

## A sasvári pálos templom és a kegyszobor kultusza a 18. században

A doktori (PhD) értekezés tézisei

Sasvár (Šaštín, Nyitra m.) Magyarország és a Habsburg monarchia egyik legjelentősebb kegyhelye volt a 18. században, kultuszának intenzitása a mariazelli és a máriavölgyi zarándokhelyéhez hasonlítható. A Fájdalmas Szűz sasvári búcsújárárhelye Esterházy Imre esztergomi érsek és a császári ház különleges támogatását élvezte: a pálos rend által gondozott kegyhely templomának építési költségeit jelentős részben az érsek és az uralkodópár adományai fedezték: a freskókat a lotaringiai származású udvari festő, Jean-Joseph Chamant és műhelye festette, három mellékoltárkép Johann Lucas Kracker, illetve Josef Ignaz Mildorfer műve, a főoltárt a császári főépítész, Nicolaus Paccassi, illetve a kamarai építész, Franz Anton Hillebrandt tervezte Mária Terézia személyes megrendelésére. Az uralkodópár rendszeresen elzarándokolt a csodatévő szoborhoz, s 1762-ben személyes jelenlétével tüntette ki a kegyszobor ünnepélyes translációját.

„Császári” rangja és kitűnő, a magyarországi barokk emlékanyagból kiemelkedő művészi kvalitása ellenére Sasvár az idők során mégis mintha feledésbe merült volna. Az egykori Habsburg monarchia centrumában –Pozsonytól és Brnótól egyaránt 60, Bécstől 80 km-re – található kegyhely a 18–19. században valódi birodalmi zarándokhelyként funkcionált, szlovák, magyar, morva és osztrák zarándokok ezrei keresték fel. A monarchia széthullásával Sasvár korábban oly kedvező földrajzi elhelyezkedése egy csapásra megszűnt, sőt egyenesen periférikus helyzetbe került. A szlovák-cseh határtól 10 km-re fekvő városka csak az utóbbi tizenöt évben kezdett feléledni, immár mint szlovák nemzeti zarándokhely (*Panna Mária patrónka Slovenska*), ami magával vonta a templom teljes helyreállítását és a freskók restaurálását is.

A sasvári kegyhely 18. századi történetének vizsgálata annál is inkább indokolt, mivel a kutatás eddig nem szentelt kellő figyelmet a témának, a második világháború után megélnéülöző barokk-kutatás is épp csak érintette a templom művészeti dekorációjának egy-egy elemét. A disszertáció az eddigi részkutatások eredményeire támaszkodva a monográfia igényével született. Ebben a tekintetben tehát a kegyhely-monográfiák hagyományait igyekszik követni és feleleveníteni, s ugyancsak kutatástörténeti előzményként említhetjük a barokk templomokról írott monográfiákat; a magyarországi barokk művészet kutatástörténetében főleg Pigler Andor, Kapossy János és Schoen Arnold munkáit tekintjük példaértékűnek. Azért volt szükséges visszanyúlni ezeknek a második világháborút megelőzően született munkáknak a módszertanához – különös tekintettel a forráskutatásra és az “eseménytörténet” rekonstrukciójára – mert azok olyan historiográfiai alapul szolgálnak a további kutatásokhoz, ami Sasvár esetében jórészt még hiányzott. A téma vizsgálatához bőséges – főleg rend-

történeti – forrásanyag állt rendelkezésünkre, ami azonban ennek ellenére sem adott választ minden kérdésre, így a hiátusokat gyakran kénytelenek voltunk feltételezésekkel, hipotézisekkel áthidalni.

Bár módszertani szempontból több tekintetben is támaszkodunk a hazai barokk-kutatás eme korai munkáira, a hagyományos művészettörténeti szempontokon (pl. építéstörténet, mesterkérdés, ikonográfiai program stb.) túl azonban a téma átfogóbb feldolgozását tűztük ki célul. Meggyőződésünk ugyanis, hogy a téma művészettörténeti vonatkozásait a kegyhely 18. századi kultusztörténetébe ágyazva érdemes vizsgálni, ezért igyekszünk azt a maga teljességében és komplexitásában, egyfajta holisztikus szemlélettel, művészettörténeti és néprajzi szempontok együttes alkalmazásával megragadni; a gyakran egymástól elszigetelt kutatási eredmények szintézise teszi ugyanis lehetővé, hogy egy átfogó elemzés keretében teljes és hiteles képet kapjunk a vizsgált témáról. Ahhoz, hogy megértsük és megfelelően értelmezzük a zarándoktemplom művészettörténeti helyét, a hagyományos művészettörténeti megközelítésnél komplexebb szempontrendszer alkalmaztunk: mentalitástörténeti, művelődéstörténeti, szociológiai szempontok bevonásával, a “mű”, mint egyfajta barokk *Gesamtkunstwerk* szociokulturális kontextusának rekonstrukciójára, a kultusz mechanizmusának megismerésére törekedtünk. A művészettörténeti szempontok mellett kitérünk a 18. századi Mária-, illetve képkultusz, a barokk devóció, a mecenatúra és az “efemer” jelenségek (pl. translációk), valamint a propagandacélokat szolgáló nyomtatványok és metszetetek vizsgálatára is.

A zarándokhelyek kialakításának sajátossága, a szcenikus gondolkodásmód, a szakrális tér *theatrum sacrum*ként való kialakítása a barokk illuzionizmusának egyik legjellegzetesebb megnyilvánulása, melynek “tárgyi” funkciója a katolikus restauráció eszközeként felhasznált képkultusz kontextusában értelmezhető. A barokk zarándoktemplomok *Gesamtkunstwerk* jellege a legszorosabban összefügg a vallásos kultuszkép középkori műfajának barokk újjáéledésével; ikonográfiai programjuk központjában a kegyképek állnak, s ezáltal sajátos módon egyesítik magukban a képi ábrázolásról kialakult kétféle felfogást, amely – Belting terminusaival élve – a *kép*, illetve a *művészet korszakára* jellemző. A kegyoltár központi magját alkotó kegykép recepciója a középkori imago-típusú kép reprezentáció-elvének felelevenítéseként értelmezhető, míg a kegyképet körülvevő, azt kommentáló és értelmező elemek művészetként tételeződnek. A zarándoktemplomokra, mint a képkultusz által életre hívott építészeti és képzőművészeti produktumok sajátos együttesére különösen érvényes, hogy rendeltetésüknek akkor felelnek meg igazán, ha rájuk valamilyen “akció” irányul, ha használatban vannak, éppen ezért alapvető jelentőségű ezeknek az “akcióknak” (pl. transláció, zarándoklat) a rekonstrukciója, annak a kulturális kontextusnak a feltárása, melyekben a műalkotások tárgyi funkciójukban működnek.

Elsődleges célunk tehát a kultusz működési mechanizmusának feltárása, melynek keretében a képzőművészeti emlékeket a képtisztelet kifejezőeszközeiként, a kultusz eszköztárának elemeiként vizsgálhatjuk. A sasvári Pietà 18. századi tiszteletének rendkívül heterogén emlékeit történeti és műfaji szempontok, illetve a kultusz társadalmi rétegződése szerint tekintjük át. Először a kegyzóbor legendáját és a kegyhely kialakulásának történetét tárgyaljuk, majd a templom építéstörténetét és belső

dekorációját (freskók és oltárok) elemezzük, elsősorban művészettörténeti szempontból. Ezen belül kiemelten foglalkozunk a templomot tervező pálos építésszel, Vépi Mátéval, illetve a freskók attribúciójának kérdésével. Ezt követően a kegyszobor kultuszának társadalmi rétegeit vizsgáljuk, különös tekintettel Esterházy Imre érsek és az uralkodópár, illetve a mellékoltárok donátorainak mecenatúrájára, majd a pálosoknak a kegyhely népszerűsítése érdekében kifejtett tevékenységét elemezzük. Végül a kultusz populáris rétegéhez sorolható, a kegyszobor vallásos tiszteletét képi eszközökkel kifejező és a kultuszt népszerűsítő tárgyi emlékeket, az ún. kultuszemlékeket vesszük számba.

A vizsgálat tárgyának bemutatására tehát sok szempontú megközelítést alkalmaztunk, melynek eredményeként egy igen szerteágazó elemzés született. Nem egy konkrét művet, művészt vagy szak tudományos kérdést vizsgálunk tehát behatóan, hanem együtt tanulmányozzuk mindazokat a különböző műfajokhoz tartozó emlékeket, melyekben a kegyszobor kultusza manifesztálódott, illetve amelyek a kultusztárgy vallásos tiszteletét vizualizálták. Bár a lehetséges mértékig igyekeztünk minden területen tájékozódni, nem tudtuk és nem is kívántuk a téma minden egyes aspektusát szakértőként elemezni, de nem is ez volt a célunk, hanem hogy bemutassuk a kultusz összetett mechanizmusát szolgáló különböző műfajok együttélését, egymásra épülését.

Minden történeti feldolgozás igen sokrétű munka, de a kegyhelymonográfia műfajára különösen érvényes a „minden mindennel összefügg” közhelyes igazsága. Mégis azt reméljük, hogy az építészettől a festészetten és az emblemikus eszközöket alkalmazó diadalkapukon át a rézmetszetű szentképekig, az uralkodói reprezentációtól az irodalomtörténeten át a vallásos ponyvairodalomig ívelő áttekintés Sasvár példáján mintegy esettanulmányként képes demonstrálni, milyen mélyen beágyazódott a barokk társadalom minden rétegét átfogó képkultusz a korabeli kultúrába, milyen eszközök tartották működésben a kultusz mechanizmusát, s milyen képi és egyéb kifejezőeszközökön keresztül nyilvánult az meg.

Sasvár 18. századi kultusztörténete valójában alig fél évszázadnyi időszakot jelent, a kegyhely alapításától, 1732-től 1786-ig, a pálos kolostor feloszlataáig, de még így is a barokk kori művelődéstörténet rendkívül izgalmas aspektusaiba, a kor vallásos érzületének és mentalitásának legmélyebb rétegeibe enged bepillantást.

### **A kegyszobor kultuszának kialakulása és a pálosok megtelepedése Sasváron**

A hagyomány szerint a sasvári Pietàt gróf Czobor Imre nádori helytartó felesége, Bakics Angéla 1564-ben állíttatta fogadalomból a Fájdalmas Szűz tiszteletére. A háromszög alaprajzú útmenti képházban elhelyezett szobornál a legenda szerint 1732. nyarán különféle csodás gyógyulások történtek. Ennek híre a pálosok ez év szeptemberében kezdeményezték Esterházy Imre érseknél a szobor csodáinak kivizsgálását és a kultusz egyházhatósági legitimálását, továbbá, hogy helyezték a kegyhelyet a pálos rend gondozása alá. Az érsek utasítására a következő hetekben sor került a mirákulumok kivizsgálására, majd a kánoni vizsgálat eredményeként 1732. október 18-án kelt dekrétumában Esterházy Imre

engedélyezte a szobor tiszteletét. A pálosok rögtön ezt követően megkezdték a tárgyalásokat a település kegyurával, Czobor Józseffel, aki végül a következő év tavaszán átengedte számukra a képház körüli telket, illetve hozzájárulását adta a rend sasvári megtelepedéséhez. 1733. április 3-án megtörtént a pálosok ünnepélyes beiktatása a Fájdalmas Szűz sasvári kápolnájába, melyet a háromszögletű képház köré fából emeltek. A hely kultusza már az első évben rendkívüli dinamikával ívelt fel, a források szerint több mint százezer zarándok kereste fel a kegyhelyet.

### **A pálos szerzetesépítész Vépi Máté és a templom épülete**

A hívek adományaiból, illetve Esterházy Imre támogatásával a pálosok már 1736-ban hozzáfogtak a templom és a kolostor építéséhez. Kollonich Zsigmond bécsi érsek javaslatára – aki 1734-től a pálosok protektora is volt – Johannes Damiani bécsi építész bízta meg az épület megtervezésével és az építési munkák irányításával. Az 1736. július 15-i ünnepélyes alapkövetélt követően azonban váratlan nehézségek, és egy különös közjáték akadályozta az építkezés előmenetelét. A lápos terület mellett fekvő homokos telken a baloldali torony alapozásához kiásott gödörben ugyanis talajvíz tört fel. Ennek ellenére Damiani úgy ítélte meg, hogy az alapokba vert égerfa cölöpök elég erősek lesznek a templom és toronyfalak hordására, a pálosok azonban aggályaiknak adtak hangot. A vita hírére július 31-én Sasvárra érkezett Fierendroth Gergely tartományfőnök, s magával hozta a Rómában teológiai és építészeti tanulmányokat folytatott, s onnan épp visszatért pálos szerzetest, Vépi Mátét, akit az építészetben igen járatosnak (*Architecturae disciplinis apprime excultum*) mondanak a források. Vépi a helyszínt megvizsgálva nem tartotta megfelelőnek a Damiani által javasolt cölöpalapozást a felerészt lápos, felerészt homokos talajon felépíteni tervezett templom számára, s az egyenetlen süllyedés miatt várható statikai problémákra figyelmeztetett. A kialakult vita következtében a tartományfőnök Vépi Mátét kérte fel a munka folytatására, aki saját tervei szerint folytatta a munkát, kissé nyugatabbra jelölte ki az épületegyüttes helyét és szilárd támrendszert gondolt ki: a templom és a kolostor egésze alatt egy átszellőztetett, téglalobozatos, kanalizált pincerendszert alakított ki, amit a talajvíz nyomásának ellensúlyozására a pince padló szintjében lefelé fordított, vonóvasakkal megerősített boltövekkel erősített meg. A templom építési munkálatai 1762-re fejeződtek be, ekkor került sor a kegyiszobor ünnepélyes transzlációjára, melynek során a Pietà-szobrot a Nicolaus Paccassi által tervezett, Mária Terézia megrendelésére emelt főoltáron helyezték el.

A templom és a kolostor tehát a pálos szerzetes építész Vépi Máté (1710–1747) tervei szerint épült fel, s ugyancsak ő tervezte a nagyváradit és a pécsi pálos templomot. (Ez utóbbi szignált tervrajzát Vépi néhány további tervével együtt a Magyar Országos Levéltár őrzi.) Vépi jelentősége elsősorban abban áll, hogy a Magyarországon működő külföldi szerzetes építészek (pl. Christoph Tausch, Martin Wittwer) mellett ő az első hazai szerzetes építész, aki építészeti ismereteinek köszönhetően tervezési feladatokhoz is jutott.

Vépi római építészeti tanulmányainak részleteiről szinte semmit sem tudunk, a források csupán arról emlékeznek meg, hogy Rómában *privato studio*, építészeti traktátusokból tanulta az architektúrát. Római teológiai tanulmányait a jezsuitáknál, a Collegio Romano-ban folytatta, s a sasvári templom építészeti elemzése alapján arra következtethetünk, hogy építészeti orientációjára nagy hatással volt a jezsuita rendi építészeti hagyomány, illetve a római (kora) barokk építészet.

A sasvári templom alaprajzi rendszere a Gesù típus redukált (kereszthajó és kupola nélküli), közép-európai változatát képviseli. Ebben az esetben azonban nem csupán a 17. századi hazai barokk templomépítészetben meghonosodott ún. jezsuita alaprajzi típus alkalmazásáról van szó, hanem tudatos „rómaizálásról”, a típus ősforrásához, a római II Gesùhoz való visszanyúlásról, illetve a Gesù alaprajzi sémáját követő itáliai jezsuita templomokhoz való szorosabb kötődésről is.

A négy boltszakaszból álló, széles hajóhoz egy közel négyzet alaprajzú, a hajóval azonos szélességű szentély kapcsolódik, amit félköríves apszis zár. Az első három boltszakaszhoz 3-3 téglalap alaprajzú (kb. 2:1 arányú) oldalkápolna csatlakozik, melyeket a Gesùhoz hasonlóan az oldalfalakon kialakított nyílások kötnek össze egymással, s ezáltal a templom a mellékoltárok hosszanti fal előtti elhelyezésében is követi a római mintát. (Ez a megoldás a magyarországi barokk templomépítészetben csak a nagyváradi székesegyháznál figyelhető meg.) Ugyancsak szorosan követi a római előképet (vö. II Gesù, ill. S. Andrea della Valle) a kápolnasor végén kialakított oldalbejárati vesztibül, mely egyetlen más, a jezsuita alaprajzi séma szerint épült hazai templomnál sem fordul elő. A kápolnasorhoz a bejárat felőli oldalon a toronyalj tere kapcsolódik, melybe szintén átjáró nyílik az első kápolnából. A hajó mellékterei tehát b–a–a–b ritmus szerint kerültek kialakításra, szemben a Gesù, és a S. Andrea della Valle a–a–a–b kiosztásával, melynek aszimmetriája a hosszanti és centrális tér kombinációjából adódó kilencosztatú négyzeti tér sarkain kialakított négy melléktérből adódik. Ez a szimmetrikus elrendezés a bolognai S. Lucia jezsuita templomra vezethető vissza (1623, Girolamo Rainaldi), mely egyben a Gesù alaprajzi sémájának redukált, kereszthajó nélküli változatának is egyik korai példája. A S. Lucia mellékterének szimmetrikus és zárt kompozíciós rendszerét már a maga korában is a Gesù „javított” és követésre ajánlott változataként értékelték, és a jezsuita Collegium Germanico-Hungaricum római temploma, a Sant’Apollinare alaprajzi elrendezése még több mint száz évvel később is a bolognai előképet követte (Ferdinando Fuga, 1742–48). A jezsuita alaprajzi séma alkalmazása a sasvári templom esetében tehát egyfelől a hazai építészeti konvenciókkal és a templom funkciójával, másrészt Vépi római tanulmányaival és sajátos jezsuita orientációjával magyarázható. Ugyanez a jezsuita „építészeti kultúrához” való igazodás figyelhető meg a homlokzat és a belső tér tagolásán is.

A templom homlokzata a közép-európai barokk templomok jellegzetes megoldásával élve két-tornyos kialakítást kapott. A gazdagon tagolt falfelület 5 vertikális tengelyét a homlokzat teljes szélességét átfogó háromrész, golyvázott, fogrovatos öv- és főpárkány ellensúlyozza. A tornyok között egy rendkívül plasztikusan megformált, a kor hazai barokk templomhomlokzataihoz képest szokatlanul mozgalmas rizalit helyezkedik el. A kétszintes, enyhén előreugratott középszakaszcsoport felületét mindkét szinten négy-négy oszlop tagolja, melyek az övpárkányon nyugvó szegmensíves, illetve a

koronázópárkány feletti törtvonalú timpanont támasztják alá, így az összképet az ún. összetett aedícula-motívum uralja. A homlokzat ilyen gazdag és mozgalmas tagolása szinte egyedülálló a 18. század első felének hazai templomépítészetében, s a kor hazai építészeti konvencióitól való feltűnő különállása Vépi római tanulmányaival és az itáliai barokk építészethez való szorosabb kötődéssel magyarázható. Az alaprajz mellett ugyanis a templom homlokzata, különösen annak előreugró középső szakasza is a Gesù (Giacomo della Porta, 1575) hatásáról tanúskodik, illetve az abból kiinduló 17. századi római templomok aedikuláris szerkezetű homlokzatainak kialakítását követi. Különösen a Collegio Romano temploma, a S. Ignazio (Orazio Grassi, 1626) homlokzattagolásával mutat rokonságot, míg egyes motívumokhoz a milánói jezsuita templom, a San Fedele (Pellegrino Tibaldi, 1569–79) szolgálhatott előképként, melyet Andrea Pozzo mintakönyvének 1700-ban megjelent második kötetében, a hosszanti alaprajzú templom követésre ajánlott példájaként reprodukált.

A belső tér építészeti tagolását a kompozit fejezetű pilaszterpárok ritmikus ismétlődése, valamint az oldalkápolnák árkádívei fölött, a szentélyben és az orgonakarzaton is végigfutó háromrészes, fogrovatos párkány uralja. A karzat nélküli, egységes belső tér tagolásához ugyancsak a Gesù, a S. Andrea della Valle, illetve a S. Ignazio szolgálhatott előképként.

Az, hogy Vépi szerzetesépítészként a jezsuita rend itáliai templomait használta előképként a sasvári templom tervezésekor, arra enged következtetni, hogy Rómába kerülve belehelyezkedett a jezsuita rendi építészeti kultúrába és azonosult annak hagyományaival. Jezuita építészeti orientációját egy pálos rendi építészet meghonosítására tett kísérletként is értékelhetjük, melyhez a jezsuita építészet modellként szolgált. Vépi sasvári felkérésének körülményeiből és további rendi megbízásaiból arra is következtethetünk, hogy ez a törekvés rendtársai, a megrendelők részéről is pozitív fogadtatásra talált, s a jezsuita rendi építészet számukra is identifikációs modellként szolgált. Az építészeti formák átvétele mögött az a szándék húzódnak meg, hogy a pálos rend – saját építészeti hagyománya nem lévén – a jezsuita rendi építészet formavilágának elemeit használja vizuális önreprezentációjához, a rend kollektív identitásának, modern kifejezéssel élve a *corporate identity* megjelenítéséhez. Mivel azonban az 1740-es évek után a rend már nem vágott nagyobb szabású építkezésekbe, s maga Vépi is meghalt 1747-ben, ez a folyamat már nem tudott igazán kibontakozni.

### **A templom belső dekorációja**

A sasvári templom kiemelkedő kvalitású belső dekorációja a magyarországi barokk egyházi művészet egyik legreprezentatívabb művévé teszi az épületet, mely a barokk *Farbraum* koncepciójának megvalósításával messze kiemelkedik a kevés freskófestésű hazai barokk zárandoktemplom közül.

## A freskók

A templom építési munkálatai az 1750-es évek elején jutottak abba a stádiumba, hogy a belső dekoráció (falképek, oltárok) kialakítását elkezdhessék. A munkák 1754-ben a boltozat és a kápolnák kifestésével kezdődtek. A templom freskóit a lotaringiai származású bécsi udvari architektúrafestő és dekorátor, Jean-Joseph Chamant szignálta. A művész neve és a munka befejezésének évszáma az orgonakarzat ablaka fölött olvasható: “ANNO DOMINI MDCCLVII GIUSEPPE CHAMANT PINXIT”. Az, hogy a francia származású bécsi udvari művész Giuseppeként szignálta sasvári művét, nemcsak bolognai tanultságát jelzi, hanem a festő önreprezentációjának is sajátos megnyilvánulása, hiszen az itáliai festők korabeli megbecsültségét ő is mindvégig élvezhette pályája során. Chamant sasvári működéséről a pálosok évkönyve is megemlékezik az 1754. évnél, s arról is beszámol, hogy “Zsaman” a több mint három éven át tartó munkáért először rendkívül magas összeget, 24 000 rajnai forintot kért, de végül ennek negyedében egyezett meg a pálosokkal, akik cserébe a munka teljes időtartamára ellátást biztosítottak neki és segédeknek a kolostorban. Mindez rávilágít arra, hogy az udvari festő által szignált freskókat nem közvetlenül az uralkodópár, hanem maguk a pálosok fizették, de talán jelentős részben épp az uralkodópár által nyújtott adományokból; másfelől ez az eddig nem ismert adat megerősíti azt a korábbi feltételezést, miszerint Chamant mintegy főállalkozóként, egy több tagú műhellyel dolgozott Sasváron.

A mennyezetképek a Pietà-kegyszoborhoz kapcsolódó általános teológiai, pontosabban krisztológiai programot jelenítenek meg: az Atya, a halála által megváltó Krisztus kínszenvedésének eszközei, a négy evangélista és egyházatya ábrázolása, valamint az ő tanításaikra épülő Egyház perszonifikációja (az Eukarisztia allegóriája), s végül a mennyei látomásként megjelenő zenélő angyalkórus a keresztyén megváltástan lényegét foglalja össze. A szentély boltozatán az Atyaisten dicsőségének ábrázolása látható. A hajó szentély felőli két boltszakaszán Krisztus kínszenvedésének egyben Mária fájdalmára is utaló eszközeit tartó angyalok jelennek meg: a keskeny, a hossz tengelyre merőleges képmézőkben Veronika kendője és a Szent Kereszt diadalának ábrázolása következik egymásután. A harmadik boltszakaszt illuzionisztikus festett architektúra díszíti, mely balusztrádos, oszlopos empórium fölött emelkedő tamburos kupolát jelenít meg. A hajó következő boltszakaszán az Egyház (az Eukarisztia) allegóriája látható: a felhőkön trónoló Ecclesia alakja baljában könyvet, jobbában pedig kelyhet tart, benne a Krisztus megváltó áldozatát megjelenítő ostyával, körülötte az oltáriszentséget imádó angyalok és a Szentlélek galambja láthatók, végül az orgonakarzat fölötti boltozaton az Atya üdvözítő akaratának és tervének, a megváltás művének beteljesedésére utalva mintegy paradicsomi látomásként zenélő angyalkórus látható.

A boltozaton sorakozó virtuóz és dekoratív kompozíciók tehát kivétel nélkül allegorikus ábrázolások, melyek nélkülözik mind a históriát, mind a pálos rendre történő utalásokat. Sem Mária, sem Krisztus alakja nem jelenik meg a freskóciklus tisztán allegorikus (nem narratív) ábrázolásain, a halála által megváltó Krisztushoz és a Megváltó anyjához kapcsolódó gondolati tartalmat maga a kegyszobor

képviseli. Ezáltal a mennyezetképek programja a legszorosabban integrálja a kegyszobor szimbolikáját, s mintegy értelmezési keretét adják a Pietának, mely a háttérben a főoltár 1770-es átalakítása során az oltárfalon elhelyezett kereszttel, valamint Evangélista Szent János és Mária Magdolna oldalt álló szobraival a siratás jelenetét is felidézi.

Az ikonográfiai program értelmezése szempontjából különös jelentőséggel bír, hogy a barokk freskók mennyei glóriáin szokásos megdicsőült Krisztussal szemben itt a Megváltó a Pietà halott Krisztusának képében van jelen, és Veronika kendőjének imago-típusú Krisztus-arca is a szenvedő Istenfiát jeleníti meg, azaz *reprezentálja* a szó hagyományos értelmében. A program tehát az emberré lett és emberként szenvedett Krisztus megváltó kereszthalálára helyezi a hangsúlyt, s a szenvedéstörténet eseményeinek narratív ábrázolása nélkül jeleníti meg a Krisztusról, mint az emberi természetet magára öltő Igéről szóló tanítást, mely szerint Isten üdvözítő akaratából a szenvedéstől mentes Ige magára öltötte a szenvedést elhordozni képes testet, hogy halála által megváltsa az emberiséget.

Nem tudjuk, kinek az invenciója volt az allegorikus mennyezetképek általános krisztológiai programja, de feltűnő, hogy a hazai pálos templomok 18. század közepén készült freskóciklusai közül ez az egyetlen, amelyik nem narratív (bibliai vagy szentek életéből vett) jelenetekből épül fel, s ugyancsak szembeötlő pálos vonatkozású ábrázolások hiánya. (A rendi tematikát az egész templomban csak a homlokzatot díszítő szobrok, valamint a Remete Szent Pál- és a Szent Ágoston-kápolnák képviselik.) Bár a pesti pálos templom freskóciklusa is egy, a rendre történő utalásokat nélkülöző, tisztán mariológiai programot jelenít meg, a pálos vonatkozások, a rend önreprezentációjának hiánya és az allegorikus nyelvezet alapján úgy tűnik, hogy a sasvári freskók programja nem a pálos „ízlés”, s nem a pálos megrendelői igények szerint készült, ezért feltehetően a program szerzője sem a rend tagjai közül került ki.

A kutatást immár húsz éve foglalkoztatja a sasvári freskók figurafestőjének (figurafestőinek) kérdése. 1984-ben Garas Klára hívta fel a figyelmet arra, hogy a freskóciklust szignáló Chamant udvari dekorátorfestőként semmi esetre sem lehet a figurális rész festője, csak az architektúra- és dekorációfestés származhat tőle. Garas Klára megfigyelése szerint a sasvári mennyezetképek mozgalmas kompozíciója, előadásmódja a hatásos rövidülésekkel, plasztikus formákkal a bécsi Troger-kör, mindenekelőtt Josef Ignaz Mildorfer (1719–75) munkásságával mutat rokonságot. A freskók 1996–2003 között elvégzett restaurálása nyomán Jozef Medvecký, legutóbb pedig Jan Papco egy több tagból, köztük figura-, architektúra- és díszítő- (virág-) festő specialistákból álló műhely munkájának tartják a templom freskóit, s Mildorfer mellett Johann Lucas Kracker figurafestőként való közreműködését is feltételezik. A kérdést a készülő Mildorfer-monográfia fogja tovább vizsgálni, melynek szerzője, Elisabeth Leube-Payer ugyancsak Mildorfernek tulajdonítja az Atyaisten dicsőségét és az Eukarisztia allegóriáját ábrázoló kompozíciókat, valamint a jobboldali harmadik (eredetileg Szent Anna) kápolna mennyezetképét, míg a többi freskót Mildorfer részleges közreműködése mellett más kezek munkájának tartja. Az újonnan megjelent Kracker-monográfia nyitva hagyja a kérdést, miszerint Kracker az oltárképek mellett a sasvári freskók kivitelezésében is részt vállalt volna. Pusztán stíluskritikai érvek



alapján mi sem tartjuk megoldhatónak a freskóciklust kivitelező mesterek meghatározását, ezért a disszertáció keretében csak néhány adalékkal, további megfigyeléssel, illetve analógiával kívánunk szolgálni a kérdés tisztázásához. Ennek eredményeként, s különösen a pápai kastélykápolna 1754-re datálható mennyezetfreskójával való összevetés alapján megállapíthatjuk, hogy szinte bizonyosan Mildorfer volt Chamant figurafestő segédje Sasváron, ugyanakkor nagy valószínűséggel kizárhatjuk, hogy Mildorfer mellett Kracker, mint második figurafestő részt vett volna a hajó freskófestésének munkáiban. Azért sem valószínű, hogy tagja lett volna a Chamant által szervezett műhelynek, mert semmilyen udvari kapcsolatáról nem tudunk, ráadásul 1749-től már nem Bécsben, hanem Znojmban élt. Itt jegyezzük meg, hogy legutóbbi restaurálás során a hajó boltozatáról vett festékanyagminták vizsgálata nem mutatott ki különbséget a használt pigmentek között. Az oldalkápolnák mennyezetképei ugyanakkor kisebb-nagyobb stílári különbségeket mutatnak, s ennek alapján elképzelhető az egyes kompozíciók több mester között való felosztása. Így nem zárható ki annak lehetősége, hogy 1757-ben, mikor Kracker két mellékoltárképet szállított Sasvárra, s a források szerint hosszabb ideig tartózkodott itt, bekapcsolódott az oldalkápolnák kifestésének munkálataiba. Különösen épp a két középső kápolna freskói mutatnak közeli rokonságot Kracker festészetével, melyekbe oltárképeket is festett.

### **A mellékoltárok**

A mellékoltárok és az oltárképek a freskók elkészültét követően, 1757-től készültek, különböző felvidéki donátorok adományaiból. A tervezett hat mellékoltárból csak öt készült el a 18. században, ezek felszentelésére együttesen került sor 1773-ban. Elsőként a két középső, azaz a Remete Szent Pál- és a Nepomuki Szent János-kápolna oltárai készültek el Demkovics Ferenc, a nagyszombati (Dunáninnyi) kerületi tábla bírāja, illetve Peverelly Jeromos esztergomi kanonok adományából, s mint már említettük, ezek szignált oltárképeit Kracker festette 1757-ben. Úgy tűnik, a pálosok a további mellékoltárokat is párban tervezték felállítani: 1764-ben készült a szentélyhez legközelebb eső baloldali (Szent József-) kápolna Szent Családot ábrázoló oltárképe, melyet Josef Ignaz Mildorfer festett. Ugyanebben az évben a nagyszombati illetőségű Mottesiczky Imre özvegye, báró Tolvaj Judit rendelkezett a szemben lévő Szent Anna-oltár felállításáról, egy örökösödési per miatt azonban a Mária neveltetését ábrázoló oltárkép végül csak 1772-ben, Tóth László esztergomi kanonok költségén készült el. 1770-ben készült a bejáráshoz legközelebb lévő baloldali kápolna Tóbiást és az angyalt ábrázoló oltárképe. Ez utóbbi két kép mestere még meghatározásra vár. A hatodik, Szent Ágostonnak szentelt kápolna oltárának felállításához nem került mecénás.

## A főoltár

A templom főoltárát Mária Terézia állíttatta 1762-ben, s tervezésével az udvari főépítész, Nicolaus Paccassit bízta meg. Az oltár azonban annak „rossz arányai” (*symetria improportionata*) miatt nem nyerte meg a királynő tetszését, ezért 1770-ben saját költségén átalakíttatta. A források tanúsága szerint kérésére a túlságosan magasan lévő kegyszobrot a tabernákulumon kívánta elhelyeztetni, hogy a hívek közelebbről is megismerhessék azt, továbbá a szentély két oldalán reprezentatív (uralkodói) oratóriumot alakíttatott ki. A Paccassi terve szerint megépült főoltárról azonban szerencsés módon maradt fenn ábrázolás: a templom felszentelése és a kegyszobor translációja alkalmából 1762-ben a sasvári prior a főoltárt ábrázoló rézmetszetet (szentképet) készíttetet. Ennek alapján megállapíthatjuk, hogy a későbbi átalakítás során Hillebrandt csak bizonyos elemekkel bővítette a főoltárt, annak architektúráját lényegében változatlanul hagyta. Paccassitól származik tehát a magas lábazon álló, íves párkánnyal összekapcsolt pilaszterekkel keretelt retabulum, mely istenszem-motívummal díszített oromzattal zárul. Az átalakítás során az apszis falához tapadó retabulumot Hillebrandt lényegében változatlanul hagyta, csupán kiegészítette a zöld színű stukkófüggöny-kereteléssel, illetve két, kompozit fejezetű oszlopot állított az oltárfal mellé. Hillebrandt a királynő kívánságának megfelelően a kegyszobrot alacsonyabban, a tabernákulum tetején helyezte el, s két adoráló angyallal egészítette ki. Hillebrandt invenciója volt továbbá az oltárfal felületére helyezett kereszt a keresztszárakra helyezett lepellel, s az átalakításához kapcsolódóan készült a menza két oldalán álló Evangélista Szent János-, illetve Mária Magdolna-szobor. A főoltár egészének látványa tehát egyfajta *theatrum sacrum* szcenárió keretében jeleníti meg a kegyszobrot, mely által a kereszt alatt elhelyezett Pietà a keresztről való levétel és a siratás jelenetét idézi fel.

## A kegyszobor kultuszának rétegei

A kegyképek kultusza a barokk korának egyik rendkívül összetett és szerteágazó jelensége. A kultusz fogalma alá soroljuk mindazokat a rituális cselekményeket és tárgyi emlékeket, melyek a kegykép vallásos tiszteletét fejezik ki: a zarándoklatok, a kegyhelynek nyújtott adományok, a translációk, kápolnák, oltárok, útmenti szobrok, a magándevóciót szolgáló kegyképmásolatok, a mirákulumos könyvek, szentképek, kegyérmek, fogadalmi képek stb. mind a kultusz különböző megnyilvánulási formáiként értelmezhetők. Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy a tárgyi emlékek jelentős részéhez rituális jellegű gesztusok, szokásformák és hiedelmek kapcsolódtak. A képtisztelet ezen változatos megnyilvánulási formái olyan egységes rendszert alkottak, melyek a társadalom minden rétege számára lehetővé tették a kultuszban való részvételt, a kegykép vallásos tiszteletének kifejezését. Hogy valóban egységes rendszerről beszélhetünk, az is tanúsítja, hogy minden barokk kori zarándokhely esetében a kultusz kifejezési és megnyilvánulási formáinak azonos spektrumával találkozunk, amint azt korábban Mariazell példáján igyekeztünk bemutatni. A képkultusz tehát tárgytípusok és viselkedésminták széles

skáláját fogta át, melyből ki-ki anyagi lehetőségeinek, társadalmi státusának és műveltségének megfelelően választhatott, hogy kifejezésre juttassa a kegykép iránti tiszteletét, amiért cserébe az égiek oltalmát remélhette. A kultusz társadalmi aspektusát azért is hangsúlyozzuk, mert a képtisztelet különböző formáinak gyakorlata nemcsak a hívek magánáhítatát szolgálta, hanem fontos identitásképző tényezőként, egyben a társadalmi reprezentáció eszközeként is szolgált, ennek megfelelően az egyes kultuszformák különböző társadalmi rétegekhez, társadalmi csoportokhoz kapcsolódnak. A kutatás az egy-egy kegyhely körül kialakuló kultusznak a kultusz társadalmi, szervezeti hátterét tekintve három rétegét különbözteti meg:

1. a kultusz és a kegyhely egyházi és világi támogatását (zarándoktemplomok, gazdagon díszített belső terek, egy-egy mecénás nevéhez köthető kápolnák)
2. a kegyhelynek a kultusz érdekében kifejtett aktivitását
3. magának a búcsújárásnak a gyakorlatát és szokásrendszerét.

A kultusz és a kegyhely egyházi és világi támogatása elsősorban Esterházy Imre érsek és az uralkodópár mecenatúrájában nyilvánult meg a legreprezentatívabb formában. A templom építésének legfőbb donátora az érsek volt, aki 1737–44 között összesen 7500 forintot adományozott az építkezésre, s rendszeresen ajándékozott különböző liturgikus tárgyakat is a sasvári pálosoknak. Esterházy Imre közismerten a magyarországi barokk művészet egyik legjelentősebb egyházi mecénása volt, aki kortársai közül talán a legtudatosabban élt a képzőművészet által kínált reprezentációs eszközökkel, s a korszak legjelentősebb mestereit foglalkoztatta. Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy Esterházy Imre mecenatúrája jelentős részben a barokk kori kép- és ereklye-kultusszal, a kultusz megerősítésével és fellendítésével, illetve új kultuszhelyek létrehozásával állt összefüggésben, s ebbe a programba illeszkedtek a sasvári kegyhelynek nyújtott adományai is.

Az érsek 1745-ben bekövetkezett halála után a sasvári kegyhely legfőbb donátorának szerepét az uralkodópár vette át, Lotharingiai Ferenc ugyanis 1736-ban megvásárolta a holicsi és a sasvári uradalmat. Az uralkodópár 1743-tól minden évben hosszabb időt töltött a holicsi kastélyban, s rendszeresen ellátogattak a sasvári kegyhelyre is. A Habsburg mecenatúra az udvari művészek Sasvárra delegálásán túl nagyobb összegű pénzadományokban és különböző ötvöstárgyak ajándékozásában is kifejezésre jutott, legreprezentatívabb formában pedig a szentély kialakításában nyilvánult meg. A császári és királyi felségjelvényekkel díszített uralkodói oratórium kialakítása 1770-ben annak a folyamatnak a betetőzése volt, melynek során a szentély egésze egyfajta *Stifterdenkmall*á vált, ami a főoltár Mária Terézia által adományozott ötvöstárgyai (örökmécs, gyertyatartók), illetve a kegyszobor szintén a királynő által adományozott koronái és palástja révén is kifejezésre jutott. A kegyhely Habsburg mecenatúrája nem kis részben az uralkodópár politikai reprezentációját is szolgálta, melynek dinasztikus hagyományát a monarchia más kegyhelyeinek nyújtott Habsburg adományok vizsgálatán keresztül is igyekeztünk megvilágítani.

A kegyhely támogatásában a társadalom középső rétegei is jelentős szerepet játszottak, elsősorban a mellékoltárok címereik által is reprezentált donátoraként, de a források számos további mecénás nagy összegű adományairól is tanúskodnak. Ugyancsak a középnemesi réteg mecénatúrájával, illetve a kultusz rendi támogatásával függ össze az ország különböző részein fellelhető kultuszemlékek gazdag és változatos együttese, mely a sasvári Pietà 18. század közepén rendkívüli dinamikával felívelő kultuszáról is tanúskodik. A kultusz populáris rétegéről és annak volumenéről elsősorban az évi közel száz-ezer zárandokról tudósító források alapján alkothatunk képet, a kegyhely „népi” kultuszának tárgyi emlékei azonban a szentképektől és ponyvafüzetektől eltekintve inkább csak a 19–20. századból maradtak fenn.

A sasvári Pietà kultusza tehát a 18. században a társadalom minden rétegét átfogta, s mélyen beágyazódott a barokk kultúrába. A kultusz mechanizmusát a pálosok rendkívül differenciált eszközökkel tartották működésben, a kép tisztelete pedig igen változatos formákban jutott kifejezésre. A kultusz különböző rétegeinek és megnyilvánulási formáinak áttekintésével arra szeretnénk volna rávilágítani, hogy a kegyszobor tiszteletével összefüggő művészeti produktumok együttesének háttérében a kultusz összetett mechanizmusa áll, s hogy a képtisztelet vizualizációja és egyéb kifejezőeszközökkel történő megjelenítése különböző tárgytipusok, műfajok és szokások rendszer-szerűen egymásra épülő eszközkészletén keresztül történt, mely más kegyhelyeken is hasonló minták és hasonló mechanizmus szerint szerveződött, amint azt Mariazell példáján is láthattuk.

A kegyhely barokk kultuszának, a kultusz vizuális megjelenési formáinak vizsgálata elméleti és módszertani tanulságokkal is szolgálhat. A Kracker életművét tárgyaló kötet bevezetőjének a művészmonográfiák létjogosultságát felvető kérdése a kegyhely-monográfiák nem kevésbé régimódi műfajára is vonatkoztatható, s válaszuk épp azért igenlő, mert úgy hisszük, hogy a válságokkal küzdő művészettörténet-írás jelenkori útkeresései közepette a társtudományokra támaszkodva találhat kiutat, s nemcsak szemléletében és módszereiben újulhat meg, hanem kutatási területét is kitérítve. Épp ezért igyekeztünk a kegyhely-monográfia hagyományos műfajának keretein belül olyan új szemléletű megközelítésmódot alkalmazni, mely kapcsolódik a képeket és általában a vizualitást mindinkább a szociokulturális kontextus összefüggésében tárgyaló, erősen antropológiai szemléletű kutatási irányzathoz.