

Maulbertsch 1770-71 folyamán a váci egyházmegyét kormányzó bécsi érsek, Christoph Anton Migazzi kardinális megbízásából freskókkal díszítette az újonnan épített váci székesegyház liturgikus terét. Főoltárképként Mária és Erzsébet találkozását festette meg, a négyezeti tér hatalmas kupolaboltozatának felületén pedig a mennyei egyházat, a mindenszentek látomását jelenítette meg, amint az üdvözültek a Szentháromság és a megdicsőült Mária előtt róják le hódolatukat.

A kupolakép a barokk freskófestészet mennyország-vízióinak hagyományait folytatja, amennyiben a mennyei birodalomnak a templomtérbe való aláereszkedését, ezáltal az égi és a földi egyháznak a liturgikus térben, a liturgia által való egybeolvadását teszi láthatóvá. A főoltárkép a szokásokat merészen félretéve nem a székesegyház Nagyboldogasszony-címünnepét ábrázolja, hanem egy olyan mariológiai és üdvtörténeti eseményt mutat be, amely a szentek közösségének a kupolafreskóban megjelenített témájához kapcsolódik. A képen a vizitáció jelenetét és annak középpontjában az ég felé forduló Máriát láthatjuk, amint ujjongó hálaénekeiben, a *Magnificat*ban önnön eljövendő megdicsőülését és Isten országának eljövetelét hirdeti meg. Prófécijának tárgya a feje fölött, a kupolafreskóban látomásként megfestve jelenik meg. A barokk templomokból jól ismert mennyország-kupola ezúttal tehát egy olyan képegyüttes részeként látható, amelynek tulajdonképpeni témája a kinyilatkoztatás Mária általi megtapasztalása. A képeknek a liturgikus térben való „installációja” mindezt a szemlélő számára is érzékelhetővé és átélhetővé teszi, vagyis a műben a Szűz láthatatlan,

belső tapasztalata és átalakulása válik láthatóvá, ami a vallásos szemlélődés tükréként jelenik meg a néző előtt.

A dolgozat képhermeneutikai megközelítésével annak a kérdésnek a vizsgálatára vállalkozik, hogy a freskóegyüttes mint esztétikailag strukturált alkotás, a „művészet korának” produktuma hogyan képes a téma ezen immanens értelmének a kibontására, hogyan lép túl a teológiai tanítás, az ikonográfia programba sűrített tudásanyag közvetítésén, illetve a templomi művészetnek azon a megszokott célján, hogy a festői szublimáció vagy az affektusábrázolás bevált eszközeivel nézőjében jámbor felindultságot keltsen. A fő kérdés tehát az, miben áll a mű ereje, ami itt a szemlélőt az istentapasztalás természetének megismerésére és megértésére vezeti.

A dolgozat előbb a szentek közösségének (*communio sanctorum*) teológiai fogalmát tárgyalja, majd Maulbertsch kupolaképének szerteágazó ikonográfiai formuláit értelmezi. Az ikonográfiai program meghatározása, az ábrázolási formulák tradicionális jelentésének megfejtése azonban még nem mond semmit Maulbertsch művének mint műalkotásnak a „tartalmáról”. A művész munkája révén megteremtett, „érzékileg szerveződött” értelem sajátos tapasztalatként az építészeti tér adottságaival operáló festészet esztétikai befogadása során bontakozik ki, amely a szemlélőt az Isten általi megvilágosodás és az Istennel való egyesülés művészet által feltárulkozó, *metaforikus* folyamatán vezeti végig.

## I. A SZENTEK KÖZÖSSÉGE

A szentek közössége az Újszövetség könyveiben úgy jelenik meg, mint Isten megvalósult országa. A Jelenések könyvének látomásai az eget és a földet átfogó istentisztelet mitologikus képében ábrázolják Krisztus egybegyűjtött, immár vele lakozó népét, amely egy közösséget alkot az evilágban élő egyházzal. A szöveg nem csupán az apokaliptikus irodalom hagyományaiból adódó szuggesztív jelképiségével, hanem sajátos poétikai eszközeivel is megszólítja olvasóját. Azzal, hogy drasztikusan ellehetetlenít minden olyan befogadói pozíciót, amely a dolgokat az időbeliség és történetiség megszokott koordinátái mentén szemlélné, olyan globális és szimultán látásra készítet, amely az ítélet alá vetett, szenvedő és reménykedő világ történetének prófétai elbeszélésében – amelyben a mennyei liturgia emelkedett jeleneteiben újra és újra előbukkan az üdvösség képe – felmutatja az isteni megváltástervezés perspektíváját. Az ítéletről szóló mítoszt is az ember egzisztenciális választásával kapcsolja egybe: „Aki hallja szavamat és hisz annak, aki küldött, az örökké él, nem esik ítélet alá, hanem már át is ment a halálból az életre” (Jn 5. 24.).

Szent Ágoston ekkleziológiája szerint, amelyet Isten városáról írt traktátusában fejtett ki, e döntés nyomán válhat valaki a *civitas Dei* polgárává. Isten városa és a földi város az emberiség két szemben álló, morális alapon elkülönülő, láthatatlan közössége, azoké, akik követik és azoké, akik elutasítják Isten hívását. Ágoston a Jelenések könyvében leírt „ezeréves birodalmat” az üdvtörténet jelen időszakával azonosítja, amelyben Krisztus egyházában

összegyűjtötte és folytonosan egybegyűjti Isten evilágon szétszóródott népét, utat nyitva a mennyek országa földi kibontakozásának. A *civitas Dei* 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.

Ezt az egzisztenciális tapasztalatot a hívó számára elsősorban a liturgia szimbolikus cselekedetei jelenítik meg. A liturgia – amelyre úgy tekintenek, mint amit Krisztus, a főpap és teste, az egyház együttesen visz végbe – sajátos aktusaiban annak a megélésére is vezeti a híveket, hogy az egyház miként gyűjti egybe a népeket mint Isten szétszóródott gyermekeit, hogy ezzel részesévé válhassanak Krisztus papságának és királyságának.

## II. IKONOGRÁFIAI FORMULÁK

Maulbertsch kupolaképében a mennyország látomásának a tridentinus korszakra kikristályosodott formulái figyelhetők meg, 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 maubertschi 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.

Maubertsch freskójának középpontjában a Szentháromság áll. Az Atya és a jobbára ültetett Fiú trónon ülő kettőse legősibb szövegforrása, a 109. zsoltár (*Dixit dominus*) szerint Krisztus papi, királyi címét és az Atyától nyert hatalmának teljességét fejezi ki, amivel győzelmet arat ellenségein és a végső idők bírása lesz. Krisztus mint a megdicsőült Emberfia szenvedésének jeleivel és jelvényeivel mutatkozik. Alakjában a sebeit felmutató ítélkező, az Atya előtt az emberiségért esedező közbenjáró és az orans tartásban imádkozó főpap éppúgy megjelenik, mint a triumfáló győztes és önmagát felkínáló irgalmasság. A Szentlélek galambja a lanterna kis kupolájában lebeg, ahogyan Szent Pál ekkleziológiája értelmében szüntelenül munkálkodva élő közösséget teremt Isten és népe között. A szentek a kupola felületét a szentek kisebb-nagyobb csoportokban, jórészt az üdvözültek karainak tradicionálisan meghatározott rendjébe osztva töltik ki (apostolok, egyházatyák, szüzek, papok és szerzetesek). Csoportjukból kiemelkedik Mihály arkangyal, a katedrális első patrónusa, és a magyar szentek sora, akik között felfedezhető I. Géza király, az első székesegyház alapítója. Itt tűnik fel az a portrészzerűen ábrázolt papi figura, akit általában a piarista Oszwald Gáspárral, Migazzi *Baudirektor*ával azonosítanak, s aki a

templom alaprajzát tartja a kezében. A katedrális építésére vonatkozó utalások így, a megdicsőült egyház képviselőinek körében megjelenítve, az építkezés aktusát az üdvtörténet folyamatának részeként tüntetik fel. A szentek sora az aktuális jelenig vezet el, amit leginkább Istenes Szent János és Kalazanci Szent József, az irgalmasok és a piaristák alapítói képviselnek, a két olyan szerzetesrendé, amelyek ez időben a püspök pártfogásával működtek Vácott.

A szentek élén Mária trónol felhőtrónusán, feje körül az *Immaculata* csillagkoszorúja ragyog. Tartásával az Atya irányába fordul. Így benne az áldozatát felajánló egyház ölt testet, aki egész népe nevében áldja és magasztalja az Atyát a megváltás Jézus Krisztusban elnyert művéért.

A kupolafreskó és főoltárkép, a megdicsőült egyház látomása és az Isten országának eszkatológikus kibontakozását előre látó és megéneklő Mária alakja közötti összefüggés, a két mű dialógusa és kölcsönös egymásrautaltsága a néző számára a bejáratától a szentélyig megtett út folyamán tárul föl. Ez a processzus – miközben a szemlélőt cselekvő befogadásra ösztönzi, megszólítottá és a kinyilatkoztatás címzettjévé teszi – sajátos értelemmel ruházza fel az ábrázolt témákat. A hermeneutikai értelmezésnek ezt a képi folyamatot kell felfednie.

### III. A MENNYEZETKÉP MINT A VALLÁSOS FESTÉSZET SAJÁTOS MÉDIUMA

Amikor Maulbertsch a paradicsomot megjelenítő freskójának megfestésébe fogott, a téma és a médium kapcsolatának évszázadok óta fennálló hagyományaira támaszkodhatott. A dolgozat kitér a művészet e közegének bizonyos játékszabályaira, 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 tesz 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 produktivására 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 kortárs krónikás a Mária mennybevitelét megjelenítő mennyezetfestmény kapcsán, a művészi munka, a művész fáradozásai (*fatiche*) révén, mindenekelőtt a rövidülés (*scorto*) ábrázolásával elérhető varázslatos illúzióban látta a festészet hatalmának egyik legfőbb bizonyítékát. A rövidülés a *festészet általi*, művészi imitáció egyik legfontosabb eszközeként, Correggio pedig olyan alkotóként jelenik meg írásában, aki a művészi utánzásnak az itáliai festészetben kialakult egyik legsajátabb mesterfogását emelte kivételes magaslatokra. Vasari figyelme a humanista művészettelfogás

jegyében a kép által megteremtett jelenvalóság-élmény tökéletességére irányult. A mennyezetfestmény azonban már Correggio ecsetje által olyan újfajta vizuális médiummá vált, amely a látványnak a liturgikus térben való fokozatos kibontásával teremti meg a képértelmet: 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, hanem a Szűz üdvtörténeti szerepét is megvilágítja. A látvány temporálisan kibontakozó részletei, a Máriát körülvevő ótestamentumi alakok párokba rendezve, egymás után sorra kerülnek a szemlélő látóterébe, s megjelenítik a megváltásban, a bűn eltörlésében közreműködő Istenanyának, az Egyház megtestesítőjének egy-egy tulajdonságát. A freskó az ikonográfiai és narratív elemeket úgy szervezi folyamatos „történetté”, hogy azzal egyben túl is lép a jelenet historikus elbeszélésén.

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 eszközeit és képi retorikáját műfaji kategóriákkal igyekeztek körülhatárolni, a mennyezetképek szemlélésének élményét a vallásos irodalom fogalmaival érzékeltették. A dolgozat e tekintetben elsősorban Ferrante Carlo ekfrázisára támaszkodik, amelyet 1627 és 1628 között Giovanni Lanfranco művéről, a római Sant' Andrea della Valle kupolafreskójáról írt. A szerző Máriának a szentek körében ábrázolt

mennybevitelét *simulacrum*ként írta le, amivel azt érzékeltette, hogy a kép a történetábrázolás, a *historia* evilági logikáján túlemelkedve szemlélőjét időn kívüli meditációs térbe vonja be. Szövege – számos korabeli és későbbi társához hasonlóan – a mű befogadásának folyamatát a kontempláció és az ekstázis tapasztalatával vonta párhuzamba, és úgy írta le, mint a gondolatoknak és érzékeknek a természetfeletti világba való fölemelkedése útját.

Maulbertsch elődeinek, a 18. század osztrák freskófestőinek képi világa, „paradicsomi modusa” még a 20. században, a professzionális művészettörténet-írásban is jellemző befogadói viszonyulást hív elő. A szemlélés, a festészet révén átélhető érzéki megtapasztalás a *sursum*, a lélekben való fölemelkedés metaforájává válik: a valós és virtuális magasságokba emelkedő tekintet a jámbor kontempláció útját is modellezi, amelynek során a hívó eljut az Istennel való egyesülés élményéig.

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. A devóciós gyakorlatnak ez a tridentinus korszakban általánossá vált modellje a festészetet, a művészi képet is sajátos feladat elé állította: célja nem merülhetett ki a természetutánzás és az illúziókeltés

tökéletességében, az ábrázolásnak a megjelenített dolgokat az elmélkedés tárgyaként kellett felmutatnia.

#### IV. KÉPFOLYAMATOK

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 lelkigyakorlatos könyvében 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 megcélozva a szemlélődés folyamatában a fantázia és a képiség szerepét is jól körülhatárolta.

Azt a tapasztalatot, amit a misztikusok Isten megismerésének különböző fokozataiként írtak le, a székesegyház terében Maulbertsch műveinek sajátos képisége és performatív ereje közvetíti a szemlélő felé. Az egyéni úton megélhető istenismeret sémája ugyanakkor itt az egyház közösségének megtapasztalásába épül be, és elválaszthatatlanul kötődik a liturgikus cselekedetekhez. A hívőnek a templomba való belépése, a bejáratától a szentélykorlátig vezető útja során az Istennel való egyesülés 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 egyesülést kínálja fel.

A templomba lépő tekintetét legelőbb a főoltárkép ragadja meg, amely hatalmas méreteivel, majdnem kétszeres életnagyságú alakjaival 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. A lépcsősorral kiemelt keskeny színpad és a festmény függőleges tengelye mentén aláhulló fénysáv kihangsúlyozza Erzsébettel alkotott kettősét és a hálaének előadásának mozzanatát. A háttér széles árkádjait ködbe vesző alkonyi tájra és felhős égre nyílnak, amelynek éteri *sfumatója* látomásszerű aurával övezi a kép főalakját. Az akvarell hatására emlékeztető, áttetsző hatású, vibráló színelületek az emberi világ profán környezetét, Zakariás otthonának bejáratát a szentséges misztérium terévé lényegítik át.

A jelenet 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 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. 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 az értelmi és érzéki kinyilatkoztatás változatos formában megnyilvánuló élményét, a víziókat, a szózatokat és az emóciókat egyaránt beleértették. A kép a tapasztalásnak ezt a teljességét a katedrális terének liturgikus és művészi egységébe tagozódva mutatja meg: a tágas teret derítő nappali világosság szinte kézzelfoghatóvá teszi, hogy a látnokra „Isten valamiféle sajátos világosságot bocsát reá”, 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.

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. Kifejezésének erejét Maulbertsch egy klasszikus allúzióval fokozta, ahogyan a figurát Tiziano *Assuntájának* mozgásmotívumából kiindulva fogalmazta meg. Mária nemes pátoszformulával megjelenített elragadtatása mindenekelőtt érzékeinek, belső empíriájának hathatós működését tárja fel a néző

előtt, azt a képességet tehát, amelyet a tridentinus jámborság a vallásos szemlélődés elmélyítésében oly eredményesnek tartott. Ahogyan Szent Ignác utalt rá az *Exertitiában*, hogy hasznára lehet a gyakorlatozónak, ha az érzékek alkalmazásában Krisztus vagy a Boldogasszony példájára támaszkodik, úgy Mária a váci oltárképen is arra invitálja a nézőt, hogy csatlakozzon hozzá Isten titkainak szemlélésében, utánozza őt érzékei használatában.

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 hosszház 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. Maulbertsch osztrák elődeinek képi világára általában az jellemző, hogy a látványt a festői szublimáció révén eszményített földöntúli világként 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.

Maulbertsch a hagyományos képszerkezetek újragondolásával sajátos, a megjelenítés erejét hihetetlenül felfokozó megoldással lép elő: a hajón végigvonuló szemlélő mozgó nézőpontjára szerkesztve a szentek alászállásának látomását eleveníti meg. A néző szeme előtt,

amint az orgonakarzat alól elmozdul és hosszházban tekintetét fölemelve halad a négyezet 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. Ezáltal a mennyei sereg betölteni látszik a teret, a freskó szereplői szinte kézzelfogható valójukban az evilágba ereszkednek. Azáltal, hogy a térben való mozgás egy dinamikus és temporálisan megélhető tapasztalat motorja lesz és a mű befogadásának a folyamatába épül, kimozdítja a szemlélőt közömbös pozíciójából, abból a fajta passzív látásból, amely megragad az előzetesen adott – például az ikonográfiai formulákban rögzített – fogalmi tartalmak azonosításánál.

A figurák fizikai jelenvalóságának érzését Maulbertsch művének kései, „klasszicizáló” stílusvonásai is fokozzák. A késő barokk mennyei glóriák stilizált és sztereotip pátoszformuláit, a figurákat absztrakt mintává átíró mozgásmotívumait a váci kupolafreskón már a klasszikus históriafestészet 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, jól ismert formula: a figurák sorát a nézőhöz közel, közvetlenül a kupolapárkány fölötti sötét felhőn kiemelve Szent Ágoston és Szent Kristóf kettőse nyitja meg. A jámbor óriás, Migazzi védőszentje alázatosan fogadja az egyházatya

útmutatását, aki őt a mennyei *civitas* titkainak szemlélésére invitálja. Nem kétséges, védőszentje alakjában a püspök önnön szellemi képmását is odaállította hívei elé, aki példát mutat a misztériumok feletti intenzív és odaadó kontempláció keresésében.

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.

Az elmozdulás, amely Isten általi megszólítottság eme érzéki tapasztalatban megvalósuló élményétől az isteni szubsztanciával való egyesülés felé vezet, 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. A festmény ezt a szakramentális vonatkozást a *Maria gravida* ősi ikonográfiai formulájának újrafogalmazásával teremti meg. Maulbertsch képén a szereplők alázattal övezik a várandós Máriát, az isteni Ige tabernákulumát, akár a barokk szentségtartókat kísérő angyalok. 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 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 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.

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. A jelenet szemlélésére gyermekét tartó anya invitálja a nézőt, aki a téma ikonográfiai hagyományából származó *Caritas*-alakok és Termékenység-perszonifikációk szerepkörén túl klasszikus *repoussoir*-figurává alakul át: pozíciójával, tekintetével és szemlélődő kifejezésével a nézői viszonyulást modellezi. A lépcsőfokokra fektetett, árnyékot vető bot olyan – Tiziano *Töviskoronázásán* nagyon hasonló szerepben megjelenő – *trompe l'oeil*-motívum, amely a festett tárgy szinte tapintható jelenlétének meghökkenítő illúziójával a festmény virtuális terének a bejárására biztatja a tekintetet. A lépcsőn meginduló és megtorpanó József tar

koponyájával és zilált hajfürtökkel keretezett profiljával típusában a korábbi Maulbertsch-művek rusztikus szereplőit idézi. Fellépésének darabossága, esetlen mozdulatainak kusza divergenciája a maga bárdolatlan expresszivitásával, a köznapi jámborság kontrollálatlan közvetlenségével válaszol az isteni jelenlétet megtapasztaló Mária hevületére. Erzsébet szikár, törékeny testének energikus kifejezésében és Zakariás csendes visszafogottságában a próféciák bekövetkeztének meglátása éppúgy tükröződik, mint a rácsodálkozás, amelyet a Szűzanya szemük előtt láthatóvá váló megvilágosodása vált ki belőlük. Az alakok érzelmi rezdülései az ellenpontozás és fokozás finoman tagolt hálózatában tárulnak fel, és a szemlélődés tárgyául megjelenő emberi attitűdöket képviselnek. Ahogyan annak a lénynek a láttán, akinek a személyében felsejlik előttük az emberre váró beteljesedés, a szereplők megélik megváltás utáni vágyuk, reményeik és várakozásaik felismerését

Maulbertsch műve Máriát nem a barokk jámborság megszokott szerepeiben – pl. a megdicsőülő vagy a kegyképein keresztül csodákat tévő Boldogasszony képében – jeleníti meg. Ő itt egyház egyetemes szemszögéből felmutatott figura, az „első hívő”, az isteni *civitas* polgára. A freskóegyüttes az ő Isten általi megszólítását és belső átalakulását teszi láthatóvá a szemlélő előtt. A művészet ereje által a befogadás eseményszerű, egzisztenciális értelmű folyamattá válik, amely alkalmat kínál a nézőnek a szemlélés, a tapasztalás és az istenkeresés feletti reflexióra.

## A disszertáció tartalomjegyzéke

A témával kapcsolatos publikációk és konferencia-előadások:

- *Lyrische* Erzählung bei Maulbertsch. Eine Phrase zur malerischen Autonomie. *Acta Historiae Artium* 44. (2003) 315-328.
- 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.
- Isten országa a mindenszentek képein. *Utópia és antiutópia*. Konferencia a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Karán, Piliscsaba, 2005. május 20.
- Portrék a váci székesegyház liturgikus terében. *Portré és kultusz*. A Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténeti Tanszékének konferenciája. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2006. április 20-21.