

MAROSI ERNŐ

## A reprezentáció kérdése a 14–15. századi magyar művészetben\*

Amikor a *reprezentativitást*, *reprezentációt* tekintjük az egyik olyan kulcsfogalomnak, amely jellemezni képes a középkori művészet bizonyos alapvető kvalitásait és funkcióit, s amikor különböző megnyilvánulási formáit vizsgáljuk a 14-15. századi Magyarország művészeti kultúrájában, tudatában kell lennünk e kifejezés többértelműségének, a mai konvencionális használaton (s a mindennapi magyar köznyelvi jelentésen) túlmenő többértelműségének. A köznyelvi használat ma általában a fogalom funkcionális oldalához tapad: olyan tevékenységet, vagy olyan attribútumokat jelöl, amelyek általában társadalmi státusz, rang kifejezésére szolgálnak. Célunk ezúttal olyan fogalmak keresése, amelyek egyaránt alkalmasak a művészeti jelenségek és a társadalmi funkciók jelölésére. A reprezentációfogalom funkcionálitása tehát eleve megfelel módszerbeli célkitűzésünknek, mert kommunikatív kvalitásra, az élet esztétikai és nem esztétikai területeit áthidaló rendeltetésre vonatkozik.

Még inkább jelentős számunkra az a tény, hogy – jószerivel egyedül a mai magyar nyelvhasználat kivételével – a reprezentáció kifejezés egyben a művészi ábrázolás egyik műszava is (*repraesentare*, *représenter*, *represent*, *rappresentare* stb. és származékaik). Magyarra helyesebben fordítható a „megjelenítés” szavával, mint az „ábrázolni” igével. Pontosabb a distinkció pl. a német nyelvben, amelyben az ábrázolás, vagy a pontos, de rossz „leképzés”, („másolás, utánzás” értelemben) az *abbilden*, *nachbilden* igével jellemezhető, a reprezentáció viszont a *darstellen*, esetleg a „dar”-igekötő jelentésének megfelelő többől képzett *vergegenwärtigen* igékkel adható vissza. Múlt századi kísérletekben magyarul is előfordult ezek mintájára az „előállítás” szónak ilyen használata. A kifejezés tartalmát legvilágosabban az etimológia közelíti meg: *re-praesentare* – azaz az igető a *praesens* (jelen, *gegenwärtig*) – *praesentia* (jelenlét, *Gegenwart*) jelentését tartalmazza; míg az igekötőé sem közömbös: az ismétlődést fejez ki. Ebben az értelemben tehát a reprezentáció nemcsak megjelenítést, hanem újbóli, másodszori megjelenítést, esetleg felidézést jelent. Ez a megkettőződés, duplikáció éppúgy benne van a magyar *másolat* (vö. még *másodlat!*) szóban, mint pl. az ugyancsak sorszámos *alter ego*

\*E tanulmány 1982-ben vitaanyagként készült, a benne tárgyalt anyag A magyarországi művészet története 2. köteteként készülő Magyarországi művészet 1300 körül – 1470 körül c. kötetben kap bővebben kifejtett ismertetést és elemzést. Nagy részt bemutatta a Művészet I. Lajos király korában 1342–1382 c. kiállítás (Székesfehérvár, 1982), amelynek katalógusa (Budapest, 1982) az Anjou-kori anyagra nézve a legtöbb kérdésről és irodalmáról eligazítást nyújt. E tanulmány gondolatmenete részben azonos az ott közölt, A 14. századi Magyarország udvari művészete és Közép-Európa c. tanulmányával (i. h. 51–77).

kifejezésben. Mint portréábrázolási módszert, ugyanez jellemzi a minden európai nyelvben régies *contrefaire*, *contraffare* ige és a portré mint *counterfait*. Számunkra lényeges és a mai magyar nyelv ábrázolástechnikai szókincsével megkülönböztethetetlen az, hogy a *repraesentatio* nem az ábrázolás módját és eszközeit (pl. portré: a *portraiture*–*pourtraiture*-ből; *imago*, *Bild*, kép; továbbá: *Abbild*, *Nachbild* stb.), hanem a valóság megkettőződését, önmagát mint eredményt jelenti. Ezért nem is feltétlenül művészi eljárás, utánzás eredménye, hanem más úton is létrejöhet. Fontosabb benne továbbá maga a párhuzam a tárgy és annak praesentiája között: ez inkább viszony, mint produktum, inkább akció, mint objektív realizáció.<sup>1</sup>

A középkorban a valóságban is a jelenlét fogalmának széles körű (így a bírászkodási gyakorlatban, de ugyanígy pl. mind egyháznagyok, mind világi tisztségviselők helyettesítése révén érvényesülő) tág értelmezése jelzi, hogy korántsem csak a művészetre vonatkozó jelenségről van szó. Inkább arról, ami a műalkotásokat is, az uruk *képében* fellépő helyetteseket is összefűzi egymással, a képviselőt elvéről. Így tekintve, a reprezentáció valóban akciónak bizonyul, amelyben valamilyen minőség, pl. tisztség nyilvánul meg. A képviselőt elve nemcsak ott érvényesült, ahol azt a helyettesítés állandó gyakorlata tette szükségessé, hanem pl. *alter egók* állításában is. Ilyen esetekről a krónikák is beszámolnak. Az egyik e szempontból tanulságos – bár veszélyhelyzetben bekövetkezett – eset Dezső vitéz önfeláldozásának és fegyvercseréjének története Károly Róbert Basaráb elleni hadjáratának elbeszélésében. A másik, igen részletesen előadott történetet Kétyi János ferences provinciális írta le Károly Róbert temetésének elbeszélésében. Itt ugyancsak a király címeres fegyverzete a reprezentáció eszköze; a háromféle: lövész, nehéz lovas- és tornafegyverzetet három lovag viselte a temetési menetben, akik „testestül-lelkestül a király úrhoz voltak hasonlatosak”. Az elbeszélésnek különös jelentőséget ad az a benne foglalt kritika, amely az udvari reprezentáció új gyakorlatának legfontosabb alapelvét, a nyilvánosságot állítja mércéül: „nem letakart arccal és néhány napig titokban őrzött testtel – mert egyes esetekben egynemely király halálakor állítólag ez a helytelen szokás kapott lábra –, hanem nyíltan mindenki jelenlétében, és nyilvánosan, mindenki szeme láttára szállították a mondott testet Fehérvárra, hogy ott eltemessék.” Biztosra vehető, hogy ez az újonnan bevezetettnek mondható, a

<sup>1</sup> A reprezentál-representáció-representatív jövevényszó-sor jelentéseihez l.: A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára III. Budapest, 1976. 387. sk. – Számunkra alapvető a főnévi alak négy jelentése: 1. „jelentés, előterjesztés”; 2. „képviselő”; 3. „külső”; 4. „ranghoz illő életmód folytatása, a rangnak külsőségeiben való megnyilvánulása”. Szempontunkból a többbértűségnek hangsúlyos jelentősége van; egyedül ennek figyelembevételével követhetők nyomon a jelenség történeti változásai.

Az újabb művészettörténeti irodalom a reprezentáció-fogalommal elsősorban szemantikai értelemben, a kép és a valóság megfelelése szempontjából él: mindenekelőtt *Ernst H. Gombrich: Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form*. London, 1963. és *uő: Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Washington, 1960, főként 366. skk. (magyarul: Budapest, 1972). Ebben az értelemben mutatja be a reprezentáció elméletét: A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok, szerk. *Horányi Özséb*; Budapest, 1982. A *repraesentatio* teológiai értelmezése jellemző módon alkalmat adott már Aquinói Tamás egyik legismertebb esztétikai exkurzusára: a Szentháromság személyeinek tulajdonságait fejtegetve állapítja meg: „Quantum . . . ad secundum (ti.: debita proportio sive consonantia) convenit cum proprio Filii, in quantum est *imago expressa* Patris. Unde videmus quod aliqua imago dicitur esse pulchra si perfecte *repraesentat* rem, quamvis turpem.” *Summa Theologica* I, 39, 8.

12. század óta minden bizonnyal Franciaországban és Angliában kialakult szokásoknak megfelelő temetési rítus nem állt magában: mintegy tükörképe lehetett az udvar által kultivált szokásoknak, ordóknak.<sup>2</sup>

Viszonylag új és bizonyosan újszerű jelvény volt az ez alkalommal is használt, a király személyét „testestül-lelkestül” megjelenítő, struccos sisakdísz, a magyar Anjou-dinasztia mindmáig megfejthetetlen utalásokkal telített, devizaszerű leleménye.<sup>3</sup> A legalább fiziognómiai hasonlóságot, de lehetőleg pszichikai kifejezést elváró, mindenképpen azonban szemlélhető objektumot, nem pedig múló álarcosdit igénylő modern olvasó számára legalábbis elidegenítő a megjelenítésnek ez a módja. Elegendő csak történelmi munkák illusztrációira gondolni: mennyivel szívesebben közölnek egy jól-lehet anakronisztikus, de „élményszerű” fiktív portrét, mint egy hiteles, reprezentatív ábrázolást vagy szimbólumot a modern portré előtti korszakból! Mert épp a 14–15. század egész Európában a szemléletváltás időszaka; s a reprezentatív formák nagy átmenete külön elemzést igényel.

\* \* \*

A középkori reprezentáció legegységesebb feladatköre és egyben legsokrétűbb eszköztára az uralkodói udvarhoz kötődik. Az *udvari reprezentáció* mindig kétirányú: egyaránt irányul az országon belülről és külföldre; mindkettőnek tárgya az uralkodó és az ország szuverenitásának kifejezése. Ebben az értelemben minden fajtájának, beleértve a művészetet is, fő feladata a felség megjelenítése. Ezért nyilvánossága a legtágabb, hagyományai a diplomáciai és dinasztikus összeköttetéseknek megfelelően kozmopolitizmus jellegűek. A művészettörténeti szóhasználatban a 14–15. században gyakran beszélnek „internacionális” udvari művészeti áramlatokról – ha a jelző nem pontos is, jól érzékelteti a kulturális szféra interregionális összefüggéseit.<sup>4</sup> Az udvari reprezentációnak mind belső, mind külső funkciójában nyilvánvalóan érvényesül nem személyhez kötött, hanem kollektív és megosztható jellege. Hordozója és részben eszköze is a király kísérete, részesednek benne a király helyetteseiként vagy megbízottaiként működő méltóságviselők, diplomaták, hordozója a kancellária is a király személyéhez kötött, kíséretében működő, illetve állandóan az országos központokban berendezkedő különböző részlegeivel, osztályaival.

E reprezentáció legáltalánosabb tartalmaként „*felségi*” jellege nevezhető meg. Az a fogalom, amit *regia maiestas* néven ismer és tisztel a kor köztudata és írásbelisége, a legkülönbözőbb rendeltetésű és minőségű tárgyakban jelenhet meg, eltekintve ezúttal

<sup>2</sup>Vö.: *Thuróczy János: A magyarok krónikája.* Budapest, 1978. 239, 244. skk. (Horváth János fordítása). A temetési rituálé értelmezéséhez l. *Horváth János: Középkori irodalmunk székesfehérvári vonatkozásai. Székesfehérvár évszázadai 2.* Székesfehérvár, 1972. 130. A temetési szokás nyugat-európai eredetéhez l. *Ewa Snyezńska-Stolot: Dworski ceremonia pogrzebowy królów polskich w XIV. w. Sztuka i ideologia XIV wieku.* Warszawa, 1975. 89–100.

<sup>3</sup>*Vajay Szabolcs: A sisakdísz megjelenése a magyar heraldikában. Levéltári Közlemények 40/1969/279. skk.*

<sup>4</sup>Az internacionális gótika fogalmához alapvető: *Otto Pächt: Europäische Kunst um 1400.* Kiállítási katalógus, Wien, 1962; vö.: *Luisa Castelfranchi-Vegas: International Gothic Art in Italy.* Leipzig, 1966.

nem tárgyi megnyilvánulási formáitól. Inkább funkcionális jellegűek azok az építészeti feladatkörök, amelyek az uralkodó védelmi, államhatalmi kötelezettségeivel függnek össze, amilyen az ország várainak, városainak állandó karbantartása, fejlesztése. Másrészt, mint minden keresztény uralkodónak, törődnie kellett az egyházak gyarapításával, gondozásával. Az e funkciókkal kapcsolatos tettek és művek sorában nagyon nehéz megkülönböztetni a rendkívüli, kvalitásukkal is kiemelkedő teljesítményeket. Így pl. az ország legtöbb székesegyházának 14–15. századi helyreállítása alig jelentett többet az Árpád-korból hagyományozott épület tatarozásánál és modernizálásánál. Ilyen volt pl. a Károly Róbert-féle, kétszéri székesfehérvári építkezés is. A 12–13. századi franciaországi gótika normái szerint épült katedrális a 14. századig csak egy állt az országban: a 13. század első felében felépített második kalocsai székesegyház; annál feltűnőbb, hogy a 14. század közepe táján, egyidejűleg prágai, gnieznói, poznaíni, hasonló jellegű alapításokkal, két szentélykörüljárós, kápolnakoszorús székesegyház építését is elkezdték: a váradiét és az egriét.<sup>5</sup>

Úgy látszik, a magyarországi Anjoukat, majd utánuk Mátyást is foglalkoztatta méltó családi temetkezési helyük kialakítása. Mindkét vállalkozás Székesfehérvárhoz kapcsolódik, az előbbi sírkápolna, az utóbbi valószínűleg nagyobb szabású, elkezdett átépítés keretében emelt kápolna formájában. Jellemző, hogy ezt megelőzően Mátyás anyja és bátyja gyulafehérvári síremlékeinek befejeztetésével családjának még az erdélyi püspöki székhelyen kialakított temetkezőhelyén munkálkodott.<sup>6</sup>

Nem kevésbé nehéz kimutatni a rendkívüli teljesítményeket és felismerni a különleges jelentésű típusokat a profán építészetben. Kétségtől ezek közé tartoznak a Nagy Lajos diósgyőri és zólyomi várkastélyainak centrális formájában megjelenő szabályos elrendezésű várkastélyok, amelyeknek típusa még a 15. század elején is eleven volt. Könnyebb rámutatni a típus antikizáló előzményeire és általános elterjedtségére a 14. századi udvari építészetben, mint pontosan felismerni eredetét. Ugyanez fokozottan érvényes a visegrádi királyi palota teraszos elrendezésére. Egyes jelentőségteljes építészeti motívumok jelenléte is viszonylag jól követhető. A vártornyok reprezentatív szerepét jól dokumentálja a Zsigmond budai Friss palotájának egykori együtteséhez tartozott címertorony. Újabban annak a diadalív-szerepet betöltő, díszes kaputorony-típusnak jelenléte is hangsúlyt kapott régészeti leletek révén, amelynek legismertebb példája a IV. Károly-kori prágai óvárosi hídtorony. A győri Püspökvár kaputoronyát Kálmán püspök kőből faragott címere díszítette, a visegrádi palotaegyüttes zárófalanát vezető torony bejárati csarnok fölött emelkedett, s Mátyás korában átalakított homlokzatának omladékaiból gazdag heraldikus-figurális kompozíció maradványai kerültek elő. A Zsigmond-kori budai várnak a szárazárkon keresztül vezető hídhöz tartozó Zsigmond-kori kaputornyának homlokzatán a király szobra állott, s azt Mátyás korában felújították. Ekkor a kapuk figurális dísze különösen fontos szerepet kapott.

Nem kevesebb tudatos tartalmi utalást tartalmazott Visegrád gazdag kútarchitektúrája: Lajos és Mátyás korában a kutakhoz fűződő heraldikus, illetve azt kiegészítő

<sup>5</sup> L. Marosi Ernő: Katalógus 1982. 56. sk.

<sup>6</sup> A székesfehérvári Anjou-sírkápolna kérdéséhez l. *Kralovánszky Alán–Szakál Ernő–Lövei Pál*: I. Lajos székesfehérvári síremléke. Katalógus 1982. 165. skk. – Mátyás sírkápolnájának kérdéséhez l. *Marosi Ernő*: Mátyás király székesfehérvári sírkápolnája. Székesfehérvár évszázadai 2. Székesfehérvár, 1972. 169. skk.

allegorikus ábrázolási programok ismereteseek. Elgondolkoztató, hogy maga a kutakban bővelkedő kert éppúgy paradicsomi képzeteket keltett, amint az Anjou-kori díszudvar toronyra emlékeztető ún. kútházás kútja valóban olyan típushoz tartozott, amelyet szívesen ábrázoltak paradicsomkert-képeken vagy Élet kútjaként.<sup>7</sup> Ugyancsak Visegrádon, de a reneszánsz Budán is, a függőkert jelent meg uralkodói toposzként, amint elválaszthatatlanok ez ambícióktól az olyan közcélú létesítmények, mint a vízvezetékek. Ugyanígy, aligha csak Bonfininak juthatott eszébe Trajanus a Zsigmond idején tervezett Dunahíd kapcsán.<sup>8</sup>

Amily nyilvánvaló az uralkodói reprezentáció eszközeinek hagyományos megköttöttsége az építészeti típusokban, ugyanolyan régi hagyományokra vezethetők vissza az egyéb, jelvénytartó tartalmat hordozó tárgyi attribútumok is. Ez vonatkozik mindenekelőtt a hatalmi jelvények történetileg kialakult együttesére, amelynek jelentésében éppen az egyes, régtől hagyományozott darabok szoros összetartozása kapott lényeges szerepet, ez összeforrottság útján is kifejezésre juttatta az uralom legitimitását. Az uralkodói jelvények és ruházat esetében is megkülönböztetendők a valóságosan birtokolt tárgyak az attribútumoktól. Jóllehet, bizonyos uralkodó-ábrázolásokat olykor érvként idéznek egyik vagy másik feltételezett attribútum reális meglétének bizonyítására, mégiscsak feltűnő, hogy a ma is meglévő koronázási jelvények felismerhetően nem szerepelnek ábrázolásokon a 16. század vagy újabb feltevések szerint a 15. század vége előtt.<sup>9</sup> Ezért az uralkodó-ábrázolások attribútumainak helyét mindenekelőtt az ábrázolások ikonográfiai hagyományában kereshetjük.

A legfontosabb és legrégebbi hagyományra visszavezethető reprezentációs formának magát az ábrázolást tekinthetjük. Eredetét tekintve, a *maiestas*-típusú portré egyértelműen a késő antik császárportréban gyökerezik, s egész középkori művészettörténetében összefonódik egymással az istenség eljövételének (*Maiestas Domini*) és a földi uralkodónak ábrázolási hagyománya. A teljes szembenézetben ábrázolt, trónoló, ünnepléses uralkodókép, amely ünnepléses festészeti alkotásoktól kezdve pecsétekig és pénzéremekig mindenütt kötelező, annyira formulaszerű, hogy pl. Cennino Cennini festészeti traktátusában a frontális nézet (*en face*) műszava: „*in maesta*” (Libro dell’arte Cap. IX.)<sup>10</sup> Éppen formulaszerű kötöttsége miatt a 14–15. századi művészetben nem is tekinthető a modern értelemben portréjellegűnek, mivel hiányzik belőle az az egyéni vonatkozás és az a kép és a szemlélő közötti kapcsolat, amely a modern európai portré

<sup>7</sup> Vö.: Marosi Ernő: Katalógus 1982. 58. sk.

<sup>8</sup> *Feuerné Tóth Rózsa*: A budai vár függőkertje és a Cisterna Regia. Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok, szerk. Galavics G. Budapest, 1975. 11–154, különösen: 27. skk. – Bonfini a budai híd-tervről: Dec. III. lib. III. Antonius de Bonfinis Rerum Ungaricarum Decades III. Lipsiae–Budapest 1936. 75.

<sup>9</sup> Vö.: Bodor Imre: A magyar korona legkorábbi ábrázolásai. *Ars Hungarica* 1980/1. 17. skk. – Az uralkodóábrázolások hagyományához l. főként *Perey Ernst Schramm*: Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit I. Bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts (751–1152). Leipzig–Merlin, 1928. és *uő*: Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters. *Vorträge der Bibliothek Warburg* II/1922/23.

<sup>10</sup> *Cennino Cennini*: Il Libro dell’arte, commentato ed annotato da Franco Brunello, con una prefazione di Licisco Magagnato. Vicenza, 1971. 11.

definíciójához hozzátartozik.<sup>11</sup> Így ezt a képtípust reprezentatív sémának tekinthetjük, az ikonológiai módszerű művészettörténetírásban „Pathosformel”-nek nevezett, funkcionálisan meghatározott képtípus értelmében. Bizonyos, hogy a majestas-képek nem az egyetlen ilyen jellegű képtípust jelentik: hasonló meghatározottság érvényesül más képtípusokban is, amelyek közül a gyakoribbak pl. a donátorkép, a votívábrázolás stb.

A Képes Krónika illuminált képciklusa e portréformák gazdag választékát szolgáltatja; s hogy mennyire formulaszerűek, arról világosan tanúskodnak olyan ábrázolási típusok, amelyek látszólag az egyházi ábrázoláskorból erednek. Ilyenek a votívképekre emlékeztető templomalapítás-jelenetek, még inkább az id. Erzsébet királynét gyermekeivel bemutató kép, amely a köpenyeges Madonnák kompozíciós típusát követi. Vallásos jelenetábrázolások, pl. Mária születése-jelenetek típusába illeszkedik az István születését ábrázoló kép, s Szigethi Ágnes kutatásai igazolták, hogy a történelmi jelenetek, különösen a csataképek többsége – valószínűleg a *Les Grandes Chroniques de la France* illusztrációjának közvetítésével – a psalterium-illusztrációkban gyökereznek. Addig, amíg a Krónika képtípusainak teljesebb körű vizsgálata meg nem történik, kár ennél több szót vesztegetni arra az általánosságban nagyon is jól ismert jelenségre, hogy a „Pathosformel” értelmében felfogott figuratípusok olyan keretformákat jelentenek, amelyeket a középkorban a vallásos és a profán művészet egyaránt felhasznál. Egy dologra azonban mégis fel kell hívunk a figyelmet: az ábrázoltak bizonyos tipológiájára. Találunk a Krónika illusztrációi között bölcsként, bíróként, kegyesként ábrázolt királyokat, míg a másik alaptípust a fegyverben ábrázolt lovagok jelzik. Ezt a két alapvető formát ismerik a festők, s egyes esetekben, jelentős uralkodókra (így pl. Szent István, László esetében) mindkét formulát alkalmazták. Közben a történettel nagyon is ismerős festők (l. pl. II. Béla vakságának pontos és finom jellemzését és még számtalan motívumot) bizonyos mértékig nivellálnak. Még Kun László jellemzése sem megy túl a keleties öltözet alkalmazásán, s nem jut negatívumokig; s a csecsemőkorában meghalt III. Lászlót is ifjúnak ábrázolják: nyilván ebből engedve már a fenség ment volna veszendőbe. Ezek a példák önmagukban is elegendően bizonyítják: Lajosnak a Krónika frontispiciumán szereplő trónoló maiestas-képében sem várható el sem olyan verizmus, s főleg nem olyan kritikai-karikaturisztikus él, amint ezt Berkovits Ilona 1953-ban feltételezte. A Krónika képciklusának modernségét nem ilyen stílárius elemekben kereshetjük, hanem abban a tényben, hogy uralkodóábrázolásai Attilától Nagy Lajosig igen részletes és terjedelmes genealógiai ciklust alkotnak, hasonlókat azokhoz, amelyek Franciaországban, Nápolyban, Csehországban, Ausztriában e korból ismeretesek. A genealógiai ciklus és a történelmi jelenetsorozat kombinálása, két középkori „műfaj”, *imago* és *historia* együttes alkalmazása pedig rendkívül gazdagságot kölcsönöz az illusztrációsorozatnak.<sup>12</sup>

<sup>11</sup>A portré fogalmához l. *Harald Keller*: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3/1939/227–356; *Claire Richter-Sherman*: The Portraits of Charles V of France. New York, 1969. 33; *Gerhard Schmidt*: Zu einigen Stifterdarstellungen des 14. Jahrhunderts in Frankreich. *Études d'art médiéval offerts à Louis Grodecki*. Paris, 1981. 269. skk.

<sup>12</sup>A Krónika realizmusának feltevése: *Berkovits Ilona*: A magyar feudális társadalom tükröződése a Képes Krónikában. *Századok* 1963. 72. skk.; – a képtípusok eredetének megkülönböztetését *Szigethi Ágnes* kezdte meg: A propos de quelques sources des compositions de la *Chronique Enluminée*. *Acta Historiae Artium* XIV (1968) 177. skk. Újabbán l. *Wehli Tünde*: Kata-

E képek ábrázolásmódja ideáltipikusnak s nem egyénítettnek mondható: a keretforma alapján, valamint a ruházat, fegyverzet, jelvények révén egy sor „*Gattungsbegriff*” nyerhető: pl. császár, jámbor király, bölcs király, lovagkirály, ifjú herceg, keleties könnyűlovas (honfoglaló magyar, kun, tatár stb.), vagy tisztes matróna, anyakirálynő, hercegnő, érsek, szerzetes, közember stb., stb. Még az is megkülönböztethető, hogy valaki legitim uralkodó-e vagy bitorló. Ugyanide tartozik egyes egyéni adottságok általános jellemzése is: pl. II. Béla vak, Salamon vezeklő. Ami mindezen túlmegegy, s a „személyazonosság” körébe tartozik, a viselet és a fegyverzet heraldikai jeleiből szűrhető le, illetve az írásból derül ki (nemcsak a Krónikában jut döntő szerep a képtitulusoknak, hanem hasonló volt a felirat szerepe más ábrázolások mellett is.) Így a „portré” azonosításának a következő rétegei adottak: 1. az ábrázolt neme, státusa, 2. nemzetiségi, családi hovatarozása, 3. neve, szemben a fordított, modern azonosítási szisztémával, amelynek modellje: 1. felismerés, 2. attitűd, 3. rang. A képi reprezentáció elsőként jellemzett modellje nem áll ellentétben a mindennapi életben szokásos azonosítási módszerrel, míg a második, durva megközelítésben „modern” portréalkotásnak jellemezhető forma a 14. században az intimitás nagy fokához kapcsolódik: IV. Károly császár személyes használatára szánt kódexeinek dedikációs képein, közvetlen udvari környezetének olyan votívképein, mint Očko érseké, vagy az exkluzív karlsteini várkapolna freskóin fordul elő, ugyanígy jelenik meg pl. V. Károly királynak vagy a burgundi és berryi hercegeknek legszemélyesebb műkincsein. Elvileg nem zárható ki alkalmazása az Anjou-kori Magyarországon sem, emléke azonban nem maradt.<sup>13</sup>

Az ideáltipikus ábrázolásmód persze nem zár ki bizonyos, legáltalánosabb értelemben vett egyéni hasonlóságot, sőt, még kedvez is annak. Ez rendkívül bonyolultá teszi a kor ábrázolásaiban megítélését. Általánosan elterjedt a 14–15. század művészetében – többnyire szentek ábrázolásaiban vagy jelenetek figuráiban kryptoportrék felfedezése. Valóságos sportággá vált pl. a rejtett Zsigmond-ábrázolások számának gyarapítása.<sup>14</sup> A valóban igazolható, a portré fent említett ismérveivel is alátámasztható eseteken kívül a csak általános fiziognómiai hasonlósággal jellemezhető eseteknek azonban más magyarázatuk is van. Az ideáltípus ugyanis per definitionem azonosulást igényel, s ez nemcsak a művészetben következett be: a mindennapi életben is lezajlott. Kimutatták (pl. H. Wammetsberger), hogy IV. Károly szakállviseletével is alkalmazkodott a nagy károlyi ideáltípushoz, amikor letette a Vencel nevet.<sup>15</sup> Nálunk hasonló portréikonográfiai kérdések fűződnek Nagy Lajos ábrázolásainak szakállas vagy szakálltalan típusaihoz, Zsigmond fiziognómiai változásaihoz, felismerték őket (p. o. Vayer L.)

---

lógus 1982. 123. skk. – Imago és historia mint a középkori ábrázolások két alapvető műfaja: *André Grabar*: Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Age. Paris, 1979.

<sup>13</sup> *Helene Wammetsberger*: Individuum und Typ in den Porträts Kaiser Karls IV. Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität zu Jena. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 16/1967/86; *Richter-Sherman*: i. m. 1969. 17. skk; vö. még: *Anton Legner*: Ikon und Porträt. Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Katalógus. Köln, 1978. 3. 217. skk.

<sup>14</sup> Vö.: *Bertalan Kéry*: Kaiser Sigismund Ikonographie. Wien–München, 1972. 157. skk.

<sup>15</sup> *Wammetsberger*: i. m. 1967. 79. skk.

Mátyás nagy orrának portréhú vagy karikatúrisztikus kiemelésében.<sup>16</sup> Felvethető lenne továbbá az ideáltípus kérdése, összekapcsolva a „cui prodest” problematikájával a vitezesség tükreinek, Szent Györgynek és Szent Lászlónak ikonográfiai típusaival kapcsolatban is.

\* \* \*

Az udvari reprezentáció fentebb legfőbb vonásaikban jellemzett típusaihoz néhány *speciális kvalitás* tartozott, amelyek kétségkívül *normatív szerepet is betöltöttek*. Legcélszerűbb ezeket a normákat a 14. századi állapotok alapján jellemeznünk, anélkül, hogy számbavételük a teljességre igényt tarthatna.

Az *ereklyekultusz* a szónak mind szűkebb (egyházi, a szentek ereklyéire vonatkozó) mind tágabb (emléktárgyakra vonatkozó) értelmében az udvari reprezentáció egyik központi alapelve. Mindkét értelemben érvényes ez a kultusz „Szent István koronájára” és a koronázási jelvények zárt együttesére. Ezek önmagukban is ereklyeszerű tárgyak, s bizonyára tartalmaztak is ereklyéket. Újabb kutatások (Kovács Éva) hívták fel a figyelmet a 13. századi valódi kereszt és töviskorona ereklyekultuszának magyarországi jelenlétére és pecsétek hátlapjainak legendáiban is kifejeződő fontosságára.<sup>17</sup> Két végrendelet, II. Károly nápolyi király özvegyének, Mária királynénak (+1323) nápolyi hagyatéki leltára, s Erzsébet királynénak, Károly Róbert özvegyének (+1380) végrendelete ad jó képet a különböző eredetű emléktárgyak egyesítéséről. Mária kincsei között pl. főként Árpád-házi, nápolyi Anjou-házbeli és Szent Lajostól eredő emléktárgyak a legbecsesebbek. Erzsébet végrendelete inkább az általa összegyűjtött tárgyaknak célszerű elosztására való törekvésről tanúskodik. Erzsébet kincstára, minden gazdagsága mellett is, viszonylag egyszerű felépítésű lehetett: fő részeiként a házi ezüstnemű, illetve a kápolna felszerelése különböztethető meg.<sup>18</sup>

Ez a struktúra nem fogadható el minden további nélkül a királyi kincstár modelljeként. Ennek önálló részét képezhették a koronázási jelvények, melyeknek őrzéséről külön gondoskodtak; az udvari kápolna felszerelésének tárgyai (1366-tól bizonyára a budai kápolna prépostságának kezelésében), s a kápolnával bizonyosan összefüggő, szükségképpen nemcsak liturgikus tárgyú kódexekből álló könyvtár. Az 1386. aug. 27-i decretum (V. art), amikor a Horvátiak által elvett kincsek visszaszerzéséről intézkedik, két kategóriát különböztet meg: ereklyéket és egyebeket – megjegyzendő, hogy a zsákmány csak az utazó udvar kíséretében volt kincsekből állhatott. Miközben a koronázási jelvények őrzéséről Visegrádon – Kottanner Ilona jóvoltából – egészen pontosan, Budán (a tárnokház Zsigmond-kori említése révén) legalább topográfiailag tudunk, alig ismerjük ezek kultuszának formáit. A középkor ereklyéi ugyanis, ha rejtve maradtak,

<sup>16</sup> *Lajos Vayer*: Vom Faunus Ficiarius bis zu Matthias Corvinus (Beitrag zur Ikonographie des osteuropäischen Humanismus). Acta Historiae Artium XIII/1967/191–196.

<sup>17</sup> *Kovács Éva*: A középkori magyar királyság jelvényeinek kérdéséhez. Székesfehérvár évszázadai. 2. Székesfehérvár, 1972. 108. skk. – Későbbi, bővebb kifejtés: Signum crucis – lignum crucis. (A régi magyar címer kettős keresztjének ábrázolásáról.) Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról. Szerk. Székely György. Bp., 1984. 407.

<sup>18</sup> *Vö.: Marosi Ernő*: Katalógus 1982. 61. sk.

aligha tölthették be reprezentatív funkciójukat. A szokásos ereklyebemutatásról, „*Heil-tumsstuhl*”-ról csak Windecke tudósít; akkor a császári jelvényeket mutattatta be Zsigmond. Ugyanilyen alkalmak az udvar más jelvényeivel és ereklyéivel kapcsolatban is feltehetőek. Aligha tévedünk, ha ilyen funkciót is tulajdonítunk a budai Szent Zsigmond prépostsági templom mindmáig éppen csak lokalizált, de közelebből nem ismert épületének.<sup>19</sup>

Az udvar reprezentációjával egyértelműen összefügg az ország ereklyekincsének ápolása és gyarapítása. Különösen kiemelendő az a gondos figyelem, amellyel az Anjou-dinasztia az ország szentjeinek, a maga „szent őseiként” tisztelt Árpád-ősök, „szent királyok” ereklyéit övezi. Látszólag a szabadságjogokat biztosító „szentkirály” kultusza ekkor fordult át a „szentkirályok” (l. a Barbarossával kezdetét vevő kölni Háromkirályok-kultusz) együttes tiszteletébe.<sup>20</sup> István és Imre sírhelyét Károly Róbert rögtön uralmának konszolidálásakor átépítteti, a nagyváradi Szent László-sír fölötti építkezések és szoborállítások ugyancsak nem függetlenek az udvar szándékaitól és támogatásától. A Nagy Lajos-kori sajátos munkamegosztásban számos jámbor feladat jut Erzsébet királynénak (az udvar képviselőjében, de semmiképpen sem önállóan, mint ezt az utóbbi időben különösen a lengyel Eva Śnyeżyńska-Stolot tételezi fel<sup>21</sup>): az ő donációja volt Szent Gellért ezüst csanádi ereklyetartója, 1380-ban a székesfehérvári Szent Imre-oltár számára is hagyatkozott. Az udvari támogatás feltehetően szerepet játszott a margitszigeti fehér márvány Margit-síremlék emelésében.<sup>22</sup> A régi, nagyra becsült ereklyék közé tartozott Szent György feje Veszprémben; a becses új szerzemények sorába a budaszentlőrinci Szent Pál-ereklye, bizonyára a zárai Szent Simeon-múmia is. A fontosabb későbbi középkori szerzemények sorából kiemelkedik Alamizsnás Szent János testének megszerzése a budai palotakápolna számára Mátyás idején.

Ez ereklyék csereforgalma meglehetősen hűséggel tükrözi a közép-európai külkapcsolatokat, diplomáciai összeköttetéseket. Ezekhez az általános alapelvekhez és stílus-törékvésekhez igazodtak kialakításukban, jellegükben az ereklyetartók is. Ismerünk

<sup>19</sup> 1423 karácsonya: *Eberhard Windecke*: Das Leben König Sigmunds. Die Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit in deutscher Bearbeitung, fortgesetzt von W. Wattenbach. Fünfhundertes Jahrhundert Bd. I. übersetzt von Hagen. Leipzig, 1886. 133.

<sup>20</sup> A magyar királyszenek kultuszának háttere eddig felderítetlen. A 13. században még Szent István a „szentkirály”, személye jogok forrása (vö. *Győrffy György*: István király és műve. Budapest, 1977. 469.). Az Anjou-dinasztia vezeti be – legitimitásának bizonyítása érdekében – a szent király ősökre való együttes hivatkozást. A királlyal szemben viszont Szent László lesz – bizonyosan már a 14. század második felében, pl. akkortájt, amikor Nagy Lajos garasainak trónoló uralkodóábrázolását Szent László kiszorítja (CNH II. 67. sz.) – az ország szentje. Ennek megfelelően kapja jelzőit a vallásos költészetben is: „athleta patriae” vagy „Magyarországnak ékes oltalma”. A kérdés, valamennyi társadalmi vonatkozásával, alapos feldolgozásra vár, tekintve számos emlékműanyagát is.

<sup>21</sup> *Ewa Śnyeżyńska-Stolot*: Queen Elizabeth as a Patron of Architecture. Acta Historiae Artium XX/1974/13. skk.; Ze studiów nad kulturą dworu węgierskiego królowej Elżbiety Łokietkówny. Studia Historyczne XX/1977/181. skk.; Tanulmányok Erzsébet királyné mecénási tevékenységéről (Liturgikus textíliák és paramentumok). Ars Hungarica 1979/1. 23. skk.; Studies on Queen Elizabeth's Artistic Patronage. Critica d'Arte fasc. 166–168. (1979) 97. skk.; Tanulmányok Łokietek Erzsébet királyné műpártolása köréből (ötvöstárgyak). Művészettörténeti Értesítő XXXI/198/233. skk.

<sup>22</sup> *Pál Lövei*: The Sepulchral Monument of Saint Margaret of the Arpad Dynasty. Acta Historiae Artium XXVI/1980/175. skk.

itáliai típusú és stílusú fehér márvány ereklyesírt (Margitsziget), láda vagy ház alakú fémszekrényeket, figurális díszítéssel (Zára és feltehetőleg Csanád), hagyományosabb jellegű ostensoriumokat, ereklyetartó kereszteteket (pl. Nagy Lajos bécsi kettős keresztje), továbbá figurális fejereklyetartókat (pl. az ún. trencsényi herma): az ereklyekultusz művészetének valamennyi típusa jelen van az országban. Ezek közül a 14. század második felére nézve különösen fontos a láttatást, a szemléletességet célzó újabb típusoknak a megléte a magyarországi emlékanyagban. Ilyen részben a síremlékszerű, fedelén a szent fekvő alakját ábrázoló zárai Simeon-ereklyetartó, ilyenek a kristálypyxissel kiképzett aacheni ereklyetartók, de még fontosabb az antropomorf, figurális ereklyetartók használata. Közülük a trencsényi herma a legmodernebb, a 14. század közepe táján terjedő, az elevenség új kvalitásait képviselő típushoz tartozik. A „mintha élne” hasonlat legalább a 10. század óta a figurális ereklyetartóval szembeni elvárás leglényegesebb elemét fejezi ki: most a víziószerű élethűség helyébe mindenütt a „megszólalásig hű” megjelenés naturalisztikus normái léptek. Ugyanezek jelenlétéről és méltánylásáról tanúskodnak Várad emlékei is: a Kolozsvári testvérek bronz lovasszobrának leírásai éppúgy, mint a Győrbe került, egy generációval későbbi fejereklyetartó ábrázolási kvalitásai. (Újszerűségük ismeretében valószínűtlen az a feltevés, hogy az ereklyesír régebbi figuráján alapulnának.) Aligha véletlen, ha épp az ereklyekultusz vált az elevenség normájának kísérleti terepévé.<sup>23</sup>

Az ereklyetisztelet különös esete, de általánosan elterjedt európai jelenség a kép-kultusz. A krónikák is tudósítanak a magyarországi Anjou-ház nagy lelkesedéséről a csodásan keletkezett kegyképek iránt: mind Erzsébet, mind Lajos római tartózkodásának elbeszélésében fontos szerepet kap a San Pietróban őrzött sudarium, a Veraikon megtekintése.<sup>24</sup> Egy Lukács evangelista által saját kezűleg festett, plenariumnak nevezett, aranyba foglalt Mária-kép Erzsébet királyné személyes kincse volt, s 1380-ban az óbudai klarisszák kolostorára szállt. Kifejezetten nem képként, hanem ereklyeként őrizték, s így dicsekedtek birtoklásával. Mert minden bizonnyal ez a kép lehetett a több magyarországi Anjou-adományban is előforduló Mária-képek őstípusa: egy bizantinizáló, talán Andrea Vanni műhelyéből eredő Glykophilousa, amely Károly Róbert nápolyi vagy Erzsébet nápoly–római útja idején kerülhetett Magyarországra. Ez alaptípusnak csekély változtatásokkal való másolását tanúsítja két aacheni Mária-kép, a maria-zelli Schatzkammerbild. További Madonna-képek, hasonló címerdíszes keretezésben és foglalatban jutottak a krakkói székesegyháznak, a prágainak, valószínűleg a pannonhalmi apátságnak is. E másolatok terjesztése mintegy a Lukács-Madonna palládium-szerű jellegére hívta fel a figyelmet. Példányainak címeres keretezése olyasmit propagált számos, az Anjouk külpolitikája szempontjából nem közömbös helyen – még az aacheni Münsterben, a császárság szentélyében is –, hogy az Anjouk, az Árpád-házi szent királyok örökösei, a francia uralkodóház rokonai és Lengyelország örökségének várományosai, az ereklye birtokában uralkodnak szerencsésen. E gondolat nyilvánvaló

<sup>23</sup> Vö.: *Ernst G. Grimme: Goldschmiedekunst im Mittelalter. Form und Bedeutung des Reliquiers von 800 bis 1500.* Köln, 1972, I. különösen: 72. skk.; *Éva Kovács: Kopfreliquiare des Mittelalters.* Leipzig, 1964. – Vö.: *László Gyula: Szent László győri ereklyetartó mellszobráról.* Arrabona 7/1965/157. skk.

<sup>24</sup> *Thuróczy János: A magyarok krónikája.* Budapest, 1978. 256, 271.

az aacheni magyar kápolnaalapítás esetében, ahol 1370-ben kifejezetten is hivatkoznak IV. Károly példájára, s ahol az Anjouk magyarországi legitimitását kifejező ereklyekultuszról Szent István, Imre és László ereklyéinek adományozása útján gondoskodtak. Ábrázolásaik a kápolna két vecsernyepalástjának csatjain a címerreprezentáció elemeivel egyesültek. Ugyanígy vonultak fel a magyar szentek a római San Pietro főoltárának Erzsébet királyné által adományozott hímezett antependiumon, s a magyar Anjou-család címeres votív-ajándékai, ereklyetartói az Adria vidék politikájában szerepet játszó más uralkodók, a nápolyi Anjouk, a szerb és bolgár királyok hasonló adományaival együtt voltak láthatók a bari S. Nicola kincstárában is.<sup>2 5</sup>

Ereklye- és képkultusz, illetve ezeknek partikulák és másolatok szétoztása útján való terjesztése egy újabb normára, az *autenticitás* igényére hívják fel a figyelmet. Ugyanaz a mechanizmus, amelyben a kegyképek esetében az ábrázolás alaptípusának egyezése, a foglalat hasonlósága gondoskodott a hitelesítésről, a középkori ábrázoló művészet ikonográfiai kontinuitásának is legfontosabb biztosítója. Ennek értelmében minden ábrázolás elsősorban valamely típushoz tartozik, s az eltérések inkább csak variációk, amelyek nem érintik az alapvető azonosságot. Ez a kötöttség, amely egyben a középkori művészeti fejlődés jellegét is meghatározza, nemcsak az ereklye- és képkultusz ismérve, hanem lényegi eleme az udvari reprezentáció jogi szempontból döntő, közhitelt garantáló tárgyi eszközeinek, mindenekelett a pecséteknek és a pénzeknek is.

A kancellárián és a hiteleshelyeken képzett szakértők rendszeresen foglalkoztak az oklevelek kritikájával és pecsétjeik vizsgálatával. A notáriusok képzettségének jelentős alkotórésze volt a modern diplomatika vizsgálati módszereire sokban emlékeztető tartalmi és alakhi hitelességi kritériumok alkalmazása. Az *autenticitás* tárgyi kellékeivel, pl. pecsétekkel kapcsolatban bírói eljárások során is elsősorban méreteket, kivitelt, gyakran „titkos jegyeket” figyelő vizsgálatmóddal találkozunk, s pl. a pecsétábrázolások formai jegyei elsősorban ilyen értelemben a hitelesség hordozói. A maiestas-képek és a címerek, köriratok, sőt, az ezeket kísérő ornamensek esetében is az azonosítást lehetővé tevő csekély változtatások éppoly jelentősek, mint típusuk lényegbeli egyezése. Ebben a szférában aligha jöhet számításba az *autenticitás*nak az a modernebb, intim formája, amelyet pl. a portréábrázolás individuális hűsége képvisel. Amikor mind krónikairódmunkban, mind – különben is gyér számú – művészi teljesítmények elismeréséről szóló okleveles emlékeinkben az esztétikai érték elismerésének legfeljebb semmitmondó és általános formuláit találjuk, ezeket pl. az itáliai trecento művészet Boccaccio–Petrarca-féle fogadtatásával, vagy a francia, cseh udvari művészet érzékeny visszhangjával vagyunk kénytelenek összevetni. Forrásaink felettébb funkcionális értékelésmódról tanúskodnak, s ebben alighanem közrejátszott az a tény is, hogy az udvar környezetében, s elsősorban a kancellárián mindenekelett a jogi képzettségnek volt értéke. Ugyanakkor azonban aligha tagadhatjuk meg az udvari környezet legjelentősebb és legműveltebb képviselőitől mélyebb ismeretek és esztétikai vonzalmak feltételezését: a 14. századi Magyarországon mind a trecento könyvfestészetének megrendelői, mind az itáliai falfestészet első donátorai között olyan személyiségeket találunk, mint Telegdi Csanád, Vásári Miklós, Keszei Miklós, Báthori András, Nekcsei Demeter. Bizonyos, hogy a meg-

<sup>2 5</sup> Vö. Katalógus 1982. 63, 109 (Marosi E.), 92 (Kovács É.)

rendelésükre létrejött, s korukban ritkaságot képviselő művek tanúsága is van olyan súlyos, mint a rájuk vonatkozó nyilatkozatok hiánya.<sup>26</sup>

Az autenticitás normái magyarazzák a *szériaprodukció* feltűnően nagy szerepét, különösen az Anjou-kori udvari művészetben. Ez nemcsak azokra a művészeti ágakra és műfajokra – pecsétművészetre, pénzverésre – terjedt ki, ahol szerepe magától értetődő volt, hanem pl. meghatározta a festmény-másolatokat, az ötvösség produkciójának jelentékeny részét is. A tömeggyártás látszatát keltő eljárás során votívkoronák (Nyagyvárad, Zára, Krušedol-Belgrád), fogadalmi ékszerek – részben kegyképekre erősítve (Aachen, Mariazell, Krakkó), infulák (Győr, Zágráb) készültek. E jegyek, amelyek meghatározott típusok tudatos konzerválására is szolgáltak, bizonyára csak az udvari megbízások egy részét jellemezheték, s határozottan megkülönböztetendők azoktól a sokszorosító eljárásoktól, amelyek nemritkán (az ötvösségben, fémművességben, keramikában) az árutermelés kísérő jelenségei. Mind technikáját, mind szerepét tekintve a mechanikus sokszorosító eljárások s mindenekelőtt a fametszés sokrétű alkalmazásán alapul a könyvnyomtatás elterjedése is. A szerialitás nagyra becsülése és igen jelentős kommunikatív szerepe (pl. különös ikonográfiai típusok terjesztése révén is) azok közé a 14–15. századi művészeti jelenségek közé tartozik, amelyekkel az unikumot különösen értékelő modern művészetszemlélet sokáig nem tudott mit kezdeni. Bizonyos, hogy e tekintetben is jelentős változások zajlottak le a 15. század végéig.<sup>27</sup>

\* \* \*

Az eddigiekben a reprezentáció különböző formáit legsokrétűbben, legváltozatosabb összetételben – és bizonyára diplomáciai kötelezettségeinek, valamint információs lehetőségeinek megfelelően legkorszerűbben is – alkalmazó udvari művészeiről esett szó. Mivel a reprezentáció mindig egy társadalmi státus megjelenítése, szükséges, ha vázlatosan is, a *reprezentáció körét* áttekintenünk.

Már az udvari reprezentáció sem tekinthető teljesen egységesnek. Az eddigiekből is kitűnik, hogy elkülöníthető benne a hivatalos, protokolláris jelleg és az intim-személyes (analógiák alapján inkább feltehető, mint emlékmennyel dokumentálható) réteg. De más természetű megoszlással is számolhatunk: a felségi és az országos reprezentáció különbségével. Konzolidált uralom esetén a megkülönböztetés nyilván csak formális, de érvényes: kettős felségpecsétek esetében pl. előbbinek az előlap, utóbbinak a kettős kereszties országcímerrel alakított hátlap a hordozója. A különbség akkor válik nyilvánvalóvá, amikor interregnum esetén az országtanács reprezentál – egyre világosabban kifejezetten a szentkorona nevében. Ezért tanulságosak az 1386-ban a királynők fogsága idején, 1401-ben Zsigmond fogvatartásakor, illetve 1445-ben, I. Ulászló eltűnésekor bevezetett országtanács-pecsétek.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> A könyvek possessoraihoz l. *Wehli Tünde*: Katalógus 1982. 119. skk.; a festészeti alkotások megrendelőihez l. újabban: *Mária Prokopp*: Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe particularly Hungary. Budapest, 1983. 80. skk.

<sup>27</sup> *Kovács Éva*: Magyarországi Anjou koronák. *Ars Hungarica* 1976. 7–19.; *Ernő Marosi*: Das Grosse Münzsiegel der Königin Maria von Ungarn. Zum Problem der Serialität mittelalterlicher Kunstwerke. *Acta Historiae Artium* XXVIII/1982/3–22.

<sup>28</sup> Vö.: *Szentpétery Imre*: Magyar oklevéltan. A magyar történettudomány kézikönyve II/3.

Nem mellékes, történeti forrásértékét tekintve pedig elsőrangú kérdés tehát: van-e nyoma a művészeti reprezentációban a minden középkori uralkodáshoz előfeltételként szükséges kompromisszumnak. Tudomásom szerint a középkori magyarországi művészet egészét ebből a szempontból eddig senki sem kísérelte meg áttekinteni. Bizonyos, hogy a Károly Róbert koronázását ábrázoló 1317-es szepeshelyi freskó — ha ugyan egyáltalán az udvari művészet alkotása, s nemcsak helyi igyekezet eredménye —, lényegében olyan *regnum–sacerdotium*-kettősségre, *deus ex machina*-szerű ítéletre és az esztergomi érsek primátusára alapozza a király uralmának legitimitását, amelyek már III. Béla korában is elemei voltak az esztergomi Porta speciosa képciklusának.<sup>29</sup> Szepeshelyen Tamás esztergomi érsek és Károly Róbert jelenik meg a Madonna két oldalán, s az Istenanya, mint a bölcsesség széke helyezi a koronát a király fejére. A két kísérő, Henrik szepesi prépost és a szepesi várnagy nyilvánvalóan az ábrázolás helyi érdekét jelzi. Más természetű tanulsággal szolgál a Képes Krónika frontispiciuma a király maiestasképének két oldalán nyilvánvalóan a királyi tanácsnak, az „országának” ábrázolásával. Mindenesetre, ez a kép hagy némi bizonytalan pontot. Egyik feltűnő vonása a prelátusok hiánya az „ország” képében, a másik, nehezen értelmezhető rejtély a trónus támaszainak kettéosztása a király jobbján lovagi viseletű csoportra és balján keletiesen öltözött figurákra, miközben a két csoport súlya látszólag egyenlő.<sup>30</sup> A Képes Krónika genealógiai ciklusjellegének felismerését ki kell egészítenünk azzal, hogy nemcsak az uralkodóház őseit, hanem — hűen a krónikaszöveg előadásához — a jelentősebb nemzetségek elődeit is ábrázolják az első rész képei. Ezeknek összetételével eddig csak a Hontpázmán nemzetség kutyás címere kapcsán, mint a festő német nyelvi népetimológiai hajlamainak illusztrációjával foglalkoztak.<sup>31</sup> Valójában nem minden említett és ábrázolással is képviselt nemzetség ősei szerepelnek címerükkel is megjelölve a krónika miniatúráin, csak a Héder, Hontpázmán, Pók, Rátold, Hermány és Hahót nembeli ősök; a többiek pajzsa üres vagy fonákjáról látható. Nyilvánvaló, hogy a Nagy Lajos kormányzatában jelentős szerepet játszó bárók nemzetségei szerepelnek a Krónikában heraldikailag is konkretizálva. Nem lehetetlen, hogy ezek elemzése alapján egyszer a ciklus keletkezésének pontos időpontja is meghatározható lesz majd — számunkra most csupán a ciklusnak az a különösége fontos, hogy a képek egyszerre adják a király és az „ország” genealógiáját. Ilyen értelmezést igényelnek persze a történeti jelenetek is.

A Krónika kapcsán alighanem az országos reprezentáció valamely magyarországi specifikumával találkozunk. Hasonló példa nem teljesen ismeretlen: a birodalomban ugyanebben az időben általános a császárnak a választófejedelmek sorában való ábrázolása. Ugyanílyen reprezentatív sorozat lehetett heraldikai elemekkel kísért és meghatáro-

Budapest, 1930. 221.; *Joseph Deér*: Die Heilige Krone Ungars. Wien, 1966. 187. L. még: *Decreta Regni Hungariae 1300–1457*. Ed. G. Bónis, V. Bácskai. Budapest, 1976. 347.

<sup>29</sup> Vö.: *Ernő Marosi*: Esztergom zwischen Ost und West. Einige Fragen ungarischer Kunst unter Béla III. Zbornik za likovne umetnosti 15. Novi Sad, 1979. 51–69.

<sup>30</sup> *Zichy István*: A Képes Krónika miniatúrjei viselettörténeti szempontból. Petrovics Elek Emlékkönyv. Budapest, 1934. 59. skk. — vö. *Győrffy György*: Tanulmányok a magyar állam eredetéről. Budapest, 1956. 89.

<sup>31</sup> *Hoffmann Edith*: A Bécsből hazahozott magyar műkincsek kiállítása a M. Nemzeti Múzeumban III. Kéziratok. Magyar Művészet 1933. 295.; *Dercsényi Dezső*: A Képes Krónika és kora. Képes Krónika. Budapest, 1964. 23., vö.: *Csapodiné Gárdonyi Klára*: uo. 53. sk.

zott portrék tömegével az 1974-es lelet budai világi ciklusa is, amelynek Zsigmond-kori, feltehetőleg 1420–30 közti faragása és félbehagyása immár bizonyosra vehető. Alighanem annak a vállalkozásnak a keretében készülhettek, amelynek súlypontja a Friss palota volt: hasonló termek belsejébe vagy homlokzataira illettek is hasonló ciklusok. Választófejedelem-ciklust nem alkothattak: ennek a Magyarország közepén csekély valószínűséggel ábrázolt témának a szobrok száma éppúgy ellentmond, mint a női figurák jelenléte a sorozatban. A tisztán genealógiai témakör ellen szól püspökfigurák alkalmazása; így a genealógia és az „ország”-ábrázolás valamilyen kontaminációjára gondolhatunk. Furcsa, de mindössze két heraldikai fragmentum ismeretes a sorozatból: a cseh királyi sisakdísz és a kettős keresztos országcímer töredéke. Eldönthetetlen a kérdés, vajon játszott-e valamilyen szerepet a sorozat készítésében a Sárkány-rend reprezentációja.<sup>32</sup>

Ha ciklikus ábrázolásokban nem is, a heraldikai reprezentációban a 15. század egész folyamán szokásos maradt a felségi és országos reprezentációnak ez az együttese: Zsigmond korából kályhákról, a Mátyás-korból az építészeti dekorációkból: az 1473-as visegrádi oroslános kútról, Vajdahunyadról, a kassai dóm szentségházáról is ismerjük példáit.<sup>33</sup>

Itt megelégedhetünk közismert megállapításokra való utalással arról, hogy az országos méltóságok hivatali reprezentációja mindenekelőtt nemzeti, illetve családi jellegű a 14–15. században, s hogy ez a gyakorlat még az egyháznagyok pecséthasználatában is érvényesül.<sup>34</sup>

Ugyancsak regisztrálandó az a tény, hogy – különösen a heraldikus reprezentáció – birtokot is jelöl, így találjuk példáit várakon, templomok homlokzatain vagy boltozati tagozatain (záróköveken, konzolokon) alkalmazott címerekben. E címerek ábrázolásának kétségkívül más értelme is van: éppúgy utalnak az igen fontos, a közbecsű meghatározásánál is figyelembe vett sepultura-jogra, mint az ugyancsak túlnyomóan gyakori címeres síremlékek.<sup>35</sup>

Szintén említést igényelnek azok a városi címerek és pecsétek, amelyekben a felségi és országos reprezentáció heraldikai elemei jelennek meg, illetve – többnyire a legrégibbi városok esetében, alighanem a „civitas murata” vizuális megfelelőjeként – a tornyos városfal heraldikai motívuma, továbbá a királyi rezidenciák esetében palotaábrázolás szerepel. Az ezekhez való ragaszkodás kétségtelenül a historikus tudat bizonyos elemeivel is motiválható: jellemző példa Sopron 1340-es pecsétújításának esete,

<sup>32</sup> *Ernő Marosi*: Vorläufige kunsthistorische Bemerkungen zum Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. *Acta Historiae Artium* XXII/1976/315. skk.

<sup>33</sup> Visegrád: *Entz Géza* válasza opponenseinek véleményeire. Művészettörténeti Értesítő VI/1957/229. – Vajdahunyad: *Forster Gyula*: Hunyadi János származása és a vajdahunyadi freskók. *Magyarország Műemlékei* IV/1915/150. skk. – Kassa: *Csoma József*: A kassai dóm szentségházán levő címerek. *Turul* VII/1889/21. skk. Vö.: *Entz Géza*: A gótikus építészet kutatásának problémái a források alapján. *Ars Hungarica* 1976. 24. skk.

<sup>34</sup> *Fügedi Erik*: A 15. századi magyar arisztokrácia mobilitása. Budapest, 1970. 13. skk.

<sup>35</sup> *László Mezei*: Autour de la terminologie ecclésiastique et culturelle de la Hongrie médiévale. *Acta Antiqua* 23/1975/377. skk. – A síremlékekről egyetlen áttekintés: *Verney-Kronberger Emil*: Magyar középkori síremlékek. Budapest, 1939.

amikor az elveszett, régi városi pecsét képét foglalják pajzs alakú új mezőbe.<sup>36</sup> Alig áttekinthető viszont az e típusokba nem illeszkedő városi pecsétek kérdése, köztük a művészeti szempontból legizgalmasabb, figurális kompozíciójú bányavárosiaké. E példák fényében nem tűnnek megalapozottnak azok a művészettörténeti feltételezések, amelyek uralkodói vagy országcímereknek városi épületeken való alkalmazása alapján királyi donációval vagy udvari művészek szereplésével számolnak ezeken a műveken.<sup>37</sup> Inkább a városi privilégiumok forrására és egyszerűen datálásra szolgálhatnak ezek a címerek, amelyek egyébként nemcsak épületeken, hanem berendezési tárgyakon, pl. stallumokon, oltárokon stb. is feltűnnek.

A világi birtokos vagy kegyúr reprezentációjában a heraldikai jelleg mindvégig uralkodó szerepet játszik, sőt fokozódik. Így még az eredetileg gyakran névvel és dátummal sem jelölt keresztes síremlék-forma is, amely az egyetlen, a sírral kapcsolatos vallásos jel volt, 1400 tájára lényegében kiszorul a használatból a címeres síremléssel szemben. A címeres emlék az esetek többségében családi címert mutat, s csak a felirat konkretizálja az egyéni vonatkozásokat. Csak igen előkelő bárók 15. századi címeres sírlapjai mutatnak olyan összeállítást, pl. rendjelekkel kombinált címerekben, amelyek egyénieknek mondhatók (ugyanilyenek a főpapok attribútumokkal megkülönböztetett családi címerei). Ezek jellemző példái három Perényi vörösmárvány sírlapjai Rudabányán, Töketerében, illetve a nyáradi pálos kolostorból – valószínűleg mindhárom egy időben, János tárnokmester megrendelésére készült, már István asztalnokmester 1437-ben bekövetkezett halála után.

E heraldikai jellegű reprezentációs forma mellett egy másikra, a patronátusi joggal szorosabban összefüggőre lehet felhívni a figyelmet. Ritkák, de mindig a donátor megnevezését is tartalmazzák az építési feliratok, s aránylag gyakoribbak a 13. század óta szokásos donátorábrázolások, többnyire a képekhez vagy kaputimpanonokhoz csatlakozó, a hierarchikus nagyságrendi szabályoknak megfelelő apró, devóciós ábrázolások formájában. Többségük sem címert, sem névfeliratot nem tartalmaz (esetleg az ábrázolt védőszent kilétéből lehet a donátor keresztnevére következtetni). A 14. században ez ábrázolások feltűnő egyöntetűséggel mutatnak többnyire csuklyás fegyverköpenyt viselő, kardos férfiakat, míg nők esetében ugyanilyen obligát a főkötőviselet, esetleg az előkelőbb *kruseler*, amely a királyi család női tagjai esetében is előfordul. Ezek a viseletek nem jeleznek többet, mint hogy az illető mű építetője vagy megrendelője magán kegyúri joggal rendelkező, lovagi vagy nemesasszonyi státusú egyén.<sup>38</sup> Feltűnő e viselet egyezése a korábbi Szent László- és ritkábban Szent György-ábrázolások ruhájával. Alighanem az azonosulásnak, illetve a lovagi védőszentek különös kisajátításának egy formá-

<sup>36</sup> *Darvasy Máté*: Középkori városi címereink eredete és fejlődése. Budapest, 1942.; *Kubinyi András*: Buda város pecséthasználata kialakulása. Tanulmányok Budapest Múltjából XIV (1961) 109. skk. és *uő*: Székesfehérvár oklevéladása és pecsétjei. Székesfehérvár évszázadai 2. Székesfehérvár, 1972. 151–168.; *Házi Jenő*: A városi kancellária kialakulása Sopronban. Soproni Szemle 1956. 214.

<sup>37</sup> *Vö.*: pl. *Entz Géza*: Gótikus építészet Magyarországon. Budapest, 1974. 11.

<sup>38</sup> Példák: Bény, Turócszentmárton, Szmracsány, illetve Nagyócsa. Áttekintésük: *Vlasta Dvořáková–Josef Krása–Karel Stejskál*: Středověká nástěnná malba na Slovensku. Bratislava, 1978. 32. skk.

jával van dolgunk. Számszerűen is jelentős emlékműanyag tanúskodik arról, hogy e szentek fegyverzete lépést tartott a divattal, tehát ábrázolásuk aktualizálódott. Rajtuk kívül ebben a folyamatban még a Szent Mihály-ábrázolások vettek részt. A Szent László-ikonográfiával ilyen mértékben nem tartott lépést sem Szent Istvánnak, sem Szent Imrénnek az ábrázolási hagyománya (bár ezek emlékműve hézagosabb is), amely mindig kortalanabbnak látszik. A hármásban István és Imre látszólag inkább a *vita contemplativa* megszemélyesítője, míg Lászlónak jut a *vita activa* képviselője. Ezért is alkalmas az aktualizálásra, s valóban: szinte divatfiguraként dokumentálható rajta a fegyverzet fejlődésének az a folyamata, amely pl. a Képes Krónika figuráin, a budai Zsigmond-kori szobrokon, majd késő gótikus emlékek egész során mutatható be.<sup>39</sup> Ez összefüggésben említendő egy egészen különös, 15. század eleji Szent László-ábrázolás Cserényből, amelyen nyilvánvalóan a donátor mint a szent király fegyverhordozója szerepel; szinte az apródi-familiáris viszony elterjedt formájában ajánlva magát védőszentjének jóindulatába.<sup>40</sup>

Úgy tűnik, a lovagi viseletábrázolások leglényegesebb tartalma a harci készség állapotának érzékeltetése, így mögöttük nemcsak egy divatjelenség, hanem bizonyos értelemben egy étosz is áll.<sup>41</sup> A 15. századtól kezdve gyakoribb, teljes vértetben, zászlós lándzsával, címeres pajzsral ábrázolt, lábuk alatt fekvő oroslánon tapadó síremlék-figurák – többnyire bárók emlékei – ugyanezt a harci készséget fejezik ki: e réteg minden bizonnyal legfőbb és legtöbbet hangoztatott erkölcsi alapelvét. Közhelyszerű eleme ennek az étosznak az oroslán bátorsága és kegyetlensége (ennek megfelelően interpretálja a címerállatot Hunyadi János 1453-as címereslevelének szövege is), s valószínűleg ugyancsak közhelyszerű eleme volt e síremlékművészetnek az öldöklő tömegjelenetként felfogott csataábrázolás, amelynek egyedüli példája a gyulafehérvári Hunyadi-tumba két oldallapja.<sup>42</sup>

Míg az arisztokrácia reprezentációja látszólag erősebben kapcsolódik a közös ideálok toposz-szerű megjelenítéséhez, úgy tűnik, több teret ad az individualizálódásnak a főpapi reprezentáció. Amikor a korábbi, általános főpapi méltóság-ábrázolásokat (csak ilyeneket enged meg a ciszterciek generális káptalani statútuma) a 14. század első felében általánossá váló, fülkesorokban szentek figuráit tartalmazó pontifikális pecsétípusok váltották fel, a főpap-alakok látszólag háttérbe szorultak, eltörpültek. Mégis, az ábrázolt fülkés építményekben tág tér nyílt az egyházmegye patrónusain kívül egyéb védőszentek: névpatrónusok, esetleg kardinális titulású szentek stb. ábrázolására, így személyes hajlandóságok és preferenciák árnyalt kifejezésére is. Mivel a valóban igen erősen általánosított, kicsiny főpapi figurák, amelyek többnyire térdelnek a szentek lábainál, devóciós tartalmat fejeznek ki, a pecsétek körirataival és a mellettük szereplő

<sup>39</sup>A fegyverzet datálásához alapvető: *Ortwin Gamber: Stilgeschichte des Plattenharnisches von den Anfängen bis um 1440. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 50 (1953) 53. skk.

<sup>40</sup>Elpusztult rokon emlék: Homoródszentmárton, Szent László donátorral: *Pulszky Ferenc: Magyarország archaeológiája* II. Budapest, 1896. 248.

<sup>41</sup>*Adalbert von Reitzenstein: Der Ritter im Herrgewäte. Bemerkungen über einige Bildgrabsteine des Hochgotik. Festschrift Theodor Müller. München, 1965. 73. skk.*

<sup>42</sup>Vö.: *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. Kiállítási katalógus. Schallaburg, 1982. 58. sz. 171.*

címerekkel együtt viszonylag rendkívül egyéniek. Ezért nehéz törvényszerűséget találni az ábrázolásokban, hiszen jórészt egyéni motívumokkal lenne magyarázható egy-egy pontifikális pecsét ábrázolási programja. Nem véletlen, hogy a királyi síremlékektől eltekintve, az életnagyságú szobrászi ábrázolás legkorábban, már a 14. század második felében, főpapi síremlékeken jelent meg, s még kevésbé az, hogy az első ismert, valóban portrének tekinthető magyarországi szobrászati emlék, Schönberg György pozsonyi prépost 1470-ben készítettett epitáfium-figurája ugyanebbe a kategóriába tartozik.<sup>43</sup>

\* \* \*

Ugyancsak vázlatosan utalhatunk csupán azokra a *változásokra*, amelyek a reprezentativitás felfogásában a 14. századtól kezdve bekövetkeztek. Olyan folyamatokról van szó, amelyeket a művészettörténet az ábrázolási alkalmak és funkciók változásaiként *műfajttörténet*nek, az ábrázolásmód és eszközök változásaiként pedig *stílusfejlődés*nek nevez. Épp a reprezentáció tekintetében való összefonódásuk mutatja, hogy e két, gyakran egymástól mereven elválasztott szempont nem különíthető el élesen. A fent elemzett normákban bekövetkezett változások erőteljes eltolódásokkal függtek össze: amint ezt az ereklyekultusz felfogásának már a 14. századi története mutatja, az azonosságban, valamint a természetfeletti jelenlét átélésében nagyobb szerephez jutott az elevenség látszata, a vizualitás, mint korábban. Az ereklyetartó megpillantása, a rá- vagy bepillantás azonosul a belátással: az érzékfeletti válik szemléletessé. Így válik az elevenség normájává az életteliség látszata. Az ereklye tágabb értelmezése, személyes emlék-szerepe behatol a megjelenítés más területeire is; felmerül annak az igénye, hogy a múló és véletlenszerű formákat *megörökítsék*, ábrázolják. Maszkok, öntvények, lenyomatok őrzik meg a mulandó formákat, s az ábrázolástechnika alapelemévé válik a leképezés, másolás. Amennyiben ez rajzi eszközökkel való utánhúzás: *portrait*, *ritratto* az eredménye. A 13. században Villard de Honnecourt számára a *portraiture* még elsősorban másolástechnikai eljárás: a hű és arányos lerajzolás geometriai segédkonstrukcióit foglalja magába.<sup>44</sup> Cennino Cennini Libroja szerint (Cap. XXVIII) a természet utáni rajz diadalkapu a művész számára („Ja trionfal porta del ritrarre de naturale”).<sup>45</sup> „Natura” még Dante számára is mintaképet, modellt jelentett, hiszen a pénzhamisító Capocchio „di natura buona scimia” volt. (Inf. C. XXIX. V. 136.)<sup>46</sup> Az élő modell utáni rajz mint „del naturale” vonul be ezután a művészek atelier-elméletébe, még a bizánci festőkönnyvek nyelvezetébe is, amint erről az Athoszi festőkönnyv tanúskodik. Így lép az elevenszerűség helyébe az élő modelltől festett vagy rajzolt mű élethűségének kritériuma. Az ereklyével szemben elvárt hitelesség-igény átformálja a síremlék, a donátorábrázolás, a felség stb. képét is, bizonyos mértékben valamennyit ereklyévé téve, a személyiség lenyomatával azonosítva.

<sup>43</sup> Éber László: Schomberg György síremléke. Magyarország Műemlékei III(1913) 105–116.

<sup>44</sup> Hans Richard Hahnloser: Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 des Pariser Nationalbibliothek. Zweite, revidierte und erweiterte Auflage. Graz, 1972. 16. sk.

<sup>45</sup> Cennino Cennini: i. m. 28.

<sup>46</sup> Le opere di Dante. Testo critico della Società Dantesca Italiana. Firenze, 1921. 581. Vö.: Ernst R. Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1954.<sup>2</sup> 522. skk.

Ennek megfelelően megváltozik az autenticitás kritériuma: a hasonlóság, a modell utáni készítés nyoma helyettesíti a hitelességet; nem egy esetben a hitelesítés technikája azonban ugyanaz marad. A Veraikon azért is a leghitelesebb Krisztus-kép a középkor számára, mert éppúgy lenyomata az arcnak, mint a pecsét a tyariumnak.<sup>47</sup> Ilyen megfelelésre törekszik az új portré alkotója is, s ennek megfelelően válik a mű megismételhetetlenné, egyedivé, egy pillanat rögzítőjévé. Az autenticitás-kritérium megváltozása módosítja a szériajelleg érvényét. „Johannes de Eyck fuit hic” – az Arnolfini-portré nevezetes felirata egyszerre tanúsítványa a hitelességnek és a megismételhetetlenségnek.

E változások fokozatosan következtek be. Az új realitás-igény fellépésével Nagy Lajos korában lehet számolni: a Képes Krónika, a pöstyéni ülőfülke uralkodóábrázolása, a trencsényi herma képviselik azt a fokot, amelynek talán a Kolozsvári testvérek Szent György-szobra a legmagasabbrendű emléke. Azok az eleve-ségformulák, amelyek nem mondhatók modell után ábrázolt vonásoknak, de az élethűség látszatát keltik, egyre gyarapodnak, s belekerülnek a művészi eszköztárba. Ilyen a félig nyitott, esetleg az első fogakat is láttató ajak, a határozott tekintetű, csillogó szem, az erezet, a bőr ráncainak visszaadása, a ruharedők anyagszerű esésének formulái. Formulák ezek, s gyakran csak ismétlődésük árulja el, hogy a műhelyekben továbbadott fogásokról van szó. A Zsigmond-kori szobrok többsége minden bizonnyal az ilyen eszközökkel elevenként feltüntetett ideáltipikus, általános ábrázolások közé tartozik. Minden konkrét szemléletességük ellenére is csak megtévesztően valószerű lovagok, udvari emberek, apródok, hölgyek, püspökök voltak, ha esetleg címereik „portréként” konkretizálták is őket. Realitásfokuk így ugyanaz, mint a győri Szent László-hermáé vagy a Kolozsvári Tamás garamszentbenedeki oltárán látható figuráké. Persze, nem lehetetlen, hogy a budai szoborsorozat néhány valódi portrét is tartalmazott. Ilyenek Zsigmondról nagy számban készültek: elég csak Pisanello portrérajzait, az ugyancsak neki tulajdonított, de újabban elvitatott bécsi festményt idézni. Zsigmond római királyként, majd császárként egész Európa művészei számára személyes vonásaival a felség szinte szimbolikus alakjaként jelent meg: vonásai a szemlélet konkrétságában vagy általánosítva, mind a valódi portré, mind az ideálportré műfajaiban jelentős szerephez jutottak. Ezen a fokon következett be a reprezentáció jelentésváltozása: a státus megjelenítéséből ekkor vált ábrázolás.

Természetesen, a váltás nem hirtelen ment végbe. A festett vagy a szobrászi kép viszonylag hamar követte az új értelmezést, aránylag gyorsan reagált a síremlékművészet is. A reprezentáció más típusai azonban, pl. a donátorábrázolásé, a heraldikai reprezentációé, de a nyilvános ideálportréé is, változatlanul fennmaradtak, és tovább éltek. Másrészt a reprezentáció körei érvényesülnek a változások során is: a változásokra legfogékonyabbnak kétségkívül az udvari kultúra bizonyul. Az új esztétikai program és értékelésmód első hirdetőjeként Janus Pannonius lépett fel Mantegna-elégiájával, s a Mátyás udvarában művelt és meghonosított humanista irodalom gondoskodik az elméletek további kifejtéséről.<sup>48</sup> Ismét bebizonyosodik az, ami az Anjou-korban csak sejthető

<sup>47</sup> André Grabar: *L'iconoclasme byzantin*. Dossier archéologique. Paris, 1957. 19. skk.

<sup>48</sup> Vö.: Balogh Jolán: Mantegna magyar vonatkozású portréi. Századok 59–60. (1925-26) 234–261; Feuermé Tóth Rózsa: *Ars et ingenium*. Ars Hungarica 1974. 10. skk.

volt: az udvar környezetében összegyűlt szellemi elit az esztétikai szemlélet- és ízlésváltás legaktívabb tényezője is.

Úgy tűnik végül, hogy a reprezentáció fogalmának és értelmezésbeli változásainak vizsgálata alapján a múltnak kell átadnunk egy régi művészet- és művelődéstörténeti hiedelmet, amely a modern portrénak és az általa képviselt realitás-foknak kialakulását a polgárságnak tulajdonította. Kérdés, nem a Gründerzeit polgára mitizálta-e ebben középkori őseinek feltételezett realitásérzékét? A valóságban inkább az udvari művészeti szféra 14–15. századi aktív szerepe látszik igazolhatónak.

\* \* \*

### *Metodikai megjegyzések*

A művészettörténet bizonyos esetekben épp olyan szolgálatokat tehet a történet-tudománynak, mint a paleográfiai, epigráfiai vagy a szövegfilológiai módszerek, azaz feltárhat és értelmezhet egy sor, speciális interpretációt igénylő forrást. Ezek saját-szerűsége többnyire nem egyedül vizuális jellegükben rejlik, hanem abban, hogy – akár építészeti vagy iparművészeti, akár festészeti vagy szobrászati alkotások – egyaránt tárgyakkban realizálódnak. Összefoglalóan ezért emlékekről beszélünk, s nem lenne oktalan felújítani e tekintetben a 19. századi művészettörténeti és régészeti irodalomnak egy műszavát, amely az ilyen természetű forrásokat „emlékszerűnek” nevezte – a szinonim idegen szó, a „monumentális” jelző ugyanis általában másfajta értékek jelölésére használatos. Ez „emlékszerű forrásoktól” rendszerint csak igen ritkán remélhetünk adatszerű vagy eseménytörténeti tanúságot: pl. épületek vagy várak elrendezésének ismerete gyakorlatilag alig játszik szerepet eseménytörténeti vonatkozások megvilágításában. Olyan értelemben vett rangjelző tárgyakkal vagy sírmellékletekkel, amilyenekkel pl. a népvándorlaskor régészete számol, a középkorban alig lehet számolni. A tárgyakból magukból vagy elterjedésük adataiból megismerhető technikatörténeti, a munkaszervezet formáira vagy a kereskedelmi kapcsolatokra vonatkozó következtetéseket vagy erősen elhanyagoltuk, vagy a meglehetősen sporadikusan fennmaradt emlékek szabnak határokat s belőlük levonható tanulságoknak. Még aránylag legtöbbször a középkori emlékek, főként építészeti maradványok pusztá létezését veszi figyelembe a történettudomány topográfiai-településtörténeti szempontból.

Az emlékek direkt művelődéstörténeti, eszmetörténeti forrásértékének rejtve maradásában igen gyakran maga a művészettörténeti módszer a ludas, mert elmulasztotta annak feltárását, illetve a neki megfelelő megközelítésmódok kidolgozását. A mindennapi múzeumi vagy műemlékvédelmi gyakorlatban ugyanis tökéletesen kielégítőek, ha egyáltalán elérhetőek, a művészet szféráján belüli, viszonylagosan immanens fejlődést és összefüggéseket feltételező megállapítások. Nem szükséges és nem is lehet minden egyes esetben a stíluskapcsolatok vagy a stíláriális fejlődés okait kutatnunk, s eközben a stílusfogalom, amely leggyakrabban áll a művészettörténeti kutatás középpontjában, mintegy az önmozgás képességével ruházódik fel. A stíluskritikai kutatás szerencsés esetben gyakran érkezik „kezek”, „műhelyek” vagy „iskolák” meghatározásához és elkülönítéséhez az általa figyelembe vett tárgyi kritériumok és kvalitások alapján, de érthető okokból rendkívül nehéz a logikusan következő lépés megtétele: a

„kéz” absztrakt fogalmának átváltása történelmi személyiségre, a „műhely” gyűjtőfogalmának kollektívaként és szervezeti formaként való elképzelése, a stílári viszonylatok mögött emberi vonatkozások és történések megpillantása. E lépés nehézségeiről legjobban azok a kifogások tanúskodnak, amelyek joggal kísérik az írott forrásokban említett mesternevek és a művek összekapcsolódásának szinte minden esetét. (A sienai Petrus Gallicus pl. írott forrás tanúsága szerint valóban mestere volt Károly Róbert III. felségpecsétjének, a neki attribuíált oeuvre azonban már stíluskritikai értelemben sem tekinthető helytállóan egy „kéz” művének.) Olyan, szignatúrák által tanúsított mesternevek esetében, mint Aquila Jánosé, vagy a garamszentbenedeki oltáron Kolozsvári Tamásé, joggal merül fel a személyes munka és a segédek, műhelytársak részesedésének kérdése, a kolozsvári Márton és György modellkészítőként és öntőként való munkamegosztásának feltevése pedig éppen a közelmúltban állandó együttes szereplésük alapján merült fel. Hertul fia Miklós, vagy másként Meggyesi Miklós mesternek a Képes Krónika miniátoraként való beállításánál csak egy felületesebb van: az, amely szerint apjának az Anjou Legendárium díszítését tulajdonítják; s aligha tartható az írott forrásokban többször is szereplő János mester az I. Lajos-kori budai építkezések vezető mesterének.<sup>49</sup>

Bármennyire bonyolult problematika fűződik is ahhoz az öntörvényű történetiséghez, amelyet a művészettörténeti stíluskritika és stílustörténet módszerei segítségével tárhatunk fel, ennek fogalmi és következtetési rendszerint csak ügyel-bajjal „fordíthatók le” más tudományágak fogalmi apparátusára. Az utólagos áttétel eredményei rendszerint olyanféle ötletszerű megfelelések, mint pl. közvetlen párhuzamok a románkori építészeti tér, a gótikus magasbatörés, az internacionális gótikus képzőművészeti légység, késő gótikus mozgalmasság és az ilyen formai kvalitásokkal egyenes kapcsolatba hozott mentalitásbeli vonások között. Az ilyenfajta önkényt egyedül olyan fogalmi apparátus megválasztásával lehet kiküszöbölni, amely eleve a középkori művészetnek a modern korszakokétól eltérő létfeltételeire és funkcióira van tekintettel, benne olyan mentalitásnak a sajátosságait képes felmutatni, amely az élet más területein is érvényesül. E célkitűzésnek a stílustörténeti módszernél jobban megfelelnek azok a velük párhuzamosan kialakult és művelt művészettörténeti módszerek, amelyek a műalkotást és létrejöttének körülményeit eleve a középkori társadalom felé nyitottan, a tartalmi vonatkozásoktól nem függetlenül vizsgálják. Kezdetől fogva ilyennek bizonyultak az ikonográfiai vizsgálatok, számos ponton hozzájárultak a középkori művészet eszmevilágának a tágabb kulturális szféra összefüggésében való megítéléséhez a kultúrtörténeti és művészetszociológiai módszerek, s a szimbolizációs folyamat, archetipikus vizuális jelek kutatása útján a művészetben és a mindennapi életben eredetileg is közös mentalitásformákra hívta fel a figyelmet az ikonológiai módszer művészettörténetírása. Nemezszer valósult meg ez az igény is elhamarkodott és eltúlzott analógiákban, általánosí-

<sup>49</sup> Petrus Gallicus, Hertul és fia, Miklós kérdéséhez l.: Katalógus 1982. vö.: *Károly Mollay: Il miniatore del Leggendario Angioino Ungherese. Acta Historiae Artium XXIII(1977) 278. skk.* – Kolozsvári Márton és György feltételezhető munkamegosztására l. *János Eisler: Die Reiterstatue des hl. Georg der Nationalgalerie zu Prag, ein Werk der Gebrüder Martin und Georg von Klausenburg. Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen. Resultatband. Köln, 1980. 87.*

tásokban, amilyenek pl. az egyes magatartás- és mentalitásformákat lényegében esztetizáló, azokat művészeti stíluskorszak-fogalmakkal jellemző, javarészt szellemtörténeti elképzelések a „gótikus emberről”, „reneszánsz emberről” stb., vagy elméletek a középkori élet minden területét átható szimbolikus gondolkodásról. Valójában kialakítandó fogalomrendszerünknek minden egyes tagját konkrét jelentésében és történeti változásaiban kell lemérnünk ahhoz, hogy egyes korok specifikumainak megfelelően alkalmazhassuk őket.

#### Erno Marosi: Вопросы репрезентации в искусстве Венгрии 14–15 веков

Данная статья по истории искусства является попыткой дать схематическую трактовку явлений и развития истории искусства 14–15 веков Венгрии из точки зрения действия и изменений понятия „репрезентации”. При этом слово „репрезентация” толкуется и в конвенциональном смысле, то есть как выражение „изображения”, „воплощения” и „осуществление общественного ранга, его передача внешними способами”, указывая на значительную роль этих понятий и вне средневекового искусства, в области повседневной и политической жизни.

Каждая отрасль придворного искусства является репрезентацией королевского достоинства, особенно на первом этапе изображений идеально-типичных портретов, основными проявлениями которых является благообразная (*maiestas*) картина. Своеобразным качеством и кругом функций репрезентативного придворного искусства называет автор культ реликвий и культ картин, как специальный вариант последнего, претензии на аутентичность и в этой связи присвоенное большое значение серийной продукции. Все, вышеуказанные являются такими ценностями, которые изменились или как раз наоборот считаются в современном искусстве.

Обращая внимание на общественные круги репрезентации статья указывает на такое обстоятельство, по которому рядом с кругом функций придворного благообразия, выдающееся значение имеет репрезентация государственного масштаба, выражающая компромисс между государем и его подданными, – наконец автор напоминает некоторые явления и традиции его в венгерском искусстве средних веков. Самостоятельными кругами репрезентации являются своеобразные формы искусства, на которые предъявляют претензии аристократия, верхнее духовенство, города, светские покровители, рыцари и т.д.

В период, который освещен автором, репрезентация показывает значительные исторические изменения (по категории истории искусства – жанровые, стилистические): в понятии „репрезентации” все апперцепция как конкретного изображения что означает и начало понимания с ней объединенных качеств и норм нового времени.

#### Ernő Marosi: The Problem of Representation in 14–15th Century Hungarian Art

This art-historical study is a sketchy review on 14-15th century Hungarian art history from the point of view of the validity and changes of the concept of representation. The term is used in its traditional sense, i.e. „visualization”, „depiction” and embodiment of social status and it is pointed out that representation in this sense had an important role beyond the limits of mediaeval art, in everyday and political life.

All branches of court-art prove to be the representations of the Royal Majesty; this is especially true of the early ideal-typical depictions, the image of the Majesty being their fundamental framework. The study describes the peculiarities and functions of representative court-art: the cult of relics and its special variant, the cult of pictures, the demand of authenticity and in connection with that the great significance attached to serial production. They are all values that greatly changed or turned into their opposites in the modern approach to art.

Studying the social circles of representation the study arrives at the conclusion that beyond of its function in the royal court the representation of the "*regnum*" expressing the compromise between the king and his subjects is of outstanding significance. It points out some of its examples refers to its traditions in mediaeval Hungarian art. The peculiar artistic-forms demanded by the aristocracy, the upper clergy, the towns, the lay patrons, the knights, etc. can be interpreted as independent circles of representation.

During the given period representation in its historical and art-historical sense shows changes in genre and style: concrete depiction is spreading which at the same signals the beginning of a modern approach to its qualities and standars.