

**Farbaky Péter PhD****Opponensi vélemény****Buzási Enikő „A reprezentáció keretei és gyakorlata Nádasdy Ferenc országbíró és a 17. századi főnemesi elit műpártolásában” című akadémiai doktori disszertációjáról**

Buzási Enikő a magyarországi késő reneszánsz és kora barokk művészet régóta jelentős eredményeket produkáló művészettörténésze, aki most mintegy kutatói életműve koronájaként egy igen jelentős, szintetizáló opust hozott létre. Olvasása rendkívüli koncentrálttsága miatt nem is egyszerű feladat, ám fény vetül számos, a korszakban eddig árnyékban maradt részletre is.

A disszertáns kb. 20 éve veri le a „pillérek” a témába tartozó publikációival, amely bázisra most egy összképet megcélzó architektúrát építhetett föl. E korábbi tanulmányok egyik fókuszpontja a 17-18. századi arcképek, ennek több termése közt megemlíthetem az 1988-ban Budapesten a Nemzeti Galériában rendezett *Főúri ősgalériák, családi arcképek a Magyar Történelmi Képcsarnokból* című, valamint a Tatán és Szombathelyen bemutatott *Régi magyar arcképek* kiállítást és katalógusaikat, a Benjamin Blockra és Cornelis Sustermansra vonatkozó új attribúcióit, vagy például 2005-ben a Művészettörténeti Értesítőben megjelent „A Köpenyes Madonna Árpásról” című tanulmányát, amelyet mintaszerű megközelítésmódja, komplex szemlélete miatt fel is adtam kötelező olvasmányként az ELTE művészettörténész hallgatóimnak. A másik fókuszpont a Nádasdy mecénásság, amely több kutató által egyéni teljesítményekként, és egy végig vitt, szintén jelentős eredményekre jutó OTKA-projekt köré is csoportosul. Az utóbbi team tagjainak névsora: Buzási Enikő, Király Péter, Kiss Erika, Toma Katalin és Viskolcz Noémi önmagában is jelzi, hogy igazán hatékony komplex, interdiszciplináris csapat lehet. [A kutatást 2008 és 2012 között az OTKA támogatta (K 71982. számon). Az utóbbi eredményeit egyrészt a [www.barokkudvar](http://www.barokkudvar) honlap, másrészt a *Századok* 2010-es, 144/4. számában megjelent cikksorozat (Toma, 2010; Viskolcz, 2010; Buzási, 2010; Kiss, 2010; Király, 2010) ismertette meg a tudománnyal.

Visszatérve immár az előttünk fekvő disszertációra, Buzási Enikő előtt több művészettörténész is törte az utat, itt mindenképp fel kell sorolni Rózsa György és Galavics Géza nevét. Az utóbbi években az osztrák, szlovák és cseh művészettörténeti kutatás is sokban előre lépett (említsük meg pl. Petr Fidler és Fundarek Anna/Anna Fundárková nevét), a magyar történettudomány pedig elsősorban Pálffy Géza, Fazekas István, Koltai András és Toma Katalin révén ért el jelentős eredményeket a Magyar Királyság 1541–1686 közötti történetének feltárásában. Ez a művészeti korszak a késő reneszánsz időszaka, amelyben a Habsburg-birodalom Közép-Európájában főként az észak-itáliai mesterek domináltak, majd ezt lassan átszínezte a kezdődő barokk művészet, ami kéz a kézben járt a jezsuiták által vezényelt katolikus megújulással.

Buzási tekintélyes méretű, 479 oldalas disszertációja három fő részre tagolódik: a tárgyalásrész kilenc fejezettel, ezt egészíti ki a 21 publikálatlan levéltári forrás, az utóbbi

lelőhelyeinek jegyzéke, a csaknem 60 oldalas imponáló irodalomjegyzék, végül egy rövid konkordancia az említett településnevekkel.

A csaknem négyoldalas bevezető felütésként a Liechtenstein család műpártolásával foglalkozó Herbert Haupt osztrák történész-művelődéstörténész lényegre tapintó meghatározását közli a reprezentációról. A magyar szakirodalomban Marosi Ernő foglalkozott a fogalommal – több ízben is. A disszertáns a 17. századot, és azon belül is Nádasdy Ferenc országbíró mecénási tevékenységét helyezi vizsgálódásának középpontjába, aki magyarországi arisztokrata kortársai közül is kimagasló tudatosságban, tájékozottságában és a képzőművészetek iránt tanúsított érzékenységében. A dolgozat ennek aspektusait járja körül, miközben néhány más kortársa is feltűnik az elemzésekben. Nádasdy birtokközpontjait eltérő funkcióban használta, s nem véletlen, hogy az életvitelszerűen lakott két rezidenciája: Seibersdorf, majd Pottendorf Ausztriában volt, ezekkel egyúttal a birodalmi arisztokráciába való sikeres betagozódását is elérte. Mint műgyűjtő, gyűjteményi típusokat valósított meg: a *Schatzkammert* – kincstárat a sárvári Tárházban, *Kunstkammert* Pottendorfban – mutat rá Buzási.

Az első szerkezeti rész a „Mesterek és megbízók” címet viseli és két részre oszlik: az első fejezet a Nádasdy és kortársai: Pálffy Pál és Miklós, Batthyány Ádám, Esterházy Miklós, Zrínyi Miklós és Esterházy Pál által foglalkoztatott mestereket veszi számba. E vonatkozásokban támaszkodik egyrészt Alfred Sitte, Petr Fidler, Kuno Schumacher, Harald Prickler, illetve Koppány Tibor kutatásaira, levéltári online adatbázisokra, a Művészettörténeti Intézet levéltári gyűjteményeiben található regesztákra, valamint saját széles körű levéltári kutatásaira. A források segítségével szerzőnk előtt kirajzolódott egy kép arról, hogy a magyar főúri megbízó mikor hívott Bécsből mestert (aki esetleg Hofkünstler is volt, ezzel kapcsolatban ne felejtkezzünk el a témáról könyvet írt Martin Warnkéról!), mikor foglalkoztatott regionálisan elérhető városi művészt, vagy milyen esetben elégedett meg saját uradalmi mesterembereivel. Fontos, új uradalmi tisztségviselő, a *Bauschreiber* feladatköre jelent meg az 1660-as években Pálffy Pál, Nádasdy és Esterházy Pál építési számadásaiban. Speciálisan Nádasdy Ferencre vonatkozó források a már elfogása után készült jegyzékek, amelyek ki nem fizetett megbízásai kapcsán kifizetendő ügyfeleit, köztük művészeit, mestereit veszi számba. Az eredmények között üdvözölhetjük Nádasdy Ferencné Esterházy Anna Júlia fraknói egészalakos portréját, amelyet – a Csáky Istvánné Forgách Évát megörökítő festmény 2008-as attribúciójához hasonlóan – Buzási most meggyőzően újból Cornelis Sustermansnak (1600 Antwerpen – 1670 Bécs) tulajdonít. Új attribúció Frans Luycsnak Nádasdynét ábrázoló félalakos fraknói portréja. Ugyancsak levéltári dokumentumra alapozva szerzőnk most a mariazelli bazilika Nádasdy alapította Szt. István-kápolnájának mennyezetfestményeit is már biztosan Tobias Pock munkái közé utalhatja (amit eddig Galavics Géza csak feltételezett), s hasonlóan az Esterházy Pál-féle Alexandriai Szt. Katalin-kápolna mennyezetképeit is. Itt kell megjegyezni, hogy sajnálatosan kimaradt a 353. jegyzetből, hogy a Pock-féle előbbi Szt. István-koronafelajánlásos oltárképet – s az ikonográfiai típusban primátusát – elsőként Szilárdfy Zoltán rögzítette a 2000-ben a Keresztény Múzeumban rendezett *Magyar szentek tisztelete és ereklyéi c.* kiállítás katalógusában. (p. 64.) Egy másik megjegyzés, hogy Pock a bécsi Schottenkirche mellett a Stephansdom főoltárképeinek is alkotója! Szerzőnk joggal mutat rá azokra a külföldi

mesterekre, akiket Nádasdyknak sikerült: – például Jan Thomast, Benjamin Blockot igen, de David de Konickot nem – megnyernie maga számára művek készítésére. Új eredménye a disszertánsnak, hogy megtalálta Nádasdy egy másik megbízására a forrást: a soproni jezsuita konviktus refektóriumának (azóta eltűnt) kifestését 1664-ben Peter Grünberger városi festő végezte.

A II.3. fejezet Nádasdy építkezéseivel és építészeivel foglalkozik, újra figyelemre méltó megállapításokkal. Johannes Wallner kőművesmester Sárváron dolgozott, de pontosabban ennek tárgya nem ismert. Pietro Orsolino, a valószínűleg Como-vidéki építész Kapuvárott és Sárváron is működött Nádasdy építészeként. A sárvári vár tudományos kutatását Tóth Melinda és Pamer Nóra végezte az 1960-as években, a VÁTI keretében. Jelöltünk két bécsi Staatsarchivbeli okmány alapján pontosítja Orsolino itteni működését: az egyik adat a helyi templom átépítésére szóló megbízást 1668-ra datálja, a másik, 1663. áprilisi keltezésű okmány a vár egy új, többszintes épületének építéséről szól. Buzási joggal azonosítja ezt a forrásokból ismert ún. új tárházzal, a Schatzkammerrel, amelynek kialakítását a leltárakból Kiss Erika rekonstruálta. Külső képét Matthias Greischer két metszetén és Tobias Pock mariazelli oltárképén már ő is azonosította. Új viszont Buzásinak az a feltételezése, hogy a tervező Carlo Martino Carlone lehetett, ám ennek egyelőre semmilyen bizonyítéka sincs.

Sopronkeresztúr kastélyát Nádasdy 1650-ig használta állandó, majd ezután Seibersdorf mellett nyári időszaki lakórezidenciaként. Itt csak két mesternév ismert: Christoph Ludwig kőfaragóé és Panichich Gergely ácsé. Lékán kezdetben csak őseinek temetkezőhelyét kívánta az országbíró megvalósítani a templom kriptájában, végül a felesége és az ő sírja is ide került. A templom főhomlokzata szerény, viszont alaprajz-szerkezete egyáltalán nem átlagos: az itáliai barokk centrális templomtípus formáját követi, s így a bécsi szervita templom közelebbi mintájához hasonlít. Az utóbbi valószínű építész Carlo Martino Carlone lehetett, akit a rendi iratok építészként neveznek meg. Az osztrák kutatás őt, Carlo Canevalét és Filiberto Luchest is számba veszi a bécsi templom tervezőjeként, Lékán mindkettő szóba jöhet. Érdekes módon az osztrák szakemberek közül csak Renate Wagner-Rieger vette észre a bécsi Servitenkirche és a lékai templom alaprajzi rokonságát. Buzási joggal veti el Canevalét lehetséges lékai tervezőként, hiszen ő sosem volt kapcsolatban magyar mecénással, Luchese a szakirodalomban eddig fel nem merült, ám lehetséges, komolyan veendő javaslata.

A II.4. fejezet: „A lorettói szervita templom és kolostor mecénása” c. fejezetnél egy kis zavarra szeretném felhívni a figyelmet: a ma már burgenlandi település magyar neve Lorettom és nem a fejezetben sokszor vegyesen, a magyar név mellett is szereplő Loretto, érdekes módon a függelékben szereplő levéltári források címénél mindenütt a helyes Lorettom helynév szerepel, kérjük a kiigazítást. E zarándokhelynél is a tipikus történet játszódott le: először volt egy kis kápolna a kegyszoborral (Stotzing báró alapítása), majd a felívelő búcsújárások hatására nagyobb templom és kolostor épült. [nem lényeges kiegészítés: az 1644-es alapítás képi megjelenítésének Waldmann–Kilian metszetét közli: Tüskés Gábor: Búcsújárás a barokk kori Magyarországon a mirákulumirodalom tükrében, Bp., 1993, 8. kép] Fontos eredmény, hogy szerzőnk tisztázza a helyes alapítási dátumot (1651).

július 6.) és rátalált és közli is (Források I.) Nádasdy és Carlo Martino Carlone 1653. október 10-i szerződését, amelyben szerepel, hogy az épületet a kőművesmesternek Herr Philiberto (azaz Filiberto Luchese) terve és modellje (átírásban *Abriß und Model*) alapján kell megvalósítania. Kérdés, mikor fog átkerülni az osztrák szakirodalomba majd ez a fontos tény, kutatóik a magyar kutatásban eddig általánosan elfogadott Carlonét sem vették át, és még mindig Anton Riebler lorettomi kőművesmestert tartják az épületegyüttes tervezőjének. Jól jellemzi a közép-európai művészettörténet országokra töredezettségét ez a tény, habár elismerhetjük, hogy sokszor a magyar kutatás sem veszi figyelembe a szomszédos országok kutatásának új eredményeit. A kolostoron dolgozó többi mesterember neve Harald Prickler publikációiból ismerhető meg. A befejezetlen épületegyüttest 1683-ban a Bécs ellen vonuló török hadsereg rongálta meg, korábbi képét Bartolomaeus Kilian ismert Nádasdy-Esterházy Anna Júlia kettős portréja őrizte meg. Nagy jelentőségű az a közöletlen tervrajz, amit disszertánsunk a MOL Magyar Kamara archívumában talált meg, s minden bizonnyal az első kolostor terve lehet (p. 117. felső kép). A hátoldali olasz felirat (*Dissegno della fabbrica di Loreta*) mindkét itáliai építészre utalhat. Ennek elemzése kapcsán szeretném megemlíteni, hogy a szerző által használt kápolnakoszorú fogalmat kicsit erősnek érzem: nagyon egyedi a belső, a *Casa Santa* épületecskéjét is tartalmazó búcsújáró udvartól a pillérekkel elválasztott félköríves laprajzú fedett, de egyik oldalán nyitott körüljáró folyosó megoldása, ennek külső falán félköríves alaprajzú és kis mélységű ívelt fülkék nyílnak, de ezt kápolnakoszorúnak nevezni túlzás. Érdeemes az említett tervet összevetni azzal az *Österreichische Kunsttopographie*-ban megjelent 18. század végi alaprajzzal, amely már az újjáépítés után mutatja az épületegyüttes elrendezését. (p. 117. alsó kép, tényleg az Országos Levéltárból való?) Carlone és építőműhelye 1659-ben levonult az építkezésről a fontosabb petronelli kastély és a Hofburg Leopold- és Amalienburg-szárnyai miatt. Lorettomot Anton Riebler kőművesmester fejezte be 1672-ben, változtatásairól a Nádasdy halála után ez év októberében, az Udvari Kamara szakértői bizottságának a szerző által hasznosított jegyzőkönyve számol be részletesen. (p. 131. és 542. jegyzet) Nem értem a 119. oldalon található mondatot, amely a templom mellé áthelyezett lorettói kápolnáról szól, hacsak nem a Fájdalmas Mária kápolnáról van szó, amely 1668-ban a templom nyugati kápolnasorába került át. A *Casa Santa* ugyanis maradt a helyén, a belső udvar északi felén. A 115. lapon közölt 1704-es Johann Jacob Hermundt metszet mellett javaslom számításba venni a hasonló madártávlati festményt, amelynek reprodukciója a zarándokhely honlapján található. (<http://www.martinus.at/loretto/magyar/geschichte.htm>) Mindkettő a kolostor befejezett, átépített állapotát mutatja. [Kisebb piszkálódás, hogy Nádasdyné Esterházy Anna Júlia néha Juliannaként szerepel, vidám összevisszaságban. Őmaga mindig a Júliát használta, ld. erről Viskolcz Noémit és Erdélyi Gabriella publikációit].

Buzási Enikő a levéltári és publikált források összességének eddig így igénybe nem vett felhasználásával tesz kísérletet a teljes lorettomi templombelső mestereinek és történetének meghatározására, néhol komoly vadonatúj attribúciókkal és hipotézisekkel. A templom nyugati oldalára áthelyezett Fájdalmas Szűzanya társulati kápolnával kapcsolatban tisztázza, hogy Andrea Bertinalli készítette a stukkóit (amit eddig egy másik kápolnával keverték össze), és leszögezi, hogy máshol a templomban nem dolgozott. [A lorettomi vallásos társulatról ld. Hans Peter Zelfel: A burgenlandi Loreto, in: Boldogasszony. Szűz Mária

tisztelete Magyarországon és Közép-Európában, szerk.: Barna Gábor, Szeged, 2001, pp. 69-75: 72-73., 1670-ben Nádasdy helyben nyomtattatta ki a társulat szabályzatát.] A kápolna freskóinak mesterét forrás alapján Gabriel Pichlerben találja meg. [Források XII.] Benjamin Blocknál az oltárképekkel kapcsolatban látjuk, hogy szerzőnk mecénásra koncentráló szemlélete mennyire segít a művek attribúciójában! Nádasdy lelkierejét csodálhatjuk meg abban a tényben, hogy 1671. április 12-én, 18 nappal lefejezése előtt írt hagyatékozásában befejezetlenül maradt tettei közt megemlíti a lorettomi főoltárt és két mellékoltárt. (p. 125.) A forrás hasznosításával derül fény Balthasar Neumann bécsújhelyi festőre, és a lorettomi Johann Matthias Mayr szobrászra, az aranyozott és festett fa főoltár készítőire. (pp. 126-127.) Az 1683-as török pusztítás utáni helyreállítás a tetőzettel és a huszártoronnyal kezdődött. (p. 132.) A folytatás a kápolnák stukkóival történt, amely mestereiként Girolamo Alfieri mellett szintén írott forrás alapján (Források XXI.) az osztrák topográfiahoz képest novumként teljes névvel, Giovanni Pietro Prettiben és Giovanni Battista Amadióban határoz meg jelöltünk. (Ők a Giovanni Battista Barbarino vezette stukkátor-teamnek a tagjai, akik Kremsmünsterben és a bécsi szervita templomon is dolgoztak). A korábban Aggházy Mária és Kászonyi Andrásné által tévesen vélt többi Bertinalli-attribúciót Buzási teljes joggal veti el! Nádasdy Ferenc fia, Tamás 1690-ben négy oltárképet rendelt meg, amelyeket apja Szt. István és Szt. Júdás Tádé (ne Taddeusnak nevezzük!) kápolnáiba szánt, Buzási plauzibilis feltételezése szerint Esterházy Pál festője, Peter Christaller munkái lehetnek. Kis korrekció, hogy az utóbbi kápolna oltárképe és párkányzata nem félköríves (képe: p. 137., szöveg: p. 138.), hanem talán fordított számárhátívesnek nevezhető lezárású. A Draskovich Miklós és Ferenc lánya, Krisztina által patronált kápolnák oltárai nem valósultak meg 1702-ig sem, majd Esterházy Pálné Blandrath Mária segítségével készült el a szervita rendalapító Benizzi Szent Fülöp-mellékoltárkép pestisszentekkel és Szent Mártonnal körülvett *Gnadenstuhl*-ábrázolással. Itt, valamint az Esterházy Pál által megrendelt Pádúai Szt. Antal oltárkép esetében Buzási meggyőzően ugyancsak udvari festője, Peter Christaller nevét valószínűsíti. Végül a szintén Esterházy Pál nádor által bevállalt és az 1690-es években állított főoltárnál a források semmilyen támpontot nem adnak, itt így szerzőnk csak hipotéziseket fogalmazhatott meg. (pp. 143-144.)

Ugyancsak Lorettomban volt az enigmatikus Szent Erzsébet sírkápolna, amiről Nádasdynak egy másik, 1660-as Anton Rieblernek adott megbízásáról van szó. (p. 144.) Mohl Adolf szerint a lorettomi Johanneshof udvarház és a régi szervita kolostor között állt. (Jó lenne látni egy Lorettom helyszínrajzot, lehet ezek helyét azonosítani?). Alaprajza fennmaradt az Országos Levéltárban (leírása nagyon rövidre sikerült), amely egy négyzet befoglaló formájú alaprajzú, belső udvaros rendházat és a főtengelyben furcsán, szervetlenül kapcsolódó poligonális szentéllyel záródó tengelytoronyos, egyhajós templomot mutat (mérete miatt nem nevezhető kápolnának). Az utóbbi egy kisebb lorettói kápolnát tartalmaz! (épület az épületben). Mohl szerint 1683-ban elpusztult. Az említett Riebler-megbízás helyén egy új, kriptával ellátott Szent Erzsébet-kápolna építéséről szólt, amelyet Nádasdy saját maga, felesége és gyermekei sírhelyének szánt. A lékai ágostonrendi templom 1656-os alapkövetéti meghívólevelében Nádasdy világosan lefektette azt az elképzelését, hogy az itt épülő kriptába őseinek maradványait kívánja elhelyezni. Felesége 1669 legelején bekövetkezett halálát követően azonban megváltozott a koncepciója, s a Szt. Erzsébet-

kápolna elhagyásával a lékai kriptá tartalma kibővült családi temetkezőhely-programmal. Ugró Bálint 2014-ben a *Művészettörténeti Értesítő*ben publikált egy komplex tanulmányt a lékai templomról és családi temetkezőhelyről. Disszertációnk most ezt továbbgondolva és elismerve a grazi II. Ferdinánd és a bécsi Kapuzinergruft mintakép-előzményeit a nem megvalósult Szt. Erzsébet kápolnát és a lékai templomot is beilleszti a mecénás Nádasdy változó és fejlődő családi kultuszhely-koncepciójába. Itt még arra hívnánk fel a figyelmet, hogy fontos momentum az, hogy a felső templomtér és az alsó kriptatér között a padozat nyílásán keresztül vizuális kapcsolat jön létre Grazban és Lékán is. (ennek felvetéséről ld. Galavics Géza katalógustétele az *Utak és találkozások* 1993-as kiállítási katalógusban, pp. 412-413.) A fejezet utolsó egysége (II.7.) a szintén Lorettóban, feleségének emléket állítva, a halálának napjának, a Rózsafüzér királynéjának ünnepét továbbgondolva létrehozott Rózsafüzér-kálváriát emeli ki a feledés homályából, a Staatsarchivban talált dokumentumok segítségével (Források XIV.), abszolút új kutatási eredményként. A szoborcsoportnak ma már csak egyetlen stációja áll, s a történeti munkákban is feledésbe merült.

A disszertáció második szerkezeti tömbje az „Önkép – A reprezentált társadalmi szerep” címet viseli. Az ezen belüli III. fejezet a Stamburggal, a sárvári várral foglalkozik. Az 1966-ban elkezdődött falkutatás eredményeit Tóth Melinda akkor a VÁTI színeiben 1968-ban készült kéziratos kutatási jelentésben foglalta össze, valamint a *Savariában* 1973-ban megjelent publikációban. Az öt szárnyat Tóth Melinda jelölte betűvel, és tisztázta egymás közti viszonyukat is. Az általa használt három leírás alapján viszont nem lehetett a vár 17. századi helyiségbeosztását rekonstruálni. Ez a később ismertté vált 1669-as leltár segítségével sikerült Buzási Enikőnek, amelyet 2012-ben a *Művészettörténeti Értesítő*ben megjelent tanulmányában végzett el. A disszertáció e tanulmány eredményeit építi be a fejezetbe, amely egyértelműsítette a *piano nobile* helyiségeinek helyét. Az 1650-ben elkezdődött építkezés során jött létre az A-szárnyban a díszterem (az alaprajz sajnos nem azonosítja a helyét, a 14. számmal jelölt „Öreg palota” lehet, mint ez a disszertáció 195. oldalán ki is derül.) Mennyezete falképeit az 1653-as évszám és a HRM szignatúra jelöli, az utóbbit Galavics Géza oldotta fel 1976-ban. A korábbi kutatók (Mohl, Garas Klára, Rózsa György) a témaválasztást Nádasdy 1653 júniusi németországi útjának tapasztalataival magyarázták. Buzási ezektől eltérően Batthyány Ádám németújvári dísztermének Christian Knerr általi kifestését tartja mintaképnek. Az E-szárny nagytermét (13. sz.) 20 egészalakos tábornokportréval díszítette, amely koncepciót esetleg mégis említett útján, a gүнzburgi várban láthatta. (p. 164.) Javasolom, hogy az egyes sárvári helyiségek dekorációjának tárgyalásánál az alaprajzon használt számozást használja szerzőnk majd a követhetőség kedvéért. Ezután Buzási a női (D-szárny) és a férfi (E-szárny) dekorációjával foglalkozik. A női szárny sarokszobájának (10. sz.) stukkódíszét Andrea Bertinalli alkotta, falképeit Ingeborg Schemper-Sparholz Ovidius *Metamorphoses*ének jeleneteivel azonosította, ám csak a Narcissus-képnek tudta egyetlen grafikai előképét megtalálni Antonio Tempesta metszetében. A többi Perszeusz és Androméda-jelenet esetében Buzási szerint Christijn de Passe és Maarten de Voss metszetei adták a grafikai mintákat. (Az illusztrációkat nem a disszertációban, hanem az említett 2012-es *Értesítő*beli tanulmányban találhatjuk meg.) Az 1650-es várleltárból a berendezésről is hasznos információkat lehet nyerni. Szerzőnk végig követi a leltárat a helyiségek szerint, sajnos itt is az alaprajzon használt számozás nélkül!

Mivel a regisztrált berendezésből hiányoznak a tárolásra szolgáló bútorok, ládák, könyvespolc, nincsenek textilek, azt a jogos következtetést vonja le, hogy Nádasdy a sárvári várat nem rezidenciaként, lakófunkcióra használta, hanem országbíróként protokolláris, hivatali célra, és meg is nevez három alkalmat. (pp. 172-173.)

A következő, IV. fejezet az elpusztult sopronkeresztúri kerti palotát tárgyalja (pp. 173-185.), amelyet már szintén közölt: egy 2013-ban megjelent *Értesítő*-tanulmányban. A II. világháborúban megsérült, majd 1952-ben sajnos lebontott épületet ismerte a művészettörténet, sőt Matthias Greischer két, a sopronkeresztúri kastélyt megörökítő látkép-metszeten is szerepel. Az említéseken kívül Petr Fidler volt az, aki Nádasdy építkezéseként, az 1650-es évek elejére datált és stíluskritikailag Filiberto Luchese alkotásának tartotta. Buzási Enikő ezt további kutatási eredményekkel konkretizálta: az OL Nádasdy-levéltárában talált egy 1659-es Andrea Bertinalli-megbízást az épület hat-hat földszinti és emeleti helyiségeinek stukkódíszítésére. (Források IV.) És miből merít még támpontot egy jó történész: a kenyér- és gyertyafogyasztást számba vevő gazdasági iratokból határozza meg, hogy a stukkómunkák jórésze 1662 nyara és 1663 vége között zajlott. Egy másik, 1670 szeptember végi leírást is talált, amely a melléképület befejezetlenségén kívül a stukkó- és festett dísz, valamint (a 20. századi leírások szerint kétszintes) nagyteremben a két végén deszkából készült zenészkarzatot is említi. Mindezek alapján disszertánsunk megállapítja, hogy ez az épület a nyári rezidenciának használt kastély mellett népes rendezvények befogadására épült, mulatóháznak. Az épületet *villa suburbana* jellegűnek határozza meg, s bemutatja rokonát is, a kirschlagi Pucheim-kastély *Hofhaus*át, amit feltételezhetően szintén Lucchese tervezett. (pp. 175-176.) Felsorolja még, de nem tartja analógiának a nagybiccsei Nászpalotát, a csáktornyai Zrínyi-vár melléképületét, Lippay György érsek pozsonyi kertjének nyaralóépületét és Pálffy Pál nádor szintén pozsonyi nyári palotáját.

Az V. fejezet: „A Nádasdy-rezidenciák és ingóságai a forrásokban. A pottendorfi vár helyiség-rekonstrukciója. Nádasdy Ferenc, a gyűjtő” összetett címet kapta. A századfordulón Alfred Sitte osztrák levéltáros, majd nyomában később Takáts Sándor és Schoen Arnold foglalkoztak Nádasdy egykori műtárgyaival, mint szerzőnk rámutat, célzatosan és vitatható módszerrel. Buzásinak a Nádasdy élete végén, 1669-ben felvett összeírások adják vizsgálódásának alapját, amelyek csak két pozsonyi házára nem terjednek ki. (pp. 188, 191.) Szerzőnk kitér a pozsonyi házak, Drassburg (amelynek kimaradt magyar neve Darufalva), a bécsi ház és a sopronkeresztúri kastély festményekkel való felszerelésének áttekintése után a sárvári vár festményei és a tárház következnek. (p. 195-től). Itt két teremben a törökellenes magyarországi harcok 22 darabból álló festménysorozata kapott helyet. Az összesen mintegy százas nagyságrendű sárvári festménykollekciónak a 17. századi leírásban nem szerepelnek a témái, viszont a belső váron kívül eső új tárház ősportréinál igen. Itt a leltár darabjainál visszaköszönnek a jelenlévő Nádasdy Ferenc megjegyzései. Különösen érvényesül ez a kincstár *Vanitas*-témájú ötvöstárgyainak esetében. Nádasdy lefejezése után megkezdődött javainak Bécsbe vitele, ezzel Felix Tobler és Kiss Erika is foglalkozott. A különféle jegyzékek regisztrálják azt a folyamatot, ahogy a rezidenciák műkincsanyaga lassan fogyásnak indult, részben Bécsbe szállították, részben a hitelezők kifizetését intézték belőle, néhány festmény pedig I. Lipót ajándékként Nádasdy sógorához, Esterházy Pálhoz került.

Az V.5. pont a pottendorfi rezidencia Nádasdy-kori helyiségbeosztásának rekonstrukcióját kísérli meg. 1660 elején költözött át Seibersdorfból Nádasdy családjával a tágasabb és tekintélyesebb pottendorfi várba. Mindkét lakóhely azt a törekvését mutatja, hogy fő rezidenciáját nem Magyarországon, hanem a Habsburg-birodalom egyik örökös tartományában, Alsó-Ausztriában tartotta. A II. világháborúban és utána kórházként használt várat az 1950-es évek derekán a *Denkmalamt* felmérte, majd 2010-ben megkutatta. Az ekkor keletkezett alaprajzokkal a disszertáns a 17. századi Nádasdy-féle leltárakat felhasználva és értelmezve tudta az akkori helyiségek pontos épületbeli helyét meghatározni, amely kiváló és teljesen elfogadható eredményt hozott. (pp. 211-231., publikáció esetén a folyamatos szövegben is javasoljuk a helyiségszámok zárójeles feltüntetését.) Fontos, Király Pétertől származó jellemzés Nádasdyról: nyughatatlan habitusú volt, munkamániás és életvitelére az állandó mobilitás volt a jellemző. (p. 223.)

Az V.6. fejezet (pp. 231-241.) Nádasdy rezidenciáinak képzőművészeti kommunikációformáival foglalkozik. Érdekes exkurzust iktat be a magyar országos fő tisztségviselőknél tett néhány uralkodói látogatásról, Nádasdynál 1668-ban járt Lipót császár, de az ezután „Cházár Házá” -nak nevezett helyiség dekorációjának még nem volt e program szerinti ikonográfiája. (pp. 231-233.). Mindazonáltal római és Habsburg-császári sorozat három is volt Pottendorfban. Hasonló sorozatokról más magyar arisztokraták rezidenciáiban is tudunk. (pp. 237-238.) Pottendorfban egy másik arcképsorozat a kortárs magyarországi és erdélyi fő tisztségviselőket ábrázolta (nagyobb része később Fraknóra került), amely az országbíró tudatos gyűjteményfejlesztési koncepciója szerint jött létre. (Buzási korábban 2001-ben megjelent *Értesítő*beli cikkében is foglalkozott e témával.) E portrék jellemzői az udvari viselet, valamint az egyes tisztségeket szimbolizáló tartozékok voltak. A portrék legtöbbször az ábrázolt személyek életútjának valamilyen kiemelkedő momentuma alkalmából születtek, pl. Csáky István és neje, Forgács Éva minden bizonnyal azt ünnepelték meg, hogy Szepes vára a birtokukba jutott 1638-ban. Hasonlóan Nádasdy 1645-ös királyi tanácsossá váló kinevezése szolgálthatta az apropót Nádasdy és felesége egészalakos portréihoz (Cornelis Sustermansank tulajdonítva), ez esetben is felfigyelhetünk rá, hogy az osztrák kutatás nem számol Nádasdy megrendeléseivel! A Frans Luycknek szerzőnk által attribúált Nádasdyné (és férjéről készült egykori párdarabja) portréi valószínűleg az országbíró magyar királyi főudvarmesteri címadományozásához kötődnek. (p. 243.) Az 1655-ös pozsonyi országgyűlésen pedig Benjamin Block festette meg Esterházy Pál és Nádasdy portréját. (p. 244.) A Pottendorfban lévő 12, a Nádasdy szűk családot megörökítő festmény eltűnt, viszont a Sárváron őrzött egészalakos családi ősgaléria nyolc darabja később Nádasladányra, majd a Nemzeti Múzeumba került.

A Nádasdy-könyvtárral Viskolcz Noémi foglalkozott könyvében, disszertánsunk ezalapján vette számba művészeti tárgyú köteteit. (pp. 257-259.) Nagyon érdekes az V.10. alfejezet, ahol Buzási annak nyomába ered, hogy honnan szerezte Nádasdy a műtárgyait. Érdekes, hogy még az ötvöstárgyakat sem regisztrálták alkotónévvel a leltárakban. (Közbevetőleges kérdés: miért maradt annyi mindenkinek adósa Nádasdy? Miért nem szeretett fizetni megbízottjainak? Kicsit fukar volt, óvakodott a pénzkidásoktól?) Míg megőrződtek a könyvbeszerzéseinek ágenseinek nevei Antwerpenben és Bécsben, szinte teljesen homályban marad, hogyan, milyen módon jutott az országbíró birtokába a



rezidenciáiban megfogható 616 festmény. (p. 266.) Csak a Liechtenstein herceg, vagy Batthyány Ádám beszerzéseinek ismert tényeiből vonhatunk le következtetéseket. A kereskedők, közvetítők mellett akár festők is közreműködhetnek e műtárgyak megvásárlásában. Buzási vizsgálja a *Kunstkammert*, mint státusszimbólumot, amely a 17. század elejétől egész Európában társadalmi pozícióit jelölt ki. (Nálunk Nádasdy mellett csak Esterházy Pál rendelkezett ilyen gyűjteménnyel, p. 271.) Szerzőnk meggyőzően érvel amellett, hogy az Athanasius Kirchner jezsuitával fennálló kapcsolata, és 1651-es római útjának volt döntő szerepe pottendorfi *Kunst- und Raritätenkammerjének* létrehozásában. A 17. sz. közepétől e koncepció már idejétmúlttá vált, s az udvari arisztokrácia gyűjtéspolitikájában a képtárépítésre tért át. (p.277.) Nádasdy azonban vélhetően nem rendelkezett személyes tapasztalatokkal más gyűjteményekről, mert a Habsburg-udvari arisztokráciával való kapcsolata nem volt személyes jellegű, inkább ő hívott meg másokat saját rezidenciáiba, minthogy ő látogatott volna el hozzájuk. (pp. 280-281.)

A VI. fejezet: „Politikum és kegyesség Nádasdy Ferenc értelmezésében: a győri ferences templom egykori *Patrona Hungariae-képe*.” Az ún. Árpási Madonna c. festményt Csatkai Endre fedezte fel és publikálta a soproni műemléki topográfia lapjain, de igazából Galavics Géza értette meg jelentőségét 1975-ben megjelent tanulmányában. Buzási Enikő 2005-ben nyúlt újra friss szemmel az oltárképhez, s alapos kutatások révén sikerült új javaslatokkal élnie az ábrázolt személyekről, a mű születésének okáról és idejéről, eredeti, nyilván sokkal jelentősebb helyéről és a művészről. (pp. 284-313.) Megállapításait maximális elismeréssel fogadhatjuk el: ebben fontos szerepet játszanak a szereplők, a magyar korona ábrázolásának és Magyarország térképének pontos meghatározása, amely így elvezetett Nádasdy megrendelésének alkalmához: az 1663. június első három napján a laxenburgi nyári uralkodói rezidencián tartott háromnapos tanácskozáshoz. Festője pedig a Nádasdy által máskor is foglalkoztatott neves németalföldi művész: Jan Thomas. Bonyolultabb feladat volt arra javaslatot tenni, hová szánta mecénása a képet, ahol a szóba jöhető egyházi központok közül Nagyszombatot az ottani 1683. évi tűzvész miatt el kellett vetni, s így a Nádasdy adományai között szereplő győri ferences templom jött szóba, illetve a Mórighida-Árpásra került főoltár retabulumának rokonát stíluskritikai érvek alapján a nagyszombati ferences templom oltár-retabulumában találta meg.

A VII. fejezet Wideman *Icones* kötetéről és a *Mausoleum*ról szól, mint a 17. századi rendi identitás ikonikus metszetsorozatairól. Mindkét művet Rózsa György dolgozta fel több publikációjában. (Buzási az *Értesítő*ben 2001-ben megjelent tanulmányában foglalkozott először a kérdéssel, s azóta is több írásában.) Plauzibilis állítása, hogy a Révay Péter Szent Koronáról írt könyvéhez 1613-ban készült Wolfgang Kilian-metszet rézdúcát Elias Wideman portrészorozatának harmadik kötetéhez kissé módosították, s ez alighanem Nádasdy közbeavatkozását mutatja. A 320. oldalon azt írja disszertánsunk, hogy Nádasdyban a Wideman-mű harmadik kötete koncepciójának formálóját és szellemi irányítóját látjuk. Tóth Gergely megállapítása szerint a *Mausoleum* Szt. István ábrázolását kísérő elogiuma elsőként fogalmazza meg, hogy az államalapító halála előtt az égiektől kapott koronát Szűz Máriának származtatta vissza. Ez jelenik meg egy évvel később, 1665-ben a mariazelli Nádasdy-alapította Szt. István-kápolna Tobias Pock által festett, már említett oltárképén. Új elgondolása van disszertánsunknak a Wideman-kötetek kiadásáról, mivel megkockáztatja azt

a feltevést, hogy a sorozatnak nem Matthaëus Cosmerovius bécsi mûhelye volt a kiadója, hanem azt Wideman fõvállalkozóként vitte. (p. 323.) A fejezet végén a *Mausoleum* címlapjának és utolsó királyportréinak metszõjére ad új javaslatot. G. Etényi Nóra és Kõszeghy Péter nyomát követve egy újabb mûvésznek, Jacob von Sandrartnak attribúálja ezeket a lapokat, stíluskritikai érvekkel alátámasztva. Az általa alkotott III. és IV. Ferdinánd portrék rézmetszete nyomán, illetve a Hans Troschel–Balthasar Caimox II. Ferdinánd portrémetszet felhasználásával készült kompozíciókat ugyancsak meggyõzően tudta szerzõnk Jacob von Sandrartnak tulajdonítani. (pp. 330–331.) Végül a *Mausoleum* címlapjának alkotóját ugyancsak e mûvész személyében találta meg meggyõzően disszertánsunk: Erasmus Schmied *Újtestamentum* kötetének 1658-ben keletkezett címlapja analógiájaként. (pp. 332–333.) Azt a tényt, hogy miért nem szignálta Sandrart e mûveit, valószínűleg Rózsa György nyomán lehet magyarázni, akárcsak Avancini rejtõzködését is: az I. Lipótot nagy mûvében dicsõítõ jezsuitának s szerzõtársainak is kínos lett volna a magyar rendi társadalom múltját megjelenítõ mûvet bevállalnia. Nem találom viszont a Wideman III. kötetének címlapjára vonatkozó Jacob von Sandrart-attribúció alátámasztását. (pp. 327. és 335.)

A Nádasdy Ferenc-mecénássággal kapcsolatos talán egyetlen kérdésben jelentkező hiányérzetemet szeretném megemlíteni: Nádasdyt az uralkodóház elleni összeesküvés vádjával ítélték el és végezték ki, tudjuk, hogy politikai és gazdasági okokból, s a rendi jogos ellenállási törekvések megtorlásaként. Szerzõnk említi a dinasztia tagjait megörökítõ portrékat, valamint Lipót és a császárné pottendorfi látogatását. Mûpártolásából egy abszolút uralkodóhû államférfi képe rajzolódik ki. Kérdésem: megfogható-e mecénásságában valamilyen ponton politikai beállítottságának változása? Vagy lehet, hogy ez egyáltalán nem érzékelhetõ a hozzá kötõdõ mûalkotások terén?

A disszertáció fõszövegének utolsó tömbje a „Múltkép – A megtervezett hagyomány – címet kapta. Ebben az elsõ fejezet a VIII.: „A dinasztikus reprezentáció pillérei: A genealógiák és családmítológiák.” A 17. század vezetõ magyar fõúrai nagyjából egyszerre láttak neki családjuk eredettörténete megalkotásának, ezekben nem a történeti hitelesség, hanem a jelen társadalmi pozíciójának érvekkel való alátámasztása volt a cél. Nádasdy nagyapja, Révay Péter *De Monarchia* kéziratának kiadásához két archontológiát készítettett Caspar Longelinus ciszterci apáttal/történetíróval, s bécsi házában biztosította munkája feltételeit: teljes ellátást és könyvtárat. Míg Viskolcz Noémi Nádasdy kezdeményezésének tartja a két függelék, Tóth Gergely inkább a szerzetesnek tulajdonítja. Buzási az elõbbi véleményhez csatlakozik. (pp. 338–339.) A Zrínyi genealógiát Marcus Forstall ágostonrendi szerzetes írta meg, Bene Sándor foglalkozott vele és adta ki magyarul. Az Esterházyak még jelentõsebb teljesítményét disszertánsunk a 2000-es *Történelem-Kép* kiállítás katalógusában írta meg elõször. Most az eddigi kutatási eredményekre építve bogozza ki családi genealógiájuk szöveges és képi forrásait és ezek egymáshoz való viszonyát, és ebben Esterházy Pál döntõ szerepét. Új eredmény, hogy a Valkai András erdélyi énekszerzõtõl származó, Mikó Árpád által 2013-ában közzétett Báthory István kézirat genealógiára támaszkodott Esterházy Pál saját kéziratában (*Genealogiae variae regum*, ezt meg Fazekas István tette korábban közzé). Buzási rekonstruálja a lehetséges útvonalat, ahogy a mû a Báthory-családtól a nádor fraknói könyvtárába eljutott (p. 349.) Esterházy azonban nem

elégedett meg saját múltépítésével, ami a *Tropheaumban* érte el csúcspontját, hanem egy profi genealógus, Dominicus Franciscus Calin segítségét is igénybe vette. Elfogadható Buzásinak az az állítása, hogy a Dietrichsteinek nemrég szlovéniai folyóiratban publikált, ugyancsak Calin által inventált családfa alapján a *Tropheaum* IV. táblájának hasonló ábráját is ő vázolhatta föl a metsző Johann Jacob Hoffmann számára. (pp. 355-356.) Míg az irodalomtörténet és történettudomány már alaposan vizsgálta a *Tropheaumot*, most szerzőnk mestereit, ikonográfiájának forrásait veszi újból górcső alá, köztük rávilágítva már említett udvari festőjének, Peter Christaller szerepére.

Az utolsó, IX. fejezet „Hagyományteremtés a Batthyányak családi reprezentációjában” címre hallgat. (első formája az *Értesítő* 2007-es számában jelent meg.) Miközben elérkeztünk időben az ország visszafoglalását követő évek általános kiégettségéhez, a pusztulás felméréséhez, és az újjáépítésnek a Habsburg-államrezon általi sokszor agresszív voltához, szerzőnk a Batthyány-család őskultuszát vizsgálja a 17/18. század fordulóján. Ehhez két, 2005-ben a Christie’s New York-i árverésén feltűnt festményt vizsgál, ami valószínűleg a II. világháború zavaros éveiben kerülhetett nyugatra. Jó lett volna a két festményt egyben is reprodukálva látni, mert így nehéz az ábrázolásokat megérteni. (Másik apró megjegyzésem: javaslom a Pádai Szent Antal közkeletű névformát a Padovai Szent Antal helyett.) Felirataik alapján Batthyány II. Ádám illetve Nádasdy Tamás voltak megrendelőik, rendi forrásokból disszertánsunk pedig arra jutott, hogy a két festmény a szombathelyi ferences rendház folyosójára készült egy harmadik, ma is ott őrzött festménnyel együtt. Az előbbi alkotás rendkívül összetett: a középső jelenetben a Köpenyes Mária ikonográfiai típus továbbéléseként *Patrona Hungariae* ábrázolást látunk, a Magyar Királyság hadizászlókkal képviselt tartományait, és a családi *Stammburg* németújvári várat. A kép középső részében a Bonfini *Decades*-ében említett jóslat alapján tovább fejlesztett fiktív jelenetben Hunyadi János Kapisztrán Szt. János áldását kéri két fiára, Lászlóra és Mátyásra. A festő valóban egy kőszegi, Csatkai Endre által felfedezett mester, Kéry György lehetett. Mátyás király személye nagyon fontos volt a Batthyányoknak, mert a családi legenda szerint, történetileg nem alátámaszthatóan ötöle kaptak címeradományt. (pp. 380-381.) Buzási rendet tesz a Batthyány-ősgalériák sorozataiban, így a rohonciban is, amely Hunyadi János és Mátyás mellett Kinizsi Pál ábrázolását is tartalmazta. A pinkafői sorozat pedig a család grófi ágának reprezentációját szolgálta.

A munka utolsó alfejezete a szakirodalomban és kiállításokon már sokat szerepelt, a Nemzeti Múzeumban őrzött ún. Mátyás-serleggel foglalkozik. Ennek Mátyás-kori datálását az üvegtechnikai jellemzők döntik meg. A talp feliratára is többféle datálás született, a disszertáns végül is úgy érvel, hogy a poharat Batthyány Kristóf főpohárnokmesternek adhatta I. Ferdinánd. Ő kicsit korábban, 1524-ben Batthyány Ferenc unokatestvérével közösen kapta II. Lajostól Németújvár várát. (p. 401.) Történeti, filológiai, nyelvészeti érvek és restaurátori megfigyelések alapján végül arra az új, meggyőző eredményre jut, hogy a tárgy felirata Batthyány Kristófnak (1637-1687) köszönhető, akinek főpohárnokmesteri tiszte összefügg a talp szövegével. Kis kiegészítés, hogy Ippolito d’Este Buda alatti, logodi házát, amit II. Lajos 1521-ben Kristófnak adományozott, Végh András regisztrálta Buda város középkori helyrajzában is. (BTM, Bp., 2006., I. köt. 39-40, az oklevél regesztája és egy részletének közlése: Bp., 2008, II. köt. 175, 632. sz.)

A Függelékben szerzőnk 21 fontos, publikálatlan levéltári forrást közöl betűhív átírásban, amelyek segítségével fontos megállapításokat tehetett a disszertációban. A következő három oldal a hivatkozott intézmények rövidítéseit, a kutatott magyarországi, ausztriai és szlovákiai levéltári fondok jegyzékét, valamint a használt internetes adatbázisok felsorolását tartalmazza. A csaknem 60 oldalas irodalomjegyzék jól mutatja azt a hatalmas szakirodalmi anyagot, amelyre munkájánál támaszkodott.

Összefoglalásul: már több PhD- és nagydoktori disszertációt bíráltam, ennek a munkának a kvalitása a legmagasabb színvonalat képviseli. Témáját, ami a 17. századi magyarországi művészet legfontosabb kérdését tárgyalja nagy mélységben, sok eddig közöletlen forrásra alapozva, számos kérdésben fontos, új eredményeket mutat fel. A jegyzetek különösen magas, 1761-es száma és tartalmassága jól jelzi, hogy minden egyes mondata, minden állítása alapos megfontoláson nyugszik. A társdiszciplínákra is támaszkodva nyújt olyan speciális nézőpontú, csak a művészettörténet tudomány eszközeivel elérhető megközelítéseket, interpretációkat, amely a történelem- és irodalomtudománynak is új fogódzókat nyújt a korszak megértésében. Stílusa választékos, szabatos, gördülékeny, bár a gondolati koncentrálttság miatt nem könnyű olvasmány. Természetesen a legmesszebbmenőig javaslom a kiváló értekezés vitára bocsátását és az akadémiai doktori cím odaítélését. Ezen felül nagyon fontos lenne az érett munka mielőbbi magyar és valószínűleg inkább német, mint angol nyelvű publikálása, mert eredményei sokban érintik elsősorban az osztrák és szlovák, de a Habsburg-birodalom egyéb területeinek is a kutatását. Míg a disszertáció viszonylag szűkmarkúan bánik az illusztrációkkal, a könyvformában való megjelenéshez hozzá tartoznának a műalkotások kiváló reprodukciói is.