

*CIVITAS DEI – CIVITAS TERRENA*

Maulbertsch freskóműve a váci székesegyház liturgikus terében

Doktori (PhD) értekezés

Jernyei Kiss János

témavezető: Kelényi György

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Művészettörténeti Doktori Iskola

Budapest, 2006

# Tartalomjegyzék

## KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A dolgozat megszületését sokan sokféleképpen segítették. Köszönettel tartozom a konzultációkért, tanácsokért, inspiratív megjegyzésekért és kérdésekért Ágoston Juliannának, Bizzer Istvánnak, Jávor Annának, Gregor Martin Lechnernek, Rényi Andrásnak, Luigi Ronzoninak és Szilárdfy Zoltánnak.

Hálás vagyok a kisebb-nagyobb szívességekért, kölcsönkönyvekért, fénymásolatokért, ajánlásokért, szövegfordításban nyújtott segítségért és baráti támaszért Bacsó Bélának, Berecz Ágnesnek, Eörsi Annának, Ficzeré Évának, Galavics Gézának, Kelényi Györgynek, Kovács Imrének, Hellmut Lorenznek, Németh Emesének, Rostás Péternek, Szakács Béla Zsoltnak, Szentesi Editnek és Urbach Zsuzsának.

Nagy segítséget jelentett, hogy a témát 2001-ben ÖAD-ösztöndíj révén Bécsben is kutathattam.

## BEVEZETŐ

A váci székesegyház 1761-ben a város más pontjain álló két korábbi elődje után mai helyén Eszterházy Károly kezdte el építtetni. A püspök, aki a katedrális, az előtte nyíló tér és a püspöki palota együttesét szerves egységben gondolta el, grandiózus elképzelésének kidolgozásával Franz Anton Pilgramot, Alsó-Ausztria tartományi építészét bízta meg.<sup>1</sup> Mária Terézia Eszterházyt még ez évben egri püspökké nevezte ki, és helyébe Christoph Anton Migazzi bíborost, Bécs érsekét ültette. Az új püspök Vágra érkezve megáldotta a megkezdett épület alapfalait, de azt is eldöntötte, hogy az elődje által elkezdett építkezést új tervek szerint folytatja. Bécsben nézett tervező után, és választása az ott nemrégben letelepedett francia építésze, Isidor Gannevalra esett.<sup>2</sup> A gyors ütemben haladó építkezés 1770 körül odáig jutott, hogy megkezdhatték a katedrális belső díszítését is, amelyhez Migazzi kora legjobb művészei közül válogatott: a főoltár **[85. kép]** és a kupola freskóját **[10. kép]** Franz Anton Maulbertschtől rendelte meg, a hosszház két mellékoltárképének **[80-81. kép]** megfestését pedig Martin Johann Schmidtre bízta, aki a Krems melletti Steinben dolgozva Alsó-Ausztria templomainak és kolostorainak igen termékeny festője volt. Kremser Schmidt az alkotója a katedrális második főoltárképének is **[123. kép]**, amellyel 1774-ben, két évvel a székesegyház felszentelése után a püspök utasítására Maulbertsch Vizitáció-kompozícióját eltakarták és köréje új oltárépítményt emeltek. Maulbertsch műve csak 1944-ben, a székesegyház restaurálásának munkálatai közben szabadult ki több mint másfél évszázados rejtőzködéséből **[7. kép]**.<sup>3</sup>

A késő barokk *Gesamtkunstwerk* egyik első méltatása, az 1772. augusztus 15-i, Nagyboldogasszony napi felszentelésről szóló híradás mind Ganneval, mind Maulbertsch művészi teljesítményét a régiek művészetéhez mérhető fenségesség

---

<sup>1</sup> *Pest megye műemlékei*. Szerk.: DERCSÉNYI Dezső. (Magyarország Műemléki Topográfiaja V.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1958. II. 282-283, VOIT Pál: *Franz Anton Pilgram (1699-1761)*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982, 359-376.

<sup>2</sup> Az építész a korábbi szakirodalomban inkább olaszos névváltozattal, Isidore Canevaleként emlegették. A francia névvárián indoklásáról: BIBÓ István: A váci székesegyház helye és jelentősége a magyar építészet történetében. in: *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia. Ráckeve, 2000*. Szerk.: BODNÁR Szilvia et al. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet – Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2004, 205-218: 205.

<sup>3</sup> DERCSÉNYI Dezső: A váci székesegyház Maulbertsch freskói. *Szép művészet V (1944)* 271-284.

kategóriájával jellemezte és dicsérte.<sup>4</sup> Amit a kortársi recepció az építész és a festő munkájára egyaránt elragadtatással tekintve még egységben látott<sup>5</sup>, a 19. század kezdetén tért hódító klasszicista ízlés választott szét egymástól. Ettől kezdve a lelkesedés egyoldalúan az épületnek szólt: hamar felismerték és kiemelték formavilágának rendkívüli voltát<sup>6</sup>, architektúráját az antik építészettel mérték össze<sup>7</sup> vagy a római San Pietróhoz hasonlították.<sup>8</sup> Leglelkesebb híve minden bizonnyal Kazinczy Ferenc volt. Amikor fogsága idején Kufsteinből Munkácsra szállították, Vácott megállva nagy büszkeséggel invitálta kísérőtisztjeit és művelt, világot látott rabtársait – köztük egy francia tábornokot és egy ezredest –, hogy tekintsék meg a székesegyházat, mivel „Magyarországnak annál szebb temploma nincs”. A költő szemében az épület szépsége és fenségessége mellett elsősorban a klasszikus, oszlopos-gerendázatos szerkezeten és annak arányrendszerén alapuló építészeti kánon iskolapéldája volt, mintegy megtestesítője annak a tételnek, amely szerint „semminek sincs inkább kiszabva mértéke, mint az oszlopoknak”. A hatás nem is maradt el: „eltelve csudálkozással jövénk ki mindnyájan a templomból”.<sup>9</sup> A székesegyház építészeti formanyelvének tökéletessége láttán a „fentebb stílus” eszményét mindenek fölé helyező esztéta rajongása odáig fokozódott, hogy egy későbbi írásában – megfedkezve minden funkcionális-liturgikus adottságától – a katedrális a klasszikus ízlés egyfajta emléksarnokává lényegült át lelki szemei előtt, amikor úgy vélte, díszítésére egyedül az itáliai festészet nemes tradíciójának

<sup>4</sup> „Beyde haben nicht nur die alte Bau- und Mahlart überaus glücklich nachgeahmt, sondern auch das erhabene Alte so angebracht, daß Gebäude billig den Namen eines herrlichen Tempel verdient.” *Wienerisches Diarium* No. 71. Herbstmonat 1772. Idézi: HABERDITZL, FRANZ Martin: *Franz Anton Maulbertsch*. Wien: A. Schroll, 1977, 298-299.

<sup>5</sup> Jellemző fordulata még: „Die tiefste Einsicht und Kenntniß des Herrlichen und Erhabenen ist in allen Theilen entschieden.” uo.

<sup>6</sup> „La cattedrale, tutta di sua fondazione, è l'unico del tempio di veder si possa per tutta l'Ungheria.” SESTINI, Domenico: *Viaggio curioso scientifico antiquario per la Valachia, transilvania e Ungheria fino a Vienna*. Firenze, 1815, 162; „Tsinosításának legmagosabb poltzára lépett Vátz Migazzitól Kardinális kormányozása alatt ... Ez alatt épült azon fenséges Templom, mellyhez hasonlót Magyar Országban héjában keresünk ...” NAGY Imre: Vátznak leírása. *Tudományos Gyűjtemény* (1818) IV. 19-20.

<sup>7</sup> „Die Kirche selbst ist im römischen Geschmack gebaut und ein Mesiterstück der Kunst.” KORABINSKY, Johann Mathias: *Geographisch-historisches und Produkten-Lexikon von Ungarn*. Pressburg, 1796, 819.

<sup>8</sup> „Cárdin. Migázzai a' Vatikáni szent Péter' hasonlatosságára építette ...” KAZINCZY Ferenc: Festés faragás nálunk. in: *Kazinczy Ferenc művei*. Szerk.: SZAUDER Mária. (Magyar Remekírók) Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, I. 844-850: 845; „Ezen épület által leakarta Hertzeg Migázzai a' Sz. Péter Templomát, melly Rómában az egész Világ tsodájára áll, apróban (en miniature) ábrázolni” NAGY 38.

<sup>9</sup> KAZINCZY Ferenc: *Fogságom naplója*. 1800. július 29. in: *Kazinczy Ferenc művei*. Szerk.: SZAUDER Mária. (Magyar Remekírók) Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, I. 419-541: 520.

legnagyobb műveiről készült másolatok lennének méltóak.<sup>10</sup> A templomtérben látható festményekről ugyanis igencsak lesújtó véleménnyel volt: „semmi képe sincs, ami érdemlene figyelmet”, sőt „a templomnak minden festéseit ki kellene hányni!”<sup>11</sup> A barokk mesterekkel, főleg Maulbertsch-csel szembeni negatív és lekicsinylő véleményét – akárcsak más írásaiban – itt is tömören, határozott elutasítással fejezte ki.<sup>12</sup>

Természetesen nem az ízlés területén kinyilvánított normatív ítélet, hanem a hazai művészet történetének elbeszélését irányító paradigma nézőpontjából, de lényegét tekintve hasonló álláspontra jutott a modern művészettörténet-írás is. A stílus történetére, szabatos leírására és magyarázatára fókuszáló kutatás szemszögéből Ganneval produkciója kétségkívül jelentősebbnek és érdekfeszítőbbnek mutatkozott, hiszen ő közvetlenül kapcsolódott a legújabb francia mintaképekhez, az európai stílusfejlődés „epicentrumából” kiinduló trendekhez. Így „forradalmian újszerű” épülete művészettörténeti helyét tekintve nemcsak a magyarországi közegben, hanem „az egyetemes építészetben is úttörő munkának számít”, hiszen „a francia »forradalmi« építészetet közel húsz évvel előzte meg.”<sup>13</sup>

<sup>10</sup> „Minekutána a kardinális a világ első templomának minatür kópiáját akará teremteni, mely igen illet volna ezt a templomot kópia-oltártáblákkal ékesíteni, s a nagy oltár felibe Raffaelnek Transfigurációját, a két elsőre pedig a volterrai Dániel Keresztről levételét s a Domenichino szent Hieronimusát állítani, még pedig oly kezek által dolgozva, mint a Mengsé, Battonié!” KAZINCZY 1812 133.

<sup>11</sup> KAZINCZY Ferenc: Magyarországi utak. Pannonhalmára, Esztergomba, Vácra. (1831) 6. rész in: *Kazinczy Ferenc művei*. Szerk.: SZAUDER Mária. (Magyar Remekírók) Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, I. 568-606: 591-592.

<sup>12</sup> Például a győri freskók kapcsán: „Maulpertsch itt is sokat dolgozott, sokat mázolt.” KAZINCZY 1831 uo. Vö.: CSATKAI Endre: *Kazinczy és a képzőművészetek* (1925). Budapest: MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1983, 27, 37-38.

<sup>13</sup> KELÉNYI György: Érett és késő barokk. in: *Magyarország építészetének története*. Szerk.: SISA József és DORA WIEBENSON. Budapest: Vince Kiadó, 1998, 123-170: 154. A székesegyház építésztörténeti helyéről és építészéről: ZÁDOR Anna – RADOS Jenő: *A klasszicizmus építésze Magyarországon*. Budapest, 1943, 19, 208; ZÁDOR Anna: Some Problems of the Development of Classicism in Architecture. *Acta Historiae Artium* VI (1959) 135-168: 158; Uő: *Pollack Mihály (1773-1855)*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960, 44; MOJZER Miklós: A váci barokk rezidencia – Dercsényi – Granasztói: Vác c. könyvével kapcsolatba. *Művészettörténeti Értesítő* IX (1960) 280-289; ZÁDOR Anna: Zur Frage der französischen Revolutionsarchitektur in Ungarn. in: *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art, Budapest, 1969*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972, II. 151-156: 153-154; NEFZGER, Ulrich: AETERNAE DOMVI: Stil, Wandel und Dauer am Triumphbogen zu Waitzen. *Alte und moderne Kunst* 25/169. (1980) 13-19; Uő: Die Romidee des Frühklassizismus und die Kathedrale in Waitzen. *Alte und moderne Kunst* 28/190-191. (1983) 15-22; BIBÓ, István: Ein französischer Architekt in Mitteleuropa: Isidore Ganneval (Canevale). *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien* 49. (1997/3.) 1-7; Uő: Etudes sur Ganneval. *Acta Historiae Artium* 42. (2001) 169-186, BIBÓ 2004a; Uő: A diadalkapu mint feladat, műfaj és motívum Isidor Ganneval építészetében. in: *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Szerk. VADAS Ferenc. Budapest: Hild-Ybl Alapítvány, 2004, 121-126.

Maulbertsch váci freskóművét Garas Klára az 1770-es évektől a század végéig kibontakozó stílusfejlődés – „a klasszicizmus felé vezető út” – állomásaként mutatta be, amelynek során „a barokk-rokokó mennyezetfestészet egyik leglendületesebb, legéletteljesebb képviselője” formanyelvében, amelyet korábban gazdagság, színesség és eleven fantázia jellemzett, egyre hűvösebb kifejezőmód és higgadtabb formaadás uralkodik el. A váci kupolafreskó precízebb és szárazabb, világosabb és rajzosabb kivitelével, nyugodtabb és sematikusabb alakjaival, a drámai kontrasztok elhagyásával és sápadt színezésével jól szemlélteti a stílári változásokat:

„... a kompozíció egyenrangú, egymás mellé rendelt és könnyen leolvasható részekből áll, az egyes csoportokat egyöntetűen lapos reliefként osztja el; a művész nem a mélységi kiterjedést, hanem a világosan áttekinthető felületeket hangsúlyozza. Az egyes alakokat is pontosan dolgozza ki, lemondva arról a sűrű félhomályról, amely korai alkotásain a mélységből kioldódó és az egybemosódottságból hirtelen előbukkanó képi alkotóelemeit jellemezte. A figurákat javarészt a kép felületével párhuzamosan rendezi el, a diagonálisok alig érvényesülnek, maguk a mozdulatok, a gesztusok kiegyensúlyozottabbak és mértéktartóbbak; a korábbi szertelen, a testet és a végtagokat szinte szétrobbantó drapériákból alig maradt valami. A drámai kifejezés heve is kihunyt, a költői változatosság, a páratlanul gazdagon egyénítő jellemzés megfakult, a típusok nyugodtabbak és sematikusabbak. Az alakok – mint már Drezdában [az udvari templom Benno-kápolnájának 1770-ben festett mennyezetfreskóján] is – gömbölydedek, az arányok nyomottak, a széles ovális arcú, zömök és lapos homlokú fejek a klasszicizmus uniformizáló szépségideáljának hatásáról árulkodnak. Egységesebb a színezés és a megvilágítás is, hiányzik az a finom nüanszírozás, amely például még a pöltenbergi kupolát [a morvaországi Hradišće Szent Kereszt-templomának 1766-ban készült kupolafreskóját] jellemezte és gazdag téri hatást eredményezett.”<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> „Die Komposition besteht ... aus gleichwerigen, nebeneinander gestellten und leicht ablesbaren Teilen, die einzelnen Gruppen sind gleichsam als flache Reliefs verteilt; die Künstler betont nicht die Tiefe, sondern die klar übersichtliche Oberfläche. Auch die einzelnen Gestalten sind präzise ausgearbeitet, mit Verzicht auf jenes satte Halbdunkel, das auf den früheren Schöpfungen die sich aus der Tiefe lösenden und aus der Verschwommenheit jäh auftauchenden Bildelemente charakterisierte.

A klasszicizmus irányába mutató stílusjegyek mellett a leírás azt is érzékelteti, hogy Maulbertsch már nem az az eleven invenciójú, energikus alkotó, akinek korai és érett korszakában megismerhettük: a váci freskó a megfáradt, pályájának zenitjén túljutott művész munkája. Ha vannak is a korszak aktuális követelményeihez alkalmazkodó újításai, azok semmiképpen sem válnak a javára. Ellenkezőleg: a stílusváltás új normái, a történeti hitelesség, a tárgyilagos előadásmód, a pontos rajz, a fény-árnyék ellentét és éles szíkontrasztok elhagyása – miként a magyarországi barokk művészet történetének legutóbbi összefoglalásában Galavics Géza is hangsúlyozza – éppen „művészetének lényegét érintették, s korlátozták a festőiség szabad áramlását, a barokk pátozból adódó érzelmi fűtöttséget és a formák elementáris hatását.”<sup>15</sup>

A stílust a természet mintája nyomán a keletkezés, a virágzás és a hanyatlás egymásutániségában szemlélő módszer nézőpontjából Ganneval művészi teljesítménye egy eredeti, radikálisan új stílusjelenség izgalmas kezdetét jelenti, míg Maulbertsch kétes értékű újításokkal keveredő, ellentmondásos formanyelve egy régi, idejétmúlt stíluskorszak agóniájának tünete.

Az „újszerű épület” és a „konzervatív freskódísz” kontrasztja még világosabban kirajzolódott abban a stílusfejlődés okait magyarázó érvelésben, amely szerves részét alkotta a „felvilágosodás korának” művészetéről mint a 19. században kialakult polgári-nemzeti művészet közvetlen előzményéről, a *magyarországiból magyarrá* váló művészetéről folytatott diskurzusnak. Ezen okfejtés az 1800 körüli időszakot olyan korszakhatárként szemlélte, amely a hazai művészet történetének két, fogalmilag is megkülönböztetett periódusát választja el egymástól: a „több évszázados feudális művészeti hagyomány”-t egy „lényegesen más, új típusú, polgári-nemzeti

---

Die Figuren sind meist parallel zur Bildfläche gestellt, die Diagonalen kommen kaum zur Geltung, die Bewegungen selbst, die Gesten sind ausgeglichener und gemäßiger; von jenen früheren maßlosen, den Körper und die Gliedmaßen fast sprengenden Gebärden blieb wenig übrig. Auch die Glut des dramatischen Ausdrucks ist verglommen, die poetische Mannigfaltigkeit, die einzigartig reiche individuelle Charakterisierung ist verblaßt, die Typen sind ruhiger und schematischer. Die Gestalten sind, wie bereits in Dresden, abgerundet, die Proportionen gedrunken, die Köpfe mit dem breiten Oval der Gesichter, den kurzen und flachen Stirnen verraten die uniformierende Wirkung des Schönheitsideal des Klassizismus. Auch die Farbgebung und Beleuchtung ist einheitlicher, es fehlt jene feine Nuancierung, die beispielweise noch die Kuppel in Pöhltenberg kennzeichnete und die reiche Raumwirkung zum Ausdruck brachte." GARAS, Klára: *Franz Anton Maulbertsch, 1724-1796*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960, 101.

<sup>15</sup> GALAVICS Géza: Barokk. in: *A művészet története Magyarországon*. Szerk.: ARADI Nóra. Budapest: Gondolat, 1983, 312; Uő: Barokk. in: Uő – MAROSI Ernő – MIKÓ Árpád – WEHLI Tünde: *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig*. (Egyetemi könyvtár) Budapest: Corvina, 2001, 438.



művészet”-től.<sup>16</sup> A 18. század második felétől megfigyelhető stílusváltás olyan társadalomtörténeti magyarázatot kapott, amelyben a *barokk* és a *klasszicizmus* a *feudális* és a *polgári* kategóriájához kapcsolódott, pontosabban stílusfogalomként azok oppozícióját fejezte ki, illetve átmenetüket szemléltette, akárcsak az ideológiának tekintett *ellenreformáció* és *felvilágosodás* fogalompárja. A korszak másik, ezzel szorosan összefüggő ismérvét az egyre erőteljesebben kidomborodó nemzeti sajátosságok adták: a késő barokk alkotások „jövőbe mutató” tulajdonságait a művészettörténeti tárgyalás rendre azokkal a kategóriákkal igyekezett megragadni, amelyeket a 19. században a nemzeti művészet megteremtésének programja emelt kritériummá – ilyen a nemzeti eszmék kifejezésére hivatott történeti festészet ideálja, vagy a nemzeti művész és a nemzeti karakterjegyeket felmutató formanyelv követelménye.<sup>17</sup>

„Ha ... tisztában voltunk e kor [a késő barokk] építészeti alkotásainak jelentőségével, általában megelégedtünk azzal, hogy mindezt a barokk elhalásaként, lassú átváltásaként tekintjük. – hangsúlyozta Zádor Anna a korszak kutatásának kérdéseit meghatározó programtanulmányában – Azaz a múltból, a barokkból előre tekintettük át a változást, és az új jelenségeket nem vizsgáltuk a jövő előzményeiként.”<sup>18</sup> A jövő perspektívájából visszatekintő szemlélet érvényességére éppen Ganneval általa kijelölt művészettörténeti helyét hozta fel bizonyásgul, aki eme szerepében a hazai művészettörténet-írásban „már megfelelő kiemelést nyert”, és akinek váci székesegyháza a szerző tárgyalásában klasszicizáló templomaink előfutáraként jelent meg, amely már „a 18. század végén hirdeti azokat a lehiggadt architektonikus elveket, melyek nálunk csak a századforduló után váltak érvényessé”.<sup>19</sup> A klasszicizmus kutatója Hild és Pollack nemzedékében mintegy a magyar művészet első önálló nemzeti iskoláját látta fellépni az építészetben, hiszen „elsősorban ennek a művészetnek van alkalma arra, hogy e stílust nálunk magas fokra fejlessze, és nemzeti

---

<sup>16</sup> GALAVICS 1983 303.

<sup>17</sup> E diskurzus metódusát és retorikáját bővebben Dorffmaister történeti képeinek hazai *fortuna criticája* kapcsán követtem végig: JERNYEI KISS, JÁNOS: Die Entstehung der ungarischen Geschichtsmalerei. Aufklärung, ständischer Nationalismus, ungarische Kunsthistoriographie. in: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*. Hg. v. Robert BORN et al. (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 1) Berlin: Gebr. Mann, 2004, 269-286.

<sup>18</sup> ZÁDOR, ANNA: A felvilágosodás kori művészet kutatásának kérdése. in: *Művészet és felvilágosodás: Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk. Uő és SZABOLCSI Hedvig. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978, 7-26, 7.

<sup>19</sup> ZÁDOR–RADOS 308.

sajátságokkal ízesítse.”<sup>20</sup> A váci katedrális, noha az előző periódus szülötte, stílusában, típusában a nemzeti klasszicizmus monumentális alkotásainak, az esztergomi és az egri székesegyháznak, a lipótvárosi bazilikának közvetlen előzményévé emelkedett, és így harmonikusan beilleszhető volt a *magyar* művészet kifejlődéséről szóló elbeszélésbe. A hazai klasszicizáló késő barokk építészet örökségének szerves folytatását Zádor Anna meghatározó lépésként értékelte a nemzeti építészet kialakulásában:

„Korszakunk [a klasszicizmus] vezető építészei ugyanis nemcsak termékeny egyéniségek, hanem finom megérzésű folytatói is annak a lehiggadást, klasszicizálást képviselő késő barokk építészetnek, amely Magyarországon jelentős és önálló virágzást hozott létre. A közvetlen előzményekből való kifejlődés, a múlttal fennálló szerencsés kapcsolat az építészet terén hozzájárult ahhoz, hogy a klasszicizmus nálunk termékeny, alkotó, új stílust létrehozó fejlődést jelent, olyan stílust, amelynek helyi zamata van és legjobb műveiben – főleg az 1840-ig keletkezettekben – önállóság és művészi változatosság terén az európai fejlődés élvonalába tartozhat.”<sup>21</sup>

Mindent egybevéve a katedrális épülete a hazai stílustörténeti paradigma szempontjából csupa előnyös tulajdonsággal bír: francia mintaképei és építészetelméleti gyökerei révén kiváló pedigrével rendelkezik, kellőképpen újszerű, sőt avantgárd alkotás, s noha a maga korában nem akadt közvetlen folytatása, a 19. század polgárosuló társadalmának nemzeti művészetében olyan utódokra talált, amelyek révén érdemi tényezőként, jelentékeny láncszemként építhették be a magyar művészetről szóló *nagy elbeszélés*be.

Vele ellentétben Maulbertsch alkotása nem lehetett a „jövő előzménye”, hiszen műfaját, típusát, kifejezőeszközeit az előző korszak hívta életre, „az ellenreformáció harcának, térítő hevének köszönhető létrejöttét.”<sup>22</sup> A kutatás leginkább azt hangsúlyozta, hogy a felvilágosodás által fölvetett új problémákra, „a boldogulást előmozdító, gazdasági és nemzeti” kérdésekre ez a művészet már mennyire nem volt

<sup>20</sup> ZÁDOR Anna: A magyar művészet a XIX. század első felében. in: *A magyarországi művészet története*. Szerk.: Uó és DERCSÉNYI Dezső. Budapest: Corvina, 1970, 313-381: 318.

<sup>21</sup> ZÁDOR 1970 326.

<sup>22</sup> GARAS Klára: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955, 83.

képes választ adni. A késő barokk monumentális egyházi festészetről a korszakról szóló elbeszélésekben úgy esik szó, mint idejétmúlt, „önmagát túlélő, öncélúan dekoráló műfajjá” csökevényesedett jelenségről.<sup>23</sup> Ha számban és művészi színvonalban jelentős is ezen időszak freskófestőinek magyarországi teljesítménye, alkotásaik a társadalmi fejlődés ellenében fellépő, konzervatív és csupán tanait és kiváltságait védelmező főpapjainknak a felvilágosodással és a felvilágosult abszolutizmussal szembeni politikai és ideológiai harcának eszközei voltak.<sup>24</sup> Ezt a küzdelmet újító szellemű és konvencionálisabb műalkotások egyaránt kísérték. Közöttük a 18. század második felében a váci kupolafreskó tűnt a legkevésbé korszerűnek: ezért a művészettörténeti munkák inkább csupán azt a szerepet szánták neki, hogy a letűnő barokk hagyományt szemléltesse, amelyet itt egy konzervatív mecénás akarata és egy ízig-vérig az előző periódus neveltjének tekintett nagy mester keze tart életben.<sup>25</sup>

A 18. századi monumentális freskófestészet megközelítésének másik termékeny módszere az ikonográfia. A falképek és freskóciklusok programjának kutatása az osztrák művészettörténet-írásban igen korán megjelent, tulajdonképpen alternatív irányzatként azzal a szellemtörténeti ihletettséggel stílustörténettel szemben, amelynek vezéralakja Max Dvořák volt. Az ő szemében a 18. századi freskófestészet Ausztria művészetének valódi önállóságot, egyéni karaktert képviselő szeletét jelentette, amely ugyanakkor minden ízében a barokk – mint az ókeresztény művészetéhez és a gótikához hasonlítható „nagy idealisztikus stílus” – szülötte. A stílus mint a szellemi hordozója és adekvát kifejezője jelent meg ebben a diskurzusban, amely – a tridentinus korszak osztrák jámborságának, irracionális, eksztatikus lelkületének megnyilvánulásaként – Paul Troger expresszív stílusát, de mindenekelőtt a fiatal Maulbertsch festészetét, „a nagy német idealista fantáziaművészet csúcspontját”

---

<sup>23</sup> Uo.

<sup>24</sup> GALAVICS Géza: Die letzten Mäzene des Barock - ungarische Kirchenfürsten. in: *Künstlerischer Auftausch. Akten des XVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.-20. Juli 1992*. Hg. v. Thomas W. GAETHGENS. Berlin: Akademie Verlag, 1993, Bd. II. 185-193, valamint GALAVICS 2001 437-441.

<sup>25</sup> Valamennyi szerző a freskó régies témáját és ábrázolásmódját emelte ki: „... diese Art von Darstellungen, die Himmels glorien, zu den am tiefsten in den barocken Traditionen verankerten Bildtypen gehören ...” GARAS 1960 101; „Die Wiederholung einer so althergebrachten Bildanlage aber wirkt bei seinem lebhaften Geist irgendwie befremdlich.” HABERDITZL 297; „ein absolut traditionelles Kuppelfresko” GALAVICS 1993 187.

választotta eszményéül.<sup>26</sup> Az ikonográfiai kutatások elsődleges ösztönzője viszont inkább az a „költői” festészet eszményét megvalósító, klasszikus, intellektuális jellegű festészeti irányzat volt, amelynek alkotásaiban Winckelmann óta az allegóriák, az „általános fogalmakat megjelenítő képek” világos és érzékletes előadását értékelték.<sup>27</sup> A „képeket alkotó értelemről” áthatott programok, *conceptusok* vizsgálata számára kezdettől elsőrangú terepet kínált a klasszikus irányzat vezéregyénisége, Daniel Gran tematikus invencióban is remekelő művészete<sup>28</sup> – és újabban: a kései Maulbertsché. Az ikonográfia segítségével – Panofsky interpretációs modelljének klasszikus definíciója szerint – a „konvencionális képtárgy” tárul fel előttünk, amelynek meghatározása csupán közbülső lépcsőfok egy mélyebb interpretáció, a műalkotást kulturális szimbólumként megragadó ikonológiai értelmezés szolgálatában.<sup>29</sup> A Maulbertsch idős kori művei felé megnyílt ikonográfiai érdeklődés célja is ez: a képeket „egy egységes világnézeti értelem dokumentumaiként”, a felvilágosodás tüneteként elemzik.<sup>30</sup>

A váci katedrális *egészének* mint Ganneval és Maulbertsch együttes művének máig egyetlen érdemi interpretációs kísérletében, Ullrich Nefzger tanulmányában az

---

<sup>26</sup> DVOŘÁK, Max: Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien. In: *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*. München: Piper, 1920, 227-241.

<sup>27</sup> WINCKELMANN, Johann Joachim: Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászművészetben. (1755) in: *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*. Vál., ford., bev. jegyz. MAROSI Ernő. (Művészet és elmélet) Budapest: Corvina, 1976, 215-237: 235.

<sup>28</sup> TIETZE, Hans: Programme und Entwürfe zu den grossen Oesterreichischen Barockfresken. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* XXX (1911) 1-27; SCHWARZ, Kurt L: Zum aesthetischen Problem des „Programms” und der Symbolik und Allegorik in der barocken Malerei. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XI (1937) 79-88; STROBL, Alice: *Der Wandel in den Programmen der österreichischen Deckenfresken seit Gran und in ihrer Gestaltung*. Phil. Diss. Wien, 1950; MRAZEK, Wilhelm: *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte 228. Wien, 1953

<sup>29</sup> PANOFSKY, Erwin: A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához. (1932) in: *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok*. Ford.: Tellér Gyula. Budapest: Gondolat, 1984, 249-261: 258-259; valamint Uő: Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába. (1939) ugyanezen kötetben: 284-307: 286-288.

<sup>30</sup> BUSHART, Bruno: Die Offenbarung der Göttlichen Weisheit. Zur Augsburger Bildskizze des Franz Anton Maulbertsch. *Alte und moderne Kunst* 115. (1971) 19-31; PREISS, Pavel: Allegorie vchovy mládeze v díle F. A. Maulbertsche. *Umění* 26. (1978) 348-367; BUSHART, Bruno: Der Übermut des Brennus von Franz Anton Maulbertsch. *Pantheon* XXXVIII/2 (1980) 164-169; KRUSZYNSKI, Anette: Franz Anton Maulbertschs Glorifikation Kaiser Josephs II. *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* XXIV (1987) 25-32, MÖSENER, Karl: *Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei*. (Ars viva 2.) Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag, 1993; BUSHART, Bruno: Maulbertsch der Aufkärer. in: *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil*. Hg. v. Eduard HINDELANG. Ausstellungskatalog, Museum Langenargen am Bodensee. Sigmaringen: Thorbecke, 1994, 111-134; DaCOSTA KAUFMANN, Thomas: *Painterly Enlightenment. The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724-1796*. (Bettie Alliston Rand Lectures in the Art History) Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2005

ikonológiai megközelítés a stílustörténeti elemzés mellett jut szerephez. Eszmefuttatásában az épület formai sajátosságait francia előképekből, elsősorban a 17. század nagy teoretikusa, François Blondel racionális klasszicizmusából vezeti le, és Maulbertsch művét is a klasszicizmus felé vezető stílusfordulat produktumaként mutatja be. A magyar kutatóktól eltérően azonban ő a freskó ikonográfiai elemzésével „az architektúra átfogó jelentését meghatározó eszmét” igyekszik feltárni. Érdemi és találó ikonográfiai megállapításait azonban csak egy meglehetősen kétes, bővebben nem is részletezett eszmetörténeti megállapításra futtatja ki, és Maulbertsch művének Szent Ágoston teológiájától áthatott ikonográfiai programját „a klasszicizmus megújult Isten-fogalmával” magyarázza. Nefzger ezzel ikonológusként igyekszik megadni a freskónak azt, amit a formatörténet nézőpontjából meg kellene tagadnia tőle: a fejlődéstörténeti legitimációt.<sup>31</sup>

Az, ahogyan Maulbertsch váci műve a 20. század művészettörténeti irodalmában feltűnik, sokat elárul a stílustörténeti és az ikonográfiai-ikonológiai módszer természetéről. Segítségükkel mind „forma”, mind a „tartalom” a művészetén kívüli tudásformákban találja meg magyarázatát, amelynek kétségtelen eredménye egy, a társtudományok argumentációs rendszeréből merítő, gördülékenyen elbeszélhető művészettörténet. A modern osztrák művészettörténet-írás az elsősorban mentalitástörténetként felfogott szellemtörténettel fonódott össze, míg nálunk a művészettörténet történettudományi beágyazottsága a jellemző, amely az egyes korszakok eszmevilágát, a „kulturális mező” jelenségeit hajlamos a politika- és társadalmi mozgásokat lefedő ideológiaként kezelni.<sup>32</sup> Hogy a művészettörténet sajátos szempontjai helyett mennyire a társadalom- és politikátörténet ítéletei mérvadóak, különösen érzékelhető a késő barokk monumentális festészetről szóló összefoglaló munkákban és résztanulmányokban, hiszen az ezen időszak egyházi festészetéről alkotott kép felemás mivolta elsősorban megrendelője, a 18. századi

---

<sup>31</sup> Vagyis: ha műfajában, típusában nem is, eszmei tartalmában a freskómű is ugyanannak a klasszicizmusnak a megnyilvánulása, mint az épület. NEFZGER 21-22.

<sup>32</sup> A történelem mint a múlt minden mozzanatát egybefogó egész eszményét és a „központi modell” mentén megrajzolt „fejlődési kép” módszertani követelményét éppen a felvilágosodás korának kutatási problémái kapcsán állítja a művészettörténészek elé: KOSÁRY Domokos: *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996, 796-797.

főpapság alapvetően negatív történeti megítéléséből fakad.<sup>33</sup> Ha egy műalkotás ráadásul egy idegen, politikai téren a felvilágosult uralkodó egyik legfőbb ellenlábasaként fellépő püspök személyéhez kapcsolódik, akit a modern történettudomány a „retrográd tábor” vezéralakjává nevez ki<sup>34</sup>, a művészettörténész zavarba ejtő kérdésekkel kénytelen szembesíteni lelkiismeretét.

A művészettörténet azoknak a vezérelveknek az átvételével, amelyeket más tudományterületek a maguk fejlődéstörténeti koncepciója számára fejlesztettek ki, a műalkotások megértésében gyakran saját maga elé gördít akadályokat, a váci és több egykorú, szakrális rendeltetésű mű esetében például azáltal, hogy azok fennakadnak eme külső szempontok szerint kialakított értékítéletének rostáján. Emellett az a tény, hogy a művészi szféra analízisében mindegyre a társadalom- vagy a szellemtörténet modellje jut érvényre, és a művészettörténet a művek helyett a történelmi szituáció vagy adott esetben a megrendelő történeti személyiségként való megértésére, a „forma” vagy a „tartalom” választásának ebből levezethető okaira koncentrálnak, igazolja a 20. században uralkodóvá lett módszerekkel szemben támasztott újabb keletű általános kritikákat: „Világos, hogy e felfogás szerint az egyes művek és művészek csak az általános történelmi folyamat láncszemeiként, példaként vagy illusztrációként jelentősek. Az ikonográfia és ikonológia végső soron éppúgy egy »nevek nélküli művészettörténet«, akárcsak a stílustörténet.”<sup>35</sup>

Az osztrák késő barokk festészettel foglalkozó újabb publikációk immár tartózkodnak attól, hogy Maulbertsch kései korszakát hanyatló periódusként minősítsék, és határozottan szembefordulnak a lineáris, biológiai fejlődésmodellel.<sup>36</sup> Ezzel párhuzamosan éles bírálatot fogalmaznak meg a művészettörténeti folyamatokról

---

<sup>33</sup> E rétegről alkotott ítéletét Kosáry Domokos így összegzi: „Ez a klérus főnemesi vezetőivel, köznemesi kádereivel és minden más utánpótlásával együtt alapvetően a magyar feudális uralkodó osztályt képviselte. Pontosabban szólva annak katolikus többségét, amely együtt volt híve a rendi hatalomnak és a Habsburg-udvarnak. Míg Franciaországban a barokk művelődés politikai vetületét tekintve abszolutista szellemű, addig itt – más társadalmi és politikai feltételek között – a rendi dualizmus államelméletét követi, amely a király és a rendek hatalmi kettősét békés egyensúlyban, nyugalmi helyzetben képzele és mindezt vallásos ideológiával burkolja be.” KOSÁRY 72.

<sup>34</sup> *Uo.* 374.

<sup>35</sup> DITTMANN, Lorenz: Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie. (1967) in: *Ikonographie und Ikonologie. Theoren – Entwicklung – Probleme.* (Bildende Kunst als Zeichnensystem 1.) Hg. v. Ekkehard KAEMMERLING. Köln: DuMont, 1979, 329-352: 343.

<sup>36</sup> MATSCHE – VON WICHT, Betka: „die heiligkeit, die stille ordnung, das Kenliche in der Kleidung und die Wirckhsame bedeittung der Historie”. Zur Lage der österreichischen Freskomalerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. in: *Herbst des Barock: Studien zum Stilwandel: die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904).* Hg. v. Andreas TACKE. München: Deutscher Kunstverlag, 1998, 83-96.

erősen leegyszerűsített képet formáló társadalomtörténeti magyarázatokkal szemben.<sup>37</sup> E szélesebb horizontú stílustörténetet megalapozó tanulmányok, monográfiák és nagyobb ívű áttekintések ugyan változatlanul a „tartalom”-tól leválasztott „forma”, a stílus empirikusan megközelített szférájának vizsgálatán alapulnak, közeledésük az újabb művészettudomány által felvetett kérdések irányába félreismerhetetlen. A mennyezetfestészet sajátos, a táblaképektől eltérő képiségére, műfaji problémáira, a mennyezetképeken alkalmazott elbeszélő stratégiákra, a többnézetűségéből, a képi szekvenciák megalkotásának lehetőségéből adódó sajátosságokra és a térben kibontakozó illuzionizmus befogadási feltételeinek vizsgálatára nagyobb hangsúly esik az újabb tanulmányokban.<sup>38</sup> E szempontok figyelembevételével a klasszikus európai mennyezetfestészet belső törvényszerűségeit, a vele szemben támasztott elvárások rendszerét, azaz – Oskar Bätschmann terminológiájával – szabálykomplexumait lehet feltárni, amely érdemi lépés a kép megalkotásának, a festő munkájának produktív folyamatként való megértéséhez.<sup>39</sup>

\*

Maulbertsch váci freskóegyüttesének elemzésével a festészet eme produktivitásának a megértésére törekszem. Céлом nem az, hogy a művet valamely társadalom-, egyház- vagy szellemtörténeti folyamat dokumentumaként vagy azokat lefedő

<sup>37</sup> „Die kunstgeschichtliche Analyse und Erklärung eines neuen Stils ist wie im Fall Maulbertschs auch nicht durch Zitate philosophischer und kunsttheoretischer Postulate, bischöflicher Hirtenbriefe und kaiserlicher Reskripte zu ersetzen.” MATSCHE, Franz: Franz Anton Maulbertsch und Daniel Gran. Zur Frage des Klassizismus im österreichischen Spätbarock. in: *Herbst des Barock* 203-214: 205-206.

<sup>38</sup> BAUER, Hermann: Der ikonologische Stil der Rokokokirche; Der Himmel im Rokoko. in: *Rokokomalerei. Sechs Studien*. Mittelwald: Mäander, 1980, 55-78, 81-109; STALLA, Robert: Matthäus Günthers Deckenbilder im Verhältnis zur Architektur. in: *Matthäus Günther (1705-1788): Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen*. Ausstellungskatalog. München: Klinkhardt & Biermann, 1988, 128-158; LINDEMANN, Bernd Wolfgang: *Bilder von Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1994; BRUCHER, Günter: Deckenfresken. in: *Die Kunst des Barock in Österreich*. Hg. v. Günter BRUCHER. Salzburg – Wien: Residenz Verlag, 1994, 197-296; KALTENEGGER, Ruth: *Paul Trogers Freskomalerei bis 1738. Die Entwicklung seines Stils unter Berücksichtigung des narrativen Aspekts*. Magisterarbeit, Universität Salzburg, 1995; HUNDEMER, Markus: *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock*. (Studien zur christlichen Kunst 1.) Regensburg: Schnell und Steiner, 1997; BÜTNER, Frank: Das Ende des Rokoko in Bayern. Überlegungen zu den geschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels. *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 51. 1997 (1999) 125-150; MÖSENER, Karl: Deckenmalerei. in: *Barock*. (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4.) Hg. v. Hellmut LORENZ. München-London-New York: Prestel, 1999, 302-318; JÁVOR Anna: *Johann Lucas Kracker. Egy késő barokk festő Közép-Európában*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2004

<sup>39</sup> BÄTSCHMANN, Oskar: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése*. Ford.: Bacsó Béla – Rényi András. (Egyetemi könyvtár) Budapest: Corvina, 1998, 91-92.

stílusjelenségként vizsgáljam. Elemzésemben művészi képként, olyan esztétikailag strukturált alkotásként szemlélem, amelynek befogadása sajátosan szervezett úton, a művészi módon megformált liturgikus térben halad, és az érzéki és intellektuális benyomások szövedékén keresztül szemlélőjét – rendeltetése szerint – vallásos tapasztalathoz vezet.

Dolgozatom első két fejezete lényegében hagyományos módszereket követ, olyan nyelvileg meghatározott témákat és fogalmakat tárgyal, amelyeknek a megjelenítésére festőnk kétségtelenül megbízást kapott. Eme nyilván írásban is megfogalmazott *conceptus* nem maradt ránk, csupán ikonográfusként tudjuk rekonstruálni. Az ikonográfus tudásának gerincét nemcsak a témákban, a történetekben és – jelen esetben – a teológiai fogalmakban való jártassága adja, hanem az ábrázolási típusoknak, vagyis annak az állandósult, konvencióvá vált kapcsolatnak az ismerete is, amely bizonyos témák és vizuális jelek között mutatkozik. Az ikonográfus a képekkel szembesülve ezt a tudásanyagot mozgósítja, ennek segítségével „fejti meg” az ábrázolt témát, s vezeti vissza szövegekhez és fogalmakhoz.<sup>40</sup> Ezek, más szóval mindaz, „amit az emberek az adott történelmi pillanatban spontán módon tudtak”<sup>41</sup>, ma már szinte kizárólag a tudós számára elérhető, irodalmi ismeretek által közvetített, „műveltségből eredő háttértudást” jelentenek, így – klasszikus definíciója szerint – az ikonográfus tulajdonképpen feladata az elmúlt kultúrák és a jelen közötti szellemi hídverés, a kulturális veszteségek pótlása.<sup>42</sup>

Maulbertsch kupolaképe mint 18. századi *Allerheiligenbild* egy több évszázados ikonográfiai fejlődés örököse és összegzője, amely a Szentháromság és Szűz Mária megdicsőülését és mindenszentek Isten előtti hódolatát ábrázolja, s ezen keresztül egy igencsak összetett teológiai fogalomkör, a *communio sanctorum*-eszme megjelenítője. A szentek egyességének fogalmát dolgozatom első fejezetében a Jelenések könyve, a *civitas Dei* ágostoni koncepciója és a liturgikus gyakorlat tükrében tárgyalom, amelyhez azután a képtípus, a képi formulák ikonográfiai elemzése révén újabb szerteágazó textuális háló csatlakozik.

---

<sup>40</sup> PANOFSKY 1932 253-256; PANOFSKY 1939 290-292.

<sup>41</sup> PÄCHT, Otto: Az ikonológia kritikája. (1977) in: *A „Michelangelo”-paradigma a művészettörténetben: stílustörténet, ikonológia, hermeneutika. Szöveggyűjtemény.* Szerk.: RÉNYI András. = *Enigma* 33. (2002) 143-156: 153.

<sup>42</sup> PANOFSKY 1939 290, BÄTSCHMANN 61.



Az ikonográfiai program körvonalazása, az ábrázolási formulák tradicionális jelentésének meghatározása azonban még nem mond semmit Maulbertsch művének mint műalkotásnak a „tartalmáról”. A kézhez kapott program – miként a művészeti irodalom a reneszánsz óta hangsúlyozta – a festő számára csupán nyersanyag: a feldolgozandó tárgyat a klasszikus retorikai, poétikai értekezések mintájára a festészetelméleti munkák is *materiának* nevezték. Tasso egyenesen „meztelen anyag”-ként (*materia nuda*) emlegette „azt, amely még nem kapott semmi minőséget a szónok vagy poéta művészetétől!”<sup>43</sup> S ez a *materia*-fogalom jelenik meg Lodovico Dolce festészeti traktátusában is mint a képi elbeszélés alapjául szolgáló történet forrása, „amelyet a festő vagy magától választ ki, vagy pedig eleve mások adják neki, hogy tárgya legyen annak, amin dolgoznia kell.”<sup>44</sup> A szüzsé nyersanyagként való, „lekicsinylő” megnevezése azt fejezi ki, hogy a festőt alkotás lényegét nem a téma, hanem annak művészi ingénummal és találékonysággal való feldolgozása adja.<sup>45</sup> Az anyag formálásának művészete (*arte nel formare la materia*)<sup>46</sup> tehát a festő tevékenységének is éppen olyan döntő mozzanata, és ahogyan a nyelvileg művészivé formált költemény vagy beszéd értelme, úgy a festmény „mondanivalója” sem tekinthető egyenlőnek az ihletőjéül szolgáló fogalmak és történetek halmazával.

A művész munkája a festészetben olyan „érzékileg szerveződött értelmet”<sup>47</sup> hoz létre, amely tehát nem helyettesíthető sem a festmény „nyersanyagával”, esetünkben az ikonográfiai elemzéssel feltárható, nyelvileg megfogalmazható értelemmel, sem pedig azoknak az irodalmi alkotásoknak a szövegvilágával, amelyek ugyanezen matériát (fogalmakat, történeteket) formálták meg önnön művészetük szabályai szerint.

A képek megértéséhez az ikonográfiai elemzés racionális, desifírozó-dekódoló eljárását ki kell egészítenünk érzékszerveink mozgósításával, a festői megformálás művészetét megértő látással. A képek nem csupán fogalmakra utaló és történeteket magukba sűrítő konvencionális jeleket mutatnak fel – ilyen vagy olyan stílus mezébe öltözve –, hanem képesek arra is, hogy emberi attitűdökkel szembesítve felszólító

<sup>43</sup> „*materia nuda è detta quella che non ha ancor ricevuta qualità alcuna dall’artificio dell’oratore e del poeta.*” TASSO, Torquato: *Discorsi dell’arte poetica e del poema eroico*. A cura di Luigi POMA. Bari: Laterza & Figli, 1964, 3. Magyarul: *Értekezések a költészet művészetéről és különösképpen a hőskölteményről*. Ford.: Koltay-Kastner Jenő – Szegedi Eszter. Budapest: Universitas, 1997, 13.

<sup>44</sup> DOLCE, Lodovico: Párbeszéd a festészetéről. (1557) in: *Emlék márványból* 155-170: 158.

<sup>45</sup> BÄTSCHEMANN 88.

<sup>46</sup> TASSO UO.

<sup>47</sup> BOEHM, Gottfried: A képi értelem és az érzékszervek. Ford.: Poprády Judit. in: *Kép, fenomén, valóság*. Szerk. BACSÓ Béla. Budapest: Kijárat Kiadó, 1997, 242-253: 242-243.

erővel forduljanak felénk, vizuális metaforákkal és allúziókkal sajátos jelentés-összefüggéseket teremtsenek, vagy éppenséggel a dolgok elrejtésének és feltárásának komplex folyamatával sarkallják reflektív szemlélésre tekintetünket. Tapasztalni fogjuk, hogy a váci katedrális liturgikus terében lépcsőről-lépésre feltárukozó látvány a képeket egymáshoz való viszonyuk folytonos változásában mutatja meg, ami a látottakat új és új kontextusba helyezve úgy ösztönzi a szemlélőt a látás és a látomás egymásba fonódó folyamatán való elmélkedésre, hogy azzal egyben az istentapasztalás természete fölötti reflexióra is invitálja.

Az effajta képfolyamat megragadására irányuló viszonyulást a művészettörténeti hermeneutika a *szemlélés* fogalmával írja le.<sup>48</sup> Amennyiben arra törekszünk, hogy a műalkotásokat érzékileg szervezett mivoltukban igyekezzünk megérteni, nem jelenti azt, hogy el kell vetnünk az ikonográfia révén megismert fogalmakat, inkább arról van szó, hogy a történész-ikonológus módszerével, „a tudomány közömbös tekintetével” megszerzett ismereteket nem csupán valamiféle tudás-rekonstrukció eljárásában használjuk fel.<sup>49</sup> Hermeneutaként ezzel tudjuk élővé tenni történész módjára feltárt tudásunkat, és ebben a folyamatban lehetőségünk nyílik komolyan venni s talán valamennyire megválaszolni is azt a dilemmát, amellyel minden stúdiumainak tárgya iránt érzékeny művészettörténész szembesül: a műalkotás nem csupán egy múltbeli történeti folyamat eredményeként, hanem lényünkre, érzékeinkre és értelmünkre ható jelenvalóságként is adott számunkra.<sup>50</sup> Míg a „szigorú” tudományként felfogott művészettörténet ezt az adottságot a szubjektivitás veszélyét hordozó hibaforrásként kezelte, a hermeneutika éppen hogy mozgósítja azt, mégpedig azzal a céllal, hogy feltárja a képek eseményszerűen kibontakozó, autonóm jelentésalkotó hatalmát.

Miután arra törekszem, hogy megkíséreljem az ikonográfia segítségével megnyíló fogalmi kontextust egy képhermeneutikai értelmezés folyamatában hasznosítani, lényegesnek tartom, hogy a megértés szándékával forduljak a bibliai kinyilatkoztatás szövegvilága felé. A Jelenések könyve itt nem pusztán teológiája és sajátos képisége okán, az ábrázolások motívumkészletét ihlető forrásként érdekel, hanem olyan

<sup>48</sup> BÄTSCHMANN 116-120.

<sup>49</sup> „A fogalomnak és a tudásnak már birtokunkban kell lennie ahhoz, hogy mintegy magunk elé állítva, megkísérelhessük felmérni és a szemlélet során érvényesíteni különbözősüket a képtől.” *Uo.* 117.

<sup>50</sup> RÉNYI András: A művészettörténeti megértésről. *Világosság* (2004) 79-82. A művészet „forma- és élménykarakterteré” való reflexióval adós hagyományos metódusok kritikája: FORSSMANN, Erik: Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte. in: *Ikonographie und Ikonologie* 257-300, különösen: 294-297.

szöveggént is, mint amely a vallásos tapasztalatot nyelvi alakzatokban megformálva közvetíti. Az ábrázolástípussal foglalkozó ikonográfiai kutatás értelemszerűen a képi motívumok textuális forrásainak számbavételére koncentrált, vagyis jelen esetben arra, hogy a szentek üdvösséget nyert közösségének szövegbeli ábrázolásai képességükkel hogyan inspirálták az ábrázolásokat. Nem reflektált azonban arra, hogy ezek a szövegekben megjelenő retorikai alakzatok, így a mennyei istentisztelet látomásai is, olyan mitologikus képekké egyesülnek, amelyek az embert egzisztenciális választásra felszólító kinyilatkoztatást foglalnak magukba. A mítosz textusát olyan irodalmilag megformált szöveggént is meg kell értenünk, amely úgy közvetíti Isten igéjét, hogy sajátos poétikai eszközeivel olvasóját *megszólítottá* teszi, műfajának irodalmi szabályrendszerét követve feltárja előtte Isten országában felkínált helyét.

A képhermeneutikai megközelítés sem elégedhet meg csupán a képekbe foglalt fogalmi jelentés meghatározásával, sőt a festészet specifikus jelentésközvetítő módszereinek feltárásán túl arra is rá kell kérdeznie, hogy a festői kifejezés struktúrája, reprezentációs eszközeinek működése miként nyitja meg szemlélőjét eme kinyilatkoztatás megtapasztalására.

## I.

### A SZENTEK KÖZÖSSÉGE

A szentek közössége az Újszövetség könyveiben úgy jelenik meg, mint Isten megvalósult országa. Jézus, amikor a farizeusok arról faggatták, hogy az mikor jön el, Lukács evangéliuma szerint így válaszolt: „Az Isten országa nem jön el szembetűnő módon. Nem lehet azt mondani: Nézzétek, itt van, vagy amott! Mert az Isten országa közöttetek van” (Lk 17. 20-21.). Ez az ország már most fennáll, jelen van ebben a világban, nem várni kell, hanem befogadni, válaszolni hívására.

János evangéliuma Lukácsénál jóval radikálisabban vallja Isten és népe együvé tartozásának jelenidejűségét: az Úr nemcsak az idők végezetével tart ítélet, Krisztus igéjével nap mint nap elérkezik. Isten hívására az embernek itt és most kell választ adnia, és válaszával mintegy önmaga fölött tart ítéletet:

„Nem azért küldte el Isten a Fiát a világba, hogy elítélje a világot, hanem, hogy üdvösséget szerezzen a világnak. Aki hisz benne, az nem esik ítélet alá, aki azonban nem hisz, már ítéletet vont magára, mert nem hitt az Isten egyszülött Fiában.” (Jn 3. 17-18.)

Az Újszövetség Isten országát, az egyházat gyakran a templom, a hívek alkotta építmény képében ábrázolja. A gonosz szőlőművésokról szóló példabeszédének magyarázatában maga Jézus beszél Isten nem evilági épületéről, amelynek fundamentuma az a kő, amelyet az építők eldobtak, az Úr akaratából mégis szegletkővé válik, vagyis ő maga, akire Isten építi országát, még ha vannak is, akik elvetik (Mt 21. 42-43.). Szent Pál leveleinek az egyházzal értekező soraiban, azok gazdag képiességében is központi metafora a templom. Krisztus a lerakott alap, amelyre az evangéliumot vagy a bűnt követve ki-ki a maga építményét emeli, megszenteli vagy lerontja az építményt, amelyet az üdvösségre hívó Isten a Szentlélek templomának szánt (1Kor 3. 10-17.). Misztikus test és templom az egyház, amelybe a tagok élő kövek módjára épülnek be:

„Ezért már nem vagytok idegenek és jövevények, hanem a szentek polgártársai és Isten családjának tagjai. Apostolokra és prófétákra

alapozott épület vagytok, s a szegletkő maga Krisztus Jézus. Ő tartja az egész épületet, belőle nő ki az Úr szent temploma. Ti is benne épültök egybe a Lélek közreműködésével az Isten hajlékává.” (Ef 2. 19-22.)

Az Apokalipszis látomásai ezeket a képeket egyesítve Krisztus egybegyűjtött, immár vele lakozó népét, amely egy közösséget alkot az evilágban élő egyházzal, mennyei istentisztelet képében mutatják be. A szentek egyességének misztériumát tehát a Jelenések könyve teofániákba ágyazva fedi fel olvasója előtt, vagyis olyan leírásokban és jelenetekben, amelyek Istent attribútumokkal és kísérettel felruházva jelenítik meg, dialógusok és a mennyei gyülekezet által előadott liturgikus énekek tükrében ábrázolják.<sup>51</sup>

### **A Jelenések könyve teofániái**

A megdicsőült egyház nagyszabású teofániákkal összekapcsolt képe a könyv negyedik és az ötödik fejezetének nagy mennyei jelenetében bontakozik ki. A menny kitárt kapuján keresztül a beavatott szemei előtt az Úr ragyogó trónusa tűnik fel. Azoknak a jeleneteknek a sorában, amelyekben maga Isten válik láthatóvá, az Atya rejtőzködő megmutatkozásával kísért szcénáknál jóval élénkebbek és változatosabbak a Krisztus megjelenését élénk táró látomások. Az Üdvözítő János szemei előtt többféle alakban is feltárulkozik: a dicsőséges Emberfia képében, isteni, megváltói és bírói szerepének különféle, gyakran ótestamentumi eredetű attribútumaival, de az Apokalipszis lapjain megrajzolt teofániái közül a Bárány alakjának jut a legfőbb szerep. Annak a Báránynak, akire János evangéliumában Keresztelő Szent János mutatott rá ezekkel a szavakkal: „Ő veszi el a világ bűneit”<sup>52</sup>, vagy akinek engesztelő mártíriumát az ótestamentumi próféciák és apostoli levelek is előrevetítik, illetve magasztalják.<sup>53</sup> A Bárány a Jelenések könyvében az ötödik fejezetben lép színre, feláldozottan,

<sup>51</sup> A fejezethez megírásakor a tridentinus kommentárok közül elsősorban Bossuet művének német fordítására támaszkodtam: *Offenbarung des Heil. Johannes, samt dero Erklärung. Durch den Hochwürdigsten Herrn Jacobum Benignum Bossuet ... von Josepho Stöcklein, aus der Gesellschaft Jesu zum Christlichen Nutzen aller Rechtgläubig in die Teutsche Sprache samt dessen Vermahnungen an die Protestanten treulich überfest.* Augspurg – Grätz: Veith Gebrüder, 1718; Felhasználtam továbbá: KETTER, Peter: *Die Apokalypse.* (Herders Bibelkommentar, Bd. XVI/2.) Freiburg a. Br.: Herder, 1942; LANG, Bernhard - McDANELL, Colleen: *Der Himmel. Eine Kulturgeschichte des ewigen Lebens.* Frankfurt/M – Leipzig: Insel, 1996; TAKÁCS Gyula: *A Jelenések könyve. Egzegézés.* Budapest: Kairosz, 2000

<sup>52</sup> Jn 1. 29.

<sup>53</sup> Iz 53. 7-12, 1Pét 2. 22-24.

kereszthalálának sebeit hordozva úgy áll ott, „mintha megölték volna”. Ugyanakkor – ahogyan azt János a hét szarv és hét szem szimbólumával megerősíti – ő a hatalom és az erő birtokosa is, aki azért jön, hogy a trónon ülő jobbjából átvegye a könyvet és feltörje pecsétjeit, beteljesítse Istennek az ember megváltására vonatkozó tervét. A Bárány képében megjelenő Krisztus teofániája János látomásainak sorozatában hasonlóképpen uralja a mennyei jelenetek liturgikus cselekményeit. Az ötödik, a hetedik és a tizennegyedik fejezet égi szertartásai a mindenség szellemi lényeknek és az emberiség kiválasztottainak hódoló seregét vonják köré, a könyv utolsó két fejezetének nagy víziója a Bárány menyegzőjének jelenetével vetíti előre a megváltott népével eggyé váló Üdvözítő örök békéjét. E nagy mennyei szertartások, a hétpecsétetes könyv átvétele, a megváltottak seregének fogadása, a Sion hegyi imádás és a menyegző leírásaiban a Bárány mozdulatlan fenségében vagy szimbolikus és rituális cselekedeteinek méltóságában magasodik előttünk. Az a Krisztus tehát, aki a könyv elbeszélő szakaszainak mozgalmas szcénáiban a cselekvő, a látnok előtt önmagát kinyilatkoztató vagy a hatalmát gyakorló és ellenségeit eltipró dicsőséges Emberfia alakjában áll, a mennyei birodalom liturgiájában a Bárány képében válik a hódolat tárgyává. Míg az Emberfia tettei és szavai által önnön személyéről maga ad kinyilatkoztatást, addig a Bárányról a magasztaló sokaság liturgikus cselekedetei és énekei szólnak.

### *A szentek*

Bár a szellemi teremtményeken kívül a vének képében már az első nagy mennyei látomásban feltűnik az ember a trónus közelében, az események elbeszélése során legelőször az első hat pecsét feltöréséről beszámoló hatodik fejezetben jutnak igazán szerephez a szenvedésekkel terhes földi élet képviselői. A mennyei oltár alatt vértanúk gyülekeznek, akik Isten igazságot szolgáltató ítéletéért kiáltoznak, ő azonban türelemre inti őket (6. 9-11.). Azokról a mártírokról van szó, „akiket az Isten szaváért és tanúságtételükért öltek meg”, s akik most fehér ruhát kapnak (6. 11.), azt a jutalmat, amelyet Krisztus főpapként a szárdeszi egyháznak írt levelében a mellette kitartó híveknek kínált: „A győztest fehér ruhába öltöztetik. Nevét nem törölöm ki az élet könyvéből, hanem megvallom majd Atyám és angyalai előtt” (3. 4-5.).

A Jelenések könyve elbeszélésében a trónus körül álló sereg a hetedik fejezetben válik teljessé a kiválasztottak érkezésével, akiket homlokukon angyalok jelölnek meg Isten jelével, és akik csatlakoznak az angyalok, a vének és a négy élőlény társaságához. Az egyik vén magyarázza meg a látnoknak, kik azok az emberek, akiket a mennyben lát, és miért kerültek oda, s János elsőként itt fejti ki a gazdagabb képiséggel, miként gondolja el a Megváltó és az üdvözült mártírok seregének mennyei egymásra találását:

„Ezek a nagy szorongatásból jöttek, ... ruhájukat fehérre mosták a Bárány vérében. Ezért állnak Isten trónja előtt, s éjjel-nappal szolgálnak neki a templomában. A trónon ülő közöttük lakozik. Nem éheznek és nem szomjaznak többé, a nap nem égeti őket, sem másfajta hőség, mert a Bárány, aki a trón közepén áll, legelteti, és élő vizek forrásához tereli őket, az Isten pedig letöröl a szemükről minden könnyet.” (7. 14-17.)

A homlokukon megjelölteknek ez az ünnepélyes bevonulása a mennyei szentélybe az embernek az Isten által felajánlott és Krisztus által megkötött új szövetségébe való bevezetése, amit János az igazak megjelölésének ótestamentumi motívumával ír le.<sup>54</sup>

Az örök boldogságra kiválasztottak e sokaságáról általában mint szentekről esik szó a könyv további részeiben, néhány alkalommal pedig a prófétákról (11. 18, 16. 6, 18. 20, 18. 24), s egyszer az apostolokról esik külön említés (18. 20). Valamennyiük legfőbb erénye, hogy életük során osztoztak Krisztus tanúságtételében. A „húséges tanú”, a „hú és igaz tanú” (1. 5, 3. 14.) Jánosnál Jézus Krisztus megnevezésének egyik legjellemzőbb formulája. A látnok önmagát is úgy határozza meg, mint aki „tanúskodik Isten Igéjéről és Jézus Krisztus tanúságtételéről” és akit üldöztek „az Isten szava miatt, és Jézus tanúságtétele miatt” (1. 2, 1. 9.). A kiválasztottak a szöveg további részei szerint is a tanúságtételük által válnak Isten gyermekévé: „A sárkány haragra lobbant az asszony ellen, és harcba szállt többi gyermekével, aki megtartja Isten parancsait és kitart Jézus tanúsága mellett” (12. 17.).

Ez a tanúság János felfogása szerint leginkább abban mutatkozik meg, hogy önfeláldozóan osztoznak a megölt Bárány mártíromságában. A föltekentek életüket nem kímélve, „a Bárány vérével és tanúságuk szavával” mondanak ellent a gonosznak

---

<sup>54</sup> Vö. Ez 9. 4-6.

(12. 10.), lefejezik őket „Jézus melletti tanúságtételükért és az Isten szaváért” (20. 4.), a tengeri vadállat arra kap hatalmat, hogy „megtámadja a szenteket és győzelmet arasson” (13. 7.), a babiloni kéjnő megrészegeedik „a szenteknek és Jézus tanúinak véréből” (17. 6.), Babilon „kezéhez tapad a próféták és a szentek vére, és mindenkié, akit csak megöltek a földön” (18. 24.). A szentek tehát „a meghívottak, a kiválasztottak és a hűségesekek” (17. 14.), azok, akik „mindenüvé követték a Bárányt, bárhová ment, ők a megváltottak az emberek közül, az Isten és a Bárány első termése” (14. 4.). A szentek feláldozottságában követik a Bárányt, elfogadják azt a törvényt, amelyet János így fogalmaz meg: „Aki mást fogságba hurcol, fogságba kerül. Aki karddal öl, annak kard által kell elhullnia. Ez a szentek állhatatosságának és hitének az alapja” (13. 10.).

A szövegben a kiválasztottak megnevezésének másik jellemző formulája a szolgaság. János is Isten szolgája, „aki tanúskodik Isten Igéjéről és Jézus Krisztus tanúságtételéről: mindenről, amit látott”, akit arra jelölt ki a Mindenható, hogy általa „szolgáinak megmutasson mindent” (1. 1-2.). Isten szolgálói homlokukon viselik az ő jelét (7. 3.), egymásnak testvérei (6. 11.), az angyaloknak szolgatársai (19. 10, 22. 9.). Félik Isten nevét, tanúságot tesznek Jézusról, megtartják János könyvének a szavait (11. 8, 19. 10, 22. 9.).

Amint láttuk, az aggastyán szavai is az Úr templomában való szolgálatukban jelölte meg a szentek mennyei jutalmát. Ellentétben az angyalokkal, akik változatos szerepkörben mutatkoznak égen és földön, a szentek közössége kizárólagosan a mennyei liturgiához kapcsolva jelenik meg a Jelenések könyve lapjain. János leírásában hivatásuk elsősorban az, hogy a mennyei szolgálatból, az Isten előtti szüntelen hódolatból kivegyék a részüket. Krisztus testének tagjaiként csatlakoznak a mennyei egyházhoz, részesülnek a felmagasztalt Emberfia dicsőségéből, és színe elé viszik az egyház még földön élő szentjeinek imáit. Miután János elképzelése szerint a túlvilág legfőképpen a mártírok mennyországa, e szolgálatnak, a mennyei liturgiának a színterét is a tanúságtétel sátrának a templomaként emlegeti (15. 5.).



## *A mennyei templom*

Istennek a Jelenések könyvében leírt temploma sokban emlékeztet Salamon földi templomára és az a beszámoló is ismerős, amit János a mennyei liturgiáról kínál, hiszen javarészből a papi szolgálatnak az Ószövetségből ismert előírásait tükrözi. Ez a templom olykor mintha valóságos építmény képét ölténé magára, amelynek külső udvara, szentélye és oltára van és imádkoznak benne – János megbízást is kap arra, hogy mérőnáddal felmérje (11. 1-2.). A mennyei templomban ott áll a szövetség ládája. Amikor a szentély megnyílik, a Mindenható úgy mutatkozik meg, mint az ótestamentumi leírásokban: villámlás, égzengés, földrengés és nagy jégeső támad (11. 19.). A hét végső csapást bevezető égi szertartás során a templom ismét kinyílik, és hét angyal lép elő belőle. Liturgikus öltözetben, fehér vászonruhában, mellükön aranyövvel, processzióban felvonuló papok módjára hozzák elő a Mindenható haragjának hét csapását (15. 5.). Az Ószövetség gyakran visszatérő képének megfelelően a templom megtelik „Isten dicsőségének és erejének füstjével” (15. 8.).<sup>55</sup>

A könyv több más epizódja is a földi istentisztelet képét vetíti a mennybe:

„Jött egy másik angyal, megállt az oltár előtt, aranyfüstölő volt nála. Sok tömjént kapott, hogy az összes szent imádságával tegye az aranyoltárra, amely az Isten trónusa előtt állt. Az angyal kezéből a tömjén füstje a szentek imádságával felszállt az Isten elé. Most az angyal fogta a füstölőt, megtöltötte az oltár parazsával, és leszórta a földre.” (8. 3-5.)

Itt is angyal végzi a liturgiát, ő lép be a füstölővel a szentélybe, ahol az oltár áll, hogy az Úrnak illatáldozatot mutasson be, s a tömjén füstjével közvetítse és megtisztítsa a szentek imáit.<sup>56</sup> A Jelenések könyvének égi temploma nem egy vonásában emlékeztet ótestamentumi előzményekre, főként Ezékielnek az új, eszményi Jeruzsálemről és a templomról szóló leírására.<sup>57</sup> Mégis Ezékiellel ellentétben, aki a város, a szentély, a templomfelszerelés és a templomi szolgálat részletező bemutatásával szolgál, János számára a templom mindenekelőtt az élő egyházat jelenti, így az ő mennyei szentélye

<sup>55</sup> 2Móz 19. 21, 40. 34-35, 1Kir 8. 10-11, Iz 6. 4, Ez 10. 4, 44. 4.

<sup>56</sup> A jelenet a jeruzsálemi templomban bemutatott illatáldozat szertatására emlékeztet, amely az egyik legnagyobb méltósággal felruházott liturgikus cselekedetnek számított és csak egyszer fordulhatott elő egy pap életében. Az áldozatot végző az oltárra parazsat rakott, majd erre szórta az illatozó szert, míg a többiek a szentélyen kívül álltak és imádkoztak.

<sup>57</sup> Ez 40-48.

nem érzékelhető materiális formában. Ahogyan Szent Pál (Ef 2. 19-22.), úgy János is élő szentélyt lát maga előtt: amint a vének egyike elmondja, a kiválasztottak Isten trónja előtt állnak, aki közöttük lakozik, így szolgálnak neki szüntelenül a templomában (7. 17.). Vagyis a templom itt nem a mennyei birodalom egy meghatározott szegletén kijelölt, behatárolható színtér, hanem az Istennel való összetartozás kifejezője. A könyv elején Isten mennyei templomát ilyen értelemben emlegeti Krisztus is a filadelfiai egyháznak írt levélben:

„A győztest oszloppá teszem Istenem templomában, és többé nem kerül ki onnan. Ráírom Istenem nevét és Istenem városának nevét, az új Jeruzsálemét, amely Istenemtől száll alá az égből, és az én új nevemet.” (3. 12.)

A város, a templom szilárd építménye s benne az oszlop olyan metafora, amely az Istennel való közösség megbonthatatlan szilárdságát írja le. Ezért Jánosnak nem csupán a templomot és az oltárt, az épületet és a liturgikus felszerelést kell felmérnie, hanem a benne imádkozókat, vagyis az egyházat, a templom élő köveit is (11. 1.). A templom külső udvarára nem vonatkozik a parancs, „mert a pogányoké lesz, akik a szent várost negyvenkét hónapig tiporják” (11. 2.). Az egyház, a szentek közössége mint templom Isten hajléka, ezért oltalomban részesül tőle, megmarad a sátán támadásai, a pogány világ szorongattatásai között is. Ez az egyház, Krisztus egyháza ölt testet a Bárány vezette száznegyvennégyezer képében is, akik Sion hegyén állnak, homlokukon Krisztus és az Atya nevét viselik (14. 1.). Ez a háborítatlan és biztonságot sugárzó jelenet áll szemben a szárazföldi vadállattól uralt földi eseményekkel, amikor a sátán csodatetteivel megtéveszti a föld lakóit, szobrot állíttat magának, saját jelével bélyegzi meg híveit (13. 11-18.). Ugyanígy az egyházat, Isten népét jelenti a „szentek tábora”, a „szeretett város”, amelyet megtámad a sátán, aki ezer esztendő múltán kiszabadul börtönéből és sereget toboroz magának (20. 7-9.).

A Jelenések könyve látomásaiban kibontakozó mennyei istentisztelet a földi liturgiára emlékeztető cselekményekből, kórus formájában előadott imákból és énekekből áll, olyasfajta tablót formálva, amelynek mindenekelőtt az a célja, Isten és megváltott népe összetartozását ábrázolja. E látomások rituális cselekedeteiben az ember megtapasztalhatja Istennel való együvé tartozását, megláthatja Istentől felkínált helyét, például amikor a hetedik fejezetben az angyalok az élő Isten pecsétjével jelölik

meg a kiválasztottak homlokát, amely megvédi őket az elkövetkezendő csapásoktól (7. 2-3.).

Mielőtt János az utolsó ítélet és a sátán teljes leigázásának leírásával átvezetne a végső rend látomásához, amelyet a két utolsó fejezetben állít elénk, a természet és az emberi világ rendjének pusztulásáról szóló beszámolóját ismét Isten országáról szóló képpel zárja:

„Aztán láttam, hogy egy angyal szállt alá a mennyből, a mélység kulcsa volt nála, és nagy láncot tartott a kezében. Megragadta a sárkányt, az őskígyót, vagyis az ördögöt, a sátánt, és ezer évre láncra verte. Letaszította a mélységbe, bezárta, és lepecsételte, hogy ne vezesse félre többé a népeket, míg le nem jár az ezer esztendő. Akkor rövid időre szabadon engedik. Ezután trónokat láttam, azok ültek rajtuk, akikre az ítélezést bízták. És (láttam) a lelkeket, akiket Jézus melletti tanúságtételükért és az Isten szaváért lefejeztek, akik nem borultak le sem a vadállat, sem képmása előtt, sem bélyegét nem viselték homlokukon vagy karjukon. Életre keltek, és ezer évig uralkodtak Krisztussal. A többi halott csak akkor kelt életre, amikor eltelt az ezer esztendő. Ez az első feltámadás. Boldog és szent, akinek része van az első feltámadásban. A második halálnak ezeken nincs hatalma, hanem Istennek és Krisztusnak lesznek papjai, és ezer évig uralkodnak vele.” (20. 1-6.)

Az ezeréves birodalom víziójában ismét nyomatékosan kap Istennek az a szándéka, hogy Krisztus révén megtörje a sátán hatalmát, legyőzzön minden hatalmat és erőt, s utolsóként a halált is elpusztítsa, hogy megvalósulhasson az ember üdvözítésének műve.<sup>58</sup> Az embernek felkínált üdvösséget ebben a látomásban az „első feltámadás” kifejezésével leírt megújulás mutatja meg, amelyben mindazok részesülnek, akik engednek a Bárány hívásának, feltámadnak a bűnből, s Krisztus megalapozza bennük Isten országát. Krisztussal beköszönt az üdvösség az emberi világban, aki követi őt, részese uralmának, megmenekül az ítélettől és a katasztrófák csapásaitól. Ebben a látomásban látszik beteljesedni a vének megváltást ünneplő hálaénekének prófécijája

---

<sup>58</sup> Vö. 1Kor 15. 22-26.

a megváltottakról: „Istenünk országává és papjaivá tetted őket, és uralkodni fognak a földön” (5. 10.).

### *A Jelenések könyve mint az egyházzól szóló kinyilatkoztatás*

A Jelenések könyve az apokaliptikus irodalom műfajának megfelelően a kinyilatkoztatás üzenetét jelképes látomásokba foglalja „a jóslók ama szólásmódja szerint, melynél fogva tulajdon értelemben vett szavakhoz, átvitt értelműek is csatoltatnak; és így mintegy eltakartatik, a mi mondatik.”<sup>59</sup> E víziókat János erőteljes képiséggel formálja eleven szcénákká, és a jelenetek képszerűségét a folyton ismételt „láttam” és a „hallottam” formulával is megerősíti. Az apokaliptika hagyományait folytató szövegvilág eseményei olyan kompozíciós szabályok szerint szerveződnek, amelynek jellegzetességeit ugyancsak a műfaj határozza meg: az eget és a földet megmozgató történések, a kozmikus katasztrófák és a természetfeletti hatalmak összecsapásai egy titokzatos, az ember számára megközelíthetetlen értelemről vezérelt menetrend szabályszerű egymásutániságában követik egymást. Ez legelőbb arra készíti az olvasót – s valójában ez is a műfaj hagyományaiból következő befogadói viszonyulás –, hogy a szöveget az emberiség eljövendő sorsát, a világtörténelem menetét rejtő orákulumként közelítse meg. A Jelenések könyve ez irányú dekódolásának kísérletei valóban végig is kísérik a bibliai egzegézis történetét. Ám az Apokalipszis a végső idők titkait kifürkészni igyekvő kommentátor kezén könnyen idomulhat pusztá világvége-prófeciává, ami lecsupaszítja a szöveget mint kinyilatkoztatást, megfosztja azt a benne megformált hitvallástól.

A látomások sora az üdvtörténet nézőpontjából megszerkesztett narratívába rendeződik, amelyben szertefoszlik az emberi elbeszélés logikus rendje:

„... e könyvben, ... nagyon sok mondatik, a mi homályos, hogy ez által az olvasó elméje gyakoroltassék, és kevés olyféle dolog, a melynek érthetőségéből ki lehetne a többit is, habár fáradsággal, hozni; főkép mivel ugyanazt oly sokfélekép ismételteti, hogy mindig mást és mást látszik mondani, holott ugyanazt állította, csak hogy máskép”

---

<sup>59</sup> AURELIUS AUGUSTINUS: *De civitate Dei*. XX. 16. Idézet a magyar fordításból: *Szent Ágoston hippói püspöknek az Isten városáról írt XXII. könyve*. Fordította a pesti növendékpapság magyar egyházirodalmi iskolája. Pest, 1859

– mutat rá Szent Ágoston a könyv jellemző poétikai stratégiájára.<sup>60</sup> Azzal, hogy drasztikusan ellehetetlenít minden olyan befogadói pozíciót, amely a dolgokat az időbeliség és történetiség megszokott koordinátái mentén szemlélné, olyan globális és szimultán látásra kényszeríti olvasóját, hogy az ítélet alá vetett, szenvedő és reménykedő világ történetének prófétai elbeszélésében felismerje az egyes ember életének perspektíváját. A János által lejegyzett kinyilatkoztatásnak a középpontjában Krisztus egyháza áll, amelyet úgy ábrázol, mint amit Isten azzal a világ kezdetétől fogva elhatározott szándékával hívott életre, hogy az embert üdvözítse. Az üdvösség képe jelenik meg abban az újra és újra visszatérő látomásban, amely a szentjei és birodalmának lakói körében megdicsőült Mindenhatót mutatja meg. A szertartás helyszínének és koreográfiájának, a szereplők cselekedeteinek és tisztségének leírása, a ceremóniákat kísérő szövegek és énekek időről-időre felvillanó képekben vagy terjedelmesebb jelenetekben épülnek be az emberre zúduló csapásokat, az Isten igaz népe és a gonosz híveinek küzdelmét megrajzoló eseménysor leírásába. Az Apokalipszis mennyei misébe ágyazott teofániája pompájával és viszonylagos statikusságával nemcsak éles kontrasztot alkot a földi világra zúduló megpróbáltatásokkal és katasztrófákkal, hanem e folytonos előbukkanása tanúbizonyságot is ad arról, hogy az eseményeket az Úr szüntelen jelenléte és felügyelete, isteni terv irányítja. A sátán híveinek büntetését, az angyali seregek harcait leíró fejezetekben folyvást előtűnik az Isten hatalmát és győzelmét dicsőítő égi kórus látomása, s az emberiség megpróbáltatásait is olyan szimbolikus és rituális aktusok indítják el, mint a hét pecsét feltörésének, a hét harsona megszólaltatásának vagy a hét csésze kiöntésének égi szertartásai, amelyet Krisztus illetve angyalai végeznek. A szöveg az ítélet végrehajtásának rettenetes történéseit a mennyei liturgia emelkedett képeivel keretezi: a földön játszódó eseményeket elsősorban ezek a mennyei szcénák rendezik sorozatokká, és azonos sémákat követő ábrázolásmódjuk és felépítésük, állandóan ismétlődő képeik és formuláik egyazon történés alkotórészeként, az isteni terv szerint elrendezett üdvtörténet láncszemeiként tüntetik fel őket. Az égi tablók szimbolikus cselekménysorozatában, amelyet János a prófétai megnyilatkozás műfaji szabályait követve vetít elénk, himnikus megnyilatkozások fejtik ki Isten országának „történetét”. Az égi szellemek és az üdvözültek által előadott énekek bevezetik és értelmezik az eseményeket, s azokat a teremtés, a megváltás és

<sup>60</sup> AUGUSTINUS *CivDei* XX. 17.

Isten végső győzelmének ünnepébe vonva az isteni megváltásterv mozzanataivá avatják.

A Jelenések könyve szövegvilága azt a már más újtestamentumi szövegekből is ismert „mitologikus”<sup>61</sup> képet mozgósítja, amely az üdvösséget, Isten országát istentisztelet alakjában írja le. Ez az istentisztelet, amely átfogja az eget és a földet, az egyházat Krisztusnak már az evilágon titokzatos módon jelenlevő, látható országaként mutatja meg. Tagjai a szentek, akik odaadják magukat Istennek, válaszolnak hívó szavára. Ez különbözteti meg őket a világtól, ennek a bélyegét viselik homlokukon, ez kapcsolja őket a mennyei egyházhoz.

## A teológia egyháztana

Az Újszövetség ekkleziológiája képekben kifejtett tanítás. A verbális képek a hittudomány diszkurzív nyelvezetében is fontos szerephez jutottak, amikor a patrisztikus kor végén a teológia is belefogott a maga egyháztanának kidolgozásába. A keresztény egyházértelmezést megalapozó és azt mindmáig meghatározó teológiai munka, Szent Ágoston *Isten városáról* írt traktátusa is egy metafora, a *civitas Dei* és a *civitas terrena*, a mennyei és a földi város képének következetes kibontása mentén fogalmazza meg álláspontját.<sup>62</sup> Az egyházatya arra keresi a választ, miként lehetséges, hogy az egyház sem mentes büntől és a gonoszságtól, holott önnön értelmezése szerint Isten népeként az Úr szent templomát alkotva él a világban. Ágoston szerint éppen azért, mert benne él a világban, a földi városban, amely az ördögé, s mivel benne él, osztozik annak tökéletlenségében és romlottságában. Isten állama nem azonos a földi egyházzal, több is és kevesebb is, mint a földi egyház. Több, mert „a jámbor megholtak lelkei az egyháztól, mely most is Krisztus országa, el nem különítettnek, ... tehát testeikkel még nem, lelkeik azonban már vele uralkodnak”, s kevesebb, mivel a bűnösök az ítélet napján majd kivettetnek belőle.<sup>63</sup> Azt, hogy a földi egyházban ki Isten városának polgára, saját egzisztenciális döntése határozza meg: a *civitas Dei* és a *civitas terrena* az emberiség két szembenálló, morális alapon

<sup>61</sup> Vö.: BULTMANN, Rudolf: *Jézus Krisztus és a mitológia*. Budapest: Teológiai Irodalmi Egyesület, 1996, 30.

<sup>62</sup> VANYÓ László: *Az ókeresztény egyház és irodalom*. (Ókeresztény írók 1.) Budapest: Szent István Társulat, 1980, 822-828; LANG - McDANELL 74-103; BULTMANN, Rudolf: *Történelem és eszkatológia*. Ford.: Bánki Dezső. (A kútnál) Budapest: Atlantisz, 1994, 72-74; LÖWITZ, Karl: *Világtörténelem és üdvtörténet*. Ford.: Boros Gábor és Miklós Tamás. (A kútnál) Budapest: Atlantisz, 1996; 211-224.

<sup>63</sup> AUGUSTINUS *CivDei* XX. 9. 1-2.

elkülönülő, láthatatlan közössége, azoké, akik követik és azoké, akik elutasítják Isten hívását:

„Két várost alapított a két szeretet: földit, t. i. egész az Isten megvetéséig emelkedő önszeretet, s égit, egész az önmegvetésig haladó Isten iránti szeretetet. Az önmagával, ez az Úrral dicsekszik. Mert az az embereknél keresi dicsőségét: ennek pedig – tanúja a lelkiismeret – Isten a legfőbb dicsősége.”<sup>64</sup>

A világ morális kettéosztottsága Ágoston szerint már a teremtéskor világos volt Isten előtt. Nem maradt rejtve előtte a lázadó angyalok akaratának eljövendő, önszeretettől fakadó gonoszsága, s így a világosság és a sötétség szétválasztásakor egyben „az igazság fényében tündöklő angyalok szent társaságát” különítette el „az igazságtól elfordult rossz angyalok sötétségétől.”<sup>65</sup> Ez a megosztottság hasonlóképpen kezdettől jelen van az emberi történelemben, archetípusai Ádám fiai. „Írva vagyon, hogy Kain várost épített vala: Ábel pedig mint idegen nem épített.”<sup>66</sup> Káin, aki „ördögi irigységnél fogva” lett testvére gyilkosa, a földi város alapítója, míg Ábel, aki „hasonló földi dolgok utáni vágyat nem táplált”, az örök város első e földön zarándokló polgára. Isten népének sajátja ugyanis, hogy idegen ebben a világban, ezért sorsa nem a megleléssel járó otthonosság, hanem a túlvilági boldogság felé irányuló peregrináció.<sup>67</sup> Az első testvérpár nemcsak „az emberi-nemnek kezdettől különböző irányt vett két osztályát” képviseli, hanem a testinek és a szelleminek az emberi életben szükségszerűen egymást követő sorrendiségét is. Ádám öröksége, az érzéki létezés mindenkinek osztályrésze, a szellemi lét azonban csak Krisztus által lehetséges. Mivel mindenki „elkárhoztatott sarjadékból”, a bűnbeesett Ádámtól származik,

„szükséges, hogy először rossz és testi legyen, és csak azután, ha Krisztusban tökélyesbült, lesz jó és szellemi: hasonlóképp az egész emberiben, midőn e két város születés és halál által terjedni kezdett, először is a világ polgára született; és csak ezt követé az, aki a mennyei városhoz

---

<sup>64</sup> *Uo* XIV. 28.

<sup>65</sup> *Uo* XI. 19.

<sup>66</sup> *Uo* XV. 1. Vö.: 1Móz 4. 17: „Várost épített és azt fiáról Hénochnak nevezte el.”

<sup>67</sup> Szent Pál a hívő földi zarándoklását nem Ábel, hanem Ábrahám példáján mutatja be, aki hite okán engedelmeskedett Isten parancsának, hogy költözzék az ismeretlen vidékre, idegen országba. Ott csak sátorban lakott, „várta ugyanis azt a szilárd alapokon nyugvó várost, amelyet majd az Isten tervez és épít.” (Zsid 11. 8-12.)

tartozván, idegen vala e földön, ki az isteni kegyelemtől kijeleltetve és kiválasztatva, idegen maradt ugyan itt alatt, de polgárrá lön fönn.”<sup>68</sup>

Krisztus megtestesülése és megváltó műve így a földi történelem egyetlen érdemi és egyetemes érvényű eseménye. Átala jön el a világba Isten üzenete, amelynek elfogadása ad értelmet és biztos célt a történelemben élő embernek, s tereli őt a *civitas Dei* beteljesülése felé. Ám az evilágban zarándokolva meg kell vívnia harcát a földi város támadásaival és kísértéseivel szemben. Isten városa *ecclesia militans*ként él ebben a világban, „melyben még ellenséggel összeütközünk, és melyben majd tusakodunk a dacoló vétkekkel, majd uralkodunk a hátrálókon mindaddig, míg azon békességes honba nem jutunk, hol ellenség nélkül uralkodunk.”<sup>69</sup>

A „jók s gonoszok jelen együttlétét” Ágoston a búzával együtt sarjadó konkoly jézusi példabeszédével szemlélteti, amelyet a földművesek, nehogy a gabonában kért tegyenek, az aratásig hagynak nőni, s csak azután vetnek tűzre (Mt 13. 24-30.). Hasonlóképpen Isten és az ördög népének szétválasztását sem az evilágban kell várni, az majd emberi történelem végén, a végítéletkor érkezik el.<sup>70</sup> Isten városa és a földi város két láthatatlan, misztikus közösség. A Teremtő nem kívánja felfedni az ember előtt, ki tartozik az ördöghöz, ezért – s ennek alátámasztására Ágoston a Jelenések könyve huszadik fejezetének képét hívja segítségül – mikor angyala a sátánt ezer esztendőre láncra veri, a mélységbe taszítja és bezárja, le is pecsételi. Ez a pecsét őrzi a titkot, „mert ez e földön csakugyan titok; bizonytalan ugyanis, vajjon nem fog-e elesni az, ki állani látszik, s nem kel-e föl az, ki feküdni látszik.”<sup>71</sup>

Az ezeréves birodalom apokaliptikus látomásának értelmezése központi helyet foglal el Szent Ágoston egyháztanában. E jelképes ezer esztendőt az emberi történelem jelen *saeculum*ával azonosítja, amelyben Krisztus eljövetele mindenki számára felkínálja a lélek újjászületését. Ez az újjászületés a Jelenések könyvében leírt *első feltámadás*, és értelmét János evangéliumának jézusi prédikációjában találja meg az egyházatya:

„... amint az Atya föltámasztja a halottakat és életre kelti őket, a Fiú is életre kelti azokat, akiket akar ... Aki hallja szavamat és hisz annak, aki küldött, az örökké él, nem esik ítélet alá, hanem már át is ment a halálból

<sup>68</sup> AUGUSTINUS *CivDei* XV. 1.

<sup>69</sup> *Uo* XX. 9.

<sup>70</sup> *Uo* XX. 5.

<sup>71</sup> *Uo* XX. 7.



az életre. Amint ugyanis az Atyának élete van önmagában, a Fiúnak is megadta, hogy élete legyen önmagában, s hatalmat adott neki, hogy ítéletet tartson, mert hiszen ő az Emberfia. Ne csodálkozzatok rajta! Mert elérkezik az óra, amikor a sírokban mindnyájan meghallják az Isten Fia szavát, és előjönnek. Akik jót tettek, azért hogy feltámadjanak az életre, akik gonoszat tettek azért, hogy feltámadjanak a kárhozatra.” (Jn 5. 21, 24-29.)

Krisztus meghozta az Atya üdvözítő szándékának hírét az emberi világba, és a földön megalapította Isten országát. Engesztelő áldozatával megváltást hozott az embernek és hogy a megtérésben minél többen részesedhessenek, isteni hatalmával a sátán evilági uralmát is visszaszorította, és az embert már a végítélet előtt közös uralkodásra hívta az üdvtörténet jelen időszakának „ezeréves” birodalmába. Azzal, hogy igéjével új életre szólított mindenkit, felélesztette a bűnökben meghalt lelkeket. Egyházában összegyűjtötte és folytonosan egybegyűjti Isten evilágon szétszóródott népét, utat nyitva a mennyek országa földi kibontakozásának. A lelkek feltámadásából és új életéből azonban nem részesedik mindenki, csak azok, akikben táptalajra lel Krisztus életre hívó igéje, az evangélium üzenete, s az egyházban is vannak olyanok, akiknek lelke nem támad föl a „gonoszság halálából”, akik ismerik, sőt tanítják is a törvényeket, mégsem azok szerint élnek.<sup>72</sup> Szent Ágoston szerint a csupán az írástudók és a farizeusok igazságát követő „kicsinyek”<sup>73</sup> és az igazak az evilágon együttesen alkotják az egyházat, a mennyek országát:

„Másképpen értendő tehát azon mennyek országa, a hol mindkettő megvan, az is t. i. a ki megszegi, a mit tanít; és az is, a ki megtartja; ... másképpen azon mennyek országa, melybe csak az megy be, ki megtartotta, mit tanít. Ennélfogva azon mennyek országa alatt, melyben mindkettő létez, az egyház mostani állapotában értendő; azon mennyek országa alatt ellenben, a melyben csupán ez létez; ismét az egyház értendő, hanem jövőbeli állapotában, midőn rossz ember nem lesz benne. Tehát az egyház jelenleg is Krisztus és a mennyek országa, és így a szentek most is uralkodnak vele,

---

<sup>72</sup> Uo XX. 6.

<sup>73</sup> Vö.: Mt 5. 19. „Aki tehát csak egyet is eltöröl e legkisebb parancsok közül, és úgy tanítja az embereket, azt igen kicsinek fogják hívni a mennyek országában. Aki viszont megtartja és tanítja őket, az nagy lesz a mennyek országában.”

más módon ugyan, mint jövőben fognak uralkodni, hanem a konkoly még nem uralkodik vele, jóllehet az egyházban a buzával együtt nő.”<sup>74</sup>

Isten országának polgárai tehát kétszer születnek újjá: Krisztus hívására először hitben, lelkükben ébrednek új életre, s ez az első feltámadás őrzi meg őket az örök életre, amely a test feltámadása után következik. Azokra ellenben, akik a lelkük Krisztusban való megújulását elutasítják, az ítélet és a második halál vár.

Az ezeréves birodalomnak, a szentek Krisztussal való uralkodásának a Jelenések könyvében megrajzolt képe Ágoston értelmezésében a még zarándoklók és a már céljukhoz jutottak együvé tartozása fogalmazódik meg. Szent Pálhoz hasonlóan az egyházatya is úgy tekint Isten országára, mint amelynek polgárai eggyé válnak Krisztusban, amelyben a Fő gondoskodik arról, hogy tagjait, akár úton vannak, akár már az örök dicsőséget élvezik, egybegyűjtse:

„Ő az, aki az egész testet egybefogja és összetartja a különféle ízületek segítségével, hogy a tagok betöltsék az erejükhöz szabott feladatkört. Így növekszik a test, és építi fel saját magát a szeretetben.” (Ef 4. 16.)

A *civitas Dei* így hát folytonosan növekszik, a történelmi idő is azért adatott, hogy gyarapodjék. Isten országa eszkatológikus közösség, mert az idők végén éri el tökéletességét. Addig azonban folytonosan gazdagodik, hiszen Krisztus és a szentek uralkodása alatt a lélekben újjászületettek sorra szabadulnak meg a *civitas terrena* fogságából: miközben az evilágon az egyház kevert testének részei, Krisztus testét építik és gyarapítják.

Ágoston művében Isten országának földi és mennyei polgárai Krisztus megváltott népét alkotva válnak eggyé, megalkotva azt a spirituális közösséget, amelynek a megnevezésére a teológia megalkotta a szentek egyessége (*communio sanctorum*) fogalmát.<sup>75</sup> A szentek közösségének eszméje a keresztény ekkológiológia sarkalatos eleme, és jelentőségét az is tanúsítja, hogy mint Krisztus egyházát értelmező terminus korán bekerült az apostoli hitvallás (*symbolum apostolorum*) textusába.<sup>76</sup> Remesianai Nicetas kommentárjában, aki a formulát elsőként vette be a *Credo* szövegébe, az egyház nem más, mint a mindenszentek közössége (*sanctorum*

<sup>74</sup> AUGUSTINUS *CivDei* XX. 9.

<sup>75</sup> LThK IV. 651-653.

<sup>76</sup> TRE III. 550-551.

*omnium congregatio*).<sup>77</sup> A szöveg a szentek közösségének évszázadokat átívelő gyarapodását a szentek kategóriáinak – pátriárkák, próféták, apostolok, mártírok és minden idők igaz hívői – felsorolásával érzékelteti, az elsők között adva a szentek karainak (*chori beatorum*) megkülönböztetését.

A *communio sanctorum* eszméje szerint az egyház tökéletesedésében és továbbépítésében sokféle szerepe van a szenteknek, Isten országa azon tagjainak, akik már közvetlenül egyesültek Krisztussal.<sup>78</sup> A szentek a Fiú akaratát követik, amikor az ő Atyja előtti engesztelő művét folytatják, s az egyház javára kiegészítik, „ami Krisztus szenvedéséből még hiányzik.”<sup>79</sup> A legfőbb közbenjáróhoz csatlakozva bemutatják érdemeiket, megszilárdítják az egyház szentségét és pártfogásukba veszik a földi híveket. A zarándoklók a szentekben mennyei testvéreiket és védnökeiket tudhatják, akik földi életük erényeivel Krisztus képmásaiként mutatkoznak előttük, és példájukkal feltárják nekik a hozzá vezető utat. Az a keresztény gyakorlatban egyre szorosabbá vált kötelék, amely a földieket a szentekhez fűzi, a szentek egyességében való hit elmélyítette a hívek kapcsolatát Krisztussal, az egyháznak a „mindenszentek koronájaként”<sup>80</sup> tisztelt fejével, és mintegy kézzelfoghatóvá tette a tagok összetartozását, az egyház egységét.

## **A szentek egyessége a liturgiában**

A liturgia, amelyben szöveg, ének, kép és szimbolikus cselekménysor alkot egységet, az olvasmányoknál sokkal szélesebb tömegek számára és sokkal elevenebb valóságként kínálja fel a híveknek, hogy az égi és a földi egyház összeolvadását megtapasztalják, és hogy a szentek közösségével misztikus módon egyesüljenek.<sup>81</sup> A

<sup>77</sup> „Ecclesia quid aliud, quam sanctorum omnium congregatio. Ab exordio enim saeculi, sive patriarchae, sive Abraham, Isaac, et Jacob, sive prophetae, sive apostoli, sive martyres, sive caeteri justii qui fuerunt, qui sunt, qui erunt, una Ecclesia sunt, quia una fide et conversatione sanctificati, uno spiritu signati, unum corpus effecti sunt: cujus corporis caput Christus, sicut perhibetur et scriptum est.” *Sancti Nicetae episcopi aquileinensis Explanatio Symboli habita ad competentes*. PL 52. 866-874: 871.

<sup>78</sup> Ennek hangsúlyozásával az évszázados hagyományokat követi VI. Pál dogmatikai konstitúciója is az egyházzól: *Lumen gentium* § 49-50. Magyarul megjelent: *A II. vatikáni zsinat tanítása. A zsinati döntések magyarázata és okmányai*. Szerk. CSERHÁTI József és FÁBIÁN Árpád. Budapest: Szent István Társulat, 1975, 42-90: 74-75.

<sup>79</sup> Kol 1. 24. Vö. VI. Pál dogmatikai konstitúciója a szent liturgiáról: *Sacrosantum Concilium* I. 6. in: CSERHÁTI – FÁBIÁN 105-129: 106.

<sup>80</sup> E titulus a *Breviarium Romanum*ban a mindenszentek ünnepének reggelén szerepel az *Invitatorum*ban.

<sup>81</sup> JUNGSMANN, Josef A.: *A szentmise. Történelmi, teológiai és lelkipásztori áttekintés*. Ford.: Sántha Máté. Eisenstadt: Prugg, 1977, 97-152.

templomban bemutatott eucharisztikus áldozat evilági időhöz kötött visszfénye az örök mennyeknek, amely vég nélkül ünnepli Krisztus megváltó áldozatát. A liturgikus cselekményt Krisztus a főpap és teste, az egyház együttesen viszi végbe. A liturgiára összegyűlt hívek az egyház misztériumát teszik láthatóvá, mintegy felfedve az egyház mivoltát, azt, hogy egyszerre emberi és isteni, látható és láthatatlan, az evilágban élő, de a mennyei birodalom felé zarándokló közösség. A liturgia egybegyűjti a népeket mint Isten szétszóródott gyermekeit, ezzel az embert pedig megszenteli, Krisztus papságának és királyságának részesévé teszi. Krisztus a liturgia által maga mellé emeli és társává teszi az egyházat. Egyszóval a liturgia megjeleníti a szentek egyességét.

Menny és föld egybeolvadását a mise számos liturgikus szövege és cselekedete illusztrálja. Ezek sorában talán legismertebb a prefáció utáni magasztaló ének, a *Sanctus*, amellyel a hívő közösség az angyalok mennybéli kórusához csatlakozik. A misekánon egyes könyörgései a szentek mennybéli közbenjárását hívják segítségül, másutt fohászokodó imádságaikkal Isten népeként a hívek saját papi szerepüket gyakorolva könyörögnek minden emberért. A *communicantes* szövege szerint az áldozati adományt a dicsőséges Istenanyával és minden szenttel közösségben ajánlják fel, és a közbenjáró imákban (*intercessionones*) is az jut kifejezésre, hogy az eucharisztia ünneplése mindig a teljes mennyei és földi egyházzal, élőkkel és megholtakkal közösségben történik, és az áldozatot az egyház valamennyi tagjáért együttesen mutatják be, hogy mindenki részesüljön belőle.

De menny és föld egységét leginkább a mise azon pillanatában lehet megtapasztalni, amikor az átváltoztatás megtörténik, és a hívő térdre borul az oltáriszentségben jelenlevő Megváltó előtt. Az áldozatot a celebráns pap szavai szerint angyalok emelik a – Jelenések könyvéből is ismert – mennyei oltárra, Krisztus közvetítésével az Atya elé:

„Esdve kérünk, mindenható Isten, hogy parancsolatodra szent angyalod vigye föl áldozatunkat mennyei oltárodra, isteni Fölséged színe elé, hogy ahányan csak ez oltár áldozatában részesülve magunkhoz vesszük Fiad szentséges testét és vérét, mindnyájan kegyelemmel és mennyei áldással teljünk el.”

Nem véletlen, hogy a mindenszentek legkorábbi fennmaradt ábrázolásai a liturgikus kéziratokból ismertek, és a misekánon lapjait illusztrálják, vagyis a képek mintegy kompendiumként világítják meg a miseszöveg értelmét, úgy, hogy megmutatják a földi és az égi egyház egybeolvadását, Isten országának földi jelenlétét.

## II.

### IKONOGRÁFIAI FORMULÁK

Ebben a fejezetben Maulbertsch kupolaképében a mennyország látomásának a tridentinus korszakra kikristályosodott formuláit követem nyomon, amire meglehetősen terjengős lexika jellemző. Ez a gazdagság nem csupán a motívumok több évszázados fejlődésének, hanem a tridentinus egyházi művészet azon törekvésének is köszönhető, hogy az ábrázolásbeli formulák a hittudomány által szentesített, szabatos megfogalmazást nyerjenek. A Jelenések könyvének szimbolikus jelenetei, amelyek a mindenszentek képeinek legkorábbi példáin láthatók, a késő középkori és kora újkori racionális képfelfogás térhódításával mind konkrétabb paradicsom-víziókká alakultak. A mindenszentek víziójának maulbertschi változata – korabeli társaihoz hasonlóan – valójában a szó szoros értelmében vett *Allerheiligenbild*, a szentháromsági teofániák és Mária megdicsőülése motívumainak meglehetősen szerteágazó teológiai utalásokat magába foglaló egybeszövése.

#### **A mindenszentek ikonográfiai típusa**

A liturgikus gyakorlat a mindenszentek vigíliájának illetve ünnepi miséjének olvasmányait a Jelenések könyve ötödik és hetedik fejezetéből jelölte ki. Az ötödik fejezet témáját, a Bárány előtt hódoló apokaliptikus aggastyánok látomását az ókeresztény korszak óta gyakran ábrázolták, és ezeket a képeket a művészettörténet a mindenszentek-ábrázolás előzményeiként tárgyalja.<sup>82</sup> Az *Allerheiligenbild* keletkezését ahhoz a folyamathoz kötik, amelynek során az apokaliptikus véneket kiszorították a szentek, és a képek szöveges forrása az Apokalipszis ötödik fejezete helyett a hetedik lett, amely a „minden nemzetből, törzsből, népből és nyelvből” álló megszámlálhatatlan sokaság hódolatát jeleníti meg a trónus és a Bárány előtt.<sup>83</sup>

<sup>82</sup> GÜNTHER, Rudolf: *Die Bilder des Genter und des Isenheimer Altars. I: Der Genter Altar und die Allerheiligenliturgie.* (Studien über christliche Denkmäler, 15) Leipzig, 1923, 9; FEURSTEIN, Heinrich: *Allerheiligen.* in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte.* Hg. v. Otto SCHMIDT. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1937, Bd. 1. 366-374: 368, SAUER, Christine: *Allerheiligenbilder in der Buchmalerei Fuldas.* in: *Kloster Fulda in der Welt der Karolinger und Ottonen.* Hg. v. Gangolf SCHRIMPF (Fuldaer Studien 7) Frankfurt am Main: Josef Knecht, 1996, 365-402: 384-385.

<sup>83</sup> GÜNTHER 16.

A típus legkorábbi példáit Ottó-kori liturgikus kódexek illusztrációi adják. E régebbi típusú *Allerheiligenbildek*<sup>84</sup> között motívumokban a fuldai kolostorból származó udinei szakramentárium 962 körülre keltezett miniatúrája a leggazdagabb **[44. kép]**. A jelenet központi figurája a keresztes nimbuszal ábrázolt és *medaillon*ba foglalt Bárány, akit két oldalról, szimmetrikusan a szentek öt-öt sorba rendezett kara vesz körül. A Bárány alatti kis dombon glóriás nőalak képében *Ecclesia* perszonifikációja tűnik fel, aki kezében kelyhet és keresztes zászlót tart és a kehelybe a Bárány kifolyó vérére fogja föl. A földi egyház képviselői legalul, az *orans* tartásban imádkozó és tiarát viselő figura vezetésével vonulnak fel.

A 14. század közepén megjelent *Allerheiligenbildek* a régiektől mindenekelőtt abban különböznek, hogy az istenséget immár nem a Bárány alakjában, hanem a Szentháromság képében ábrázolják. Az új kompozíciók az Urat az üdvözültek serege fölé emelik, a szentek karait változatosabban jellemzik és a helyszínt – amelyet gyakran a mennyei város, a *civitas Dei* képében festenek meg – gazdagabban és részletezőbben mutatják be.<sup>85</sup>

## A Szentháromság

A típus késő középkori megújulása, amelynek során a szenteket a Szentháromság csoportja köré sorakoztatták fel, az *Allerheiligenbildek* igen változatos formációit hívta életre, minthogy azok gazdagon meríthettek a Szentháromság ábrázolásának különféle – többnyire régen kialakult – formuláiból.<sup>86</sup> Étienne Chevalier óraskönyvének miniatúráján (1450-1455) például a három azonos külsejű, hófehér tunikában tündöklő férfi alakjával Jean Fouquet egy 9. század óta ismert és a három személy egységét hangsúlyozó sémát követett **[46. kép]**.<sup>87</sup> Ismertek olyan ábrázolások is – az ikonográfia a tizenkettedikől a tizennegyedik századig terjedő időszak sajátjaként tartja őket számon – amelyek az azonosságnak ezt az elvét csupán

<sup>84</sup> E megkülönböztetés Erwin Panofskytól ered, aki kissé következetlen terminológiával a típus régi és új *stílusú* változatairól beszél („old style” és „new style”). PANOFSKY, Erwin: *Early Netherlandish Painting*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953, 212.

<sup>85</sup> PANOFSKY 1953 212-213; továbbá: PANOFSKY, Erwin: *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1955, 125-131.

<sup>86</sup> PÄCHT 130-131.

<sup>87</sup> SCHAEFER, Claude: *Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*. Dresden-Basel: Verlag der Kunst, 1994, 102.

a Szentháromság első két személyének ábrázolásában juttatják érvényre: az Atyát és a Fiút egyforma külsejű, szimmetrikusan trónoló figurák kettőseként, míg a Szentleket galamb képében, közöttük lebegve mutatják.<sup>88</sup> A legtöbbször idézett példa Enguerrand Quarton 1453-ban festett retabuluma, amely Mária koronázásának mennyei jelenetét a mindenszentek körében tárja elénk **[47. kép]**. A kép a Szentháromság-ábrázolások késő középkori példatárában elfoglalt előkelő helyét elsősorban annak köszönheti, hogy megbízójának ikonográfiai természetű utasításai is fennmaradtak. A programnak az a kitétele, amely előírja a festőnek, hogy ne tegyen különbséget az Atya és a Fiú között, az ikonográfusok szemében egyértelmű bizonyítéka annak, hogy a megrendelő a Szentháromság ábrázolásának ezt a típusát az Atya és a Fiú egylényegűségéről vallott tanítás adekvát és tudatosan használt vizuális kifejezőjének tekintette, amely azt is érzékelteti, hogy a Szentlélek a két első isteni személytől együttesen származik (*ex Patre Filioque procedit*).<sup>89</sup>

Az istenség hasonló konstellációban mutatkozik Tiziano *Gloriáján*: az Atyát és a Fiút rokon arcvonásokkal és egyforma öltözetben, egyazon attribútumokkal látjuk **[48. kép]**. Mégis a képen jól érvényesül az a 16. században már általánosnak mondható törekvés, amely szerint a három isteni személyt ábrázolásukban meg kell különböztetni egymástól<sup>90</sup>: a festő az Atyát hosszú szakállú aggastyán, Krisztust középkorú férfiú képében jelenítette meg.<sup>91</sup> Mint azt megfigyelték, a mindenszentek élén trónoló isteni személyek ilyesfajta megkülönböztetése késő középkori északi ikonográfiai tradícióban gyökerezik és Tiziano minden bizonnyal azt a mintát követte,

---

<sup>88</sup> BRAUNFELS XXXII.

<sup>89</sup> PANOFKY, Erwin: Once more „The Friedsam Annuntiation and the Problem of the Ghent Altarpiece.” *Art Bulletin* XX (1938) 419-442, különösen: 429-442, DENNY, Don: The Trinity in’s *Coronation of Virgin*. *Art Bulletin* XLV (1963) 48-52, STERLING, Charles: *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pieta d’Avignon*. Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux, 1983, 39.

<sup>90</sup> HECHT, Christian: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*. Berlin: Gebr. Mann, 1997, 360.

<sup>91</sup> PANOFKY, Erwin: *Problems in Titian, Mostly Iconographic*. (The Wrightsman Lectures II) New York: New York University Press, 1969, 71. ikonográfiai elemzésében csupán a két figura hasonló vonásait emeli ki és Tiziano művét az előbb látott középkori formula példajaként tárgyalja. Interpretációja ugyanis tendenciózusan a Szentháromság-ábrázolások és a Krisztus személye körüli teológiai viták összefüggésének a bizonyítására irányul. Eszerint Tiziano verzióját V. Károly teológusainak instrukciói befolyásolták volna – amelyekhez hasonlót Enguerrand Quarton kapott megbízójától –, hogy a két isteni személy egylényegűségének és együttes örökkévalóságának egyértelmű kifejezést adjon. Ezen mozzanat ikonológiai keretét vázolja: HARBISON, Craig S.: Counter-Reformation Iconography in Titian’s *Gloria*. *Art Bulletin* XLIX/1. (1967) 244-246. A tanulmány Tiziano művét egy teológiai disputa körébe vonja, amely a 16. században új életre kelt ariánus színezetű, Krisztus isteni mivoltát megkérdőjelező eretnekség nyomán támadt.



amely a *De civitate Dei* francia késő gótikus kéziratának illusztrációiban jelent meg, és amelyet misszálék, óraskönyvek és breviáriumok is átvettek és továbbfejlesztettek.<sup>92</sup> A *cour céleste* 15. századi ábrázolói ugyanis, amennyiben a szentek élére a Szentháromságot állították, életkorban vagy attribútumokban rendszerint már világosan különbséget tettek az első két isteni személy között.

Az Atya és a jobbjára ültetett Fiú trónon ülő kettőse ezeken a miniatúrákon és a Tiziano-képen mutatkozó formájában megfelel annak az ugyancsak évszázados ikonográfiai formulának is, amelyet legősibb szövegforrása, a 109. zsoltár nyomán *Psalterschemának* vagy *Dixit dominus*-típusnak neveznek.<sup>93</sup> A zsoltár – amely az Újszövetség krisztológiájának egyik legfontosabb ótestamentumi forrása és amelynek tekintélye fontos szerepet játszott a Szentháromságról folytatott teológiai vitákban – az Úr jobbján helyet foglaló és hatalmából részesedő második isteni személyt dicsőíti. A szöveg a Fiúnak átadott jogar attribútumával, a papi és királyi címmel írja le az Atyától nyert hatalom teljességét és megjeleníti annak eszkatológikus kibontakozását is: Krisztus győzelmet arat minden ellenségen és a végső idők bírója lesz.

A Tiziano-képen elénk táruló látomás felhőtrónuson ülve mutatja az Atya és Krisztus kettősét. A zsoltárban megénekelte, mennyben trónoló Fiú, aki hatalmat kap arra, hogy a nemzetek fölött ítéletet tartson, Dániel víziójában a felhőn érkező Emberfia képében tűnik fel:

„Láttam az éjjeli látomásban, hogy íme, az ég felhőin valaki közeledik. Olyan volt, mint az Emberfia. Amikor az Ősöreghez ért, színe elé vezették. Hatalmat, méltóságot és királyságot adott neki. Minden népnek, nemzetnek és nyelvnek neki kellett szolgálnia. Hatalma örök hatalom volt, amely nem enyészik el soha, és királysága nem megy veszendőbe.” (Dán 7. 13-14.)

Ezt a két ószövetségi motívumot – amely döntő elem a képek ikonográfiai lexikájában is – az evangéliumokban maga Jézus vonta össze és vonatkoztatta önmagára: „mostmár látni fogjátok az Emberfiát a Hatalmasnak jobbján ülni, és eljönni az ég felhőin” (Mt 26. 64.).

---

<sup>92</sup> BRAUNFELS XXXII, PANOFKY 1969 69.

<sup>93</sup> BRAUNFELS XXVI-XXVII, XXXII, PANOFKY 1969 71/36. jegyzet

Jacob Cornelisz van Oostsanen kasseli triptichonján (1523) [49. kép], amelyet az ikonográfusok a *cour céleste*-illusztrációkon kialakított típus első monumentális formába átültetett példái között tartanak számon<sup>94</sup>, az Emberfia a korábbi mintáknak megfelelően az Atya jobbján, vele közös trónust formázó felhőszalagon magasodik a szentek karai fölé, de már nem fejedelmi ruhát vagy liturgikus öltözéket visel: felsőtestét szabadon hagyva csupán a bíborköpeny öleli körül, amelyet földi gyötrelmei közepette adtak rá a gúnyolódó katonák; jól látszik oldalsebe, amelyet jobb kezének ujjaival is kihangsúlyoz, baljának gesztusa pedig a keresztre irányítja tekintetünket.

A tridentinus *Allerheiligen*bildeken, beleértve Maulbertsch kupolaképét is, Krisztus rendszerint így, magára vett emberi természetében, szenvedésének jeleivel és jelvényeivel mutatkozik.<sup>95</sup> A korszak képekkel foglalkozó teológusai is ezt a formulát helyeselték leginkább, jóllehet a Szentháromság ábrázolásának sokat vitatott kérdésében általában azt az álláspontot képviselték, hogy a Szentírás alapuló képek használata a leginkább helyénvaló, vagyis ha a festő a biblikus szövegek képekben kifejezett teofániáit ülteti át vizuális formába. Ilyenformán az Atyaisten tiszteletreméltó aggastyánként való megjelenítésében Dániel próféta látomására (Dán 7. 9.) hivatkoztak, a galamb képében mutatkozó Szentlélek ábrázolását pedig Krisztus keresztelésének evangéliumi beszámolóira vezették vissza.<sup>96</sup> Mint láttuk, az *Allerheiligen*bildes korai példáin a Fiút is bibliai textus nyomán, a Jelenések könyve feláldozott Bárányának képében idézték meg. Az Apokalipszis mennyei jeleneteinek, az Úr trónusa és a Bárány előtt hódoló vének vagy szentek hódolatának témája a 17-18. századi festészetben sem ritkaság<sup>97</sup>, de a mindenszentek újabb kori

<sup>94</sup> FEURSTEIN 372-373; AURENHAMMER, Hans: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Wien: Brüder Hollinek, 1959-1967, 93; PANOFKY 1969 70; KRULJFF, Jan Dirk de: *Jacob Cornelisz van Oostsanen*. Oostzaan, é. n., Kat. 15.

<sup>95</sup> Gerard de Laresse népszerű festőkönyvének ikonográfiai instrukciói sorában – midőn a Szentháromság ábrázolásával kapcsolatban igazítja el kollégáit – jellemzően ezt a típust ismeteti: „Es stimmet der gröste Theil der Christenheit, Holland, Engelland, und ein kleiner Theil Teutschlandes einhellig die Vorbildung der Personen der heiligen Drey-Einigkeit zu: nehmlich die erste, GOtt den Vater, in Gestalt eines alten Mannes, mit einem langen grauen Bart und Haaren; die zweyte, JEsu Christum, so wie er sich nach seiner menschlichen Gestalt gezeiget hat; und die dritte GOtt den Heiligen Geist, unter der Gestalt einer Taube, als in welcher Gestalt er auf JEsu Christum in seiner Tauffe hernieder kam.” LAIRESSE, Gerhard de: *Großes Mahler-Buch*. Aus dem holländischen in das hoch-Teutschce übersetzt. Nürnberg, 1728 –1730, 179.

<sup>96</sup> HECHT 356-364.

<sup>97</sup> A 17. századi monumentális művészetben legjelentősebb példáját az a kupolamozaik-sorozat jelenti, amelyet Pietro da Cortona tervezett a római San Pietro mellékhajói számára. A Fájdalmas Szűz-, a Szent Sebestyén- és az Oltáriszentség-kápolnák bejáratai előtt emelkedő kupoláit a Jelenések könyve

ábrázolásaiban szinte kizárólag a Szentháromságot, és annak tagjaként azt a Krisztus-figurát láthatjuk, amelynek tekintélyét nem a szentírási szövegek, hanem maguk a képek alapozták meg. A Jelenések könyve elvont teofániáit vagy a három egyforma figura absztrakt együttesét olyan ábrázolás szorította ki, amely sokkal érthetőbben írja körül a második isteni személy természetét, főként azt, amit a Biblia és a teológia a megdicsőült Emberfia fogalmával fejez ki.

## A felmagasztalt Emberfia

Jézus személyének ez a tridentinus képi megfogalmazása az utolsó ítélet ábrázolásának több évszázados ikonográfiai tradíciójából merítkezik. A sebeit felmutató Krisztus (*Wundmal-Christus*) a 11. században tűnt fel a végítéletet megjelenítő képek főszereplőjeként, amikor is a korábban általános *maiestas*-attribútumok helyett egyre inkább előtérbe kerültek az Üdvözítő kereszthalálát felidéző motívumok.<sup>98</sup> A trónoló Krisztus ábrázolásában új elemként terjedt el jobb mellkasának lemeztelenítése, egyszersmind oldalsebének megmutatása, valamint a kezek és a lábak sebeinek hangsúlyozása, illetve a keresztfa és a passió eszközeinek felvonultatása, amelyet angyalok tartanak **[50. kép]**. A szenvedő és az ítélkező Krisztusnak az utolsó ítélet ábrázolásaiban való vizuális összekapcsolását az ikonográfia azokkal a teológiai szövegekkel állítja párhuzamba, amelyek a végítélet kapcsán elmélkednek a felmagasztalt Emberfia természetéről.<sup>99</sup> Hogy az Emberfia kettős, isteni és emberi természete ezen a végső napon miként nyilatkozik meg, Szent Ágoston ekképpen tárja elénk:

„... amennyiben Isten megdicsőíti övét, hiszen Ő a dicsőség ura, s mégis a dicsőség Urát feszítették keresztre, sőt úgy is mondhatjuk, hogy ő a keresztre feszített Isten, nem erős istensége szerint, hanem gyenge

---

negyedik, hetedik és nyolcadik fejezete nyomán a vének hódolatának, a vértanúk érkezésének és az illatáldozat bemutatásának „szövegű” ábrázolásai töltik ki. BRIGANTI, Giuliano: *Pietro da Cortona, o della pittura barocca*. Firenze, 1962, 252-253. Cat. 118. A ciklikus ábrázolások mellett önálló apokaliptikus témaként kétségtelenül a Bárány és a huszonnégy vén jelenete volt a legnépszerűbb, 18. századi német és osztrák példáit áttekinti: HOLZER, Beatrix: *Bilder der Apokalypse im Kirchenraum des 18. Jahrhunderts. Eine Auswahl*. Diss. Univ. Salzburg, 1998

<sup>98</sup> BERGER, Robert: *Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst*. (Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, 5.) Reutlingen: Gryphius, 1926, 184; LCI 4. 519-521.

<sup>99</sup> PANOFKY 1969 68.

embersége szerint (2 Kor 13. 4.). Hasonlóképpen mondjuk, hogy istensége szerint ítél, vagyis isteni hatalommal, nem emberivel, és mégis mint ember fog ítélkezni, mint ahogy a dicsőség Urát feszítették keresztre...

Az élők és a holtak bíróját mind az élők, mind a holtak látni fogják. De a gonoszok kétségtelenül csak az Emberfiának alakja szerint látják majd, mégis abban a dicsőségben, ahogy ítél, nem abban a megalázottságban, ahogy elítélték. Azt a lényegét azonban, amely szerint egyenlő az Atyával, a gonoszok semmiképpen sem láthatják...

Bár az Emberfia fog ítéletet tartani, de nem emberi hatalommal, hanem az Isten Fiának hatalmával. És ha mint Isten Fia tart ítéletet, akkor sem abban az alakban jelenik meg, ahogy egyenlő az Atyával, hanem úgy, ahogy ő az Emberfia.”<sup>100</sup>

Ábrázolásaiban az Emberfia megalázottsága és megdicsőülése a félig lemeztelenített Krisztus figurájában öltött testet, aki ítélkező gesztusával egyben az emberiségért elszenvedett sebeit mutatja meg. A sebek felmutatásának gesztusa az evangélium igazságának vizuális megerősítéseként a Megváltó kereszthaláláról tesz tanúbizonyságot, ahogyan bizonyítéka feltámadásának és a halál felett aratott győzelmének.<sup>101</sup> Az utolsó ítélet bírójának ezt az alakját, amelyet a benne egyesülő isteni és emberi természet kifejezésével ruháztak fel, más ikonográfiai típusok is átvették.<sup>102</sup> Korán megjelent a feltámadás és a mennybemenetel ábrázolásain, tehát azoknál a jeleneteknél, amelyek a testben feltámadott istenségnek a földi, fizikai világot elhagyó, a mennyei létbe átvezető *transitusát* mutatják **[51. kép]**.<sup>103</sup> A képek

<sup>100</sup> AURELIUS AUGUSTINUS: *A Szentháromságról*. Ford., bev., jegyz.: Gál Ferenc. (Ókeresztény írók 10.) Budapest: Szent István Társulat, 1985, I 13, 28. Ugyanígy a tridentinus Domingo de Sotónál (*Commentarii in Quartum Sentenarium*. Leuven, 1573): „Apparebit ergo dominus ad iudicandum in forma humana, sed tamen dotibus gloriae fulgentissima.” Idézi: SCHÄFER, Philipp: *Eschatologie. Trient und Gegenreformation*. (Handbuch der Dogmengeschichte Bd. IV. Sakramente --Eschatologie Fasc. 7c, 2. Teil) Freiburg – Basel – Wien: Herder, 1984, 52/18. jegyzet.

<sup>101</sup> MÂLE, Emile: *Religious Art in France: The Thirteenth Century. A Study of Medieval Iconography and Its Sources*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1984, 367.

<sup>102</sup> LCI 1. 206, 216, LCI 4. 541-542.

<sup>103</sup> A korai példák között Verduni Nicolaus klosterneuburgi oltárának (1181) zománcképein pontosan megragadható ez az átvétel: a Feltámadott valamennyi vonásában az Ítélezőt követi. APPUHN, Horst: *Der Auferstandene und das heilige Blut zu Wienhausen. Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte I* (1961) 73-138: 112, RDK 1. 1232, SCHILLER, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 3. Die Auferstehung und Erhöhung Christi. Gütersloh: Gütersloher Verl.-Haus Mohn, 1971, 73. A szenvedéseinek jeleit viselő, lemeztelenített Megváltó, aki sebeit megváltó műve bevégezése és feltámadása után is csodálatos módon megőrizte, a 16. századra Krisztus ábrázolásának domináns képi formulájává vált. Egy másik típus, a félalakos *Salvator mundi* flamand barokk példáiban is

így a világbíró Krisztus alakjának átvételével a feltámadás és a mennybemenetel jeleneteinek eszkatológikus értelmét is kidomborítják, és előrevetítik a második eljövétel eseményét, úgy, ahogyan a mennybemenetel csodáját magyarázó angyalok: „Ez a Jézus, aki közületek az égbe emelkedett, úgy jön el ismét, amint szemetek láttára a mennybe ment” (ApCsel 1. 11.).

### *Az ítélkező*

A mindenszentek ábrázolásaiban, a Szentháromságot imádó és földi testvéreikért esedező szentek együttesébe foglalva a világbíró Krisztusnak ez a képi megfogalmazása az imént említett jelenetekhez hasonlóan a végítélet napját előlegzi a nézőnek. Az *Allerheiligenbildek* tehát azt a napot is előre vetítik, amikor majd a szentek az ítélkező előtt közbenjárásukkal pártfogásukba veszik a feltámadottakat. A képek a jelenet eszkatológikus vonatkozásait olykor az utolsó ítéletet további ikonográfiai motívumainak átvételével is megerősítették. Ekképpen Giovanni Lanfranco *Paradisóján* (Nápoly, dóm, Cappella di San Gennaro, 1641-43) Krisztus a *potestas jurisdictionis* ősi gesztusával jelenik meg<sup>104</sup>, úgy, ahogyan az üdvözülteket és a kárhozottakat fogja majd szétválasztani, és szigorúan frontális nézetből ábrázolt alakja is úgy magasodik az alázatosan könyörgő szentek fölé, miként a végső nap ábrázolásain szoktuk látni **[53. kép]**.<sup>105</sup> Másutt, például Giovanni da San Giovanni apszisfreskóján (Róma, Santi Quattro Coronati, 1623) nemcsak az Atya jobbján helyet foglaló Ítélezőnek ez a tradicionális mozdulata, hanem – ahogyan a kegyes ítéletért fohászoló szenteket vezetik – Mária és Keresztelő Szent János kettőse is a végítélet-képek ikonográfiájából származik **[54. kép]**.<sup>106</sup>

---

kimutatható a késő középkori ikonográfiai formulák, így az *imago pietatis* vonásainak továbbélése: URBACH, Susan: Preliminary Remarks on the Sources of the Apostle Series of Rubens and van Dyck. in: *Essays on van Dyck*. [Ottawa:] National Gallery of Canada, 1983, 5-21: 17-21.

<sup>104</sup> A gesztus értelmezéséről: KAUFFMANN, Hans: *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*. Berlin: Gebr. Mann, 1970, 134-135. Az ítélkező Krisztusnak ez a klasszikus mozdulata a 18. században is ismert és használatos maradt. Néhány példa az utolsó ítélet monumentális ábrázolásainak köréből: Paul Troger, Röhrenbach-Greillenstein, a Kuefstein-sírkápolna mennyezetképe, 1737; Johann Baptist Zimmermann, Wies zarándoktemplomának hosszáfreskója, 1753-54; Maulbertsch – Winterhalter, a szombathelyi székesegyház Szent Mihály-kápolnájának mennyezetfestménye, 1791.

<sup>105</sup> Hasonló példa Guercinónak a modenai Sacre Stimmate-templom számára készült mindenszentek-oltárképe (1645-47, Toulouse, Musée des Augustins).

<sup>106</sup> LINDEMANN 98-99.

## *A közbenjáró*

Miközben Giovanni da San Giovanni a *Dixit Dominus*-típusú Szentháromság-ábrázolás hagyományos sémájával tárja elénk az Emberfia hatalmának teljességét, addig Pietro da Cortona a Chiesa Nuova kupolaképén (1647-51) az Atya és a Fiú megszokott, hieratikusan trónoló kettőse helyett drámai, jelenetszerű együttesbe rendezi őket **[55-56. kép]**. A freskónak a tridentinus *Allerheiligenbildek* közötti kitüntetett helyét egyrészt mélyen átgondolt programjának szabatosága biztosítja: a kép a szimbólumok és az utalások gazdagabb kelléktárával szélesebb tematikus keretbe ágyazva világítja meg az Emberfia művének üdvtörténeti jelentőségét. A terjengősebb szimbolika ugyanakkor nem bontja meg a boltozaton kibontakozó jelenet grandiózus egységét, amelyet a két figura eleven, szenvedélyes párbeszéde valódi tematikus súlypontként ural. A fő téma itt Isten kiengesztelése, büntető haragjának lecsendesítése Krisztus üdvözítő tette és közbenjárása által. A haragvó Atyaisten erőteljes aggastyán képében lendületesen ereszkedik alá felhőtrónusán, s baljával az ítélet rettenetes eszközeire, a csapásokat jelképező íjra, kardra és fáklyára mutat.<sup>107</sup> Krisztus alázatosan közeledik feléje, tőle kissé lejjebb ül, baljának könyörgő tartásával szeggel átszúrt kézfejét, jobbjaival passiójának eszközeit, a keresztet, a töviskoronát és a lándzsát mutatja neki, amelyet angyalok tartanak. A csegelyekben ábrázolt próféták a kartusokba foglalt feliratokkal olyan ótestamentumi passzusokat idéznek, amelyek részint az istenítélet katasztrófáit jósolják meg, ugyanakkor pedig az Úr irgalmáért is könyörögnek. Az Atya jobbjának Jézus felé irányuló gesztusa azt jelzi, elfogadta Fia áldozatát, meghallgatta közbenjárását, és bal kezének a büntetés eszközeire mutató mozdulata is így nyeri el teljes értelmét: „Az Atya nem ítél el senkit, hanem egészen a Fiúra bízva az ítéletet” (Jn 5. 22.).

A jelenet az Ószövetség alakjainak a kupolában felvonuló csoportjával és az Újszövetség szentjeinek az apszisban, Mária vezetésével megjelenített karaival együttesen vonultatja fel az emberiségért közbenjáró mennyei sereget. A közbenjárók között azonban az első hely az Emberfiaé, úgy, ahogyan Szent Pálnál olvashatjuk:

---

<sup>107</sup> Az isteni harag és a csapások e szimbólumainak eredetéről: RONEN, Avraham: Divine Wrath and Intercession in Pietro da Cortona's Frescoes in the Chiesa Nuova. *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 25. (1989) 179-205: 190-195.

„... egy az Isten, s egy a közvetítő Isten és ember között: az ember Jézus Krisztus, aki váltságul adta magát mindenkiért, és tanúságot tett a meghatározott időben.” (1Tim 2. 5-6.)

Krisztusnak az emberiségért való közbenjárása alapvető téma a tridentinus *Allerheiligenbild*eken, bár az Atyával folytatott dialógusát Pietro da Cortona megrázó pátosza helyett gyakran csak attribútumokkal vagy konvencióvá merevedett, dekoratív gesztusok jelbeszédével írják le. A Fiú közbenjárásának témáját első helyen említi a bécsi Karlskirche kupolaképének (1725-30) fennmaradt programja, amely azt Borromei Szent Károly megdicsőülésének ábrázolásába vonja be.<sup>108</sup> Rottmayr freskóján Krisztus és az Atya kettősét – ahogyan Jézus bal tenyerének sebét a közbenjárás gesztusával az Atya felé fordítja, jobbjával pedig a passió eszközeire mutat – kétségtelenül a Chiesa Nuova jelenete ihlette **[57. kép]**.<sup>109</sup>

#### *Az orans-Krisztus*

Lanfranco és Pietro da Cortona képéhez hasonlóan az ítélkező illetve a közbenjáró Emberfia látható Maulbertsch váci kupolafreskóján is, ám itt egy másik, ugyancsak régtől fogva ismert, de sokkal összetettebb jelentést hordozó mozdulattal: felemelt és széttárt karokkal **[59. kép]**. Ebben a mozdulatban a kereszten szenvedő, a sebeit felmutató és az imádkozó Jézus testtartása egyesül. A sebeket felmutató karoknak ez a gesztusa az utolsó ítélet ikonográfiájának abban a 11. századtól megfigyelhető, fentebb már említett átalakulásában tett szert jelentőségre, amelynek során az Ítélezőt a szenvedő Jézus vonásaival ruházták fel. Krisztus, ahogyan széttárt karjaival megmutatja sebeit, megismétli a keresztrefeszítés pózát és egyben ítéletével

<sup>108</sup>: „...erscheinet in dem Vordern Theil der Kuppel Gott Vater ... mit dem Scepter in der Hand, welchen sein gebenedeyter Sohn mit darzeigen seiner Wunden und seines auf der Seiten von Engel empor gehobenen Creutzes Bewegt, dass er der Sündlichen Welt ihre Müssethaten verzeyhe und durch anhörung der Vorbitt des Besser unten her Knienden, und vor der gebenedeyten Mutter Gottes gleichsam aufgeführten Heyligen Cardinalen die leydige Seuche der Pest gnädigst abwenden möge.” TIETZE, Hans: Johann Michael Rottmayr. *Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmäle* NF 4. (1906) 81-168: 161.

<sup>109</sup> További példák: Paul Troger kupolafreskója Maria Dreieichen búcsújárótemplomában (1752) ASCHENBRENNER, Wanda – SCHWEIGHOFER, Georg: *Paul Troger. Leben und Werk*. Salzburg: Verlag St. Peter, 1965, 84; ÖKT V. 423-433; Johann Jakob Zeiller kupolafreskója az ettali bencés apátsági templomban (1748-51): FISCHER, Pius OSB: *Der Barockmaler Johann Jakob Zeiller und sein Ettaler Werk*. Herold, München, 1964; MATSCHI, Franz: *Der Freskomaler Johann Jakob Zeiller(1708-1783)*. Diss. Phil. Universität Marburg, 1970, 208-239.

elválasztja a juhokat és a kosokat.<sup>110</sup> Ezekon az Emberfia kézmozdulata nemcsak a jelenet szereplőit emlékezteti az emberiség megváltásáért felvállalt mártíriumára, szenvedéseinek bélyegét a szemlélőnek is mutatja. A felmutatott sebek az örök élet reménységének forrását jelentik a híveknek és intő jelként figyelmeztetik azokat, akik elvetették őt: *omnia arma Christi contra peccatorem stabunt*.<sup>111</sup>

Az utolsó ítélet Krisztusának felemelt, széttárt karja egyszersmind a papi imádság gesztusa, amely az Atya jobbára ültetett Fiút főpapi mivoltában mutatja meg.<sup>112</sup> Jézusnak ezt a titulust meg találjuk már a 109. zsoltár magasztaló sorai között – „Te pap vagy mindörökké Melkizedek rendje szerint” –, bővebben azonban Szent Pál fejti ki:

„Olyan főpapunk van, aki a Fölség trónjának jobbján ül a mennyben, mint papi szolgálja a szentélynek, az igazi sátorban, amelyet az Úr emelt, nem ember. Minden főpapnak az ugyanis a kötelessége, hogy ajándékot és áldozatot mutasson be, ezért neki is kellett lennie áldozati adományának...

Krisztus azonban a ránk váró javak főpapjaként jelent meg, s belépett abba a nagyobb és tökéletesebb sátorba, amelyet nem ember keze alkotott, vagyis nem ebből a világból való. Nem a bakok vagy borjak vérével, hanem saját vérével lépett be egyszer s mindenkorra a szentélybe, és örök megváltást szerzett.” (Zsid 8. 1-3, 9. 11-12.)

Az *orans* tartásban mutatkozó Krisztus, aki így egyszerre a keresztre feszített áldozat és az *in modum crucis* gesztusával imádkozó pap<sup>113</sup>, a zsidókhoz írt levél tökéletes áldozatának és tökéletes főpapjának szerepében jelenik meg, aki engesztelő áldozatára emlékeztetve könyörög az Atyához. Krisztus így, a közbenjárásnak ezzel a

---

<sup>110</sup> A román kor utolsó ítélet-kompozíciói olykor vizuálisan is megerősítik ezeket az asszociációkat: a Württemberg tartománybeli Burgfelden plébániatemplomának freskóján az angyalok a kiterjesztett karú Jézus elé a keresztfát emelik, Freckenhorst apátsági templomának 12. századi keresztlőmedencéjén Krisztus széttárt karjaihoz két oldalról az ítélet mondatszalogokra írt szövege kapcsolódik: *Venite benedicti...*, *Ite maledicti...* BERGER 184-185.

<sup>111</sup> Az itt idézett *Speculum humanae salvationis* mellett a *Legenda Aurea* is kettős jelentésével szemléli a felmutatott sebeket, amelyek „megmutatják Krisztus irgalmasságát, minthogy önként vállalt áldozatára emlékeztetnek bennünket, de megokolják haragját is, ha eszünkbe jut, hogy nem mindenki akarja ezt az áldozatot elfogadni.” Idézi: PANOFSKY, Erwin: „Imago Pietatis” Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns” und der „Maria Mediatrix”. in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*. Leipzig: Seemann, 1927, 261-308: 288. valamint 303/80. jegyzet.

<sup>112</sup> SCHILLER 74.

<sup>113</sup> Vö.: BARASCH, Moshe: *Giotto and the Language of Gesture*. Cambridge Mass.: Cambridge University Press, 1987, 8-9.



jelével fordulva az Atya felé, a magánajtatosság képeinek késő középkori példáin tűnik fel először<sup>114</sup>, de közbenjáró szerepének ebben a formulában való megjelenítése nem ismeretlen a 18. század monumentális festészetében sem: Maulbertsch a bécsi Augustinerkirche elpusztult, ma már csak *modellója* alapján ismert főoltárfreskóján (1786)<sup>115</sup> és az egri líceum kápolnájának mennyezetképén (1792-93) **[60. kép]** jelenítette meg az emberiségért esdeklő Krisztust, amint imádkozó gesztusával a bűnök bocsánatára elszenvedett mártírhalálát az Atya emlékezetébe idézi.

A váci kupolaképen azonban az áldozatát bemutató főpap-Krisztus a nézővel szembefordulva jelenik meg. Beállításának közvetlen ihletője Raffaello *Disputájának* Krisztusa lehetett **[61. kép]**, aki a képen testének és vérének jelenvalóságában és az oltárra helyezett eucharisztia színében egyszerre mutatkozik meg. Karjának a sebeket felmutató mozdulata – egyesülve a földön bemutatott miseáldozat és az örök mennyei liturgia főpapjának *orans*-gesztusával – és tekintete közvetlenül néző felé irányul és megszólítja őt. Ez a képi megszólítás, amely a váci freskó illuzionisztikus szerkezetében is megjelenik, annak a meditációs gyakorlatnak a vizuális megfelelője, amely a késő középkor óta ösztönzi a jámbor szemlélőt imádságának tárgyával való párbeszédre. A *devotio moderna* vagy a tridentinum vallásos irodalma bővelkedik az olyasféle szövegekben, amelyekben a menny lakói közvetlenül megszólítják a híveket:

„Amint én a keresztfán kiterjesztett kézzel / és mezítelen testtel önként áldozatul adtam / magamat az Atya Istennek bűneidért, / úgy, hogy semmi sem maradt bennem, / ami Isten kiengesztelő áldozattá / ne változott volna, / úgy kell neked is magadat minden erőddel, / kívánságaidal jószántából és a lehető / legnagyobb áhítattal tiszta és szent áldozatul / naponta felajánlanod a szentmisében.”<sup>116</sup>

### *A megdicsőült Krisztus*

A széttárt és felemelt karokkal felmutatott sebek, amelyeket az ábrázolásokon eredetileg a közbenjáró és ítélkező Emberfia attribútumainak szántak, Krisztus

<sup>114</sup> Az *imago pietatis* és a *Speculum humanae salvationis*hoz készített illusztrációk 14. századi példáin bemutatja: PANOFSKY 1927 283-292.

<sup>115</sup> Szent Ágoston megdicsőülése (vázlata: Österreichische Nationalgalerie) GARAS 1960 226, kat. 332.

<sup>116</sup> KEMPIS Tamás: *Krisztus követése*. Ford.: Jelenits István. Budapest: Ecclesia, 1976, IV. 8.

mennybéli megdicsőülésének kísérőivé is váltak. Ezt bizonyítják azok az ábrázolások, amelyek a feltámadás és a mennybemenetel eseményét a földi szenvedései után felmagasztalt Jézus mennyei létének kezdeteként értelmezik, mégpedig úgy, hogy a felemelkedő Krisztust a mennyben trónoló Istenfiú külsejében és gesztusaival ábrázolják.<sup>117</sup> A feltámadás csodájának ez az interpretációja tűnik fel például Veronese törékeny és átszellemült Jézusának ég felé emelkedő alakjában (Drezda, Gemäldegalerie) **[52. kép]**. Krisztus mozdulata, felemelt karjának gesztusa, amely a felfelé néző tekintettel együtt a felemelkedés irányát mutatja, az ég felé való kitárulkozásával válaszol az Atya életre hívó szavára.<sup>118</sup> A feltámadás ugyanis az Atya műve, és kezdete annak a diadalnak, amelyet Krisztus mennyei megdicsőülése tetőz be. A Fiú felmagasztalását, amely tehát a feltámadással veszi kezdetét, Szent Pál így mutatja be:

„Nagyszerű erejét (Isten) Krisztusban mutatta meg, amikor a halálból feltámasztotta, s a mennyben a jobbjára ültette, minden fejedelemségnek, hatalomnak, erőnek és uralomnak s minden néven nevezhető méltóságnak fölé emelte, nemcsak ezen a világon, hanem az eljövendőben is. Mindent lába alá vetett, őt magát meg az egész Egyház fejévé tette.” (Ef 1. 20-22.)

A karját *orans* tartásban vagy széttárva felemelő Krisztus-alak a feltámadás-jeleneteken ennek a mennyei trónus felé vezető diadalútnak a kezdetén mutatkozik. Gyakran látjuk őt ugyanígy a mennybemenetel mint e *transitus* közvetlen ábrázolásaiban<sup>119</sup>, és a gesztus számos példán kíséri Krisztusnak az evilágon feltáruló isteni természetét a színeváltozás vízióiban is.<sup>120</sup>

Hogy a Krisztust áldozatként és főpapként jellemző *orans*-gesztus a mennyben megdicsőülő *Christus triumphans* kísérőjévé válhatott, az is magyarázza, hogy az

<sup>117</sup> Ezt az ikonográfiai átvételt a klosterneuburgi oltár kapcsán már említettem: a sírból kiemelkedő Feltámadott az Ítélező attribútumaival és gesztusával mutatkozva érzékelteti a földi és a mennyi világ határainak átlépését **[51. kép]**. Mint Gertrud Schiller megjegyezte, ikonográfiai előzményként tekintetbe kell venni a bárkában álló Noé, az orozslánbarlangba vetett Dániel, a tüzes kemencében fohászoló három ifjú ókeresztény ábrázolásait, valamint az *orans*figurákat, amelyekben ez a gesztus a feltámadás tipológiai előképeként az ítélettől és az örök haláltól való megmenekülés szimbóluma. SCHILLER 74.

<sup>118</sup> Uo.

<sup>119</sup> Példák: a fuldai sacramentarium miniatúrája (10-11. század, Lucca), Luca della Robbia lunettadomborműve a firenzei dóm sekrestye-bejárata fölött (1446), Rembrandt festménye (1636, München, Alte Pinakothek).

<sup>120</sup> A *transfiguratio* Krisztusát *orans*-tartással jeleníti meg Giovanni Bellini (1480-as évek, Nápoly, Museo di Capodimonte): GOFFEN, Rona: *Giovanni Bellini*. New Haven – London: Yale University Press, 1989, 138-139.

orans-tartás – a magasba emelt karokkal, nyitott tenyérrel és széttárt ujjakkal – sok hasonlóságot mutat azzal a taglejtéssel, amellyel a rétorok a klasszikus *pronunciatio* jól szabályozott gesztusnyelve szerint a „diadalmas győzelem” eufóriáját közvetítették hallgatóságuk felé [62. kép].<sup>121</sup> Krisztus felemelt és széttárt karjai a mennybemenetel és a második eljövétel eljövendő eseményével vonják párhuzamba a Tábor hegyi jelenet misztériumát Raffaello *Színeváltozásán* [63. kép].<sup>122</sup> Ugyanakkor e kézmozdulatot itt nemcsak a *jurisdictio* és az *intercessio* nagy múltra visszatekintő ikonográfiai motívumaként, hanem Krisztus diadalmas megdicsőülése, a *triumpho* jeleként is értelmezhetjük. Ez a gesztus, amely Raffaello *Színeváltozásán* az Emberfia mennybéli megdicsőülését előlegzi, a már felmagasztalt Megváltó teofániájának kísérőjeként tűnik fel Giulio Romano képén [64. kép], amelyen Krisztus *Deézisz-*csoportban, Szent Pál és Alexandriai Szent Katalin társaságában látható az ég felhőin trónolva (1520 k., Galleria Nazionale di Parma).<sup>123</sup>

A Emberfia mennyei felmagasztalása olykor olyan önálló témaként is megjelenik a festészetben, amelynek ugyan kiindulópontját a mennybemenetel ikonográfiája adja, mégsem a Megváltónak a földről való távozását, hanem az isteni szférába való megérkezését tárja elénk. Giovanni Lanfranco freskóján, a nápolyi Certosa di San Martino szentélyének keresztboltozatos mennyezetén (1637-38) az evilág és a menny határait átlépő Jézust látjuk, amint az Atya fogadja és amint ismét elfoglalja helyét a mennyei hierarchiában: megtestesülésével való átmeneti lealacsonyodása után újra az angyali rendek fölé emelkedik [65. kép].<sup>124</sup> Megdicsőülésének pillanatához Lanfranco is a magasba emelt karok gesztusát fűzi. Krisztus mennyei létébe való átlépésének misztériuma mozgalmas és élő látomásként jelenik meg a képen, ahogyan azokban a szövegekben is, amelyek a leírhatatlan esemény csodáját dramatizálva, mennyben játszódó jelenetként fogalmazzák meg:

<sup>121</sup> Lásd a *triumpho* kifejezését megjelenítő metszetet John Bulwer *Chironomiájában* (London, 1644): PREIMESBERGER, Rudolf: Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50/1. (1987) 88-115: 101.

<sup>122</sup> GREENSTEIN, Jack M.: „How Glorious the Second Coming of Christ”: Michelangelo's *Last Judgment* and the Transfiguration. *Artibus et historiae* 20. (1989) 33-57: 37.

<sup>123</sup> A Raffaello invenciójára visszavezethető műnek a vatikáni *Színeváltozás* Krisztus-alakjával való formai kapcsolatáról: *Raphael und der klassische Stil in Rom, 1515-1527*. Ausstellungskatalog. Hg. v. Konrad OBERHUBER. Milano: Electa, 1999, 258-259, Kat. 182-183., *Cristo vittoriosóként* határozza meg: *Parmigianino e il manierismo europeo*. A cura di Lucia FORNARI SCHIANCHI / Sylvia FERINO-PAGDEN. Milano: Silvana Editoriale, 2003, 156. Cat. 1. 6.

<sup>124</sup> PREIMESBERGER 91-92, DANIELOU, Jean: *Az angyalok és küldetésük az egyházatyák szerint*. Ford.: Nádasi Alfonz OSB. Budapest: Jel Kiadó, 1997, 41-48.

„... kimondhatatlanul dicsőséges e nap Jézusra nézve: mert bevégezvén váltságunk munkáját, legyőzvé a világot, a halált s a poklot, a mennyei karok örvendezése közt ma diadalmasan tér vissza örök honába, s hatalmas jeléül elfoglalván Atyjának jobbját, teljes joggal intézheté hozzá ama szavait: »Én téged dicsőítettek a földön, a munkát elvégeztem, melyet reám bízál, hogy megtegyem! És most dicsőíts meg engem te, Atya, tenmagadnál ama dicsőséggel, melylyel mielőtt a világ volna, bírék nálad.«”<sup>125</sup>

Az Üdvözítő testtartása Lanfranco művén az Atya hívására válaszol, aki karjait kitérve várja őt, hogy ismét együtt uralkodjék vele a mennyben. Jézus ugyanakkor letekint a földre, az emberiségre, hiszen megdicsőülése nem csak önmagáé, a megváltottaké is. A kereszthalálának és megdicsőülésének pillanata úgy egyesül ebben a pózban, ahogyan János evangéliumában Jézus szavai kapcsolják egybe mártírhalálát és felmagasztaltatását mint az ember örök életének forrását: „Én meg, ha majd fölemelnek a földről, mindenkit magamhoz vonzok.” (Jn 12. 32.)<sup>126</sup>

Krisztus sebeit felmutató, széttárt karjaival ebben az *exaltatió*ban mutatkozik a váci freskón is. Az ember fölé így nem pusztán a vég nélkül uralkodó Isten pózában magasodik, hanem önmagát mintegy felkínálja neki. A karoknak ez a mozdulata éppen Krisztus ábrázolásainak példáján vált az irgalmasság erényének kifejezőjévé a kora újkori ikonológiák lexikájában, ahogyan Ripánál *Misericordia* megtestesítőjének leírásában is olvashatjuk:

„Kitárt karokkal állván azt mutatja, hogy az irgalmasság példája Krisztus Urunk és Megváltónk, aki maga az igazi irgalmasság, mivel folytonosan kitárt karokkal áll, hogy mindenkit átölelhessen, és könnyíthessen nyomorúságunkon.”<sup>127</sup>

Krisztus mint az élő, önmagát felkínáló irgalmasság és a kegyelem, az örök élet forrása gyakran fordul ezzel a gesztussal az ember felé azokon a képeken, amelyek a

<sup>125</sup> LONOVICS József: *Népszerű egyházi archaeologia, vagyis a katolikus ünnepek, szentségek, ünnepélyek s szertartások értelmezése*. 1-3. Pest: Hartleben Adolf, 1865, I. 266-267.

<sup>126</sup> A Vulgata *ego si exaltatus fuero* formuláját nehéz visszaadni magyar fordításban, hiszen egyszerre vonatkozik Jézusnak a keresztre való fölemelésére, vagyis eljövendő halálára és a mennybe való fölemelésére, megdicsőülésére. A megdicsőült Megváltó kereszthalála által vonz magához mindenkit, a keresztre való fölemelése a forrása mások fölemelésének, üdvösségének.

<sup>127</sup> RIPA, Cesare: *Iconologia*. Ford., jegyz.: Sajó Tamás. Budapest: Balassi, 1997, 396.

szentek elragadtatását vagy apoteózisát ábrázolják. Így látjuk Giulio Bianchi freskóján, amelyen Krisztus és szentek előtt térdelve Szent Colomba tér meg a mennyei birodalomba (Rieti, San Francesco).<sup>128</sup> Ezzel a gesztussal fogadja Szent Januariust és követőit is mártíromságuk jelentén, Domenichino művén (1631-41, Nápoly, San Gennaro, Capella del Tesoro) **[66. kép]**.<sup>129</sup> A széttárt karú Emberfia trónol a mindenszentek körében Luca Giordano kupolafreskóján (1682, Firenze, Santa Maria del Carmine, Cappella Corsini), hogy a felhőn emelkedő Corsini Szent Andrásnak királyságában helyet adjon **[67. kép]**.<sup>130</sup>

Daniel Gran breitenfuhrti freskója (1730-32), amely Nepomuki Szent János megdicsőülését ábrázolja **[68. kép]**, egy lépéssel közelebb visz minket Maulbertsch váci képének megoldásához. A mennyei sereget hordozó felhők a festett keretre is lenyúlva mintegy a templom terébe ereszkednek alá. A freskó így a főoltár képével, amely az alamizsnálkodó szentet ábrázolja, szoros tartalmi és vizuális kapcsolatban áll, annak mintegy folytatását mutatja. A jámbor életével érdemeket szerzett Nepomuki elfoglalja helyét a mennyben: a teológiai Erények vezetik fölfelé, az angyalok csillagkoszorúval koronázzák meg, a Szentháromság és a szentek maguk közé fogadják.<sup>131</sup> Krisztus, akárcsak az előző példákön, itt is kitárt karokkal üdvözli, gesztusa azonban immár nem csupán a szent, hanem a szemlélő felé is irányul, mindenki magára vonatkoztathatja, aki csak föltekint a műre.

Maulbertsch váci freskóján ez a látomás hasonlóképpen mindenkire szól, a kapcsolatot az isteni jelenlét víziója és az azt szemlélő ember között az illuzionizmus eszközei teremtik meg.

## A Szentlélek

A Szentlélek úgy lebeg a lanterna kis kupolájában **[69. kép]**, mint Jézus megkeresztelésének pillanatában, „látható alakban, galambként” (Lk 3. 22.), de már

<sup>128</sup> BARROERO, Liliana: L'Incoronazione della Vergine in San Pietro a Leonessa, quadro di Giulio Bianchi pittore sabino. *Bollettino d'arte* 77. (1992) 115-128.

<sup>129</sup> SPEAR, Richard E.: *Domenichino*. New Haven-London, 1982, Cat. 109. IX.

<sup>130</sup> FERRARI, Oreste – SCAVIZZI, Giuseppe: *Luca Giordano. L'opera completa*. Electa, Napoli, 1992, I. 300-301. Cat. A298.

<sup>131</sup> KNAB, Eckhart: *Daniel Gran*. (Grosse Meister, Epochen und Themen der österreichischen Kunst. Barock.) Wien-München: Harold, 1977, 76, valamint: Kat. F 46. RIZZI, Wilhelm Georg: Das Kirchnersche Schloß Breitenfurt und seine Ausstattung. *Barockberichte* 31. (2001) 92-100.

nemcsak a Messiás, a szeretett Fiú kinyilatkoztatója, hanem az egyház kútfője és éltetője szerepében. Az egyház a Szentlélekből született, amikor az Emberfia visszatért dicsőségébe, az Atya jobbára, és kiárasztotta rá lelkét. Az egyházat tápláló Szentlélek – a Szent Pálra alapozott ekkleziológia értelmében – szüntelenül munkálkodva élő közösséget teremt Isten és népe között, megőrzi a keresztségben egy testté, Krisztus testévé lett megváltottak egységét.<sup>132</sup>

A Szentlélek kiáradását a pünkösdi jelenete alapján (ApCsel 2. 3.) a teológiai és a liturgikus irodalomban egyaránt a mennyből alászálló tűz és örök fény metaforájával írták le, amely a lelket elárasztva a kegyelem ajándékait hozza el az embernek. Etienne Chevalier óraskönyvében a Szentlelket hívó himnusz illusztrációján **[70. kép]** a galamb égő lámpást repítve száll alá, s annak sugarai a szentekre és a földi hívekre áradnak szét.<sup>133</sup> A sebeit felmutató, örök áldozatát celebráló Jézus a Szentlélek ereje által összetartott mennyei és földi egyház főpapjaként trónol a világmindenséget jelképező glóbuszon. Azt a szokást, hogy a Szentlélek galambját a kupolák lanternájának boltozatára festették, ennek az ikonográfiai hagyománynak az építészetikonográfia szabályaival való találkozása eredményezte. Ám hogy a Szentlélek galambja a kupolaképek festett univerzumában valóban a „ragyogva égő fényzön” (*ignis vibrante lumine*)<sup>134</sup> képét ölthette magára, nem ikonográfiai formulák használatának, hanem az építészeti tér adottságaival operáló festészet reprezentációs eszközeinek köszönhető.

## A mennyei egyház

A mennyei liturgia ceremóniáját, amelynek leírásával János és más szerzők annak élményét formálták képpé szövegeikben, hogy Krisztus miként részesíti az első feltámadással maga köré gyűjtött népét örök királyságának dicsőségében, a korai *Allerheiligenbildek* jól körülhatárolható ikonográfiai szabályok és kompozíciós sémák alapján ültették át vizuális formába. A fuldai kolostor kéziratának illusztrációin **[44-45. kép]** Isten örök egyházát *Ecclesia* perszonifikációja és tagjainak kórusokba

<sup>132</sup> *Biblikus teológiai szótár*. Szerk. Xavier LÉON-DUFOUR. Budapest: Szent István Társulat, 1986, 860-862.

<sup>133</sup> SCHAEFER 88.

<sup>134</sup> Egy 10. századi pünkösdi himnusz invokációjának formulája a *Breviarium Romanumból*.

és rendekbe osztott tagjai képviselik. *Ecclesia* a Bárány vérét gyűjti kehelybe, összeköti a mennyet és a földet, megjeleníti Krisztus örök áldozatát, amelyet az égi liturgiában Atyjának mutat be szüntelenül, és amelynek visszfényét a földön az evilág egyházában megünnepelt eucharisztia jelenti.<sup>135</sup> A megdicsőült és a földön zarándokló egyház tagjai az antik audiencia-jelenetek mintájára hierarchikusan szervezett csoportokba tömörülnek, és az akklamáció gesztusával róják le hódolatukat a Bárány előtt.<sup>136</sup> A szentek felosztására, akiknek csoportjait az attribútumok alapján világosan meg lehet különböztetni egymástól, liturgikus szövegek nyújtottak mintákat.<sup>137</sup>

A szentek kórusokba való beosztása a későbbi *Allerheiligenbildek*nek is alapvető vonása. A képek, akár csak a liturgikus szövegek, érdemeik alapján csoportosítják az üdvözülteket, a szerint, hogy mely tulajdonságaikkal tűntek ki az örök élet felé vezető úton.<sup>138</sup> Más szóval a típusnak ezek a variánsai úgy vonultatják fel a szenteket, mint akik életükkel feleltek Jézus hívására. A szentek kategóriák szerinti felosztása ezáltal az erények követésére buzdít mind a szövegek, mind a képek retorikájában. Az erények tehát az örök boldogság forrásaként öltenek testet a szentek karaiban és követésükre tanít Jézus is a hegyi beszédben (Mt. 5. 1-12.), amelyet a liturgia a mindenszentek ünnepének evangéliumaként idéz a hívek emlékezetébe. A német premontrei szerzetes, Leonard Goffine (1648 – 1719), aki rendkívül népszerű, Európa-szerte különféle fordításokban is megjelent könyveiben a barokk katolicizmus jámborságának egyik leghívebb tükrét nyújtja, evangéliumi oktató munkájában a mindenszentek ünnepét magyarázva ugyancsak az erények jelentőségére int:

<sup>135</sup> SZILÁRDFY Zoltán: „Kik a kerubokat titkosan ábrázoljuk...” Liturgia és kompozíció. *Művészettörténeti Értesítő* 39 (1990) 82-91: 87.

<sup>136</sup> SAUER 386.

<sup>137</sup> Uo. 388-389.

<sup>138</sup> A leggyakrabban követett szövegforrások a következők: a *Te Deum*, amely az apostolokat, a prófétákat és a mártírokat említi; a Mindenszentek litániája, amelyben a pátriárkák és a próféták, az apostolok és a tanítványok, a mártírok, a püspökök és a doktorok, a papok és a szerzetesek, valamint a világi szentek megkülönböztetése gazdag tagolódást mutat; Honorius Augustodunensis *De omnibus sanctis*-prédikációja, amely a szenteket pátriárkák és próféták, apostolok és evangélisták, mártírok, doktorok szerzetesek és remeték, szüzek, Krisztust híven szerető házasságok és vezeklők karára osztja fel, és nem utolsósorban a Szent Péter-székesegyház sekrestyésének a *Legenda Aurea*-ban leírt látomása, amelyben a szüzek, a pátriárkák és a próféták, az apostolok, a mártírok és a doktorok vonulnak föl. A megszokott liturgikus kategóriák újakkal is bővültek, például az *aureolával* jutalmazott mártírok, szüzek és doktorok kitüntetett kategóriaként való emelése a szentek érdemeinek a skolasztikus teológiában meghatározott hierarchiáját tükrözte: HALL, Edwin – UHR, Horst: *Aureola and Fructus: Distinctions of Beatitude in Scholastic Thought and the Meaning of Some Crowns in Early Flemish Painting. Art Bulletin* LX (1978) 249-270, UőK: *Aureola super Auream: Crowns and Related Symbols of Special Distinction for Saints in Late Gothic and Renaissance Iconography. Art Bulletin* LXVII/4 (1985) 566-603; UőK: *Patrons and Painters in Quest of an Iconographic Program: The Case of the Signorelli Frescoes of Orvieto. Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55. (1992) 35-56.

„... leg-nagyobb, és utolsó tzellya, és szándéka az Anyaszentegyháznak, hogy ő a' Minden Szentek emlékezetit e' mái napon egy tsoportban innepli, abba szakad, és arra arányoz, hogy mi annyi sok Szenteknek külömb külömbféle tökéletességeit lelki szemünk eleibe tevén, tehetségünk szerént az ő példájokat követni igyekezzünk. És arra a' végre olvastattya előnkbe a' nyóltz Boldogságokról szólló Evangyéliumot, hogy mi-is a' Szentek szerént az Evangyéliomi alázatosság, szegénység, és szelédség, éhezés, és szomjóhozás, tisztaság, és irgalmasság tselekedetei által a' mi boldogulásunknak tzellyát el érhessük.”<sup>139</sup>

A *De civitate Dei* egyik 15. századi francia kéziratának illusztrációján **[71. kép]** maguk a megtestesített Erények vezetik Jézus követőit Isten országába (1469-1473 k., Paris, Bibliothèque Nationale, Fr. 18, f. 3v).<sup>140</sup> Habár az üdvözülteket egyéni vonásokkal és attribútumokkal ábrázolták, nem mindegyikük ismerhető fel pontosan és nem is rendeződnek a szentek megszokott kórusaiba. Az ezúttal eléggé didaktikus rendezőelvet a megszemélyesített erények adják, kiváltva a szentek felosztásának tradicionális kategóriát. A miniatúrán Szent Ágoston elgondolását illusztrálva úgy jelenik meg a világban élő egyház, mint két, fallal körülvett város: az egyikben az erények Isten felé kormányozzák, a másikban a bűnök az ördög uralma alá hajtják az embert. A kép ugyanakkor Isten eljövendő ítéletét is előre vetíti, amely majd a szenteket szétválasztja a bűnösöktől: Krisztus követői ugyan még az evilágban élnek, de nem hozzá tartoznak.

Az Erények perszonifikációi a monumentális festészetben is gyakori kísérői a mindenszenteknek. Lanfranco nápolyi *Paradisóján* a festett lábazati zóna előtt sorakoznak. Luca Giordano az Escorial Szent Lőrinc-templomának freskóján (1692-93) a Szentháromság megdicsőülésének látomását az Erény-allegóriák galériájával övezte **[73. kép]**.<sup>141</sup> S amint már láttuk, Rottmayr breitenfuhrti művén is az Erények emelik a kiválasztottak közé Nepomuki Szent Jánost.

<sup>139</sup> Főtisztelendő *Goffine urnak apostoli és evangyeliomi tudományra oktató könyve. Harmadik, az az Imádságos része.* Ford.: Csánky Gábor Sch. P. Kolozsvár, 1798, 463-464.

<sup>140</sup> STERLING, Charles: *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500.* Paris: Bibliothèque des Arts, 1990, II. 193-204.

<sup>141</sup> MENA, Manuela: Il napoletano Luca Giordano nell'Escorial. in: *Los frescos italianos de El Escorial.* Coordinado por Mario Di Giampaolo. Madrid: Sociedad Editorial Electa Espana, 1993, 215-223.



A szentek sokaságának összeállítása nemcsak a liturgia vagy a teológia klasszicizmusai szerint történhetett. A mennyei társadalom megfestett vízióiban olykor – így a *Trés Belles Heures* mindenszentek-miniatúráján **[72. kép]**<sup>142</sup> – egyháziak, világiak, katonák és polgárok különülnek el egymástól, és a képek azzal, hogy a földi társadalom rendjének tiszta tagozódását Isten országára vetítik, annak tökéletességét az ideális állam utópisztikus eszméjével összekapcsolva teszik láthatóvá.<sup>143</sup> Máskor a mennyei lét tökéletessége éppen abban jut kifejezésre, hogy gyökeresen különbözik a földitől. Maarten van Heemskerck mennyország-ábrázolása megtagad minden evilági eredetű kategóriát: a szentek ruhátlanul, individuális vonások és rangbéli különbségek nélkül merülnek el Isten szemléletében.<sup>144</sup>

A szentek együttesét olykor-olykor sajátos ikonográfiai hangsúlyok rendezik csoportokba. Correggio *Assunzionéján* az Ószövetség szentjei veszik körül a mennybe emelkedő Máriát **[97. kép]**. A férfiak és a nők két oldalra különülnek, és az ősszülőkön kezdve úgy rendeződnek párokba, hogy kiemeljék a Szűz üdvtörténeti szerepének egy-egy mozzanatát.<sup>145</sup> Tiziano *Gloriáján* a császári család tagjai, akik feltámadó lelkeként bebocsátásért könyörögnek az örök birodalomba, ószövetségi pártfogók képviselik a mindenszenteket, hiszen – mivel különös kegyelem révén még megtestesülése előtt hittek az Ige eljövételében – a teológia az Ótestamentum szentjeinek közbenjáróként is különleges státuszt biztosít.<sup>146</sup> Az Ó- és Újszövetség folytonossága, amelyet a középkor elsősorban tipológiai ciklusokban juttatott kifejezésre, a 15. századtól kezdve triumfális formát öltött azokban a művekben,

---

<sup>142</sup> KÖNIG, Eberhard: *Die Très Belles Heures von Jean de France Duc de Berry. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit*. München: Hirmer, 1998, 220-222.

<sup>143</sup> Egyes korai *Allerheiligenbildecken*, többek között a bambergi szakramentárium illusztrációján püspökök, szerzetesek és világiak alakjában az *ecclesia militans* képviselői is helyet kapnak. Az ikonográfusok az ágostoni *tria genera hominum* képviselőit látják bennük, tehát az ő ábrázolásukban is az emberi társadalmat az üdvösség felé vezető út felől szemlélő teológiai kategóriák érvényesülnek: SAUER 390. A fuldai kéziratok *Allerheiligenbildjei* és a kolostornak a birodalmi egyház eszméje melletti elkötelezettségéről: MAYR-HARTING, Henry: *Ottonian Book Illumination. An Historical Study*. London: Harvey Miller Publishers, 1991, 148-153. A genti oltár Bárány imádása-jelenetét Belting az egyháznak a végső időkben kiteljesedő ideálképeként értékeli, amely megszegyenítő ellenpéldaként válaszol kora zűrzavaros egyházi állapotaira: BELTING, Hans – KRUSE, Kristiane: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München: Hirmer, 1994, 100.

<sup>144</sup> LANG - McDANELL 216-217; MALKE, Lutz: Zur Ikonographie der „Vier letzten Dinge“ vom ausgehenden Mittelalter bis zum Rokoko. *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 30. (1976) 44-66: 54, *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*. Maarten van Heemskerck, Ed. by GER LUIJTEN. Roosendaal, 1994, Part II. Cat. 450.

<sup>145</sup> SMYTH, Carolyn: *Correggio's Frescoes in Parma Cathedral*. Princeton, N. Y.: Princeton University Press, 1997, 54-66.

<sup>146</sup> PANOFKY 1969 69.

amelyek a két üdvtörténeti korszak szentjeinek sorát monumentális tablókön egyesítik.<sup>147</sup> A választott nép és a kereszténység igazainak serege Isten országának beteljesedését és az emberi világ történései mögött kibontakozó, láthatatlan *historia aeterna* menetét testesítik meg a 17. század nagy kupolaképein is. Az ószövetségi alakok a mindenszentek 18. századi ábrázolásaiból sem szorulnak ki, de ekkor már egyértelműen a keresztény szenteket részesítik előnyben, és az Ótestamentum képviselőit inkább Krisztus prefigurációinak köréből választják ki.

A 18. században fokozott érvényét lehet tapasztalni annak a korábban is érvényesülő, általános elvárásnak, hogy a szenteket attribútumaik alapján jól lehessen azonosítani. A mennyezeten megjelenített szentek felismerhetőségének igénye összefügg azzal az új szándékkal, hogy az ábrázoltat történelmi személyként legitimálják.<sup>148</sup> A szentek kiválasztásában és csoportosításában ugyan nem vetik el a korábbi, jól ismert liturgikus kategóriákat, de jobban érvényesítik a helyi kultusz vagy a szerzetesi templomokban a rendtörténet szempontjait. A 18. századi délnémet és osztrák templomok mennyezeteinek *Allerheiligenbild*jei az örökkévalóság felé vezető *historia aeterna* menetét a lokális történelem és jámborság perspektívájából tárják elénk.

A váci kupolafreskó a mindenszentek ábrázolásának hagyományait a hitélet egykorú igényeihez alkalmazkodva aktualizálja. Az evangélistákat ábrázoló csegelyek **[22-25. kép]** fölött a kupola felületét a szentek kisebb-nagyobb csoportokban, jórészt az üdvözültek karainak tradicionálisan meghatározott rendjébe osztva töltik ki. A freskó fő nézetének alsó zónáját az egyházatyák csoportja nyitja meg, akiknek a társaságában Szent István vértanú, Assisi Szent Ferenc és Szent Kristóf is feltűnik **[12. kép]**. Fölöttük a lilomot tartó Gábiel arkangyal vezeti tekintetünket Mária felé **[11. kép]**. Balra haladva a magyar szentek következnek. Szent István fiával, Imrével együtt áhítatosan térdepelve tekint a Szentháromságra, bal kezének gesztusával a koronázási jelvényekre mutatva ajánlja országát a Mindenható és Szűz Mária pártfogásába **[16. kép]**. Az első király és fia kettősét a bárddal és fegyverekkel ábrázolt Szent László és a páncélos, pajzsot és kardot tartó Szent Márton veszi körül. Márton lábánál angyal fogja a címeres országzászlót, pajzsa mögül pedig egy pálmaágat tartó figura bukkan elő, baljában a székesegyház alaprajzával **[17. kép]**.

<sup>147</sup> MÅLE, Emile: *Religious Art in France: The Late Middle Ages. A Study of Medieval Iconography and Its Sources*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1986, 257.

<sup>148</sup> BAUER *Rokokokirche* 56-60.

Szent István háta mögött, kis magaslaton egy rejtélyes figura áll. Római jellegű hadi öltözetet, de magyaros bajuszt visel. Bal kezével inteni látszik, jobbával dárdájára támaszkodik. Nem azonosítható egyetlen ismert katonaszenttel sem, és elhelyezése és külseje is inkább arra utal, hogy magyar figuráról van szó, ha nem kanonizált szentről, úgy a magyar történelem valamelyik boldog emlékezetű alakjáról. Véleményem szerint a férfiúban a Vác történetében jelentős szerepet játszó, a város első székesegyházában eltemetett I. Géza királyra ismerhetünk, akit ebben az időszakban a város és a katedrális alapítójaként is tiszteltek. A freskón a mogyoródi csata (1074) után, a Salamon felett már diadalt aratott, de még koronázása előtt álló herceget látjuk, amint a dombon állva lándzsájával kijelöli a templom helyét, amelynek építését az őt megsegítő Szűz Máriának megígérte.<sup>149</sup> Hogy a harcokban valóban Gézára ismerhetünk, és alakjával a katedrális legendás eredetére történik utalás, az is megerősíteni látszik, hogy alatta, a felhődomb tövében a mai templom alaprajza tűnik elő. Innen tovább haladva a ruhátlan koldus alakja, akinek Szent Erzsébet nyújt alamizsnát, a szüzekhez, Ágnes, Ágota, Katalin, Borbála és Lúcia csoportjához vezet át **[18. kép]**.

A kupola tulsó felén, a főtengelyből a déli kereszthajó irányába haladva egy lazán összekapcsolt, piramidális csoport látható, amelynek élén Krisztusra mutatva Keresztelő Szent János áll **[13. kép]**. Két oldalán szülei, Erzsébet és Zakariás, tőlük balra Mária szülei, Anna és Joachim. A csoportozat alsó sorában balról jobbra Avilai Szent Teréz, Keresztes Szent János, a palliumot és keleti püspöki jelvényeket viselő Szent Miklós<sup>150</sup> és Borromei Szent Károly sorakozik. Előttük, kissé lejjebb ülő stólával és bojtos díszű kék ornátusban, keleties fővegben megjelenített alak minden bizonnyal Krisztus titkos tanítványainak egyike, Nikodémus vagy Arimathiai József.<sup>151</sup> Az alakzatból hátrébb, a kupola déli oldalán kisebb csoportok szakadnak le. Előbb két, különösebb attribútum nélkül ábrázolt papi személy látszik, majd Nepomuki Szent János, Aquinói Szent Tamás, Loyolai Szent Ignác, Kalazanci Szent József és Istenes

<sup>149</sup> A legendát összefoglalja: NAGY 3-4.

<sup>150</sup> A figura azonosítására Szilárdfy Zoltán vezetett rá. Szent Miklósnak, a hajósok védőszentjének valóban jelentős kultusza volt Vácott, amelyre az Althann Mihály Károly püspök által építtetett, neki szentelt plébániatemplom mellett a székesegyházban Migazzi által neki állított oltár is tanúskodik. Szent Miklóst a 18. században csakugyan gyakran ábrázolták keleti liturgikus öltözetben. Salzburgban őrzött, az 1790-es években festett olajvázlatán maga Maulbertsch is így tett, amikor a szent megdicsőülését megfestette (Residenzgalerie Salzburg).

<sup>151</sup> Szilárdfy Zoltán szóbeli közlése alapján.

Szent János következik, akiknek sorát Szent György zárja le **[14. kép]**. A katonaszent fölött újabb három, közelebbről nem azonosítható szent, köztük egy pápa látszik. A kupola déli fertályának egyértelműen domináns figurája a katedrális titulusszentje, Mihály arkangyal, aki mérleget és pajzsot tartva repül a többi szent fölött **[15. kép]**. Őutána az imádkozó tartásban ábrázolt Néri Szent Fülöp, Szent Sebestyén és Szent Rókus alkotta együttes már a kupola keleti feléhez, az apostolok felhőszínpadához vezetnek **[21. kép]**.

Az itt ábrázolt tizenegy tanítványból nem mindenki visel attribútumokat, az evangéliumot író Mátét, a lándzsát tartó Tamást, az elragadtatott látnok szerepében megjelenő Jánost, a menny kulcsait őrző Pétert, a fűrészre mutató Simont, a késsel és lenyúzott bőrrel gesztikuláló Bertalant és a keresztes bottal ábrázolt Fülöpöt lehet egyértelműen felismerni.

A szenteknek a kupolán felvonuló seregében az apostolok, a szüzek, a doktorok, a papok és a szerzetesek, valamint a magyar szentek az üdvözültek megszokott kórusait képviselik, de nem egyforma súllyal. A freskó a Mennyei Jeruzsálem lakóit lényegében két nagy csoportba gyűjti: a kupola északi oldalán a mártírok, túloldalt a papság képviselői vonulnak föl. A boltozat keleti fertályát kitöltő apostolokban, Krisztus legelső, vértanúságot szenvedett papjaiban a két sajátság egyesül. A vértanúk a szentek rangsorában mindig is első helyen álltak, önfeláldozásukat a Jelenések könyve éppúgy, mint a teológia, az ókeresztény korszak óta Krisztus kereszthalálával mint a világért hozott engesztelő áldozattal állította párhuzamba. S akik Jézushoz hasonlóan mártíromságot szenvednek, az egyházatyák tanítása szerint az Atya jobbjára ültetett Istenfiúhoz hasonló jutalmat nyernek: együtt uralkodnak vele a mennyben, s az üdvözült vértanú a mennyei misztériumokba beavatott égi szellemeknél is magasabb rangot nyer.<sup>152</sup> A váci kupolafreskón a mártírok és a sebeit felmutató Krisztus együttese fejezi ki ezt a sorsközösséget. A kupola déli oldalán Krisztus követőinek más utat választó, nem kevésbé tiszteletreméltó képviselői kaptak helyet: a Krisztussal teremtményeiben együtt érző, lelkeket gondozó, betegápoló, prédikáló, hittérítő papok és szerzetesek. A javarészt a keresztény újkor papjaiból, szerzeteseiből és apácáiból szentté avatottak serege egészen az aktuális jelenig vezet

---

<sup>152</sup> ÓRIGENÉSZ: Buzdítás a vértanúságra. in: *Az imádságról és a vértanúságról*. Ford., bev., jegyz.: Vanyó László. (Ókeresztény írók 14.) Budapest: Szent István Társulat, 1997, 203.

el. Ezt a jelent leginkább Istenes Szent János és Kalazanci Szent József testesítik meg, mint a Vácott, Migazzi pártfogásával működő irgalmasok és a piarista rend alapítói.

Migazzi püspök patrónusa, Szent Kristóf is kiemelt helyen, az egyházatyáknak a Szentháromság és Mária alatt elhelyezett csoportjában áll **[110. kép]**. Élénken figyel Szent Ágostonra, aki könyve fölött magyarázva mintegy megvilágítja számára a jelenet értelmét. Feltűnő párbeszédükben nem nehéz képi utalást találnunk az ágostoni *civitas* teológiájára, a program egyik ihletőjére.<sup>153</sup> Kristóf közelében, az egyházatyákat két oldalról körülveve ott ül Szent István, az első vértanú és Assisi Szent Ferenc. Ők ketten Lotharingiai Ferenc patrónusszentjei, míg a jobbra, már Keresztelő Szent János csoportjában foglal helyet állítva Avilai Szent Teréz, Mária Terézia védőszentje. A császári pár és saját égi szószólóinak együttes szerepeltetését Migazzi fontosnak érezhette: Kristóf, Ágoston, Ferenc és Avilai Teréz együttese Maulbertsch egy másik, Migazzi személyéhez kötődő alkotásán is szerepel, az 1762-ben készült *Huldigungsblatton*, azon a rézkarcon **[113. kép]**, amellyel bíborosi kinevezése alkalmával tisztelgett a főpap előtt.<sup>154</sup>

## **Mária – *Ecclesia***

Mária, jóllehet a szüzek karának élén vagy a *Deézisz* szereplőjeként a korai *Allerheiligenbildecken* is különleges rangot élvezett, a típus késő középkori példáin jutott igazán szerephez, amelyeken mennybevitelét vagy koronázását a mindenszentek hódolatának körében jelenítették meg, illetve amelyeken az istenség trónusa mellett ő is baldachinos trónszéket kapott **[46, 71, 72. kép]**. Ezeken a képeken Mária nemcsak a mennyei jutalmát elnyerő Istenanya, hanem az egyház megtestesítője is. Habár *Ecclesia* alakját, aki a képtípus kialakulásának korai szakaszában oly fontos szerephez jutott, a mindenszentek ábrázolásairól a tridentinus ikonográfia sem száműzte, többnyire már nem önálló perszonifikáció, hanem a Boldogságos Szűz testesítette meg.

<sup>153</sup> A motívumot kiemeli: NEFZGER 21.

<sup>154</sup> Olajjal festett *grisaille*-változatát a nürnbergi Germanisches Nationalmuseumban őrzik: GARAS 1960 209, Kat. 140. A metszetet a freskó ikonográfiájával kapcsolatba hozta: HABERDITZL 293-294. és NEFZGER 21.

Mária megdicsőülésének teológiai elképzelését a képeken többnyire mennybevitel utáni megkoronázásának eseménye fejezi ki, és e jelképes aktus ekkéziológiai értelmet is kapott: az egyház mennyei beiktatásának szimbolikus kifejezését jelentette.<sup>155</sup> A megdicsőült egyházat jelképező Mennyei Királynéját – különösen a mennyezetképeken – többnyire a mennybevitel vagy a koronázás ikonográfiai elemeit felhasználva foglalták a Szentháromságot imádó mindenszentek körébe.<sup>156</sup> A Chiesa Nuova apszisfreskóján **[57. kép]** Mária az *Assunzione*-jelenetek szokásos koreográfiája szerint angyalok tartotta felhőspirálon emelkedik és imádkozó tartással közeledik a kupolaképen megjelenített Szentháromság felé. A mennyezetdekoráció egészének ikonográfiájába azonban közbenjáróként illeszkedik, és a szentek fölé magasodva vezeti Isten irgalmáért könyörgő üdvözültek kórusát.<sup>157</sup> Egyúttal az *Ecclesia triumphans* megtestesítőjeként a körülötte csoportosuló kiválasztottakkal egyfajta *sacra conversationét* alkotva tűnik fel az apszis félkupolájában.

A mindenszentek körében megdicsőülő *Regina Coelorum* hasonló jelentéssel és hangsúllyal szerepel a 18. századi osztrák mennyezetképek ikonográfiájában is. Paul Troger gutenbrunni freskójának (1739. Heiligenkreutz-Gutenbrunn, kastélykápolna) **[75. kép]** égbe emelkedő Máriáját az *Assunta* és az *Immaculata* ikonográfiája jegyeivel ábrázolta, míg a koronázás elkövetkező szertartására az angyalok tartotta felségjelvények utalnak. Mária megdicsőülését itt elsősorban Krisztus ünnepélyes gesztusa fejezi ki, amellyel a neki készített helyre, az Atya és a Fiú között emelkedő felhőtrónusra hívja. Az Ó- és Újszövetség szentjeinek jelenléte Dávid királytól Avilai Terézig Mária mennybéli megkoronázását az egyház beiktatásának üdvtörténeti eseményévé avatja. Troger későbbi *Allerheiligen*-kompozíciójának (Maria Dreieichen, búcsújárótemplom, 1752) **[76. kép]** sokkal gazdagabb ikonográfiai rendszerében Krisztus jobbán tűnik fel a csillagkoszorúval övezett és holdsarlón taposó *Immaculata*.<sup>158</sup> Mellére tett kezeinek imádkozó gesztusa itt is hangsúlyozza közbenjáró szerepét. A hagyományoktól eltérően viszont a kompozícióban nem Keresztelő Szent János, hanem Krisztus földi egyházának első feje, Szent Péter a

<sup>155</sup> STRIDBECK, Carl Gustaf: *Raphael Studies, II: Raphael and the Tradition*. (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art 8.) Stockholm, 1963, 18-19.

<sup>156</sup> Ezeket az ikonográfia szigorú precizitással választja el az *Allerheiligenbilder* típusától: FEURSTEIN 373; LCI 1. 104.

<sup>157</sup> RONEN 196.

<sup>158</sup> ASCHENBRENNER – SCHWEIGHOFER 84, ÖKT V. 423-433, HOLZER 132-136.

*pendant*-ja, aki a kupola jobb oldalán az apostolok csoportját vezeti: ez a konstelláció is Mária és *Ecclesia* azonosságát erősíti meg.

Maulbertsch váci művén az Atya, a Fiú és a Szűzanya hármasa a kép felhőszínpadán Mária koronázásának ábrázolásairól ismert elrendezésben foglal helyet [59. kép]. A freskó azonban nem a koronázás aktusát mutatja, a Szűz feje körül az *Immaculata* csillagkoszorúja ragyog, másik attribútumát, a liliomszálat angyalok tartják mellette. A látvány inkább a Szentháromság és a megdicsőült Mária együttes víziójaként írható le. Az Istenanya ebben a látomásban – annak ellenére, hogy karjainak gesztusa, ahogyan egyik kezét mellére teszi, a másikat pedig kitarja, megfelel a közbenjáró Mária ikonográfiájában megszokott imádkozó tartásnak<sup>159</sup> – nem *mediatrix* szerepében kap hangsúlyt, hanem inkább mint *Ecclesia* megtestesítője. Tartásával ugyanis nem Krisztus felé fordul, ahogyan azt a kettős közbenjárás ábrázolásának szabálya előírná, hanem az Atya irányába. Így benne az áldozatát felajánló egyház ölt testet, az egész földi és égi egyház közössége, aki Isten egész népe nevében áldja és magasztalja az Atyát a megváltás Jézus Krisztusban elnyert művéért.

### **Az építőmester és a tervrajz**

Mint láttuk, a képen ábrázolt szentek az aktuális jelent is bevonják a freskó ikonográfiájába, ami által ez a jelen idő a földön zarándokló egyháznak a végső beteljesedésig sorjázó *seculum*ai közé emelkedik, és mintegy az örök, időtlen egyháznak a mában, a jelenben ható küldetését is bizonyítja. A freskó a székesegyház építésének aktusát is ebben a dimenzióban mutatja fel annak a portrészzerűen ábrázolt építőmesternek a figurájában, aki a magyar szentek körében a katedrális alaprajzát tartja a kezében [17. kép].<sup>160</sup> A megdicsőült egyház képébe foglalt építészportréval a freskó a templom megépítését, rajta keresztül a püspökség hajdani megalapítását az üdvtörténet láncolatába illeszti. Ahogyan a katedrális épülete a mennyei Jeruzsálem típusának földi megtestesítője, úgy annak élő kövei, az egyházmegye hívó közössége is részese Krisztus örök egyházának, Isten országának. A mindenszentek barokk kupolaképein ezt az eszmét többnyire allegorikus formában juttatták kifejezésre, így

<sup>159</sup> RONEN 199.

<sup>160</sup> Benne minden bizonnyal Oswald Gáspárra, a püspök építési igazgatójára ismerhetünk, aki a templom kivitelezési munkálatait irányította. GARAS 1960 101.

Cosmas Damian Asam a müncheni Szentháromság-templom kupolafreskóján (1714-1715) *Fides-Ecclesia* perszonifikációja tartja kezében a templom homlokzatának rajzát [77. kép]. A karmelita apácák egykori kolostortemplomának mennyezetén Avilai Szent Teréz vezetésével, kiemelt helyen azoknak a szerzetesrendeknek a szent alapítói vonulnak fel, amelyek ez idő tájt rezidenciával bírtak Münchenben. A freskó a homlokzatrajzzal a templom épületét a benne imádkozó szerzetesekkel és hívekkel együtt a helybéli egyház eszmei közösségébe (*coelum monacense*) olvasztja.<sup>161</sup>

A váci kupolafreskó égboltján azonban nem allegória, hanem egy valóságos, élő személy mutatja fel a tervrajzot, akit öltözete és karakteres arcvonásai is hangsúlyosan megkülönböztetnek a képen felsorakozó társaitól. Az építőmester arcmásának a szentek galériájába való beillesztése szokatlannak tetszhet, hiszen a 17-18. századi példák tanúsága szerint a Szentháromság előtt hódoló mindenszentek mennyei látomásába a kortárs személyek közül szinte kizárólag csak a donátorokat volt szokás bevonni. Ennek klasszikus példáját látni a párizsi Val-de-Grâce kupolafreskóján (1666), ahol a kupola peremén térdelő királyi család a bencés nővérek itteni kolostorának alapítójaként szerepel, amint a monostort az épület modelljével a Szentháromságnak ajánlja [78. kép]. Felajánlásukat égi pártfogó, Franciaország patrónusa, Anjou Szent Lajos közvetíti, s az ő közbenjárása a kolostor alapításának indokát is megvilágítja: a királyi pár a trónörökös várva várt születéséért mond köszönetet az égieknek.<sup>162</sup>

A templom vagy a kolostor alapításának jelenete azonban önálló témaként sűrűn megjelenik a 18. századi szakrális mennyezetképeken, főként a délnémet kolostortemplomokban. Ez az önállóság azonban csak viszonylagos, mivel sohasem pusztán az alapítás történeti aktusának önmagában való felidézéséről van szó. Johann Georg Bergmüller a diesseni ágostonrendi monostortemplom mennyezetén a hosszház boltozatának freskóján (1736) örökítette meg azt a pillanatot, amikor 1132-ben Diesseni Brechtold adománya révén, II. Ince jóváhagyásával az itteni szerzetesközösség megkezdhette működését [79. kép]. Az alapítás ünnepe történeti szereplőkkel előadott *historia*, amelyet azonban Máriának, Szent Ágostonnak és az égbolton lebegő figuráknak az együttese a képmezőn belül is az örök egyház időtlen

<sup>161</sup> CBD III. 20-27; *Cosmas Damian Asam 1686-1739. Leben und Werk*. Hg. v. Bruno BUSHART / Bernhard RUPPRECHT. München: Prestel, 1986, Kat. F II.

<sup>162</sup> MIGNOT, Claude: *Le Val-de-Grâce. L'ermitage d'une Reine*. Paris: CNRS Editions, 1994, 103-111.



eszményéhez kapcsol. A kép a kolostoralapítás aktusát ezzel üdvtörténeti gesztussá emeli.<sup>163</sup> A konkrét történeti mozzanatnak ez a perspektívája akkor válik teljesen világossá, ha felfedezzük a hosszházfeskő tematikus kapcsolódását a szentély kupolájában megfestett vízióhoz, amely a diesseni szenteknek a mindenszentek közösségében való megdicsőülését mutatja. A diesseni *Heligenhimmel* a helybéli egyház tagjait immár Isten országának polgáraiként ünnepli, s az ő személyes példájuk a kolostor megalapításának eseményét az üdvtörténet isteni tervének megvalósulásaként értelmezi, amelynek révén Krisztus itteni követői a hit útján elindulhattak.

A diesseni példán Bergmüller a templom rokokó homlokzatának tervrajzát foglalta bele a középkori jelenetbe. Az egykori kolostor így nem pusztán történeti előzménye a jelenleginek, hanem úgyszólván tipológiai előképe, az isteni terv megvalósításában való prefigurációja, és az újjáépített kolostor sem csak renovációja a réginek: a mennyei szándék, amely a kolostort életre hívta, benne éri el beteljesülését.

A templom tervrajza hasonló szerepet kap Vinzenz Fischer oltárképén (1778), amely a nagyváradi székesegyház alapításának történetét beszéli el. A képen az erdőben vadászó Szent Lászlót mennyei hang szólítja fel, Mária és gyermeke jelenik meg a király előtt, s a Szűz megmutatja neki az építendő katedrális helyét, az angyalok pedig átadják neki alaprajzát.<sup>164</sup> Az angyalok kezében nem a középkori, hanem a késő barokk székesegyház tervrajza látszik, így az oltárkép a templomot, amelyben áll, a mennyei akarat műveként az üdvösség Isten szándékai szerint haladó folyamába vonja be. A templom plánuma hasonlóképpen a helybéli keresztény közösséget megtestesítő ikonográfiai elemek közé sorakozik a szombathelyi püspöki palota dísztermének Maulbertsch-freskóján (1782). A program itt az újonnan alapított egyházmegye történeti múltját kapcsolja össze Isten egyházának *historia aeternájával*, mégpedig úgy, hogy meggyőzze a szemlélőt: Szombathely egyházának püspöki székhellyé emelése nem a történelem véletlenszerű folyamánya, hanem az ég által megszabott üdvtörténet része. A leendő székesegyház homlokzati rajzát – amely itt egy portikuszos homlokzatú, kupolás templom ideálképe – angyal fogja *Religio* trónoló alakjának lábánál, aki barátságosan társalog az egyházmegye ókeresztény

<sup>163</sup> BAUER *Rokokokirche* 72; HUNDEMER 37-38.

<sup>164</sup> *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Szerk. MIKÓ Árpád és SINKÓ Katalin Kiállítási katalógus. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2000, 340-341, V-35.

múltját reprezentáló szentekkel. A múlt és a rá alapozott jövő folytonosságát az Isteni Előrelátás biztosítja, aki allegorikus figura képében a mennyezet közepén lebeg, mintegy uralkodva mindazon erők és események fölött, amelyek a terem falképeinek alakjaiban és jeleneteiben állnak előttünk.<sup>165</sup>

Ennek fényében már nem tűnik olyan meglepőnek, hogy a szentek között az építőmester alakja is helyet kapott. A korszak monumentális festészete nemcsak az alapítási jelenetek, hanem az *Allerheiligenbildek* és az allegorikus kompozíciók ikonográfiájában is magasabb értelmet tulajdonít a templomépület fizikai megvalósulásának, az építkezés aktusának. A megépült templom, annak tervrajza, modellje vagy az, hogy az alapítók mellett az építők is szereplői a jeleneteknek, sőt olykor még szorgos munkájukat, az alapok ásását vagy a falak emelését is bemutatják, nem pusztán történeti vagy életképszerű mozzanat a képeken: a templomépítést a művek ikonográfiai rendszere mindenütt az isteni megváltásterv beteljesedésének egy-egy láncszemeként mutatja fel.

A váci freskó alaprajzot tartó figurájának Oswald Gáspárral való azonosítását a korábban már felsorakoztatott érvek mellett – miszerint a felgyúrt ujjú kabát és papi gallér alapján inkább a kivitelező piarista fráter, mintsem az építész portréjáról lehet szó<sup>166</sup> – az itt ismertetett ikonográfiai szabályok is alátámasztják. A székesegyház megépítésének aktusa az üdvtörténet perspektívájából szemlélve sokkal előbbre való, mint az építész képességei előtti tisztelgés. Annak a fontos mozzanatnak a jelentőségére, hogy a figura tekintetével közvetlenül megszólítja a nézőt, a későbbiekben még kitérek.

Az imént felhozott ikonográfiai párhuzamok nyomán az a kérdés is felmerülhet, hogy a freskón a székesegyház alaprajzát miért nem az építető ajánlja fel a Szentháromságnak. Erre a templom dekorációjának egésze adja meg a választ. A püspök ugyanis önmagát portré képében nem a kupolafestményen örököltette meg, hanem a katedrális négyezeti pilléreit díszítő emléktáblák egyikén **[30-33. kép]**. A másik három vörösmárvány tábla elődei, Forgách Pál és a két Althann emléket hirdeti, akikkel Migazzi a váci egyházmegye 18. századi megújítóinak sorában

---

<sup>165</sup> GARAS 1960 135.

<sup>166</sup> GARAS 1960 101.

mutatkozik. A portréja alatti feliratban a székesegyház építtetőjeként szól az utókorhoz: *rara felicitate incepti et absolvi piis precibus animam.*

## A oltárképek ikonográfiai rendszere

### *A mellékoltárok*

A székesegyház liturgikus terének a kupolafreskó kétségtelen dominanciája mellett fontos alkotóelemei az oltárképek. A mindössze egyetlen szakaszból álló hosszházhoz kétoldalt egy-egy oltárfülke kapcsolódik, balról Nepomuki Szent János, jobbról Szent Miklós oltárával. Mindkettőt Martin Johann Schmidt festette 1770-ben, illetve 1771-ben **[80-81. kép]**. A két figura egyértelműen segítőszentként jelenik meg az oltárképeken: a cseh szent a betegekért közbenjáróként, a püspök pedig a hajósok oltalmazójaként. Nepomuki itteni kultusza a barokk jámborság megnyilvánulása, míg Miklósnak mint a hajósok patrónusának helybéli tisztelete régi időkre megy vissza: Báthory Miklós püspök jóvoltából már a korábbi, várbeli székesegyházban volt kápolnája.<sup>167</sup> Jóllehet a témák eltérőek, a két festmény kompozíciója hasonló sémát követ: a két zónára osztható képmezőt a szentek felhőn emelkedő alakja uralja, amint a hozzájuk fohászoló emberek csoportja fölé magasodnak. Nepomuki Szent Jánost angyal tartotta feszület előtt térdelve láthatjuk, ahogyan az előtte megjelenő zarándokokért, haldoklókért és betegekért esdekel<sup>168</sup>, Szent Miklós közbenjárásával a viharba került hajósokat és utazókat menti meg.<sup>169</sup>

Mint már említettem, a katedrális két korábbi, a városban másutt emelt székesegyház előzte meg, az ősi, Mária tiszteletére emelt várbeli székesegyház, illetve

<sup>167</sup> DERCSÉNYI DEZSŐ – GRANASZTÓI PÁL: *Vác*. (Városképek – Műemlékek) Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1960, 140.

<sup>168</sup> A menny felé forduló, közbenjáró szent és a hozzá forduló, változatos karakterekből összeválogatott könyörgők effajta elrendezése jellemző képi formulája a cseh szent megdicsőülését ábrázoló korabeli kompozícióknak: ilyen Caspar Franz Sambach főoltár-freskója a székesfehérvári jezsuita templomban (1748) vagy Maulbertsch rézkarca abból a Nepomuki Szent János életét megjelenítő rézkarcsorozatból, amelyet a bécsi piaristák Maria Treu-templomában működő testvérület számára készített 1754-1775 között: *Johannes von Nepomuk, 1393 – 1993*. Hg. v. Reinhold BAUMSTARK et al. Ausstellungskatalog. München: Bayerisches Nationalmuseum, 1993, kat. 171.

<sup>169</sup> Schmidt oltárképeiről: FEUCHTMÜLLER, Ruppert: *Der Kremser Schmidt, 1719-1801*. Innsbruck-Wien, 1989, 426, Kat. 369. illetve 375; valamint BODA ZSUZSANNA: Martin Johann Schmidt váci főoltárképéről. *Művészettörténeti Értesítő* XLVIII/1-4. (1999) 160-165: 162; GRÜNWARD, Michael: Der Maler Martin Johann Schmidt (1719-1801) und seine Kunsttransporte. in: *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*. Hg. v. Friedrich Polleroß. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2004, 171-186: 180.

a városban álló, 13. századi Szent Mihály-templom, amelyet a török kiűzése után használtak székesegyházként. Migazzi temploma továbbítte mindkét elődje patrocíniumát, így egyszerre viseli a Nagyboldogasszony és Mihály arkangyal titulását. A titulusokat egészen egyedülálló módon nem a főoltár, hanem a kereszthajó két mellékoltárának képe mutatja be. Mindkét festmény egy-egy ismert római barokk oltárkép másolata: az evangéliumi oldalon Carlo Maratta művéé **[82. kép]**, amely a Santa Maria del Popolo Cybo-kápolnáját díszíti (1686), a leckeoldalon Guido Reni talán legismertebb kompozíciójáé **[83. kép]**, a Lucifert legyőző Szent Mihályé, amelyet a Santa Maria della Concezione Barberini-kápolnájába festett (1635). Az utóbbi kiválasztása nem különösebben meglepő, hiszen az előző évszázad egyik legismertebb, a magyarországi barokk templomokban is számos másolat formájában népszerűsített vallásos kompozíciója. A Maratta-kép és titulúsának kapcsolata viszont magyarázatot igényel. Bellori nyomán a jelenetben többnyire Mária szeplőtelen fogantatásának ábrázolását látják: a megdicsőült *Immaculata* alatt mintegy *sacra conversatione*-t alkotva négy szent sorakozik: János evangélista, Nagy Szent Gergely, Szent Ágoston és Aranyszájú Szent János egyházatyák.<sup>170</sup> Mária teljes – teológiailag körülírva: az áteredő és a személyes – büntől való mentessége az egyházatyák kora óta vita tárgya volt, a fogantatás ünnepének megülnését éppen negyed századdal Maratta oltárképének keletkezése előtt engedélyezte VII. Sándor pápa.<sup>171</sup> A váci székesegyház felszentelésének emlékiratában viszont Migazzi a római festmény másolatával díszített oltárt egyértelműen a Nagyboldogasszony, vagyis a mennybe vitt Szűz oltárának nevezi.<sup>172</sup> A teológiai kérdések árnyalataiban jártas püspök nyilvánvalóan Maratta *Immaculata*-ábrázolásának sajátos ikonográfiai vonásai miatt tartotta alkalmasnak, hogy székesegyháza Nagyboldogasszony-oltárának képéül válassza. A római festő ugyanis Máriát a napba öltözött asszony megdicsőült alakjában mutatja, úgy, ahogyan János szemlélte őt jelenéseiben, és ahogyan régtől fogva Isten népének, vagyis az egyháznak a megtestesítőjét látták

<sup>170</sup> „A sì degno soggetto della Vergine Concetta si accompagnano tre Santi Dottori, Gregorio, Agostino, Crisostomo, con San Giovanni Evangelista, il primo, che adombrò sì gran Mistero nella sua Apocalisse, avendone ancora gli altri tre parlato misteriosamente.” BELLORI, Giovanni Pietro: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. [Róma, 1672]. Pisa: N. Capuro, 1821, III. 174. Rövid ikonográfiai leírását adja: DOWLEY, Francis H.: Notes on Old and Modern Drawings. Some Maratti Drawings at Düsseldorf. *Art Quarterly* XX (1957) 163-179: 171-174; BUCHOWIECKI, Walter: *Handbuch der Kirchen Roms*. Wien: Hollinek, 1974, III. 121-122.

<sup>171</sup> SCHEFFCZYK, LEO – ZIEGENAUS, Anton: *Mária az üdvtörténetben. Mariológia*. Ford.: Vida Tivadar és Mezei Balázs. (Szent István Kézikönyvek 8.) Budapest: Szent István Társulat, 2004, 235-253.

<sup>172</sup> KARCSÚ Antal Arzen: *Vác város története*. Vác: Mayer, 1886, VI. 16.

benne.<sup>173</sup> A szeplőtelen fogantatás tana is két pilléren nyugszik: Máriának mint Krisztus anyjának és mint az egyház ősmintájának a méltóságán, akiben „az Egyház már elérkezett a tökéletességre.”<sup>174</sup> Maratta képén a pathmoszi látnok, a Jelenések könyvének szerzője mintegy intőleg idézi emlékezetébe az egyházatyáknak az apokaliptikus asszonyban testet öltött *Ecclesia* egyetemes vízióját, aki „az Istentől előkészített helyet kapott”. Az égbolt pompájába öltöztetett asszony a mennybe vitt és megkoronázott Mária megfelelője, tulajdonképpen ikonográfiai variánsa a kupolaképen megjelenített, *Ecclesiát* megtestesítő Máriának.

### *A főoltárkép*

A templomberendezés elgondolásának páratlan vonása, hogy a szinte törvényként tisztelt szokást merészen félretéve a főoltárkép nem a székesegyház titulását jeleníti meg, hanem egy olyan mariológiai és üdvtörténeti eseményt mutat be, amely a szentek közösségének a kupolafreskóban megjelenített témájához kapcsolódik, mintegy kiterjesztve azt a templom liturgikus terére. Hogy a vizitáció eseményét Migazzi a kupolakép mennyország-víziójával szerves tematikus egységben gondolta el, az is bizonyítja, hogy a főoltárkép megfestésével ugyancsak Maulbertschet bízta meg.

A Szűz Máriának Erzsébetnél tett látogatását megelevenítő freskóról **[85. kép]** Mojzer Miklós közölt érzékletes elemzést, s ő találta meg legközelebbi előképét Jean Jouvenet festményében, amely egykor a párizsi Notre-Dame 18. század elején kialakított szentélydekorációjának részét alkotta **[88. kép]**.<sup>175</sup> A tekintetét és széttárt karjait az ég felé emelő Mária beállítása, valamint az alakoknak a lépcsőn magasodó Szűz körül elrendezett együttese valóban a francia mester művének inspirációjáról árulkodik. Nem tudjuk, hogy az előkép kiválasztását magának a festőnek kell-e tulajdonítanunk – akit, mint látni fogjuk, ez időben igen élénken foglalkoztatott a képi elbeszélés terén etalont teremtő francia akadémikus festészet – vagy pedig a

---

<sup>173</sup> Uo. 114-116.

<sup>174</sup> Uo. 237.

<sup>175</sup> MOJZER 288-289. Jouvenet művéről: AUZAS, Pierre-Marie: La "Visitation" de Jouvenet et les sept autres tableaux du chœur de Notre-Dame de Paris. *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (1969) 21-38; NICOLLE, Marcel: Un chef-d'oeuvre a ressusciter: le „Magnificat” de Jouvenet. *Revue de l'Art* XLVI n. 257. (1924) 370-375; KRAUSE, Katharina: *Der „Voeu de Louis XIII”. Die Chorausstattung von Notre-Dame in Paris unter Ludwig XIV.* München, 1989

megrendelő jelölte ki a főoltárkép ikonográfiai vagy netán kompozícióbeli mintájául. Az azonban elképzelhetetlen, hogy a francia mintakép felbukkanásának „eszmei eredőjét” csupán ízlésbeli preferenciák jelentenék, s hogy Maulbertsch mindössze a klasszicizmus formavilága felé tett lépésként fordult volna példaképért „Canevale hazájához”.<sup>176</sup> Jouvenet jelenetét azért ültethette át szinte motívumról motívumra, mivel középpontjában a hálaénekét mondó Mária jelenik meg – s ez a mozzanat a *Magnificat* szövegének a kupolakép témájához fűződő allúziói miatt döntő mozzanat a váci főoltárkép ikonográfiájában. A Notre-Dame-beli szcena egy lényeges ponton ikonográfiai természetű átfogalmazást is kapott: Maulbertsch képén a főszereplő várandós Istenanyaként lép színre, és ez a részlet – amely egyébiránt a Vízitáció ábrázolásának az osztrák festészetben meghonosodott tradíciójából **[89-90. kép]** táplálkozik – kulcsfontosságú elem a képnek a liturgikus tér egészével való összefüggésében.<sup>177</sup>

A kép művészi inszceniálása azonban az ikonográfiai program összefüggésein túlemelkedő jelentőséggel ruházza fel ezeket a motívumokat, kivált az Isten országának eszkatológikus kibontakozását előre látó és megéneklő Mária alakját. Maulbertsch műve a témát nem csupán ábrázolja s nemcsak tudósít annak teológiai jelentőségéről, hanem érzelmi és spirituális telítettségében kelti életre, úgy, hogy ezzel nézőjét megszólítottá és a kinyilatkoztatás címzettjévé tegye. A barokk művészet azon jellemző stratégiája, hogy a szemlélőt cselekvő befogadásra ösztönözve, érzelmeit és intellektusát mozgósítva vonja be az alkotás folyamatába, a váci katedrális terében a főoltárkép és a kupolafreskó dialógusában, kölcsönös egymásrataltságában valósul meg, és a néző számára a bejárattól a szentélyig megtett út folyamán tárul föl. A

---

<sup>176</sup> MOJZER 288.

<sup>177</sup> Franz Matsche a váci oltárfreskó előképét Antonio Bellucci főoltárképében **[91. kép]** látja, amely a szalézi nővérek bécsi templomában (1727) áll: MATSCHE 1998 213-214, 61. jegyzet. A „lapos, száraz modellálás” emlegetése arra utal, hogy a szerző inkább a korábbi szakirodalom fejtegetéseire, s nem az eredeti mű tanulmányozására támaszkodott, de ettől függetlenül is erős túlzás Antonio mester akadémikus ízű rutinmunkáját a váci mű ihletőjévé emelni. Rubens híres antwerpeni kompozíciója (1612-14) óta a Vízitáció-ábrázolásokon Mária alakját a festők gyakran emelik ki úgy, hogy nemes architektúra elé állítva, vaskorlátos lépcsőn haladva fölének magasodik (egyébként Rubens megoldása is egy kései Veronese-kompozícióra megy vissza). Bellucci képi színpadtere az íves falú háttér-kulisszával és a rózsát szóró angyalok csoportjának motívumával előlegezi meg Maulbertsch megoldását, amelynek korábbi variánsa a mikulovi piarista templom mennyezetképén (1759) tűnik fel **[92. kép]**. A váci freskón Bellucci architektúrája és Jouvenet csoportfűzésének hatása egyaránt jelen van, kiegészülve az osztrák Vízitáció-ábrázolások ikonográfiai mozzanataival, az Istenanya áldott állapotának hangsúlyozásával, illetve a háttér vedutájában feltűnő piramis motívumával.

hermeneutikai értelmezésnek ezt a képi folyamatot kell felfednie. Mindehhez azonban ismernünk kell a művészet e közegének bizonyos játékszabályait.

### III.

## A MENNYEZETKÉP MINT A VALLÁSOS FESTÉSZET SAJÁTOS MÉDIUMA

A stílus és az ikonográfia lényegi, ám a modern művészettörténet-írás által egyoldalúan hangsúlyozott alkotóeleme a festészet szabályrendszerének. A festő művészetének egyedi minőségét a reprezentáció, a képi elbeszélés, a témának megfelelő stílusfokozat vagy kompozíciós séma választásának számos egyéb szabálya is meghatározza. A művész elődei vagy pályatársai munkái felé irányuló kritikai viszonyulása nem utolsó sorban az adott téma, műfaj szabálykomplexumának választása vagy felülbírálata.<sup>178</sup> Amikor Maulbertsch a paradicsomot megjelenítő freskójának megfestésébe fogott, a téma és a médium kapcsolatának bizonyos évszázadok óta fennálló hagyományaira támaszkodhatott. Mielőtt az ő verziójának elemzésébe fognék, fontosnak tartom, hogy kitérjek az ábrázolás és a befogadás feltételeinek néhány olyan kritériumára, amely a korábbi évszázadokban az európai mennyezetfestészethez kapcsolódó kritikai-elméleti diskurzusban nyert megfogalmazást, és néhány példán keresztül kísérletet tegyek a mennyország-kupolák sajátos képi nyelvezetének és formuláinak megragadására.

Vasari 1568-ban megjelent életrajz-gyűjteményében a pármái katedrális kupolájában látható Correggio-freskó méltatása, az új típusú mennyezetfestészet produktivitására való első reflexiók egyike, a műhöz azzal a fogalomkészlettel közelít, amelyet a kora újkori festészet legalapvetőbb törekvése, az érzéki megjelenítés hatásmechanizmusa leírására fejlesztettek ki. A firenzei krónikás a festmény síkján kidomborodni látszó alakok plasztikus hatásában és a rövidülésekkel elérhető varázslatos illúzióban látta a festészet – ekkor már mint önálló professzionális közeg – hatalmának egyik legfőbb bizonyítékát, és Correggio művészi teljesítményét is ezen ideál jegyében láttatta.

Arra, hogy a mennyezetfestészet öntörvényű médiumként a dolgok és események meggyőző életszerűséggel való ábrázolásán túl sajátos esztétikai tapasztalatot kínál szemlélőjének, csak a 17. században reflektáltak. A liturgikus teret díszítő falfestmények devocionális stílusát és képi retorikáját műfaji kategóriákkal igyekeztek

---

<sup>178</sup> BÄTSCHMANN 91-92.



körülhatárolni, a mennyezetképek szemlélésének élményét a vallásos irodalom fogalmaival érzékeltették. A befogadás folyamatát a meditáció és az eksztázis tapasztalatával vonták párhuzamba, és úgy írták le, mint a gondolatoknak és érzékeknek a természetfeletti világba való fölemelkedése útját. A művekhez kapcsolódó diskurzus arról tanúskodik, hogy a korabeli szemlélők határozottan felismerték a képeknek azt a szándékát, amely az üdvtörténeti események vagy a teológiai fogalmak plasztikus megelevenítésén túl *magának a vallásos tapasztalatnak* a művészi megjelenítésére irányult. Isten megismerésének, a vele való egyesülésnek az útjait és élményét a korszak misztikus irodalma és a jezsuita meditációs gyakorlat tárja fel számunkra, amely az ájtatosságnak a láthatótól a láthatatlanig vezető folyamatában kitüntetett jelentőséggel ruházta fel az érzéki tapasztalás képességét, hogy azután a hívőt attól eltávolítva az igaz, képek nélküli istenismerethez elvezesse. A devóciós gyakorlatnak ez a tridentinus korszakban általánossá vált modellje a festészetet, a *művészi képet* is sajátos feladat elé állítja.

### ***Scorto és rilievo: a festészet megjelenítő ereje***

Vasari Correggióról szóló életrajzában úgy érzékeltette a páрмаi mester alkotói habitusát és nagyságát, hogy az általa választott festői problémák és művészi célok kivételes nehézségét kiemelve méltatta a festő rendkívüli – még önnön lelki alkatát is legyőző – erőfeszítéseit:

„Correggio mélabús festő volt, de vállalta a festészettel járó fáradságot, s remekül értette, hogyan kell megoldani a nehéz feladatokat; minderről híven tanúskodik a páрмаi dómban a nagy kupolán látható igen sok alakos, jól kidolgozott freskó **[97. kép]**; bámulatos, hogy az alulnézetben ábrázolt figurák milyen csodásan rövidülnek. ... Miasszonyunkat ábrázolta, amint angyalok és más szentek sokaságától körülvéve fölemelkedik a mennybe; nemcsak az tetszik elképzelhetetlennek, hogy mindezt ki tudta fejezni kezével, hanem az is, hogy fantáziájával el tudta képzelni a ruhák gyönyörű redőit s azokat a szép vonásokat, amelyekkel alakjait felruházta.”<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> „Era nell'arte molto maninconico e soggetto alle fatiche di quella e grandissimo ritrovatore di qualsivoglia difficoltà delle cose, come ne fanno fede nel duomo di Parma una moltitudine grandissima

A tömör és lényegre szorító laudáció abból a fogalomkészletből építkezik, amelyet a 16. század teoretikusai és *pictor doctus*ai a költészet elméletének és a festészet műhelygyakorlatának kategóriáit összeegyeztetve a festői alkotófolyamat és a festő által megteremtett kép leírására és megítélésére fejlesztettek ki.<sup>180</sup> A művész és a mű érényeinek kidomborítására alkalmazott fogalmak által a freskó a 16. század, a *maniera perfetta* korszakának nagy és paradigmaticus alkotásai közé illeszkedik, olyan művek sorába, amelyek Vasari elbeszélésében a festészet teremtő erejét példázzák.

Eme festészetről és képekről szóló megnyilatkozások nem pusztán a szabad művészetek rangjára emelt képzőművészet méltóságtudatának igazolására hivatottak és nem is csupán azért születtek, hogy mondandójukat a poétikák fogalmkörének Prokrusztész-ágyába erőltetve igazolják a festészetről szóló diszkurzív elmélkedés létjogosultságát. A festészetelméletnek és a kritikának a 16. századra már meglehetősen kifinomult rendszerében és terminológiájában a kép sajátos fogalma rejlik, s a humanisták azzal a céllal hívták életre, hogy segítségével a képiség, a képi ábrázolás mibenlétét – többnyire más művészeti ágakkal való összehasonlítás és versengés keretében – minél pontosabban és érzékletesebben meg tudják határozni. E diskurzus elemzését a festő munkájának megértésére törekvő művészettörténeti hermeneutika sikeresen hasznosíthatja<sup>181</sup>, és ezen elméleti és kritikai fogalmak tükrében világossá válik az is, hogy az illuzionisztikus mennyezetfreskó megszületése a képi ábrázolással szemben támasztott elvárásoknak szinte egyenes következménye volt.

A „klasszikus kép” 18. század végéig érvényben maradó fogalmának – legyen az az emberi cselekedeteket vagy hitigazságokat megjelenítő eseménykép (*historia*), a föld vagy a menny lakóit emlékezetbe idéző portré (*imago*) vagy más, „kisebb” műfajok

---

di figure, lavorate in fresco, e ben finite, che sono locate nelle tribuna grande di detta chiesa: nelle quali scorta le vedute al di sotto in su con stupendiss[ima] meraviglia ... nella quale figurò una N[ostra] Donna, che ascende in cielo, fra moltitudine di angeli et altri santi intorno; la quale pare impossibile ch'egli potesse non esprimere con la mano, ma immaginare con la fantasia per i belli andari de' panni e delle arie, che e' diede a quelle figure.” VASARI, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Firenze, 1568. A cura di Paola della PERGOLA et al. Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1963, III. 429, 431. Magyarul: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Vál., bev. VAYER Lajos. Ford.: Zsámboki Zoltán. (Pro Memoria) Budapest: Európa, 1983<sup>3</sup>, II. 128-129.

<sup>180</sup> HOPE, Charles: Aspects of Criticism in Art and Literature in Sixteenth-Century Italy. *Word & Image* 4/1. (1988) 1-10: 2.

<sup>181</sup> BÄTSCHMANN 83-92.

produktuma – lényegi tartalmát a művészi ábrázolás érzéki megjelenítő volta adta.<sup>182</sup> A festészetről értekező kora újkori teoretikusok már-már csodás tulajdonságot láttak abban, ahogyan a festők művei a látható világ képét megőrzik:

„A festészetnek isteni ereje van: nemcsak arra képes, amit a barátságról is mondanak, hogy a távollévőt jelenlévővé, hanem arra is, hogy még a halottakat is élővé tegye, sok évszázad után olyannyira, hogy a szemlélők felismerik őket, örömmel és nagy csodálattal a művész iránt.”<sup>183</sup>

A festészet nemcsak a köznapi érzékekkel felfogható dolgok ábrázolására képes, meggyőzően tárja szemünk elé az elme és a fantázia képeit, hihetően jeleníti meg a vallásos szemlélődés tárgyait is:

„Hogy a festészet meg tudja jeleníteni az emberek által imádott isteneket, bizonyára mindig nagy ajándék volt a halandóknak, mert a festészet hasznára válik a jámborságnak, amely az istenekhez köt bennünket, és áhítattal tölti be lelkünket.”<sup>184</sup>

A templomok falára festett és oltáraitra állított nyilvános képek, akárcsak a magánáhitat céljaira rendelt szentképek ez idő tájt mind arra szolgáltak, hogy az érzékek számára jelenvalóvá tegyék a mennyek világát és szereplőit, és hogy segítségükkel az emberek eleven képet formálhassanak maguknak Istenről, Szűz Máriáról és a szentekről, elképzelhessék Isten országát.<sup>185</sup>

A 16. századtól egyre szaporodnak az olyasfajta műleírások és kommentárok, amelyek a festő ábrázoló képességének erejét annak az elementáris élménynek a leírásával érzékeltetik, amelyet az ábrázolt eseményben való jelenvalóság érzése vált ki a szemlélőkből. Az érzékelhető világ lehető legteljesebb vizuális illúziójának megteremtését nemcsak a festészet alapvető, hanem – Vasari munkájában is gyakorta

<sup>182</sup> A „klasszikus kép” fogalmáról és a műfaji hierarchiáról összefoglalóan: BUSCH, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München: Beck, 1993, 19-24.

<sup>183</sup> „Tiene in sè la pittura forza divina non solo quanto si dice dell’amicitia essere presenti ma più morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione del artefice e con molta voluptà si riconoscono.” ALBERTI, Leon Battista: *A festészetről. Della pittura, 1436*. Ford., bev., jegyz.: Hajnóczy Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 1997, 92-93. (II. 25.)

<sup>184</sup> „E che la pittura tenga expressi li idii quali siano adorate dalle genti, questo certo fu sempre grandissimo dono ai mortali, però che la pittura molto così giova ad quella pieta per quale siamo congiunti alli idii, insieme e a tenere li animi nostri pieni di religione.” ALBERTI uo. Hajnóczy Gábor fordításának módosításával.

<sup>185</sup> BAXANDALL, Michael: *Reneszánsz szemlélet - reneszánsz festészet*. Ford.: Falvay Mihály. (Pantheon) Budapest: Corvina, 1986, 48-64.

viisszatérő formulával – csakis fáradsággal (*fatica*) és nehézségek (*difficultà*) legyőzése árán megvalósítható feladatának tekintették, s ezáltal egyenesen az erény fennhatósága alá tartozó cselekedetté magasztosították.<sup>186</sup> A firenzei szerző életrajzgyűjteményét figyelmesen olvasva kiderül, hogy az ábrázoló művészetek mestereinek „fáradozásai” alatt sok esetben voltaképpen a művészi megjelenítő erő megnyilvánulásait érti, amelyet számos pályatársa a poétikák és retorikák szakszókincséből származó *enargeia* kifejezéssel vagy annak tartalmával írt le.<sup>187</sup>

„Nagy erőfeszítéssel és fáradozással a lehetetlent is meg akarták valósítani a művészetben” – jellemzi a quattrocento festők nemzedékének a természetutánzás tökéletesítésében felmutatott eredményeit.<sup>188</sup> „A toszkán tehetségek mindig megelőzték és felülmúlták pályatársaikat, ugyanis sokkal odaadóbban vállalták a művészetekkel járó fáradságot és munkát, mint Itália bármely más vidékének lakói” – érzékelteti szűkebb pátriája érdemeit a festészet feltámasztásában és tökéletesítésében.<sup>189</sup> De mindenekelőtt Michelangelo az a csodálatos és rendkívüli művész, aki a Vasari és számos reneszánsz elméletíró művész-ideáljának megtestesítőjeként „nem riadt vissza semmilyen erőfeszítéstől, semmilyen fáradságtól”.<sup>190</sup> A Michelangelo által felvállalt nehézségek közül Vasari elsősorban a *scorto*, a rövidülés problémájának bámulatos megoldásait becsülte sokra, amelynek sokak által megcsodált exemplumaira mutat rá a Sistina mennyezetének leírásában:

„Michelangelo különleges rövidülésben festette meg Hámán alakját **[93. kép]**; úgy tetszik, mintha kiugró karja s a fa, amelyen teste függ, nem festő, hanem a természet alkotása volna, és domború formát öntene,

<sup>186</sup> A *difficultà* kategóriájának a 15. századi művészeti irodalomban való jelenlétéről: Uo. 151-152.

<sup>187</sup> A terminus átvételét az tette lehetővé, hogy a művészi ábrázolás érzéki megjelenítő volta a nyelvi művészeteknek is éppen úgy célja: „... az *enargeia* (szemléltető elevenség), amit Cicero *illustratio* (megvilágítás) és *evidentia* (szembetűnőség) névvel jelöl ... nem annyira elbeszéli, mint bemutatja a dolgokat ... mintha magának az eseménynek szemtanúi volnánk ... a szembetűnő, vagy mint mások nevezik, megjelenítő előadás több, mint a világosság, ... mert míg emez csupán érthetővé teszi, amaz úgyszólván a szemünk elé állítja a dolgokat.” QUINTILIANUS: *De institutione oratoria*. Magyarul: *M. Fabius Quintillianus Szónoklattan*. Ford.: Prácser Albert. Budapest, 1913, VI. 2. 32; VIII. 3. 61. A fogalomnak a klasszikus festészetelméletben elfoglalt helyéről: ROSEN, Valeska von: *Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des „Ut-picuta-poesis” und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27. (2000) 171-208.

<sup>188</sup> „per sforzarsi, cercavano fare l'impossibile dell'arte con le fatiche” VASARI (PERGOLA) III. 379. Magyarul: Előszó a harmadik részhez. Ford.: Lontay László. in: *A manierizmus*. Szerk.: KLANICZAY Tibor. Budapest: Gondolat, 1975, 121-130: 125-126.

<sup>189</sup> „... gli ingegni toscani sempre sono stati fra gli altri sommamente elevati e grandi, per essere eglino molto osservanti alle fatiche et agli studii di tutte le facultà, sopra qualsivoglia gente di Italia.” VASARI (PERGOLA) VII. 106; VASARI (VAYER) II. 282.

<sup>190</sup> „... per lui si è fatto studii e fatiche d'ogni sorte” VASARI (PERGOLA) VII. 175; VASARI (VAYER) II. 345.

előrenyújtott lába és testének több részlete nemkülönben; a nagy nehézségek leküzdésével megfestett alakok közül ez a figura kétségkívül a legkiválóbbak közé tartozik ... Vajon akad-e olyan ember, aki nem csodálkozik, nem álmélkodik, ha megnézi a kápolna utolsó figurájának, Jónásnak félelmetes képét **[94. kép]**; itt a fal ívelt része természeténél fogva előrehajlik, de Michelangelo művészete, mivel a boltívre festett figura hátradől, szinte egyenesnek tünteti fel; sőt a mesteri rajz, árnyalás és derítés révén úgy tetszik, akárha hátrahajlana.”<sup>191</sup>

Hámán alakjának a freskómező felületéből kiemelkedni látszó, megdöbbenő illuzionizmusa és Jónás figurájának még az építészeti adottságokkal szemben is érvényre jutó mozgása, tömegessége és térbelisége, egyszerűen a rövidülés fogásának mesteri alkalmazása mintegy emblemikus módon testesíti meg a tökéletes festészet ideáljának ez idő tájt nélkülözhetetlen eszköze, a *rilievo* eszményét.

A *rilievo* fogalmával a testek háromdimenziós kiterjedésének a képfelületen kibontakozó illúzióját, vagyis a plaszticitás benyomását írták le, amely a reneszánsz elméletírók szerint a festészetnek egyik legfőbb alkotóeleme, megjelenítő képességének kulcsfontosságú instrumentuma, hatalmának úgyszólván letéteményese.<sup>192</sup> A *scorto*, mintegy a *rilievo* szélsőséges megnyilvánulása, a festészetet az érzékeken keresztül, csalóka meggyőzés művészeteként határozza meg, amely kiélezett formában juttatja érvényre a festészeti reprezentáció erejét. A *scortók* és *trompe l'oeil*-ök, a néző terébe hatolni és a képfelületet áttörni látszó motívumok az érzéki csalódás élményének folyamata során fejtik ki hatásukat: az *ingannóval*, a szem megtévesztésével támadt illúzió előbb arra készíti a nézőt, hogy kételkedjék a látvány festett mivoltában, és hogy a magas fokú természetűség láttán elmélyüljön a

<sup>191</sup> „la quale figura fu da lui in scorto straordinariamente condotta, avvenga che e' finse il tronco che regge la persona di colui e quel braccio che viene innanzi non dipinti, ma vivi e rilevati infuori, così con quella gamba che manda innanzi e simil parti che vanno dentro; figura certamente fra le difficili e belle bellissima e difficilissima ... Ma chi non ammirerà e non resterà smarrito veggendo la terribilità dell'Iona, ultima figura della cappella? Dove con la forza della arte la volta, che per natura viene innanzi girata dalla muraglia, sospinta dalla apparenza di quella figura che si piega indietro, apparisce diritta e vinta dall'arte del disegno, ombre e lumi, pare che veramente si pieghi indietro.” VASARI (PERGOLA) VII. 148; VASARI (VAYER) II. 321-322.

<sup>192</sup> „Talán nem lenne túlzás azt állítani, hogy valamennyi gyakorlati kritikai irányelv között legalább kétszáz esztendőre a *rilievo* vált a közép-itáliai festészet *sine qua non*-jává.” SUMMERS, David: *Figure come fratelli: A Transformation of Symmetry in Renaissance Painting. Art Quarterly* NS I/1. (1977/78) 59-88: 65; PREIMESBERGER 100; PUTTFARKEN, Thomas: *The Discovery of the Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800*. New Haven-London: Yale University Press, 2000, 97-121; ROSEN, Valeska von: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians*. Emsdetten – Berlin: Edition Imorde, 2001, 157-163.

festmény szemlélésében, ami végül leleplezi a játékot. Ez a „kiábrándulás” teszi teljessé az élményt: a csalás sikerességét belátva jutunk el a festő képességének csodálatához, a festői megjelenítés erejének belátásához.<sup>193</sup> Így a háromdimenziós testiség illúziójával keltett *inganno* és *disinganno* dialektikája a festészet hatalmának felmutatásában a reneszánsz teoretikusok egyik legfőbb érvévé vált.

Benedetto Varchi – aki ezt a produktivitást úgy jellemezte, hogy a festészet olyasmit tesz láthatóvá, ami nincs – a valóság illúzióját keltő festői megjelenítés nehézségei között a testi és szellemi fáradtság, a technikákban való jártasság, valamint a fény és árnyék mélységérzetet keltő alkalmazása mellett éppen a rövidüléseket emelte ki.<sup>194</sup> Lodovico Dolce a Michelangelo művészetében tökélyre fejlesztett eszközök sorában a plaszticitást és a mozgást megelőzve említette meg a rövidüléseket<sup>195</sup>, Vasari pedig nemcsak Buonarrotti életrajzában, hanem könyvének a művészekhez szóló előszavában is kellő nyomatékkal szólt a *scorto* rangjáról: „a rövidülések igen nehéz művészetét” a festészet legfontosabb összetevői között rögtön az *istoria* elgondolása mögé sorolta.<sup>196</sup>

A festészetről mint az érzéki megjelenítés művészetéről szóló diskurzusban a *scorto* tehát mint a legnehezebb művészi feladatok egyike, s ennek okán a festői képességek egyik legfőbb bizonyítéka jelent meg<sup>197</sup>, amelynek sikeressége egyúttal mintegy biztosítéka annak, hogy a festő a testeket a kép sík felületén a reliefhatás plaszticitását is felülmúlva tudja megjeleníteni, ami pedig az ábrázolt tárgy meggyőző hatású jelenvalóvá tételének, a néző szeme elé tárásának az alapfeltétele. Mint Oskar Bätschmann rámutatott, ez a gondolatmenet a festészetet produktív folyamatként, a

<sup>193</sup> BÄTSCHMANN 86-87; ROSEN 2000 189.

<sup>194</sup> „Argomentano ancora dalla difficoltà dell'arte, dove distinguendo la difficoltà in due parti: in fatica di corpo, e questa come ignobile lasciano agli scultori: et in fatica d'ingegno, e questa come nobile riserbano per loro, dicendo che, oltre le diverse maniere e modi di lavorare e colorire, in fresco, a olio, a tempera, a colla et a guazzo, la pittura fa scorciare una figura, [le] fa perere tonde e rilevate in un campo piano, facendolo sfondare e parere lontano con tutte le apparenze e vaghezze che si possono desiderare, dando e tutte le loro opere lumi et ombre bene osservate secondo i lumi et i riverberi, il che tengono per cosa difficilissima; et in somma dicono che fanno parere quello che non è: nella qual cosa si ricerca fatica et artificio infinito.” VARCHI, Benedetto: *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*. Firenze, 1546 in: *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*. A cura di Paola BAROCCHI. (Scrittori d'Italia, 219.) Bari: Laterza e figli, 1960, Vol. 1. 1-82: 38.

<sup>195</sup> DOLCE 156.

<sup>196</sup> „... la pittura abbraccia l'invenzione dell'istoria, la difficilissima arte degli scorti, tutti i corpi dell'architettura per poter far i casamenti e la prospettiva, il colorire a tempera, l'arte del lavorare in fresco, differente e vario da tutti gl'altri ...” VASARI (PERGOLA) I. 36-37.

<sup>197</sup> Ez, miként Dolce figyelmeztet rá, nem azt jelenti, hogy minél több rövidülés van a képen, annál inkább dicséretet érdemel az alkotója. Korlátozásairól: ROSEN 2001 168-169.

kép által megteremtett valóság létrehozására irányuló alkotó tevékenységként határozza meg<sup>198</sup>, amelyben a természet *festészet általi*, művészi imitációjára esik a hangsúly. Ezek után érthető, hogy a rövidülés mint a reneszánsz művészet újonnan felfedezett és tökélyre fejlesztett, *par excellence* festészeti eszköze miért is örvendett ekkora megbecsülésnek. Amikor életrajzírója Correggiót remek problémamegoldó, a festészet fáradságát felvállaló és a rövidülés művészetében jeleskedő művészként állítja elénk, nem csupán a háromdimenziós valóság látszatát keltő festészet lenyűgöző képességű mestereként mutatja be nekünk, hanem olyan alkotóként, aki a művészi utánzásnak az itáliai festészetben kialakult egyik legsajátabb mesterfogását emelte kivételes magaslatokra.

Vasari elbeszélésében Michelangelo az emberi figura, az akt ábrázolásának utolérhetetlen mestere, az általa alkalmazott rövidülések nagyszerűségére is az egyes alak plasztikus megjelenítésének művészi problémája kapcsán mutatott rá. Correggio művében azonban azt is észrevette, hogy nemcsak a figurák rövidülése, hanem az is bámulatos, ahogyan a freskó az eseményt jelenvalóvá teszi: „Miasszonyunkat ábrázolta, amint angyalok és más szentek sokaságától körülvéve fölemelkedik a mennybe” és elképzelhetetlennek tetszik, ahogyan mindezt „ki tudta fejezni kezével”.

Azzal, ahogyan alakjainak rövidülésével és *rilievójával* a festett látvány megdöbbentő elevenségű eseménnyé válik szemünk előtt, a dómkupola freskója a 16. századi *maniera devota* egyik legsikeresebb, legnagyobb meggyőző erővel ható produktumaként áll előttünk. Correggio számos pályatársához hasonlóan tudatosan törekedett művészi eszközeinek tökéletesítésére, hogy festményeinek vizuális meggyőző erejét fokozza. Oltárképeiben is megfigyelhető a szándéka, hogy a festett világot a valódival összekapcsolja: a keret architektúráját a kép festett terében folytatta, a festett fényt összhangba hozta a templomtér megvilágításával. Emellett a szent jelenetek, például a *sacra conversazione* hieratikus jellegét pillanatnyiséget sugalló elemekkel oldotta, az alakok finom érzelmi jellemzésével, mozdulataival azt a benyomást keltette, hogy a jelenet *itt és most*, az oltár előtt imádkozó hívő szeme láttára megy végbe.<sup>199</sup> Pármai mennyezetfreskóival, a San Giovanni Evangelista és a katedrális kupolaképével is a liturgikus tér építészeti adottságaira és a néző által

<sup>198</sup> BÄTSCHMANN 85.

<sup>199</sup> SIMSON, Otto von: Correggios Assunta in der Domkuppel zu Parma. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20. (1983) 329-343: 341-344; FABIÁŃSKI, Marcin: *Correggio and Sacra Conversazione*. Kraków: Uniwersytet Jagiellonski, 1994, 83-85.

elfoglalható szemlélési pontokra való tudatos reflexió révén a szent történések jelenvalóságának élményét teremtette meg.

Az ábrázolás kettős nézőpontja már a bencés templom Krisztus második eljövetelét ábrázoló freskóján jelentkezik **[95. kép]**: az apostolok gyűrűjét a kupola alatti, centrális nézőpontnak megfelelő rövidülésben ábrázolta, míg a Megváltó alakját középponti helyzetéhez képest alacsonyabb, a hajóban álló szemlélő pozíciójának megfelelő látószögéből mutatja. A perspektivikus szerkezetet eme sajátosságát John Shearman annak a dilemmának a feloldásaként értékelte, amellyel a boltozat középső, vízszinteshez közelítő felülete alakjainak ábrázolásánál minden illuzionisztikus mennyezetkép festője szembesült: ha a figura következetes, a freskó centrális nézőpontjának megfelelő rövidülésben jelenik meg, jóformán csak a lábai látszanak, alakjának erős rövidülése miatt nem lehetne felismerhetővé tenni, sem pedig kifejező gesztusokkal szerepeltetni.<sup>200</sup> Mindezt a Correggio előtti festők azzal igyekeztek elkerülni, hogy a boltmezőt felosztották, vagy ötletes fogásokkal – például a kupola közepén angyalok hordozta képként megfestett alakokkal – vizuális indokait adták az eltérő nézőpontoknak. A pármái mester a boltfelületet egységes jelenettel töltötte ki, mégis bátran alkalmazta a nézőpontok kettéválasztását, mivel kifinomult festői eszközeivel, az atmoszféra egységével, a súlyos felhőgomolyagok és az angyalfejecskékkel teleszórt *empyreum* fénylő mezeje közötti átmenettel el tudta kerülni, hogy az illúzió egységes benyomása megtörjön.<sup>201</sup> Amellett, hogy a festő mindezzel ideális megoldást talált a Shearman által vázolt perspektíva-problémára, fontos észrevennünk, hogy Correggio leleménye a kora újkori mennyezetfestészet újonnan felfedezett, sajátos képiségének kezdeteit is jelenti: a kupolafreskó különféle nézőpontokat integráló illuzionisztikus szerkezetével lényegileg tér el a táblakép eszményétől.

Ez utóbbit a quattrocento festészetelmélete a látásból mint az egyetlen, mozdulatlan szemmel való szemlélés aktusából vezette le, így a festett képet a rögzített nézőpontból kiinduló látósugarak, az ezek összességét adó látógúla síkmetszeteként

---

<sup>200</sup> SHEARMAN, John: The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24. (1961) 129-160, és Uő: Correggio's Illusionism. in: *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni. Atti del convegno internazionale di studi. Milano 11-15 ottobre 1977. A cura di Maria DALAI EMILIANI.* Firenze, 1980, I. 281-294.

<sup>201</sup> SHEARMAN 1980 287.



határozta meg.<sup>202</sup> A mennyezetfestményeknek az a típusa, amelynek Andrea Mantegna mantovai műve nyújtja remek példáját – amely a szemlélőt azzal a játékos ötlettel lepi meg, hogy a boltozaton megnyílni látszó *oculus*ba egy kút mélyéből feltáruuló látvány illuzionisztikus képét festette – lényegében még a centrális perspektíva ezen eszközével él, azzal a – persze korántsem jelentőség nélküli – gesztussal, hogy „a képsíkot vízszintesen helyezi el”, ami által a szerkesztés és a szemlélés megszokott procedúrája 90°-kal elfordítva megy végbe.<sup>203</sup>

Correggiónál nem csupán a perspektivikus konstrukciónak a – rövidülésekkel elért *rilievo*-hatással párosuló – hihetetlen mértékű fejlődése tapasztalható.<sup>204</sup> Képe a szemlélő haladásával tudatosan számolva a tekintetnek hosszából és a négyzeti tér felé való közeledésében bontakozik ki, majd a látvány az érkezőt a centrális nézőpontból is tovább tereli: azok az apostolok, akik Krisztus kitárt karjai és szélfúttá köpenye körül formálnak gyűrűt, pillantásukkal és gesztusaikkal tovább vezetik a tekintetet, és arra ösztönöznek, hogy a centrális nézőpontból elmozdulva körbejárjuk a kupolateret, hogy végül fölfedezzük a boltozat nyugati mezőjén mindeddig eltakart Szent János alakját, az egész jelenet látnokát **[96. kép]**.<sup>205</sup> Olyan sajátosan, csak a mennyezetfestészetben megtapasztalható képi folyamattal szembesülhetünk tehát, amely a téma eszkatológikus élményének kibontakozását vizualizálja, s ezzel a szemlélőnek a liturgikus térben való haladását a vallásos szemlélődés időben kibontakozó folyamatába ágyazza.

---

<sup>202</sup> „A festmény tehát nem más, mint a látógúla elmetszése adott távolságban, fix középponttal és bizonyos fényerősséggel, művészi módon vonalakkal és színekkel ábrázolva egy adott felületen.” ALBERTI 67. (I. 12.) Elemzi: PANOFSKY, Erwin: A perspektíva mint szimbolikus forma. in: *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok*. Ford.: Tellér Gyula. Budapest: Gondolat, 1984, 170-248: 192; KEMP, Martin: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven-London: Yale University Press, 1990, 9-52.

<sup>203</sup> PANOFSKY 1924-25 195-196.

<sup>204</sup> Correggio művészi teljesítményét eddig elsősorban az illuzionisztikus, a mennyezet „megnyitásának” vizuális élményét kínáló barokk freskófestészet kifejlődése szempontjából mutatták be: HORSTMANN, Rainer: *Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei*. Inaugural-Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität, München. München: UNI-Druck, 1965, 81-85; HARBECK, Alois: *Die Fresken von Januarius Zick in Wiblingen und die Problematik illusionistischer Deckengestaltung*. Inaugural-Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität, München. München, 1966, 9; MOREL, Philippe: Morfologia delle cupole dipinte da Correggio a Lanfranco. *Bollettino d'arte* LXIX (1984) 1-34: 6-13; Riccomini, Eugenio: I nipoti del Correggio. Postumi barocchi della cupola dell'Assunta di Parma. in: *Gli affreschi nella cupola del Duomo di Parma*. Parma: Artegrafica Silva, é. n., 34-50; GOULD, Cecil: *The Paintings of Correggio*. London: Faber and Faber, 1976, 114.

<sup>205</sup> SHEARMAN 1980 284.

## ***Historia és simulacrum***

A mennyezetfestészetnek a San Giovanniban fölfedezett reprezentációs eszközeit Correggio a dómkupola freskóján fejlesztette tovább. A hajóból közeledő néző számára előbb a kupola peremén felsorakozó apostolok tűnnek fel: a boltozat ablaksorát magába foglaló festett mellvéd előtt, a valódi, plasztikusan kiugró stukkópárkányon állni látszanak, s fölfelé irányuló tekintetükkel vezetik a szemlélőt a mennyei látomás felé **[98. kép]**. A Mária mennybevitelét kísérő ószövetségi alakok tölcse-szerűen elrendezett csoportja aszimmetrikusan vetül a kupolába: a kompozíció középpontja a boltozat csúcspontjához képest a hajó felé tolódik el. A jelenet ferde nézete akkor áll helyre, amikor a megemelt kórusra vezető lépcső aljához, a hajó utolsó hevederíve alá érkezünk: ebből a nézőpontból a tölcse függőlegesnek látszik, Krisztus alakja a mennybe érkező fölött lebeg, hogy fogadja őt.<sup>206</sup> A megoldás itt is a szentély felé haladó szemlélő nézőpontjának folyamatos elmozdulására reflektál, míg el nem éri azt a helyet, ahonnét a mennyezetfestmény a lehető legteljesebb illúziót kínálja, ahonnét az alakok gyűrűje a legnagyobb plaszticitással és dinamizmussal látszik emelkedni az ég felé, ahol a ragyogó fényesség már feloldja a figurák körvonalait.

Vasari olvasatában a dómkupola festménye mindenekelőtt üdvtörténeti *eseménykép*: a festői eszközök sorából azokat méltatja, amelyek a Szűzanya test szerinti mennybevitelének mint cselekménynek a meggyőző ábrázolásához vezetnek, és amelyek révén a jelenet olyan *in situ*, a szemünk előtt zajló látomássá alakul, hogy az az érzésünk támad, a templom négyezete fölött a történés fizikai színhelye tárul a szemünk elé.<sup>207</sup>

Carolyn Smyth érdeme a felismerés: ahogyan a mű a bejárattól a szentély felé haladó szemlélő tekintete előtt boltszakaszról boltszakaszra változó képként föltárul, nem csupán Mária égbe emelkedésének és Krisztus általi fogadásának vízióját viszi színre,

<sup>206</sup> SHEARMAN 1980 290-291.

<sup>207</sup> A kép egyik 18. századi szemlélője, a művelt és művészetrajongó klerikus, Sebastiano Resta ezt az élményt úgy írta le, hogy az apostolok olyasformán sorakoznak fel a kupolapárkány körül, mintha a Szűz nyitott sírját vennék körül: mi, akik a templomtérből felnézünk a festett alakokra mintegy a sírgödörből feltekintve lehetünk tanúi Mária mennybevitelének: EKSERDJIAN, David: *Correggio*. New Haven – London: Yale University Press, 1997, 253.

hanem a Szűz üdvtörténeti szerepét is megvilágítja.<sup>208</sup> A látvány temporálisan kibontakozó részletei, elsősorban a Máriát mennyei gyülekezetként körülvevő ótestamentumi alakok – ahogyan párokba rendezve sorra a szemlélő látóterébe kerülnek – a fő cselekményhez újabb és újabb értelemösszefüggéseket kapcsolnak. Ádám és Éva, Izsák és Rebeka, Dávid és Judit Mária tulajdonságainak, a megváltásban, a bűn eltörlésében közreműködő Istenanyának, az Egyház megtestesítőjének egy-egy prefigurációja.

A freskó az ikonográfiai és narratív elemeket úgy szervezi folyamatos „történetté”, hogy azzal egyben túl is lép a jelenet historikus elbeszélésén. Correggio művészi teljesítménye ennél fogva nem csupán abban mutatkozik meg, hogy az ikonográfiai sémát mennyire modern művészi formába öltözteti: festői leleménye révén a mennyezetkép újfajta, a térben kibontakozó vizuális médiummá válik, amelyben a festő teremtette képfolymat érdemi és hatékony eszköz a téma immanens értelmének kifejtésében. A művész az Istenanya üdvtörténeti szerepét kidomborító teológia jól ismert tételeit a maga teremtette képsor „olvasási” irányában, epizódjainak egymásutániségében bontakoztatja ki a kupola felületén. A szöveg diszkurzív rendjének ez az „átírása” – amely csakis a festészet által valósulhat meg – éppen ezért is szembesítette megoldhatatlan fejtörővel az ábrázolás adekvát szövegforrásának meghatározására törekvő ikonográfusokat.<sup>209</sup>

Hogy a mennyezetfestmény a képiség újfajta médiumaként milyen kivételes megjelenítőerővel lépi át a megszokott műfaji és ikonográfiai határokat, valójában a 17. század művészeti irodalma fedezte fel. A mennyországnak abban a víziójában, amelyet Giovanni Lanfranco – nem kis mértékben Correggio művének hatása alatt – a római Sant' Andrea della Valle kupolájára festett **[100-101. kép]**, a mű részletes leírását elkészítő Ferrante Carlo ismerte fel az ikonográfiai és művészi szándékok újdonságának természetét. A freskó a pármái dóm kupolaképéhez hasonlóan Mária mennybevitelének jelenetét ábrázolja, Lanfranco azonban az Ótestamentum szereplői mellé, az égi lelkek közé a történeti idő szerint később élt keresztény szenteket, apostolokat, a templom védőszentjeit és a templomot birtokló teatinus rend alapítóit is odafestette. Azok a művészek és kritikusok – a festő legfőbb ellenlábásával,

---

<sup>208</sup> SMYTH, Carolyn: *Correggio's Frescoes in Parma Cathedral*. Princeton, N. Y.: Princeton University Press, 1997, 54-66.

<sup>209</sup> GOULD 111; SIMSON 336; EKSERDJIAN 250-257; SMYTH 54-59.

Domenichinóval az élen –, akik a históriafestészet ez idő tájt megszilárduló szabályainak értelmében a jelenet megfogalmazásán a téma- és időbeli egység követelményét kérték számon, Lanfranco művét *anacronismo*val vádolták, mondván, a kép olyan később élt szenteket is felsorakoztat, akik nem lehettek Mária mennybevételének szemtanúi.<sup>210</sup>

Ferrante Carlo érvelése szerint a festészetben, csakúgy, mint a költészetben, a szöveghűséggel és történeti hitelességgel szemben a valóságossággal összhangban működő képzelőerő adja a művészi ábrázolás igazi sajátját.<sup>211</sup> Az a nézet, amely szerint a történelemből vagy a teológiából származó témák, fogalmak és események a művészet számára csupán nyersanyagul szolgálnak – itt ismét Tasso passzusára hivatkozom –, az ókori poétikák és retorikák mintájára a 16. század óta az irodalom- és festészetelméletben is evidenciát jelentett: „A meztelen anyagot – meztelen anyagnak nevezzük azt, amely még nem kapott semmi minőséget a szónok vagy poéta művészetétől – úgy kell tekintenie a költőnek, ahogy a kovács tekinti a vasat vagy fát.”<sup>212</sup>

A Sant' Andrea freskójának leírásában az *Invenzione* című fejezet fő mondanivalóját is ez adja: a művészi alkotás lényegét az új teremtése (*il produrre dell nuove*) adja, élvezi a kiváltságot, hogy a természet hatalmánál tovább merészkedjen (*privilegio sopra il potere della natura*), hogy a képzelet erejével időt és teret áthidalva összekapcsolja azokat a dolgokat, amelyek másképpen nem találkozhatnának (*hà licenza di porre insieme cose ..., che per altro non si potriano congiungere*). Lanfranco – aki „nem kevésbé serény, mint maga a természet teremtője” (*non è meno agevole all'autore della natura*) – művészi leleménye tehát abban áll, hogy a Szűz

<sup>210</sup> A kérdés még a század végén is komolyan foglalkoztatta a festőket. Ludovico David, aki 1694-ben a római Collegio Clementino kápolnájának boltozatára ugyanezt a jelenetet festette, művéről készített leírásában kiemelte, mennyire akkurátusan ügyelt az időbeli egység szabályára, és alaposan utánanézett, hogy Szűz Mária mely rokonait foglalhatja be a freskóba. Szent Annát, Erzsébetet, Hanna prófétaaszonyt és az egyik Máriát jelenítette meg, rajtuk kívül nem szerepel más újtestamentumi figura, mivel nincs arra nézve elegendő ismeretünk, hogy ki volt jelen a Paradicsomban, amikor Máriát megkoronázták. FRANGENBERG, Thomas: The Geometry of a Dome: Ludovico David's Dichiarazione della Pittura della Cappella del Collegio Clementino di Roma. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* LVII (1994) 191-208: 196 ill. 206.

<sup>211</sup> TURNER, Nicholas: Ferrante Carlo's *Descrittione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio: Lanfranchi*; a Source for Bellori's Descriptive Method. *Storia dell'arte* 12. (1971) 297-325; valamint LINDEMANN 95-96.

<sup>212</sup> „La materia nuda (materia nuda è detta quella che non ha ancor ricevuta qualità alcuna dall'artificio dell'oratore e del poeta) cade sotto la considerazion del poeta in quella guisa che 'l ferro o 'l legno sotto la considerazion del fabro.” TASSO 3. Magyar kiadás: 13. A festészetelméletben lásd Lodovico Dolce *materia*-kategóriáját: BÄTSCHMANN 88.

mennybevitelének mint valóságos történelmi eseménynek az elbeszélését művészi fantáziájával, alkotói képességeivel időtlen látomássá alakította át. Ezért hogy Lanfranco invencióját még világosabban körvonalazza, a leírás a római freskó művészi megoldását pármái elődjétől műfaji kategóriákkal is megkülönbözteti. Correggio műve *historia imaginata ne i Campi dell'aria*, vagyis az égbolt színpadán elképzelt narratív jelenet<sup>213</sup>, míg Lanfranco freskójának paradigmája a képmás: a mű voltaképpen szentek portréinak a festő által megteremtett, másutt föl nem lelhető együttese (*simolacri di persone, e cose, che, per altro, insieme esser non potriano*).<sup>214</sup> A *historia* és a *simulacrum* fogalmának eme szembeállítás<sup>215</sup> az ábrázolt esemény festészet által megvalósított, a kép szemlélése révén kibontakozó üdvtörténeti értelmezésére irányítja figyelmünket. A téma ilyenén művészi megjelenítése az evilági logikán túlemelkedve időn kívüli, meditációs térbe vonja be szemlélőjét. Az Istenanya mennybevitelének narratív előadása *Ecclesiának* a szentek körében való megdicsőülésévé válik, amelyet Lanfranco illuzionizmusa a mennyei világnak a földi szemek előtti megnyilatkozásává elevenít. A látvány révén a szemelő érzéki módon megtapasztalhatja Isten országának közösségét, az égi és a földi egyház összetartozását.

---

<sup>213</sup> CARLO 322.

<sup>214</sup> Uo. 323.

<sup>215</sup> Az a kritikai-teoretikus attitűd, amellyel a 17. században Isten országának képeit a *simulacrum* műfaji kategóriája segítségével a narratív ábrázolásoktól megkülönböztették, a modern művészettörténet-írásban is visszhangra talált. Otto Pächt a mindenszentek ábrázolásainak karakterét egy sajátos, Jacob Burckhardtól kölcsönzött fogalommal írta le: „A szenteknek a Szentháromság köré gyűlt közössége égi udvartartás módjára a mennyei Jeruzsálem képévé, olyan valódi *Existenzbild*dé alakul, amelyből hiányzik minden drámai jelleg.” („Die um die Trinität versammelte Communio Sanctorum wird zum Bilde des Himmlischen Jerusalem, einer Art Cour céleste, einem reinen Existenzbild, das jeglichen dramatischen Charakters entbehrt.” PÄCHT, Otto: *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*. München: Prestel, 1989, 131.) A történetképektől, az elbeszélő jelenetektől eltérően az *Existenzbild* nem valamiféle történetet vagy folyamatot, hanem hangulatot, létmódot, állapotot mutat be, igazi témája az emberi lét a maga valójában és teljességében. Jóllehet a képeknek ezt a sajátos minőséget elsősorban a művészi feldolgozás – például a túlzott pátoszt és a naturalisztikus hatásokat kerülő, csendes időtlenséget sugalló ábrázolásmód – adhatja meg, bizonyos témák, így a szentképek, a Madonna-ábrázolások vagy a *santa conversazione*-jelenetek eleve alkalmasabbak erre a küldetésre. A mennyet és földet összekötő vizionárius jelenetekben a szent alakok finom vizuális és pszichológiai jellemzése, a gesztusok és tekintetek sokatmondó összefűzése a természetfeletti lét élményét közvetítik az áhítatos nézőnek, és buzdítják őt az égi közösséghez, a szentek egységéhez való csatlakozásra. A fogalom érdemi tárgyalására e helyütt természetesen nem vállalkozhatom. Lásd: WITTWER, Hans-Peter: *Vom Leben der Kunst. Jacob Burckhardts Kategorien Existenzbild und Existenzmalerei und ihre historischen Voraussetzungen*. Basel: Schwabe Verlag, 2004

## A mennyei és a földi világ találkozása

A mennyezetképek annak a szövegek és a képek versengésében is megnyilvánuló, évszázadok óta tapasztalható igyekezetnek a produktumai, amivel költők, festők, látnokok és teológusok a túlvilág gyönyörűségeit, a paradicsomi lét érzékfeletti mivoltát igyekeztek minél teljesebb módon megragadni.

Az Apokalipszis és a középkori látomás-irodalom nyomán a tridentinus korszak teológiai és költői szövegei is megteremtették a maguk mennyország-vízióit. Ezek a korábbiaktól mindenekelőtt abban különböznek, hogy Isten országát nem a földi létezés idealizált, utópisztikus képével írták le: a paradicsomkert gyönyörűségének vagy a mennyei város tökéletességének leírásait a himnuszokat éneklő, Istent időtlen nyugalomban szemlélő lelkek képe váltotta föl. A mennyei lét így nem megjobbított változata, hanem tökéletes ellentéte lett a földinek.<sup>216</sup> A teológusok, köztük Roberto Bellarmino a „mennyei testiségnek” a földi képzelet számára felfoghatatlan pompájáról és szépségéről, az evilággal össze nem mérhető, spirituális érzékiségéről értekeztek. A jezsuita hittudós a lelket megdicsőült testként mutatta be, amelynek „húsa és csontja van”, de azt olyannyira maga alá veti a spirituális erő, hogy „minden fáradság nélkül, nagy gyorsasággal képes a mozgásra, fel és alá ereszkedik, áthatol minden téren, mintha nem test, hanem szellem lenne”.<sup>217</sup> A hittudomány más képviselői, miként a szintén jezsuita Domingo de Soto, a nyelv tökéletlenségével szembesítették olvasóikat: a szentek jutalma olyan tudás, amit sem emberi szavakkal leírni, sem emberi érzékekkel befogadni nem lehet.<sup>218</sup> Isten túlvilági létben való, boldogító látása (*visio beatifica*), amely a keresztény felfogás évszázadok óta az üdvösségben elnyert legfőbb ajándéknak tekintett, a modern teológia számára is olyan tapasztalat, amelynek megragadására nem a diszkurzív szövegek, hanem a műalkotások hivatottak.<sup>219</sup>

A mindenszentek képi ábrázolásai szinte kivétel nélkül mindig a liturgikus közegben, a liturgikus térben jelentek meg. Láttuk, a legkorábbi példák a misekánon szövegének illusztrációi voltak, és szerepük az volt, hogy egyértelművé tegyék az eucharisztia

<sup>216</sup> LANG - McDANELL 242-245; SCHÄFER 53-55.

<sup>217</sup> IMORDE, Joseph: *Präsenz und Repräsentanz. Oder: Die Kunst, den Leib Christi auszustellen (Das vierzigstündige Gebet von den Anfängen bis in das Pontifikat Innozenz X.)* Emsdetten-Berlin: Edition Imorde, 1997, 73.

<sup>218</sup> SCHÄFER 53.

<sup>219</sup> McGRATH, Alistér E.: *Bevezetés a keresztény teológiába.* Budapest: Osiris, 1995, 416.

ünnepének azt az értelmezését, amely a földi és az égi egyház egybeolvadásának aktusát látja benne. A kora újkori *Allerheiligenbildek* azonban már nem csupán arra törekedtek, hogy megmutassák a mennyei és a földi egyháznak ezt a liturgián keresztül *civitas Deivé* való egyesülését, hanem a hívőt a képi retorika eszközeivel annak részesévé is igyekeztek avatni. Ezt elsősorban a realiztikus ábrázolás, az egyre megtévesztőbb illuzionizmus eszközével érték el, úgy, hogy az égi seregnek a földi világban való megjelenését szinte kézzelfogható valóságként tárták a szemek elé. Emlékezzünk, Oostanen triptichonján **[49. kép]** a földi egyház tagjainak ábrázolása elmarad a képről, mégis jelen van, hiszen azt a misére összesereglett templomi gyülekezet képviseli a maga valóságában, s a miseáldozat bemutatására szolgáló oltár képe az ő számukra teszi jelenvalóvá az égi liturgia szereplőit!

A mindenszentek ábrázolásainak fő témája ettől kezdve a *descensus*, a mennyei egyháznak a földi világba való alászállása, a földi szemek előtt való megnyilatkozása lett.<sup>220</sup> A kupolafestmények illuzionisztikus megformálása a jelenvalóságnak ezt az érzését nemcsak az építészeti kontextusba ágyazott rövidülések megtévesztő látványával fokozta, hanem azzal is, hogy a látványt a templom terében kibontakozó kozmológiai vízióként mutatta be. Így a mennyei gyülekezet a földi világba ereszkedve, a felhős égbolton tűnik fel – ami a kozmológia fogalmai szerint a hold alatti világ, vagyis a változásoknak kitett evilág sajátja **[97. kép]**. Az ábrázolások azt igyekeznek elhíttetni velünk, hogy a mennybéli alászálló csoportja a földi liturgia teréhez kapcsolódva az égbolton lebeg, mi pedig a templom „megnyíló” boltozatán át szemléljük azt.<sup>221</sup> Az erőteljes, aranyló-sárgás fény pedig nem más, mint Isten és az üdvözült lelkek lakhelyének fénye, a tűz-égbolt, az *empyreum* sugárzása, amely áthatol a szférákon **[74. kép]**. A 17. századi kupolaképeken vált általánossá, hogy a lanternát mint a boltozat fényforrását a freskó virtuális terének illuzionisztikus szerkezetébe foglalták, mégpedig úgy, mintha a mennyből alászálló, angyalkák hordozta *tempietto* volna, amely a Szentlélek templomaként szimbolikusan magába foglalja és a földi szemek számára is láthatóvá teszi az istenségből kisugárzó fényességet **[56. kép]**.<sup>222</sup>

<sup>220</sup> LINDEMANN 47-53.

<sup>221</sup> A templom mennyezetének effajta „megnyitását” a görög templomok fedetlen cellájára utalva *hypaethrosz-hatásként szokták leírni*: LINDEMANN 49.

<sup>222</sup> BARRY, Fabio: *Lux and lumen*. The Symbolism of Real and Represented Light in the Baroque Dome. *Kritische Berichte* 30/4. (2002) 22-37; LINDEMANN 102-103.

A néző tekintetét a rövidülések, a felfelé irányuló gesztusok és pillantások hálózata vezeti fölfelé, a szédítő magasságot érzékeltető perspektivikus szerkezet húzóereje lendíti magasba. „Felemelkedésének” élményét az alakokat elnyelő levegőperspektíva, a kontúrokat feloldó fény, a paradicsomi témák megfestésére kifejlesztett festői *modus* kifinomult formanyelve segíti elő.<sup>223</sup>

## **A mennyország mint égi színpadtér Maulbertsch elődeinek mennyezetképein**

A 18. századi osztrák mennyezetképek is sajátos, az olaszok módszereit továbbfejlesztő „paradicsomi *modus*”-ban tárják elénk a mennyország lakóinak emberi alakban megmutatkozó, de a nehézkedés földi törvényei alá nem vetett, „mennyei testiségét”, látomásszerű megmutatkozását. Annyiban az itáliaiak, Lanfranco, Cortona és Ciro Ferri nyomdokait követik, hogy műveikben a látszatarchitektúrát mellőzve vagy visszaszorítva a természetfölötti fényvel bevilágított, lebegő figuraké és gomolygó felhőcsoportoké a főszerep, amely a tágas tér képzetét kelti a szemlélőben – a német nyelvű szakirodalomban a *Freiraum* kifejezésével jelölik e mennyezetképek különleges térszerkezetét.<sup>224</sup> A végtelenség illúziója helyett egyfajta eszményi színpadtér tárul elénk, amelynek határai a boltfelületen képzeletbeli síkot (*ideale Ebene*) formáló plasztikus felhőkulisszák. A tér rögzített határai ellenére is szellős és anyagtalán világ benyomását kelti, amelyet megerősít az is, hogy a felszabdalt felhőkötegek között mindig előtűnik a derűs, mélykék égbolt, a középpontban pedig az *empyreum* meleg fénye árad szét.

Johann Michael Rottmayr freskója, amelyet a bécsi Peterskirche ovális kupolaboltozatára festett (1713-14), jellemző példája az itáliai minták nyomán kifejlesztett osztrák mennyezetkép-felfogásnak **[103. kép]**. A kerettéma, Mária megdicsőülése is a nagy olasz elődök legjellemzőbb paradicsomi jelenetét idézi – ezúttal a szentek körében való megkoronázásának szertartásaként. A mű, miközben életre kelti és továbbfejleszti az itáliai mennyezetfestészet sajátos művészi eszközeit, a térbeli lépték megnövelésével, a kompozíció fellazításával tökéletes példáját nyújtja a

<sup>223</sup> A „paradicsomi *modus*” sajátos eszközeiről: WIMBÖCK, Gabriele: *Guido Reni (1575-1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*. Regensburg: Schnell und Steiner, 2002, 253-270.

<sup>224</sup> MÖSENER 1999 313.



*Freiraum* jellemzően 18. századi ideáljának. Határozottan szakít a korábbi példákról ismert merev, szferikus tagolással, az alakok szabályos, koncentrikus elrendezésével.<sup>225</sup> A képfelületet a kupola peremén a formák sötét gyűrűje övezi, amelynek homályából kiindulva a freskó fény- és színfokozatai hatalmas térbeli távolságot érzékeltetve vezetnek el a középpont mennyei fényességéig. Az isteni ragyogás intenzitását az opeion pálmaágakból és virágok font koszorújának mély árnyéka fokozza: Rottmayr ezzel a kontraszttal nemcsak a felhőszínpad tágasságának érzetét növeli, hanem mesteri módon fölerősíti az olasz példákon látott *trompe l'oeil*-effektust is, amivel a lanternát szinte valóban a szabad térben lebegő építménnyé varázsolja. A mű illuzionizmusának magas foka nemcsak a mennyei valóság létezéséről, hanem a liturgikus térben, a liturgia által való jelenlétéről is meggyőzi a szemlélőt – sőt ezt a belső tér művészi egységének olyan eszközei is kihangsúlyozzák, mint a freskó színvilágának a falak és tagozatok arany és sárgás bíbor tónusához való hangolása.<sup>226</sup> Amellett azonban, hogy a festő hihetetlen hatásfokkal teremti meg az alulnézeti perspektívából kibontakozó mennyezetfestmény térbeli és plasztikus valóság-illúzióját, határozottan el is választja a festett világot a szemlélő terétől: a kupolapárkány a kép esztétikai határaként működik, amely fölött a plasztikus felhőalakzatok és a hullámzó figuracsoportok önálló, öntörvényű színpadteret, szinte mozgó-lélegző boltozatot alkotva borulnak a kupolatér fölé.<sup>227</sup> Rottmayr mennyország-víziója a mesterségbeli tudás virtuozitásával megteremtett, határozottan képi világ, amelynek művészien megformált színpadtere a szemlélő számára látványként teszi elérhetővé mindazt, ahová egyébként az anyagi világhoz kötődő testével nem hatolhatna át. A szemlélés, a festészet révén átélhető érzéki megtapasztalás a *sursum*, a lélekben való fölemelkedés metaforájává válik: a valós és virtuális magasságokba emelkedő szem a jámbor kontempláció útját is modellezi, amelynek során a hívő eljut az Istennel való egyesülés élményéig.

<sup>225</sup> HUBALA F 18. 161-162; BRUCHER 221-222.

<sup>226</sup> HUBALA UO.

<sup>227</sup> A 18. századnak ezt az „antiilluzionista” szemléletét Pigler Andor az építészeti tér integritásának újonnan feltámadt igényével magyarázza: „az építészet újra tudatára ébred eredeti szerepének s objektív szempontoktól vezérelve többé nem tűri, hogy a festészet szétrobbantsa és felhőbe foszlassa a térhatároló elemeket, hogy a másodrendű dekoráció tovább diadalmaskodjék az architektonikus lényegen, a festészet visszahúzódik a maga ideális világába, sajátos két-kiterjedésébe; megszakad a szemlélővel a közvetlen kapcsolat s a szemlélő számára a mennyezetkép ismét *objektummá* lesz, önmagában lezárt egész.” Pigler Andor: *A pápai plébániatemplom és mennyezetképei*. [Budapest:] Budavári Tudományos Társaság, 1922, 21.

A képnek tehát az ikonográfiai tartalom szabatos kifejtésén túl az érzékek útján való rábeszélés erejével is rendelkeznie kell, hogy a nézőt hatása alá vonva, a megfestett misztériumok realitásáról meggyőzve képes legyen elindítani benne a látott dolgokkal való spirituális azonosulását.

Az osztrák freskóművészet új nemzedéke, elsősorban Paul Troger vizionárius festészete újabb művészi eszközök bevonásával érzékelteti a másik lét realitását. A tiroli származású mester „expresszív” és „antiklasszikus” formanyelvét a szellemtörténeti interpretációk mindig is a ráción túlemelkedő hit, az elragadtatásba esett lélek adekvát kifejezőjeként szemlélték.<sup>228</sup> Sajátos képnyelvében – főként a kései művekben – olyan nyúlánk, anyagtalan testek, gyakran még individualitásuktól is megfosztott karakterek játsszák a főszerepet, amelyek mintegy vizuális megfelelői a teológiai szövegekben körülírt mennyei asztráltesteknek.<sup>229</sup> Troger lebegő alakjait nem nehéz a *visio beatifica* szemlélésében elmerült vagy a túlvilági testiség gyönyörűségétől megrészegült üdvözültek megjelenítőiként felismerni. A brixeni dóm hosszházának mennyezetfreskóján (1748-50) például a mindenszentek-téma a Jelenések könyvének Sion-hegyi látomása (Jel 14. 1-5.) képében jelenik meg **[104. kép]**.<sup>230</sup> A festő a Bárány imádását a megdicsőült lelkek mennyei örömnepként kelti életre és egyedülálló módon vizualizálja a János által emlegetett „megszámlálhatatlan sokaság” poétikai fordulatót. A hegy körül tekeredő felhőszalag spirális formája örvénylő mozgásával a figurák testetlen lebegésének képzetét erősíti. Az alakok a felhőkől formált ormokon, üregeken és fennsíkokon állnak – ez a képszínpad a végtelen folytathatóság benyomását kelti, mitha a menny hatalmas birodalmában barangova véletlenül bukkantunk volna arra a helyre, ahol Brixen közbenjáró szentjei tanyáznak.

Troger nemzedékének művészetében már jól láthatóan érvényesülnek a 18. századi velencei festészet új vívmányainak tanulságai. Az egyik legmarkánsabb előképet Giovanni Battista Piazzetta 1727-ben festett főműve, a Szent Domonkos megdicsőülését ábrázoló olaj-mennyezetkép jelenti, amelynek fő festői témája az alakoknak a földtől az *empyreum* felé emelkedő mozgása, amelyet elsősorban a

<sup>228</sup> MOJZER Miklós: *XVII. és XVIII. századi német és osztrák festmények*. Budapest: Corvina, 1975, 24-25.

<sup>229</sup> HOLZER 135; IMORDE 73.

<sup>230</sup> ANDERGASSEN, LEO: *Das ikonographische Konzept der Deckenmalereien im Brixner Dom. Paul Troger & Brixen. Sonderausstellung zum 300. Geburtstag von Paul Troger (1698-1762)*. Brixen: Diözesanmuseum - Hofburg, 1998, 11-32.

fölfelé haladva fokozatosan fényesedő levegő különleges entitásával érzékeltet. E színes felhők és gázködök mint a nem evilági realitás festői eszközökkel megfogalmazott hordozói a felső zónában szinte teljesen magukba olvasztják a figurákat. A mennybe ragadtatott szentet, ahogyan ellenállhatatlan erőnek engedelmeskedve emelkedik fölfelé, az égi atmoszféra ugyan még nem nyelte el, de a fenti világba való átmenetét világosan érzékelteti a kontraszt, amelyet a festő a földi zónának a kép terébe való beiktatásával ér el. A kép peremére mint virtuális talajszintre realiztikusan megfestett figurák csoportját sorakoztatta fel. Ezek az alakok természetes nehézkedéssel jellemzett evilági kísérők, akik gesztusaikkal és tekintetükkel kötik össze a transzcendens látomást a földi zónával, illetve invitálják a nézőt az isteni dolgok szemlélésére.

A boltozat peremére festett lábazat vagy ballusztrád zónája nagy jövőjű, gyakran egész tájképi panorámává szélesedő motívummá válik a 18. századi freskófestészetben. Az előző évszázad virtuóz lászatarchitektúra-festészetének az új típusú mennyezetképeken megfigyelhető csökevényei immár nem a valós templomtér illuzionisztikus kiterjesztésének a céljával készültek: szerepük az, hogy a kupolapárkány keret-mivoltát kiemeljék és azt az égre nyíló *oculus*ként definiálják. A keskeny lábazatokon a figurák a gravitáció törvényének engedelmeskedve állnak vagy mozognak – s ezzel két világ határát jelzik, átvezetnek az evilági fizikai létezés terhétől megszabadult mennyei testiség szférájába. Giovanni Antonio Pellegrini talán a legtudatosabban, legalábbis a legszellemesebben érzékelteti ezt a különbséget a bécsi szalézi apácák templomának kupolafreskóján azzal a feltűnő részlettel, amely a boltozat fő nézetéből vehető szemügyre: az ég felé emelkedő Mária alatt az apostolok és az evangélisták egy festett lábazaton ülnek, amelyen átjutni akarván még az angyal sem szárnyait használja, hanem – a földi testbe zárt halandókhöz hasonlóan – esetlen mozdulattal átmászik rajta.

A 18. század folyamán Bécs és Alsó-Ausztria freskófestészetében, így Paul Troger<sup>231</sup>, Josef Ignaz Mildorfer<sup>232</sup> után a fiatal Maulbertsch első monumentális freskóművének<sup>233</sup> szerkezetében is jelentős szerepet játszik a lábazati sáv

<sup>231</sup> Az apokaliptikus asszony története, 1733. Altenburg, bencés apátsági templom: MÖSENER 1999 357-358. Kat. 112.

<sup>232</sup> Mária megdicsőülése a Szentháromság és az ótestamentumi előfutárok körében, 1743. Hafnerberg, plébániatemplom: MÖSENER 1999 361-362. Kat. 117.

<sup>233</sup> Mária megdicsőülése az Ó- és Újtestamentum szentjeinek körében, 1752-53. Bécs, piarista templom. GARAS 1960 21-26; MÖSENER 1999 369-370. Kat. 124.

architektonikus megformálása [105. kép]. Az a kontraszt, amely a vizionárius képtér – sőt Maulbertsch pályájának első szakaszában egyenesen „meseszerű” képi világ<sup>234</sup> – és a racionálisan felépített látszatarchitektúra-keret között feszül, a mennyezetfestményt a valós tértől való nyomatékos elválasztása révén valóban a liturgikus térben kibontakozó reveláció-élmény közvetítőjévé avatja: olyan látvány művészi világát tárja fel, amelynek törvényei gyökeresen eltérnek a mindennapi valóságétól, olyanét, amely Isten boldogító látásának, a mennyei örömök élvezetének élményét vetíti előre a szemlélőnek.<sup>235</sup>

## A láthatótól a láthatatlanig

Hogy a mennyezetképek alakjainak anyagtalán látomásként való megformálása, fölfelé törő mozgása, az *empyreum* zónájának a formákat magába olvasztó ragyogása, a kupolafreskók felületének egész festői megformálása a szemlélőt egyfajta virtuális utazásra indítja és a spirituális felemelkedés élményével tölti el, számos korabeli leírás tükrözi. Ezek sorában talán legérzékletesebb Bellorinak a Sant’Andrea della Valle kupolaképéről szóló ekfrázisa, amelyben – miként Gombrich rámutatott – a freskó felső regisztereihez érve a szerző befogadói reakciója esztétikaiból átfordul a vallásos eksztázis élményében részesedő látnokéba, mintha az isteni fény ragyogásában felolvadva, az angyalok zenéjének harmóniáját élvezve már nem is a kép szépségéről, hanem a mennyei örömökről tudósítana.<sup>236</sup> A festők mennyország-vízióinak leírásaiban – s nem csupán a korabeliek, hanem a 20. századi,

---

<sup>234</sup> BRUCHER 254.

<sup>235</sup> A 18. század osztrák freskófestőinek „komolysága” feltűnően különbözik a bajor rokokó mestereinek „játékosságától”, amivel azok egyre inkább elszakadnak a műfaj eredendő illuzionizmusától: a templomok boltozatain határozottan művi, festői világ bontakozik ki, amely az illúzióval való játékaival folyton leleplezi az általa megteremtett világ fikció mivoltát. A képek kvázi-valóságos hatást, a festett térbe való átjárást folyton megakadályozza valamilyen képi abszurditás: a fejünk fölött kibontakozó táj, épület, tengeri jelenet. A festészet által közvetített világ ezáltal egyértelműen spektakulummá válik – a 18. század közepének ezek az „antiilluzionista” fogásai, „elidegenítő” mozzanatai a freskófestészet művészi nyelvezetét „a mennyezetre helyezett kép” eszményének legvégső határáig viszik el. BAUER *Himmel* 93; HARRIES, Karsten: *The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism*. New Haven – London: Yale University Press, 1983, 49-72; JÁVOR 80-82.

<sup>236</sup> BELLORI II. 110. Gombrich elsősorban a platonikus színezetű megismerés-modell megnyilvánulásaként elemzi: GOMBRICH, Ernst H.: *Icones Symbolicae*. A szimbolikus kifejezés filozófiai és ezek hatása a művészetre. Ford.: Novák György. in: *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról*. Szerk. PÁL József (Ikonológia és műértelmezés 1.) Szeged: JATEPress, 1997<sup>2</sup>, 31-114: 71.

professzionális művészettörténet retorikájában is<sup>237</sup> – vezérmotívum a freskó szemlélésének a paradicsomba nyert bepillantás misztikus élményével való egybefűzése.

Egy másik szöveg, Lanfranco művének Ferrante Carlótól származó méltatása a jámbor kontemplációnak és a freskó befogadásának a liturgikus térben való találkozását így fogalmazza meg:

„Miközben a hívek a szent oltár fenséges titkaiból részesednek, vagy figyelemmel kísérik az imádságokat, amiket a kórusban az imaórák során jámbor áhítattal Istennek mondanak, és önnön nyomorúságuk fölött szemlélődve az ég segítségéért, az isteni kéz kegyelmeiért és ama dicsőségeért fohászkodnak, amelyet a kiválasztottak Istennel együtt élveznek, ... amely a megnyílt égbolton éppen a mi festőnk által ábrázolva nyer magasztalást; ... a legfelsőbb fény sugára innen, fentről száll alá, hogy megvilágítsa az esendő evilági látást, hogy felfedje a jámbor imádkozók szemeinek a mennyei dicsőséget, amely részlegesen már feltárult előttük, ahogyan azt a megfestett látomás ábrázolja ezen kupolában.”<sup>238</sup>

Ezekben a mondatokban úgyszólván tetten érhető a vallásos szemlélődés útja: ahogyan a leírás előrehalad, egyre kevésbé világos, hogy a kupolafestmény vagy a mennyeik magasságáról van szó benne, egyre merészebben keveredik a képi és a transzcendens valóság, hogy végül elválaszthatatlanul összeolvadjon.

Ez a mű által kiváltott kinyilatkoztatás-élmény egyedülálló módon a templom egy másik festményén is megfogalmazódik és mintegy megerősítést nyer. Lanfranco a kupolatértől jobbra, a templom keresztházába festette azt az oltárképet, amely Avellinus Szent András ekstázisát jeleníti meg, amidőn miseszolgálat közben látomásában megnyílik előtte a mennyország **[102. kép]**.<sup>239</sup> Alakjában mintegy megtestesül a kontemplációban elmélyült jámbor lélek felemelkedése és a festett

<sup>237</sup> DVORÁK 229; FREEDBERG, Sydney J.: *Painting in Italy, 1500-1600*. (Pelican History of Art) New Haven – London: Yale University Press, 1993, 286-289.

<sup>238</sup> „... mentre i fedeli assistono à i tremendi misterij del sacro altare, overo accompagnano con attentione le divote preghiere, che alle hore canoniche sono offerte nel Choro da quei divoti religiosi à Dio, ... e raccolti in se stessi contemplano la propria miseria, gli aiuti del Cielo, le gratie della divina mano, e la gloria che godono gli eletti con Dio, ... quale à punto si mira in quell'aperto Cielo del nostro pittore effigiata ... et aprendosi il Cielo per lo benigno raggio del primo lume, che di là su discende ad illustrare la debol vista mortale, venga à disvelarsi in cotal guisa à gli occhi de i divoti Oratori la gloria celeste, che una tal parte se li reveli, quale ne rappresenta la dipinta visione in questa Cupola.” CARLO 324.

látomás világával való egyesülése. A szentnek a hívek számára a szemlélődés üdvös példajaként felmutatott elragadtatás-élménye – a tridentinus korszak oltárkép-festészetének egyik alapvető témája<sup>240</sup> – itt egészen konkrét vonatkozásban áll a freskó szemlélésébe révedők áhítatával, hiszen a felhőgomolyagok között repkedő angyalsereg mintha egyenesen a freskó képi világából termett volna itt, és a sötétből előbukkanó szentre a kupolaképen és a leírásban is megidézett isteni fény hullna rá, hogy „esendő evilági látását” felnyissa.

A két festmény, a kupolafreskó és az oltárkép együttesen arról a belső képességről szólnak, amely a láthatatlan Istent a földi létben is jelenvalóvá, közelivé és szemlélhetővé teszi. Ezt a lelki képességet – amelynek kifejlesztése a korszak jámborságának leginkább áhított céljai közé tartozik – a teológia, a vallásgyakorlat és a képek az örök dicsőség fényéből (*lumen gloriae*) való részesedés, a megvilágosodás, illetve a látás fogalmával modellezik.<sup>241</sup>

Az illuzionisztikus festészet potenciáljának megértésében ennél fogva hasznunkra lehet azoknak az érzékeket aktivizáló ájtatossági formáknak a megismerése, amely például a jezsuita meditációs gyakorlatban is testet öltött. A tridentinus korszak nagy misztikusai és teológusai lényegében a késő középkori ájtatossági gyakorlat felfogását<sup>242</sup> vitték tovább, de azon igyekeztek, hogy a külső és belső érzékeket, illetve az értelem megismerő képességét a szemlélődés folyamán, a lélek tökéletesedésének Istenhez vezető útján még hatékonyabb eszközzé formálják. A lelkigyakorlatoknak az a metódusa, amelynek kereteit Loyolai Szent Ignác foglalta írásba, új alapokra helyezte a misztikának azt a régóta ismert sémáját, amelyben a megtisztulás, a megvilágosodás és az egyesülés szakaszai következnek egymás után. Elsősorban azzal,

<sup>239</sup> Bellori szavaival: „il Paradiso in armonia Angelica”. BELLORI II. 112. Az oltárkép adatai: BUCHOWIECKI I. 361-362. A művet a korabeli vallásos affektusábrázolás kontextusában elemzi: TREFFERS, Bert: The Art and Craft of Sainthood: New Orders, New Saints, New Altarpieces. in: *The Genius of Rome. 1592-1623*. Ed. by Beverly Louise BROWN. Exhibition Catalogue. London: Royal Academy of Arts, 2001, 340-371: 340.

<sup>240</sup> Lásd még Murillo hasonló témájú Szent Ferenc-oltárképe kapcsán: STOICHITA, Victor J.: Der Don Quijote-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos Oeuvre. in: *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*. Hg. v. Hans KÖRNER et al. (Münchener Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, 2) Hildesheim-Zürich-New York: G. Olms, 1990, 105-139: 113-114.

<sup>241</sup> NOCKE, Franz-Joseph: Eszkatológia. Ford.: Válóczy József. in: *A dogmatika kézikönyve*. Szerk.: Theodor SCHNEIDER. Budapest: Vigília, 2002, II. 397-496: 493; valamint: BARRY 22.

<sup>242</sup> „A misztikus gyakorlat is képáhitattal kezdődött, ám azzal nem ért véget. A misztikus tökéletesedés következő lépcsőfoka a belső képek reprodukciójában, végső foka pedig az érzékek világának kioltásában és a lélek kép nélküli Isten-látásában állt.” BELTING, Hans: *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*. Ford.: Schulz Katalin és Sajó Tamás. Budapest: Balassi, 2000, 435.

hogyan az elmélkedés intenzitásának fokozására az öt érzék, főleg a vizuális képzelet mozgósítását az istentapasztalás folyamatába illesztette. A gyakorlatot a lélek bűnbánattal való megtisztulása vezeti be és az ájtatosságnak már ebben a fázisban fő mozgatója a képzelőerő: a gyakorlatozót mentális képek sorozata vezeti a bűn természetének megismeréséhez. A lélek a lázadó angyalok és az összülők vétkén, a pokolra jutottak szenvedésein és önnön életútjának tévelygésein szemlélődve jut el mindannak elutasításáig, ami mindennapjaiban távol tartja őt Istentől. A bűnbánattal elért összeszedettségében az embert fantáziája olyan utazásra viszi a továbbiakban, amelynek célja a Krisztusnak való teljes önátadás. A meditációs gyakorlatok a Megváltó földi életének eseményeire összpontosítanak és a képzelet belső színházában elevenednek meg. A színhely kialakításának (*compositio loci*) módszere, a szereplők és a jelenetek részletekbe menő érzéki és emocionális megjelenítése révén a gyakorlatozó tulajdonképpen olyan „rendezői” képességekre tesz szert, amelynek segítségével tudatosan irányíthatja lelki rezdüléseit. Az érzés, a vallásos tapasztalás tárgya tehát ebben a fázisban meghatározott részletekben plasztikusan érzékelhetővé válik, hogy azután maga váljék a reflexió tárgyává:

„Szemléljem, hogyan lakik Isten a teremtményekben: az elemekben, adva a létezést, a növényekben a csírázást és a növekedést, az állatokban az érzékelést, az emberekben az értést. Így lakik bennem is és ad nekem létet, életet, érzékelést és értést. Templomává tesz engem, mert az Isteni Felség hasonlatosságára és képmására vagyok teremtve.

... Szemléljem, hogyan jön minden jó és minden adomány onnan fölülről; így az én véges képességem a fent levő Legnagyobb és Végtelentől, ugyanúgy az igazságosság, jóság, jámborság, irgalom és minden más – mint napból a sugarak, forrásból a víz.”<sup>243</sup>

A hívő ezen a ponton a maga teremtette belső képektől is megszabadul, hogy elérje a kontempláció legmagasabb szintjét, amelyben elnyugszanak az érzékek és az értelem, s amelyben a lélek eljut az ábrázolhatatlannal való egybeolvadás misztériumához.

Az ignáci metódus a megértés, a megismerés, az érzékek és az értelem empirikus képességének kifinomult ismeretén alapul. A tudatosan fejlesztett belső érzékelés és a

---

<sup>243</sup> LOYOLAI SZENT IGNÁC: *Lelkigyakorlatok*. Gondozta: Szabó Ferenc S. J. Kiadja a Jézus Társasága Magyarországi Rendtartománya, h. n., é. n. [1994] 235, 237. pont

szenvedélyek felkeltése első lépésben az istenismeret elmélyítését szolgálja, és a vele való azonosulás vágyát kelti föl a gyakorlatozóban. Ennek magas fokát elérve azután a szemlélődés magára az érzékelő éntre irányul, majd az érzékelés adományának forrására, az önmagát felkínáló Istenre.

Ha meggondoljuk, az ájtatosság ignáci modelljében a képekkel szemben ambivalens – sőt, ha tetszik, végeredményben ikonoklaszta<sup>244</sup> – viszonyulás rejlik. Habár a templomok díszítése és a szentképek tisztelete mellett Loyola is hitet tett, a meditáció segédeszközeként ő maga sohasem javasolta a híveknek a festett vagy faragott képek használatát. A képeket sokakkal egyetértésben a vallásgyakorlat nélkülözhetetlen kellékének tekintette, de nyilvánvalóan – akárcsak a korszak másik nagy misztikusa, Keresztes Szent János – olyan eszköznek, amely az érzékek birodalmának részeseként valójában akadályozza az Istennel való igaz párbeszédnek:

„...bár a látható templom és kápolna illő és arra szentelt helyek, amelyekben nagyon jól lehet imádkozni; s a szentkép is nagyon jó buzdító eszköz: de azért nem szabad megengedni, hogy a lelkünk java erejét a látható templomra, s a buzdító eszközre fordítsa, és elfelejtsen imádkozni az élő templomban, vagyis saját magának belső összeszedettségében. Erre akart figyelmeztetni Szent Pál apostol, midőn azt mondta: »*nescitis quia templum Dei estis et Spiritus Dei habitat in vobis?*«. »Nem tudjátok-e, hogy az Isten temploma vagytok, és az Isten lelke lakik bennetek?« (1Kor 3.16.)<sup>245</sup>

Érthető, hogy a katolikus reform e korai szakaszának szigorú szelleme igazán csak az ősi kegyképek puritán archaizmusával rokonszenvezett.<sup>246</sup> A tridentinus vallásosság és a 16. században általánossá vált ájtatossági modell kihívásaira azonban a *művészi képnek* is meg kellett adnia a maga válaszát. A művészi alkotásnak a reneszánsz idején megalkotott fogalma ekkor új értelmet nyert: a festészet célja immár nem merülhetett ki a természetutánzás és az illúziókeltés tökéletességében, hiszen az

<sup>244</sup> CARERI, Giovanni: *Bernini. Flights of Love, the Art of Devotion*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1995, 46.

<sup>245</sup> KERESZTES SZENT JÁNOS: *A Kármelhegy útja*. Ford.: Szent Teréziáról nevezett Ernő atya. [1926] (Keresztes Szent János művei I.) [Győr:] Győri Karmelita Rendház, 1995, 395. (III. 40.)

<sup>246</sup> „Isten rendesen olyan képek előtt osztogat kegyelmeket, amelyek nincsenek valami nagyon ügyesen kifaragva, sem pedig művésziiesen megfestve és megrajzolva, nehogy a hívek ebben a dologban fontosságot tulajdonítsanak a kivitelnek, vagy a festésnek.” *Uo.* 386. (III. 36. 2.)



ábrázolásnak a megjelenített dolgokat az elmélkedés tárgyaként kellett felmutatnia. Az új típusú vallásos művészet, amelynek egyik jellemző műfaja a liturgikus térben installált illuzionisztikus mennyezetfreskó, olyan esztétikai tapasztalatot kínál, amely a szemlélőt az ábrázolttal szembeni aktív viszonyulásra indítja, ugyanakkor intenzív önreflexióra intve elvezeti a belső, képek nélküli istenlátás felfedezéséhez.

A liturgikus térben a kép úgy válhat művészetté, ha nem elégszik meg csupán az istenségről való tanítás, az ikonográfia informatív logikája mentén leolvasható tudásanyag közvetítésében, illetve ha tovább merészkedik annál, hogy a festői szublimáció vagy az affektusábrázolás bevált eszközeivel nézőjében jámbor felindultságot keltsen. Amikor a barokk templomok és kápolnák enteriőrjeivel szembesülünk, különböző művészeti ágak, műfajok és alkotások szintézisével, különmemű anyagok szerves egységével találkozunk és a befogadás gondosan kiszámított útjára lépünk. Ez a processzus az érzéki benyomások, az emocionális megindultság és az intellektuális megértés bonyolult szövedékén keresztül halad, és módot kínál a szemlélőnek, hogy – akár csak a devóciós gyakorlat során – megélje önnön lényének transzformációját. Elemzésem tárgya, Maulbertsch freskóműve egy összművészeti alkotásként felfogott szakrális térben az esztétikai befogadásnak olyan útját teremti meg, amelyben a szemlélőt az Isten általi megvilágosodás és az Istennel való egyesülés művészet által feltárulkozó, *metaforikus* folyamatán vezeti végig.

## IV.

### KÉPFOLYAMATOK

Maulbertsch képi világának elemzésével azokhoz az újabb keletű stúdiómkhoz csatlakozom, amelyek a vallásos tapasztalatot közvetítő képfolyamatok mechanizmusának a megismerését és feltárását tűzték ki célul.<sup>247</sup> Annak a jelenségnek a megértésében, hogy a barokk multimediális karakterű liturgikus tereinek „működésében” miként fonódik egybe az esztétikai és a vallásos tapasztalat, a kontempláció útját megrajzoló általános modellként tartom szem előtt az ájtatosság gyakorlatának azokat a leírásait, amelyek Szent Ignác művében és a korszak misztikus irodalmában olvashatóak. Természetesen nem azzal a céllal, hogy a váci együttesben valamiféle konkrét devóciós irányzat befolyásának jelenlétét mutassam ki, hanem hogy segítségül hívjam egy olyasfajta vallásos attitűd jól kidolgozott fogalomrendszerét, amely pontosan igyekezett megragadni az igaz istentapasztalat mibenlétét, és annak teljességét megcélözva a szemlélődés folyamatában a fantázia és a képiség szerepét is jól körülhatárolta.

Azt a tapasztalatot, amit a misztikusok a *megettisztulás*, a *megvilágosodás* és az Istennel való *egyesülés* fokozataiként írtak le, a székesegyház terében Maulbertsch műveinek sajátos képisége és performatív ereje közvetíti a szemlélő felé. Nyilvános liturgikus térről lévén szó, az egyéni úton megélhető istenismeret sémája itt az egyház

---

<sup>247</sup> Bernini szakrális enteriőrjeinek festészetet, szobrászatot és építészetet organikus kifejező egységgé olvasztó eljárását – amelyet a korabeli művészeti irodalomban a *bel composto* elnevezéssel írtak le – mintaszerű tanulmányban elemzi: CARERI, Bernini vatikáni együttesének az Angyalhídtól a San Pietro apszisáig húzódó művészi programját a négyhetes *Exercitia* témáinak fényében mutatja be: KUHN, Rudolf: Gian Lorenzo Bernini und Ignatius von Loyola. In: *Argo. Festschrift für Kurt Badt*. Hg. v. Martin GOSEBRUCH / Lorenz DITTMANN. Köln: DuMont, 1970, 297-323. A jezsuita lelkiség és képzőművészet kapcsolatát illetően újabb megfigyelések és összegzések: MÜHLEN, Ilse von zur: *Imaginibus honos – Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage*. in: *Rom in Bayern: Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*. Hg. v. Reinhold BAUMSTARK. Ausstellungskatalog. Bayerisches Nationalmuseum. München: Hirmer, 1997, 161-170.; HENIN, Emmanuelle: *L'Enfant Jesus au milieu des docteurs: une image de la parole au XVIIe: a propos d'une ekphrasis jesuite d'un tableau de Stella*. *Gazette des Beaux-Arts* 136. (2000) no. 1578-1579, 31-48; KARNER, Herbert: *Jesuistische Sakralräume und ignatianische Spiritualität*. *Acta Historiae Artis Slovenica* 7. (2002) 31-42.; IMORDE, Joseph: *Die Entdeckung der Empfindsamkeit. Ignatianische Spiritualität und barocke Kunst*. in: *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der Gesellschaft Jesu im 17. und 18. Jahrhundert*. Hg. v. Herbert KARNER / Werner TELESKO. (Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 5) Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003, 179-191.

közösségének megtapasztalásába épül be, és elválaszthatatlanul kötődik a liturgikus cselekedetekhez. A hívőnek a templomba való belépése, a bejárattól a szentélykorlátig vezető útja során az *unio* misztikus élménye kézzelfogható formákban ölt testet: az eucharisztia ünnepében a földi és mennyei polgárok egy közösséget alkotva Isten népét teszik láthatóvá, az áldozás szertartása pedig a megtestesült Igével való egyesülés örömét kínálja fel. A szemlélő mozgását a liturgia határozza meg, útvonalát pedig az architektúra jelöli ki.

## Az architektúra

A székesegyház kezdetől fogva úgy tervezték, hogy a helybéli egyház épületeitől övezve, kiemelve és elkülönítve magasodjék a város többi építménye fölé. Jóllehet Pilgram tervének formai és építészetikonológiai gazdagságát meg sem közelíti, de annak alapkoncepcióját lényegében megőrizte a tér Migazzi idejében történt kialakítása is. Mindenekelőtt úgy, hogy a külső architektúra befogadásának folyamata a *közeledés – megérkezés – beteljesedés* útjaként bontakozik ki, ami szerves folytatást talál a belső térben, a freskó feltárulásának mozzanataiban.

A négyszögű tér középtengelyében húzódó katedrális nagyjából egy időben és egységes stílusban emelt épületek övezik: a tér innenső végén a püspöki palota emelkedik, jobbra a szeminárium és néhány kanonoki lak, balra a piaristák épületegyüttese. Szabályosság, puritán és a székesegyháznak alárendelt formavilág, monumentális szigor jellemzi az épületkomplexumot, amely így hatásos kontrasztot alkot a kisváros szervesen fejlődött, szabálytalan városképével, és ez a szigorúan körülhatárolt, tervszerűen kiépített közeg az építészeti nyelvezet szemléletessége révén a *civitas Dei* megtestesüléseként jelenik meg előttünk. A határoló épületeknek a katedrális tömbjével szembeni tökéletes alárendeltségével a tér egyfajta *narthexszé* is átlényegül: szerepe a hívek egybegyűjtése és arra a megszentelt útra való elindítása, amely a templomba lépve vár rájuk.<sup>248</sup>

<sup>248</sup> Ez a gondolat öltött testet a római Szent Péter-tér megformálásában, amelyre a váci katedrális korábbi terve nyíltan hivatkozott: MOJZER 282. A római előkép Migazzi számára is fontos lehetett. Erre utal sokat idézett metszetportréja [3. kép], amelyen a püspök *medaillon*-ba foglalt mellképe alatt a San Pietro és a kollonád látképe előtt egy angyal mintegy összehasonlításként a váci székesegyház homlokzatát ábrázoló rajzot mutat a szemlélő felé: NEFZGER 20; BIBÓ 2004a 208. A másik, ugyancsak a római előkép „másolásának” szándékáról tanúskodó – végül kivitelezésre nem került – mozzanat Migazzinak a szentszék számára 1785-ben küldött jelentésében olvasható: eszerint a térre kőből

A sztereometrikus épülettömeg **[1. kép]** nem csupán súlyos monumentalitásával, hanem geometrikus formanyelvének tisztaságával és klasszikus építészeti tagozatainak emelkedettségével is a földreszállt mennyei Jeruzsálembé való belépésre készíti elő a szemlélőt. A stiláris újítások ellenére a barokk kontrapunktikus szerkesztési elve és retorikus karaktere érvényesül a homlokzat megformálásában: ahogyan az előreugró kapuépítmény az alacsony toronytestek és a hátrahúzó fal közé szorul, a plasztikus, mozgalmas ritmusú oszlopsor és a masszív párkányzat – jól bevált sémát követve – mint bezárt „energiatömb” jelenik meg a kompozícióban. A három kapunyílás (a középső, nagyobb portállal és az alacsonyabb oldalbejáratokkal), az oszlopsor hozzájuk idomított ritmusa és a magas párkány együttesen egy dominánsan kirajzolódó, a homlokzat síkjától erősen elváló diadalívét formál.<sup>249</sup> Távoli nézetből egyenesen a római császárok *arcusait* idézi, ahogyan az oszlopok között a falfelületet díszítő faragványok együttese előtűnik, amelyet feliratok, tondó és négyszög formájú reliefek, illetve címerek alkotnak, emlékeztetve például Constantinus különböző formátumú domborművekkel díszített római diadalívének sémájára **[2. kép]**.

Eme krisztianizált diadalíven áthaladva az oszlopok és a bejárat fal által határolt keskeny előcsarnokba érünk, amelynek egyöntetű, monokróm kőfelülete immár teljes egészében átemeli a szemlélőt egy komoly és emelkedett szféra nyugalmába. Az ünnepélyes pátosszal megfogalmazott domborművek között fő helyen, a főkapu fölött az egyház megalapításának jelene látszik **[4. kép]**, amely az üdvösség egyházon keresztül vezető útjára invitálva szólít fel a belépésre. A mellékkapuk reliefjein olyan evangéliumi jelenetek sorakoznak, amelyek párba állítva a bűnökről való szemlélődésre kínálnak alkalmat. A bal oldali toronybejárat *medaillon*jában a Mária Magdolna borul Krisztus lába elé, aki kiűzi belőle a gonosz szellemeket **[6a. kép]**. Vele szemben a kafernaumi százados története is a bűneit hittel megvalló ember példája **[6b. kép]**, akinek szavait – „Uram, nem vagyok méltó, hogy hajlékomba jöjj” – az egyház a mise liturgiájába is fölvette. A mellékkapuk fölött a templomból kiűzött kufárok a bűnben élő, a Jézushoz közeledő gyermekek pedig az igaz lélek megtestesítői **[5a, 5b. kép]**.

---

faragott obeliszket kívánt állíttatni: VANYÓ Tihamér: *Püspöki jelentések a magyar Szent Korona országainak egyházmegyéiről, 1600-1850*. Pannonhalma, 1933, 267.

<sup>249</sup> BIBÓ 2004a 209; BIBÓ 2004b 122.

A *megérkezés* triumfális aktusa így hát hamar átadja a helyét a bűnök feletti elmélkedésnek, a kontemplációt első fokát jelentő *megtisztulás* fázisának.

A katedrális belső terének domináns motívuma a hatalmas kupolatér, amelyet rövid, dongaboltozatos hosszház vezet be **[8. kép]**. A négyzet kiszélesedését pilléreinek rézsútos lementszése is hangsúlyozza, és az, ahogyan felületének plasztikus féloszlopos tagolása nemcsak a szentélyben folytatódik, hanem kiterjed a keresztház és a hajóból átvezető hevederív-szakasz felületére is, terét még inkább megnövelni látszik **[37. kép]**. A térrészek effajta összefogásával és a téri dimenziók sajátos megválasztásával az építész a hosszházas és centrális tértípus szintézisének újszerű megoldásával lép elő. A hosszház egyszakaszos kiterjedése révén szakít a tridentinus liturgikus tereknek azzal hagyományával, amely azokat mellékoltárokkal gazdagon fölszerelte, és csupán egyetlen oltárfülke-pár kapcsolódik hozzá. A hajó szerepe így liturgikus funkcióját tekintve a szükséges minimumra korlátozódik. Tere a székesegyház méretéhez képest rövid, az épülettömeg megnövelt arányai miatt mégis tekintélyes **[36. kép]**. Az architektúra feltárulkozásában az a rendeltetése, hogy egyfajta nézőteret alkosson és longitudinális tengelye megadja a freskó illuzionisztikus szerkezetének szemlélési útvonalát.

A hosszház és a kereszthajó oldalán, illetve a szentély boltíókjában hatalmas ablakok nyílnak, amelyek erős és egyöntetű megvilágítást adnak az egész belső térnek (a gyéren megvilágított, homályban hagyott barokk hosszházak és a kupolában beáramló fény megszokott drámai kontrasztja helyett). Az egyenletes, szórt fény átlagos nappali világosságban is valóságos fényáradatként járja át a teret, ami ezáltal világos és ünnepélyes hatású. Mindezt a belső viszonylagos díszítetlensége, a falak és a tagozatok halvány tónusú festése is megerősíti (ismét csak ellentétben az érett barokk dekoratív pompájával, a *Farbraum* ideáljával). A székesegyház enteriőrjét így a szakrális építészet azon klasszikus ideáljának a szelleme hatja át, amely „az isteni dolgokban való gyönyörködés”<sup>250</sup> szolgálatában az architektúra minél tisztább és világosabb érvényesítése mellett tett hitet. Az építészeti formálás komoly és letisztult hangneme – „hogy akik belépnek, elcsodálkozzanak és a harmóniában és a

---

<sup>250</sup> PALLADIO, Andrea: *Négy könyv az építészetéről*. Ford.: Hajnóczi Gábor. (Képzőművészeti Zsebkönyvtár) Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1982, 230. (IV. 2.)

szépségben elmerült lélekkel álljanak” – így ugyancsak a kontempláció meghatározó eszközévé válik.<sup>251</sup>

A téralakítás nagyvonalúsága és a dekoráció visszafogottsága a belső térben zavartalan és egyértelmű dominanciát biztosít a főoltárfreskó és a kupolakép szemlélésének. A két kép dialógusa a bejárattól a szentélykorlátig haladó útvonalon három fő szakaszban bontakozik ki.

### **A kupolakép mint Mária látomása**

A templomba lépő tekintetét legelőbb a főoltárkép ragadja meg, amely eleven színességével jól elválik a szinte monokróm építészeti környezetből **[85. kép]**. Hatalmas méretei, majdnem kétszeres életnagyságú alakjai révén jelenete már az orgonakarzat alatt állva is jól látszik és döbbenetes erővel nyomul a néző látóterébe. Eme távoli nézetből egyértelműen domináns szereplője a karjait magasba emelő Mária, akit megkülönböztet köpenyének kék színe és a kompozíció csúcspontján elfoglalt helye. A lépcsősorral kiemelt keskeny színpad és a festmény függőleges tengelye mentén aláhulló fénysáv kihangsúlyozza Erzsébettel alkotott kettősét, a vizitáció eseményébe foglalt dialógusát, illetve a hálaének előadásának mozzanatát.

Az evangéliumi történet drámai hatású színpadi szcénaként jelenik meg előttünk, és a képtér tagolásának plasztikus világossága és mélységi illúziója az *itt és most* hatásával teszi azt elevenné. A kép terébe *repousoir* figurákkal kitöltött proszcénium vezet be, és a díszletszerű háttérfal előtt szinte a körbejárható plasztika hatásával lépnek elő a szereplők. A Mária mögött magasodó építészeti kulissza árkádívei megismétlik a valódi architektúra, az oltárkép-keret és az oratórium-ablakok formáit, ami ugyancsak a képi világnak a néző terébe való integrálódását hangsúlyozza. A szellős kulisszatér jól olvasható téri viszonylatokat teremt: szemünk otthonosan igazodik el az előtér – középtér – háttér világosan definiált koordinátái között, és ez is a szereplők megközelíthető voltának és jelenvalóságának érzését fokozza. Az a

---

<sup>251</sup> Uo. Az *architecture noble et simple* ideálja a 18. században is szorosan kapcsolódott a templomépítészet műfajához. Az építészetelmélet (pl. Dupéron: *Discours sur la peinture et sur l'architecture*. Paris, 1758) a templomok egyszerű architektúrája, komoly és nagyszabású dekorációja mellett érvelt, amely elősegíti az imádságot, az áhítatot, a hívő belső koncentrációját: SCHULTEN, Holger: *Französische Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Theorie und Entwicklung der Dekorationssysteme*. (Europäische Hochschulschriften, 342) Frankfurt/M u. a.: Peter Verlag, 1999, 592.

benyomásunk, hogy a szentélybe eljutva, a kép keretét átlépve, magunk is részesei lehetünk a jelenetnek.

A racionálisan körülhatárolt doboztér eszményével szemben azonban Maulbertsch a színfallal nem zárja le a háttérrel, hanem széles árkádíveit ködbe vesző alkonyi tájra és felhős égre nyitja, amelynek éteri *sfumatója* látomásszerű aurával övezi a kép főalakját. Az akvarell hatására emlékeztető, áttetsző hatású, vibráló színfelületek az emberi világ profán környezetét, Zakariás otthonának bejáratát a szentséges misztérium terévé lényegítik át. Ezt a hatást fokozza a megvilágítás: a kép egén feltűnő mennyei ragyogás reflexe jól látható az alakokon, amint a ruhák meleg színeket átizzítja. Ennél is feltűnőbb azonban az a meglepően éles és intenzív fénysugár, amely Máriára hullik, és alakját a többiekétől megkülönbözteti. Ez a transzcendens fénynyaláb – amely visszatükröződik a háttér árkádján, a lépcsőfokokon és jobbra a szolgálók alakján, és intenzitását Szent József sötét sziluettje is aláhúzza – tündöklő fényoszlopként uralja a középteret, és erősen megvilágítva arcát és felemelt balját, hideg ragyogásba öltözteti a Szűz alakját.

Ahogy a jelenet élőképszerű megfogalmazásával, valós, érzékileg megragadható teret képező kulisszáival integráns része a szemlélő földi világának, ugyanúgy részesedik a kupolakép mennysországnak transzcendens valóságából is – a két szférát az említett szín- és fényeffektusok mellett Mária különleges pozíciója fűzi egybe, az, ahogyan a lépcső legfelső fokára lépő mozdulatával és magasba lendülő karjaival szinte elszakadni látszik a földtől.

A történet festői megformálása révén a szemlélés ezen első fázisa egy olyan távoli és átfogó nézőponthoz kapcsolódik, amely az átszellemült látnok szerepében tünteti ki a főoltárkép Máriáját, aki az ég felé ágáló tartásával, a fölfelé fordulás gesztusával a kupolafreskóra irányítja a tekintetet. A képek térbeli diszpozíciója a mennyezetkép paradicsom-vízióját eszerint először Mária látomásaként tárja az orgonakarzat alatt elhelyezkedő szemlélő elé, amivel értelmét a vizitáció eseményét megörökítő Lukács-evangélium mariológiai koncepciójába ágyazza, hogy azután túl is lépjen azon.

A beszámolóban megfelelően a Szentlélektől eltelt Erzsébet felismeri az Üdvözítő anyját, és az „Áldott vagy te az asszonyok között” köszöntéssel járul elé. Mária válaszul hálaénekében – prófétai módon – eljövendő felmagasztaltatását jelenti be: „mostantól fogva boldognak hirdet minden nemzedék.” Az ujjongó zsoltár világossá

teszi: ez a magasztalás Isten nagy tettének szól, amellyel a Messiás anyjává jelölte ki („nagyot tett velem a Hatalmas”). A *Magnificat*ban a Szűz teljes önnön valóját Isten eme üdvözítő tettének távlatából szemléli, amelynek révén a Teremtő népének egybegyűjtéséről gondoskodik. A hálaének szövegének java része – mint a megváltásra váró nép reményeit megfogalmazó ótestamentumi szövegekből összeállított kompiláció – ezért nem más, mint Isten országának meghirdetése:<sup>252</sup>

„Karja bizonysgot tett hatalmáról: szétszórta a szívük szándékában a gőgösöket, / letaszította trónjukról a hatalmasokat, az alázatosakat pedig fölemelte. / Az éhezőket javakkal töltötte el, de a gazdagokat üres kézzel küldte el. / Gondjába vette szolgáját, Izraelt, megemlékezve irgalmáról, / amelyet atyáinknak, Ábrahámnak és utódainak örökre megígért.” (Lk 1.51-55.)

Az oltárkép Máriája a kupolafreskóra tekintve önnön eljövendő megdicsőülését szemléli, amint az üdvözültek körében, feje körül az apokaliptikus asszony csillagkoszorújával a Szentháromság imadásába merül, és a szentek élén megjeleníti az egyháznak mint Isten megvalósult országának a kiteljesedését.

A kupolafestménnyel való összefüggésében az oltárfreskó fő témája ezáltal az Isten üdvözítő tervébe beavatott és annak beteljesedését *látó* Szűzanya. Nem kétséges, ebből a nézőpontból Mária az istenszemlélés révületében és boldogságában elmerülve mutatkozik meg, mégpedig úgy, mint akinek alakjában a különleges kegyelem révén elnyerhető vallásos tapasztalat, a *látomás* élménye válik láthatóvá.

A látomás a tridentinus misztika kifinomult rendszerében voltaképpen gyűjtőfogalom, amelybe beleértendő a víziók, a kinyilatkoztatások, a szózatok és az emóciók egyaránt.

„... tágabb értelemben mindezt a négyféle benyomást látomásnak lehet nevezni, mert hiszen, ha azt akarjuk kifejezni, hogy a lélek ért, azt is mondhatjuk, hogy lát.

... ezek a benyomások úgy jelennek meg a lélek előtt, mint a külső érzékek előtt, azért, ha pontosan akarunk megkülönböztetni, amit az értelem látás módjára fog föl ..., azt látomásnak nevezzük; amit úgy fog föl, mintha új

---

<sup>252</sup> LÉON-DUFOUR 886; SCHEFFCZYK – ZIEGENAUS 90-91.



dolgokról értesülne és venne tudomást, azt kinyilatkoztatásnak; amit hallás módjára, azt szózatnak; amit pedig a többi érzék módjára fogad be ... azt értelmi érzetnek nevezzük.”<sup>253</sup>

Abból a nézőpontból, amelyből az orgonakarzat alatt álló belépő előtt a főoltárkép a katedrális terének liturgikus és művészi egységébe tagozódva kínálkozik szemlélésre, Mária olyan látnokként tűnik fel, mint aki a tapasztalásnak ezt a teljességét éli meg. A freskó felső regiszterétől az oltárképig aláhulló mennyei fény és nem utolsó sorban a tágas teret derítő nappali világosság szinte kézzelfoghatóvá teszi, hogy a látnokra „Isten valamiféle sajátságos világosságot bocsát reá, amelynek fényében föltűnnek előtte a távol levő akár égi, akár földi dolgok”, és amelynek révén „a lehető legkönnyebb módon és legélesebben látja” azokat.<sup>254</sup> A kupolafestmény megjeleníti nekünk látomásának tárgyát, a liturgikus közeg a szó és a zene révén az érzékileg megjelenített istenélmény akusztikus összetevőjeként lép be, és a jelenet derűs és ünnepélyes megfogalmazása kifejezésre juttatja Mária lelki rezdüléseit, örömét – ahogyan azt meg is énekli: „szívem ujjong megváltó Istenemben” (Lk 1.47.).

A kép ennél fogva új fénybe helyezi a jól ismert evangéliumi történetet, és Máriában úgy jeleníti meg az Úr alázatos szolgálóleányát, mint akinek kitárulkozása az ég akarata és a kegyelem befogadása felé képessé teszi őt arra, hogy belső szenzibilitásának legmagasabb fokán eleven, víziószerű tapasztalatként élje meg Isten hívását.

A váci oltárképen kifejezésének intenzitása, tartása, a jelenetből szinte kioldódó, úgyszólván ég és föld között lebegő helyzete az elragadtatás állapotának fizikai jellemzőivel mutatja meg a Szűzanyát. Ezen a ponton nyeri el jelentőségét az a formai allúzió, amelynek felfedezése Mojzer Miklós érdeme: „Mária kitárt, a kompozíciót rendező keze, felemelkedő alakja, átszellemült feje Tiziano Assuntáját juttatja eszünkbe.”<sup>255</sup> **[86-87. kép]** Amellett, hogy a festészet történetének talán leghíresebb mennybevitel-képe a Nagyboldogasszonynak szentelt katedrálisban tematikus utalás hordozója lehet, a velencei mester fenséges asszonyalakjának tartása elsősorban az ég és föld határait átlépő lélek hihetetlenül expresszív erejű pátoszformulájaként válhatott Maulbertsch művének előképévé. Festőnk, miközben megtartotta a

<sup>253</sup> KERESZTES SZENT JÁNOS 236-238. (II. 23. 1-3.)

<sup>254</sup> Uo. 239, 242. (II. 24. 1. és 5.)

<sup>255</sup> MOJZER 289.

figurának a Jouvenet-képen [88. kép] elfoglalt pozícióját, feloldotta kéztartásának szimmetriáját és merevségét. A Tiziano-mű tanulságát szabadon fölhasználva az ég felé irányuló gesztust elevenné és kifejezővé tette, a lépő mozdulatot valódi kontraposztta alakította. Kompozíciója ezáltal az *aemulatió*nak, a mintaképek alkotó utánzásának a példája, amelyben az átvett formulák egy új művészi koncepcióban nyerik el értelmüket.

A tridentinus vallásgyakorlat minden mozzanata legfőképpen arra kívánta felkészíteni az embert, hogy az isteni akarat cselekvő alanyává váljék. Az ignáci lelki gyakorlat egészében, így az evangéliumi események fölötti meditáció folyamatában is az Isten akaratával való azonosulást, az ő akaratára irányuló akarat alakítását célozza meg, amely feltétele az érzékek hatékony működésének is:

„Kérem Istentől, a mi Urunktól azt, amit kívánok és óhajtok. A kérés feleljen meg a szóban forgó tárgynak; vagyis ha a szemlélődés a feltámadásról szól, kérjek örömet az örvendező Krisztussal; ha a szenvedésről, kérjek fájdalmat, könnyeket és gyötrelmet a meggyötört Krisztussal.”<sup>256</sup>

Mária nemes pátoszformulákkal megjelenített elragadtatása érzékeinek, belső empíriájának hathatós működését tárja fel a néző előtt, amennyiben az oltárkép megmutatja spirituális élményének egész lényét átható intenzitását, míg a kupolafreskó mintegy elénk vetíti látomását, amelynek átélésére az isteni akaratnak való önátadása tette képessé. Ahogyan Szent Ignác utalt rá az *Exertitiá*ban, hogy az imádság elmélyítésének során hasznára lehet a gyakorlatozónak, ha az érzékek alkalmazásában Krisztus vagy a Boldogasszony példájára támaszkodik<sup>257</sup>, úgy Szűzanya a váci oltárképen is arra invitálja a nézőt, hogy csatlakozzon hozzá Isten titkainak szemlélésében, utánozza őt érzékei használatában és a felső akarral való azonosulást keresve adja át magát a imádságnak.

---

<sup>256</sup> ES 48. pont

<sup>257</sup> ES 248. pont

## **A kupolakép mint a szemlélő látomása**

Ahogy a festő Máriát önátadásának emelkedett kifejezésével mintegy kiszakítja a jelenet lírai hangulatából és olvadékony atmoszférájából, arra ösztönzi a szemlélőt, hogy szemével kövesse tekintetének és cselekvésének irányát.

A bejárat felől a mennyezetkép Mária látomásaként mutatkozott, a Szűz intenzív érzelmi kifejezése révén megszólított, azonosulásra hívott, de az isteni dolgok szemlélésén még egyelőre kívül rekedt néző előtt. A kupolakép a hosszáz tengelye mentén előrehaladó befogadó számára tárul föl, úgy, hogy az ő nézőpontjára szervezett látvány szemlélése során ez a látomás az ő személyes víziójává alakul át.

A kupolafreskó ikonikus szerkezete olyan művészi lelemény, amely újfajta szintaxisba vonja a mennyezetfestészet európai tradíciójának formuláit. Mint láttuk, az osztrák késő barokk a paradicsomi témák, a mennyei glóriák megjelenítésében sajátos festői nyelvezetre lelt, és az egyéni megoldások ellenére is közös művészi célnak mutatkozott egy olyan képi világ megteremtése, amely a látványt a festői szublimáció révén eszményített földöntúli világgént választja el a szemlélőtől. A téri illúzió, az atmoszféra, a figurastílus olyan mennyországot varázsol a templomokba, amely az *ideale Himmelsraum* elérhetetlenségében magasodik a szemlélő fölé.

A váci kupolafreskó ettől gyökeresen eltérő élményre hívja nézőjét, habár számos elemet megőriz a paradicsomi mennyezetképek szokásos motívumkészletéből és *modusából*. A képszíntér festőien gomolygó és felszabdalt felhőszínpad, amelyre a mennybolt aranyló fénye zúdul. Az opeiont felhőgyűrű övezi, amelyet – mintha csak ők repítenék alá a lanternát – angyalok támasztanak meg. A színakkordban a középpont aransárgája, a felhőtakaró lila árnyalatai és a nagy foltokban előtűnő égbolt ragyogó kékje játssza a főszerepet.

A Maulbertsch által megteremtett képfolyamat megértéséhez azokra a festői eszközökre kell koncentrálnunk, amelyekre a kutatás a mester ez idő tájt kiteljesedő stílusváltásának szimptomájaként mutatott rá. A festő kései mennyezetképein mindenekelőtt a rövidülések virtuóz ábrázolására alapozott illuzionizmus háttérbe szorítása és a centrális perspektíva rendezőelvének, a táblakép, a „függő kép”

ábrázolási elvének újszerű érvényesítése a feltűnő.<sup>258</sup> A művész e tekintetben legmesszebbre a pápai plébániatemplom mennyezetképein (1781-83) megy majd, ahol a valós építészeti környezetet folytatni látszó illuzionizmus, a figurák rövidülése helyett centrális nézőpont, egységes cselekmény lesz a jellemző **[114. kép]**. A pápai freskóciklus világosan megmutatja, hogy a *tableau d'histoire* klasszikus kompozíciós ideálja miként írja felül a mennyezetfestészet szabályrendszerét. A kupola párkánya immár nem a boltozat nyílásaként értelmeződik, amelyen keresztül az égre tekinthetünk, hanem inkább képkeretként funkcionál, és a művész igyekezete eme körülhatárolt világon belül elsősorban arra irányul, hogy a *cselekmény* minél tisztább kifejtésének érdekében felügyelje és vezesse a néző tekintetét és figyelmét. A narratívának alárendelt diszpozíció az alulnézetből kibontakozó, a végtelen felé megnyíló tér helyett világosan körülhatárolt, perspektivikus színpadtérben bontakozik ki, amelyet a klasszikus, főként a 17. századi francia teória választott az *ordonnance*, az elbeszélő mozzanatok magába sűrítő és logikusan kifejtő képi rend eszményéül.<sup>259</sup>

A kompozíció meghatározott nézőponthoz kapcsolt rendje érvényesül a váci kupolafreskó szerkezetében is, itt azonban nem az esztétikailag zárt képi színpadtér elkülönítő effektusával. Többen rámutattak, hogy a mű szakít a paradicsom-kupolák megszokott, koncentrikus sémájával, amely a részleteket egyenletes elosztásban, a kupola alatti centrális nézőpontra komponálva sorakoztatja fel **[10. kép]**. Pigler ebben „tisztá rokokó atektonizmust” látott, Garas pedig a szerkezet, a csoportok elosztásának „nehezen áttekinthető” voltát kifogásolta.<sup>260</sup> Nem vették észre, hogy a boltmező eme szegmensekre bontása és az így elkülönített egységeknek a kupolakép illuzionisztikus szerkezetébe való beépítése az építészeti tér adottságaira való reflexió eredménye, és egy sajátos képfolyamat megteremtésének a céljával született.

Maulbertsch osztrák elődei javarészt ellipszis alaprajzú kupolákra dolgoztak, amely a koncentrikus szerkezetű paradicsom-jelenetek esetében is összetettebb kompozicionális tagolásra ösztönözte festőket. Általánossá vált, hogy a fő nézettel

<sup>258</sup> PIGLER 21. Stílusjelenségként, a klasszicizmus tüneteként értékeli: GARAS 1960 132-133. A kora klasszicista esztétika követelményeivel összefüggésben tárgyalja: MÖSENER 1993 146-149; DACOSTA KAUFMANN 68-86.

<sup>259</sup> PUTTFARKEN 229-262. A centrális perspektíva-szerkesztést a világosan olvasható kompozíció paradigmájaként kezelték: a mellékszereplők és -mozzanatok úgy vezetik tekintetünket a főhős felé, ahogyan az ortogonálisok futnak az enyészpont felé.

<sup>260</sup> PIGLER 28; GARAS 1955 83.

átellenben, a bejárat felett is egy-egy kiemelt szereplő vagy jelenet kapjon helyet, de a kereszt tengely végeit is gyakran hangsúlyozták figurákkal vagy csoportokkal. Az alakok folyamatosan körbefutó, egységes gyűrűt alkotó elrendezését így zárt kompozíciós egységekkel szakították meg.<sup>261</sup>

Festőnk a váci freskón teljes egészében negligálta a keresztirányokat: a kép figuracsoportjai kizárólag a hosszanti tengely két irányából nézve alkotnak „értelmes” egészet. E két nézet egyben két önálló mennyei szcénát tár a néző elé. Ezek egyike, a szentély felőli kizárólag a papság számára tárulkozik fel. Ebből a nézőpontból a lanterna közelében repülő nagy angyal, Erzsébet és Mihály háromszöge alatt, drámai tablót alkotva bontakozik ki Jézus eksztatikus kifejezésű tanítványainak csoportja, Isten iránti rajongásukban példát adva az apostoli folytonosságot képviselő püspök és a kanonokok számára **[20-21. kép]**.

A fő nézet azonban kétségtelenül a hajó felőli. Innen szemlélve a figurák a Szentháromságot övező, szélesen elterülő, laza figuracsoporttá egyesülnek **[9. kép]**. Maulbertsch alakjai a hosszirányra szerkesztett nézetek miatt csak enyhe rövidülésben mutatkoznak, ami a figuracsoportok szétterpeszkedő, reliefszerű elrendezésével együtt azt eredményezi, hogy a testek és a gesztusok mintázata jól olvashatóan rajzolódik ki szemünk előtt.

A fő nézetből feltáruuló látvány hatalmas figuraszínpada a boltfelület jó kétharmadára kiterjed, és tisztán érzékelhető határzónák választják el a boltozat túlsó övezetétől. A bal kereszthajó felett a szüzek csoportjában a tekintetek irányváltásának ritmusa szelídebb *enjambement*-nal vezet át az apostolok színpadához. A túloldalon viszont a Mihály arkangyal alatt sorakozó üdvözültek alakjainál a csoportfűzés drámai törésponthoz érkezik ott, ahol Szent György és az angyal széttárt karokkal ágáló alakja középpontos szimmetriába állítva egymásnak feszül **[111. kép]**. A lovagszent úgy zárja le a tridentinus szenteknek a főcsoporthoz kapcsolt sorát, hogy visszatekint a Keresztelő Szent János felett lebegő, füstölőt tartó angyalra, míg párja, a félmeztelen,

---

<sup>261</sup> Rottmayr Peterskirche-beli freskója **[103. kép]** a két pólusra épített típust képviseli: fő nézetben Mária koronázása, a bejárat felett Dávid király és Szent Mihály alakja emelkedik ki. A bécsi Karlskirchében a fő jelenet Borromei Szent Károly Szentháromság általi mennybéli fogadása lett, a túlsó oldalt és a kereszt tengelyeket pedig a teológiai erények hangsúlyozzák **[58. kép]**. Ezt a szisztémát Troger is követi Dreieichenben: a kompozíció sarokpontjait Szent Benedek és Szent Mihály, illetve Mária és Szent Péter párosa jelöli ki **[76. kép]**.

szárnyaival verdeső angyal pillantását Szent Mihályra szegezve vezet tovább a kupola szentély felőli oldalához.

Úgy tűnik, a fő nézet eme nyomatékos lehatárolása a művész nyilvánvaló szándéka volt a kép tervezésének már abban a fázisában is, amelyről a Pozsonyban őrzött olajvázlat tájékoztat **[38. kép]**.<sup>262</sup> A munka láthatóan nem saját kezű, de ügyesen utánozza a mester vázlatstílusának bizonyos bevett formuláit (például a sötét felhőgomolyagok között felvillanó, jellegzetes maubertschi „fényudvarok” motívumát, amelyek köré erősen megvilágított és sötét sziluettként látszó alakok csoportosulnak **[39-42. kép]**). Feltűnő, ahogyan a festő annak cezúrájának a közbeiktatásával, amely a figuracsoportok sorát keresztirányban megszakítja, a boltmezőt radikálisan kettéosztotta és a fő jelenet súlyát extrém módon megnövelte.<sup>263</sup>

A mű ily módon megformált sajátos ikonikus szerkezete az architektúra koordinátái között nyeri el értelmét, és a hajón végigvonuló szemlélőnek megjeleníti a szentek *descensus*át. A néző szeme előtt, amint az orgonakarzat alól elmozdul és hosszházban tekintetét fölemelve halad a négyzet felé, a festett látomás váratlanul életre kel. A nézőpont változtatásával a freskó egyre inkább kiszabadul a hajót a kupolatértől elválasztó hevederív takarásából, a figuracsoportok mind szélesebb ívben tárulkoznak ki és terpeszkednek szét, s az alakok egyre jobban a föld felé tűnnek gravitálni.<sup>264</sup> Ezáltal a mennyei sereg betölteni látszik a teret, a freskó szereplői szinte kézzelfogható valójukban az evilágba ereszkednek. Ezt a hatást erősíti a

---

<sup>262</sup> *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok. Katalóg výstavy*. Red. Jozef MEDVECZKY. Bratislava, 1999, Kat. 125.

<sup>263</sup> A boltfelület másik felét itt még négy kisebb-nagyobb csoport alkotja, középpont az apostolok helyett az egyházytárk látszanak, akik végül más elrendezésben a főszínpadra kerültek. Az erős kontrasztoknak, a vázlat festői finomságainak nyilván semmi köze a freskó tervezett szín- és tónusskálájához, inkább egy sajátos, az olajvázlatok esetében következetesen érvényesített *modus* formuláiról van szó. A vázlat műfajának a 18. században önálló szabályrendszeréről: BUSHART, Bruno: Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 15. (1964) 145-176; LEMMENS, Christiane: *Studien zur Bildgenese im Oeuvre des Franz Anton Maulbertschs. Zeichnung – Ölskizze – Ausführung*. Bonn: Lemmens, 1996

<sup>264</sup> Ezen a ponton különös jelentőséggel bír az a már korábban is hangsúlyozott tény, miszerint Maulbertsch 1769-ben restaurálta Daniel Grannak a bécsi udvari könyvtár dísztermébe festett kupolafreskóját, s ez a munka alkalmat kínált számára a barokk klasszikus irányát képviselő idősebb pályatárs reprezentációs eszközeinek tanulmányozására: KNAB, Eckhart: Über Maulbertsch und Gran (Maulbertsch és Gran). *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts* 45 (1975) 43-61. (143-149.); MATSche 203. Gran művének azonban nem csupán sűrű koloritja, súlyosabb és teltebb figurastílusa volt hatással Maulbertschre, hanem az is, ahogyan ezeket az eszközöket a nehézkedés és aláereszkedés festői témájának a megjelenítésébe építette. A Gran festette égboltnak inkább lefelé ereszkedő, mintsem felemelkedő hatásáról: DVOŘÁK 236, BRUCHER 229.

*Gesamtkunstwerk* szobrászati együttesének egy hangsúlyos eleme, azoknak nagy angyalfej-reliefeknek a sora, akik a négyezeti pillérek orgona- és oratóriumerkélyeit, valamint a szentély ablakkönyöklőit támasztják alá: Ők ugyanis a kerubok, a mennyei birodalom őrei, akik előhírnökként már velünk egy térben lebegnek **[34-35. kép]**.

Az aláereszkedés effektusát, a festett világ és a szemlélő valóságának összeolvadását a tekintet előtt mind jobban kiteljesedő látvány eme performatív elővezetése teremti meg, de a látomás fizikailag megtapasztalható voltát a festett figurák testiségének újfajta nyomatéka is aláhúzza. Amint a bevezetőben kifejtettem, a stílustörténeti kutatás Maulbertsch műveinek ekkoriban jelentkező világosabb és rajzosabb formaadásában, megvilágításuk viszonylagos egyöntetűségében és színelületeik biztosabb körülhatároltságában a mester utolsó, „klasszicizáló” korszakának sajátosságait mutatta ki, és szembeállította a korábbi művek drámai fény-árnyék kontrasztjaival, színezésük olvadékony finomságával, mindent magába olvasztó festőiségével, a figurák és a mozgások egymásba fonódó és hullámzó áramlásával.

„Az alakok szinte *epikus* felsorolásban sorakoznak egymás mellé, a formák precízebbek s egy kicsit szárazabbak is ... a fantasztikus és *lírai* hangulatot itt prózaibb elbeszélésmód, tárgyilagos előadás váltotta fel.”<sup>265</sup> Garas a két korszak festői előadásmódjának eme szembeállítását két olyan kategória köré szervezte, amely a folyvást előbukkan a Maulbertsch festészetéről szóló diskurzusban.<sup>266</sup>

A *lírai* Maulbertsch alakjában a művészettörténet-írás az irracionális művészi attitűd ideálját állítja elénk, akinek meseszerű, tranzitórikus világában a festői összkép elmossa a formák határait, feláldozza az ábrázolás elbeszélő logikáját és tematikus konzisztenciáját. Ezáltal a freskófelület formák és alakok – anonim, súlyuktól és klasszikus kifejező karakterüktől megfosztott „asztrálestek” – szinte absztrakt mintázatának hordozójává válik, amelyben a fény, a szín, a forma egy magasabb erő ellenállhatatlan sodrását jeleníti meg. Az öntörvényű médium a vallásos tapasztalat közvetítésében mondhatni az ikonográfiai jelrendszer és az elbeszélő mozzanatok fölé kerekedik **[105. kép]**.

<sup>265</sup> GARAS 1950 83-84. (kiemelés tőlem)

<sup>266</sup> Bővebben elemeztem: JERNYEI KISS, János: *Lyrische Erzählung bei Maulbertsch. Eine Phrase zur malerischen Autonomie. Acta Historiae Artium* 44. (2003) 315-328.

Az *epikus*nak az irodalomelméletből kölcsönzött kategóriája Maulbertsch váci műve kapcsán annyiban lehet helytálló, amennyiben az elbeszélés világosságára, a festői közeg nagyobb átlátszóságára, és egy olyasfajta képi szintaxis érvényesítésére reflektál, amely a táblaképfestészet, főként a klasszikus históriafestészet sajátja. A cselekmény menetének érthető és meggyőző kifejtésére törekvő „epikus” kifejezőmód szorosán összefonódik a festészetnek az itáliai reneszánszban vallott paradigmájával, amely az ábrázolás egyedül releváns tárgyának az emberi alakot tekintette. Eszerint a festmény nem más, mint figurák kompozíciója: a képi elemek értelme, összefüggése, hierarchikus rendje és olvasásuk iránya a mozgásban látható emberi testeken keresztül bontakozik ki.<sup>267</sup> A reneszánsz művészei, amidőn a hatalmas felületek kitöltésének, ritmizálásának és olvashatóságának problémájával szembesültek, ezt a narratív alapelvet a freskófestészetben is érvényre juttatták. Nem csupán az elbeszélő jelenetek, hanem az olyan eredendően statikus – hogy az előző fejezetben megismert kategóriával éljek: *simulacrum*-jellegű – témák esetében is, mint a mennyei disputák és glóriák, a képi szintaxis a szereplők által előadott fiktív cselekmény-mozzanatokra épül.<sup>268</sup> A festő invenciója hasonlóan az *istoria* alkotójáéhoz a kép szereplőinek mint mozgásban ábrázolt, cselekvő személyiségeknek a kitalálására irányul, amelyet érzelemkifejezéssel, karakterrel, ruházattal és más külső jegyekkel kapcsol egybe.<sup>269</sup> A testekből és tagokból – mint kifejező alkotórészekből – felépített figurális diszpozíciót a barokk mennyezetképek alkotói más és más módon egyeztettek össze a *macchiával*, a freskófelület foltszerű összhatásával, amely a kiterjedt tömegek és színelületek játékaként a

---

<sup>267</sup> PUTTFARKEN 97-121.

<sup>268</sup> KUHN, Rudolf: La „Disputa” e la „Scuola di Atene”: Storia o no? Proposte per la lettura del componimento ordinato in Raffaello. in: *Raffaello e l'Europa. Atti del IV. Corso Internazionale di Alta Cultura*. A cura di Marcello FAGIOLO / Maria Luisa MADONNA. Roma, 1990, 69-82.

<sup>269</sup> Jellemző, ahogyan például a Poussin és Le Brun képalkotási elvein nevelkedett Molière számára Pierre Mignard Val-de-Grâce-beli kupolaképe [78. kép] adott alkalmat, hogy a klasszikus elbeszélőművészetnek a *decorumra* és a téma világos kifejtését szolgáló hierarchikus komponálásmódra vonatkozó szabályait egy költeményében megénekelje. MOLIÈRE, Jean-Baptiste: A Val-de-Grâce templom kupolafreskója, 1665. in: *A klasszicizmus*. Bev., vál., ford.: RÓNAY György. Budapest: Gondolat, 1963, 136-137.



freskófestészetnek ugyancsak lényeges kritériumát jelentette, sőt többnyire meg is előzte azt.<sup>270</sup> A kutatók által Maulbertsch kései korszakában regisztrált stílusformulák a váci mennyezetképen szorosan összefüggenek a figurális kompozíció jelentőségének a *macchián* belüli térnyerésével, vagyis a művésznek azzal a törekvésével, hogy a mennyszög szereplői gazdagon artikulált, sokrétűen jellemzett cselekvésmozzanatokban álljanak előttünk.

Maulbertsch már tanulóévei idején, a bécsi akadémia növendékeként elsajátította az emberi érzelmek és szenvedélyek fiziognómiai megnyilvánulásain alapuló *expression des passions* metódusait. A Jakob van Schuppen irányítása alatt működő intézményben akkoriban már jó ideje francia mintát követő művészképzés jelentette az oktatás gerincét, amelynek szerves részét alkotta Le Brun karakterfejeinek elemzése és az érzelmi megnyilvánulások modell utáni tanulmányozása, illetve rendszeresek írtak ki pályázatokat bibliai és történelmi témák feldolgozására, amivel a növendékeket festői elbeszélő képességük fejlesztésére ösztönözték.<sup>271</sup> A barokk klasszikus irányzatának hatása – képi idézetekben, figuratípusokban, kifejezési formulákban – Maulbertsch ifjú kori műveiben is jelen volt, majd ez irányú érdeklődése az 1760-as évektől egyre inkább fölerősödött.<sup>272</sup> A késő barokk mennyei glóriák stilizált és sztereotip pátoszformuláit, a figurákat absztrakt mintává átíró mozgásmotívumait a váci kupolafreskón már a klasszikus históriafestészet

---

<sup>270</sup> Bernini például – akinél a *contrapposto*, az elemek kontrasztokkal való megkülönböztetése révén elért feszültség a művészi formálás alapelveként jelent meg – azt javasolta a művészeknek, hogy előbb papírból kivágott formák segítségével találják meg a kompozíció nagyobb tömegeit és azok kontrasztjait, s csak azután töltsék meg az alakzatokat figurális részletekkel. Panofsky ezt az eljárást a komponálás leonardói módszerével állította szembe, „aki a felhőkbe és a fal föltáiba alakokat, tájakat vagy mozgalmass csoportokat látott bele, akinél tehát az alakatlan maga emelkedik formává, addig itt a forma alárendelődik az alaktalannak, hogy az objektív dolgok elhatárolásán túl világos és sötét, üres és kitöltött felületek nagy kontrasztjait teremtsen meg.” PANOFSKY, Erwin: *Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstschauungen Berninis. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* XL (1919) 241-278: 274.

<sup>271</sup> GARAS, Klára: *Über Meister und Vorgänger Maulbertsch (Maulbertsch mesterei és előfutárai). Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts* 45 (1975) 21-41. (133-141.); SCHREIDEN, Pierre: *Jacques van Schuppen, 1670-1751. L'influence française à Vienne dans les arts plastiques au cours de la première moitié de XVIIIe siècle*. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1983, 39-41; HOSCH, Hubert: *Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie*. in: *Maulbertsch 1994*, 14-92.

<sup>272</sup> Franz Matsche Maulbertsch kései stílusváltását Daniel Grannal való kapcsolatán keresztül vizsgálta, és mindenekelőtt olyan gyakorlati alkotóként mutatta be, aki nem a teória vagy a politika elvárásaiból, hanem a rendelkezésére álló mintaképek értő felhasználásából indul ki. Ez az a vonás, amely az idős Maulbertsch „klasszicizmusát” a 18. század végén kibontakozó, esztétikai programokkal alátámasztott és az antikvitás közvetlen, stílushű recepcióját képviselő „valódi” klasszicizmusától megkülönbözteti: MATSCHE 205-206. Hogy mesterünk inkább a számára közvetlenül elérhető klasszikus mintaképek, így a „barokk” nagy generációjának tagjainál, Rubensnél, Grannal megismert formulák értő felhasználásában és az új elvárásokhoz való igazításában jeleskedett, a váci freskómű is alátámasztja.

affektusábrázolásait idéző, kifejező gesztusokká alakította át, és határozott mimikával párosítva tisztán olvasható, cselekményszerű kapcsolatba vonta szereplőit.

A históriafestészet szabályrendszerének elemeit magába olvasztó képi szintaxis bevezetője egy ősi, ugyancsak a táblaképfestészetből ismert formula: a figurák sorát a nézőhöz közel, közvetlenül a kupolapárkány fölötti sötét felhőn kiemelve Szent Ágoston és Szent Kristóf kettőse nyitja meg **[109. kép]**. A jámbor óriás, Migazzi védőszentje alázatosan fogadja az agg püspök útmutatását, aki őt a mennyei *civitas* titkainak szemlélésére invitálja. Párbeszédük és az egyházatya magyarázó gesztusa eszünkbe juttathatja Alberti históriafestőknek szóló tanácsát: „Helyesnek tartom továbbá, ha van valaki a történetben, aki figyelmeztet, és felhívja figyelmünket arra, amit benne véghezvisznek, vagy kezével hív a látvány megtekintésére.”<sup>273</sup> Nem valószínű, hogy Maulbertsch számára a quattrocento teoretikusának elméleti fejtegetései szolgáltak volna kiindulópontul, a történetmesélés klasszikus szabályait inkább az olyan kanonizált mintaképek alapján ismerhette meg, mint Raffaello *Disputája* **[110. kép]**. A vatikáni freskó képi világába a jelenet szélén elhelyezett alakok vezetnek be, akik nem csupán a szemlélő érzelmi ráhangolódását támogatják, hanem a képolvasás irányát is megszabják: a könyv fölött vitatkozó alakok izgatott párbeszéde, majd a mutató, egymást buzdító gesztusok és az élénk és áhítatba révedő tekintetek visznek el a tartalmi középpont felé. A bevezetés mozzanata, amely Raffaellónál és a históriajelenetet feldolgozó táblaképeken általában a szcena bal szélén helyezkedik el, Maulbertschnél is a kép esztétikai határára, vagyis közvetlenül a boltozat párkánya fölé került. A néző teréhez ily módon a legközelebb hozott alakok dialógusában Szent Ágoston a valódi közvetítő figura: a beavatottak emelkedett nyugalmával vezeti társa figyelmét a mennyei szféra felé. Vele szemben Kristóf gigászi – szinte michelangelói – aktja, ahogyan az ember megváltás utáni vágyát kifejezve az egyházatya felé fordul, inkább a hívő befogadói viszonyulására tesz javaslatot. Nem kétséges, védőszentje alakjában Migazzi püspök önnön szellemi képmását is odaállította hívei elé, aki példát mutat a misztériumok feletti intenzív és odaadó kontempláció keresésében. A többiek azután, elsősorban Szent Ferenc és Szent István vértanú átszellemült arckifejezésükkel, Gábrriel és angyaltársai gesztusaikkal tovább terelik a tekintetet. A kupolapárkány fölé ültetett csoport ezáltal klasszikus narratív

---

<sup>273</sup> ALBERTI 121. (II. 42.)

képi alakzatként jelenik meg, amely a nézőt arra invitálja, hogy a szereplők pszichikailag jellemzett kapcsolatainak leolvasásával kövesse végig a festmény „cselekményét”.

A kupola felületén felsorakozó alakokat, leginkább például az apostolok drámai csoportját szemlélve nem nehéz ráismerni a testi ékesszólás klasszikus képi örökségének jelenlétére. Ám az olyan konkrét motívumkölcsonzések ellenére, mint Szent Péter alakjának ülő kontraposztja, amely Raffaello *Színeváltozásán* Máté pózára emlékeztet (és visszaköszön benne az az energikus mozdulat is, amellyel Szent József fordul vissza Jouvenet akadémikus ízű *Vizitációján*), ez a hatás nem a típusok és a gesztusnyelv fennköltségében mutatkozik meg, inkább abban, ahogyan a kézmozdulatok és a tekintetek egymásba fonódó láncolattá szerveződnek. **[106-108. kép]**

Egyes szenteket jól ismert szerepükben, megjelenítésük hagyományos, attribútum-szerű mozdulataival látjuk viszont, de úgy, hogy cselekedetük a jelenet egészébe integrálódik. Keresztelő Szent János úgy mutat Jézusra, hogy a mögötte sorakozó tridentinus szentek csapatát hívja vele hódolatra **[13. kép]**, Kalazanci Szent József Mária monogramját felmutatva hasonlóképpen invitál imádságra **[14, 111. kép]**, Szent István a mennyei mise áldozatának szertartásába olvadva ajánlja fel felségjelvényeit és fiát. Mások egymás felé fordulva élénk párbeszédet folytatnak, amivel a mennyei disputa, az üdvözültek közötti szent társalgás ismert mozzanatát viszik a jelenetbe.

Láttuk, Szent György és angyali társa **[111. kép]** határozott irányú, egymást keresztező gesztusainak és pillantásának milyen lényeges szerepe van a kupola fő nézetének kompozicionális lehatárolásában, de a két alak kavargásának eme kiszámított zűrzavarában az eksztázis kifejezése is a tetőpontjára hág. Az egymással élesen szembeszegezett és khiasztikusan irányított tekinteteknek és gesztikának ez az összetett hálózata – egy rubensi formula szabad és erősen kimerevített átfogalmazásaként – hatásosan jeleníti meg az Isten közelségét élvezők önkívületét.<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> Rubens eme „rejtett szimmetriája” sajátos feszültséget keltő eszközként leghatásosabban a *Decius Mus halálán* **[112. kép]**, a lováról lebukó főhős és gyilkosának kontrapunktikus szembeállításában jelenik meg: BRASSAT, Wolfgang: Tragik, versteckte Kompositionskunst und Katharsis im Werk von Peter Paul Rubens. in: *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock*. Hg. v. Ulrich HEINEN / Andreas THIELEMANN. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, 41-69: 44-45.

A testbeszéd világossága és expresszív ereje így a freskó minden alakját a lelki élmény intenzitásának egy-egy fokozatához köti. A szemlélő a figurák érzelmi kifejezésének a csendes, befelé forduló meditációtól a heves elragadtatásig terjedő skáláját végigkövetve voltaképpen az Istennel való egyesülés stációival szembesül: a kép „olvasásával” a szemlélődés belső „története” áll össze a nézőben.

A tekintetek és a gesztusok közül nem egy közvetlenül a szemlélőre irányul. Elsősorban az angyalok azok, akik jelentőségteljesen a nézőre pillantva igyekeznek bevonni őt az égi istentisztelet szertartásába. Krisztus jobbján egy angyal nyitott könyvből énekel himnuszt, társa pedig tekintetével és felemelt mutatóujjával inti csatlakozásra a nézőt **[19. kép]**. Keresztelő Szent János mögött egy ragyogó fénybe állított angyal a szemlélőnek címezve ismétli meg a próféta mutató gesztusát és hívását **[13. kép]**. A megdicsőült és a földi egyház liturgiában való összeolvadása szempontjából van jelentősége Szent Borbála alakjának is, aki ugyancsak kitekintve, az evilági hívónek mutatja a kelyhet és az oltáriszentséget **[18. kép]**.

A freskó szemlélőjének címzett gesztusok közé tartozik az építőmesteré, aki a templom alaprajzát tartja **[17. kép]**. Mint az ikonográfiai elemzésben említettem, a figura legfontosabb szerepe, hogy az aktuális jelent Isten országa kibontakozásának folyamatába, a katedrális építését az üdvtörténet sodrába ágyazza. A templom alaprajza a mindenszentek ábrázolásának kontextusában eszünkbe idézheti a Jelenések könyvének szimbolikus építményét, Isten templomát, a szent várost (Jel 11. 1-2.), amelyet Jánosnak föl kell mérnie, és amely nem más, mint a szentek közössége, Krisztus egyháza. Az építőmester, miközben a képből kitekintve pálmaágat kínál és az alaprajzot mutatja fel, a kőből épített templom eme átlényegülésére emlékezteti a benne összegyűlteket, amely úgy válhat valóra, ha azok a megdicsőültek gyülekezetével csatlakoznak Isten élő kövekből épülő egyházához.<sup>275</sup>

„A klasszicizmus felé vezető út” figura- és jelenetfelfogásával tehát Maulbertsch újfajta feltételeket teremt a paradicsom festői víziójának befogadásában. A kép azáltal, hogy a történetmesélés hitelességével – valóságos érzelmi reakciókat tükröző mimikával és gesztikával – járja körül az alakokat, eleven jeleneteket teremtve

---

<sup>275</sup> A pálmaág jelen esetben tehát nem attribútum, hanem az üdvözültek mennyei jutalma, amely Krisztus követőire vár.

fokozza a látomás valóságosságának és jelenvalóságának érzését.<sup>276</sup> A tekintetek és taglejtések rendszere világosan olvasható képi hierarchiába fűzi az alakokat, és a kitekintő alakok, kifelé irányuló gesztusok révén ez a szubordináció a néző világára is kiterjed, aki így meghívást kap, hogy maga is megélje a vallásos rajongás azon fokozatait, amelyek széles skálán előadva jelennek meg a szereplők érzelmi kifejezésében. A váci kupolakép olyan képi szintaxisra épül, amely az affektusok olvasásának a törtériefestészetben kimerített befogadási mechanizmusát integrálva teszi nézőjét megszólítottá.

A kép drámai hatása azonban mindenekelőtt annak az eredménye, hogy a szemlélő mozgása és aktív befogadói közreműködése kelti életre: a szemlélés során feltárult különböző látványelemeket ő állítja össze szerves egésszé. A művészi megjelenítés illetően természete, amely specifikus eszközeivel nézőjét alkotó befogadásra mozgósítja, egy modern médium, a mozgókép alkotási stratégiájával írható le, ahogyan például a filmes Eisenstein programjában nyert megfogalmazást:

„A néző érzelme és értelme hozzátartozik az alkotás folyamatához. A nézőt arra készítik, hogy végigjárja az alkotásnak ugyanazt az útját, amelyet a művész már végigjárt. A néző nemcsak látja a mű ábrázolandó elemeit, hanem a szerzőhöz hasonlóan át is éli a megjelenítés keletkezésének és kialakulásának dinamikus folyamatát ... minden néző, egyéniségének megfelelően, a maga módján, a saját tapasztalataira támaszkodva, fantáziájából és asszociációinak szövevényéből merítve, jellemének, erkölcsének és társadalmi hovatartozásának megfelelően formálja ki magában a képet a szerző által felvázolt, pontos irányt mutató ábrázolások alapján, amelyek egyenesen elvezetik a nézőt a téma megértéséhez és

---

<sup>276</sup> A klasszikus poétikák szerint a kerek egészként előadott történet – amelyben minden alak a maga szerepét játszva logikus, hitelesnek tűnő egésznek alkot, és a befogadóban az *itt és most* hihető élményét kelti – mintegy szavatolja a megjelenítés igazságát: „Mivel a költőnek az olvasókat a valóság látszatával kell elámitania – mégpedig nemcsak meggyőzni őket a tárgyalt dolgok igazságáról, hanem úgy éreztetni velük mindent, hogy elfeledkezve az olvasásnál úgy érezzék, jelen vannak, látják és hallják az eseményeket –, szükséges meggyökereztetni lelkükben ezt a valóságtudatot, amelyet legkönnyebben a *történelem* tekintélyével lehet elérni.” A szövegben használt *istoria* kifejezés értelmét jelen esetben inkább az *elbeszélésre*, a *történetelmondásra* utaló jelentésárnyalata adja meg: „Per questo, dovendo il poeta con la sembianza della verità ingannare i lettori, e non solo persuader loro che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa a i lor sensi che credano non di leggerle, ma di esser presenti e di vederle e di udirle, è necessitato di guadagnarsi nell’animo loro questa opinion di verità; il che facilmente con l’auttorità della *istoria* li verrà fatto.” TASSO 5. magyar kiadás: 15. (kiemelések tőlem)

átéléséhez. Ez ugyanaz a megjelenített kép, amelyet a szerző elképzelt és megalkotott, de létrehozásában szerepet játszik a néző alkotó tette is.

... A szerző által kigondolt kép fokozatosan összefonódik a néző által teremtett képpel ... Az én képemmé válik, amely bennem, a nézőben születik meg és alakul ki.”<sup>277</sup>

Azáltal, hogy a térben való mozgás egy dinamikusan és temporálisan megélhető tapasztalat motorjaként a mű befogadásának a folyamatába épül, kimozdítja a szemlélőt az előzetesen adott – például az ikonográfiai formulákban rögzített – fogalmi tartalmak regisztrálását kereső látás közömbös pozíciójából. A figurák testiségének fokozásával elért fizikai jelenvalóság-érzés és a históriafestészet kelléktárából átemelt affektusábrázolás meggyőző eszközein túl a freskónak ez a néző mozgása révén megvalósuló animációja adja meg igazi ábrázolóerejét, és avatja a látás, a befogadás folyamatát eseménnyé, a végrehajtás tettévé.<sup>278</sup> A mű ezzel készletti alkotásra a szemlélőt, amivel benne is megszületik a látomás emocionálisan átélhető élménye, amelyre a belépéskor az oltárkép Máriájának affektív felszólítása ösztönözte.

---

<sup>277</sup> EISENSTEIN, Szergej Mihajlovics: Montázs. (1938) in: *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Vál., szerk., bev. NEMESKÜRTY István. Budapest: Gondolat, 1963, 195-229: 211-212. A művészi megjelenítés filmes eszközeire vonatkozó reflexiót Giovanni Careri vonta be a barokk szakrális terek sajátosan strukturált, műfajokat egyesítő expresszív működésének leírásába. A szerző Bernini *bel compostó*jának működését Eisenstein montázs-fogalmával mutatkozó rokonságában világítja meg. Elsősorban arra koncentrál, hogy a műfajok, az anyagok és ábrázolási rendszerek sokfélesége minként találkozhat és alkot láncolatot egy szerves struktúrába szerveződve, és hogy a heterogén összetevőket egyesítő kompozíció és az elemek közötti váltások megrendítő ereje hogyan teremti meg a mű kivételesen erőteljes emocionális hatását: CARERI 75-84.

<sup>278</sup> BOEHM 244.

## Túl a képeken

A szemlélés útja során a mű illuzionisztikus megjelenítőereje nézőjét mintegy a *képalkotó* pozíciójába helyezi, és a személyessé tett látomásban a befogadó megtapasztalhatja Isten és üdvözült népe alászállását, a földi, az evilági zarándoklatát járó egyház tagjaival való egyesülését. Ez az élmény az eucharisztikus áldozat bemutatásakor nyeri el teljes értelmét, amikor a mise az *ecclesia militans* tagjait is látható közösségként a templom terében egybegyűjti, amikor a celebráns annak fejeként imáiban szólítja a szentek karait és a hívek a rítus szimbolikus cselekedeteiben maguk is megélhetik mennyei polgártársaikkal való összetartozásukat.

A kupolakép illuzionisztikus működése révén a mennyei egyház prezenciája tehát a liturgikus és a képi megjelenítés egybeolvadásában, egymást átható működésében teljesedik ki, és szorosan összefonódik az egyház *itt és most*, a templomban összegyűlt tagjainak fizikai jelenvalóságával. Mindez a szemlélő számára kivételes megjelenítőerővel teszi megtapasztalhatóvá önnön világának a láthatatlannal való összeolvadását, amely a liturgikus térben, a liturgia által megy végbe. A kép révén felismerhetővé válik Isten hívása, aki a szemlélőt ezáltal személyesen is országába szólítja.

Ahogy a népe körében megdicsőülő istenség a szentek élén trónoló Máriával aláereszkedik, megeleveníti az Apokalipszis ismert vízióját, a vőlegényének fölékesített menyasszony, vagyis Krisztus jegyese, az egyház érkezését. Ebben a mitologikus képben Isten és népe végleges egymásra találása fogalmazódik meg, s a kupolafestmény hasonlóképpen, mintegy János látomásának szózatával állítja a hívő szeme elé szentek közösségét: *ecce tabernaculum Dei cum hominibus*, „íme, Isten hajléka az emberek között”(Jel 21. 3.).

Az Isten általi megszólítottóság eme érzéki tapasztalatban megvalósuló élményét azonban, mégoly teljes és átható is, a hívőnek, ha tökéletes istenismeretre törekszik, maga mögött kell hagynia:

„Ezek a látomások, tekintve, hogy teremtmények látomásai, amelyek Isten lényegével nincsenek semmi arányban, vagy hasonlóságban, vagy

közösségben, nem szolgálhatnak az értelemnek közvetlen eszközüül arra, hogy Istennel egyesüljön. Épen azért illik, hogy a lélek tagadólag viselkedjék velök; ... mert csak így haladhat előbbre a közvetlen eszköz, a hit útján. Azokat az alakokat tehát, amelyek az ilyen látomások révén bevésődtek a lélekbe, ne gyűjtse garmadába és ne tekintse kincseknek és ne ragaszkodjék hozzájuk, mert ... nem haladna Isten felé a mindenről való lemondás útján.”<sup>279</sup>

Ez az elmozdulás a templomtérben a főoltárhoz való közeledésben valósul meg, ami a nézőt a kupolafreskó látványától megfosztva ismét az oltárképpel szembesíti. A haladás iránya egybevág a liturgia kiteljesedésével, az áldozás mozzanatával, amely a híveket a szentélykorláthoz szólítja, hogy az oltáriszentség vétele révén egyesüljenek Krisztussal. Ha a freskóról, amely Istennek népe közé való alászállását tette jelenvalóvá (*ecce tabernaculum Dei cum hominibus*), rátekintünk az oltárképre, felismerhetjük a Mindenható evilági hajlékát az emberek között: Máriát, aki méhében hordozza a Megváltót. Alatta helyezkedik el az oltárasztal, amelynél a mise szertatása során az ostyát a celebráns Krisztus testévé változtatja át. Az oltárkép Máriája így kettős értelemben is a Krisztus-hordozó, a *tabernaculum Dei* szerepében magasodik előttünk: egyrészt mint Istenszülő, az Ige megtestesülésének eszköze, másrészt mint megszemélyesítője annak az egyháznak, amely itt, a földön a liturgiával és az oltáriszentség kiszolgáltatásával teremti meg Isten hajlékát az emberek között. Ezen allúziók révén a kupolaképtől az oltárfreskóig húzódva egy olyan kozmikus tengely rajzolódik ki, amelynek mentén az isteni szubsztanciának a fizikai világban, az evilági létben való megmutatkozása követhető nyomon: a kupolafreskó az ábrázolhatatlan istenséget a földi szemeknek kitárulkozó vízió láthatóságába emeli át, majd a főoltárkép a megtestesülés Márián keresztül megvalósuló misztériuma révén a szentség színe alatti elrejtettségében mutatja fel.

A festmény ezt a szakramentális vonatkozást a *Maria gravida* ősi ikonográfiai formulájának újrafogalmazásával teremti meg. A várandós Istenanyának *tabernaculum Dei*ként való értelmezése és tisztelete nem volt ismeretlen a 18. századi néző számára. Német és osztrák területekről már az előző évszázadból szép számban maradtak fenn olyan Mária alakjaként megformált monstranciák, amelyek a szobor

---

<sup>279</sup>KERESZTES SZENT JÁNOS 243. (II. 24.8.)



belsejébe helyezett és az *ostensorium*-nyíláson keresztül megmutatott oltáriszentséget – a megjelenítés meglehetősen bizarr közvetlenségével – a Szűz méhének gyümölcsként teszik láthatóvá a híveknek **[115. kép]**.<sup>280</sup> Szent Ignác *Lelkigyakorlatainak* egy 1676-ban Antwerpenben megjelent kiadásában a megtestesülés feletti meditáció leírását az áldott állapotú Máriának olyan ábrázolása kíséri, amely őt előtte hódoló angyalpárral mutatja. A jelenet azoknak a barokk tabernákulumoknak a jellemző elrendezését követi, amelyeken a szentségtartót adoráló angyalok szobraival vették körül **[116. kép]**.<sup>281</sup> Maulbertsch képén a szereplők hasonló alázattal övezik a *Gravidát*, az isteni Ige tabernákulumát, gesztusaikkal a Mária testében születésére váró Istenfiú előtt róják le tiszteletüket. A liturgikus közeg és a tematikus allúziók révén belépő eucharisztikus összefüggés új értelemmel ruházza fel a főoltárkép Máriáját: az eddigi látnok helyébe a megtestesült Igét hordozó, „kegyelemmel teljes” Istenanya lép.

A szentélykorláthoz érkező szemlélő számára a közeli nézőpont a jelenet festői megformálásának újabb részleteit tárja fel, és a befogadás megváltozott feltételei között új felismerésekre ösztönzi. A képhez közeledve először is Mária alakjának tömege, testessége válik szembetűnővé. Ölének kidomborodó kontúrja és a testét övező, mély öblöket vető drapériák esése innen nézve rajzolódik ki jól látható módon. A graviditás mozzanatának vizuális nyomatékai között különösen feltűnő a derékon megkötött köpeny ívelése, amely az anyai ölet védelmezően körülveszi. A fény, amely a kupolafreskóval való összefüggésben a látnoki szem előtt feltáruló teofánia kisugárzása volt, a megváltozott kontextusban immár a kegyelem kiadásának látható jele, amely fényzőn képében omlik alakjára. Máriának a kegyelmi adomány révén elnyert teljes belső átalakulását fejezi ki a feje körül jól láthatóan izzó fényglória is.

Amidőn a festmény immár teljes egészében uralja látóterünket, tisztán feltárul előttünk a képszínpad elemeinek, a testtartásoknak, a taglejtéseknek és a mimikának az a finoman összehangolt rendszere, amellyel a festő a tekintetet irányítva elvezeti a szemlélőt Mária intenzív belső tapasztalatának megértéséig és a vele való azonosulás élményéig.

<sup>280</sup> LECHNER, Gregor Martin OSB: *Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst.* (Münchner Kunshistorische Abhandlungen IX) München – Zürich: Schnell & Steiner, 1981, 149-162, valamint: Kat. 247-256.

<sup>281</sup> Uo. Kat. 186.

Maulbertsch dramaturgiai teljesítményét mindenekelőtt az a tudatos kritikai viszonyulása fedi fel előttünk, amely a képi elbeszélés európai tradíciójának ismeretében az előképként adott Jouvenet-mű narratív szerkezetének felülvizsgálatára vezette **[88. kép]**. A francia mester képének elbeszélő mozzanatai az akadémikus művészetnek egyik jellemző törekvésére vezethetők vissza, amely a festőket a kép diszkurzív világosságának megteremtésére, az emberi érzelmek minél egyértelműbb fiziognómiai jelekkel való kifejezésére ösztökélte. Jouvenet – mestere, Le Brun szellemét követve, aki az arckifejezés expresszív működésének elemzésére és kodifikálására összpontosított – a képi elbeszélés hitelességét és logikáját a taglejtések minél tartalmasabb és differenciáltabb megjelenítésétől remélte.<sup>282</sup> A párizsi Notre-Dame számára készített *Vizitációján* a rá jellemző látványos és artisztikus pátoszformulák sorakoznak fel, de mint más művein, itt is, olyannyira lekötötte az egyes szereplők beállításának és mozdulatainak kifejezőértéke, hogy azok fölerősítésével éppen a hőn áhított elbeszélő egység szenvedett csorbát. A túlhajtott gesztikával megjelenített alakok gyülekezetében – „mintha az utolsó felvonás zárójelentében minden színész a színpadra lépne”<sup>283</sup> – elvész a jelenet tartalmi logikája: a testi ékesszólásnak a főalakoknál megfigyelhető egyöntetű *fortissimója* elnyomja Mária átlelkesült kifejezésének intenzitását.

A szcéna újragondolása és átfogalmazása során Maulbertsch következetesen a klasszikus históriafestészet narratív szabályai mentén haladt és a maga helyén vetette be annak sajátos alakzatait is. A mellékszereplőknek a főalak érzelmi kifejezésére adott válaszait úgy szervezte egybe, hogy a kompozíció olvasása nézőjét a jelenet spirituális magvához vezesse.

A középtér magas színpadának figurái között Erzsébet mutatja a legközvetlenebb reakciót a Szűz elragadtatottságára. Jouvenet dagályos szentimentalizmussal megformált, az alázat túlfűtött kifejezésével meggörnyedő figurája helyébe a váci képen egy típusában és megnyilvánulásában is természetesebb, a képi elbeszélés láncolatába szervesen beilleszkedő alak került. Az evangéliumi történet Erzsébetet Máriához szóló köszöntésében úgy állítja elénk, mint aki felismeri benne a Messiás kiválasztott anyját és nem utolsó sorban az Istenben való hit példáját:

<sup>282</sup> KIRCHNER, Thomas: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Mainz: Philipp von Zabern, 1991, 87.

<sup>283</sup> MOJZER 289.

„Áldott vagy az asszonyok között, és áldott a te méhed gyümölcse! Hogy lehet az, hogy Uramnak anyja jön hozzám? Lásd, mihelyt meghallottam köszöntésed szavát, az örömtől megmozdult méhemből a gyermek. Boldog, aki hitt annak beteljesedésében, amit az Úr mondott neki!” (Lk 1. 43-45.).

Maulbertsch oltárképén gazdag jelentésárnyalatú kifejezéssel ruházta fel Erzsébetet: mozdulatában nemcsak a Boldogasszony elé járuló istenfélő alázata, hanem Mária különös lelkiállapotának meglátása és átérzése is megfogalmazódik. A hódolat vagy a köszöntés – Vizitáció-jeleneteken megszokott – motívuma helyett ugyanis a festő olyan taglejtéssel ábrázolta alakját, amely a retorika hagyományára alapozott klasszikus históriafestészet gesztusnyelvében egy sajátos lelki tapasztalat, az *admiror* [„csodál, bámul, furcsának vagy meglepőnek talál”] kifejezésére használtak.<sup>284</sup> A reneszánsz festészeti örökségében a mozdulat felhasználásának *locus classicus*át Raffaello *Színeváltozása* [**63. kép**] adja: a kép felső mezőjének bal szélén Szent Justus – a kép rendeltetési helyéül szánt narbonne-i katedrális védőszentjeinek egyike – hajol meg ezzel a gesztussal Krisztus előtt. A figura tartása és kézmozdulata annak a rácsodálkozásnak és hódolatnak a kifejezése, amelyet Jézus mindaddig rejtőzködő isteni természetének feltárulkozása vált ki a férfiúból.<sup>285</sup> Maulbertsch a klasszikus képi tradíció alakzatainak ismerőjeként és értő alkalmazójaként a jellegzetes taglejtés átvételével Erzsébetnek a Megváltó szülőanyjával való találkozását valódi misztikus élményként fogalmazta meg: a nőalak álmélgodó-odaadó tartásában az emberiség történetében bekövetkező sorsdöntő esemény felismerésén túl a Szűzanya szeme előtt láthatóvá váló belső átalakulására, megvilágosodására való ráismerés tükröződik. Maulbertsch ifjúkori műveinek expresszív erejét idézve nem riad vissza a figura élesen karakterizáló, sőt szinte karikírozó jellemzésétől. Ezzel és a szaggatott ecsetvonásokkal, a zöld ruhán

<sup>284</sup> Leírása: QUINTILIANUS XI. 3. 100. „A csodálkozás kifejezésére alkalmas taglejtés az, mikor a kézfejet mérsékelten hátrafelé görbítjük, az ujjakat a legkisebben kezdve egyenkint behajlítjuk, majd ugyanazon sorban visszafelé kiegyenesítjük s egyúttal a kézfejet megfordítjuk.”

<sup>285</sup> Raffaello igyekezett a szónoki gesztust Quintilianus leírását követve akkurátusan, a maga teljes lefolyásában megjeleníteni, amennyiben a figura jobb keze a *Szónoklattan* útmutatása szerint a még behajlított csuklóval és ujjakkal látható, míg a bal tenyér már kifordítva, kiegyenesített ujjakkal jelenik meg. (Bár a retorikai hagyomány és Raffaello affektusábrázolásának kapcsolatára PREIMESBERGER rámutatott és felismerését az apostolcsoport elemzésében remekül hasznosította is, ez a részlet elkerülte figyelmét.) Maulbertsch szimmetrikus kéztartással, a már kiteljesedett taglejtéssel jelenítette meg Szent Erzsébetet, úgy, ahogyan azt Bulwer retorikai kézikönyvének illusztrációja is [**62. kép**] mutatja.

megcsillanó fényfoltok izgatott vibrálásával a Raffaellótól ellesett emelkedett gesztusból a szikár öregasszony törékeny testét minden ízében átható, valódi, energikus pátoszformulát teremtett.

Erzsébet mögött a lehunyt szemmel álló, botra támaszkodó aggastyánként megjelenített Zakariás alakjában az intenzív kifejezéssel megjelenített révületet szelíd belső rezdülés váltja fel, amely azután a ház kapujában álló, nemes vonásokkal idealizált nőalakok majdhogynem közömbös szemlélődésében teljesen lecsendesül. Kívül marad a történéseken a kép jobb szélére húzódó szolgálólány is, aki derűsen maga elé meredve a kosár cipelésével van elfoglalva.

Amint az égiekkel társalgó jegyese eksztázisát megpillantja, megtorpan a lépcsőn felfelé lépő, a vállára terített kendő izzó vörös foltjával kiemelt Szent József. Tar koponyájával és zilált hajfürtökkel keretezett profiljával típusában ugyancsak a korábbi Maulbertsch-művek rusztikus szereplőit idézi, ahogyan fellépése darabossága, esetlen mozdulatainak kusza divergenciája is a maga bárdolatlan expresszivitásával a kifejezés legszélsőségesebb pólusát visz a jelenetbe. A festő a köznapi jámborság intuitív erejét tette láthatóvá ebben az alakban, aki az érzelmekifejezés kontrollálatlan közvetlenségével válaszol az isteni jelenlétet megtapasztaló Mária hevületére. Terhet emelő baljával – Mojzer Miklós felismerése szerint – a kosárvivő lánnyal együtt metaforikusan utal a Szűzanya másállapotára.<sup>286</sup> Jouvenet József megindultságát emelkedett pátoszformulával jelenítette meg, de szenvedélytől áthatott kifejezését, testének szélsőséges kontraposztját nem tudta valódi tartalmi célponttal megindokolni. Maulbertsch az alakot saját, tökéletesen találó invencióval teljesen átfogalmazta, de a mozdulatot a József mögött látszó szolgáló alakjában felhasználta, aki válla fölött a főszereplőkre tekint vissza. Az ifjú tartására rímelve, annak szabadon formált tükörképeként Erzsébet és Mária közé egy szolgálólány került, aki Máriára néz, s ezáltal a két mellékalak a néző figyelmének terelésében logikus láncszemet alkot.

---

<sup>286</sup> MOJZER 288. Annak bizonyítására, hogy a teherhordó figura alkalmasint a graviditás vizuális metaforája lehet, érzékletes példát találtam Philipp de Champagne *Vizitáció*-jelenetén (1643-46 k., Villeneuve-lès-Avignon, Musée Pierre de Luxembourg), amelyen Mária mellett összekötözött batyuval közeledő asszonyalak látszik, és Johann Georg Bergmüller képén, ahol a háttérben emelkedik a fején és jobbában málhát cipelő szolgáló **[121. kép]**

Az előtér anya-gyermek kettőse szintén megtalálható a francia előképen, de Maulbertsch nem csupán a két figura típusát és kifejezését dolgozta át, hanem alakjukat a kép legfontosabb közvetítő figuráivá tette. A gyermekével a földön ülő anya motívumának eredetére Francesco Salviati *Vizitáció*-freskója világít rá, amely 1538-ban a római Oratorio di San Giovanni Decollato falára festett **[117. kép]**. A gyermeket tápláló és a koldusnak inni adó asszony itt a *Caritas* erényének megtestesítője.<sup>287</sup> A keresztényi szeretetre való effajta vizuális utalásként a gyermeket tartó anya rendszeres szereplője a barokk *Vizitáció*-jeleneteknek is, de amint Johann Georg Bergmüller művei bizonyítják, a nőalak a Termékenység perszonifikációjaként is megjelenhetett **[120-121. kép]**.<sup>288</sup>

Maulbertsch freskóján a bevett ikonográfiai formula a jelenet szemlésének klasszikus szellemű *introitusa*.<sup>289</sup> Miközben kislányát átöleli, felsőtestét és lábait az ellenkező irányba fordítva szélesen elterpeszkedő, plasztikus *repoussoir* figuraként foglal helyet a kép keskeny előterében. Szelíd tekintetét mély együttérzéssel irányítja Józsefre, míg gyermeke Máriára néz. Velük szemben, jobboldalt a szamár előrenyújtott feje ad újabb nyomatókat a képi színpad mélységének. A térbeli volumenében finoman körülírt proszcénium világos viszonylataival a szemlélőt a kép határainak átlépésére buzdítja, s ezt a középütt üresen hagyott képmezőben egy klasszikus *trompe l'oeil*-motívum, a lépcsőre fektetett bot is aláhúzza. A festett tárgy szinte tapintható jelenlétének meghökkentő illúziója – amely nehezen képzelhető el Tiziano Louvre-

---

<sup>287</sup> A nőalak, amint a vak koldusnak a látottakról beszámol, a kép narratív szerkezetének abban az értelemben is kulcsfigurája, hogy eme sajátosan kitalált szerepével különös hangsúlyt ad a képi megjelenítés és a nyelvi elbeszélés egymástól való különbözőségének: BÄTSCHMANN 89; valamint Uő: Bild – Text: Problematische Beziehungen. in: *Kunstgeschichte – aber wie?* Hg. von der Fachschaft Kunstgeschichte München. Berlin, 1983, 27-46: 40-42.

<sup>288</sup> LECHNER Kat. 126-127. A Sperling metszetmásolatából ismert második kompozíció **[121. kép]** Ceres jelenik meg szalmakalappal a fején, sarlóval és gabonakévével a kezében. A földművelés pogány istennője itt Sarlós Boldogasszony július 2-ára eső ünnepének nyár és termékenység gondolatköréhez kapcsolódik. A kezében tartott táblán az Énekek énekéből vett idézettel – „A hasad olyan, mint a búzarakás, amelyet liliomok kerítenek körül” (7. 3) – Máriára mint arra misztikus szántóföldre utal, amelyből Krisztus mint kenyéradó gabona sarjadt.

<sup>289</sup> Az anya és gyermeke kettőse az európai festészet történetében formai-tartalmi bevezető motívumként szinte toposzá vált. Itt csupán utalok Rubens *A kereszt felállítására* című triptichonjára (1610-11, Antwerpen, katedrális), amelyen a bal tábla alsó felén az anya úgy táplálja tejével gyermekét, ahogyan Krisztus kiontott vére szerez üdvösséget az embernek: GLEN, Thomas Lawrence: *Rubens and the Counter-Reformation. Studies in His Religious Paintings between 1609 and 1620*. New York – London: Gerald Publ. Inc., 1977, 43. A római *Caritas* átfogalmazott csoportja szerepel Poussin *Mannahullásának* (1637-39, Párizs, Louvre) előterében is mint az éhezés motívumának drámai megjelenítője és az eucharisztikus összefüggés megfogalmazója: HELD, Jutta: *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*. Berlin: Reimer, 2001, 104-105.

beli *Töviskoronázásának* [119. kép] tanulsága nélkül<sup>290</sup> – itt a befogadást irányító képretorikai eszköz. Segítségével a lépcső vizuálisan és metaforikusan is a valóságos és a festett világ között átvezető úttá lényegül át: ahogyan Salviati freskója a bal alsó sarokban a portrészerűen megfestett megrendelőknak a kép világába való behatolását, a jelenet részesévé válását azzal érzékelteti, hogy a lépcsőn való haladásukkal átlépik a kép határát [117. kép], úgy Maulbertsch *Vizitációján* a lépcsőn felhágó tekintet megtévesztésével váltja ki a jelenvalóság érzetét a szemlélőben. A földközeli valóság érzését fokozza a lépcsőn álló Szent József robusztus, póriás lábainak vaskos naturalizmussal való megjelenítése is.<sup>291</sup> A festett lépcsőt valóságosnak elhithető illuzionizmus így a közvetlen szemtanúság élményét felkínálva invitálja a nézőt a kép szemlélésére, amelyet azután a szereplők tekintetének és gesztusainak érzékenyen szervezett láncolatával vezet el a tartalmi középponthez.

Mária cselekvésének dominanciája és a többi szereplő neki való alárendeltsége egyértelmű, de a kép szemlélésének ebben a végső fázisában – amikor immár önmagában, a kupolakép teofániájával való korábbi kontextusából kiszakítva látjuk – eltűnik a cselekményt irányító akaratnak imént még látható forrása is a szemünk előtt. Az illuzionizmus révén az előbb még földi szemeknek megnyilatkozó istenség kézzelfogható látomása helyén már csak a fény formájában fölsejlő emanációja jelenik meg. Ez a processzus az oltárképen megjelenített cselekmény mozgatóját a festmény határain kívül rekesztve a láthatón túlba helyezi át. E tekintetben is figyelemreméltó az a tudatosság, amellyel Maulbertsch a párizsi előképét átfogalmazza. Jouvenet kompozícióján a jelenet belső, „földi” logikája érvényesül, amennyiben Máriának az Örökkévalóhoz címzett gesztusát égi közvetítők, a magasban lebegő angyalcsoport fizikai jelenlétével kapcsolja össze. A váci képen hiányzik a főszereplőnek a magasban

---

<sup>290</sup> A Tiziano-kép motívumáról mint a festészet megjelenítőerejének a zeuxiszi példa erejével vetekedő demonstrációjáról: ROSEN 2000 189.

<sup>291</sup> Ez a szinte caravaggiói formula köszön vissza Maulbertsch időben és felfogásában is a váci oltárképhez legközelebb álló művében, a korneuburgi ágoston-rendi kolostortemplom 1773-ban festett főoltárfreskóján [122. kép], az utolsó vacsora asztalának innenső felén ülő apostolok alakjában, amelyeknek karaktere is igen erősen emlékeztet Szent Józsefére. A korneuburgi mű abból a szempontból is érdekes, hogy a vácihoz hasonlóan a jelenet festői megfogalmazását – ugyancsak eucharisztikus vonatkozással – a figurák jelenvalóságának érzetére hegyezi ki, de itt egy kollonádos palladiánus oltárépítménnyel összekapcsolt látszatarchitektúra meggyőzőerejére alapozva: GARAS 1960 104; KARNER, Herbert: Apsaltäre. Zur Typengeschichte des barocken Hochaltars im Wiener Einflusgebiet. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LI (1997) 366-379: 378; MÖSENER, Karl: Zum Streben nach „Einheit“ im österreichischen Barock. in: *Barock 1999* 51-74: 64.

repkedő angyalokkal való összefüggése: balra a két puttó a rózsák szórásával van elfoglalva, a jobb oldali angyal pedig kifelé, a nézőnek gesztikulálva irányítja a tekintetet a mennyei fény forrására. A kép ezáltal a Máriát irányító isteni kegyelmet rejtőzködő erőként mutatja fel, amely a főszereplő intenzív érzelmi kifejezésében és a többiek neki alárendelt reakcióiban tárja a szemünk elé, hogy ez a láthatatlan erő miként alakítja át az embert saját cselekvésének eszközévé.

Jouvenet közepszerű akadémikus kompozíciója Maulbertsch kezén életteli jelenetté változott, a túljátszott és bombasztikus affektusok semmitmondó bőrsége helyébe a lélekábrázolás kifejező mozzanatainak hierarchiája lépett. Az ellenpontozás és fokozás kifinomult hálózatába foglalt érzelmi reakciók mint a szemlélődés tárgyát jelentő emberi attitűdök bontakoznak ki a tekintet előtt, s az egymásba fonódó gesztusok valódi, intenzív felszólító értelemmel és sűrítettséggel vezetnek el a kép szcenikai csúcspontjáig.

A mű a befogadót a szemlélésnek ebben a fázisában ismételten a Szűz alakjának átható emocionális felszólító erejével készíti önreflexióra. A képen Mária úgy áll előttünk, mint aki Jézus jelenlétét, „a kegyelem legfőbb jelét, az Atya legfőbb adományát”<sup>292</sup> tulajdon testében tapasztalja meg. Eme Istentől való érintettségében nem csupán az üdvtörténet kiválasztott és felmagasztosított alakja, hanem az Istennel való egyesülés misztériumának példája és ősmintája is. A templom szentélyében magasodva ezáltal a hívőnek, aki az oltáriszentségben Jézust veszi magához, a liturgia újból és újból megisméltlődő folyamatának értelmét világítja meg: „Isten nagy leereszkedése az emberhez, amely e világban először a megtestesülésben nyilvánult meg, az örökkévalóságnak ezen az oldalán az eucharisztikus áldozásban éri el végső lehetséges határát.”<sup>293</sup> S Mária ezzel a kontempláció útját bejáró lélek számára is eszményképül szolgálhat: a szemlélés korábbi fázisában az érzékeit Isten felé megnyitó, látomásában elmerülő Boldogasszony itt, a Magasságbeli erejétől fogantatott Gyermekeket hordozva az istentapasztalás végső, legtökéletesebb fokával szembesíti nézőjét.<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup> LÉON-DUFOUR 726.

<sup>293</sup> JUNGSMANN 140.

<sup>294</sup> „Egyetlen ilyen isteni emlékeztetés és érintés többet ér a léleknek, mint számtalan más a teremtményekre és Isten műveire vonatkozó ismeret és elmélkedés.” KERESZTES SZENT JÁNOS 250. (II. 29.9.)





## V.

### EPILÓGUS

Elemzésemben azt a sajátos tapasztalatot kíséreltem meg leírni, amelyet a freskóegyüttesnek a liturgikus térben megvalósuló befogadása kínál. Ebben a folyamatban a művészet szabályaival megformált látvány intenzív szemlélésre, a képi folyamatok felfedezésére és „befejezésére” ösztönzi nézőjét. Ezzel szorosan összefonódva felébreszti benne azt a tridentinus vallásosság révén széles körben és sokféleképpen szorgalmazott viszonyulást is, amely a híveket olyasfajta elmélkedésre sarkallta, hogy a látottakból, az érzéki és emocionális élményekből törekedjék „mindig lelki hasznot meríteni.”<sup>295</sup>

A megbízó a liturgikus tér képi programját a szokásoktól merészen szakítva úgy gondolta el, hogy azon keresztül híveit maga is erre a fajta szemlélésre buzdítsa. Elképzelésében a mennyei és a földi egyház együvé tartozásáról szóló kinyilatkoztatás és annak Szent Ágoston általi megfogalmazása jelentette a vezéreszmét, amidőn az együttes középpontjába a mindenszentek kupolaképét állította. Programjának az az egyedi vonása, hogy egy evangéliumi jelenet fókuszba állításával fontosnak érezte felmutatni az Isten országáról szóló reveláció Mária általi megtapasztalását is. A vizitáció eseményének keretében a Teremtőjéhez forduló Szűz így nem a barokk jámborság megszokott szerepeiben – például mint a megdicsőülő vagy a kegyképein keresztül csodákat tévő Boldogasszony – tűnik fel. Mária itt az egyház egyetemes szemszögéből felmutatott figura, az „első hívó”<sup>296</sup>, aki a hit gyakorlásában és megélésében mutat példát mindenkinek. Dolgozatomban arra igyekeztem rámutatni, hogy a festő munkája révén ez a tapasztalat miként elevenedik meg, s hogy a mű ezáltal hogyan lép túl a teológiai fogalmak informatív, ikonográfiai formulákban testet öltő közvetítésén.

Az együttesnek azonban valószínűleg mégis ez az elmélkedő szemlélésre hívó, gazdagon strukturált művészi jellege szülte végzetét. A katedrális felszentelése után két évvel a püspök Martin Johann Schmidt Kálvária-képével **[123. kép]** fedette be

---

<sup>295</sup> ES 125. pont

<sup>296</sup> LÉON-DUFOUR 885-886.

Maulbertsch főoltárfreskóját. A liturgikus tér sokak szemében nyilván valami könnyebben megragadható, közvetlen hatású programot és művészi dekorációt követelt, s a váci képegyüttest sok kritika érthette.<sup>297</sup> Ha a Maulbertsch-művet értetlenség, elégedetlenség fogadta, a megváltás pillanatát megidéző oltárképpel egy ikonográfiai szempontból mindenki számára világos ábrázolás került a liturgikus tér középpontjába.<sup>298</sup> Nem fogadta mélyebb megértés az eredeti oltárfreskót 1944-ben sem, amikor kibontották, de ahogyan a Kontuly Bélától rendelt apszisfreskónak a két mű közé való beékelése mutatja, a kupolaképpel való tematikus kapcsolatát nem ismerték fel.

---

<sup>297</sup> Az új oltárképpel kapcsolatban feltárt adatok: FEUCHTMÜLLER 91.

<sup>298</sup> Mindenesetre aligha fogadható el Dercsényi Dezső magyarázata – „a püspök váci köre érezte a főoltárt túl egyszerűnek, szegényesnek” – mivel az oltárépítmény így csupán egy, az előzőnél kisebb méretű festmény keretével gazdagodott, Boda Zsuzsanna érvelése pedig – „a székesegyház egy új korstílust és annak új szellemiségét tükrözte, amely nem talált megértésre a kortársak körében” – nem ad magyarázatot a főoltárkép lecserélésére: DERCSENYI 17-18; BODA 162. Lehetséges, hogy a püspök gesztusának valami egészen konkrét és gyakorlati oka volt, amelyet források hiányában nem ismerünk. Am egy ilyen jelentős, a liturgikus tér művészi programját alapjaiban átformáló változtatást véleményem szerint csakis a képek befogadásának valamilyen fajta „működési zavara” (a téma és a képfolyamatok meg nem értése) indokolhatott.

## RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK ÉS BIBLIOGRÁFIA

- ES Loyolai Szent Ignác: *Lelkigyakorlatok*. Gondozta: Szabó Ferenc S. J. Kiadja a Jézus Társasága Magyarországi Rendtartománya, h. n., é. n. [1994] [*Exertitia Spiritualia*]
- LCI *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Hg. v. Engelbert Kirschbaum S. J. Rom – Freiburg – Basel – Wien: Herder, 1968-76
- LThK *Lexikon der Theologie und Kirche*. Begr. v. Michael Buchberger. Freiburg: Herder, 1957-1965
- ÖKT *Österreichische Kunsttopographie*. Hg. v. der K. K. Zentral-Kommission für Kunst- und Historische Denkmäler. Wien: Anton Schroll, 1907-
- PL *Patrologia Latina*. Ed. J. P. Migne. Paris, 1878-1890
- RDK *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Hg. / Beg. v. Otto Schmidt. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung / Alfred Druckenmüller Verlag, 1937-
- TRE *TRE Theologische Realenzyklopädie*. Hg. v. Gerhard Müller. Berlin – New York: de Gruyter, 1977-1990
- 

- ALBERTI Alberti, Leon Battista: *A festészetéről. Della pittura, 1436*. Ford., bev., jegyz.: Hajnóczy Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 1997
- Andergassen, Leo: *Das ikonographische Konzept der Deckenmalereien im Brixner Dom. Paul Troger & Brixen. Sonderausstellung zum 300. Geburtstag von Paul Troger (1698-1762)*. Brixen: Diözesanmuseum - Hofburg, 1998, 11-32.
- Appuhn, Horst: *Der Auferstandene und das heilige Blut zu Wienhausen. Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte I (1961) 73-138*.
- ASCHENBRENNER – SCHWEIGHOFER Aschenbrenner, Wanda – Schweighofer, Georg: *Paul Troger. Leben und Werk*. Salzburg: Verlag St. Peter, 1965
- AUGUSTINUS *CivDei* *Szent Ágoston hippói püspöknek az Isten városáról írt XXII. könyve*. Fordította a pesti növendékpapság magyar egyházirodalmi iskolája. Pest, 1859 [*De civitate Dei*]
- Augustinus Aurelius: *A Szentháromságról*. Ford., bev., jegyz.: Gál Ferenc. (Ókeresztény írók 10.) Budapest: Szent István Társulat, 1985 [*De Trinitatis*]

- AURENHAMMER Aurenhammer, Hans: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Wien: Brüder Hollinek, 1959-1967.
- Auzas, Pierre-Marie: La „Visitation” de Jouvenet et les sept autres tableaux du chœur de Notre-Dame de Paris. *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (1969) 21-38.
- Barasch, Moshe: *Giotto and the Language of Gesture*. Cambridge Mass.: Cambridge University Press, 1987
- Barock 1999 *Barock*. (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4.) Hg. v. Hellmut Lorenz. München-London-New York: Prestel, 1999
- Barroero, Liliana: L'Incoronazione della Vergine in San Pietro a Leonessa, quadro di Giulio Bianchi pittore sabino. *Bollettino d'arte* 77. (1992) 115-128.
- BARRY Barry, Fabio: *Lux and lumen*. The Symbolism of Real and Represented Light in the Baroque Dome. *Kritische Berichte* 30/4. (2002) 22-37.
- Bätschmann, Oskar: Bild – Text: Problematische Beziehungen. in: *Kunstgeschichte – aber wie?* Hg. von der Fachschaft Kunstgeschichte München. Berlin, 1983, 27-46.
- BÄTSCHMANN Bätschmann, Oskar: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése*. Ford.: Bacsó Béla – Rényi András. (Egyetemi könyvtár) Budapest: Corvina, 1998 [*Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984]
- BAUER *Rokokokirche* Bauer, Hermann: Der ikonologische Stil der Rokokokirche. in: *Rokokomalerei. Sechs Studien*. Mittenwald: Mäander, 1980, 55-78.
- BAUER *Himmel* Bauer, Hermann: Der Himmel im Rokoko. in: *Rokokomalerei. Sechs Studien*. Mittenwald: Mäander, 1980, 81-109.
- BAXANDALL Baxandall, Michael: *Reneszánsz szemlélet - reneszánsz festészet*. Ford.: Falvay Mihály. (Pantheon) Budapest: Corvina, 1986 [*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford University Press, 1972]
- BELLORI Bellori, Giovanni Pietro: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni (Roma 1672)*. Pisa: N. Capuro, 1821
- BELTING Belting, Hans: *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*. Ford.: Schulz Katalin és Sajó Tamás. Budapest: Balassi, 2000 [*Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck, 1993]
- Belting, Hans – Kruse, Kristiane: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München: Hirmer, 1994
- BERGER Berger, Robert: *Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst*. (Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, 5.) Reutlingen: Gryphius, 1926

- BIBÓ 2004A                   Bibó István: A váci székesegyház helye és jelentősége a magyar építészet történetében. In: *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia. Ráckeve, 2000.* Szerk.: Bodnár Szilvia et al. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet – Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2004, 205-218.
- BIBÓ 2004B                   Bibó István: A diadalkapu mint feladat, műfaj és motívum Isidor Ganneval építészetében. in: *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére.* Szerk.: Vadas Ferenc. Budapest: Hild-Ybl Alapítvány, 2004, 121-126.
- Bibó, István: Ein französischer Architekt in Mitteleuropa: Isidore Ganneval (Canevale). *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien* 49. (1997/3.) 1-7.
- Bibó, István: Etudes sur Ganneval. *Acta Historiae Artium* 42. (2001) 169-186.
- BODA                            Boda Zsuzsanna: Martin Johann Schmidt váci főoltárképéről. *Művészettörténeti Értesítő* XLVIII/1-4. (1999) 160-165
- BOEHM                         Boehm, Gottfried: A képi értelem és az érzékszervek. Ford.: Poprády Judit. in: *Kép, fenomén, valóság.* Szerk.: Bacsó Béla. Budapest: Kijárat Kiadó, 1997, 242-253. [Bildsinn und Sinnesorgane. *Neue Hefte für Philosophie* 18/19. (1980) 118-132.]
- BOSSUET                       *Offenbarung des Heil. Johannes, samt dero Erklärung. Durch den Hochwürdigsten Herrn Jacobum Benignum Bossuet ... von Josepho Stöcklein, aus der Gesellschaft Jesu zum Christlichen Nutzen aller Rechtgläubig in die Teutsche Sprache samt dessen Vermahnungen an die Protestanten treulich überfest.* Augspurg – Grätz: Veith Gebrüder, 1718
- Brassat, Wolfgang: Tragik, versteckte Kompositionskunst und Katharsis im Werk von Peter Paul Rubens. in: *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock.* Hg. v. Ulrich Heinen / Andreas Thielemann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, 41-69.
- BRAUNFELS                   Braunfels, Wolfgang: *Die Heilige Dreifaltigkeit.* Düsseldorf: Schwann, 1954
- Briganti, Giuliano: *Pietro da Cortona, o della pittura barocca.* Firenze, 1962
- BRUCHER                      Brucher, Günter: Deckenfresken. in: *Die Kunst des Barock in Österreich.* Hg. v. Günter Brucher. Salzburg – Wien: Residenz Verlag, 1994, 197-296.
- Buchowiecki, Walter: *Handbuch der Kirchen Roms.* Wien: Hollinek, 1974
- Bultmann, Rudolf: *Jézus Krisztus és a mitológia.* Budapest: Teológiai Irodalmi Egyesület, 1996
- Bultmann, Rudolf: *Történelem és eszkatológia.* Ford.: Bánki Dezső. (A kútnál) Budapest: Atlantisz, 1994
- BUSCH                         Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne.* München: Beck, 1993

- Bushart, Bruno: Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 15. (1964) 145-176.
- Bushart, Bruno: Die Offenbarung der Göttlichen Weisheit. Zur Augsburger Bildskizze des Franz Anton Maulbertsch. *Alte und moderne Kunst* 115. (1971) 19-31.
- Bushart, Bruno: Der Übermut des Brennus von Franz Anton Maulbertsch. *Pantheon* XXXVIII/2 (1980) 164-169.
- Bushart, Bruno: Maulbertsch der Aufkärer. in: *Maulbertsch 1994* 111-134.
- Büttner, Frank: Das Ende des Rokoko in Bayern. Überlegungen zu den geschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels. *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 51. 1997 (1999) 125-150.
- CARERI  
Careri, Giovanni: *Bernini. Flights of Love, the Art of Devotion*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1995 [Voli d'amore. *Architettura, pittura et scultura nel „bel composto“ di Bernini*. Roma, 1991]
- CARLO  
Carlo, Ferrante: *Descrittione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio: Lanfranchi*. in: Turner, Nicholas: Ferrante Carlo's *Descrittione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio: Lanfranchi*; a Source for Bellori's Descriptive Method. *Storia dell'arte* 12. (1971) 315-324.
- Cosmas Damian Asam 1686-1739. Leben und Werk*. Hg. v. Bruno Bushart / Bernhard Rupprecht. München: Prestel, 1986
- CSERHÁTI – FÁBIÁN  
*A II. vatikáni zsinat tanítása. A zsinati döntések magyarázata és okmányai*. Szerk.: Cserhádi József és Fábíán Árpád. Budapest: Szent István Társulat, 1975
- DACOSTA KAUFMANN  
DaCosta Kaufmann, Thomas: *Painterly Enlightenment. The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724-1796*. (Bettie Alliston Rand Lectures in the Art History) Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2005
- Danielou, Jean: *Az angyalok és küldetésük az egyházatyák szerint*. Ford.: Nádasi Alfonz OSB. Budapest: Jel Kiadó, 1997 [*Les anges et leur mission d'après les Pères de l'Église*. Paris: Desclée, 1990]
- Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok. Katalóg výstavy*. Red. Jozef Medveczky. Bratislava, 1999
- Denny, Don: The Trinity in's *Coronation of Virgin*. *Art Bulletin* XLV (1963) 48-52.
- DERCSÉNYI  
Dercsényi Dezső: A váci székesegyház Maulbertsch freskói. *Szépművészet* V (1944) 271-284.
- Dercsényi Dezső – Granasztói Pál: *Vác*. (Városképek – Műemlékek) Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1960

- Dittmann, Lorenz: Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie. in: *Ikonographie und Ikonologie* 329-352. [eredetileg: *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink, 1967, 84-108.]
- Dowley, Francis H.: Notes on Old and Modern Drawings. Some Maratti Drawings at Düsseldorf. *Art Quarterly* XX (1957) 163-179.
- DVOŘÁK  
Dvořák, Max: Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckmalerei in Wien. in: *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*. München: Piper, 1920, 227-241.
- Eisenstein, Szergej Mihajlovics: Montázs. (1938) in: *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Vál., szerk., bev. Nemeskürty István. Budapest: Gondolat, 1963, 195-229.
- Ekserdjian, David: *Correggio*. New Haven – London: Yale University Press, 1997
- Emlék márványból  
*Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*. Vál., ford., bev. jegyz. Marosi Ernő. (Művészet és elmélet) Budapest: Corvina, 1976
- Fabiański, Marcin: *Correggio and Sacra Conversazione*. Kraków: Uniwersytet Jagiellonski, 1994
- Ferrari, Oreste – Scavizzi, Giuseppe: *Luca Giordano. L'opera completa*. Electa, Napoli, 1992
- FEUCHTMÜLLER  
Feuchtmüller, Ruppert: *Der Kremser Schmidt, 1719-1801*. Innsbruck-Wien, 1989
- FEURSTEIN  
Feurstein, Heinrich: Allerheiligen. in: *RDK* Bd. 1. 366-374.
- Fischer, Pius OSB: *Der Barockmaler Johann Jakob Zeiller und sein Ettaler Werk*. Herold, München, 1964
- Forssmann, Erik: Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte. in: *Ikonographie und Ikonologie* 257-300. [eredetileg: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11. (1966) 132-169.]
- FRANGENBERG  
Frangenberg, Thomas: The Geometry of a Dome: Ludovico David's Dichiarazione della Pittura della Cappella del Collegio Clementino di Roma. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* LVII (1994) 191-208.
- Freedberg, Sydney J.: *Painting in Italy, 1500-1600*. [1961](Pelican History of Art) Yale University Press, New Haven – London, 1993
- GALAVICS 1983  
Galavics Géza: Barokk. in: *A művészet története Magyarországon*. Szerk.: Aradi Nóra. Budapest: Gondolat, 1983
- GALAVICS 2001  
Galavics Géza: Barokk. in: *Uő – Marosi Ernő – Mikó Árpád – Wehli Tünde: Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig*. (Egyetemi könyvtár) Budapest: Corvina, 2001

- GALAVICS 1993 Galavics Géza: Die letzten Mäzene des Barock - ungarische Kirchenfürsten. in: *Künstlerischer Auftausch. Akten des XVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.-20. Juli 1992*. Hg. v. Thomas W. Gaethgens. Berlin: Akademie Verlag, 1993, Bd. II. 185-193.
- GARAS 1955 Garas Klára: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955
- GARAS 1960 Garas, Klára: *Franz Anton Maulbertsch, 1724-1796*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960
- Garas, Klára: Über Meister und Vorgänger Maulbertsch (Maulbertsch mesterei és előfutárai). *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts* 45 (1975) 21-41. (133-141.)
- Glen, Thomas Lawrence: *Rubens and the Counter-Reformation. Studies in His Religious Paintings between 1609 and 1620*. New York – London: Gerald Publ. Inc., 1977
- Goffen, Rona: *Giovanni Bellini*. New Haven – London: Yale University Press, 1989
- Főtisztelendő Goffine urnak apostoli és evangyeliomi tudományra oktató könyve. Harmadik, az az Imádságos része*. Ford.: Csánky Gábor Sch. P. Kolozsvár, 1798
- Gombrich, Ernst H.: Icones Symbolicae. A szimbolikus kifejezés filozófiai és ezek hatása a művészetre. Ford.: Novák György. in: *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról*. Szerk.: Pál József (Ikonológia és műértelmezés 1.) Szeged: JATEPress, 1997<sup>2</sup>, 31-114.
- GOULD Gould, Cecil: *The Paintings of Correggio*. London: Faber and Faber, 1976
- Greenstein, Jack M.: „How Glorious the Second Coming of Christ”: Michelangelo's *Last Judgment* and the Transfiguration. *Artibus et historiae* 20. (1989) 33-57.
- Grünwald, Michael: Der Maler Martin Johann Schmidt (1719-1801) und seine Kunsttransporte. in: *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*. Hg. v. Friedrich Polleroß. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2004, 171-186.
- GÜNTHER Günther, Rudolf: *Die Bilder des Genter und des Isenheimer Altars. I: Der Genter Altar und die Allerheiligenliturgie*. (Studien über christliche Denkmäler, 15) Leipzig, 1923
- HABERDITZL Haberditzl, Franz Martin: *Franz Anton Maulbertsch*. Wien: A. Schroll, 1977
- Hall, Edwin – Uhr, Horst: Aureola and Fructus: Distinctions of Beatitude in Scholastic Thought and the Meaning of Some Crowns in Early Flemish Painting. *Art Bulletin* LX (1978) 249-270.
- Hall, Edwin – Uhr, Horst: Aureola super Auream: Crowns and Related Symbols of Special Distinction for Saints in Late Gothic and Renaissance Iconography. *Art Bulletin* LXVII/4 (1985) 566-603.



- Hall, Edwin – Uhr, Horst: Patrons and Painters in Quest of an Iconographic Program: The Case of the Signorelli Frescoes of Orvieto. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55. (1992) 35-56.
- Harbeck, Alois: *Die Fresken von Januarius Zick in Wiblingen und die Problematik illusionistischer Deckengestaltung*. Inaugural-Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität, München. München, 1966
- Harbison, Craig S.: Counter-Reformation Iconography in Titian's *Gloria*. *Art Bulletin* XLIX/1. (1967) 244-246.
- Harries, Karsten: *The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism*. New Haven – London: Yale University Press, 1983
- HECHT Christian: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*. Berlin: Gebr. Mann, 1997
- Held, Jutta: *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*. Berlin: Reimer, 2001
- Henin, Emmanuelle: L'Enfant Jesus au milieu des docteurs: une image de la parole au XVIIe: a propos d'une ekphrasis jesuite d'un tableau de Stella. *Gazette des Beaux-Arts* 136. (2000) no. 1578-1579, 31-48.
- Herbst des Barock *Herbst des Barock: Studien zum Stilwandel: die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904)*. Hg. v. Andreas Tacke. München: Deutscher Kunstverlag, 1998
- HOLZER Beatrix: *Bilder der Apokalypse im Kirchenraum des 18. Jahrhunderts. Eine Auswahl*. Diss. Univ. Salzburg, 1998
- Hope, Charles: Aspects of Criticism in Art and Literature in Sixteenth-Century Italy. *Word & Image* 4/1. (1988) 1-10.
- Horstmann, Rainer: *Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei*. Inaugural-Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität, München. München:UNI-Druck, 1965
- Hosch, Hubert: Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie. in: *Maulbertsch 1994* 14-92.
- HUBALA Erich: *Johann Michael Rottmayr*. Wien: Herold, 1981
- HUNDEMER Markus: *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock*. (Studien zur christlichen Kunst 1.) Regensburg: Schnell und Steiner, 1997
- Ikonographie und Ikonologie* *Ikonographie und Ikonologie. Theoren – Entwicklung – Probleme*. (Bildende Kunst als Zeichnensystem 1.) Hg. v. Ekkehard Kaemmerling. Köln: DuMont, 1979
- Imorde, Joseph: *Präsenz und Repräsentanz. Oder: Die Kunst, den Leib Christi auszustellen (Das vierzigstündige Gebet von den Anfängen bis in das Pontifikat Innozenz X.)* Emsdetten-Berlin: Edition Imorde, 1997

- Imorde, Joseph: Die Entdeckung der Empfindsamkeit. Ignatianische Spiritualität und barocke Kunst. In: *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der Gesellschaft Jesu im 17. und 18. Jahrhundert*. Hg. v. Herbert Karner / Werner Telesko. (Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 5) Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003, 179-191.
- JÁVOR Jávora Anna: *Johann Lucas Kracker. Egy késő barokk festő Közép-Európában*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2004
- Jernyei Kiss, János: Die Entstehung der ungarischen Geschichtsmalerei. Aufklärung, ständischer Nationalismus, ungarische Kunsthistoriographie. in: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*. Hg. v. Robert Born et al. (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 1) Berlin: Gebr. Mann, 2004, 269-286.
- Jernyei Kiss, János: *Lyrische Erzählung bei Maulbertsch. Eine Phrase zur malerischen Autonomie. Acta Historiae Artium* 44. (2003) 315-328.
- Johannes von Nepomuk, 1393 – 1993*. Hg. v. Reinhold Baumstark et al. Ausstellungskatalog. München: Bayerisches Nationalmuseum, 1993
- JUNGMANN Jungmann, Josef A.: *A szentmise. Történelmi, teológiai és lelképásztori áttekintés*. Ford.: Sántha Máté. Eisenstadt: Prugg, 1977 [*The Mass. An Historical, Theological and Pastoral Survey*. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1976]
- Kaltenegger, Ruth: *Paul Trogers Freskomalerei bis 1738. Die Entwicklung seines Stils unter Berücksichtigung des narrativen Aspekts*. Magisterarbeit, Universität Salzburg, 1995
- Karcsú Antal Arzen: *Vác város története*. Vác: Mayer, 1886
- Karner, Herbert: Apsisaltäre. Zur Typengeschichte des barocken Hochaltars im Wiener Einflussgebiet. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LI (1997) 366-379.
- Karner, Herbert: Jesuistische Sakralräume und ignatianische Spiritualität. *Acta Historiae Artis Slovenica* 7. (2002) 31-42.
- Kauffmann, Hans: *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*. Berlin: Gebr. Mann, 1970
- KAZINCZY 1812 Kazinczy Ferenc: Festés faragás nálunk. [*Hazai Tudósítások* 1812] in: *Kazinczy Ferenc művei*. Szerk.: Szauder Mária. (Magyar Remekírók) Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, I. 844-850.
- KAZINCZY 1831 Kazinczy Ferenc: Magyarországi utak. Pannonhalmára, Esztergomba, Vácra. (1831) in: *Kazinczy Ferenc művei*. Szerk.: Szauder Mária. (Magyar Remekírók) Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, I. 568-606.
- Kelényi György: Érett és késő barokk. in: *Magyarország építészetének története*. Szerk.: Sisa József és Dora Wiebenson. Budapest: Vince Kiadó, 1998, 123-170.

- Kemp, Martin: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven-London: Yale University Press, 1990
- Kempis Tamás: *Krisztus követése*. Ford.: Jelenits István. Budapest: Ecclesia, 1976
- KERESZTES SZENT JÁNOS Keresztes Szent János: *A Kármelhegy útja*. Ford.: Szent Teréziáról nevezett Ernő atya. [1926] (Keresztes Szent János művei I.) [Győr:] Győri Karmelita Rendház, 1995
- Kirchner, Thomas: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Mainz: Philipp von Zabern, 1991
- Knab, Eckhart: Über Maulbertsch und Gran (Maulbertsch és Gran). *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts* 45 (1975) 43-61. (143-149.)
- KNAB Knab, Eckhart: *Daniel Gran*. (Grosse Meister, Epochen und Themen der österreichischen Kunst. Barock.) Wien-München: Harold, 1977
- Kosáry Domokos: *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996
- König, Eberhard: *Die Très Belles Heures von Jean de France Duc de Berry. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit*. München: Hirmer, 1998
- Krause, Katharina: *Der „Voeu de Louis XIII“. Die Chorausstattung von Notre-Dame in Paris unter Ludwig XIV*. München, 1989
- Kruijff, Jan Dirk de: *Jacob Cornelisz van Oostsanen*. Oostzaan, é. n.
- Kruszynski, Anette: Franz Anton Maulbertschs Glorifikation Kaiser Josephs II. *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* XXIV (1987) 25-32.
- Kuhn, Rudolf: Gian Lorenzo Bernini und Ignatius von Loyola. In: *Argo. Festschrift für Kurt Badt*. Hg. v. Martin Gosebruch / Lorenz Dittmann. Köln: DuMont, 1970, 297-323.
- Kuhn, Rudolf: La „Disputa“ e la „Scuola di Atene“: Storia o no? Proposte per la lettura del componimento ordinato in Raffaello. in: *Raffaello e l'Europa. Atti del IV. Corso Internazionale di Alta Cultura*. A cura di Marcello FAGIOLO / Maria Luisa MADONNA. Roma, 1990, 69-82.
- Lairesse, Gerhard de: *Großes Mahler-Buch*. Aus dem holländischen in das hoch-Teutschce übersetzt. Nürnberg, 1728 –1730 [*Groot Schilderboek*. Amsterdam 1712]
- LANG - MCDANELL Lang, Berhard - McDanell, Colleen: *Der Himmel. Eine Kulturgeschichte des ewigen Lebens*. Frankfurt/M – Leipzig: Insel, 1996
- LECHNER Lechner, Gregor Martin OSB: *Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*. (Münchner Kunsthistorische Abhandlungen IX) München – Zürich: Schnell & Steiner, 1981

- Lemmens, Christiane: *Studien zur Bildgenese im Oeuvre des Franz Anton Maulbertschs. Zeichnung – Ölskizze – Ausführung*. Bonn: Lemmens, 1996
- LÉON-DUFOUR *Biblikus teológiai szótár*. Szerk.: Xavier Léon-Dufour. Budapest: Szent István Társulat, 1986
- LINDEMANN Lindemann, Bernd Wolfgang: *Bilder von Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1994
- Lonovics József: *Népszerű egyházi archaeologia, vagyis a katolikus ünnepek, szentségek, ünnepélyek s szertartások értelmezése*. 1-3. Pest: Hartleben Adolf, 1865
- Löwith, Karl: *Világtörténelem és üdvtörténet*. Ford.: Boros Gábor és Miklós Tamás. (A kútnál) Budapest: Atlantisz, 1996 [*Meaning in History*. University of Chicago Press, 1949]
- Mâle, Emile: *Religious Art in France: The Thirteenth Century. A Study of Medieval Iconography and Its Sources*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1984
- Mâle, Emile: *Religious Art in France: The Late Middle Ages. A Study of Medieval Iconography and Its Sources*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1986
- Malke, Lutz: Zur Ikonographie der „Vier letzten Dinge“ vom ausgehenden Mittelalter bis zum Rokoko. *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 30. (1976) 44-66.
- MATSCHÉ – VON WICHT Matsché – von Wicht, Betka: „die heiligkeit, die stille ordnung, das Kenliche in der Kleidung und die Wirckhsame bedeiitung der Historie“. Zur Lage der österreichischen Freskomalerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. in: *Herbst des Barock* 83-96.
- Matsché, Franz: *Der Freskomaler Johann Jakob Zeiller (1708-1783)*. Diss. Phil. Universität Marburg, 1970
- MATSCHÉ 1998 Matsché, Franz: Franz Anton Maulbertsch und Daniel Gran. Zur Frage des Klassizismus im österreichischen Spätbarock. in: *Herbst des Barock* 203-214.
- Maulbertsch 1994* *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil*. Hg. v. Eduard Hindelang. Ausstellungskatalog, Museum Langenargen am Bodensee. Sigmaringen: Thorbecke, 1994
- Mayr-Harting, Henry: *Ottonian Book Illumination. An Historical Study*. London: Harvey Miller Publishers, 1991
- McGrath, Alister E.: *Bevezetés a keresztény teológiába*. Budapest: Osiris, 1995 [*Christian Theology. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers, 1984]
- Mena, Manuela: Il napoletano Luca Giordano nell'Escorial. in: *Los frescos italianos de El Escorial*. Coordinado por Mario Di Giampaolo. Madrid: Sociedad Editorial Electa Espana, 1993

- Mignot, Claude: *Le Val-de-Grâce. L'ermitage d'une Reine*. Paris: CNRS Editions, 1994
- MOJZER Mojzer Miklós: A váci barokk rezidencia – Dercsényi – Granasztói: Vác c. könyvével kapcsolatba. *Művészettörténeti Értesítő* IX (1960) 280-289.
- Mojzer Miklós: *XVII. és XVIII. századi német és osztrák festmények*. Budapest: Corvina, 1975
- Molière, Jean-Baptiste: A Val-de-Grâce templom kupolafreskója, 1665. in: *A klasszicizmus*. Bev., vál., ford.: Rónay György. Budapest: Gondolat, 1963, 136-137.
- MOREL Morel, Philipe: Morfologia delle cupole dipinte da Correggio a Lanfranco. *Bollettino d'arte* LXIX (1984) 1-34.
- MÖSENER 1993 Möseneder, Karl: *Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei*. (Ars viva 2.) Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag, 1993
- Möseneder, Karl: Zum Streben nach „Einheit“ im österreichischen Barock. in: *Barock 1999* 51-74.
- MÖSENER 1999 Möseneder, Karl: Deckenmalerei. in: *Barock 1999* 302-318.
- Mrazek, Wilhelm: *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte 228. Wien, 1953
- Mühlen, Ilse von zur: *Imaginibus honos – Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage*. in: *Rom in Bayern: Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*. Hg. v. Reinhold Baumstark. Ausstellungskatalog. Bayerisches Nationalmuseum. München: Hirmer, 1997, 161-170.
- NAGY Nagy Imre: Vátznak leírása. *Tudományos Gyűjtemény* (1818) IV. 3-41.
- NEFZGER Nefzger, Ulrich: Die Romidee des Frühklassizismus und die Kathedrale in Waitzen. *Alte und moderne Kunst* 28/190-191. (1983) 15-22.
- Nefzger, Ulrich: AETERNAE DOMVI: Stil, Wandel und Dauer am Triumphbogen zu Waitzen. *Alte und moderne Kunst* 25/169. (1980) 13-19.
- Nicolle, Marcel: Un chef-d'oeuvre a ressusciter: le "Magnificat" de Jouvenet. *Revue de l'Art* XLVI n. 257. (1924) 370-375.
- NOCKE Nocke, Franz-Joseph: Eszkatológia. Ford.: Válóczy József. in: *A dogmatika kézikönyve*. Szerk.: Theodor Schneider. Budapest: Vigília, 2002, II. 397-496. [*Handbuch der Dogmatik*. Düsseldorf: Patmos, 1992]
- Órigenész: Buzdítás a vértanúságra. in: *Az imádságról és a vértanúságról*. Ford., bev., jegyz.: Vanyó László. (Ókeresztény írók 14.) Budapest: Szent István Társulat, 1997
- Pächt, Otto: Az ikonológia kritikája. (1977) in: *A „Michelangelo”-paradigma a művészettörténetben: stílustörténet, ikonológia, hermeneutika. Szöveggyűjtemény*. Szerk.: Rényi András. = *Enigma* 33. (2002) 143-156.

- PÄCHT  
Pächt, Otto: *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei.* München: Prestel, 1989
- Palladio, Andrea: *Négy könyv az építészetéről.* Ford.: Hajnóczi Gábor. (Képzőművészeti Zsebkönyvtár) Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1982
- Panofsky, Erwin: Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* XL (1919) 241-278.
- PANOFSKY 1924-25  
Panofsky, Erwin: A perspektíva mint szimbolikus forma. in: *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok.* Ford.: Tellér Gyula. Budapest: Gondolat, 1984, 170-248. [Die Perspektive als „symbolische Form”. *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-25.* Leipzig – Berlin, 1927, 258-330.]
- PANOFSKY 1927  
Panofsky, Erwin: „Imago Pietatis” Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns” und der „Maria Mediatrix”. in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage.* Leipzig: Seemann, 1927, 261-308.
- PANOFSKY 1932  
Panofsky, Erwin: A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához. in: *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok.* Ford.: Tellér Gyula. Budapest: Gondolat, 1984, 249-261. [Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. *Logos* 21. (1932) 103-119.]
- Panofsky, Erwin: Once more „The Friedsam Annuntiation and the Problem of the Ghent Altarpiece.” *Art Bulletin* XX (1938) 419-442.
- PANOFSKY 1939  
Panofsky, Erwin: Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába. in: *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok.* Ford.: Tellér Gyula. Budapest: Gondolat, 1984, 284-307. [Introductory. in: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.* New York: Oxford University Press, 1939, 3-31. ill. Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. in: *The Meaning in the Visual Arts.* New York: Doubleday, 1955, 36-67.]
- PANOFSKY 1953  
Panofsky, Erwin: *Early Netherlandish Painting.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953
- Panofsky, Erwin: *The Life and Art of Albrecht Dürer.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1955
- PANOFSKY 1969  
Panofsky, Erwin: *Problems in Titian, Mostly Iconographic.* (The Wrightsman Lectures II) New York: New York University Press, 1969
- Parmigianino e il manierismo europeo.* A cura di Lucia Fornari Schianchi / Sylvia Ferino-Pagden. Milano: Silvana Editoriale, 2003
- Pest megye műemlékei.* Szerk.: Dercsényi Dezső. (Magyarország Műemléki Topográfiája V.) Budapest, 1958
- PIGLER  
Pigler Andor: *A pápai plébániatemplom és mennyezetképei.* [Budapest:] Budavári Tudományos Társaság, 1922

- PREIMESBERGER                    Preimesberger, Rudolf: Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50/1. (1987) 88-115.
- PUTTFARKEN                        Puttfarken, Thomas: *The Discovery of the Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800*. New Haven-London: Yale University Press, 2000
- QUINTILLIANUS                    M. Fabius Quintillianus Szónoklattana. Ford.: Prácsér Albert. Budapest, 1913
- Raphael und der klassische Stil in Rom, 1515-1527*. Ausstellungskatalog. Hg. v. Konrad Oberhuber. Milano: Electa, 1999, 258-259.
- Rényi András: A művészettörténeti megértésről. *Világosság* (2004) 79-82.
- Riccomini, Eugenio: I nipoti del Correggio. Postumi barocchi della cupola dell'Assunta di Parma. in: *Gli affreschi nella cupola del Duomo di Parma*. Parma: Artegrafica Silva, é. n., 34-50.
- Ripa, Cesare: *Iconologia*. Ford., jegyz.: Sajó Tamás. Budapest: Balassi, 1997
- Rizzi, Wilhelm Georg: Das Kirchnersche Schloß Breitenfurt und seine Ausstattung. *Barockberichte* 31. (2001) 92-100.
- RONEN                                Ronen, Avraham: Divine Wrath and Intercession in Pietro da Cortona's Frescoes in the Chiesa Nuova. *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 25. (1989) 179-205.
- ROSEN 2000                        Rosen, Valeska von: Die *Enargeia* des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des „Ut-picuta-poesis” und seiner Relevanz für das cinquecentesco Bildkonzept. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27. (2000) 171-208.
- ROSEN 2001                        Rosen, Valeska von: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians*. Emsdetten – Berlin: Edition Imorde, 2001
- Sancti Nicetae episcopi aquileinensis Explanatio Symboli habita ad competentes. *PL* 52. 866-874.
- SAUER                                Sauer, Christine: Allerheiligenbilder in der Buchmalerei Fuldas. in: *Kloster Fulda in der Welt der Karolinger und Ottonen*. Hg. v. Gangolf Schrimpf (Fuldaer Studien 7) Frankfurt am Main: Josef Knecht, 1996, 365-402.
- SCHAEFER                         Schaefer, Claude: *Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*. Dresden-Basel: Verlag der Kunst, 1994
- SCHÄFER                            Schäfer, Philipp: *Eschatologie. Trient und Gegenreformation*. (Handbuch der Dogmengeschichte Bd. IV. Sakramente --Eschatologie Fasc. 7c, 2. Teil) Freiburg – Basel – Wien: Herder, 1984
- SCHEFFCZYK – ZIEGENAUS       Scheffczyk, Leo – Ziegenaus, Anton: *Mária az üdvtörténetben. Mariológia*. Ford.: Vida Tivadar és Mezei Balázs. (Szent István Kézikönyvek 8.) Budapest: Szent István Társulat, 2004 [*Maria in der Heilsgeschichte. Mariologie*. (Katholische Dogmatik, Bd. 5.) Aachen: MM Verlag, 1998]

SCHILLER

Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 3. Die Auferstehung und Erhöhung Christi. Gütersloh: Gütersloher Verl.-Haus Mohn, 1971

Schnapper, Antoine: *Jean Jouvenet et la peinture d'histoire à Paris (1644-1717)*. Paris, 1974

Schreiden, Pierre: *Jacques van Schuppen, 1670-1751. L'influence française à Vienne dans les arts plastiques au cours de la première moitié de XVIIIe siècle*. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1983

Schulten, Holger: *Französische Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Theorie und Entwicklung der Dekorationssysteme*. (Europäische Hochschulschriften, 342) Frankfurt/M u. a.: Peter Verlag, 1999

Schwarz, Kurt L: Zum ästhetischen Problem des „Programms“ und der Symbolik und Allegorik in der barocken Malerei. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XI (1937) 79-88.

SHEARMAN

Shearman, John: Correggio's Illusionism. in: *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni. Atti del convegno internazionale di studi. Milano 11-15 ottobre 1977*. A cura di Maria Dalai Emiliani. Firenze, 1980, I. 281-294.

SIMSON

Simson, Otto von: Correggios Assunta in der Domkuppel zu Parma. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20. (1983) 329-343.

SMYTH

Smyth, Carolyn: *Correggio's Frescoes in Parma Cathedral*. Princeton, N. Y.: Princeton University Press, 1997

Spear, Richard E.: *Domenichino*. New Haven-London, 1982

Stalla, Robert: Matthäus Günthers Deckenbilder im Verhältnis zur Architektur. in: *Matthäus Günther (1705-1788): Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen*. Ausstellungskatalog. München: Klinkhardt & Biermann, 1988, 128-158.

Sterling, Charles: *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pieta d'Avignon*. Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux, 1983

Sterling, Charles: *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*. Paris: Bibliothèque des Arts, 1990

Stoichita, Victor J.: Der Don Quijote-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos Oeuvre. in: *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*. Hg. v. Hans Körner et al. (Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, 2) Hildesheim-Zürich-New York: G. Olms, 1990, 105-139.

Stridbeck, Carl Gustaf: *Raphael Studies, II: Raphael and the Tradition*. (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art 8.) Stockholm, 1963

Strobl, Alice: *Der Wandel in den Programmen der österreichischen Deckenfresken seit Gran und in ihrer Gestaltung*. Phil. Diss. Wien, 1950



SUMMERS 1977/78

Summers, David: *Figure come fratelli: A Transformation of Symmetry in Renaissance Painting*. *Art Quarterly* NS I/1. (1977/78) 59-88

Szilárdfy Zoltán: „Kik a kerubokat titkosan ábrázoljuk ...” Liturgia és kompozíció. *Művészettörténeti Értesítő* 39 (1990) 82-91.

Takács Gyula: *A Jelenések könyve. Egzegézis*. Budapest: Kairosz, 2000

TASSO

Tasso, Torquato: *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. A cura di Luigi Poma. Bari: Laterza & Figli, 1964. Magyarul: *Értekezések a költészet művészetéről és különösképpen a hőskölteményről*. Ford.: Koltay-Kastner Jenő – Szegedi Eszter. Budapest: Universitas, 1997

*The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*. Maarten van Heemskerck, Ed. by Ger Luijten. Roosendaal, 1994

Tietze, Hans: Johann Michael Rottmayr. *Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmäler* NF 4. (1906) 81-168.

Tietze, Hans: Programme und Entwürfe zu den grossen Oesterreichischen Barockfresken. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* XXX (1911) 1-27.

*Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Szerk.: Mikó Árpád és Sinkó Katalin Kiállítási katalógus. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2000

Turner, Nicholas: Ferrante Carlo's *Descrizione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio: Lanfranchi*; a Source for Bellori's Descriptive Method. *Storia dell'arte* 12. (1971) 297-325.

Treffers, Bert: The Art and Craft of Sainthood: New Orders, New Saints, New Altarpieces. in: *The Genius of Rome. 1592-1623*. Ed. by Beverly Louise Brown. Exhibition Catalogue. London: Royal Academy of Arts, 2001, 340-371.

Urbach, Susan: Preliminary Remarks on the Sources of the Apostle Series of Rubens and van Dyck. in: *Essays on van Dyck*. [Ottawa:] National Gallery of Canada, 1983, 5-21

Vanyó László: *Az ókeresztény egyház és irodalom*. (Ókeresztény írók 1.) Budapest: Szent István Társulat, 1980

VARCHI

Varchi, Benedetto: *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*. Firenze, 1546 in: *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*. A cura di Paola Barocchi. (Scrittori d'Italia, 219.) Bari: Laterza e figli, 1960, Vol. 1. 1-82.

VASARI (PERGOLA)

Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Firenze, 1568. A cura di Paola della Pergola et al. Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1963

VASARI (VAYER)

Vasari, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Vál., bev. Vayer Lajos. Ford.: Zsámboki Zoltán. (Pro Memoria) Budapest: Európa, 1983

Voit Pál: *Franz Anton Pilgram (1699-1761)*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982

Wimböck, Gabriele: *Guido Reni (1575-1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*. Regensburg: Schnell und Steiner, 2002

Winckelmann, Johann Joachim: Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászművészetben. (1755) in: *Emlék márványból*. 215-237.

ZÁDOR – RADOS

Zádor Anna – Rados Jenő: *A klasszicizmus építészete Magyarországon*. Budapest, 1943

ZÁDOR 1970

Zádor Anna: A magyar művészet a XIX. század első felében. in: *A magyarországi művészet története*. Szerk.: Uő és Dercsényi Dezső. Budapest: Corvina, 1970, 313-381.

Zádor Anna: Some Problems of the Development of Classicism in Architecture. *Acta Historiae Artium* VI (1959) 135-168.

Zádor Anna: *Pollack Mihály (1773-1855)*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960

Zádor Anna: Zur Frage der französischen Revolutionsarchitektur in Ungarn. in: *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art, Budapest, 1969*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972, II. 151-156.

Zádor, Anna: A felvilágosodás kori művészet kutatásának kérdése. in: *Művészet és felvilágosodás: Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk.: Uő és Szabolcsi Hedvig. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978, 7-26.