

TÉZISEK

(akadémiai doktori értekezés)

**A BUDAVÁRI GÓTIKUS SZOBROK
FORMANYELVÉNEK FORRÁSAI ÉS MESTEREINEK EREDETE**

(Papp Szilárd)

1. Tudománytörténet

A budavári gótikus szobrok formanyelvének tudománytörténete visszanyúlik az 1974-es, hatalmas szoborlelet előkerülése előtti időszakra. A palota második világháborús pusztítása utáni feltárások az 1940-es évek végétől napvilágra hoztak néhány erősen sérült torzót és töredéket, melyeket stílusuk alapján – bár eltérő datálással és hangsúlyokkal –, mind Gerevich László, mind Radocsay Dénes a Szép Madonnák közép-európai környezetébe utalt. E faragványokat az 1974-es lelet előkerülését követően hamar összekapcsolták az új együttessel, ami komolyan azóta sem kérdőjeleződött meg. A korábban előkerült darabok megítélése pedig mintha még befolyásolta is volna a későbbi, nagy lelet stílusösszefüggéseiről kialakult kép jelentős részét.

Ez utóbbi együttes feldolgozása az 1980-as évek elejéig folyt intenzíven, s művészettörténeti vizsgálatával – kifejezetten nagy hangsúlyt helyezve a stílusösszefüggések kérdéskörére – elsősorban Marosi Ernő foglalkozott. A figurákat széles nemzetközi háttér felvázolásával igyekezte beágyazni az európai szobrászat történetébe, s noha kutatásai során a stíluseredetükről vallott véleménye többször is változott, az 1980-as évek elejére egy szilárd, máig meghatározó elképzelést dolgozott ki ezzel kapcsolatban. Korai tanulmányaiban Marosi a szobrok anyag, méret és tematika alapján történt szétválasztásával megegyezően stílusukat is e vonal mentén kategorizálta két csoportba: szentek sorozata a Madonnával és világi témájú figurák. Az előbbi csoportot általánosságban francia jellegűnek tartotta, kiemelve André Beauneveu és Claus Sluter áttételes hatását, s konkrétan előképként a brabanti Halle Szent Márton-templomának apostolsorozatát és a coesfeldi oltár figuráit jelölte meg. A világi témájúként interpretált, az együttest jóval inkább meghatározó szobrok előképeit pedig alapvetően közép-európai, elsősorban bécsi, prágai és délkelet-német művekben látta, főként a Stephansdom fejedelmi kapuinak figuráival, illetve a prágai Parler-szobrászat emlékeivel állítva párhuzamba az anyag e részét.

Első kutatásaival egyidőben a nemzetközi szakirodalom a korszak brabanti és maas-vidéki szobrászatát a francia udvari művészet és a Parler stílusának keveredéseként határozta meg, így nem sokkal később Marosi is ehhez igazította korábbi, kétpólusú elképzelését, megfordítva az előképekkel kapcsolatos hangsúlyt is. Immár kifejezetten szoros kapcsolatot vél felfedezni a szentsorozat és a világi figurák stílusa között, egyetlen, alapvetően dél-németalföldi vezető mester személyére visszavezetve az egész anyagot. E szobrász a Parler-hatást tehát hozhatta otthonról, ha csak áttételes is, bár a budai anyag közép-európai irányultságát az alatta dolgozó prágai, ausztriai, illetve szász mesterek is képviselték.

A szobrok monográfiájának 1980 környékén végzett munkálatai tovább módosították e képet, főként a hangsúlyokon változtatva, de némi visszarendeződéssel is járva. Ezúttal

határozottan a großlobmingi együttes lépett az előtérbe, mint a budai szobrok nagyjából négyötödének (!) műhely-, sőt, mesterkéz szintjén is igazolható előzménye. Ebbe a csoportba sorolódott a Madonna és egy-két szentet ábrázoló szobor is, összekötő kapocsként tanúskodva az eltérő iskolázottságú, de egyazon műhelyben dolgozó mesterek élénk egymásra hatásáról. A szentsorozat maradék része megmaradt brabanti eredetűnek, most egyértelműen az ún. Hakendover-oltár környezetéhez kötve e csoportot, de nem elvetve az áttételes, Budára kölni és aacheni közvetítéssel érkezett francia hatást sem.

Mivel Marosi Ernő ettől kezdve e harmadik konstrukcióját publikálta számos helyen és összefüggésben, a lényegét illetően csak kisebb ingadozásokkal, kiegészítésekkel, ez határozza meg máig az összképünket a szoborlelet stíluseredetéről. A großlobmingi figurákkal kapcsolatos elképzelések be is épültek a közép-európai kutatásba, elsősorban Lothar Schultes, továbbá Arthur Saliger és újabban Achim Hubel révén is. Noha e meghatározó irányultságot illetően a magyar kutatásban felmerült némi kétség az utóbbi két-három évtizedben, új javaslatok már nem körvonalazódtak.

A kérdéskörrel csupán Michael Viktor Schwarz fogalmazott meg markáns különvéleményt saját korai datálásával összefüggésben. Szerinte Budán két műhely is működött egymással párhuzamosan (ún. Apostelatelier és Ritteratelier), s az előbbit ő is Beauneveu-re, illetve a szobrász nehezen körvonalazható követőire vezette vissza, a másiknak pedig egy modernebb vezetője lett volna, akinek a művészete Guy de Dampmartin munkásságában és környezetében gyökerezhetett. Bár Buda és Großlobming között látott ő is hasonlóságokat, a stájer anyagot a Budát elhagyó mesterek későbbi munkájának vélte. Mindenképp említést érdemel itt Ulrike Heinrichs-Schreiber is, aki ugyan csak futólag, de annál előremutatóbban értékelte a budai együttest, mint az 1400 körüli párizsi szobrászat közvetlen leszármazását.

Noha Marosi Ernő nézetei, főként az itthoni irodalmat messzemenően uralják, a szoboregyüttes stíluseredetét illetően valójában csak két olyan tézist találunk, melyben a kutatás egyetértett: a szobrok formanyelve nem egységes, s egy részüknek biztosan volt közvetett, vagy közvetlen francia előzménye. E megállapításokon túl a vélemények erősen divergálnak, amit az összehasonlító anyag fennmaradásának csekély mértéke mellett leginkább a megközelítések jellegére lehet visszavezetni. A fő csapásirányokat kevésbé az egyes budai figurák módszeres és konzekvens vizsgálatával, s az ezek segítségével kijelölt konkrét, kezelhető számú analógiával alapozták meg, hanem a leletet bizonyos időszakoknak, régióknak vagy *œuvre*-öknek tulajdonított általánosabb jellemzőkhöz, illetve a szakirodalomban olvasható tézisekhez igyekeztek hozzáigazítani. Ehhez társult a stíluskritikának a kutatások időszakára jellegzetes esztétizáló, erősen szubjektív használata is, amely megnehezíti a mondanivalók pontosabb kódolását.

2. Megközelítésmód

A budai szoboranyag stíluseredetét illetően nem rendelkezünk konkrét írott forrásokkal. A kérdéskör feltérképezéséhez így a szélesebb értelemben vett stíluskritika módszere áll a rendelkezésünkre. E metódus, s főleg gyakorlati alkalmazása – ami a tudományos megközelítést illeti – kevésbé definiált, s a szakma viszonyulása is meglehetősen ambivalens a kérdéskörhöz. Emiatt, s mivel különböző időszakok, eltérő földrajzi összefüggések és szervezeti keretek

esetében a stíluskritika más és más válfaja vezethet eredményre, a budai szoboranyagot illetően érdemes volt a vele kapcsolatban alkalmazott megközelítésmód fő jellemzőit körvonalazni.

Mester-, esetleg műhelyazonosság felmutatásának a lehetősége az összehasonlító anyag nagyfokú pusztulása miatt nemigen jött szóba, így a stíluskritika ezen szegmense, a részletek és motívumok kidolgozásának a módjára, megformálásuk hogyanjára történő fókuszálás jórészt kiesett a vizsgálati módszerek közül. Sokkal célravezetőbbnek bizonyult a középkori művészetet alakító fő jellemzőknek, a figurák típusainak, kompozícióinak és egyes motívumainak, sőt technikai és ritka ikonográfiai megoldásoknak a követése is, melyekkel kisebb-nagyobb régiókat, esetleg városokat lehetett kijelölni forrásterületként. Adódtak persze olyan esetek is, ahol pusztán a nyugat-, illetve közép-európai kötődés többé-kevésbé világos szétszalazására volt lehetőség.

Fontos volt azt is feltérképezni, hogy egy földrajzi egységre a vizsgált jellemzők milyen mértékig tipikusak, vagy mennyire általánosak máshol is. Igyekeztem tehát minél tágabb környezetet és minél több viszonyítási pontot megismerni ahhoz, hogy egy azonosságnak vagy hasonlóságnak a szintje és minősége, helyének az egyedi-tipikus-skálán történő meghatározása nemzetközi összefüggésben is kijelölhetővé váljon. Így a budai szoboranyag forrásai remélhetőleg nem pusztán kisebb-nagyobb mértékig általános, vagy akár bárhol fellelhető jellemzők alapján lettek meghatározva.

A jobbára torzókból és töredékekből fennmaradt anyag hatványozottan veti fel a kérdést, mennyire érdemes pusztán részleteket, motívumokat összevetni más emlékekkel, azaz elkerülhető-e annak a veszélye, hogy az összetevőire „szételemezett” műnek éppen az egészére, lényegének fő jellemzőire nem fogunk rátalálni. Egyrészt az igen töredékes fennmaradás miatt nemigen engedhetjük meg magunknak, hogy erről az eljárásról teljesen lemondjunk, megpróbálva persze szem előtt tartani az ezen körülményekből eredő korlátokat. Másrészt mára épp az internacionális gótika szobrászatáról közismert, hogy alapvető eljárása a kompiláció volt, azaz különféle összefüggésből származó kisebb-nagyobb részletek, motívumok egybekomponálása, ami bizonyos keretek között éppen hogy legitimé teszi a fenti módszer használatát is.

A különféle művészeti ágaknak a késő középkorban érzékelhető erős egymásra hatásán túl a töredékességgel, s a korszak szobrászatának csekély mértékű fennmaradásával is összefüggésben állt az a szükségszerűség, hogy a budai anyag előképeinek kutatásába a monumentális kőszobrászaton kívül más műfajokat is bevontam. A faszobrászat mellett elsősorban a plasztikus kisművészetekről, ötvösségről, elefántcsont-szobrászatról van szó, de adott esetben akár a festészet, például a hasznos összehasonlítási lehetőséget nyújtó *grisaille*-technika is szolgálhatott információkkal.

Mindenki számára vannak különféle korlátai annak, hogy a kutatásai során felmerülő, releváns tárgyakkal élőben is szembesüljön. Már csak emiatt is óhatatlanul rá vagyunk utalva a fotók vonzóan kényelmes használatára, melynek a veszélyei, főként háromdimenziós emlékek esetében, jól ismertek. Amennyire tehát lehetséges volt, igyekeztem elkerülni a fotókon alapuló stíluskritikát, és a képeket inkább csak arra használni, hogy mi az, amit élőben is feltétlenül látnom kell, illetve hogy a már látott darab emlékét a későbbiekben felelevenítsék. Azon emlékeknel pedig, melyekre a főbb következtetéseimet alapoztam, de autopszián keresztül történő megítélésükre nem volt lehetőségem, ezt a szövegben jeleztem.

3. Fő eredmények

A fenti megközelítésmóddal nagyjából harmincöt olyan figurát, torzót és töredéket vizsgáltam a budai szoboranyagból, melyek alkalmasnak, illetve érdemesnek tűntek stíluskritikai következtetések levonására. Ez elég reprezentatív mennyiség ahhoz, hogy belőle az egész anyagra vonatkozó megállapításokat is tehessünk.

Világosan kézzelfoghatóak voltak azok a stílusösszefüggések, melyek három darab, egy prófétafej (1. kat.), és egy férfi-, illetve női szent (2–3. kat.) esetében is Párizs 1400 körüli szobrászatával, s részben ötvösségével állnak kapcsolatban. Legsorosabb analógiáik uralkodói, továbbá hercegi és főpapi megrendelésre készültek. Szintén a francia uralkodói udvarhoz, pontosabban korszakunkban túlnyomóan a hercegi körhöz köthető az a monumentális és reprezentatív, álló figuratípus, melyet a szoborleletben bő féltucat, világi luxusöltözetben ábrázolt torzó, továbbá tipikus megformálású fejtöredék képvisel (4–10. kat.; ill. ltsz. 75.1.18). Az egyértelmű típusazonosságon és számos motívumegyezésen túl a stíluskapcsolatok itt csak bizonyos pontokon mutathatók fel, ami azonban részben az anyag erősen töredékes állapotából, és e típusnak a stílust nagyobb mértékben meghatározó jellegéből is következik. A párhuzamok nem egyetlen helyszín jelennek meg, hanem szétszórva, Franciaország északi felének különböző, túlnyomóan hercegi megbízók számára készült épületein. Az azonban mára mind történeti, mind művészettörténeti szemszögből jól ismert, hogy e megrendelői kör a birtokközpontjai mellett szinte jobban kötődött Párizshoz, s vidéki, reprezentatív építkezései esetében már csak az ottani, szerényebb lehetőségek miatt is jelentősebb mértékben támaszkodott a főváros művészeti potenciáljára. Ráadásul ugyanebbe az irányba mutat egy másik műfajból származó, s a fenti budai fejekkel (7–10. kat.) szintén szoros párhuzamba állítható mű is, a Goldenes Roessl.

Egy női szent hajjal kapcsolatos apró motívumán (3. kat.), illetve a ruhadarabok varrásvonalának megjelenítésén (4–6. kat.; ill. ltsz. 75.1.18) keresztül már a fenti darabok esetében is felmerült konkrét, bár vékonyka burgundiai kötődés lehetősége. S noha az emlékanyag töredékessége miatt még az sem teljesen kizárt, hogy e fenti megoldások valamelyest a párizsi szobrászatban is ismertek voltak, további budai darabok már sokkal határozottabban mutatnak a Burgundiai Hercegség és Grófsága 1400 körüli és 15. század első harmadából származó szobrászata felé. Az előző csoport összefüggéseinek a jellegétől e kapcsolatok mindenesetre eltérnek abban – eltekintve talán egyetlen, főként női figurát ábrázoló darabtól (20. kat.) –, hogy az egyes budai szobrokhoz nem találunk az összképüket, illetve az összes alaptulajdonságukat illetően is világos analógiákat. Bizonyos kompozíciós megoldások (12, 20. kat.), egy speciális testtartás (15. kat.), kidolgozásbeli jellemzők (11, 13–15, 17–19, 20. kat.), vagy különféle sémák és motívumok (11, 19, 20. kat.) azok, melyek jellegzetesen burgundiai sajátosságok, vagy legalábbis jóval nagyobb mértékben határozták meg e régió szobrászatát, mint egyéb területekét. E budai darabok további tulajdonságai viszont többfelé mutatnak, s ha részben csak áttételek, vagy a gyanú szintjén is, de közös nevezőként velük kapcsolatban leginkább megint csak Párizs neve merül fel (elsősorban 11, 12. kat.).

Fontos itt megemlíteni egy mellékszálát is, amely egy figura hajkoronája kapcsán már az előző csoport esetében felvetődött (6. kat.). A korai németalföldi festészet első évtizedeiről van szó, mellyel e burgundiai irányultságú budai társaság két, drapériamegformálással kapcsolatos jellemzőjét (12, 13–15, 17, 18. kat.) szintén összefüggésbe lehet hozni. Persze itt aligha

beszélhetünk közvetlen kapcsolódásokról – már csak azért sem, mert e festmények jobbára valamivel későbből származnak –, ahogy a korszak délnémetalföldi szobrászatának direkt hatásáról is kevésbé lehet szó. Sokkal inkább arra gondolhatunk, hogy az erős párizsi és burgundiai gyökerekkel is rendelkező németalföldi festészet olyan, akár más műfajból átplántált megoldásokat is visszatükrözhet, melyek e helyszínek 1400 körüli, részben vagy jórészt elpusztult szobrászatára jellemzőek lehettek.

Némileg kakukktojás egy apostolfigura (21. kat.), melynek a feje bourges-i kötődést mutat, bár e hercegi központ neve egy-két bizonytalanabbul megítélhető részlet és megoldás esetében egyéb budai darabokkal kapcsolatban is felmerült (pl. 15, 30. kat). Hogy mindezek valójában milyen kontaktusra utalnak, s elképzelhető-e, hogy Bourges-on túlmutató, esetleg párizsi összefüggésről van szó, nehezen ítélni meg.

Noha három fej (22, 23. kat.; ill. ltsz. 75.1.49), továbbá egy figura alsó felét mutató torzó (24. kat.) esetében elég valószínű a nyugati, leginkább francia irányultság, ennél konkrétabb, szűkebb regionális kötődést a hivatkozott párhuzamok meglehetősen általános, főként pusztán a típusra és motívumokra szorítókozó hasonlósága miatt nem lehet velük kapcsolatban kijelölni.

Valamelyest ez a helyzet a Madonna-szoborral is (25. kat.). Összképét illetően nehéz bármit is mellé állítani, miközben egyértelmű, hogy részletei, megoldásai túlnyomóan a francia szobrászattól származnak, ráadásul részben már a 14. század első felében meggyökeresedett, konvencionális elemekről van szó. Nyilván ez utóbbi körülményből is következik, hogy a forrásaival kapcsolatban nem tudunk egyetlen, jól behatárolható régiót sem kijelölni, s ha egy-két megoldása konkrétabb helyszínekkel is összefüggésbe állítható, ezek túl kevesek ahhoz, hogy abból messzemenő következtetéseket is le lehessen vonni. Ráadásul e nyugati orientáción túl van a Madonnának legalább egy olyan jellemzője is, melyet onnan egyáltalán nem lehet magyarázni, s világosan Közép-Európa keleti felének egykorú művészetéből származik.

A nyugati és a közép-európai szobrászat eltérő jellemzőinek a keveredése két fejtöredék (26. kat.; ill. ltsz. 75.1.44) esetében szintén kimutathatónak tűnik. Nem tagadható azonban, hogy a fennmaradás csekély mértéke és az összefüggések megítélésének bizonytalanságai nemigen teszik lehetővé az eltérő irányultságok arányának a meghatározását, sem a forrásrégiónak pontosabb kijelölését. Természetesen így annak a körvonalazására sincs módunk, hogy a mesterek a felhasznált ismeretanyagukra és formakincsükre hol és milyen viszonyok között tettek szert, s mik voltak azok a tényezők, melyek miatt a különféle eredetű megoldásokat ötvözték egymással. Maga a jelenség viszont, azaz hogy a budai műhelyben bizonyos szobrokon belül keveredtek egymással nyugati és közép-európai jellemzők, világosan konstatálható.

Egy további, hieratikus beállítású, idős férfit mutató fejtöredék (27. kat.) esetében nem vethető el biztosan a nyugati kötődés lehetősége sem, de miután minden eleme levezethető Közép-Európa keleti feléből is, nagyobb a valószínűsége annak, hogy egy alapvetően ebben a régióban járatos mester keze alól került ki.

Az előbbi darabok fényében nem meglepő, hogy van négy további, a műhelyből előkerült (28, 29. kat.), illetve máshonnan származó, de ahhoz elég biztosan köthető töredék is (30, 31. kat.), melyek világosan Közép-Európa egykorú szobrászatát képviselik. Noha a kisméretű, olykor csak csekély részleteket mutató, s töredékes darabok forrásainak a szűkítése már csak e régió 1400 körüli szobrászatának számos megoldatlan alapkérdése miatt sem egyszerű, annyi azért kijelenthető, hogy párhuzamaik e terület keleti felére utalnak. A kevés számú analógia ellenére

nem zárható ki forrásterületükként készítési helyük környezete, a Magyar Királyság sem, de ezen túl a korszakban egymással, s vele is szoros művészeti kapcsolatokat ápoló Csehország és a bajor-szalburgi régió merülhet még fel.

A fentiek alapján a vizsgált anyagnak körülbelül a háromnegyede hozható kapcsolatba a francia szobrászattal, bő tizedén több-kevesebb biztonsággal mind nyugati, mind közép-európai jellegzetességek megfigyelhetők, s nagyjából a tizede az, amely készítésének tágabb környezetéhez, Közép-Európa keleti feléhez köthető.

A budai szoboregyüttes döntően közvetlen francia stílusforrásai egyértelműen azt mutatják, hogy Zsigmond a palotaépítkezésénél bizonyosan alkalmazott francia tanultságú szobrászokat (is). A kimutatható összefüggések túl nagy számúak és közvetlenek ahhoz, hogy pusztán közvetítő médiumokra, mondjuk rajzi előképekre gondolhassunk. Sajnos nem ismerünk rá konkrét írott forrásokat, hogy e mesterek budai feltűnésére mikor, miért és hogyan került sor, bizonyos történeti körülmények és indirekt információk azonban elég világos útmutatást adnak a kezünkbe e kérdések egy részét illetően. Jól ismert, hogy az egyházszakadás megszüntetése érdekében Zsigmond a konstanzi zsinat (1414–1418) alatt is élénk diplomáciai tárgyalásokat folytatott, hosszabb nyugat-európai utazásokat téve. 1416-ban keresztülutazott Franciaországon, s bő egy hónapot Párizsban is töltött VI. Károly, illetve Jean de Berry vendégeként. Hogy az ott látott, jórészt a királlyal és udvarával kapcsolatos emlékek nem hagyták hidegen a magyar uralkodót, s nem is csak egyszerűen elnyerték a tetszését, arról mára már négy egykorú, de egymástól független forrás is ismert. Ezek egybehangzóan, illetve részben egymást kiegészítve arról tudósítanak, hogy Zsigmond Párizsban, VI. Károly bevonásával nagy számban fogadott fel különféle, nem csak helyi francia mestereket, s küldött haza Magyarországra, illetve Budára. Noha kifejezetten szobrászok szerződtetésére egyik forrás sem utal, a bennük található egyéb információk és a budai szobrok döntően francia irányultsága alapján szinte biztosra vehető, hogy Zsigmond az 1416-ban felfogadott számos mester között szobrászokat is küldött haza Párizsból. Ez alapján ráadásul a budai figurák túlnyomó részét az eddigieknél pontosabban is tudjuk datálni, mégpedig az 1416-tól kezdődő időszakra.

Zsigmond párizsi mesterfelfogadásainak körülményeire az említett források információi, a király más országokban kötött, hasonló szerződésai, továbbá a 15. század eleji francia történeti háttér alapján valamelyest következtetni lehet. Amint arra az egyik forrás utal, Zsigmond szerződtetései a francia király beleegyezésével történtek, s vendéglátói a mesterek jelentős száma miatt alighanem segítették is az uralkodót abban, hogy potens és vállalkozó kedvű munkaerőt találjon. Mindez nyilván hosszabb időt vett igénybe, s a közvetítők tevékenysége akár azutánra is elhúzódhatott, hogy az uralkodó már elhagyta Párizst. De a királyt a nagy számú mester felfogadásában történeti körülmények is segíthették. A százéves- és a polgárháború dúlta Franciaország, s különösen is Párizs 1416-ban egy jelentősebb krízis küszöbén állt. A város lélekszáma nagyobb mértékben visszaesett, s az is adatolható, hogy nem egy párizsi mester hagyta ott ekkoriban a települést, s keresett megélhetést máshol. A szobrászattal kapcsolatban is feltűnő ebben az időszakban a francia tanultságú mesterek kifejezetten felerősödő jelenléte különféle külföldi udvarokban. E viszonyok Párizsban akár Zsigmond malmára is hajthatták a vizet, aki mint a kontinens legtekintélyesebb világi szereplője biztos megbízónak tűnhetett a helyi mesterek előtt.

Fontos tényező lehet a budai szobrok szemszögéből az az információ, melyről két forrás is beszámol. A király nem csak Párizsból, hanem máshonnan való francia mestereket is szerződtetett. Noha nem tudhatjuk, hogy ez érvényes volt-e szobrászokra is, magyarázatul szolgálhat egy alapvető kérdésre: miért nem egységes a francia összefüggésű budai szobrok stílusa, s a párizsin túl miért mutat különféle, részben régiókhoz, vidéki központokhoz is köthető irányultságokat? Bizonyos jelek persze arra is mutatnak, hogy a művészeti irányultságát tekintve 1400 körül sem egységes Párizsban olyan mestereket is lehetett találni, akik egyéb régiók modorában dolgoztak, vagy legalábbis azok jellemzőit is felhasználták művészetükben.

További kérdés volt, hogy Zsigmondnak miért éppen Párizsban jutott eszébe ilyen nagy számban mestereket toborozni, azaz miért voltak rá oly nagy hatással a városban, illetve az addigi francia útján látottak. Szűkebb értelmű esztétikai vagy stílári megfontolások helyett arról az általános gazdagságról, sokszínűségről és magas minőségről, továbbá az újdonságokról lehetett szó, melyek Párizst még ekkor is az európai művészeti élet élvonalához sorolták. E piac kiemelkedő jelentőségével Zsigmond pedig az 1416-os útján szembesült személyesen is, ami nyugodtan sarkallhatta hirtelen döntéssel a mesterfelfogadásokra. Célként a hazai ipar fellendítése is a szemé előtt lebeghetett, miután azonban a forrásokban megnevezett mesterségek jórészt luxuskeresletre utalnak, a király elsősorban saját udvara igényeinek, köztük budai építkezésének a kielégítésére gondolhatott.

Ami a lehetséges szobrászokat illeti, Zsigmond párizsi mozgatórugói egy ponton talán konkrétan is körvonalazhatók. Az uralkodó Franciaországban, azon belül is Párizsban és a környékén szembesülhetett leginkább egy nem túl régi reprezentációs műfajjal. Némi előzmény után V. Károly francia király kezdte következetesen és széleskörűen felhasználni a monumentális szobrászatot maga, s királyi hatalma propagálására profán helyszíneken is, részben már szakrális összefüggések nélkül. A magyarországi központját éppen kiépítő Zsigmond ennek a Közép-Európában ekkor még szinte ismeretlen műfajnak a hatására dönthetett úgy, hogy budai várpalotájának épületein jelentős mértékben használja fel a monumentális szobrászatot is hatalma reprezentálására. Kézenfekvőnek tűnhetett tehát a számára, hogy helyben fogadjon fel ehhez olyan mestereket, akik a szűkebb értelemben vett szakmájukon túl az imitálni kívánt műfaj részleteiben is járatosak voltak.

Jóval szerényebb, s töredékesebb szeletét jelentik a budai szoboregyüttesnek azok a darabok, melyek Közép-Európa keleti felével mutatnak világos összefüggéseket (28–31. kat.). Sajnos csak valószínűségeket tudunk megfogalmazni arról, hogy ezek mestereinek mind időben, mind térben mi lehetett a viszonya a szoborlelet nyugati kötődésű részéhez. Kézenfekvőnek tűnhet, hogy a közép-európai formakincset használó mesterek a nyugatiakkal egyazon műhelyben, s azonos időben kezdtek el dolgozni, ami magyarázatot adna a műhelyből előkerült mind közép-európai, mind nyugati összefüggésekről árulkodó faragványokhoz is (25–27. kat.; ill. ltsz. 75.1.44). Miután azonban a palota építése már jó néhány évvel 1416 előtt elkezdődött, felmerülhet az is – s bizonyos jelek alapján számomra ez tűnik valószínűbbnek –, hogy a közép-európai stílusú darabok, vagy legalábbis egy részük nem az együttes nyugati irányultságú csoportjával egyidőből, hanem már korábbról származnak, amire e faragványok túlnyomóan eltérő kőanyaga is utalhat. Ha valóban erről volt szó, e korábbi periódusban az önálló, figurális szobrok készítésének intenzitása persze még jóval szerényebb lehetett. A nyugatiak megérkezével pedig e „helyi” szobrászok nem feltétlenül vonultak el, hanem tevékenységüket egyazon szervezeti kereten belül

és azonos helyszínen is folytathatták az újonnan érkezett, nagyobb számú társasággal, s ez az eltérő eredetű formakincsek keveredését is magával hozhatta. Noha nehéz bizonyítani, a közép-európai kötődésű darabokkal akár összefüggésben is állhatott az a Peter Kytel nevű *pildhauer*, aki 1409-ben merül fel Zsigmonddal kapcsolatban a forrásokban, s akit a király a hű mesterének nevez.

4. Korábbi publikációk és előadások a témában

- 2022. június 2. *Rekonstruktion einer monumentalen Dreikönigsdarstellung des Budaer Skulpturenfundes* címmel a Forschungskreis – Kunst des Mittelalters vándorgyűlésén (Lüneburg)
- 2022. május 26. *Zsigmond király Párizsban* címmel a Marosi Ernő tiszteletére tartott emlékkonferencián az MTA 195. közgyűlésén (szervező: MTA Művészettörténeti Tudományos Bizottság)
- 2022. május 25. *French and Burgundian Sculptors at the Palace Building of the Hungarian King Sigismund of Luxembourg (1387–1437) in Buda* címmel a *La sculpture bourguignonne du XV^e siècle et son rayonnement en Europe. État des lieux et perspectives de recherche* című konferencián (szervező: Université de Lausanne – Section d’histoire de l’art)
- 2021. szeptember 15. *Epifánia-ábrázolás Luxemburgi Zsigmond budai palotájából* címmel a Hatalmi reprezentáció és udvari kultúra a késő középkori és kora újkori Magyarországon – akadémiai kutatócsoport konferenciáján (szervező: Budapest, ELKH, Művészettörténeti Kutatóközpont)
- 2019. február 26. *A budavári gótikus szoborlelet és az ún. Stibor-mester viszonyáról* címmel a Hatalmi reprezentáció és udvari kultúra a késő középkori és kora újkori Magyarországon – akadémiai kutatócsoport konferenciáján (szervező: Budapest, MTA, Művészettörténeti Kutatóközpont)
- Gothic Statues from the Royal Palace of Buda. in: *The Art of Medieval Hungary*. Ed. Xavier Barral i Altet – Pál Lővei – Vinni Lucherini – Imre Takács. Roma 2018, 421–425.
- 2018. május 5. *Der gotische Skulpturenfund des Königspalastes zu Buda. Neue Forschungen in einem alten Ensemble* címmel a Forschungskreis – Kunst des Mittelalters vándorgyűlésén (Budapest)
- 2017. szeptember 22. *Wege zwischen Werkstatt, Bestimmungsort, Fundstelle und Museum. Die topografische und historische „Mobilität“ des gotischen Skulpturenfundes von Buda* címmel a 360° – Verortung, Entgrenzung, Globalisierung című berlini konferencián (szervező: Forum Kunst des Mittelalters)
- 2017. szeptember 8. *Beszámoló egy folyamatban lévő kutatás menetéről: a budavári gótikus szoborlelet feldolgozása (2014–2018)* címmel a 130 éve alapítva, 50 éve a palotában – Szemelvények a

Budapesti Történeti Múzeum, a főváros múzeuma történetéből című budapesti konferencián
(szervező: Budapesti Történeti Múzeum)

• Kalapos férfifej; Próféta vagy apostol feje; Kendős női fej (katalógustételek). in: Közös úton. Budapest és Krakkó a középkorban. szerk. Benda Judit – Kiss Virág – Lihończak-Nurek, Grażyna – Magyar Károly. Budapest 2016, 252–255.

angolul: Male head with hat; Head of a prophet or apostle; Female head in scarf. in: On Common Path. Budapest and Kraków in the Middle Ages. eds. Judit Benda – Virág Kiss – Lihończak-Nurek, Grażyna – Károly Magyar – Maxim Mordovin. Budapest 2016, 252–255.

• A király műhelye: Luxemburgi Zsigmond budavári szobrai és művészettörténeti helyzetük. in: Művészettörténeti Értesítő 63 (2014) 1–36.

angolul: Made for the King: Sigismund of Luxemburg's Statues in Buda and their Place in Art History. in: Medieval Buda in Context. Ed. Nagy, Balázs – Rady, Martyn C. – Szende, Katalin – Vadas, András. Leiden 2016, 387–451.