

Válasz

Monok István, Fazekas István, valamint Farbaky Péter opponensi véleményére

„A reprezentáció keretei és gyakorlata Nádasdy Ferenc országbíró és a 17. századi főnemesi elit műpártolásában” címmel benyújtott akadémiai doktori értekezéséről

Tisztelt Elnök Úr, tisztelt Opponensek és Bíráló Bizottság, tisztelt Megjelentek!

Mielőtt ismertetném hivatalos bírálóim véleményére adott válaszomat, köszönetet szeretnék mondani mindhármuknak munkám iránti megtisztelő figyelmükért, azért, hogy vállalták a disszertáció elbírálását, többes szempontrendszerének végigkövetését, valamint a további kérdéseket felvető értékelés összességében igencsak időigényes feladatát. Megtiszteltetés számomra, hogy Monok István irodalom- és művelődéstörténész, valamint Fazekas István történész–levéltáros személyében társtudományok képviselői is vállalkoztak a bírálatra, így Farbaky Péter művészettörténeti meglátásai mellett más diszciplínák követelmény- és szempontrendszere, kutatói nézőpontja is érvényre jut a vélemények megfogalmazásában. A három bírálat problémalátása igencsak különbözik egymástól, mi több nincs bennük egyetlen olyan értékelési szempont, kritikai észrevétel vagy kérdésfelvetés, ami közös lenne, emiatt mindhárom opponensem véleményét külön kell megválaszolnom.

A legfontosabb visszajelzés a kutató számára, ha azt tapasztalja, hogy megállapításai inspirálóan hatottak és továbbgondolásra késztettek. Monok István bírálatát olvasva ez a tapasztalás többszörösen kijutott nekem, mivel a feltett kérdések mellett olyan további vizsgálatra érdemes szempontokat is megfogalmazott, amelyek folytatólagos gondolatként illeszkednek a dolgozatban leírtakhoz. Felvetései és az általa indított gondolatsorok bár más-más megközelítéssel, de ugyanarra a problémakörre irányulnak: vagyis, hogy milyen módon érvényesül a soknemzetiségű Habsburg Monarchia művészeti reprezentációjában az egyes tagországok és tartományok közös érdekeként láttatott birodalmi ambíció és milyen szerepet kap ebben a reprezentációs öszképben a Magyar Királyság mint történelmi és politikai tényező. Emiatt válik azután érdekessé, hogy milyen ikonográfiai megoldásokban, adott esetben milyen kölcsönös gesztusokban érzékelhető a magyar rendek viszonyulása a Habsburg udvarnak ehhez a programjához, illetve Bécs és az udvari művészet felől közelítve: milyen képzőművészeti nyomát látjuk annak, hogy a Habsburgok a Magyar Királyságot tekintették közép-európai monarchiájuk legfontosabb, politikailag legjelentősebb súlyú államának. Ennek megfelelően megkísérlem körbejárni opponensemnek azt a kérdését, hogy „nem vethető-e fel koncepcionálisan is egy birodalmi dimenziója ennek a történetnek” – a birodalmi kultuszépítést a magyarországi és természetesen képzőművészeti megjelenés felől nézve.

Monok István ide tartozóan hozza fel Schlierbach, a Linz-környéki ciszterci apátság festészeti díszítését, annak illusztrálására, hogy a bécsi udvar birodalmi kultusz-politikáját meghatározó Mária-tisztelet magyar vonatkozású emlékei közül nem feltétlenül Mariazellt és magyar kápolnáit kell a kutatásnak előtérbe helyeznie. Merthogy Schlierbach rendház-kerengőjének falképei közt ott van a máriapócsi és a boldogasszonyi Madonna képe is, az apátsági díszterem, az ún. *Bernardisaal* egy-egy festményén pedig Szent István

országfelajánlása, valamint Szent Erzsébet alamizsnaosztása látható. A két tematika közül ezúttal a magyar szentek ábrázolásai érdemelnek figyelmet, mivel úgy tűnik, hogy a festménysorozat a Habsburg Monarchia országainak nemzeti identitáshoz tartozó történelmi eseményeivel egy átfogó birodalmi koncepciót valósít meg. Nagy Károly hódításainak és II. (Szent) Henrik német-római császár halálának jelenetei még a császárság kora-középkori történetéből merítik témájukat, de a Jagelló-dinasztia lengyel ágából származó Szent Kázmér, IV. Kázmér lengyel király és Habsburg Erzsébet fia, II. Albert német-római császár és magyar király unokája már arra hivatott, hogy a monarchia országainak nemzeti szentjei mellett az uralkodócsalád mégoly távoli leszármazottjaként némileg szépítsen a szentekben nem bővelkedő Habsburg-dinasztia reputációján. A sorozatban ugyanis a csehek legfőbb patrónusa, Szent Vencel után az Árpád-ház tagjai, Szent István és Szent Erzsébet következnek, az alamizsnát osztó türingiai örgrófné személyében pedig a program újabb szemponttal egészül ki: a kegyességgel, a szegények iránti könyörületességgel, szintén a Habsburg-reprezentációba tartozóan, de az uralkodócsalád női szerepeinek imázsát formálva. Hogy Szent Erzsébet ábrázolása milyen mértékben kapcsolódott össze az uralkodóház nőtagjainak reprezentációjával, azt ennek az imázs-építésnek 18. századig nyúló gyakorlata igazolja: így azok a Szilárdfy Zoltán által közzétett rejtett portrék, amelyek a szegényekkel jóttevő Erzsébet alakjában Mária Teréziát örökítik meg. A sorozat két utolsó darabja a Habsburg-reprezentáció másik központi témáját, a keresztény hit világhatalmi szerepét dolgozza fel: Szent Ilona kereszt-feltalálásában, valamint a francia lovagkirályt, IX. (Szent) Lajost mutatva, amint átveszi a Konstantinápolyból megszerzett passióereklýeket.

Bár a bírálóm által elővezetett schlierbachi példában egy apátsági díszterem programjáról van szó, az ideológiai vezérfonal a bécsi udvar koncepciója szerinti, s egy példaszerű *Kaisersaal*-ikonográfiát valósít meg. A birodalmi program teljességét a képzőművészeti körítés biztosítja: a mennyezeten trónoló győzelmes Ausztria, a bolthajtásokba festett négy világrész-allegória, valamint az ablakmélyedések egészalakos császárportréi – római és Habsburg császárok, I. Rudolftól VI. Károlyig. A *Kaisersaal* mint reprezentatív tértípus kizárólag a Habsburg Monarchia országaira jellemző, ezzel együtt ikonográfiai eszköztára a birodalmi hegemonia és a keresztény hit jelképei mellett nem foglalta magában a nemzeti szenteket, kiváltképp a monarchiához tartozó országokét – az általam ismert irodalom nem hoz erre példát. A schlierbachi apátság 1710-es években kialakított *Kaisersaal*-ja mint ikonográfiai különlegesség így igen találó. Mivel az ilyen apátsági dísztermek a rendi előírásoknak megfelelően követték a birodalmi reprezentáció normáit, érdemes lenne egyszer utána járni annak, hogy minek köszönhető és honnan ered a schlierbachi ciszterciek „különutas” tematikája. Ahogy én látom, a kérdéssel foglalkozó irodalom eddig nem kereste és nem adta meg a választ erre.

Monok István másik kérdése Bécs birodalmi kultusz-politikájának magyarországi recepcióját firtatva úgy szól, hogy „a korszak magyar arisztokráciájának tagjai miről tudtak a birodalmi elképzelésekből, milyen formában és miként viszonyultak ehhez”. Én úgy látom, hogy a Habsburgok hatalmi reprezentációjában a Magyar Királyság rangja, történelmi súlya a schlierbachi példához fogható erős és közérthető üzenetként nem igazán jelent meg, így hasonló megoldással a magyar főnemesek aligha találkoztak Bécsben. De

ami másfajta ikonográfiai közlésben a birodalmi elképzelésekből eljutott hozzájuk, az sem lett a hazai reprezentációs nyelv része. Hogy egy példát mondjak: nem tudunk arról, hogy a Habsburgok nagyhatalmi szerepét birodalmi perspektívában láttató négy világrész-ikonográfia a 17. században bármilyen módon megjelent volna a hazai rezidenciák dekorációs eszköztárában, jóllehet személyes kapcsolatok révén némelyik arisztokrata előtt ismertek lehettek osztrák példái, gondolok itt a petronelli Abensberg-Traun-kastély vagy a Graz környéki Schloss Eggenberg mennyezetének 1660-as években festett földrész-allegóriáira. Mindenesetre a birodalmi gondolat képzőművészeti megoldásával a magyar főnemeselek elsősorban a hivatalos reprezentációban szembesülhettek, például a koronázási ceremóniák heraldikai és jelképrendszerében – címerekbe, emblémákba, *devisák*ba sűrített közlésként, amelyek a diadalkapuk ikonográfiájának is tartozékai voltak, s metszetbe átültetve sokszorosított változatukban is tovább hatottak. Vagy találkozhattak alkalmazott formában, udvari ünnepek, előadások látványelemeként, amelyeken a birodalmi gondolat a császári hatalom antik szereplőiben öltött testet. Ide sorolható legismertebb példa a magyar főurak némelyike által tudottan látott díszopera, az 1668 júliusában I. Lipót előtt bemutatott *Pomo d'oro* színpadképe, kétoldali kolonnádjában a Habsburg ősök lovas szobraival, középpontjában a lovon ülő császár alakjával, aki előtt a Német-római Birodalom országainak és tartományainak allegóriái hódoltak. Némi részrehajlással ebből a műfajból hivatkozhatjuk a Lipót és családja 1668. áprilisi látogatása alkalmából Pottendorfon kialakított kerti dekorációt is, ami Nádasdy elbeszélése szerint császárok szoborsorát imitálta. S bár ez esetben a mintakövetés nyilvánvaló, akárcsak az udvari integrációban élenjáró Pálffyak műpártolásában, azaz a vöröskői vár lépcsőházába 1654-ben készült 16 Habsburg császár-mellszobor, valamint az alsó-ausztriai Kirchschlag mulatópalotájának homlokzatát díszítő, ugyancsak Pálffy Miklós által megrendelt 9 császár-büszttel szemben, opponensemnek arra a kérdésére, hogy mindez „egyszerű udvarkövetés, vagy az udvari kultuszképzéssel azonosuló magyar arisztokrata tudatos vállalása-e”, az a válaszom, hogy a birodalmi reprezentáció adatként is alig fellelhető hazai eseteiből az udvari arisztokraták példájának követése olvasható ki inkább, semmint a Habsburg-udvar kultuszépítésével való azonosulás.

Nem áll távol az eddigiektől a következő kérdés sem. Ez arra irányul, hogy mikor jelentek meg a nemesi mecenatúrában azok az elemek, amelyekkel a Habsburg Birodalomtól független Magyar Királyság emlékének ápolása, a rendi–nemzeti országimázs kialakítása volt a cél. Úgy gondolom, hogy ha a képzőművészeti nyelv változását vesszük alapul, akkor a kezdeti lépést a 17. századra érvényes „ország-ikonográfia” megteremtése jelenti, aminek sarkköve Révay Péter 1613-ban megjelent, Szent Koronáról szóló műve, illetve a benne közölt korona-metszet volt – a továbbiakra valamennyi korona-ábrázolás kiindulópontja és hitelesítő forrása a 18. század végéig. A Magyar Korona a művészetek terepén ezzel a „képmásával” lett a Szent István-i szuverén állam szimbóluma, s mint ilyen, a „rendi nemzet ideológiájának” kifejezője. Jelképi szerepének erősödése az ország-ikonográfia változásában is követhető: a *Patrona Hungariae*-képek felajánlás-jeleneteiben az addigi hatalmi jelvényt, az országalmát – amit ebben a szerepben legkorábban a győri jezsuita templom 1642-ben festett Magyar szentek-oltárképén látunk – 1665-ben a mariazelli Szent István-kápolna oltárán felváltja a magyar korona, mint az államalapító királyhoz tartozó nemzeti szimbólum, új tartalmat adva az ország-történet részévé tett felajánlás-geztusnak. Ezt az

ikonográfiai értelmezést forrásadat alapján a megrendelőnek, Nádasdy Ferencnek tulajdoníthatjuk, aki az előző évben kiadott *Mausoleum*- metszeteken a magyar uralkodók, főképp az Árpád-házi királyok panteonjával éppenséggel az országimázst is formálva, az egykor szuverén magyar állam reprezentációját valósította meg.

A *Mausoleum*hoz kapcsolódóan teszi fel opponensem az utolsó kérdést is: foglalkoztam-e a kötet ábrázoltjait kísérő elogiumokkal, illetve a Nádasdy mecénatúrához vagy más arisztokratákhoz köthető műveken a *Mausoleum*-textusok előfordulásával, értelmezésével. Az eddigiekkel ellentétben erre igen röviden nemleges választ tudok adni, ugyanis külön nem vizsgáltam a nemrégiben Viskolcz Noémi által igen jól megkutatott mű szöveganyagát. Nem láttam szükségét azért sem, mert a hazai reprezentáció képi formájának alakulásával ellentétben Nádasdy Ferenc megbízásaiban nincs példa (sem fennmaradt műként, sem forrásszerű hivatkozásban) *Mausoleum*-kompozíciók felhasználására, ahogyan szövegeinek műveken való előfordulására sem. Az ábrázolások recepciója a 19. századig bezárólag Rózsa György példaszerű gyűjtésében rendelkezésre áll, az ott felsorolt esetekben legfeljebb kompozíciós átvételeket, variációkat találunk csak. Az összképet egyedül a Thurzók nagybiccsei várában fennmaradt freskósorozat néhány ábrázolása árnyalja, mivel egy leírás szerint a 18 században még pár soros latin disztichonok tartoztak hozzájuk, szövegük azonban független volt a *Mausoleum*tól. Még pár mondat erejéig a kötet műfajánál, az uralkodói dicsőség példájánál maradva: Monok István egy helyen utal arra, hogy az Esterházy Pál fiai által tartott Szent László-napi orációkban egyfajta „birodalmi dimenzió” érzékelhető. Ennek magyarázata, hogy a szent király tisztelete a 17. századra összenőtt a birodalmi eszme részévé vált *Patrona Hungariae*-kultusszal. Ha viszont a konkrétumokat nézzük, akkor kitűnik, hogy a képi megoldással egyetlen Szent László-ábrázolás sem megy el a múltépítésben odáig, hogy a király uralkodó-elődei közt Pannóniában született római császárokat tüntessen fel, mint ahogy Esterházy Miklós Antal 1672. évi, I. Lipótnak ajánlott orációjában tette, vagy hogy a szent király trónja mellé birodalmi allúzióval a Habsburg Monarchia országainak és örökös tartományainak mi több, „Lengyelország, Moscovia, Görögország, Ázsia, Palesztina” területeinek címereit állítsa, ahogy arra Esterházy László Ignác rátóti prépost 1681. évi beszédének nyomtatott címlapját felhözva Szörényi László egy tanulmányában rámutatott. Mert bár Szent László ikonográfiája a 17. században még jellemzően a középkori tradíciót követte, azzal valóban segítette az uralkodócsalád imázsépítését, hogy a szent király emléke bekapcsolódott a középkori magyar trón örökösöként fellépő Habsburgok rekatolizációs narratívájába.

Míg az értekezés témái Monok Istvánt több kérdésben is továbbgondolásra ösztönözték, addig másik opponensem, Fazekas István véleménye a disszertáció gondolatmenetéhez és eredményeihez jobban kapcsolódva, szorosabban követi az általam leírtakat. A részemről örömmel vett elismerés mellett megfogalmaz történész szempontú kritikai megjegyzéseket is, amelyekkel alapvetően egyetértek, megköszönve a jogos helyreigazításokat és kiegészítéseket. A dolgozat megállapításaival szemben tett észrevételeket, kétségeket illetően egyetlen esetben nem tudok azonosulni a bíráló felvetésével, pontosabban annak némely részletével, ezért szeretném továbbra is fenntartani – alább kifejtett indokokkal – az eredeti álláspontomat.

A disszertáció gondolatmenetét ismertetve, opponensem mintegy mellékesen érzékletes, történész szempontú karakterrajzot ad Nádasdy Ferencről; közéleti-társadalmi súlyán értékelve az udvari elit közösségébe vágyó arisztokratát, egyszersmind a művelt, koncepciózus, értelmiségi ambíciókkal megáldott magánembert. Történész lényeglátással megfogalmazott láttelepe az országbíróról és a társadalmi körén belüli helyzetét befolyásoló közéleti-politikai viszonyrendszeréről olyannyira pontosan adja vissza a korban egyedi „Nádasdy-jelenség” (ha szabad ezt a kifejezést alkalmaznom) jellemzőit, hogy meg sem kíséreltem reprodukálni ide vonatkozó, egyébként megerősítő megállapításait, különösen, mert munkám ismertetésével bírálóm maga veszi sorra a disszertáció Nádasdy köré rendezhető eredményeit. Talán mentségemre szól, hogy a dolgozat végéről hiányolt „esszencia”, ami Nádasdy műpártolásának lényegét összegezné a disszertáció elejére, a bevezetőbe került, mintegy előzetes ismertetéseként mindannak, amivel az olvasó a következőkben a mecénással kapcsolatos kutatásként adatszerűen is szembesülni fog. Ezzel együtt belátom, hogy egy rövid, az értekezés egészének tanulságaira vonatkozó összegzésre lezárásként szükség van, pótolni fogom kiadás előtt. Kérésének most úgy próbálok eleget tenni, hogy csak néhány, a bírálatban nem említett eredményről szólok röviden, sorra véve a konkrét kérdéseket is.

A reprezentáció „hívószóval”, ami köré dolgozatom tematikája épül, azokra a képzőművészeti megbízásokban rejlő reprezentációs technikákra és közlésformákra akartam a figyelmet irányítani, amelyeket a kor mecénásai alkalmasnak tarthattak arra, hogy beteljesítsenek társadalmi tekintéllyel járó kötelezettségeket és várankozásokat. A mecénásgyakorlat kategóriái és szempontjai szerint sorra vettem többek között a művészválasztás és mesterfoglalkoztatás sajátosságait, illetve a konkrét példákra áttérve az építészeti mecénatúra különböző területeit, élükön az önreprezentáció számára legtöbb teret adó rezidenciákkal, azon belül is a főúri miliő kialakításával – értve alatta a gyűjteményeket, illetve a reprezentáló karaktert meghatározó művészeti berendezést. A bírálat többször visszatér Nádasdy sárvári és pottendorfi várainak szerepkör szerinti használatára, s megemlíti Pottendorf helyiség szerkezetének a család életvitelére jobb rálátást engedő rekonstrukcióját is. A sárvári rezidencia rendeltetéséről mondottakba viszont egy kis fenntartás vegyül, így ehhez némi kiegészítést szeretnék fűzni.

A feltételezést, hogy az 1650-es évek közepére átépített várat az 1655-ben országbírói kinevezést nyert Nádasdy elsősorban reprezentációs célra szánta, a mintegy másfél évtizeddel későbbi várleltár támasztja alá, amely a helyiségnevekben és a belső terek kialakításában pontosan tükrözi az épület addig kialakult használatát. Kitűnnek belőle a berendezés kényelmi hiányosságai, egyedül Nádasdy lakrésze és a vendégszárny volt kellően ellátva, elsősorban díszbútorokkal, képekkel. Bár opponensem nem száll vitába a feltételezéssel, némi kétkedéssel megjegyzi, hogy „az országbíró szolid sárvári tartózkodásai nem erősítik meg a hivatali rezidencia jellegét, hisz a Nádasdy-kutatócsoport által összeállított itineráriumban alig-alig található Sárvárra utaló nyom”. Ami tökéletesen igaz, a teljességre esélytelen itinerárium valóban kevés sárvári adatot tartalmaz, a feltételezés azonban nem az alkalmi otlétekkel függ össze és nem azok számával igazolható, hanem a berendezés összetételével, a rendszeres használatnak ellentmondó személytelenséggel, a helyiségek leltárból kirajzolódó *Prunkappartement*-karakterével. Másképp nehezen

magyarázható, hogy több *niderlandi* kárpit, valamint közel száz festmény, közte egy Sárvárra készült 22 darabos sorozat díszítette egy olyan vár tereit, amely családi ottlétre nem szolgált. Ezt kiegészíthetjük még azzal, hogy a Nádasdy-várak közül Pottendorfon kívül egyik sem (még Keresztúr sem) volt olyan nagy számú műalkotással felszerelve, mint Sárvár. Ahogyan megítélésem szerint a közjogi méltóság szolgálatába rendelt használat indokolható az is, hogy Nádasdy az oszmán veszély szempontjából rosszabb helyen fekvő Sárvárt szemelte ki a legkomolyabb reprezentációs értékkel bíró gyűjtemény, a hitbizományi státuszra szánt családi kincstár őrzésére is. Hogy a protokolláris célra kialakított rezidencia, illetve az erre utaló szándék a funkciók szétválasztásával Nádasdy gyakorlatias gondolkodásával függött-e össze vagy inkább a hivatali reprezentálás igényével, az mostani tudásunkkal nem mondható meg. Mindenesetre szorosan ide tartozik a disszertáció bevezetésének az a megállapítása, hogy a 17. század derekán Nádasdy Ferenc volt az egyetlen országos méltóságot viselő magyar főrangú, akinek egymást váltó két főrezidenciája, ami a gyakorlatban országos szintű hivatalos teendőinek, s az ezekkel járó reprezentációs helyzeteknek is a helyszíne volt, nem a Magyar Királyság területén feküdt, hanem határain kívül esett. Ez is közrejátszhatott abban, hogy Sárvár kapta az alkalmilag betöltött „országbírói udvar”-szerepét, ahogyan ezzel az egyedi helyzettel függhet össze opponensem érdekességként kiemelt meglátása is, miszerint Sárvár „példája ezen a téren követőkre a későbbiekben nem akadt”.

Fazekas István a bírálatában több alkalommal tér ki – kérdések formájában is – a disszertáció másik fontos szereplőjére, Esterházy Pálra, akinek közel két emberöltőnyi mecénás-pályája már az 1670. körüli évekkel bezárólag is sok tekintetben egyenrangú teljesítményt mutat idősebb és tapasztaltabb sógoráéval. Mert hogyha a pártfogolt műfajokat és területeket nézzük, akkor eléggé egyértelmű, hogy a kettejükénél érzékelhető értékteremtő attitűd nem különbözött egymástól. Esterházy tudatos, korszerű mintákat követő gyűjtőként a '60-as évek elejével bezárólag rakja le – korábban mint Nádasdy, s egyben elsőként – *Kunstammer*nek nevezett művészeti és raritás-gyűjteménye alapjait, aminek kezdeti összetételét sajnos nem ismerjük, és ugyanekkor lát hozzá a családi kincstár fejlesztéséhez, innovatív, a későbbi gyűjteményi struktúrát is meghatározó előrelátással, ahogyan Kiss Erika tárház-kutatásaiból tudjuk. Mindezzel párhuzamosan megépíti Kismartont, a reprezentatív barokk kastély évtizedekre érvényes magyarországi prototípusát. Már ennyi is elég lenne ahhoz, hogy a korszak legfontosabb műpártolói közé számítsuk, de a róla kialakítható képet egy személyes érdeklődésre valló, kitartó tevékenység is kiegészíti, ráadásul főnemesi kortársai közt egyedülként, ez pedig az alkotó módon művelt, módszeres családfa-kutatás, amelynek kezdete az 1660-as évek elejére tehető. Opponensemnek azt a kérdését, hogy miben tapasztalhatók párhuzamok vagy esetleg súlyponti különbségek a két mecénás 1670-es évekig vizsgált működésében, mindezek felől gondolom megválaszolhatónak, azzal a megjegyzéssel, hogy a mecénás elképzelések különbségeire részben generációs magyarázatot adnék, annak dacára, hogy csak 12 év volt közöttük.

Festmények megrendelőjeként mindkettőjükénél a mennyiségi szempont érvényesült a minőséggel szemben, ami jórészt másolatok – korban nem szokatlan – beszerzését jelentette. Esterházy esetében a fennmaradt anyag alapján tudjuk ezt, Nádasdynál leltárakból következtetünk rá. Viszont tény, hogy amíg Nádasdy számára a „gyűjteményt” a század első

felének gyűjtemény-típusa, a hagyományos összetételű, festményeket csak részben tartalmazó *Kunstkammer* jelentette, addig Esterházy az 1660-as évek végétől minden bizonnyal már a monarchiabeli újabb trendeket követő gyűjtői elveket vallotta, legalábbis erre utal képkereskedői kínálatban való tájékozódása ebből az időből. Lényeges különbség látszik viszont, Esterházy fejlődését távlatokban nézve ezen a téren, tárházi gyűjteményük dokumentálásában. Mert bár a kincstári darabok Nádasdy leltáraiban is személyes figyelmet és néhol már muzeológusi gondosságu tárgyleírást kaptak – és itt a hangsúly a *leírás*on van – Esterházyban talán már ekkor megvolt az ambíció gyűjteménye (vagy egyes részei) képes megörökítésére, ami ténylegesen csak a későbbi évtizedekben valósult meg: Kiss Erika tanulmányaiból tudhatóan egy 1685-ig bezárólag festett ékszerrajz-sorozatban, illetve a kincstári anyag egyik 1696. évi leltárának utalása szerint a leltár vélhetően csak lappangó, de valóban elkészült illusztrált kötetében. Jóllehet a két mecénás opponensem által kért jellemzése az 1670-es évekkel zárul, Esterházy korban egyedülálló, a művek dokumentálását célzó igénye mögött egy, a gyűjtemény egészét érintő hosszú távú, kiérlelt koncepció sejlik fel, ami a megvalósítás több éves átfutása miatt lehetséges, hogy a kincstár-alkítás korai szakaszáig nyúlik vissza. Mindenesetre az illusztrált „gyűjteményi katalógus” a régióban nem volt előzmény nélkül: Esterházy gyűjtői példaképe, Lipót Vilmos Habsburg főherceg eredetileg képtára illusztrált katalógusának szánta a *Theatrum Pictorium* című metszetsorozatot, ami 1660 után az Esterházy ősgalériához és a *Trophaeum* metszeteihez volt kompozíciós példatár, míg a kincstár leltáraiban egyébként is akkurátus Pál számára ösztönzés és követhető megoldás lett arra, hogy miként kapjanak gyűjteménye legfontosabb darabjai önálló reprezentációs lehetőséget.

A leglényegesebb különbség azonban nem a két mecénás gyűjtői stratégiájában mutatkozik meg, hanem az önreprezentációra legalkalmasabb terepen, a családi lakhelyet jelentő főrezidencia kialakításában. Ebben nyilvánul meg igazán, hogy miként pozicionálták magukat a Magyar Királyság, illetve a Habsburg Monarchia elitjében, miként ítélték meg és jelölték ki családjuk akkori és jövőbeli helyét társadalmi körükön belül. A kirajzolódó kép eléggé egyértelmű, s markánsan mutatkozik meg benne a jelzett generációs különbség is: Nádasdy Ferenc a rezidenciaválasztásban látva a monarchia elitjébe vezető integrálódás egyik lehetőségét, mintegy „belesimulva” a régi arisztokráciába, 1665-ben előkelő tulajdonosi múlttal rendelkező középkori lovagvárat vesz Alsó-Ausztriában, míg Esterházy Pál követi a kortárs osztrák–cseh elit kastélyépítkezéseinek, s ezzel építészeti reprezentációjának korszerű mintáját, és 1663–1672 között Philiberto Luchese tervei alapján átépítteti, korízlésnek megfelelő, modern rezidenciává teszi a család kismartoni várát. A megoldás mindkét esetben önmagáért beszél.

De továbbmenve a bírálatban: nagyon köszönöm opponensemnek a téves hivatkozásokra, Esterházy Pál tanácsosi címére, valamint Nádasdy társhelytartói méltóságára tett korrekciókat, és külön köszönöm az országgyűlési időszakban némelyik arisztokratánál, a Liszthyeknél és főképp a Pálffyaknál 1670 előtt tett uralkodói látogatásokra vonatkozó kiegészítést, ami a dolgozat ide tartozó passzusában részemről óvatosabb megfogalmazást tesz szükségessé. Ezek közül bírálom külön kiemeli az alkalmat, amikor I. Lipót 1659-ben megszállt Pozsonyban a Pálffyak vár alatti palotájában, amit abból a szempontból lát fontosnak, hogy maradt-e ennek nyoma az uralkodói éjszakázásra használt helyiség

esetleges *Kaiserzimmer*-elnevezésében. A felvetés azért is indokolt, mert amellett, hogy a korabeli névhasználat egyik alapja ez a fajta megtiszteltetés volt, Lipót császár és udvara kifejezetten sűrűn élt utazásai során az alattvalói vendéglátás lehetőségével, ami a regensburgi birodalmi gyűlés vagy a látogatott zarándokhelyek útirányába eső *Kaiserzimmer*ek gyakoriságában is nyomon követhető. Mindenesetre tudomásom szerint a kutatás nincs birtokában Pálffyakkal összefüggő ilyen ismeretnek, pontosabban szólva a vár alatti palota helyiségleltárának vagy leírásának, ami szinte egyedüli esélyt jelentene az alkalomhoz fűződő elnevezés előfordulására.

Utoljára hagytam Fazekas István bírálatából a legtöbb kétséget megfogalmazó és általa bőven adatolt felvetést, ami arra vonatkozik, hogy hová készülhetett az irodalomba „Árpási képként” bevonult 17. századi főmű és ki a jelenet egyik kulcsszereplője. Elsőként ez utóbbi problémára szeretnék reagálni. A festményen megjelenő két magyar főpap közül a vitatott személy vagy Szelepcsényi György kalocsai érsek, magyar udvari kancellár, 1666-tól esztergomi érsek, vagy pedig ez utóbbi pozícióban elődje, Lippay György, aki 1666. januári haláláig töltötte be az érseki stallumot. Kettejük közül az értekezésben, illetve a korábban megjelent tanulmányban Lippay György személye mellett érvelek, a képet 1663. késő nyarára datálom, s úgy gondolom, hogy a megrendelés egy olyan, 1663. június elején lezajlott alkalomhoz kötődik, amelyen az ábrázoltak többsége részt vett. A kérdéses főpapok közül ott volt Szelepcsényi és Lippay is, továbbá a festményen ugyancsak szereplő Széchenyi György győri püspök. A kép datálásában kulcsszerepe van az esztergomi érsek személyének. Számomra ezen a téren Szelepcsényi éveinek száma volt az irányadó, ami a megfestés idején nem felelt meg a képen ifjabbnak látszó főpap korának. 1663-ban, amikor feltevésem szerint a kép készült, az érsek 70. éves volt, legalábbis mariazelli síremlékének felirata szerint, ami 1593-as születési dátumot ad ki. Ehhez képest opponensem forrás alapján három (alapvetően bemondásra, Szelepcsényi magánközlésére alapozott) adattal tudja bizonyítani, hogy a verses felirat nem a valóságnak megfelelő életkort tünteti fel. Ami eléggé zavarba ejtő, mivel a gyakorlatban a sírfelirat mint adatközlő műfaj, mondhatjuk, maga a kőbe vésett hitelesség, ennek cáfolatára a hazai sírkőanyagot kiválóan ismerő kollégáim eddig egyetlen példával tudtak szolgálni. Mindenesetre a bírálatban pontosított születési dátumot és életkort elfogadva sem gondolnám azt, hogy visszakoznál kéne a datálást és a kép megrendelésére okot adó alkalmat illetően. Sőt, ha úgy tekintjük, hogy a festmény nem Lippay György esztergomi érseket, hanem a fiatalabb éveiben lévő, akkor még kalocsai érsek Szelepcsényit ábrázolja, még inkább felerősödik a jelentősége annak az opponensi észrevételnek, hogy „Ha valóban az a bizonyos 1663. június 1–3. közötti esemény az alap, akkor nehezen magyarázható, hogy az uralkodó mellett tartózkodó, magyar ügyekben befolyással bíró Szelepcsényi György magyar udvari kancellár miért hiányzik a képről.” Vagyis amennyiben Szelepcsényit látjuk a festményen, akkor elsősorban a mondott indokkal, azaz nem mint rangidős egyházi vezető, hanem mint magyar kancellár jelenik meg a szereplők között. Ottlétét épp a komoly politikai befolyást jelentő pozíció indokolja, ami erős érv amellett, hogy a képnek egy országos helyzetet érintő ügyhöz, a török elleni mozgósítás okán Lipót császár által Laxenburgban összehívott 1663. júniusi tanácskozáshoz van köze. Sajnálatos viszont, hogy Szelepcsényi beemelésével indok és értelmezés nélkül marad egy különös kompozíciós részlet, nevezetesen az, hogy miért szorult a kép szélére, az érsek mögé és meghitt közelségébe, a többi szerzet tagjától

elkülönülve a kép egyetlen jezsuita szereplője, akiben elhelyezése miatt korábban Lippay György testvérét, a jezsuita Lippay Jánost feltételezhettem addig, amíg az ábrázolt főpapban az előző esztergomi érsek, Lippay György volt azonosítható.

Fontosabb kérdést érint Fazekas István arra vonatkozó kételye, hogy a festmény a győri ferencesek számára készült-e, ahogy gondolom, vagy sem. Opponensem szinte minden pontján vitatja az érvelésemet, ezért válaszom lényegében annak indoklása, hogy miért tartok ki korábbi álláspontom mellett. Megállapításának keretét ad, hogy a festményt nem említik a források: nem található meg a győri ferences rendház nemrégiben előkerült iratanyagában, s nincs adat Győrből Mórchidára jutására sem (ez Árpás korábbi neve), ezért azt a végső konklúziót vonja le, hogy csak új releváns levéltári forrás adhat megoldást a kép „rejtélyére”. Először ezekre a szempontokra reagálnék, megpróbálok röviden.

A történész támpontja az írott forrás, érveinek és következtetései az az alapja, míg a művészettörténész jobb helyzetben van, mivel rendelkezésére áll a műtárgy is, mint a tények gyakran forrással egyenértékű, jól értelmezhető hordozója. Az árpási oltárkép ilyen mű, és véleményem szerint épp a rendeltetési hely olvasható ki belőle: a közepén ábrázolt ferences szerzetes mellett Széchenyi György győri püspök személyéből, aki a barokk egyházi célú alkotások ikonográfiai gyakorlatának megfelelően mint az érintett egyházmegye vezetője kap helyet a képen. Jóllehet Széchenyi is részt vett az 1663. évi tanácskozáson, ahol összesen hat érsek és püspök jelent meg, ám egyedül a kép győri rendeltetésével indokolható meg az, hogy az esemény kevésbé prominens résztvevőjeként (erre opponensem is utalt) miért épp őt ábrázolja közülük a festmény, és nem példának okán a főpapi hierarchiában magasabb rangon lévő, a királlyal szembe fordított veszprémi püspököt.

Nem gondolom kizáró tényezőnek a győri eredetre nézve, hogy a ferences források nem említik a képet. Az irattípus, amelyben előfordulhat, egy leltárszerű összeírás lehetne, vagy a templom javára, esetleg misemondásra, gyertyagyújtásra tett adományjegyzék. Festőnek szóló vagy a képre vonatkozó bármilyen megbízás viszont nem várható, mivel a megrendelő nem a rend volt és a festő is Nádasdy megbízotti körébe tartozott. Kérdés, hogy egy, a plébániák vizitációjához hasonló, templomberendezést leíró jegyzőkönyv ha van is, részletes-e annyira, hogy közli az oltárok titulusát, a képek témáját, amit a 17. századi *canonica visitatiok* sem tesznek gyakran. Ahogyan egy kivétellel nincs megadva oltártitulus a győri rendház 17. századi jótevőit és adományait felsoroló, Ludovicus Kirkay ferences gvardián által 1715-ben összeállított jegyzékben sem, csupán az, hogy az adakozás oltárra szólt. A forrásemlítés hiánya ezért nem feltétlenül jelenti azt, hogy a kép nem a győri templom, illetve rendház berendezéséhez tartozott.

Több ok is van, ami miatt nem tudok egyetérteni opponensemnek a javaslatával, hogy a kép eredeti helye a nagyszombati ferences vagy klarissza templom lett volna. Nem lehet ugyanis eltekinteni attól, hogy Nádasdynak egyik nagyszombati rendházzal sem mutatható ki kapcsolata, sem mecénás gesztusokban, sem a kép készülte idején tett végrendelete alapján. Az 1663. évi végakarát a ferences rend pártfogását egyedül Győrrel kapcsolatban említi meg, amelynek templomába főoltárt adományozott, továbbá rendelkezik egy Belatincz mellé tervezett, de nem megvalósult templomról és kolostorról, azonban más ferences templomnak tett donációról nem esik benne szó, ahogy nincs ilyenek nyoma az

országbíró után maradt adósságjegyzékekben sem. Vagyis nem várhatjuk, hogy kiderüljön Nádasdy részéről bármiféle jótett a Magyar Királyság egyik legjelentősebb ferences kolostora felé. De számolnunk kell egy másik tényezővel is. A nagyszombati templom és rendház nem csak az 1666-os tűzvészben szenvedett el súlyos károkat, mint említve volt, hanem a klarisszák templomához hasonlóan, 1683-ban is. Vagyis ha a kép későbbi lenne mint 1666, amire a bírálathoz céloz is, épségben kellett volna átvészelnie a várost végigpusztító és mindkét templom berendezését tönkre tévő 1683-as tűzvészt. A festmény ugyanis minden bizonnyal eredeti helyén maradt a 18. század elejéig, Mórighida 1698. évi vizitációja nem említi meg, sőt a leírtak alapján még a templom akkori liturgikus használata is kétséges. Az oltár csak 1714-ben bukkan fel az egyházlátogatási jegyzőkönyvben, s ekkor a vizitátor újonnan készültnek mondja. Mivel igen valószínűtlen, hogy a kép úgy vészelt volna át egy (vagy két) tűzeseményt, hogy az okozott hőhatásnak restaurátori vélemény szerint semmi nyoma nem maradt, mégis csak az tűnik reálisnak, hogy eleve nem Nagyszombatba készült, és nem onnan került Mórighidára. Emiatt okafogyott lett most Mórighida kegyurai, a nagyszombati templomuk tűzben elpusztult berendezését még évtizedekig adományokból pótló klarissza apácák amúgy sem indokolható donációjával szemben érvelnem, inkább arról szólnék röviden, hogy milyen lehetőség hozható fel a kép oltárra juttatásában Mórighidán – a mondottak után is fenntartva azt, hogy a győri ferencesektől. Opponensem egyelőre nem látja alátámasztva a javaslatot, hogy ebben Matusek András győri püspöki helynök, a győri ferencesek szindikusa közreműködött volna, minthogy vikáriusi tevékenységének irataiban eddig nem került elő bizonyíték plébániák liturgikus felszereléssel való kisegítésére. Lehetséges, hogy valóban nem neki volt közvetlen szerepe a kép továbbadásában. Lehet, hogy inkább az 1711-től Győrben tartózkodó és az idős, beteg helynök tisztének várományosaként főpapi teendőit is ellátó, majd leköszönésével 1713 elején utódául győri nagypréposttá, később segédpüspökké is kinevezett (addig csak csanádi püspök) Nádasdy Lászlóban, Nádasdy Ferenc fiában feltételezhetjük azt a gondoskodó személyt, aki Mórighidán liturgikus funkcióba helyezve, megfelelő helyet talált a Köpenyes Madonna-képnek. Nádasdy László monográfiája ennek a lehetőségnek semmilyen vonatkozását nem érinti, de talán számíthatunk arra, hogy egy, az ő irataiból előkerülő forrás révén megnyugtató magyarázatot tudunk adni arra, hogy miként jutott a 17. század egyik legkimagaslóbb magyar megrendelésű műalkotása egy Rába-menti falu oltárára.

Nagy örömmre volt, hogy disszertációm harmadik opponense, saját tudományterületem képviselője, Farbaky Péter az építészeti fejtegetésekben számomra megnyugtató mennyiségben talált csak kritikára okot adó tévedést. Főképp attól tartottam, hogy a Nádasdy-építkezésekről szóló fejezetekben építészettörténészként felfedez jó pár nem helyén való tény vagy vitatható konklúziót, tekintve, hogy a szakterület nem kifejezetten az én terepem. Elismerő megerősítései a dolgozat e téren tett megállapításaira vonatkozóan, jóleső visszaigazolást jelentenek.

Bírálóm megtisztelő odafigyeléssel megy végig a mű felépítésén, s miközben fejezetenként részletezi a gondolatmenetet és veszi sorra az eredményeket, az ismertetésbe szöve hívjá fel a figyelmet néhány kifogásolható pontatlanságra és hiányra is. Az első, amelyre reflektálnék, a Loretto/Lorettom megnevezés, ami nem következetlenség a részemről, hanem tudatos különbségtétel. A dolgozatban Lorettomnak írom a szarvkői uradalomhoz

tartozó falut, míg az irodalomban elterjedt módon Lorettóként nevezem a templom és kolostor épületegyüttesét. Mindezt a Nádasdy-építkezéseken foglalkoztatott lorettomi mesterek első említésekor, a 256. jegyzetben rögzítem, de valószínűleg jobb lett volna főszövegbe tennem a magyarázatot.

Opponensem jóindulatúan kiemeli és mint tisztázott új eredményt hivatkozva a templom alapításának dátumát, ami az irodalomban 1651. július 2-ként szerepel, de amelyet én az alapkö (közölt) latin felirata alapján július 6-ra módosítottam – abszolút tévesen. A latin nyelvű egyházi iratok keltezésénél (s a lorettói feliratban is) alkalmazott római naptár szerint ugyanis az alapítás napjaként szövegesen megadott „Sexto Nonas Julii” nem július 6-val azonos, mint gondoltam, hanem bizony július 2-ával, ahogyan azt a templom monográfusa, Mohl Adolf annak idején megírta. Amire sajnos már disszertációm leadása után jöttem rá, mégpedig Dóka Klára segédlevéltárosok részére összeállított oktatóanyagát forgatva, ennek megfelelően már csak utóbb tudtam korrigálni magam egy, a templom építéstörténetét tárgyaló tanulmányomban. De még a Lorettóra vonatkozó opponensi kérdéseknél maradva: a kolostor és a templom nálam reprodukált 18. századi felmérési rajza az Österreichische Kunsttopographie Burgenland-kötetéből származik, ahol (p. 229.) jelzet nélküli lelőhelyként az Országos Levéltár Esterházy család hercegi ágának levéltára van feltüntetve. Köszönöm a terminológiai pontosítást a lorettói kerengő körüljáró folyosójának ívelt fülkéit illetően, amely folyosóhoz a kérdésre válaszolva azt fűzném hozzá, hogy az újonnan talált tervrajz szerint eredetileg a templomtérbe később áthelyezett Fájdalmas Mária-kápolna kaphatott itt helyet, legalábbis a kápolnák alapítás idején érvényes számából, illetve Mohl homályos célzásából gondolva. A *Casa Santa* a templom megépítésétől fogva a kerengő átellenben lévő oldalán állt. Köszönöm a figyelmeztetést Nádasdyné Esterházy Anna Júlia nevének „vidám összevisszaságban” való használatára, egységesíteni fogom, továbbá köszönöm a lorettói fejezetekhez kapott kiegészítő irodalmakat is.

Bírálom hiányolja az Elias Wideman-portrészorozat III. kötetének címlapját metsző mester, Jacob von Sandrart kilétének bizonyítását. Az attribúcióra nincs szükség, a címlap ugyanis szignált, de ez a tény, illetve maga a szignatúra-szöveg valóban nem szerepel az értekezésben; köszönöm, hogy felhívta hiányára a figyelmemet, pótolni fogom.

Opponensi véleménye végén Farbaký Péter Nádasdy politikai pályájának esetleges irányváltásait firtatja, illetve az országos méltóságú politikus és a megrendeléseiben önmagáról is nyilatkozó mecénás szándékainak átfedéseit vagy különbségeit veti fel, amikor arra vár választ, hogy miként fogható meg a politikai irányultság, s annak változása egy olyan közéleti ember műpártolásában, akiben az abszolút uralkodóhűség és a rendi ellenállás iránti elkötelezettség egyaránt jelen van. „Vagy lehet, hogy ez egyáltalán nem érzékelhető a hozzá kötődő műalkotások terén?” – teszi fel a kérdést.

Nádasdy politikusi profilja némely tekintetben még pontosításra vár, elsősorban az 1664-es vasvári béke utáni működését, vagyis az újabb összefoglalás, Toma Katalin disszertációjának felső időhatárát meghaladó korszakot illetően – ideértve a rendi szervezkedésben való cselekvő részvételét is. A politikai pálya módosulására rezonáló mecénás magatartás – már ha beszélhetünk ilyenről – emiatt sem térképezhető fel. De az ellentét a rendi álláspont és a magánemberként érvényre juttatott lojalitás között, ahová a

mecenatúra bizonyos helyzetei is tartoznak, amúgy is feloldható, pontosabban akkor nem merült fel politikai hovatarozást feszegető kérdésként. Én úgy látom, hogy 17. századi nemeseink amellett, hogy megrendelőként egy-egy műalkotással reagáltak a kor fajsúlyos, legégetőbb helyzeteire, nem törekedtek arra, hogy politikai állásfoglalásuknak a művészet útján hangot adjanak. Különösen nem az uralkodó és a nemesi rend egymáshoz való viszonyát, még kevésbé szembenállását demonstrálandó. A Habsburg uralkodó ugyanis egyben magyar király volt, bécsi udvara pedig – bár csak virtuálisan – a magyar királyi udvar, amelynek még ha csak alkalmilag is, de a magyar nemesség képviselői protokolláris szereplői voltak. Ennek megfelelően ami Nádasdy műpártolói megnyilatkozásaiból kitűnik, akár annak legellentétebb példái alapján is, az jól megfér egymással. A Habsburg dinasztia portréival és az uralkodócsalád látogatásával való reprezentálás, illetve – hogy a kézenfekvő ellenpéldát vegyük – a rendi öntudatot erősítő, kép- és szöveganyagában programszerűnek mondható *Mausoleum* véleményem szerint nem erről, nem Nádasdy politikai beállítottságáról, vagy annak változásáról szól. Sokkal inkább szól a monarchia elitjében helyét kereső magyar arisztokrata önképéről, illetve a magyar államiság hagyományát őrző nemesi rend iránti – családi indíttatású – elkötelezettségről. Vagy másképp: mindezek reprezentációként való párhuzamos érvényesüléséről.

Befejezésül pedig, remélve, hogy bírálóim az elmondottakat megfelelőnek találták, szeretnék ismételtelen köszönetet mondani nekik alapos munkájukért, lekötelező figyelmükért és jóindulatukért, s tisztelettel kérem őket válaszom elfogadására.

Budapest, 2022. április 4.

Buzási Enikő