128. l. 386. sz. oklevelek Gizella koronájáról.

[7] V. ö. Pór Antal: Etienne de Hongrie-ról írott cikkét az Arch-ért. 18. évfolyamában továbbá Genthon István: Magyar művészet Ausztriában a mohácsi vészig Budapest 1927. Apostol vértanuságok mestere Arch. ért. XLIII. 156. s köv. lap; Régi magyar festőművészek Vác 1931. 39. lap.

növelő s szükségképen idegeneket idevonzó s hazaikat külföldre csábító útja volt. Királyaink pedig IV. Béla óta a városok fejlődésének ezt az útját felismerve, közlekedési és vámprivilégiumok egész sorával ruházzák fel városainkat egyrészt, másrészt a magyar nemesfémek miatt amúgyis szívesen jövő idegen kereskedőket vonzzák be méginkább, szabadalom- és oltalomlevelek adományozásával. Nem érdektelen ehelyütt annak a megemlítése, hogy az Árpád-házi királyok által nyugati kereskedőknek kiadott szabadalmak kivétel nélkül német kereskedőkre szólnak s hogy a dalmata városok nem vesznek részt a magyarországi kereskedelem vérkeringésében. Azok a szabadalmak, melyeket királyaink e városok számára adtak, inkább elvi jelentőségűek s még az oklevelek fogalmazása is arra enged következtetni, hogy nem a magyar királyok kancelláriája szerkesztette azokat.[8] Olaszország csupán a velenceiek révén jelenik meg a magyar vásárokon és magyar kereskedők olasz útjairól nem maradtak adatok ebből az időből. Ennek különben is útját vágta volna Velencének árumegállító joga. Annál élénkebb volt a kapcsolat a Duna völgyén keresztül Németország felé. Már 1259-ből van adatunk arra, hogy magyar kereskedők Köln piacát nagy számmal keresik fel.[9]

Megváltozik a kép a XIV. század elejétől kezdve, amikor Bécs árumegállító jogának 1312-ben való felelevenítése és érvényesítése bénítólag hatott erre a Duna völgyén keresztül kifejlődött magyar kereskedelemre. Azonban Károly Róbert intézkedései 1324-től kezdve egész az 1335-ben létrejött visegrádi egyezményig a dolgokat oda fejlesztette, hogy az egyesült cseh, sváb, rajnai és flandriai kereskedők útjának célpontja Buda lőn, de Csehországon keresztül. Nagy számmal keresik fel Budát a velenceiek is, akik számára Róbert Károly már 1316-ban külön védlevelet ad ki. Jövő fejtegetéseink szempontjából igen nagyjelentőségű azonban az, hogy Károly

[8] Pleydell Ambrus: A nyugatra irányuló magyar külkereskedelem a középkorban, Budapest, 1925. 9., 17., és 27. lap második számú jegyzete.

[9] Pleydell A.: i. m. 17-ik lap.

Róbert politikája a nemesfém forgalmának korlátozása terén a velenceieket már a 40-es években elidegenítette.[10] Nagy Lajos alapjában folytatója volt atyja kereskedelmi politikájának, de két igen fontos területtel bővíti. Alatta nyer ugyanis fokozott és önálló jelentőséget az északkeleti gazdasági körlet, élén Kassával, amelynek 1347-ből származó árumegállító joga elvágta Buda felé az utat. Viszont Lajos 1380-ban tett intézkedése, melyben a magyar kereskedők számára Lemberg árumegállító jogát felfüggeszti a Poprád és Dunajec völgyén át, e terület számára élénk forgalmat teremt Lengyelországgal és ezen keresztül Sziléziával. Ugyancsak Nagy Lajos intézkedései nyitnak utat Erdélynek is egyrészt a Balkán, másrészt a tengerpart és főként Bécs felé.[11]

Zsigmond szakít elődeinek rendszerével és a határszéli városoknak egymásután megadja az árumegállítás jogát s ezáltal Budát és az ország belsejében fekvő egyéb városokat megfosztja igazi kereskedelmi jelentőségüktől. A forgalom, a közvetítés a határszéleken marad. Pozsony, Sopron, Nagyszombat, Lőcse, Bártfa, Kassa, Nagyszeben és Brassó veszik át a vezetőszerepet és tartják kezükben mindaddig, míg a politikai változások Magyarországon minden önálló tényke-dést meg nem szüntettek. Hogy azonban addig mily élénk, tömegében mily impozáns és minő messze teret magába foglaló volt a magyar termelés, respektíve művészi termelés, annak illusztrálására szolgáljon a következő adalék.

A „Libel of English Policy" című, tartalmából ítélve az 1430-as évek közepén megjelent angol politikai költeményben eme sorok foglaltatnak:

Also Pruse mene make here aventure
Of plate of sylvere of wegges gode and sure
In grete plenté, which they bringe and bye
Aut of londes of Bealme and Hungrye."[12]

[10] Pleydell A.: i. m. 36-tól 39-ig; és 52-ik lap.
[11] Pleydell A.: i. m. 58—9. lap.
[12] Thos. Wright: Political poems and songs II. 171. közölve a Magyar gazdaságtörténeti szemle 1899. évfolyam 50. lapján Kropf Lajos kis cikkében.

Amelyekből kitűnik a magyar ötvösség termékeinek kiválósága és ehhez mérten Angliában is keresett, becsült és nagymértékben vásárolt volta.

További lépésünk városaink népi összetételének megvilágítása. Itt hosszasabb időzés nélkül megállapítható, hogy a városalkotó elem Magyarországon a német. Azok a telepítések, melyeket királyaink a XIV. századig véghez vittek, túlnyomórészt a Rajna vidékéről történtek s németeken kívül csekély számban vallonok kerültek ide, akiknek eredetére az általuk Magyarországon lakott helységek nevében az „olasz", vagy „olaszi" szó utal. Tömeges olasz telepítésre példát nem találunk, habár nem tagadható egyes olasz családoknak városainkban való megtelepedése.[13]

Eddigi vizsgálódásaink a városokat illetően számos szempontot nyujtanak későbbi fejtegetéseinkhez.

Kétségtelenné vált a városi kultúrának különösen a XIV. századtól kezdődő predomináns szerepe, amely ha nem is döntötte meg teljesen a kolostori kultúrgócok jelentőségét, kizárólagosságát, annál inkább, sőt arra éppen művészi téren, mint látni fogjuk, hovatovább befolyást gyakorolt. Ez a magyarországi városi kultúra pedig eredeténél fogva német jellegű volt s tovább fejlődéséhez tápot gazdasági kapcsolatai révén túlnyomórészt szintén német területekről nyeri közvetlenül s ami egyéb hatás éri is, az közvetett, ennélfogva csekélyebb jelentőségű. Városaink a XIV. és XV. század uralkodóinak kereskedelmi politikája folytán inkább a határokon nyernek súlyt és jelentőséget, mint autochton egyedek, míg az ország centrumának városnegyedei lassan elsenyvednek és csupán egyéb körülmények, stratégiai helyzet, királyi, vagy főpapi udvar jelenléte adnak számukra fontosságot.[14]

Ezen a ponton kapcsolódik bele fejtegetéseink sorába a

[13] Hóman Bálint: A magyar városok az Árpádok korában. Budapest, 1908. 48. lap. Auner Mihály: Latinus. Századok 1916. évfolyan. Pleydell A.: i. m. 73. lap.

[14] Ilyen Győr esete, amelyet stratégiai fontossága miatt több ízben igyekeztek királyaink gazdasági jelentőséghez is juttatni, de sikertelenül. V. ö. Pleydell A.: i. m. 46. lap.

magyar középkori művészet másik döntően fontos mótorja, az udvartartások, az udvari élet. Különösebb bizonyítás nélkül kimondhatjuk azt, mint a főpapi udvarok kevés kivételtől eltekintve, határozottan Róma felé fordulnak. Kapcsolataik ebben az irányban terjeszkednek, igényeik itáliai előzményekre reagálnak. Már Szent István idejében oly intézkedéseket találunk, amelyek az olasz orientáció folytonosságára utalnak. Szent István Rómában zarándokházat alapít, majd a ravennai Vasas Szent Péter egyháznak adományoz évi 25 márka ezüstöt a magyar zarándokok és a királyi követek befogadása fejében.[15] A pápai és a magyar királyi udvar között végig megmarad a sűrű érintkezés, amely csak fokozódik és világi kapcsolatok által bővül III. Endre és az őt követő Anjou-ház idejében. A királyi udvar azonban az Árpádok uralma alatt nem lehetett igazán átható jelentőségű, művészi téren. Jövedelmeik természete, a királyi bíráskodás szervezete IV. Béláig nem tették lehetővé az állandó jellegű udvartartást. A királyi udvar berendezkedése egy-egy helyen efemer jellegű volt, tehát művészi szempontok csak kevéssé vétettek figyelembe. Csupán az ötvösséget foglalkoztatta a királyi udvar káprázatos méretekben, ez azonban összefügg a középkor kincshalmozó tezauráló gazdálkodási formáival. A főpapi udvarokra hárult viszont a feladat, hogy a királyi alapítású egyházak felépítését, berendezését, esetleges restaurálását a maguk hatáskörében véghezvigyék, arra mindennemű befolyást és ellenőrzést gyakoroljanak. Főpapi udvaraink pedig szükségképpen a legszorosabban lévén kapcsolódva Rómával, az itáliai formavilág legszorgosabb propagálói és a fennmaradt emlékek: Pécs, Esztergom, Gyulafehérvár nem is hagynak kétséget afelől,

[15] Fraknói: Magyarország egyházi és politikai összeköttetései a római Szentszékkel. Bp. 1901. 17—8. l. Szentpétery: i. m. I. Szentpétery: Szent István király pécsváradi és pécsi alapító levele 9. s köv. l. B. 1918. Hóman Bálint: Magyar pénztörténet 85. s köv. l. Hogy a Szent István-féle oklevél legnagyobb valószínűséggel nem létezett és későbbi hamisítványnak állítható szempontunkból nem jelent semmit, mert a hamisítás csupán magasabb pénzösszeg elnyerése végett történt. IV-ik Béla 1233-ban kelt oklevele valódi és ebben már atyja gyakorlatára is hivatkozik, tehát bizonyosnak vehető a revennai alapítvány 1233-at jóval megelőző működése.

hogy az intencionált cél a legnagyobb mértékben meg is valósult.

A XIII. században megindult nagyszabású kolostorépítkezések ismét új színnel gazdagítják a képet, mert kapcsolataikat egyenként és elszigetelten tartják a többnyire francia vagy német anyakolostorral s ezeknek a formakincsét plántálják a magyar földbe, úgy, hogyha mindjárt egy-egy jelentősebb helyi alkotás nagyjában a maga képéhez igazítja is a többit, részleteiben mindegyik megtartja a maga szigorú különállását. Igy a jáki templom bambergi jellegű faragott dísze merőben különbözik Zsámbék délfrancia emlékezésű plasztikájától, jóllehet a kettő között felépítésben fennálló rokonság eltagadhatatlan.

Az Anjouk fellépése döntően esik latba az udvari életnek, ízlésnek, művészi téren való hatását illetően. Károly Róbert ugyan még túlságosan el volt foglalva uralmának biztosításával, ennek dacára első meghonosítója lett ama magasabb életformáknak, melyek a nápolyi udvarban már meghonosodvák s elég a szepeshelyi freskó kétségtelen olasz eredetére s egyrészt a Gallicus-család művészi tevékenységére, másrészt a királyi bányák bérlőjének, a firenzei Hyppolitnak a királyi udvarral való kapcsolataira utalnunk. Fia, Nagy Lajos, uralma alatt főként nápolyi és velencei hadjáratai révén az olasz kultúra elemei és művelői egyaránt széles akciórádiuszt nyertek a magyarországi udvartartásokban. Nem kevéssé fontos az első magyar egyetemnek általa 1367-ben Pécsett való megalapítása, melynek tanszékeire kiváló olasz tudósokat hívott meg. Nagy Lajos környezetéből származó műalkotásaink szinte kivétel nélkül olasz előzményeket tételeznek fel, ha mindjárt oly megoldásokat is nyujtottak, amelyeknek társait hiába keresnők az olasz művészetben. Utalunk ebben az esetben a Kolozsvári testvérek művészetére a fennmaradt prágai Szent György szobor kapcsán.

Festett emlékei e kornak szintén kizárólag olasz igazodásúak, viszont a báti képtáblák kivételével mind udvari megbízás termékei s a nagyváradi püspöki székesegyház freskó-

díszének e korból maradt egyetlen töredékes emléke úgyanynyira magán viseli az olasz bélyeget, hogy a kutatás még mesternév alkalmazásával is megpróbálkozhatott.[16] A bécsi képes krónika Nagy Lajos udvarának ez a példátlanul szép terméke szintén olasz, közelebbről nápolyi iskolázottságú művész munkája.[17]

Az Anjouk vetése Zsigmond alatt kalászba szökken. Zsigmond uralkodása alatt még erősödnek az olasz kapcsolatok, ha mindjárt látszólag el is veszítik kizárólagosságukat. Kétségtelen az a tény, hogy Zsigmond mint német-római császár nem ápolhatott udvarában oly töretlen egyirányúságot, mint az Anjouk, de uralkodásának, egyéniségének nemes kozmopolitizmusa sokkal érdekesebb nyomokat hagyott. Korában Európaszerte jelentős események erjedtek. A középkor berendezkedése fundamentumaiban megrázkódott, úgy szellemi, mint materiális szempontokat tekintve s a megújhodás nemcsak előkészült uralma alatt, de eredményeiben is jelentkezett. Három nemzedék életét, problémáit, konfliktusait és kibontakozását foglalja össze Zsigmondnak, e hosszú életű fejedelemnek uralkodása. Természetes, hogy művészeti téren is a legváltozatosabb jelenségek tanui vagyunk ebben az időben, amikor a Burgund kezdeményezés nagy folytatása szárnyat bont az Eyckek művészetében, Konrád Witz működése ép úgy Zsigmond idejére esik, mint a dijoni Sluteré és a belőle fejlődött ulmi Multscheré. Olaszország számára pedig mindez már tempo passato. Ott már befejeződött a trecento vajudása s a reneszánsz tiszta formái ülik diadalukat Brunelleschi, Masaccio és Donatello működése nyomán. Zsigmond és a kíséretében levő magyarok utazásaikon külön-külön is érintkezésbe jutottak e sokirányú szellemi áramlatokkal, egy-egy lokális szín külön is sajátságává lett a budai királyi udvarnak és a köréje csoportosuló főúri és főpapi házak élettartásának, de volt idő és alkalom, mikor e sokféleség, e különböző élesztői Európa szellemi életének, melyek eladdig szeparáltan fejtették ki ha-

[16] Gerevich T.: A régi magyar művészet európai helyzete 14. lap.
[17] Hoffmann Edith: Régi magyar bibliofilek. Budapest 1928. 20. lap.

tásukat, összetalálkozott oly két hatalmas és tartós symbiosisban, mint aminő a konstanzi és baseli zsinatok voltak, amelyeken Zsigmond pedig a protagonistes szerepét játszotta. Ehhez járult Zsigmondnak különben is mélyen kulturált, mindennemű effektusra könnyen reagáló művészeteket szerető, pártoló, nagy példákon nevelődött volta is, ami természetessé teszi, hogy úgy a zsinati szereplése, mint egyéb útjain szerzett ösztönzések, vemhes bőségszaru módjára lebegtek a budai udvar fölött.

Jelentős építkezéseket ő folytat a budai várhegyen s hovatovább beigazolódik az a tény, hogy Mátyásnak szerepe a budai palota körül csupán a dekoratív kiegészítés terén volt nagyobb, míg az architektura már Zsigmond idejében elkészült.

Budai udvarában az idegen tudósok és előkelőségek egész sora fordul meg és tartózkodik hosszasabban. Budán egyetemet alapít és elsőrangú tanárokkal látja el, köztük számos olasszal.

Olasz családok mindinkább növekvő közszerepléshez jutnak. Köztük legfontosabbak a Scolariak.[18] Andrea a váradi püspöki székben, Pipo, mint temesi bán világi méltóságot visel és Masolinoval kapcsolatos szerepét az unalomig emlegették már. A kalocsai érseki székben Buondelmonte János ül, majd Branda Castiglione után, — aki adminisztrátora lőn egymásután Kalocsának, Veszprémnek és az óbudai prépostságnak — Andrea Qualdo de Benciis.[19] Zsigmond udvarában, mint a királyi kancellária jegyzője kezdte tüneményes pályafutását Vitéz János is, akiben az olasz humanizmus nyerte egyik magyarországi végvárát.

Bízvást megállapíthatjuk, hogy ily körülmények között Zsigmond budája egyike lőn Európának diktatórikus erejű szellemi gócainak, amely mint láttuk, főként az olasz, tehát az azidétt Európa többi nemzeteit századokkal megelőzött kultúra

[18] Tevékenységükről lásd Balogh Jolán cikkét: Arch. 1923—26. évf. 173. lap.

[19] Horváth Henrik: Zsinati kultúra és lovagvilág. Napkelet 1930. 517—25. lap.

forrásaiból táplálkozik és táplálja tovább a vele kongruens akaratú főúri és főpapi pleiadot. Ez az udvartartás volt az, amely a maga kialakultságában, vezérének nagyszerű egyénisége rejlő erőknél fogva eleve meghatározója lett a jövőnek, mert senki előtt sem lehet vitatható, hogy Zsigmond kezdeményezései nélkül Mátyásnak a magyar kulturális életben annyira fontos tevékenysége több, mint kétséges.

Zsigmond a maga adottságaival, családi hogyamányoknak, a német-római császárság tekintélyének, egyáltalán nagyszerű uralkodói kvalitásainak fermentumával, mint jó kertész palántákat rakott az Anjouk által tört földbe, amely palánták izmosodtak és gyümölcsüket meg is hozták Mátyás uralkodásának eljöttével. Mátyás hatalmas koncepciójú, de türelmetlen s szűk térre szorított alkotó kedve, hatalmas fákat telepített, melyek uralkodása után a szükséges életfeltételek híjján elsorvadtak volna tán akkor is, ha barbár emberi kéz nem is sietteti pusztulásukat.

E ponton befejezzük a magyar udvari élet formái és igazodásai terén tett szempontunkból fontos vizsgálódásainkat, mert sem Albert, sem az őt követő két uralkodó — I. Ulászló és V. László — országlása nem volt oly hosszú életű, hogy valaminő változtató hatásuk lett volna a magyarországi udvari élet már kialakult formáira, viszont az utánuk következő Hunyadi Mátyás udvarának olasz igazodására utalni már közhely.[20]

II. Ulászló és II. Lajos udvartartása sokkal szegényesebb, sokkal jelentéktelenebb, anyagiakban szűkölködőbb, hogysem bármiféle befolyást tulajdoníthatnánk azoknak kulturális, respektíve a nagy anyagi áldozatokat igénylő művészi téren. Ami alattuk történt, az pusztítás volt. A Corvinák javarésze az ő kezükön sikkadt el és szóródott szerte. Hogy azonban alattuk is élt a gazdag főpapi udvaroknak olasz orientációja, arra csat-

[20] A Hunyadiak korának olasz-magyar kapcsolataival Balogh Jolán foglalkozik tüzetesebben: Adatok Milánó és Magyarország kulturális kapcsolataihoz. A k. m. P. P. tud. egy. Művészettörténeti Gyüjteményének dolgozatai VIII. Budapest 1928 és Arch. ért. 1920, 273—280. l. Ujabb adatok Firenze és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez.

tanó példa a Bakócz Tamás építtette esztergomi kápolna és a számára készült s reánk maradt kazulának olasz stílje, de még maga II. Ulászló is foglalkoztatta Mátyás miniatorát, Giovanni Antonio Cattaneo madocsai apátot.[21]

A magyarországi udvartartások kultúrája, amely mint láttuk, itáliaia igazodású volt, jóformán minden megszakítás nélkül úgy az Árpád, mint a vegyesházi királyok ideje alatt, egy második városgyűrűnek lett a táplálója. A külső határszéli városgyűrűvel szemben, avagy mellette, kialakul egy másik belső városgyűrű, Győr, Esztergom, Veszprém, Pécs, Szeged, Gyulafehérvár, Nagyvárad, Vác, Székesfehérvár és nem utolsó sorban Buda, amely városgyűrű a maga létfeltételeit, anyagi bázisát, fejlődésének lehetőségeit, nem a saját, gazdasági erők szabta autonóm polgári szervezetekből nyeri, hanem a benne, avagy mellette székelő, nagyigényű, nagyfogyasztású, biztos anyagi bázisokon nyugvó, vagy nagy jövedelmek felett rendelkező udvarok szolgálatára rendezkedik be. Népessége e szerint alakul, számban és összetételben egyaránt. Ha volt is törekvés e városokban a független fejlődhetés kivívása iránt, ha meg is történt a kísérlet arra, hogy e városok valamelyike fellépjen az őt városi életében, önállóságában veszélyeztető udvar ellen, ez a törekvés és ez a kísérlet szükségképpen sikertelen maradt. Nagyon tanulságos e szempontból Esztergom városának az érsekkel és a káptalannal folytatott küzdelmeinek figyelemmel való kísérése. E küzdelmek során végül is az érsek, illetve a káptalan lett a győztes és a város megadva magát, lassan-lassan elveszti azt a jelentőséget, amely szerencsés helyzeténél fogva út- és vámszabadalmai révén a XIII. században osztályrészéül jutott és lemondva e jogokról az érsek, illetve káptalan javára, a teljes jelentéktelenségbe sülyed.[22]

Ezekben a városokban tehát a polgári elem kezdeményező ereje gyengébb. Izlését nem tudja maradék nélkül műalkotásokban kivetíteni, fölötte ellenőrzést gyakorol egy olyan fak-

[21] Hoffmann Edith: i. m. 162. s köv. l.
[22] Pleydell A.: i. m. 42—3. l. Pleydell A.: i. m. 46. l.

tor, az udvar, amelynek fölényét maga is kénytelen elismerni. Tehát csak anyagiakat áldoz, önként, avagy kényszerítve, egy-egy nagyjelentőségű művészi tett létrehozatalához, de irányító szerepe itt szinte a semmivel egyenlő.

Viszont emez udvarok nagyigényűek. Környékük minden anyagi erejét felszívják. Nincs úgy, mint a határszéleken, ahol szinte egymást érik az öncélú, saját energiáiból táplálkozó, egymással versengő, néha hadakozó, de virágzó gazdag városok, hanem minden udvar, illetve az azzal kapcsolatos város egy-egy fókusz, amely topografice is messzekihatóan akadályozza a városi fejlődést. Csak jobbágyfalvakat találunk e városok vidékén, amelyek a művészi termelésben számba nem vehetők. Minden összpontosult az udvar fényének emelésében. Természetes tehát, hogy midőn egy-egy ilyen város elpusztult a török uralom alatt, vele egy egész vidék művészi kifejeződése tűnt el. Nem volt lehetőség a fragmentálódásra. Nem maradhattak meg rejtettebb helyeken töredékes emlékek, mert nem voltak ilyenek. Legalább is nem voltak jelentékenyebb számban. E falvak templomai szegényesek voltak, jobbára díszítés nélkül, vagy csak a legszükségesebbel felszerelve s akkor is számítanunk kell a helyi kontárok barkácsoló közreműködésére, mint ezt per analogiam a felvidéki falvak templomaiban kimutatható parasztkontárokkal bizonyíthatjuk. Fentebb tett meggondolásaink folytán, abban szőjük tovább a magyar középkori művészetről folytatott következtetéseinket, hogy a kétségtelenül német jellegű, határszéleken elhelyezkedő, autochton fejlődésű és autonom berendezkedésű, bőkezűségében sok emléket hagyó s török pusztításoktól megkímélt városkörrel szemben, illetve mellette egy belső városkör is alakult. Oly városok ezek, melyek léte a legnagyobb mértékben függő volt. Fejlődésük korlátozott és mindig külső erők, a bennük létesült udvartartások igényei, akarata, tetszése, vagy nemtetszése szerint alakult. E városok polgársága nem bírt irányító erővel a város kulturális, illetve. művészi megnyilatkozásait illetőleg, hanem önként egy maga által is elismert magasabb irányítás alá helyezkedett el.

Ez az irányítóerő az udvar ízlése, amely viszont, mint láttuk, fejlett és csaknem kizárólag olasz példákon nevelődött volt. Ennek megfelelően e városok fennmaradt emlékei szinte kivétel nélkül a tiszta itáliai formanyelv hazai tükröződései. Nagy területeken gyakoroltak felszívó hatást. Mellettük nem fejlődtek kisebb önálló városi egységek. Ezt akadályozták s csak a falvas települési forma található fel vidékükön, amely viszont nem faktor művészi téren. Viszont e városok a török uralom alatt elpusztultak szinte kivétel nélkül s ekkor a falaik között egy helyen felhalmozott műalkotásokkal egy-egy nagyobb területi egység művészi termelése semmisült meg. Ezzel próbáljuk különben magyarázni azt a szomorú tényt, hogy az ország szívéből alig ismerünk egy csekély emléket is a középkor ábrázolóművészetéből. Eleddig a probléma egy szóval a török pusztítással általában volt elintézve, de számunkra nem kielégítő módon. Hiszen egyike a török által leginkább elpusztított vidékeknek volt a Dunántúl s mégis, mint alább látni fogjuk, számos emlékünk maradt e helyen. Mi ennek a ténynek okait abban keressük, hogy a Dunántúl, amely különösen a középkorban az ország legfejlettebb, legsűrűbben lakott, leggondozottabb vidéke volt, önálló városegységekkel is bővebben rendelkezett, mint az Alföld s még falvaiban is magasabb életformák honosodtak meg, mint a Duna—Tisza köze és a Tiszántúl primitívebb nívójú falvaiban. Igy töredékes, szórványos darabok mégis inkább elkerülték a pusztulást, mint olyan hely, ahol mindent egy hely szívott fel magába s ha ez pusztult, úgy romjai alá temetett mindent.

Önként vetődik fel e helyen a kérdés, vajjon a föntebb vázolt két városkör művészetében nem találunk-e érintkezési felületeket? Nem történt-e kölcsönhatás e két merőben különböző művészi terrénum között?

E kérdésre felelnünk vajmi nehéz. Jóllehet, közeli volna a feltevés a közvetlen érintkezésre és a stíluskeveredésre, mégis el kell tekintenünk ettől. Ha volt kölcsönhatás, úgy az nagyobbrészt a városok felől hatolt az udvarok és kolostorok felé és nem megfordítva. A fejlett ízlésű udvarok liberálisak

voltak mindenféle szépség iránt, ha nem is engedték eluralkodni. Viszont a polgár konzervatív. Ragaszkodik önnön ízlésehez, amely egysíkú. Bizalmatlan az udvarok iránt, mert anyagi szempontból ellentétes érdekei vannak, mint amazoknak. Igy semmi jelentőséget nem tulajdoníthatunk annak a ténynek, hogy szárnyas oltárainkon gyakran jelenik meg valamely uralkodó címere, mert ennek elhelyezése a város részéről egy puszta udvariassági tény lehetett, valamely kérelem kedvezőbb elintézése érdekében. Nem fogadhatjuk el azt a feltevést, amely szárnyasoltáraink egy részét központi helyről származtatja. Oltáraink helyben készültek, tradíciókat tartó műhelyekben, melyek őrizkedtek befogadni minden olyan hatást, mely lelkük szükségleteitől idegen volt. Kétségtelen az a tény, hogy sehol városi oltárfestészetünkben, vagy faragásunkban nem szólal meg oly tiszta olasz hang, mint aminő tisztán jelentkezik a német szellem Kolozsvári Tamás, e budai udvari festő ismert oltárának kálváriaképén.

Végképpen hatástalan azonban nem maradhatott e másik nagyjelentőségű irány sem. Hatása azonban nem formákat, de szellemet alakító volt. A német túlzó expresszionizmussal szemben mentesítette a magyar városok művészeit és tudat alatt fejlesztette a formális szépség iránt való érzéket. Az a nemes tartózkodás az expresszív formatorzítástól, mely a német művészet kezdetén a pähli oltár alakjain és az ehhez rokon alkotásokon éppen olasz befolyás alatt érvényesül, a magyar művészetben mindvégig otthonos. Nem nevezhető e tartózkodás, e viszonylagos egyszerűség pusztán provinciálizmusnak, de regionalizmusnak. Az olasz művészetnek udvari életünkben való szakadatlan jelenléte jótékony röntgensugár gyanánt áthatotta egyéb művészi tereinket is, jóllehet soha annak sajátos fejlődésén, eredőinek mivoltán erőszakot nem követett el. Szobraink kivétel nélkül német jellegűek, közelebbről is meghatározható stílusgyökerekkel. Azonban a német XIV. századi túlzó verizmus soha itt gyökeret nem vert s Veit Stoss végletes formavilágától is egy fokkal mindig különbözik faszobrászatunk. Egy árnyalattal mindig más lesz a

kapott ösztön, mire haza kerül, látszólag szegényebb talán virtuózitásban, — szerényebb méreteit, gyöngébb talán kvalitásait tekintve, — de sokszor nemesebb gesztusaiban, gazdagabb, líraiságát és formális szépségeit vizsgálva.

És éppen e különbözőség, e mindig fellelhető árnyalati differencia a legfontosabb számunkra. Mert ez tesz képessé bennünket hazánk középkori művészetének termékeit szorgos vizsgálódással ugyan, de mégis biztos szemmel felismerni. Ez adja meg e művészet számára a helyi, mondjuk ki, magyar bélyeget. Mert amidőn e szót „magyar" ehelyütt leírjuk, nem tesszük ezt tudatlan-felelőtlenül. Nem akarunk középkori művészetünkre sujtást és vitézkötést rakni, nem akarunk romantikus elméleteket szőni nemzetiségi kérdésekről, de számolva a tényekkel és elfogadva azokat úgy, amint vannak, nyugodt önérzettel reá szeretnénk mutatni, hogy amellett, hogy kétségtelenül magyar nemzetiségű művészek létezéséről is tudunk,[23] az a művészet, melyet Magyarországon bárki is űzött, csakis abban a kulturális légkörben fejlődhetett olyanná, amilyenné lett, amelyet a magyarság mint államalkotó elem megteremtett. Nem tagadtuk művészetünk függő voltát és eredőire nyiltan reá mutattunk, de regionális megkülönböztetéshez jogot formálunk. Ez a megkülönböztetés pedig nem lehet más, mint annak a nemzetnek a neve, amelynek égisze alatt élt, virult és elenyészett ez a középkori művészet, amely tárgyalásunk anyaga lőn s ez a magyar.

A magyar középkori faszobrászat emlékei, csekély kivétellel, mint a középkorban általában használatos szárnyas oltárok tartozékai, vagy mint ilyeneknek töredékei maradtak fenn. Amennyiben azonban nem is oltárhoz tartozó darabokkal van dolgunk, tárgyukat tekintve szobraink mindig egyházi rendeltetésűek, kultikus célokat szolgálnak.

Oltáron kívüli elhelyezésben a következő módokon jelennek meg. Mint csodatevő kegyképek. Ilyenkor az ábrázolás tárgya kivétel nélkül a Madonna.[24] Betlehem, virágvasárnapi

[23] Genthon: Régi magyar festőművészet, 15—18. l.

körmenetben hordozott, szamárháton ülő Krisztus-szobor,[25] kálvária csoport Magdolnával, vagy gyakoribb a csak három alak, de van rá eset, hogy a latrok is kiegészítik. Urkoporsó és végül a feltámadt Krisztus szintén hordozható körmeneti szobra. Természetesen az ilyen alkalmazású szobrok inkább voltak a pusztulásnak kitéve, mint az oltárokon helyzetükből el nem mozdított figurák. Igy bethlehemi csoport csupán egy maradt fenn Galgócon, mert a lőcsei Krisztus-születése csoport, amelyet szerzőink ilyennek mutattak be,[26] technikai sajátságainál fogva ellent mond ennek. A szobrok ugyanis nincsenek minden oldalukról kidolgozva, hanem az oltárszobrok készítésének gyakorlata szerint hátoldalukon a súly csökkentése céljából mélyen ki vannak vájva.[27] Ugyszintén nem felel meg a tényeknek az a feltevés sem, hogy az állatok valamikor teljes alakok voltak s csak a jelenlegi felállítás alkalmával csonkultak volna le, hanem igenis a szobrok kivájt volta s az állatoknak csupán nyakkal és fejjel való ábrázolása egyaránt arra utal, hogy a lőcsei csoport szárnyasoltár szekrényében volt felállítva, panorámaszerű elrendezésben, amire számos példa akad.

Urkoporsónk is csupán egy maradt fenn, amely a XV. század második feléből származik s eredeti helyéről a garamszentbenedeki apátsági templomból az esztergomi székesegyházba került.[28] Ez azonban viszonylagos épségénél és kerekekre állított voltánál fogva az európai anyagban is unikális. A feltámadási körmenet, Krisztus típusa, sem maradt fenn.[29]

[24] Jordánszky Elek: Magyar Országban' s az ahoz tartozó Részekben lévő bóldogságos Szűz Mária kegyelem' Képeinek rövid leírása. Pozsony 1836.

[25] Magyarországon ilyen nem maradt fenn, de írott források tanuskodnak ilyenek készültéről. A bártfai Szt. Egyed-templom gondnokának, Wagener Simonnak 1476-ból származó feljegyzéseiben olvashatjuk: Item vor dem Ihesum off den Esel 10 fl. Item hab gegeben 10 fl. do. Ihesus off den Esel reyth. V. ö. Divald: A bártfai Szt. Egyed-templom. Arch. ért. 1917. 144. l.

[26] V. ö. Divald: Szepesvármegye művészeti emlékei. Budapest 1905—7. II. 68 köv.; Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai. Bp. 1909—11. I. 12., 14.; Magyarország művészeti emlékei. Bpest 1927. 149. l.

[27] Ezt a tényt e sorok írója Lőcsén jártakor maga állapította meg.

[28] Divald: Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai I. 44. s. köv. l.

[29] Anyaggyüjtésünk során csupán egy darabbal találkoztunk, amely ezt az ikonográfiai típust képviseli s egyszersmind méreteinél fogva közelivé

Amit Divald mint ilyet közöl Garamszentbenedekről, az kétségtelenül nem a XV. század, hanem a barokk kor terméke.[30]

Aránylag nagyobb számban maradtak fenn a Madonna kegyképei. Ez természetes következménye annak a tárgyhoz kötött vallásos tiszteletnek, amely e csodatevő hírű szobrokat körülvette. Ez emlékeknek művészettörténeti szempontok szerint való szisztématikus vizsgálata, sajnos, eleddig elmaradt. Jordansky Eleknek Eszterházy Pál könyvei nyomán írt és már idézett munkája a kritika és kronológia kérdéseinek szempontjából teljességgel hasznavehetetlen, de mint topografikus elősorolás — megbecsülhetetlen segédeszköz. Azonban az a buzgóság, amely az emlékeket fenntartotta, egyszersmind akadályozója is a kutatónak, a szobrokra ráaggatott ruhadarabok, ajándéktárgyak tömegével, amelyektől csak a legritkább esetben szabadítható meg a szobor a fotografáló gép lencséje előtt. Ha azonban ez bekövetkezik, úgy majdnem mindig meglepő az eredmény.[31]

Nagyobb számban maradtak ránk a feszületek is, illetve a velük túlnyomórészt összefüggő mellékalakokkal alkotott kálvária-csoportok. Ezek rendesen nagyértékű, az életnagyságot jóval meghaladó alkotások és a templomok úgynevezett diadalívét áthidaló tiszafa gerendákon felállítvák. Olyik feszület biztos egyensúlyát a diadalív záróköveről csüngő lánc is fokozza. Különböző körülmények folytán azonban a diadalív kálvária-csoportja gyakran lekerül eredeti helyéről és másodlagos elhelyezést nyer, vagy magában a templomban, vagy azon kívül. Ilyenkor gyakran elkallódnak mellékfigurái, avagy csak azok maradnak meg a feszület nélkül.[32] Efolytán ritkábban megtörténik, hogy két különböző csoport eredetileg össze nem tartozó darabjaiból állítanak össze teljes kálváriát. Bárt-

tenné a feltevést, hogy tényleg ilyen önálló rendeltetésű darabbal van dolgunk. Ez a sárosmegyei Kisszeben plébánialakából került mai helyére, egy eperjesi magángyüjteménybe. 1520 körüli gyönge kvalitású darab a lőcsei iskola műve.

[30] Divald: Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai II. 46—7. l.

[31] V. ö. Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, Band XIII. I. 146., 148. táblákon az Altöttingeni Madonna képeit.

[32] Divald: Szepes v. m. művészeti emlékei II. 64—65. l.

fán, Eperjesen eredeti helyén áll ma is a kálvária. Kassán kikerült a dómból s a Kálvária hegyen levő templom földszintjén nyert elhelyezést. Toporczon csak a mellékalakok maradtak fönn, Szepesolasziban csak a feszület, Landek templomában csak a diadalívet áthidaló gerenda. Az iglói maradványok Divald által közölt összeállítása nem helyes.[33] A két mellékalak a templom előcsarnokában függő feszülethez tartozik.[34]

Felállításában, koncepciójában egyaránt unikum Magyarországon a lőcsei Szent Jakab templom Szent György szobra. Elszigetelt jelenség ama négy szent királyszobor is, mely a kassai dóm főhomlokzati falának belső színén elhelyezett konzolokon áll s nyilván eredetileg is odakészülhetett. A mateóczi feszületről alább fogunk beszélni.

Az oltárokat díszítő faplasztika elhelyezését tekintve az oltáron legkülönbözőbb módon jelenhetik meg. Legfontosabb szerepe azonban mindig a szekrényben elhelyezett szobroknak van. A szekrényt kitöltheti egy magányos szobor, amelyhez alkalomadtán félnagyságú kísérőalakok csatlakozhatnak. Állhat a szekrényben több önálló alak, melyek elkülönítése végett a szekrény maga is fülkékre tagolódhatik s megjelenhetnek ezek körül is a kísérő kisebb jelentőségű alakok. Kitöltheti a szekrényt panorámaszerűen megoldott csoportkompozíció, avagy figurális magas relief, de van példa arra is, hogy a szekrény helyén a festett szárnyasoltárokhoz hasonlóan képtáblaszerű lapos relief foglalja el.[35] A szekrényen kívül elmaradhatatlan a plasztikai dísz az oltárpártázat fialéiban, ritkább a predella plasztikus dekorálása, de itt ugyancsak nagyon változatos lehet a megjelenési forma. A predella maga lehet fülkés vagy sima s eszerint alakulhat sok változat a lapos relieftől a több alakos csoportkompozícióig.

Legritkább s csak a XVI. századi oltárokon fordul elő a szárnyaknak relief képekkel való borítása s ha ez megtörténik

[33] Divald: Szepes v. m. művészeti emlékei II. XII. melléklet.

[34] E körülményre Kőszeghy Elemér úr, a kassai Rákóczy múzeum v. igazgatója hívta fel figyelmemet.

[35] Alsóbajomi oltár.

is, mindig csak a belső szárnyképek helyét foglalja el a relief.

A szobrok ikonográfiáját vizsgálva, az eredmények igen változatos képet mutatnak. Leggyakoribb a Madonna ábrázolása, mely oltáraink nyolcvan százalékának középpontja. Leggyakrabban mint mennyek királynője jelenik meg koronával fején, jogarral jobbjában, balján a Krisztus gyermekkel. Vagy egyszerű talapzaton, vagy faragott talajimitáción áll, leggyakrabban azonban a holdsarlón. Ilyenkor gyakran kiegészíti az ábrázolást két kisméretű angyalszobor, amelyek jobbról-balról a Madonna köpenyráncaiból előbukkanva a hold két szarvát fogják. A Madonnát megtaláljuk csoportkompozíciókban is, az angyali üdvözlet, Krisztus születése, Mária halála, Mária mennybemenetele és Mária koronázása jeleneteinek ábrázolása alkalmával. A Mária halála különösen kedvelt motívum volt fafaragóink szemében, virtuóz lehetőségekre adva alkalmat s ez alkotások sorából egészen kiváló darabok szálltak reánk. Az úgynevezett köpenyes Mária típusa szobraink közül teljességgel hiányzik. A Madonna ábrázolások után leggyakoribb az őt oltárainkon rendszerint kísérő négy vértanu szűz ikonográfiai típusa jellemző attributumaikkal. Szent Anna kétféle ábrázolásban is előfordul, vagy a mellette ülő Madonna társaságában, közöttük a kis Jézussal, vagy pedig az annyira kedvelt mettercia típusában. A kassai Mária látogatásának oltárának pártázatában három csoport áll, amelyben eddig a kutatók Krisztus családfáját kívánták felismerni, azonban legújabban dr. Wick Béla jutott a helyes értelmezésére e szobroknak, aki is kimutatta, hogy e csoportok az úgynevezett „trinubium Sanctae Annae"-t ábrázolják,[36] amely ikonográfiai típus festészetben sokszor előfordul. Krisztus-szobraink nem gyakoriak és rendesen a Vir dolorum formájában találjuk azokat. Nagyon ritka és csak a pártázaton foglal helyet a feltámadt Krisztus figurája. Több predella-csoport Krisztust és az apostolokat ábrázolja az utolsó vacsora közben.

Nagyon ritka, jóformán egyedülálló a héthársi templom

[36] Wick Béla: Kassa város kath. műemlékei. 17—18. l.

Pietà csoportja, mely a Németországban oly kedvelt Vesperbild-ek típusát képviseli.[37] A szászsebesi oltár szekrényét faragott Jessze fája tölti ki.

Előfordul az Atyaisten alakja is kiszenvedett fiának alkotva csoportot. Ezeken kívül előfordulnak oltárainkon a szentek ábrázolásai a legváltozatosabb formákban. Közülük legnépszerűbb Sz. György, barii Sz. Miklós, Sz. Márton, a Sz. Jánosok, Sz. Lőrinc, Sz. András, Sz. Jakab és Sz. Antal, a remete. A nőszentek közül magyarországi Sz. Erzsébet örvendett a legnagyobb tiszteletnek, mellette azonban Borbála, Apollonia, a két Sz. Katalin is gyakran megjelenik oltárainkon.

Megállapítható, hogy ikonográfiájában sem volt úttörő a magyarországi faszobrászat. Nem hozott létre újabb típusokat, csak az átvettet formálta tovább. Egyetlen kivétel ez alól a már említett kassai „trinubium", amelynek plasztikai mását sem Magyarországon, sem a külföldön nem ismerjük.

Anyagukat tekintve szobraink túlnyomó része hársfából készült. Előfordul körtefa és ritkán a keményebb bükk is. Minden darab színezett. A színezés elengedhetetlen feltétele volt a polikróm gótikus templombelsőkben az oltárok dús aranyozásának a gyertyafényben való ragyogása közepette s a középkori oltárépítők maradék nélkül megoldották azt a problémát, amelyet az oltár szobrainak a környezethez való hangolása szabott eléjük. A festést három módon vitték a szobrokra. Legegyszerűbb volt az a mód, midőn egy, vagy több rétegben magára a nyers fára alkalmazták a színeket. Ezt csak a szemlélettől távol eső és kisméretű figurákon alkalmazták olyan esetben, ha azokon az aranyozásnak csak csekély szerepe volt. Minden esetben, ha gazdagabb aranyozásról volt szó, a nyers fát alapozni kellett, a festést — tartósság és a festéknek a felszínen való megülése szempontjából — megfelelő módon előkészítendő. Ez az alapozás a kisebb daraboknál, amelyek felszíne a véső és ráspoly munkájával tökéletes simaságúvá

[37] A bártfai és nagyszebeni két Piéta nem jöhet itt számításba, lévén ezek kőből faragva. Fából a sasvári Piéta készült még, de igen későn. A kegyképek szorgosabb vizsgálata bizonyosan e téren is sok újat fog nyujtani.

válhatott, egyszerű krétaalap, nagyobb objektumoknál ez komplikálódott. Bár a szobrok anyagául mindig alaposan kiszáradt rönköket használtak fel, mégis a fa anyagában idővel a klíma behatása folytán repedések keletkezhetnek. Hogy e repedéseknek a felszín festékrétegében való rombolásait megakadályozzák, a különösen becses és nagyobb darabokra vászonréteget enyveztek, amely vászonréteg a felszín esetleges egyenetlenségeit is eliminálta s csak erre került a vékonyabb-vastagabb iszapolt krétaalap. Azokon a részeken, ahol az aranyozásnak jutott szerep, a krétaalapra még egy vörös színréteg is került. Az alapozásnak ezeket a módozatait a festőművészet alkalmazta s a középkori oltárműhelyek szervezete átvette a szobrok színezésénél is, annál is inkább, mert a szobrok színezése nem közönséges festői kvalitásokat igényelt s gyakran előfordulhatott az az eset, hogy a szobrok színezését nem a faragó mester, hanem a műhely valamelyik képírója végezte.[38] Hogy minő gondossággal végezték a színezést s hogy szobraink művészi hatásában ez mily nagy szerepet játszik, arról ama néhány szobor tesz tanuságot, amelyek eredeti színezésükkel maradtak fenn szemben a későbbi korok durva átfestéseivel, melyek nemhogy mint amazok emelnék a szobrok plasztikai értékeinek érvényesülését, de egyenesen megakadályozzák azt.

Szobraink rendesen egy darabból faragvák. Toldások a legnagyobb kivételek közé tartoznak s ebben az esetben is a vászonborítással, valamint a festéssel teljesen elleplezték azokat. Ha csak lehetett, még az attributumokat is ugyanabból a rönkből faragták. Toldásokat viszont csak a finomabb megmunkálást igénylő, viszont törékeny vékonyságú helyeken alkalmaztak. Leggyakrabban a kezek, illetve az alsókar van toldva.[39]

[38] A zólyomi számadáskönyvekben 1465. évből maradt egy adat, amely egy ilyen esetre utal. „1465. Pictori quod crucifixum de pinxit et statuam 15. d." közli Ipolyi: Besztercebánya műveltségtörténete. Századok 1874. 686. l.

[39] Alábbi leírásaink közt szereplő egyik Madonna-szobor Jézus gyermekének a feje van teljesen külön darabból faragva. Ez azért is nagyon érdekes, mert a fejecske soha sem volt a nyakhoz rögzítve, hanem mozgatható, illetve forgatható volt.

Ez a technikai sajátság bizonyos stiláris determináció is volt, amennyiben a középkori faszobrászat soha sem vált mozgalmas taglejtések megoldásává. Nagyon csekély kivétellel mindannyia belül marad a rönk kerülete szabta határokon s ha át is lépné azt, nagyon nagy fegyelemmel teszi. Ezért ritka a több alakos zárt csoportkompozíció is. Szobraink túlnyomó része elszigetelt, magányos alak, egy döntő főnézetre felépítve.

Utaltunk már arra, hogy az oltárszobrok majdnem kivétel nélkül hátoldalukon ki vannak vájva. Minden esetben kivételek a pártázat szobrai, melyek mindig teljesek, minden nézetükben megoldottak. A szekrény, valamint a predella hátsó fala azonban a magukban foglalt szobrok hátoldalát elzárja a szemlélet elől s így mestereink a szekrény- és a predellaszobrok hátsó nézetét legalább is elnagyolják. De rendszerint kivájják. Ugyanis bár a fa viszonylag könnyű anyag, mégis egy-egy oltárszekrény tekintélyes megterhelést hordott, különösen, ha életnagyságú, vagy azt meghaladó alakokról van szó. Oltárépítőink tehát megragadtak minden alkalmat, hogy ezt csökkentsék, sőt előfordul gyakran, hogy a rönköt hosszában kettéfűrészelve egészen reliefszerűen formálják szobrainkat.

Eszközeik egyszerűek. Nagyoló balta, különböző méretű vésők és hántókések, valamint a simítóráspoly az egész készület.

Mondottuk, hogy a szobrok térbeli kiterjedését meghatározta a rönk felszíne, valamint azt, hogy egy főnézetre voltak elgondolva. Ez viszont a munka menetét is meghatározza. Valószínűleg modellek nélkül, mintakönyvek alapján felrajzolták a rönkre a készítendő szobor főbb vonalait, a mélypontokat fúróval kijelölték s ezután kezdődött meg a faragás mindig homloknézetből kiindulva.

Eminens fontosságú tárgyalásunkban maguknak a mestereknek a problémája. Sajnos, e téren megoldhatatlan nehézségek merültek fel. Egyrészt a középkor személytelenítő kollektív tendenciája folytán, amely általában nem csak ritka kivételképpen ismeri a művész szignatúráját, másrészt számos egyéb körülmény. Az írásos feljegyzések szűkszavúsága, melyek ha

közölnek is művésznevet, rendesen életüknek egyéb vonatkozásaiban, adóügyekben, polgárosítás, peres vagy bűnügyekben, ha jelentős műalkotásról szólanak, úgy az alkotóművészről mélyen hallgatva, rendesen csak a datálás kérdésében nyujtanak segítséget. Ezért Magyarországon az a helyzet, hogy bár városaink polgárkönyvei, számadáskönyvei és levéltáraiknak egyéb iratai légióját őrizték meg a művészneveknek, ugyanazokban a városokban tömege maradt fenn a műalkotásoknak, mégis a legritkább esetben sikerül csak a kettő között kongruenciát megállapítani. S még a ritka esetek között is akad olyan, hogy éppen a biztosan körülírt mester biztosan körülírt munkája enyészett el, mint a bártfai Sz. Egyed templom hajdani főoltára esetében, melyet 1466-ban Szandeczi Jakab mester készített s amelyet napjainkban csak egy szobor képvisel.[40] Az eddigi irodalom is küzdött ezzel a nehézséggel, de meglehetős önkénnyel próbálta megoldani. Ahol a mester bizonytalan volt, ott elsikkadt a szobrok jelentősége is,[41] ahol viszont biztos mesternevet talált jelentős alkotáshoz kapcsolva, ott túlméretezett és minden lehető és néha lehetetlen alkotást neki tulajdonított. Ilyen túlméretezett szinte legendás alakká vált Pál mester Lőcsén, akinek eddigi beállítását alább kénytelenek leszünk alapos és beható kritikával illetni.

Miután eleddig a magyarországi oltárszobrászat külön vizsgálódás tárgya nem volt, vagy legalább is nem kielégítő módon, azért a szobrászok elvesztek az oltárok mestereiben, akiket azonban rendesen a szárnyképek révén konstruáltak meg. Azonban nem lehet kétséges az a tény, hogy szárnyakat és szobrokat csak a legritkább esetben készítette ugyanaz a mester, hanem egy műhely keretében foglalkozást nyert festő és faragó egyaránt s gyakran megtörtént, hogy iskolázottságában, ízlésében a kettő teljesen elütött egymástól. Miután pedig láttuk, hogy bizonyos mesternévvel nem igen lehet szobrainkat ellátni, a rendszerbefoglalása és könnyebb áttekinthetősége

[40] Miskovszky V.: Bártfa középkori műemlékei. Budapest 1879. I. 32. l. Divald: Bártfai Szt. Egyed-templom Arch. ért. 1917, 102. lap.

[41] V. ö. Divald: Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai I. 9—10. l. a kassai főoltár szobrairól.

pedig ezeknek megkövetel bizonyos csoportosítást, alább meg fogunk kísérelni a művészettörténet régi gyakorlata szerint az egy kézre valló alkotásokból egy-egy művészegyéniséget konstruálni, elnevezvén azt a legjelentősebb, illetve legjellemzőbb darabjáról.

A középkori faszobrászat fennmaradt emlékeinek topográfiai elrendeződése a következő képet adja: Legszámosabbak az emlékek az északkeleti felvidék, Abauj-Torna, Gömör, Sáros és legfőként Szepes vármegyék területén. Számban utána következik Erdély, majd az északnyugati felvidék, végül a legkisebb számú emlék maradt meg a Dunántúlon. Mégis itt meg kell emlékeznünk arról, hogy míg oltárszárnykép 15 maradt fenn, addig faszobor 17, köztük egészen korai darab is, ami tekintettel az oltáron levő képek számára, amely a szobrokéhoz viszonyítva sokkal nagyobb, igen szerencsés helyzetnek nevezhető. Tekintettel arra, hogy anyaggyüjtésünk koránt sincs lezárva, valószínűnek tartjuk, hogy ez a szám a Dunántúlra még előnyösebbé fog változni. Áll ez különben Magyarország egész területére is.

Időrendi szempontból tekintve, szobraink közel három évszázadot töltenek ki. Meg kell állapítanunk azonban azt, hogy 1420-ig csak szórványos jelenségekkel találkozunk, 1420 után pedig 1460-ig szintén csak ritkábban találkozunk az oltárszobrászat fennmaradt emlékeivel, aminek az oka valószínűleg az, hogy a XV. század harmadik negyedében bekövetkezett ízlésváltozás új, nagyobbszabású alkotásokkal szorította ki a régebbi s nyilván szerényebb oltárokat, főképpen azokat, amelyekhez nem fűződött különösebb tisztelet. E daraboknak pedig — már a XV. században lomtárba kerülve — pusztulás volt a sorsuk s csak különös véletlenek tartottak fenn néhány darabot napjainkig.

Az 1460-as évektől kezdődően azonban emlékek sokasága bizonyítja azt a szorgos tevékenységet, amelyet oltárépítőink folytattak a városokban. Az oltárok alapításában versenyeztek egymással, céhek és magánosok egyaránt. De az írországi kezdeményezés mintájára német közvetítés révén oltárápoló, oltár-

alapító egyesületek, ú. n. fraternitások is alakultak és működtek városainkban, olyikban kettő is.[42] Ez időtől kezdve lokalizálható az egyes iskolák stílusterjeszkedése. Nagyjából öt nagyobb körletre oszthatjuk emlékeinket, amely körletek egybeesnek azokkal a gazdasági körletekkel, amelyekre a bevezető fejezetben utaltunk. Igy beszélhetünk kassai, szepességi, bányavárosi, illetve északnyugati, erdélyi és dunántúli iskolákról. Mindezek az iskolák időben is megoszlanak s fordulópontjukat általában az 1500-as évek legelejére tehetjük, amikor mindnyája többé-kevésbbé behatása alá kerül annak a technikai virtuózitásban kulmináló végsőkig felszaggatott formavilágban, amelynek Veit Stoss művészetében látjuk a legpregnánsabb kifejeződését. Éppen ezért sokáig volt kedves hipothétikus játékok színtere késő gótikus szobrászatunk Veit Stossal kapcsolatban. Egyes kutatók, mint Daun, a gyöngébb magyar alkotásokat is Stoss vésője számára vettek igénybe, viszont magyar kutatók Stoss magyar származását, művészetének magyarországi eredetét bizonygatták, Lepsy Leonhardnak, a krakói akadémia évkönyveiben közzétett vélekedése nyomán.[43]

A kassai iskola hatásában Sárosmegye felé terjeszkedett, korábbi periódusát a diadalkereszt szobrai, a berki oltár reliefje, a fricsi annunciáció képviselik, második stílusfázisát, amelyet a főoltár szobrai határoznak meg, sokáig, illetve mindvégig megőrizte. Még 1516-ban is elevenen él a főoltár szobrainak kötelező ereje, mint azt a Mária látogatása oltár szobrai mutatis-mutandis bizonyítják. E stíluskörbe soroljuk majdan Bártfa több emlékét, Eperjes szobrait, sőt Lőcsén is nyomait fogjuk látni.

[42] Iványi B.: A lőcsei „Krisztus teste" testvérület jegyzőkönyve 1431—1584 közlemények Szepes v. m. multjából III. 1911 129-től 45.; 193—201 l. — Divald: Bártfai Szt. Egyed-templom. Arch. ért. 1917, 114. l. 2. jegyzet. Jurkovich Emil: A besztercebányai templom egykori kincstáráról I. Arch. ért. 1900, 153. l. Szádeczky L.: A céhek történetéről Magyarországon. Budapest 1889. 18. l.

[43] Daun B.: Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig, 1903.

Száraz Antal: A Stoss család. Arch. Ért. 1893. 191. l.

Divald: Szepes v. m. művészeti emlékei II. 55. s. köv.

A szepességi iskola középpontja Lőcse volt. Ennek igazi jelentősége azonban csak az 1500-as évek során bontakozik ki, bár előzményei sem voltak alábecsülendő jelentőségűek. Számos Madonna szobor, a lőcsei Katalin oltár és egyéb kisebb jelentőségű oltárok szobrai tartoznak ide. Második periódusa szorosan egybeesik lőcsei Pál működésével, amely egyike a legérdekesebb problémáknak, melyeket a magyar művészet története magában rejt. Részletesen a kérdéssel az emlékek egyenkénti tárgyalásának kapcsán fogunk foglalkozni, a problémát azonban már itt megvilágítjuk és megjelöljük az utat is, melyet a probléma nézetünk szerint való megoldásánál követtünk. Lőcsei Pál alakja elválaszthatatlanul egybeforrott az eddigi irodalomban a lőcsei Szt. Jakab főoltárával, valamint a korai műveként beállított ú. n. lőcsei Betlehemmel. Hiteles alkotásaként azonban, mint bázist oeuvrejének — jövendő rekonstrukciójához, csak a lőcsei főoltárt fogadjuk el, mint amelynek szerzőjét írásos bizonyíték határozta meg lőcsei Pál mester személyében.[44] Viszont a lőcsei főoltárra vonatkozóan szintén maradtak fenn írásos feljegyzések. És pedig elsősorban a „Lőcsei Krónika" egyik bejegyzése, amely a következőket mondja: — „1508 hatt mann dass grosse Altar zu deutsch mit der Tafel zugedeckt" — eldönteni látszott az oltár készültének idejét. Ugyancsak a „Lőcsei Krónika" egy másik, 1522-ből való bejegyzése, Messinslaer Menyhért főbíró halála alkalmából felemlíti, hogy nevezett főbíró tíz évig templomatya volt s az oltárt ő aranyozta meg.[45] E két adat alapján, — jóllehet Henszlmann a Pál mesterre vonatkozó sírfelirat latin szövegének hibás értelmezése folytán, az oltár keletkezésének időpontját 1515-ig kitolja, — Divald eldöntöttnek látja az oltárnak már 1508-ban teljes egészében való elkészültét. Megállapítja, hogy Pál mester neve a lőcsei Corpus Domini testvérület számadáskönyveiben 1534-ig szerepel s e

[44] V. ö. Henszlmann I.: Lőcse régiségei 59—60, valamint Divald: Magyarország csúcsíves szárnyasoltárai II. 14. l. és Divald: Szepesvármegye művészeti emlékei. II. 68—79. l.

[45] Henszlmann I.: i. m. 54—5. l. Divald: Szepesvármegye művészeti emlékei. 69. l.

sovány adatoknak segítségével hatalmas oeuvret és iskolát konstruál lőcsei Pál számára; megállapítja Pálnak a *krakói* Stoss műhelyben való tevékenységét és rajongásában a Szepességen kívül még a bányavárosok XVI. századi emlékeinek túlnyomó részét is lőcsei Pál stíljének kezdeményezésére vezeti vissza, neki tulajdonítva a besztercebányai templom elpusztult főoltárát és az 1502-re datált s fennmaradt Borbála-oltárt is, ezektől viszont egész halom kisebb jelentőségű emléket származtatva.[46].

E feltevéseknek sarkalatos pontja a lőcsei oltárnak 1508-ban való befejezése, illetve a megrendelés és a munka ez időpontot megelőző volta. A kérdéshez legutóbb Péter András szólt összefoglaló művében, aki stílkritikai alapon a firenzei Rókus kronológiájának kérdése és annak a lőcsei Szt. Jakab szoborral való egybevetése alapján, a lőcsei főoltár szobrainak keletkezését későbbre, „esetleg 1515 után"-ra teszi.[47]

Ezt a datálást most okmányszerűleg is bizonyítani fogjuk. Szólottunk már a városainkban működött fraternitásokról, melyek főcélja a hitélet elmélyítése mellett az egyházak oltárainak gondozása, karbantartása, pótlása. Efajta egyesület Lőcsén 1402 novembere óta működött és szerencsés körülmények folytán az 1431-től kezdődő jegyző-, illetve számadáskönyve reánkmaradt.[48] Sajnos, eddigi kutatóink, jóllehet úgy a kéziratról, mint annak részletes ismertetéséről tudtak, mégsem fordítottak reá kellő figyelmet, pedig a benne rejlő adatok sok esetben, mint most is, kétségtelen megoldást tesznek lehetővé.[49] A kézirat 80-ik lapján a következő bejegyzés olvasható:

[46] Divaldnak az oeuvre konstrukcióját Kenczler Hugó az Arch. ért.-ben beható bírálatban részesítette. Nézeteit nagyjából Péter András megismétli. Arch. ért. 1912. és 1913.

Péter: Magyar művészet története. 148. l.

[47] Péter: i. m. u. o.

[48] Jelenleg a M. Tud. Ak. kézirattárában. 511 (k. k. 1868. sz. alatt). Először Nyáry Albert foglalkozott vele, illetőleg a bennefoglalt festőneveket, ha hiányosan is, közzétette a Századokban. 1875. évf. 135. l. Részletes ismertetését Iványi Béla dr.-nak köszönjük a „Közlemények Szepes v. m. multjából". III-ik évfolyam, 3-ik és 4. számában.

[49] Divald, mint láttuk, hivatkozik a kéziratra, sőt ismertetésére is.

„Auch haben im 1517. jor pey der Molczeit erwellt her Malcher palirer den anderen czwen czu hilff und haben ym geben fflor XXXI, dy zal er vber eyn yor niderlegen, Endem anno haben dy ersammen herren und bruder mit eyntrechtigen willen und stym czw hilff vnd stewer der thoffl des heiligen herren Sancti Jacobi geben czu lob und er dem almechtigen got und zeyner werden mutter Maria und den heiligen Jacobo ffl. XI, dy sal her Malcher palirer dysze czyet Kirchen vatter nemen auff dem Rothaus an der scholt das dy Stat der pruderschaft schuldig ist".[50]

E bejegyzésből kitűnik, hogy 1517-ben nincs befejezve a főoltár és annak költségeihez a testvérület 40 forintot adományoz a pénzből, amellyel a város neki tartozik. Ennek végrehajtását pedig Menyhért csiszárra, az azidőszerint való templomatyára, a testvérület újonnan választott segédoltár gondozójára bízták. Az összeg nagysága arra enged következtetni, hogy az oltáron még igen sok és fontos feladat várta a maga befejezését, jelen esetben éppen a szobrok felállíttatására kell gondolnunk, hiszen az 1508-ból származó előbbi adatunk az akkor még valószínűleg üres szekrénynek szárnyakkal való befedéséről tájékoztat. Viszont a „Lőcsei Krónika" által említett Messinslaer bíró keresztneve Menyhért",[51] — „alias palirer" — és templomatya, tehát mindenképpen azonos személy a testvérület jegyzőkönyvében szereplő „Malcher palirer dysze czeyt Kirchen vatter"-rel.[52] Igy a csak szűkszavú „ligneam altatis summi tabulam totam deauravit" — helyesebb magyarázatot nyer abban, hogy az újonnan felállított szobrok aranyozási költségeit Menyhért templomatya maga viselte, miután a testvérület adta összegből erre talán már nem

(Magyarország csúcsíves szárnyasoltárai, 14. lap.) Péter állandóan *egyetlen* adatról beszél, mely az oltár és ismét *egyetlen* adatról, amely Pál mester személyéről fennmaradt.

[50] Közl. Szepes v. m. multjából. III. k. 1911. 4. szám, 195—6. lap. Iványi I. cikke.

[51] Lőcsei krónika 1522, idézve Henszlmann: i. m. 55. l. és X. jegyzet.

[52] Lőcsei krónika 1522, idézve Divald: Szepesvármegye művészeti emlékei. 69. l. Közlemények Szepes v. m. multjából. III. 1911. évf. IV. füzet, 200. l. Iványi idézett cikke.

futotta. Nem valószínű ugyanis, hogy az oltár alig 10, illetve 15 éves fennállás után új aranyozásra szorult volna. Ezt, ismerve e korok lelkiismeretes munkáját, alig tételezhetjük fel. A jegyzőkönyvben ezenfelül még egy fontos adatot találunk, amennyiben a bejegyzésekből kitűnik, hogy a lőcsei Corpus Christi fraternitás előljárójául 1515-ben Pál fafaragó mestert (schnitzer) választották meg, aki minden bizonnyal azonos személy a főoltár szobrászával.[53]

Mindeme adatok arra bírnak bennünket, hogy lőcsei Pál egyetlen hiteles alkotása elkészültének dátumát az eddigi megállapításoktól eltérően, 1515—18-ig kitoljuk, Pál mester Stosszal való kapcsolatait ne a krakói, hanem a nürnbergi műhelyben keressük és ezzel új vizsgálódásoknak nyissunk teret az 1500-as évek szepességi emlékei között, megkeresve lőcsei Pál helyi elődeit, — esteleg azok között, akik eddig, mint tanítványai vagy követői szerepeltek, hogy saját egyéb működésének is helyesebb, bár kisebb terű rekonstrukcióját elvégezhessük.

Fentiek alapján végleg elesik az a senki által igazán komolyan nem vett kapcsolat, amely az északnyugati felvidék szobrászatát lőcsei Pál révén a Szepességhez fűzte volna. A nyugati felvidék szobrászi stílusa önálló, független módon alakult. Korábbi periódusáról a garamszentbenedeki emlékek és néhány szétszórt, még a XV. századból származó Madonna szobor nyujt világosságot, míg a XVI. századból származó szobrai e területnek világosan két gócpont irányítását követik. Az egyik a zólyommegyei Besztercebánya. Ide csoportosíthatók mindamaz emlékek, melyeknek összetartozóságát már Divald felismerte, habár eredetüket tévesen is származtatta le. Kiindulva a besztercebányai Borbála oltárból, idecsatlakoznak a Mária halálát ábrázoló zólyommegyei domborművek (Nagyócsa, Szélcse, Dobronya, stb.) a tájói Szt. János fej, a radványi Pieta, a szászfalvi főoltár és mellékoltár egyaránt, a

[53] Ez utóbbi körrel legutóbb Genthon István foglalkozott behatóbban, aki a Divald által már szintén összetartozónak felismert komplexusnak mesterét, illetve műhelyét a selmecbányai M. S. festőben határozza meg. Arch. ért. 1931, 120—147. l.

bakabányai templom főoltárának plasztikája, stb. A másik gócpont a valamivel később virágzó hontmegyei Selmecbánya.[54] Ennek a műhelynek körébe tartozik elsősorban a selmeci múzeum Szt. Katalin és Szt. Borbála szobra, a selmeci Katalin templom Madonnája, mint egybetartozó darabok, azonkívül Korpona város templomában fennmaradt három nagyobb (Magdolna, Borbála és Madonna),[55] valamint több kisebb apostol-szobor, de ennek az iskolának gyönge, szinte kontár követője az a mester, aki a bakabányai templom Mária és Mária koronázása oltárát faragta.[56]

A nyugati felvidék szobrászműhelyei kapcsolataikat észak felé tartják. Szilézia az a terület, ahonnan leginkább nyernek ösztönzéseket, úgyhogy az északnyugati bányavárosi iskola szobrászi termelésének stiláris analitikája kevés kivétellel a sziléziai plasztikának a vizsgálódás körébe való bevonása által kielégítően megoldható. Sziléziával egyébként az északkeleti felvidék is tart, habár csak szórványos kapcsolatokat [57], mégis az északkeleti iskolák, Kassa és a Szepesség sokkal differenciáltabb igazodásokkal szolgál, sokkal komplikáltabb feladatok elé állítja a kutatót.

A Dunántúl emlékeire az iskola szót alkalmazni csupán az egyszerűség kedvéért merjük. Hangsúlyozzuk azt, hogy az eddigi iskolabeosztásaink sem jelentik minden esetben, sőt nagyon ritkán, ez iskolák diakronikus egybefüggőségét. Inkább lokális elhatárolásoknak szántuk azokat, mint olyan területi egységeket, amelyeken belül egy-egy impulzus egyszerre hatott s létrehozott egy oly emlékcsoportot, amelynek összetartozósága világos, bár közöttük nem mindig mutatható ki az egymástól való származás időrendje.

Igy beszélhetünk a dunántúli iskolákról is, amelynek sze-

[54] Divald: Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai. II. 32. l.

[55] Képek közölve Divald: Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai. I. 34—35. l. 35—37. ábrák.

[56] V. ö. a kisszebeni főoltár eddigi irodalmát.

[57] Róth Viktor művei: Geschichte der Deutschen Baukunst in Siebenbürgen, Strassburg 1905. Geschichte der Deutschen Plastik in Siebenbürgen, Strassburg 1906. és az alább idézendő Erdély szárnyasoltára.

rencsés módon XIV., XV. és XVI. századi emlékei egyaránt fennmaradtak, habár összesen a már említett csekély számban. Stíluskapcsolatai Ausztria és a dél-német területek felé utalnak.

Legutoljára hagytuk az erdélyi iskola kérdésének megvilágítását. Erdély XV., illetve XVI. századi oltárművészetével legbehatóbban Róth Viktor foglalkozott.[58] Ujabban Divald Kornél írt az erdélyi oltárokról [59] és Genthon István szentel könyvében néhány oldalt ez iskola oltárfestészetének. Genthon nem lát fejlődést e festészetben[60] és méltán. Festészete e vidéknek szinte retrograd irányt mutat. Legalább is stagnál. Nincs érzéke idegen hatások iránt, nem keresi és nem is szívja föl azokat. Hasonló de mégis egy fokkal jobban alakul a szobrászat kérdése. Itt is találunk oly darabokat, melyek a képírás maradi bélyegét viselik magukon, sőt gyakran alig érdemlik meg a figyelmet. Mégis a szobrászat XVI. századi emlékei sokkal inkább beilleszkednek a kor általános stílusába, mint a képek. Arról nem beszélünk, hogy a korábbi szobrok között egészen kiváló alkotások foglalnak helyet, melyek bárhova állítva is, felelnek magukért, de a XVI. század hanyatló korában is változatosabb képet nyujt a faszobrászat, mint a képírás. Ami a legfontosabb kovásza volt Erdély XVI. századi fafaragásának,az a Stoss leszármazottak betelepedése. Ez meghonosítja Erdély-szerte a késő gótika formavilágát s néha egészen újszerű megoldásokat is eredményez, mint a szászsebesi oltár faragott Jesszefája, amelynek más példáját Magyarországon nem ismerjük.

Mindazonáltal egysíkúbb ez az iskola, mint a felvidékiek, bár iskolább amazoknál. Kvalitásait tekintve is, sokkal alatta marad az egyebütt való emlékeknek. Róth Viktor dolgozataiban egész hamis képét nyujtja az erdélyi művészetnek. Faji el-

[58] Székely múzeum emlékkönyve.

[59] Genthon: Régi magyar festőművészet. 124—7. l.

[60] Roth: Erdély szárnyasoltárai. M. O. Müeml. III. 159. l., lásd a Benei oltárról írottakat. Ez különben egyesíti magában Róthnak még egy tévedését is, amennyiben ez a szobor nem 1513-ból származó java alkotás, a dátum dacára, hanem silány barokk pótlék. Közölve Roth: Siebenbürgische Plastik. XI. tábla.

fogultság dolgozik benne, midőn minden darabot szász mesternek tulajdonít. Beállításában a sváb, frank és egyéb német nemzetiségű behívott legények csak úgy hemzsegtek Erdélyben, sőt attól való féltében, hogy a német tulajdonjogot e művészetre vonatkozólag nem fejtette ki eléggé, önellenmondásokba keveredik s ami művet egyik oldalon Stoss Jánosnak tulajdonít, a másikon már frank bevándorolt legény művének nyilvánítja.

Pedig, mint mondottuk, Erdély talán a legzártabb egység művészi téren. Konzervatív a végletekig. A csíkmenasági, dekorációjában már reneszánsz, festményeiben és szobraiban gótikus formalátást őrző oltár 1543-ban készült. Stíluseredőit kikutatni szinte lehetetlen, általános előzmények megjelölésén kívül, mert ez a művészet úgyannyira helyi jelleget öltött alkotásaiban.

Hogy azonban megbecsülte és kezdetben támogatója volt idegenből jött mestereknek, arra csattanó példa a nagyszebeni plébániatemplom Katalin kapuja feletti lunettában elhelyezett, kőből készült kálvária csoport, amelyet 1417-ben, a saját feljegyzése szerint osztrák, Peter Lantregen készített s erről az osztrák mesterről sehol, semmi más adat nem maradt fenn.[62]

Alább, a szép Madonnák problémája kapcsán, még egy ily korai kőemlékről fogunk megemlékezni, az ú. n. Ulrik mester pietájáról, amely idáig szintén csak Róth Viktornak téves beállításában szerepelt.

Hogy pedig Erdély is adott magyar fafaragó művészt a külföld számára, azt Stefano Transsylvanico o Sette Castelli személyével bizonyítjuk, akire vonatkozóan az udinei levéltárban maradtak fenn adatok. Sokoldalú művész volt. Festő, fafaragó, aranyozó, üvegfestő egyszemélyben. Egyetlen műve maradt fönn, egy fából faragott Rókus szobor, az udinei Szt. Giacomo templom falának egyik külső fülkéjében. Ez a szobor mutatja, hogy Stefano di Sette Castelli Itáliában is sokat megőrzött hazájából vitt stílusemlékei közül. 1475-ben hal meg,

[61] Roth V.: Erdély szárnyasoltárai, l. a benei oltárról írottakat.
[62] Thieme-Becker: Künstler Lexikon. XXII. 301. l.

mert 1476-ban már mint „quondam" emlegetik a források.[63]

Vázlatosan ugyan, de mégis megvilágítottuk a hazai faszobrászat problematikáját. Mielőtt az emlékek egyenkinti megbeszélésére térnénk, tárgyalásunk kronológiai beosztásáról kívánnánk néhány szót szólani. Miután jelen dolgozat az emlékeket részletesen csak a XV. század közepéig, 1450-ig tárgyalja és ez időpontig szórványos emlékekkel találkozunk, kronológiai beosztásunk az emlékek számának megfelelően alakul.

A XIII. század egyetlen emléke után a XV. század emlékeinek egyrésze, a maguk egyéni elszigeteltségében kerülnek szóba, míg néhány darabja e századnak, a XV. század első tizedeinek emlékeivel együtt, a „lágy stílus" közös nevezője alá kerül, kitérve e fejezeten belül az ú. n. szép Madonnák problémájára általánosságban is. A lágy stílus után tulajdonképpen következne a hiatus, amit azonban néhány emlékkel mégis át tudunk hidalni, hogy egy esetleges későbbi publikáció során kellő átmenettel rendelkezzünk a középkori magyar művészet virágkorára, az 1470—1510-es évek közé eső idő emlékeinek tárgyalására.

Tárgyalásunkban néhány olyan objektum is belekerül, amelyek eddig téves beállítás, vagy rosszul értelmezett adatok alapján, mint a magyar művészet emlékei szerepeltek az eddigi irodalomban, azonban az anyagban évek során át tett vizsgálódásaink, vagy a kezünkbe került ismeretlen adatok arról arról győztek meg bennünket, hogy idegen származású művek-

[63] Stefano di Settecastelli o Transsylvanico személyével Osswald v. Kutschera-Woworszky: De Mercato Nuovo di Udine und seine Kunstdenkmäler c. cikke foglalkozik. Kunst und Kunsthandwerk 1919. 9—10. Ugyszintén sok rávonatkozó adatot közöl Vincenzo Joppi: Contribuito quarto ed ultimo alla storia dell'arte nel friuli ed alla vita del pittori, intagliatori, scultori, architetti ed orefici friulani dal XIV, al VXIII. sec. Venezia 1894.

Erre az érdekes mesterre figyelmemet dr. Mihalik Sándor úr hívta fel. Tőle kaptam minden adatot, mely Stefano mesterre vonatkozik és melyeket Mihalik az udinei levéltár átkutatása révén nyert. Ugyancsak az ő közbenjárására megkaptam a római magyar Akadémia csináltatta fényképet is egy esetleges publikáció számára. Midőn Gerevich Tibor egyetemi tanár úrnak a fénykép átengedéséért köszönetet mondok, e fontos mester magyar művészettörténeti irodalomba való bevezetésének érdemét teljes egészében visszahárítom Mihalik dr.-ra, tapasztalt szívességéért hálámról biztosítva őt.

kel van dolgunk. Helytelen datálásokkal és egyéb hibás megállapításokkal is szembe kerülünk hellyel-közzel. E darabokat egyenkint, a maguk időbeli helyén, indokaink részletes föltárásával tárgyaljuk, kerülve minden polemikus élt, de jottát sem engedve igaz meggyőződésünkből.

Sajnos, de a sort éppen egy ilyen negatív bizonyítás nyitja meg, amint alább következik.

XIII. SZÁZADI EMLÉKEK.

Az Esztergomi Keresztény Múzeum tulajdonában van és még a múzeum nagynevű alapítója: Simor János hercegprímás által gyűjtött anyagból származik egy 92 cm magas, eredetileg polikróm, de egy későbbi tűz által megfeketedett Magdolna szobor. A művészettörténeti irodalom csak a legutóbbi évek folyamán foglalkozott vele s bár nagyon szűkszavúan, de mégis több ízben, mint a magyar faszobrászat legkorábbi emlékét tárgyalta. Elsőnek Gerevich Tíbor említi meg az Esztergomi Keresztény Múzeum magyar darabjai között.[69]

Maga a szobor 1930-ban az Orsz. Iparművészeti Múzeumban megrendezett „Régi Egyházművészeti Országos Kiállításán" kiállíttatott s a katalógusban, mint XII. századi magyar munka volt feltüntetve.[70] A kiállítás kapcsán írt ismertető cikkek, helyesbítve a katalógusnak e datálást illetően nyilván elírásból vagy sajtóhibából származó tévedését, általában átvették a magyar megjelölést.

A szobor Mária Magdolnát ábrázolja s nyilván nem egyedülálló darab volt, hanem Kálvária csoporthoz tartozhatott. Arányaiban karcsú, felépítésében egyszerű, lényegében nagy

[69] Gerevich Tibor: Esztergom műkincsei. Primás album. Budapest.

[70] O. M. Iparművészeti Múzeum: Régi egyházművészet országos kiállítása. Budapest 1930 május—szept. 9. l. és I. tábla.

síkokban elgondolt, megbontatlan zártságban komponált figura, teljes homloknézetre beállítva. A nyers rönkből képzett, kerek talpazaton áll, testének félmagasságában a balzsamos edényt tartva mindkét kezével. Testét finoman, de élesen munkált sűrű redőzésű ruha borítja, amely azonban, ha félénken bár, de mégis feladja öncélúságát s mintázásában, redővezetésében követi a jobb láb mozdulatát s ezáltal a test plaszticitásának, statikai biztonságának lesz hangsúlyozó elemévé. A ruha fölött egy szorosan a testhez tapadó köpeny is borítja az alakot. Itt érvényesül legjobban a korstílus kötöttsége. A szövet sajátságaival egyáltalában nem törődik a művész. A vállak vonalát szorosan követő köpeny, töretlenül a hengerded felületet követve, borítja be a felső karokat, csupán egy élesen faragott redő indul a felső kar közepétől a könyökhajlás felé, ahol a megtüremlett szövet redői hirtelen megszaporodnak és a vízszintesen tartott alsókarokról, melyeket a köpeny szárnyai egészen a kézcsuklókig betakarnak, a feszesen párhuzamos sűrű redők kétoldalt diagonális irányban lehúzódnak a lábfejekig, ahol összevegyülni látszanak az alsó ruha ráncaival. A köpeny az egész felső testet is betakarja a test tengelyétől kétoldalt futó párhuzamos szélesebb, laposabban kezelt *V* alakú redőkkel, sőt átvetődve az alsó karokon, alattuk is mély, hasonlóan rendezett öblöt alkot.

A fej, a test karcsú arányaihoz viszonyítva, kissé nagy, de nemes alakú. Kendő borítja, amely szorosan tapad a koponya formáihoz s élesen, szigorúan kereteli a gyengéd líraisággal telt, tojásdad arcot, hogy körülcsavarodva a nyakon, puha, lágy mintázású életlen redőkben elomoljék a vállakon és a mellkas felső részén. A kendő alul kibukkan a középen választott, finom vésőtechnikával szálasan mintázott haj. A fej maga, a test tengelyétől kissé jobboldalra hajlik s ez még fokozza, úgyszólván az egész koncepcióra átszármaztatja az arcnak különben is csöndes érzelmességét.

A hieratikus és szimbólikus tartalomnak, a stílus jellemzőinek megtartása mellett, egyes elszigetelt alakokban ábrázolt pszichikai érzelmek kifejezésével való helyettesítése a XII.

és XIII. század fordulóján indul meg a német románstílű szobrászatban.[71]

Ebben a korban telítődnek meg a feszületek Krisztus-alakjai is a fájdalom, a fizikai és lelki szenvedés kifejezésével[72] és Magdolna szobrunk szellemi előkészítését láthatjuk az általános stiláris kapcsolatok mellett abban az eredetileg szintén kálváriacsoporthoz tartozó Mária és János szoborban, mely ma a kölni Iparművészeti Múzeumban van.[73] E két faszobor a tiroli Bruneck melletti Sonnenberg kolostorból került mai helyére és készültének idejét Lüthgen 1200-ra, illetve a XIII. század kezdetére teszi.[74] E szobroknak zömökebb arányaiban, kifejezésük líraiság nélkül való komoly monumentalitásában, világosan él a lombard örökség. Ruházatuk egész felfogása, a test plasztikai értékeit öncélú dekoratív merev redőrendszer mögé rejtő szelleme, még erős szálakkal fűzik őket a megelőző idők bizantinizáló vonalértékeket gyümölcsöztető, hieratikus ábrázolásaihoz[75] és egyszersmind szakadékkal választja el az esztergomi figurától. Mégis az indulását azoknak a törekvéseknek, melyeknek egyik szép eredménye Magdolnánk lett, itt kell keresnünk. Ez a szellemiséggel való szaturálása a szobroknak általános jelenség, de kétségtelenül azokon a vidékeken nyerte első és legszebb, legtökéletesebb megoldásait, ahol a német érzelmesség a legtisztább impulzusokat kapta a román plasztika nagy primer jellegű gócaitól, a XI. és XII. század lombard és francia műhelyeitől. Ez Tirol és Dél-Bajorország, valamint a Közép-Rajna vidéke. Magdolnánkról első pillanatra látni, hogy eredetét nem nyerhette oly vidéken, amely a nagyban látó, drámaibb jellegű olasz műhelyek után igazodott, hanem líraisággal telt, minden zártsága mellett sem monumentális hatású, de kecses és könnyed koncepciója inkább a francia irradiáció területére utalja.

[71] Lüthgen: Romanische Plastik in Deutschland. Leipzig, 1923. 92. l.

[72] V. ö. a kölni Gero-keresztet és a westfaliai Münster múzeumában lévő Bockhorstból származó feszületet stb. a megelőző efajta ábrázolásokkal.

[73] Lüthgen: i. m. C. és CI. táblák.

[74] Lüthgen: i. m. 155. és 176. l.

[75] V. ö. Lübbecke: Die Plastik des Deutschen Mittelalters. I. 6. tábla, Innicheni kálvária.

A kölni Mária in Kapitol templom kő Madonnája[76] sok tekintetben rokona az esztergomi Magdolnának. Ugyanaz az érzelmesség a fej beállításában s a ruhának a tökéletlen ugyan, de mégis a test formáihoz való alkalmazkodása az 1220-as években, világosan utal azokra a törekvésekre, melyek végső kicsendüléseinek egyike az esztergomi szobor. Ugyancsak 1220 körül keletkezett az az oltárasztal, mely a Köln melleti Oberpleis prépostsági templomából a Bonni Provincialmuseumba került s a trónoló Madonnát ábrázolja, jobbról három angyal, balról a három királyok társaságában.[77]

E szintén kőből készült reliefen az angyalok, különösen a Madonnához legközelebb eső angyal ruházata teljesen megegyezik szobrunkéval, sőt a fejtípusokban is fellelhető némi rokonság. A ruha mind a három angyalon követi ráncaiban a térdben kissé megtört lábak vonalát és így szintén némi életközelséget kölcsönöz az alakoknak. Azonban úgy a kölni Madonna, mint az oberpleisi relief alakjainak arányai zömökebbek, faragásuk durvább, ami különbséget nem hidal át az a körülmény, hogy az esztergomi szobor anyaga fa és így finomabb megmunkálása könnyebb volt, mint az említett kőemlékeké. Látásban és formák megérzésében van a döntő különbség. Előző vizsgálódásaink arról győztek meg, hogy az esztergomi szobor készültének helyét Köln, helyesebben a Közép-Rajna vidékén keressük. Idejére vonatkozóan azonban nem illeszthetjük be a felhozott példák körébe.

Testének törékeny, karcsú magassága, redőkezelésének a fejkendőn, a köpenyen és az alsó ruhán tapasztalható anyag szerint is finoman differenciált volta, mely minden feszessége ellenére sem merev, hanem a redők vonalainak románstílű dekoratív éles ismétlődését, technikai virtuózitás mögé rejtett ritmizálásban oldja fel, arra utal, hogy szobrunk készültét arra az időre tegyük, amikor a francia gótikus szobrászat már eleven erőket ruházott át a szomszédos német területekre s még a román stílusban feledkezett késlekedőbb mesterekre

[76] Lüthgen: i. m. XCI. tábla.
[77] Lüthgen: i. m. 160. l. és XCVII. tábla.

is hatással volt. Ez az időpont a XIII. század közepe lehet. Nézetünk szerint tehát az esztergomi Magdolna szobra 1250 körül készült Köln vidékén, valamely román stílusban gyökerező, de gótikus tendenciáktól is megihletett mester műhelyében.

A szobor maga, mint mondottuk, még a Simor-féle gyűjtésből származik. Eredetéről, provenienciájáról a múzeum semmi adattal nem rendelkezik.[78] A prímási palotában elhelyezett múzeum egyik termében 1905-ben tűzvész pusztított, amely több értékes középkori szoborral együtt elpusztította azt a feliratos predellát is, amely a garamszentbenedeki apátsági templomból származott s Kolozsvári Tamásnak, e kiváló festőnek emlékét őrizte meg.[79] A többi szoborból csak elszenesedett csonkok maradtak meg, míg a Magdolna aránylag épen maradt, csupán a festése hólyagzott fel, illetve pattogott le s megfeketült. Talán azért, mert a garamszentbenedeki predellával együtt érte a tűzveszedelem, a szoborról le nem írva ugyan, de az a hír terjedt el, hogy szintén Garamszentbenedekről származik és része volt egy csoportnak, amelynek a többi tagja elégett s csak csonkjai maradtak meg. E származtatást azonban semmi adat alá nem támasztja. Knauz Nándor ismert hatalmas, de csonkán maradt monografiájában,[80] bár minden körülményre kitér s még a parasztember által méhkasnak felhasznált faszobrot is beveszi tárgyalásába, nem említ sem Magdolna szobrot, sem pedig olyan csoportot, amelynek e szobor tagja lehetett volna. Viszont mindazok a műtárgyak, melyeket Knauz felsorol, ma is megvannak. Megvan a kegyképként tisztelt kora XV. századi Madonna, melyet Jordánszky is leír[81] s amelyről alább bővebben szólunk, megvan a többi szobor és a képek is megtalálhatók az Esztegomi Keresztény Múzeumban.

Tehát Knauz tudósításai a legnagyobb hitelt érdemlőek.

[78] Lepold Antal dr. prelátus-kanonok úr őméltósága levélbeli szíves közlése.

[79] Gerevich Tibor: Kolozsvári Tamás, az első magyar képtáblafestő. 3. l.

[80] Knauz Nándor: A Garam melletti Szt. Benedek Aapátság. Budapest, 1890. I. köt.

Viszont tudjuk, hogy Simor prímás műkereskedők útján külföldről is gyarapította gyűjteményét, sőt annak alapját éppen a kölni híres gyűjtő: Schnütgen kanonoktól vásárolt darabokkal vetette meg. A Schnütgentől származó darabokról nem készült megfelelő lajstrom, csupán a rajtuk levő cédula tanusítja származásukat.[82] A Magdolna szobron pedig ilyen nincs. Ám ez könnyen magyarázható volna a tűzvész hatásával. Mindenestere a kérdés eddig a pontig nyílt. Eldönti azonban az a cikk, amelyet az „Egyházművészeti Lapok" 1884. évfolyamában az Esztergomi Múzeum Schnütgennél járt bevásárlója tett közzé[83] s amelyben a Kölnből Esztergomba alig megérkezett, frissen kicsomagolt darabokat leírja s a szobrok között megemlít „egy román ízlésű polikróm Magdolna szobrot" s egy gótikus Szt. Katalint. A föntebb elmondottakhoz hozzávéve a Magdolna szobrok aránylag ritkább voltát, a megfelelés kétséget kizáróan megállapítható s így az esztergomi Magdolnáról a föntebb állítottakat alátámasztjuk a kölni proveniencia újabb bizonyságával s sajnálkozva bár, de az igazsághoz híven a magyar faszobrászat emlékei közül kirekesztjük.

A magyar faszobrászatnak azonban maradt emléke a XIII. századból, jóllehet viszont ezt az irodalom a XIV. század termékei közé sorozta.[84] Jordánszky Elek, Eszterházy Pál könyve nyomán írja le azt a csodatevő Madonna szobrot,

[81] Jordánszky Elek: i. m. 27—1. l. Különös érdekessége e fejezetnek, a mellette közölt 1835-ben készült metszet arról az oltárról, amelyen ezt a kegyelemképet tisztelték. Megállapítható erről az, hogy a 18-ik század folyamán egy rokokó szárnyasoltárt állítottak fel Garamszentbenedeken, melynek szárnyaiban amaz 1510-ben János Apát által alapított oltárnak négy képe volt befoglalva. E rokokó oltár szekrényében volt felállítva a csodatevő Madonna, melyet Barkóczy primás a Szepességből hozott s mellette kétoldalt a 15. század végéről való főoltárának két szobra.

[82] Dr. Lepold Antal prelátus-kanonok és Gerevich Tibor egyetemi tanár urak szíves közlése.

[83] Egyházművészeti lapok. 1884. 363. l.

A cikk szignálatlan. A vásárló Gerevich Tibor egyetemi tanár úr szíves közlése szerint Czobor Béla volt, aki egyszersmind a lapot is szerkesztette. Ugyancsak Czobor, szintén jelzés nélkül, az Egyházművészeti lapok előző évfolyamában már közölt egy ismertető cikket a kölni Schnüthgen-gyüjteményről. 1883. évf. 295-től 304. l.

[84] Divald: Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai. I. 7—8. l. 2. ábra.

amely a pozsonymegyei Mária-völgy kápolnájában áll. Leírja, hogy a szobor csodatételeiről 1330-ból származik az első hagyomány.[85] Leírja továbbá, hogy Kummer László: Marianische Gnadenquelle c. 1742-ben megjelent munkája egy másik hagyományról emlékezik meg, amely szerint a szobrot még Szt. István idejében, közelebbről 1030-ban faragta egy azon a vidéken élő remete, aki a Péter és Aba Sámuel idején való üldözések idején elrejtette azt s csak 300 év mulva, Nagy Lajos idejében került elő és adatott át a nyilvános tiszteletnek.[86] Ez a tisztelet szakadatlanul vette körül egész napjainkig e szobrot, de különösen a barokk időknek volt kedvelt búcsujáró helye.[87] A szobor tiszteletére és a vele kapcsolatos csodák megörökítésére Koptik Oddo dömölki apát kétkötetes hősköltményt ír: „De Thalleidos" címmel.[88]

Ipolyi is megemlíti a magyar középkor szobrászatáról tartott akadémiai előadásában. Divald Kornél: a „Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai" c. művének első sorozatában közli is a szobor képét és pedig, szerencsére, menten a ráaggatott ruhadaraboktól. Közli a Szt. István idejéből való származást erősítő hagyományt, de a szobor keltezését a XIV. századra, közelebről a Nagy Lajos idejében végbement templomátépítés idejére, 1377-re teszi.[89]

A szobor mindössze 40 cm magas. A Madonna nyersen faragott, négyszögletes hasáb alkotta trónon ül, lábait lapos

[85] Jordánszky: i. m. 12. l.

[86] Jordánszky: i. m. 13. l.

Az országos levéltárban őrzött Acta Paulinorum 627. fascikulusa szintén őríz egy ilyen feljegyzést éppen 1742-ből.

Thall. CXV. „Praecipue autem illustratus haec Convallis Mariana ab Icone Thaumaturga SS. V. Dei parae miraculorum gloria a saeculi celebrata Statua ad-huc tempore S. Regis Stephani ad Annum Christi 1030 per pium quemdam Eremita sculpta refertur in Puteo Aquarum Viventium."

Beuger: Chronitaxis 1742. (Kapossy János dr. úr szíves közlése.)

Valószínű azonban, hogy e bejegyzés az ugyanezen évben kiadott bővebb szövegű Kummer-féle munka nyomán történt.

[87] Jordánszky: i. m. 13. l.

[88] Szekfű Gyula: A 18. század története. Hóman-Szekfű: Magyar történet. VI. 166. és 473. l.

[89] Ipolyi: A középkori szobrászat Magyarországon. Pest. 1868. 57. l. Stíluskritikailag is feltételezi a XIII. sz.-i eredetet.

Divald: Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai. 8. l. és I. sz. jegyzet.

zsámolyon nyugtatva, ölében a kezét áldó mozdulattal felemelő, egész testével a nézővel szembeforduló Jézus gyermekkel. A Madonna baljával gyermekét fogja, a lesíklástól óvandó, jobbjában a világ-almát tartja. Fején a korona otromba, XIX. századi kiegészítés. Az egész alakon megnyilvánuló kötöttség, amely leginkább a drapéria skematikus redő alakításában nyilvánul, az ülésmód hieratikus nyugalma, az alak nagy síkokra, széles felületekre való tagolása, láncszemévé avatják szobrunkat amaz Olaszországban keletkezett bizáncias Madonnák hatása alatt, lombard közvetítéssel kialakult délnémet Madonnasornak, amely a XIII. század folyamán szinte tipikus és egyedülvaló formája lőn a Madonna kegyképeinek.[90]

Szobrunk a legközelebbi rokonságot a müncheni Bayerisches Nationalmuseum egyik madonnájával tartja.[91] Redő- és hajkezelésben a Mária-völgyi szobor a legszorosabban kapcsolódik a müncheni Madonnához. Fejtípusban is sok rokonság van a kettő között, mégis a magyar szobor feje kerekebb, mintázásában több az életközelség. Sajnos, a magyar szobor többszöri és durva átmázolt volta nem engedi meg a nagyon részletes egybevetést és a messzebbmenő konzekvenciák levonását. Eltér a két szobron a Gyermek ruházata és beállítása. Azonban a magyar szobor Jézus gyermekének elhelyezésére Mindenesetre a Mária-völgyi Madonna Jézus-gyermeke elis találunk példát az ugyane típusú Madonnák körében.[92]

[90] Hosszabb fejtegetése helyett e Madonna-típus kialakulásának utalunk Richárd Hamannak a Marburger Jahrbuch 1927. évf.-ban megjelent cikkére (Die Salzwedeler Madonna). Főként annak gazdag képanyagára.

[91] Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. Bd. XII. Ph. M. Halm und Georg Hill: Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums. I. Abt. Augsburg, 1924. 17. l. 1. 15. tábla. No. 78.

Közli Lübbecke i. m. 20. táblán azonban a fentebbi katalógussal ellentétben a 13-ik század első negyedére helyezi, míg a müncheni katalógus a második negyedre datál. Magunk az utóbbit tartjuk helyesebbnek.

Itt utalunk arra a jelenségre is, hogy szobrunk aránylag kicsiny volta is jellemzője e szobroknak. A Marburger Jahrbuch idézett cikkének, valamint a müncheni katalógus ily szobrokra vonatkozó adatai tanusítják, hogy e szobrok leggyakoribb magassága 60 cm. körül mozog és a legnagyobb is csak alig haladja meg az egy métert.

[92] Sőt a Madonna del Latte típusát is kialakulva látjuk ugyane körben, v. ö. a Marburger Jahrbuch idézett cikkét.

veszíti a maga teljesen hieratikus jellegét. Felfogásában, mintázásában frisseség, beállításában, elhelyezésében elevenség, pillanatnyiság, mozgási lehetőség tükröződik. Ez, valamint a faragásban ennek ellenére mutatkozó provincializmus, különösen a lábfejek felett megtorlódó redők technikai tehetetlenséget tanusító volta, a Madonnának a német szobroktól eltérő, kevésbé skematizált, a korstílus kötött stilizáltságából jobbadán felszabadult jellege magyarországi mester kezemunkájára vall, akinek szobrászi ösztöneit délnémet előzmények fejlesztették. Szobrunk keletkezésének idejét tekintetbe véve, a vett analógia datálását, mely azt a XIII. század II. negyedére lokalizálja, a magyar szoborban felfedezhető szabadabb szellemet és egyszersmind a magyar viszonyok között mindig számításba veendő késlekedési nyomatékot, a XIII. század 60-as éveire tesszük. E datálással igazoljuk részben a hagyományt, mert ha nem is Szt. István idejének, de mégis az Árpádok uralma képzőművészetének a freskókon kívüli egyetlen fennmaradt emlékét sikerült benne felismernünk.

Sajnos, e század több emlékkel nem szolgál számunkra. Hacsak a jövendő kutatás egyenkint és otromba pléh- vagy egyéb ruháitól megszabadítva, számba nem veszi az időtől és barbár kezektől még megkímélt csodatevő kegyszobrokat, amely esetben talán sikerül társakat is állítani a XIII. század egyelőre magányos, elszigetelt emléke: a Mária-völgyi Madonna szobor mellé.

XIV. SZÁZAD.

A XIV. században egyszerre megszaporodnak az emlékeink. A szárnyasoltárok készítésének gyakorlata megkezdődik hazánkban is[93] s ennek nyoma marad az emlékanyagban, jóllehet még mindig ritkák a fennmaradt darabok, de mégis jellemzőek s a század stílusfejlődését figyelemmel lehet kísérni rajtuk.

A század időben legelső emléke a matheóczi feszület,[94] mely jelenleg is a matheóczi plébániatemplom hajójának északi falán függ. A kereszt fáját villaalakú, legallyazott faág helyetesíti, melynek egész magassága 250 cm. Krisztus alakja 110 cm. Többször és durván átfestették. A Megfeszített kiszenvedett alakja realisztikus tendenciákkal telt. Szikár, megmerevedett karjainak végén a szögekkel átvert ujjai feszülnek szét. A fej oldalracsuklott és kiélezett, fájdalmas, szenvedő, bár minden különösebb torzítás nélkül való volta a pszihikum ábrázolására való törekvésre utal. A felső test kötött formáival, a skematikus párhuzamosan faragott bordákkal s az oldalsebből csorgó vérnek sommázó, inkább a tudottat, mint a látottat tükröző voltával szemben, eleven kontraszt az ágyékkendő szeszélyes vonalú redőinek szinte könnyedén lágy kezelése. Az ágyékkendő a sovány csipőn van megerősítve, felső széle visszahajtva, mely a testet szorosan takaró rész felett a legváltozatosabb zegzugos, csavart és ívelt redőket veti, kétoldalt pedig hosszan alácsüng a kendő alól kinyúló, csenevésznek mintázott rövid, vékony síncsontú lábszárak mellett. A lábfejeken ismét találkozunk a szenvedést ábrázolni akarásnak külső jeleivel. A szög feje felett megdagadt húsú, szinte öblöt vető lábfej és a végsőkig megfeszült inak valószerű ábrázolásával. A feszületnek ilyen végletes beállítottságú ábrázolásával, melyet a XIV. század eleji flagelláns ideológia művészi

[93] Divald: Magyar művészettörténet. Budapest 1927. 97—8. l. Magyarország művészeti emlékei. 133—4. l.

[94] Divald: Szepesvármegye művészeti emlékei. II. 39. l., itt még tévesen a 15-ik század első felére datálja.

térre való kivetülésének tarthatunk — Németországban sűrűn találkozunk. És pedig különösen két helyen gyakoriak. Köln vidékén és Sziléziában. Sziléziában a fejlődés menete nyomról nyomra kisérhető. Időben legkorábbi a biztos módon 1322-re datált breslaui Martini templomban levő 185 cm magas feszület,[95] az utolsó a breslaui Diöcesan Museum 1400-ra datált feszülete.[96] A matheóczi feszület e kör korai példáival tart rokonságot, különösen a drapéria elrendezésében.[97]

Azonban mielőtt szobrunkra vonatkozólag végső következtetésünket levonnánk, a kölni feszületcsoportra vonatkozó megfigyeléseinket kell közölnünk. Kölnben a Santa Maria in Kapitol, a Sankt Severin és a Sankt Georg templomban maradtak fenn ilynemű feszületek, ezenkívül a környéki helységekben is számos, amelyek közül az andernachi plébániatemplom feszülete a legfontosabb. Mindeme feszületeket a legutóbbi időkig az 1400-as évek körülre datálták, mígnem Rathgens-Köln vizsgálódásai a kölni Santa Maria in Kapitol templomának feszületére vonatkozóan hitelesen igazolták azt, hogy e feszület 1304-ben konszekráltatott. E ténnyel beigazolódott az, hogy ennek az egész emlékcsoportnak a datálását revizió alá kell venni s a XIV. század végéről a XIV. század legelejére kell azokat időbe elhelyeznünk.[98]

Lübbecke már idézett munkájának vonatkozó fejezetében pedig felemlíti, hogy az *összes ilynemű* feszületeket Kölnben és a vidéken egyaránt a népajk „Ungarkreuz"-oknak nevezi. Hihetőleg azért — írja Lübbecke, — mert e feszületek a pestis emlékére állíttattak fel, amely pedig keletről szokott jönni.[99] Lübbecke kényelmes, sőt nyers és tudatlan beállításával szemben egészen más az objektív vizsgálat eredménye. Először is

[95] Braune-Wiese: i. m. 11. l. 1. tábla.

[96] Braune-Wiese: i. m. 18—9. l. 20. tábla.

[97] Braune-Wiese: i. m. A fönnebb már említett Martini-templom feszületén kívül a wartenbergi kath. templomnak a 14-ik század második harmadára datált feszületével (15. l. és 15. tábla első kép) és a breslaui Ursulinerinnen templomának ugyanez időből származó feszületével. (16. l. 15. tábla, második kép.)

[98] Lübbecke: i. m. 115. l. Sajnos, Rathgens-—Köln idevonatkozó munkáját mindeddig nem volt módomban tanulmányozni.

[99] Lübbecke: i. m. 115. l.

leszögezzük azt, hogy a XIV. század elején régen elmult már az az idő, amikor a magyarságot és valamely elemi csapást asszociált a Nyugat. Ellenben bevezető fejezetünkben utaltunk arra a tényre, hogy már a XIII. században Kölnből van adatunk a magyar kereskedőknek élénk forgalmáról. E kereskedelmi kapcsolatokhoz, amely nyilván a XIV. század elején sem gyöngültek, hozzájárult egy másik, amely ismét erre a vidékre utal. Ez pedig az Aachenbe vezető búcsujárások kapcsolata, amely évenként tömegesen vitte a magyar lakosság széles rétegeit e vidékre s éppen a XIV. század folyamán a magyar király bőkezűségéből Aachenben magyar kápolna is létesült gazdag felszereléssel és javadalmakkal.[100]

E meggondolások folytán e keresztekben magyar alapítású, magyar áldozatkészség folytán felállított emlékeket kell látnunk, anélkül, hogy magyar mesterek működésére gondolnánk.

A kölni feszületek szelleme, formavilága szintén szoros rokonságban van a matheóczi feszülettel. Itt a kereszt is megőrződik eredeti „arbor vitae" típusában, míg a sziléziaiak legtöbbje újabb, közönséges keresztekkel bír. A matheóczi feszülethez legközelebb a Köln vidéki Ungarkreuzok közül az Andernachi áll. Ez is elüt a maga lecsuklott fejtartásával és drapériájának viszonylagos szárazságával a magyar emlék nemestartású, mondhatnók emelt fejétől és ágyékkendőjének frisebb invenciózusabb mintázásától.

A fentebbiek elmondása után következtetéseink odairányulnak, hogy a matheóczi feszület típusát tekintve egy verisztikus törekvésektől fűtött, Köln vidékén a XIV. század fordu-

[100] Az aacheni búcsújárásokkal Tömöry Edith dr. foglalkozott tüzetesebben. Az aacheni magyar kápolna története. Budapest 1931.

Szóbeli közléseiből tudjuk, hogy éppen Andernach volt az egyik legkedvesebb pihenőhelye e zarándoklatoknak s hogy Aachenben, mint Andernachban számos egykorú írott emléke is van a magyarok ottidőzésének, népszokásainak, sőt valamivel későbbről metszetek is maradtak fenn, melyek a magyarok táborozását, mulatozásait stb. örökítik meg.

A magyar kápolna felszereléséről, kincseiről, az azokhoz fűződő problémákról széleskörű nemzetközi irodalom tájékoztat, melyet e helyen azonban nincs módunkban felsorolni.

lóján kialakult csoporthoz tartozik, melynek kialakulásához és nagyobb számú elterjesztéséhez a magyarságnak köze van, amit az emlékcsoportnak a helyszínén különböző városokban mai napig fennmaradt „Ungarkreuze" elnevezése bizonyít. Ez első kölni emlékek hatása alatt északon Sziléziában egy második csoportja is keletkezett ilyfajta feszületeknek, mely csoport legkorábbi emléke a breslaui Martini templom feszülete, hiteles módon 1322-re van datálva. A matheóczi feszületnek közelebbi stílusrokonait ez utóbbi kor korai emlékei között találjuk meg, azonban feszületünk ezeknél is tartózkodóbb. Vélekedésünk tehát az, hogy kölni reminiszcenciák hatása alatt a sziléziaival egyidőben Magyarországon is keletkezett egy ilyen feszületcsoport, amelynek, sajnos, csak egy darabja maradt fenn, a matheóczi. Magyarország és Szilézia között pedig úgy Cseh-, mint Lengyelországon keresztül éppen Róbert Károly idejében élénk kapcsolatok állva fenn, művészi téren való kölcsönös egymásrahatás feltételezése indokolt. Bár a kölni legkorábbi emlékek magyar vonatkozása és a sziléziai első példák tartózkodóbb jellege arra indíthatna, hogy e kölcsönhatás sorrendjében a magyar elsőbbséget hangsúlyozzuk, ettől a magyarországi emlékek hiánya és a sziléziaiak nagy száma miatt el kell tekintenünk. Viszont a matheóczi feszület időbeli elhelyezésének kérdésében nagyon jelentős az a mozzanat, hogy a sziléziai feszületeken a XIV. század közepétől kezdve folyton fokozódnak a szenvedés kifejezésének külső eszközei, a konvencionális értelemben vett rútnak, szegényesnek és borzongatónak végsőkig való hangsúlyozása által. A töviskorona hovatovább ágbogas bozóttá válik, az oldalseb száját alvadt vércsomók ülik meg, általában az egész alak elveszti szobor, illetve műalkotás jellegét s a panoptikum néha megrázó, de mondhatnók olcsó hatásainak válik eszközévé.[101]

Ezért hangsúlyozva ugyan, hogy feszületünk nem függ kizárólag sziléziai példáktól, sőt benne esetleg egy autochton fejlődésű hazai emlékcsoport egyetlen fennmaradt darabját

[101] Braune-Wiese: i. m. 20. tábla, breslaui Diöcesan museum feszülete 1400 körül.

látjuk, feszületünk készültének idejét a XIV. század 40-es éveire tesszük és ezzel az eddigi datálások helyett, mint a XIV. század legelső emlékét kívánnók az emlékanyagba újra beiktatni. [102]

Egészen más világ a szlatvini Madonna szobor, amely időbeli sorrendben második a XIV. század fennmaradt emlékei között. E Madonna-szobrot Divald Kornél fedezte fel és tette először közzé.[103] Genthon István a szobor készültének idejét 1350—1360 körülre teszi.[104] A szlatvini Madonna egyik legérdekesebb darabja a magyar faszobrászatnak. Ritka kivételképpen érintetlen polikrómiával maradt reánk, jóllehet a századok nem kímélték s úgy a kis Jézus, mindkét, mint a Madonna balkeze elveszett. Letöredezett a Madonna koronájának áttört liliomos dísze is, amely pedig legalább részben meg volt még akkor, midőn a szobrot Divald a szlatvini templom padlásáról előkerítette.

Madonnánk a legtisztább gotika kifejeződése. Teljesen a stílus követelményeit elégíti ki, melléktekintetek nélkül. Az alak túlfinomult karcsúsága, a rajta levő ruha és köpeny ritmusos, egymást hangsúlyozó redővezetése, a gondos felület-munkálás, a tojásdad arcú kicsiny fej, az egész alakot átjáró gotikus lendület, melynek vonalát a Madonnának ruha alól kibukkanó ballábfeje mellett felszökkenő s a kis Jézus lábánál véget érő éles, erőteljes ránc hangsúlyozza, mindazokra a típusokra utal, melyek a XIV. század elején főleg a francia elefántcsont-szobrászatban, de ennek közvetítésével az egész német területen egyaránt elterjedt s itt aztán a század közepe táján az ugyancsak könnyen munkálható faplasztika is átvette. Már

[102] Jegyzetben vagyunk kénytelenek egyelőre megjegyezni, hogy a matheóczi feszületnek párját is ismerjük, azonban sem fotografálni nem tudtuk, jelenlegi elhelyezése pedig nem állandó és semmi garanciát nem nyujt a fennmaradásra. Állapota pedig már nagyon is rongált. Talán kedvezőbb körülmények között újra elénk kerül s akkor reátérhetünk bővebben is.

[103] Divald: Szepesvármegye művészeti emlékei. II. 39. l. és VI. melléklet. Itt mint a matheóczi feszületet és a nagyőri Madonnát is a XV. sz. emlékeként írja le. Később ő maga még a XIV. sz.-ban utalja azokat. M. O. művészeti emlékei. 134—5. l.

[104] Genthon István: A Nemzeti Múzeum magyar faszobrai. Magyar művészet 1928. évf. 307—12. l.

Genthon utalt idézett cikkében Madonnánknak a breslaui Magdolna templom Szt. Andrásával való rokonságára (jelenleg a Kunstgewerbe Museumban), azzal a megjegyzéssel, hogy stílusa még nem érte el annak fejlettségét és életteljességét. Ám Braune és Wiese hatalmas és föntebb többször is idézett katalógusa az 1926-os breslaui kiállításról további számos és rendkívül érdekes analógiát szolgáltat Madonnánkhoz. Ugyancsak a Magdolna templomból a Kunstgewerbe Museumba került egy ev. Sz. János szobor s,[105] amely a maga tartózkodó formájával, fejének sommázóbb mintázásával sokkal közelebb áll Madonnánkhoz, mint az említett Sz. András. Azonban mind az András, mind a János szobor távolabbi-közelebbi, de csak általános vonatkozású rokonai a szlatvini szobornak. Csak időjelzők, de a művészi kör meghatározására csak meglehetős magunkadta szabadsággal használhatók fel. Azonban az ugyancsak az 1926-os kiállításon szerepelt egy faragott szárnyas oltár, mely a luzinei evangélikus templomból került a breslaui „Schlezisches Museum der Bildenden Künste" tulajdonába. Az oltárszekrényben három szobor áll. Közepén a Madonna, a Gyermekkel, balról egy szent püspök, jobbról sienai Sz. Katalin szobra. E szobrok a legszorosabb rokonai a szlatvini Madonnának, úgyhogy kétségtelennek látjuk azt, hogy a szlatvini szobor mestere ugyanannak a műhelynek volt tagja, amelyből a luzinei oltár mestere is kikerült. Már a korona pártázata teljesen egyforma. Az abroncs azonban eltér. A magyar keskeny abroncsot faragott, amely kecsesen, de biztosan ül a fejen. A párta liliomai karcsú szárakon lazán, levegősen állnak egymás mellett. A luzinei szobrokon a korona abroncsa nehézkes s csak a fej búbjára van helyezve bizonytalan módon. A pártázat pedig közvetlenül az abroncs karimájából nő ki. Mindkét alkotáson közös jegy a redőknek az az alakítása, melyet hüvelyknyomatnak nevezhetünk[106] s mely a szlatvini Madonnán a bal kar könyökhajlásában, a közvetlenül

[105] Braune-Wiese: i. m. 17. l. 14. tábla.

[106] Mert szemre úgy néznek ki, mintha nedves agyagban végighúznók a hüvelykujjunkat és a végén erősen megnyomnánk azt.

mellette induló s a felső testet harántoló köpenyredő, majd a test mellső oldalának középmagasságban öblöt alkotó szövetrész s a bal térd fölött és a bal lábfej körül megtorlódó köpenyrészeken figyelhetünk meg. Ugyanilyen redőalakítás a luzinei püspök és Sz. Katalin szobron jelentkezik szembeszökően.

Hogy azonban nem egy mester munkájáról van szó, azt az alkotások jelentős kvalitáskülönbsége, mely a szlatvini mester javára irandó, világosan igazolja. A luzinei női szobrok S alakú lendülete túlhangsúlyos, szemben a szlatvini Madonna finom, inkább megérzendő, mint meglátható vonalával. Redőkezelésük szárazabb és egyhangúbb. A fejek aránylag nagyok és az arcok nagyon teltek, szemben a szlatvini Madonna finom arányú s franciás bájt sugárzó fejével. A német típusok hajkezelésben aprólékosabbak, mégis a szlatvini szobor haja is anyagszerűbb amazoknál. A kis Jézus alakja és beállítása is más, a szlatvini mester itt konzervatívabb, de a kompozíció világossága szempontjából szerencsésebb megoldást választ. A luzinei szobrok szintén eredeti polikrómiájukkal maradtak fenn s e polikrómia a leírás szerint szintén megegyezik Madonnánkéval. Különösen a ruha ezüst színe a fontos egyezés.

Braune és Wiese datálása szerint úgy a breslaui Magdolna templom szobrai, mint a luzinei oltár a XIV. század második harmadának a terméke.[107]

Mindezek alapján a szlatvini Madonnát az 1350-es években működött oly magyar mester munkájának tulajdonítjuk, aki a maga iskoláztatását Sziléziában, közelebbről abban a műhelyben nyerte, amelyben a sziléziai Luzine község evangélikus templomának oltárfaragója is működött, azonban a magyar mester a nyert ösztönzéseket sokkal magasabb nívóra fejlesztette, mint a luzinei mester. Hogy ez az ösztönadó közös műhely melyik lehetett, azt talán a jövő kutatások fogják eldönthetni.

Későbbi állomása a fejlődésnek az a Madonna-szobor,

[107] Braune-Wiese: i. m. 17. és 21. l.

amely a szepesmegyei Toporc község templomából került a Magyar Nemzeti Múzeum tulajdonába. Az irodalomban mindmáig nem szerepelt. Stíluskapcsolatai is eltérőek a szlatvini szobortól. A toporci korábbi Madonna erőteljesebb testiségével, gótikus kígyóvonalának hatalmas lendületével, a szövetredők sűrű, de lágy, hengerded felületű mintázásával, a csípőről aláhulló, csigásan fodrozódó köpenyszárnyakkal mintegy előkészítője amaz ú. n. szép Madonnánknak, melyeknek egyik legszebb magyarországi példánya éppen Toporcon állott.

A Madonna alacsony, szögletesre ácsolt talapzaton áll, bal karján a kis Jézust tartja, jobb kezével köpenyének lecsüngő szárnyát emeli és szorítja magához. Keskeny abroncsú nyitott korona ül fején, melynek pártázata letöredezett. A korona alól fodros fejkendő bukkan elő, mely szépen rendezett redőkben hull alá kétoldalt a vállakig. A haj csigásan mintázott és a kis csigák kongruensek a fátyolkendő fodrának öblöcskéivel.

Az egész alak súlyának hordozása a ballábra hárul. Ennek hangsúlyozására a Madonna bal csípőjét a felső test egyidejű hátrahúzása mellett erősen felhúzza és oldalra tolja. Ezáltal az alak két ellentett diagonális tengelyre épül fel, melyeknek találkozási pontja a felhúzott bal csípő. A Madonna öltözéke az alsótesthez tapadó ruha és a jobb vállon megerősített köpenyből áll. A köpeny egy darab szövetből készült, mely az egész testet betakarja, a jobb oldalon válltól végig nyitott, bal oldalán teljesen zárt, tehát a balkar használatához a köpeny egész mellső szárnyát félre kell vonni. Igy történt itt is. A felsőtest előtt a Madonna félrevonja köpenyét s az így szabaddá vált balkaron ül a Gyermek. A köpenyt viszont megkerülve a kis Jézust a Madonna jobbkezével ismét maga elé vonja. A felső testen a ruházatnak jóformán semmi különös szerepét nem találjuk. Azonban az alsó test a legváltozatosabb redők játékának lesz színtere. A köpeny símán ráfeszülve a bal vállra, lekerül a bal csípőhöz, ahol megtorlódva egy csomóba, melyet a Madonna karjával, illetve az azon ülő kis Jézussal csípőjéhez szorít. Innen mintegy fókuszból indulnak ki egyfelül a már említett csigás fodrozódású vertikálisan leomló,másfelől a tes-

tet horizontálisan átívelő, mindinkább mélyebb öblöket vető s végül is a jobb lábfejnek kikandikáló csücskéhez aláhulló s a talapzaton megtorpanó redőtömegek. A Madonna jobbkezében tartja a test előtt áthúzott köpenyszárny csücskét s ezzel egy másik gyüjtőpontja is támad a redőknek, azonban ez kevésbé fontos, mint az előbbi. Itt gyülnek újra egy csomóba az említettük átívelő redők s innen is aláhull a szövetnek egy szimmetrikus módon elhelyezett, vertikális irányú, de sokkal szerényebb fodrozata. Igen fontos a jobb váltól a talapzatig töretlenül, függőleges irányban lefutó testmögötti köpenyszárny, amely a maga biztosságával, vonalértékének erejével az egész alak statikai megalapozottságát fokozza, enyhítve az alak diagonális elhajlását. A testet finom mintázású nyakon ülő, kecses tartású arányos szép fej koronázza. A kis Jézus baljában alma, jobbját áldó mozdulattal felemeli és teljes egészében ruhába van burkolva. Szkematikus alkotás, érdekessége azonban, hogy fejecskéje külön darabból van faragva s hosszú nyélen ül, melyet beillesztettek a testbe fúrt lyukba, de a jelek szerint soha odaerősítve nem volt. Mindazáltal a fejecske is eredeti. A szobor polikrómiája egykorú, de rongálódott.[108] Magassága 120 cm.

Ugyanennek a típusnak képviselője az a 66 cm magas Madonna-szobor, mely a mosonmegyei Boldogasszony templomában maradt fenn[109] és így a dunántúli faszobrok egyetlen XIV. századi, tehát legrégibb példája.[110] Színezése ennek is eredeti és jól konzervált. Redőinek laposabb kezelése, dekora-

[108] Ami a színezésből hiányzik, az a múzeumban a kicsomagolás utáni hirtelen hőváltozás folytán, a védekezés minden lehetősége nélkül, negyedórák alatt pattogott le. Genthon I. közlése.

[109] Frey Dagobert: Das Burgenland. Wien, 1929. XVIII. l. 53. kép. Aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts.

[110] Az a két kisméretű angyalszobor, melyek egyike a Szépművészeti Múzeum középkori szobrai között van kiállítva, másika ugyanott még a raktárban van és melyek mint 14. sz. szobrok szerepelnek, a dunántúli Zalabántornyáról származtatva, nem a középkor termékei. Alaposabb, főleg a ruházat milyenségére, a redők furcsa alakítására, a színezés módjára és nem utolsósorban a szobrok durva, minden művészi kvalitást nélkülöző voltára irányuló vizsgálat mindenkit meggyőzhet arról, hogy e szobrokban a 18. sz. valamely parasztfaragásával állunk szemben.

tív felfogásának régiesebb, mintázásának kevésbé fölényes volta a toporci Madonnánál korábbi keletkezési időre utal. Mindkettőnek szerves előzménye az a Bodensee vidékéről az 1340-es évekből származó Madonna-szobor, mely jelenleg a karlsruhei múzeumban van. [110/a] Redőkezelésében különösen a boldogasszonyi szoborral rokon, úgyhogy a toporci Madonnával csak távolabbi típuskapcsolatokat tart.

A Szepességben még további két Madonna-szobor képviseli ezt a stílust, de eltérnek a toporci Madonnától típusokban. Mindkettő az ú. n. nyitott köpenyes Madonnák sorába tartozik. E Madonnák köpenye nem oldalt a vállon kapcsolódik, hanem elől a nyak alatt. Ezért köpenyük redővetése egészen másként alakul, mint a toporci Madonnáé vagy akár a szlatvinié. Nincsenek a testet átharántoló öblös ívelt redők, csak felülről függélyes vagy diagonális irányban aláhulló párhuzamos redőkkel találkozunk. Ezeknek az alakításában a fölemelt alsókarokról aláeső köpenyrészek szeszélyes csavaródású dekoratív hullámzásának formálásában még a gyengébb kvalitású darabon is sok invenció nyilvánul meg.

A kiválóbb darabja e két szobornak a kassai múzeum tulajdonában levő 104 cm magas Madonna, mely nagyon megrongált, de eredeti színezésével maradt fenn.[111] A Madonna valószínűleg jogart tartó jobb kézfeje, mely toldva volt, elveszett. Ugyancsak lehasadt a Jézus-gyermeknek is több, mint kétharmada. Csupán az egyik lábacskája maradt meg és a törzsnek valamelyes csonkja. A korona pártázata is letört. Fejtípusa, hajkezelése kiérettebb, könnyedebb, valószerűbb, minden eddigi példánknál. Fejkendője hiányzik, ehelyett hajfürtjei csüggnek alá mélyen a vállakra. Arca végsőkig kifinomult mintázású és kifejezésében is nemesen komoly. Tiszta és har-

[110/a]. Baum, I.: Gothische Bildwerke Schwabens, Stuttgart, 1921. 35 tábla. Erre az analógiára Hekler Antal professzor úr volt szíves figyelmemet felhívni.

[111] Állítólag Ruszbachról (a szepesmegyei Felsőzugó) került a múzeumba. Ez a proveniencia azonban nem bizonyos. Mindenesetre érdekes, hogy ugyancsak a kassai múzeumban van három korai festmény is, állítólag szintén Ruszbachról.

mónikus formák világa, jókvalitású, nagy technikai tudású, higgadt szemléletű mesternek a stílus legfelső fokán álló, de még minden modorosságtól ment alkotása ez a szobor, mely stílusában a müncheni Wolter gyűjtemény egyik frank Madonnájával tart szorosabb rokonságot.

Durván és valamivel korábbi időre utaló konzervatizmussal faragott példája ugyene Madonna-típusnak a Nagyőri. E szobrot is Divald vezette be az irodalomba, mint fafaragásunk legrégibb emlékét. Nézetünk szerint ez a szobor nincs befejezve. Erre utal a korona alakja s egyéb jelek is, valamint a színezés hiánya.

A gótikus formáknak ellágyítása a XIV. század II. felétől kezdve frank területen indul meg. Innen azonban szétsugárzik s hamarosan általános jelenséggé válik. Körülbelül 1370—78 az az idő, midőn ez a stílusváltozás végbemegy s e datálás biztos, mivel évszámmal ellátott síremlékeken figyelhető meg.[112]

Anélkül tehát, hogy Madonnáinkhoz közelebbi rokonságú hasonlító anyagot vonultatnánk fel, időben a XIV. század 80-as éveire helyezzük el azokat és pedig akként, hogy a boldogasszonyi Madonna 1365—70, a toporci és a nagyőri 1375—85, az állítólagos ruszbachi pedig 1385—90 között keletkezett.

Típusukat tekintve a francia gótikus szobrászatban értek ki, majd a német faplasztikában terjedtek el és jutottak el hozzánk is a XIV. század második felében. Stílus szempontjából képviselői az 1400-as éveket megelőző lágy stílusnak, amely a század fordulóján átmegy az ú. n. szép Madonnáknak már-már túlhajtott kecsességű, raffinált finomságokra törekvő formavilágába.

E szép Madonnák típusának kialakulása tehát már a XIV. század második felében megindul. W. Pinder hatalmas cikkben foglalkozik e Madonna-típus eredetével és chronologiájá-

[112] V. ö. Pinder: Die deutsche Plastik von ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. I. 44—61. l.

val.[113] Erich Wiese szintén foglalkozik a kérdéssel[114] s mindkettőjük eredményei azt tanusítják, hogy e típus érett példái különböző helyeken egyszerre jelennek meg és pedig 1400 és 1410 között.

Ehelyütt a kérdéssel csupán azért foglalkozunk, mert bár e kőből készült szép Madonnákból hazánkban egy sem maradt fenn, e stílus egyéb példái úgy fa-, mint kőplasztikában fennmaradtak hazánkban is.

Legelőször arra kívánunk kitérni, hogy a szép Madonnák mellett paralell jelenségként feltűnnek a megváltozott, lágy formavilágot tükröző Pieta-csoportok, kőből és fából egyaránt. Időben a XV. század első tizedeiben helyezkednek el. Magyarországon eddig három ebbe a körbe tartozó Pieta-csoportot ismertünk fel, melyeket az irodalom is tárgyalt, azonban feltűnő tévedésekkel. Kettő közülük kőemlék, egy pedig fa. Utóbbi a legkorábbi.

Divald Kornél a héthársi templomról írt tanulmányában közzéteszi egy Pieta-csoportnak képét, melyről mint „határozottan XVI. századbeli szobormű"-ről emlékszik meg, hozzátéve, hogy abból az oltárból, melyből ez a csoport fennmaradt, semmi egyéb nem maradt reánk, úgyhogy azt 1899-ben egy teljesen modern szárnyasoltár szekrényében állították fel.[115]

Közelebbi vizsgálata e szobornak arról győzött meg bennünket, hogy e csoportban a hazai faszobrászat 1400 körüli termékét ismerjük fel. Mint ilyet pedig nem tartjuk okvetlenül szárnyasoltár tartozékának, hanem mint önálló darab is megállhatott. XVI századi voltának tagadására kár szót vesztegetni. A csoport egész szelleme ellene mond ennek.

A kompozíciótípus ismert volta felment bennünket a csoport részletes leírásának kötelessége alól. Csak a Madonna lábfejeinek, ruharedőinek és Krisztus fejének, valamint ágyék-

[113] W. Pinder: Zum Problem der schönen Madonnen um 1400. Jahrbuch der Preussischen Kunstsamlungen. Bd. 44. 1923 147—171. l.

[114] Wiese: Zur Datierung der schönen Madonnen. Zeitschrift für Bildene Kunst. 1927/8. 359—64. l.

[115] Divald: A héthársi Szt. Márton-templom. Budapest, 1913. 15. l. 16. ábra.

kendőjének mintázására utalunk, mint korhatározó jegyekre.

További két hibás beállítású kőcsoport van még emlékanyagunkban. Egy Bártfán, szintén szárnyasoltárba foglalva és egy Nagyszebenben a Brukenthal múzeumban.

Előbbit Divald ismerteti a bártfai Sz. Egyed templom szerinte XVI. századi emlékei között,[116] a másodikat Roth Viktor illette súlyos inzultussal, mikor azt egy 1506-ban kelt számadáskönyvi adat alapján a brassói Ulrik mesternek tulajdonította.[117] Mindkét alkotásról világosan sugárzik az 1420-as évek stílje.[118]

Az 1420-as éveknek a faszobrászatban több nagyon szép emléke maradt.[118/a] Legelsőül a Nemzeti Múzeum ugyancsak Toporcról származott szép Madonnáját említjük,[119] mely a szép Madonnák stílusának legtisztább visszhangja a faszobrászatban, beleértve a német faplasztikát is.

Szorosan mellé kívánkozik az a Szt. Katalin szobor, amely a podolini templomból került a budapesti Szépművészeti Múzeumba. Éber László, aki a legnagyobb elismerés hangján ír a szobor művészi kvalitásairól és pedig méltán, a szobor korát a stílus teljes félreismerésével a XV. század második felének közepére teszi. Közelebb jár a valósághoz Weyde Gizella, aki a restaurálási munkálatok szakszerű leírásával kapcsolatban a datálás kérdésére is kitér s a szobor keletkezésének idejét rend-

[116] Divald: A bártfai Szt. Egyed-templom. Arch. Ért. 1917, 124—5. l. és 10. kép.

[117] Róth Viktor: Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Strassburg, 1906. 40. l. VII. tábla.

[118] V. ö. Mindkettőt a Pinder: Deutsche Plastik stb. első kötetében közölt összeállítással, ahol minden megjegyzés nélkül Pinder a nagyszebeni Pietát már az őt megillető körben közli. 171—175. l.

[118/a] Ezt megelőzően a század fordulójának is maradt egy nagyon fontos emléke, abban a Madonna-szoborban, melyet a Szepesség közelebbről meg nem határozható helyéről Barkóczy Ferenc primás Esztergomba vitetett s innen az ő halála után Richwadszky György kanonok közreműködésével Garamszentbenedekbe került. V. ö. Jordánszky i. m. 27. sköv. l. Knauz: i. m. 53—4. l. Divald: u. o. a. sz. ott. II. 40. l. Ez a Madonna-szobor a fejlődés láncolatában a két toporczi Madonna közé illeszkedik. Jókvalitású, bár kiegészített s átfestett 1400 körüli munka. Méltó bemutatásától megfelelő fényképfelvétel híján el kell tekintenünk.

[119] Elek A.: Magyar Művészet, I. évf. Genthon I.: A Nemzeti Múzeum faszobrai. Magyar művészet, 1928. 30. l.

szertelenül összeállított külföldi analógiák alapján 1430—50 között állapítja meg.[120]

A toporci Madonnával való összehasonlítás azonban meggyőz, hogy a podolini Szt. Katalin keletkezéséhez az analógiákat immár nem kell a külföld szobrászatában keresnünk, hanem a fejlődést, illetve rokonságot, stíluskört, hazai emlékeken tudjuk dokumentálni. Ezért a podolini Szt. Katalin szobrot csupán a toporci Madonnával hozzuk összefüggésbe s készültét legfeljebb pár évvel a Madonna készülte után föltételezzük. Ezek szerint Weyde Gizella által javasolt 1430-as év csak mint a legkésőbbi időpont áll meg. A podolini Szt. Katalinnal szorosan összefügg a Szepesség egy másik szobra, mely a lőcsei régi minorita templomnak oltárában, sajnos, a fotografálólencse számára elérhetetlen magasságban elhelyezve. Erről a szoborról most történik először említés az irodalomban.[121] A Madonna feje át van mázolva. A Gyermek és a jogart tartó jobbkéz is későbbi kiegészítés. Egyébként a szobor a legteljesebb épségű eredeti színezéssel ékes. Haj- és redőkezelésben teljesen megegyezik a podolini szoborral, valószínűleg egy műhely termékei is. Ezt azonban csak a közelebbi, fotográfiák útján való összevetés után tudnók csak bizonyítani.

Hogy ez a kor és ez a stílus igen kedvelt és kedves volt a Szepességen s még később is elmodorosodva ugyan, de tartotta magát, arra a kislomnici vértanuszüzek és a dénesfalvi Magdolna-oltár középszobrai a bizonyság. E szobormű-vek nyilván későbbiek s a század 40-es éveiből származnak.

Ugyanennek az időnek terméke a lőcsei Szt. Jakab templom Szt. Katalin oltárának oromdísze helyén felállított kis oltár szekrényében levő alig 60 cm magas négy férfiszentet ábrázoló szobor is.[122]

A felsorolt példák bizonyítják, hogy a XV. század első

[120] Éber László: Középkori szobrok, barokk oltárok. Arch. Ért. 1914, 36. l. Wiede Gizella: A podolini Szt. Katalin helyreállítása. Orsz. Magy. Szépművészeti Múzeum Évkönyvei. VI. 232. l.

[121] Ismeretét Kőszeghy Elemér úr szívességének köszönöm, aki figyelmemet felhívta ez eddig elhanyagolt remekre.

[122] Képeiket l. Divald: Szep. vm. Műv. Eml. II. 27—29. ábrán. Képeiket l. Divald: Szep. vm. Műv. Eml. II. 31. kép.

felében egységes stílustörekvéseket tükröző hatalmas tevékenységű szobrászi kör működött, mely európai viszonylatokban is számottevő emlékeket produkált.

Ujabb indíték ez arra, hogy a XV. század közepén külföldön működött kiváló és nagyjelentőségű, magyarországi, közelebbről kassai származású Jakab mesternek főművén a freisingi főoltár szobrain jelentkező monumentalitással telt és előzmények tekintetében a német művészet határain belül társtalan stíljét e felvidéki iskola működésének a nagy tehetség egyénítő retortáján átment eredményeként tekintsük.[123]

Jakab mesternek a freisingi templom számára Nicodemus della Scala püspök által megrendelt oltára 1443-ban felszenteltetett. Csak szobrai maradtak fenn modern, de gótikus stílű oltárszekrénybe foglalva. A Madonna 173 cm, Szt. Korbinián püspök 186 cm és a donator Nicodemus della Scala 63.5 cm magas szobra a müncheni Bayerisches Nat. Museumban, Szt. Zsigmond 173 cm magas figurája pedig a stuttgarti Museum Vaterländischer Altertümer tulajdonában.[124]

Mesterünk működése Bécs területére esik. A freisingi oltár megrendelését is valószínűleg Bécsben, hírneve kialakulásának színhelyén nyerte. A vonatkozó források először 1429-ben említik, mint élőt utoljára 1461-ben, 1463-ban biztosan meghalt

[123] Kassai Jakab mesterről az irodalomban elsőül Fr. Wolter emlékezett meg bővebben. Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München. I. kötet, 1912. 1—26. l. Jakob Kaschauer. Az ő nyomán a mesterhez fűződő problémák tisztázására szélesebb körű irodalom indult a külföldön. V. ö. Philip Maria Halm und Georg Hill: Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums I. Abt. 47. lapon közölt bibliográfiát. A magyar művészettörténeti irodalomban mesterünket elsőül A magyar művészettörténet feladatai címmel, a Századok 1921. évf.-ában megjelent cikkében Hekler Antal egy. ny. r. tanár úr említette meg.

Legutóbb Genthon István 1927-ben megjelent értekezése (Magyar művészet Ausztriában a mohácsi vészig, Budapest) foglalta össze és gyarapította számos adattal a mester személyéhez fűződő ismereteinket.

Kutatásainak legnagyobb érdeme ama két mellszobornak, illetve szoborcsonknak a publikálása, melyeket teljesen meggyőző módon, mint a Jakab mester a freisingi oltárt megelőző bécsi működésének emlékeit állít be. E fejezetre vonatkozó jegyzet anyaga is kitűnő bázis a továbbkutatónak ugyanúgy, mint Ph. M. Halmnak a fünnebb említett katalógusban közzétett Kassai Jakabot illető bibliográfiája.

[124] Mintaszerű fényképeiket lásd a Bayerisches Nationalmuseum idézett katalógusában, a 100—103. táblákon.

már. E mindössze harminc évnyi időköz arra enged következtetni, hogy Jakab mester már mint kitanult, felszabadult legény kerülhetett ki Bécsbe. Kiképzésének ideje tehát éppen a 20-as évekre esik s így nyugodtan elhárítható Ph. M. Halm ama védekezése, mely szerint „der Stil Kaschauers ging wohl von dem monumentalen Realismus der Niederlande aus."[125]

A monumentalitás felé való törekvés nem idegen, sőt egyik jellemző vonása a magyar művészetnek. Egy pillantás a podolini Szt. Katalin zárt, tömeges koncepciójára, meggyőz erről. S hogy a realizmus értékeinek kiaknázása, még pedig abban a nemesen mérsékelt formában, melyben kassai Jakab művészetében is jelentkezik, szintén erénye volt a magyar középkori művészetnek, arról a matheóci feszülettől kezdve mindvégig vannak bizonyságaink.

Mi tehát, midőn a föntebbi példák alapján a XV. század első negyedében egy az északkeleti felvidéken, illetve a Szepességen kimutattunk egy egységesen kialakult, belső erőktől táplált szobrászkört, ismerve Kassának a felvidék életében játszott predomináns szerepét, hasonlót tételezünk fel itt is, habár ennek emlékei elvesztek. De ez elveszett emlékek híjján is a szepességi emlékekből elegendő erőt merítünk ahhoz, hogy kassai Jakab stíljét hazai földről származtassuk s személyét, működését a magyar teremtőerő kisugárzásaként tekintsük, sőt ebben az esetben ama ritka, de mégis elégtétellel eltöltő jelenséget lássuk, hogy a magyar művészet kapott külföldi ösztönzéseit átegyénítve, vissza is tudja hárítani a külföldre.

A szép Madonnák típusának két későbbi s jellegéből már sokat vesztett példánya is fennmaradt a Dunántúlon. Az egyik a sopronmegyei Ruszt plébániatemplomában maradt ránk egy XVII. században készült, de szekrényében gótikus szobrokat őrző oltár mellett oszlopos talapzatra állítva, a másik a fraknói Szerviták templomának baldachinos barokk főoltárán nyert elhelyezést.[126]

[125] Ph. M. Halm u. Georg Hill: Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums I. Abt. 47. l. Az irodalom felsorolás végén.

[126] Éber L.: Középkori szobrok, barokk oltárok. Arch. Ért. 1914.

Mindkét szobor sokat veszített már a stílus puhaságából. Élesebb s bár halmozottabb, de mégis száraz redőkezelésük, az arcokban erősen érvényesülő egyéni jegyek arra mutatnak, hogy korábban, mint a század közepe, nem készülhettek. Mindkettő durván át van festve s otromba XVIII. századi járulékokkal (koronák, jogar) eléktelenítve.[127]

Utoljára hagytuk a korai XV. század erdélyi emlékeinek tárgyalását. Erdélyben a már említett nagyszebeni kő Pieta csoporton kívül maradtak a XV. század első tizedeiből származó faemlékek is.

Legproblematikusabb ezek között az a kisméretű oltár, amely az alsóbajomi evangélikus templomból került a nagyszebeni Brukenthal múzeum tulajdonába. Roth Viktor, aki ezt az oltárt először publikálta,[128] „a XV. század utolsó negyedének sajátságos emléke"-ként említi. Rothnak ez a datálása is téves. Az oltár csakugyan a legsajátságosabb emlékek egyike, sőt abból a szempontból, hogy a szekrény helyét lapos, képszerűen beállított relief foglalja el, egyedülvaló. Méretei kcsinyek. A szárnyaknak 28x135, a középső reliefképnek 59x135 cm a külvilága. Mint a szekrényt, úgy a belső szárnyakat is hasonlóan munkált lapos reliefek borítják. A szekrény helyét öt képmezőre osztja fel a művész, olyformán, hogy az egész területet magasságban felezve nyolc egyforma részre osztotta fel. Jobb és bal oldalon két-két ily nyolcadot úgy egymástól, mint az egységesnek meghagyott középső négy nyolcadtól széles, élesen faragott kerettel választott el. A középső nagyobb mezőben a trónoló Madonnát térdén az álló kis Jézussal ábrázolta, az ezt körülvevő négy kisebb mezőbe két jelenetet komponál, egyikre-egyikre két egymás alá eső mezőt használva fel. E jelenetek: baloldalon a három királyok imádása, jobboldalon pedig a tizenhét éves Jézus a templomban. A három királyok reliefje külön érdekességgel bír, amennyiben a kompozíció teljességéhez szükség van a középső nagy Madonna-reliefre is,

[127] Frey Dagobert: Das Burgenland. Wien, 1929. XIII. l. 26. kép. Frey Dagobert: Das Burgenland. Wien, 1929. XIX. l. 70. kép.

[128] Róth Viktor: Erdély szárnyasoltárai. (Magyarország műemlékei. III. kötet, 134—6. old. l.)

miután a kisebb mezőkben felül csak egy szakállas térdelő, kezében aranytárgyat felajánló királynak a képét látjuk, teljesen a középmező felé fordulva. A kapcsolatot fokozza a kis Jézusnak e király felé kinyujtott keze is. Az alsó mezőben a másik két szent királyt látjuk egymás mellett állva. Egyikük feltekint a kis Jézus felé, másik előbbi társára néz vissza. A templomjelenet felső mezeje Jézust és az írástudókat, alsó mezeje pedig Máriát és Józsefet ábrázolja. Kettejük közt irattekercs nyúlik ki hosszában, mögöttük egyéb alakok sorakoznak.

A szárnyak szintén négy egyforma mezőre osztják. A bal szárny két felső mezeje az Angyali üdvözlet kompozícióját foglalja magában, mindegyik mezőben egy-egy alakkal. Az alsó bal mező a Vizitációt ábrázolja, sajnos, erről Mária alakja levált s elveszett, míg az alsó jobb mezőben Jézus születésének jelenete nyert elhelyezést. A jobbszárny mindenik mezője másmás jelenet színhelye. A bal felsőben Máriát, Jézust és Józsefet látjuk a húsvéti zarándokúton, a felső jobb az angyal híradását jeleníti meg. Alul baloldalt a gyermekgyilkosság, jobboldalt az Egyiptomba való menekülés jelenetét szemlélhetjük.

A kompozícióknak eme rendszertelen és szokatlan beállításából a primitívebb képzettségű mesternek a kompozícionális problémákkal szemben megnyilvánuló önkéntelen fölényét érezzük ki. Hol amit nehezebbnek ítélt egy képmezőben megoldani, menten kettéosztotta. Sőt, amint láttuk a háromkirályok jelenetében, ahol két mező sem volt számára elég, asszociatív tartalmú kapcsolatot teremt a főmező és oldalmezők ábrázolásai között, melyet még a Jézus gyermek mozdulatával a formai kapcsolat félénk jelzésével is alátámaszt.

Technikai sajátosságai is vannak e reliefnek. Ugyanis, mint ezt a Vizitáció jelenete tanusítja, az alakok külön-külön vannak kifaragva s utólag felerősítve a hátteret alkotó aranymintás lemezre.

Ha már most e reliefek stílusát vizsgáljuk, azt találjuk, hogy úgy típusok, mint felfogás és technika tekintetében oltárunk teljesen beleilleszkedik ama lágy stílus keretébe, melyet

fönnebb körvonalaztunk. A Madonna ülésmódja, ruházatának elrendezése, redőinek alakítása, az Angyali Üdvözlet Madonnája, a Vizitáció Erzsébete, a háromkirályok s a templomban levő kis Jézus alakjai szinte még a XIV. század formanyelvét idézik emlékezetbe. Valamivel fejlettebb vonásokat tükröz a többi relief, különösen a Krisztus születése, a híradás és az Egyiptomba való menekülés.

Technikája azonban durva és kezdetleges ennek a mesternek. Redői élesek és érdes szögletesek. Az igazi lágyság csak itt-ott csillan fel a maga teljességében, mint a Krisztus születésének ágytakaróján, az Annunciáció angyalfején és szárnyain, a híradás bárányain, szóval oly helyeken, ahol vésője nem állott aprólékosabb megoldású feladatok előtt.

E technikai kezdetlegességek pedig helyi művészre utalnak, aki egyelőre ki nem derített előképek nyomán talán első önálló művét alkotta meg az alsóbajomi oltár elkészítésével, de minden provincializmusa ellenére föltétlenül a XV. század első tizedeiben, bezárólag 1430-ig s e datálásunkkal az alsóbajomi oltárban az erdélyi szárnyasoltárok legrégibb emlékét látjuk.

Ellene mond e meghatározásnak az a körülmény, hogy az oltár külső szárnyait nyolc női szentet ábrázoló festmény díszíti, melyeknek XV. század végei eredete nem lehet vitás.

Azonban több indok is szól amellett, hogy e képek jóval az oltár készülte után kerültek a szárnyakra. Legelőször is az a feltevés, hogy ez a minden ízében faragott oltár éppen alkalmas festő hiányában készült így, amint van. Ugyanis a XIV. század elején a festett szárnyasoltárok a kedveltebbek[129] s oltárunk a maga egészében festett szárnyasoltár elgondolását tükrözi. Lehetséges továbbá, hogy az oltár külső szárnymezőit is reliefek díszítették, hiszen ez az oltár több meglepetéssel is szolgált már, melyeket azonban éppen technikai sajátságuk miatt könnyen és nyom nélkül eltávolíthattak s helyükbe iktathatták a változott követelményeknek megfelelőbb képeket.

[129] V. ö. Szászfalvi, Mateóczi, Kolozsvári Tamás készítette oltárokat, Erdélyben pedig a prázsmári oltárt.

Ezt talán még egy alapos és a modern technika vívmányait is igénybevevő vizsgálat el is döntheti.

Bárhogyan áll is azonban a dolog, stiláris kérdések döntik el a vitát. Százados késlekedés nem képzelhető el sehogyan sem — már pedig különösen a Madonna alakján ennek lennénk a tanui, — különösen akkor, ha feltételezzük a festmények korral haladó voltát.

Ugyancsak a XV. század első felének emléke az a szép Madonna, mely a nagyszebeni Bruckenthal múzeumban van[130] s mely tanusítja, hogy voltak Erdélynek a korral lépést tartó művészei is.

A karcsú gótikus lendületű test, a finoman munkált, habár szepességi testvéreivel a versenyt ki nem álló redőrendszer szobrunkat, melynek polikrómiája csak nyomokban maradt fenn, a 40-es évek körüli dőre utalják.

[130] V. ö. Roth: Geschichte der deutschen Plastik in Sibenbürgen. Strassburg, 1906. 32—3. l. VIII. tábla.

*

Munkánk befejeztével hálás köszönetünket fejezzük ki mindazoknak, kik bennünket anyaggyüjtésünkben támogattak.

Különös köszönetünket fejezzük ki dr. Varju Elemér úr őméltóságának az átengedett fényképekért.

BEITRÄGE
ZUR
GESCHICHTE DER UNGARISCHEN
BILDSCHNITZEREI
BIS ZUM JAHRE
1450

Von der Mitte des XIII. Jh.'s an können wir von Denkmälern der ungarischen Holzskulptur sprechen. Was hierüber bisnun veröffentlicht wurde umfasst nur einen kleinen Bruchteil und auch dieser ist kunsthistorisch nicht einwandfrei. Trotzdem die Stilübereinstimmungen fast ausschliesslich nach Deutschland, der, par excellence Heimat der Holzbildnerei, führen, lassen sich die ungarischen Denkmäler nicht als purer Nachklang dieser deutschen Kunstblüte betrachten. Es ist irgend etwas in der ungarischen Kunst, welche sie von der deutschen trotz allem absondert. Nicht nur die wählerischere Typenwahl, nicht nur die grösstenteils unentwickeltere Technik, ein gewisser Provinzialismus lassen sich feststellen, sondern ein Predominieren der formalen Schönheit gegenüber einem Überhandnehmen des Extremexpressionistischen, ein im Ganzen lyrischer und nicht dramatischer Geist, welche diese Werke beseelt.

Wir wollen nicht mit strenger Genauigkeit die Nationalität dieser mittelalterlichen Meister nachprüfen, doch müssen wir gegenüber jener deutschen Forscher, welche womöglich jedes Denkmal für einen deutschen Meister in Besitz nehmen wollen, betonen, dass unser archivalisches Material hinlässlich für das blühende künstlerische Leben unserer Städte und für das einheimische Entstehen unserer wichtigsten Altarwerke zeugt. Stilkritische Feststellungen ermöglichten es uns, auf ungarischem Boden fünf verschiedene, doch miteinander in Bezug stehende Kunstgebiete festzustellen, innerhalb welcher zahlreiche ähnliche Bestrebungen und Lösungen das Entste-

hen und Blühen von Lokalschulen beobachten lassen. Solche Lokalschulen blühten in Kassa, in Zipzerland, in den Bergwerkstädten, in Transdanubien und in Siebenbürgen. All dies bestätigt unsre vorerwähnte Ansicht, dass die mittelalterliche ungarische Kunst, insbesondere die Holzbildnerei nicht nur eine Ausstrahlung der deutschen sei, sondern in ihrer Entwicklung andere, einheimisch gefärbte Faktoren eine wichtige Rolle innehalten und wenn auch der Grossteil unsrer Meister deutscher Nationalität war, so nehmen auch rein ungarische Meister einen wichtigen Platz ein, ja sogar die deutschen Meister verdanken ihre Formensprache jenem Kulturmillieu, welche vom Ungartum, von höfischen und geistlichen Zentren gebildet wurde und seine Wirkung überall fühlen liess. Wir hoffen uns von jedern blinden und einseitigen Nationalismus frei, doch müssen wir daran festhalten, dass jene Kunst, welche im Mittelalter auf ungarländischem Boden entstand, blühte und unterging, trotz richtunggebender deutschen Einflüsse eine regionalgeschlossene, charakteristische Züge aufweisende Kunst war, welche füglich mit Ansprüchen auf eine selbstständige Behandlung auftritt und mit Recht als ungarische betrachtet werden will.

In diesem kurzen Auszug ist es nicht möglich eingehender auf das behandelte Material einzugehen. Doch auch die wenigen vorgezählten Beispiele werden zum Erhärten unserer Ansicht vollauf genügen.

Das Christliche Museum zu Esztergom besteht eine aus der Sammlung Simor stammende 92 cm. hohe ursprunglich polichrome, durch ein Feuer geschwärzte Holzfigur der heiligen Magdalene. In den kurzen kunsthistorischen Bemerkungen, welche diesem Denkmal bisher zuteil wurden, erkannte man, dass es das früherstes erhaltenes Werk ungarischer Holzplastik ist. Doch müssen wir die geistigen Ahnen unserer Figur in jenen zwei Figuren des Kölner Kunstgewerblichen Museums erkennen, welche Maria und Johannes darstellend ursprünglich ebenfalls zu einer Kalvariengruppe gehörten und aus Kloster Sonnenberg bei Bruneck in Tirol stammen. Lüth-

gen datiert sie um die Wende des XII. beziehungsweise auf den Anfang des XIII. Jh.'s. Der hohe geistige Gehalt dieser Figuren weist besonders auf jene Gebiete hin, welche von der romanischen Plastik der Lombardei und Frankreichs besonders beeinflusst wurde: diese Gebiete sind ausser Tirol und Südbayern die Rheingegend. Unsre Magdalenenfigur verrät auf den ersten Blick ihren Ursprung von jenen Gebieten wo die geschlossene, grosszügige Formauffassung der italienischen Kunst sich mit dem graziösen Lyrismus der französischen Kunst paarte. Mit unserer Figur ist eine Steinmadonna der Sta. Maria im Kapitolkirche zu Köln in vielen Hinsicht verwandt. Um 1220 entstand auch jene Mensa, welche die thronende Madonna darstellend aus Oberpleis bei Köln is das Bonner Provinzialmuseum gelangte. Auf diesem Relief ist die Kleidung der Engel mit unsrer Holzfigur völlig übereinstimmend, auch in den Köpfen lässt sich gewisse Verwandschaft beobachten. Unsre Untersuchungen führen nur zu dem Ergebnis, den Entstehungsort der Esztergomer Figur in Köln d. h. in der Rheingegend zu suchen und nur 1250 zu setzen, in jene Zeit also, in welcher sich eine im Romanischen fussende, doch schon gotisch gefärbte Kunstübung sich entwickelte. Wie erwähnt, stammt unser Denkmal aus der Sammlung Simor. Über ihre weitere Provenienz herrscht im Museum volliges Dunkel. Durch ein im Jahre 1905 im Museum ausgebrochenes Feuer wurde ihre Bemalung stark beschädigt, teilweise sogar angeschwärzt. Im Jahrgang 1884. der „Egyházművészeti Lapok" veröffentlicht der mit Kaufaufträgen versehene Ausgesandte des Esztergomer Museums einen Aufsatz, in welchen er über die aus Köln soeben angelangte Einkäufe berichtet und unter den Plastiken eine „polikrome Magdalenenfigur in romanischem Geschmack" erwähnt. Diese Aufzeichnung bekräftet in vollstem Masse unsre auf stilkritischem Wege gewonnene Ansicht dass unsre Figur der Kölnischen Schule angehört, beziehungsweise aus der Sammlung Schnüthgen stamme.

Doch ist uns ein Denkmal des XIII. Jh.s in jener

wunderwirkenden Madonnenfigur erhalten geblieben, welche sich in der Kapelle zu Mária-völgy (Kom. Pozsony) befindet. Die kleine, 40 cm. hohe Figur weist nahe Beziehungen in Gewand- und Haarbehandlung, ja sogar im Kopftyp mit einer Madonna des Münchner Nationalmuseums auf. Die plastische Formgebung der ungarischen Madonna ist jedoch etwas lebenswarmer, der Kopf rundlicher. Leider machen die vielfache, grobe Bemalung einen genaueren Vergleich unmöglich. Der Provinzialismus der Schnitztechnik, das hilflose Stauen der Falten oberhalb der Füsse, die weniger schematische, vom gebundenen Stil sich lösende Auffassung der Madonna zeugen für die Arbeit eines ungarischen Meisters, auf deren Formentwicklung südbayerische Kunst von Wirkung war. Unsre Figur mag in den 60-er Jahren des XIII. Jh.s entstanden sein.

Im XIV. Jh. nimmt die Zahl unsrer Denkmäler zu, dies bei der sich immer mehr entwickelnden Schnitzaltären natürlich ist. Das älteste Denkmal des Jahrhunderts ist das Kruzifix zu Matheócz, welches sich auch heute an der Nordwand der Kirchenschiffes befindet. Solch extremrealistische Behandlung des Kruzifixes ist in Deutschland, besonders in der Rheingegend und Schlesien, häufig. In Schlesien kann der Entwicklungsgang von Stufe zu Stufe verfolgt werden. Den Anfang bildet das mit Sicherheit auf 1322 datierte Kruzifix der St. Martin Kirche zu Breslau, den Abschluss das Kruzifix vom Jahre 1400 im Breslauer Diöcesan Museum. Unser Kruzifix reicht sich den früheren Beispielen dieser Schule an. In Köln sind in den Kirchen Sta. Maria in Kapitol, St. Severin, St. Georg solche Holzkruzifixe erhalten, doch bieten auch die kleineren Kirchen der Umgebung zahlreiche Beispiele, unter welchen jenes der Pfarrkirche zu Andernach am wichtigsten ist. All diese Kruzifixe wurden früher um 1400 angesetzt, bis Rathgens für jenes der Kirche Sta. Maria in Kapitol die Einweihung im Jahre 1304 sicherstellte.

Lübbecke erwähnt in seiner Arbeit, dass diese Kruzifixe in Köln und Umgebung allgemein als „Ungarkreuze" vom

Volke benannt werden, vielleicht aus dem Grunde, weil sie ihre Entstehung der Pest verdanken, welche zumeist aus dem Osten kommend den schwarzen Tod über ganz Europa brachte. Diese oberflächliche Erklärung ist bei näherer Untersuchung absolut nicht stichhaltig. Vorerst war am Anfang des XIV. Jh.'s jene Zeit schon längst vorüber, in welcher das Ungartum mit einer Elementarkatastrophe des Westens assoziiert wurde. Doch lassen sich schon im XIII. Jh. rege kommerzielle Beziehungen zwischen Ungarn und Köln nachweisen. Diese Beziehungen lassen auch um XIV. Jh. nicht nach und erhielten durch nach Aachen ziehende ungarische Pilgerfahrten weitere Erstärkung. Demzufolge müssen wir in den „Ungarkreuzen" Beispiele ungarischer Opferwilligkeit sehen ohne dass wir sie als Werke ungarischer Meister beanspruchen wollten. Das bisher Gesagte verhilft uns dann, im Kruzifix zu Matheócz ein Beispiel jener veristischen Denkmäler des Kölner Kreises zu erkennen welcher um die Wende des XIV. Jh.s emporblühte und zu dessen Verbreiterung das Ungartum mit seiner Opferwilligkeit beitrug. Unter der Wirkung dieser frühen kölnischen Beispiele entwickelte sich eine zweite Gruppe in Breslau, deren frühestes Denkmal das Kruzifix der St. Martinkirche ist. In diesem Kreis befinden sich die näheren Stilanalogien zu unseren Kreuz aus Matheócz. Während der Regierung des Königs. Karl Robert standen Ungarn und Schlesien in regen Beziehungen zueinander und so können wir auf Wechselwirkung in künstlerischer Hinsicht auch denken. Wir wollen noch betonen, dass unser Kruzifix nicht ausschliesslich von schlesischen Vorbildern abhängt, wir sind sogar geneigt, in dem das einzige erhaltene Denkmal einer autochton ungarländischen Gruppe zu erkennen und möchten unser Denkmal in die 40-er Jahre des XIV. Jh's. datieren.

In chronologischer Reihenfolge ist das nächste erhaltene Denkmal die Madonna zu Slatwin, welche durch ihre tadellose Erhaltung eine selten günstige Ausnahme bildet. Die nächsten Paralellen lassen sich dem grossen Katalog der Breslauer Ausstellung im Jahre 1920 von Braune und Wiese entnehmen.

Am wichtigsten scheint uns jener Flügelaltar, welcher aus der Ev. Kirche zu Luzine in das Schlesisches Museum der bildenden Künste gelangte. Die Figuren dieses Altars stehen in so nahem Zusammenhang mit unsrer Madonna, dass wir die Meister dieser zwei Werke derselben Werkstatt einreihen müssen. Dass wir jedoch beide Werke nicht einem Meister zuschreiben können, beweist der qualitative Unterschied — zugunsten der Madonna von Szlatvin — der Denkmäler.

Einer späteren Entwicklungsstufe gehört jene Madonna an, welche aus Toporcz (Kom. Szepes) in das Ungarische National Museum gelangte. Diese bildet mit ihrer kräftigeren Körperlichkeit, der schwungvoll gebildeten gotischen S Linie, mit der dichten, doch rundlich — weichen Faltengebung eine Vorstufe der sog. „Schönen Madonnen" bildet. Unser Denkmal ist um 1370—80 entstanden.

Im Zipserland repräsentieren zwei weitere Denkmäler diesen Typ. Das wertvollere ist die sog. Russbacher Madonna des Kassauer Museums, welche — 104 cm. hoch — zwar stark beschädigt, doch mit ursprünglicher Bemalung uns erhalten blieb. Wir möchten diese Madonna in die 90-er Jahre des XIV. Jh.'s setzen.

Aus den 20-er Jahren des XV. Jh.'s können wir mehrere höchstwertvolle Denkmäler erwähnen, unter welchen die aus Toporcz stammende Schöne Madonna des Ungarischen Nationalmuseum hervorragt. Diese Holzfigur bildet den edelsten Nachklang dieses Stiles, die deutsche Kunstübung mitzubegriffen. In naher Verwandschaft mit unsrer Madonna steht jene Statue der heil. Katharina, welche aus Podolin in das Budapester Museum der bildenden Künste gelangte. Der Vergleich dieser beiden Denkmäler beweist, dass wir die stilistischen Paralellen der heil. Katharina nicht im Ausland, sondern auf ungarischem Boden suchen müssen. Vorerst begnügen wir uns mit dem Hinweis auf die Madonna aus Toporc und glauben, dass sie um höchstens einige Jahre später entstanden sein mag. 1430 kann nur als terminus ante quo gelten

1. kép. Magyar mester: Madonna-szobor 1260 körül.
Mária-völgy, Pozsony vm.

2. kép. Kölnvidéki mester: Magdolna 1250 körül.
Esztergom, Keresztény Múzeum

3. kép. Magyar mester: Madonna Szlatvïnról, 1350—60. Budapest, Nemzeti Múzeum

4. kép. Sziléziai mester: Szt. Katalin szobra a Luzinei oltárról, 1350—60. Breslau, Schlesisches Museum

5. kép. Magyar mester: Madonna Toporczról, 1735—80.
Budapest, Nemzeti Múzeum.

6. kép. Magyar mester: Madonna (Ruzsbachról?), 1390 körül. Kassa, Múzeum.

7. kép. A ruzsbachi? Madonna feje

8. kép. Magyar mester: Madonna Toporczról, 1420 körül.
Budapest, Nemzeti Múzeum.

9. kép. Magyar mester: Szt. Katalin szobra Podzlinról, 1425—30.
Budapest, Szépművészeti Múzeum.