

dc\_2019\_22

A BUDAVÁRI GÓTIKUS SZOBROK  
FORMANYELVÉNEK FORRÁSAI ÉS MESTEREINEK EREDETE

Akadémiai doktori értekezés

Papp Szilárd

Budapest, 2022

dc\_2019\_22



*Am sokkal jobban bosszant a regényeik [i. i. a krimiíróké – a szerző.] cselekménye. Ez a szélbámosság és arcátlanság netovábbja. Maguk a cselekményt logikusan építik fel, úgy tesznek, mintha sakkozónának, itt a gonosztevő, ott az áldozat, emitt a cinkos, amott az orgazda; a detektívnek csak a játékszabályokat kell ismernie, és lejátszhatja a partit, már ki is ütötte a gyilkost, győzött az igazság. Düböngök, amikor ezt a fikciót hallom. Mert logikával csak részben tudunk hozzájárulni a valósághoz. De ezt tudva – elismerem – éppen mi, a rendőrség emberei kényszerülünk rá, hogy a tudományos módszeresség elvei szerint, vagyis logikusan járjunk el; ám a zavaró körülmények meghiúsítják számításainkat, oly gyakoriak, hogy a legtöbb esetben csak a vadászszerencse meg a véletlen hozza meg a sikert. Vagy a balsikert. (...) Valamilyen esemény már csak azért sem mehet végbe számtani feladvány módjára, mivel sobasem ismerjük valamennyi szükséges tényezőt, hanem csak néhányat, keveset, többnyire a mellékes jelentőségűeket. Az esetlegesnek, kiszámíthatatlannak, a felmérhetetlenek túl nagy a szerepe.*

(Friedrich Dürrenmatt: Az ígéret)

dc\_2019\_22

Előszó.....	9
<b>I. Kutatástörténet .....</b>	<b>12</b>
I.1. Az eddigi tézisek .....	12
I.2. Beauneveu, Dampmartin, Hakendover- és Saarwerden-mester .....	20
I.3. Az ún. Großlobmingi mester .....	26
<b>II. Megközelítésmód.....</b>	<b>34</b>
<b>III. A budai szobrok előképei .....</b>	<b>40</b>
III.1. Prófétafej [1] .....	40
III.2. Férfiszent torzója [2] .....	43
III.3. Angyali üdvözlés (?) Máriájának torzója [3] .....	45
III.4. Férfialakok torzója [4,5] .....	48
III.5. Férfialak torzója [6] .....	54
III.6. Férfifejek [7–10] .....	58
III.7. Püspök torzója [11] .....	60
III.8. Lovagalak torzója [12] .....	62
III.9. Szentek alakjai [13–18] .....	68
III.10. Férfialak torzója [19] .....	78
III.11. Női szent torzója [20] .....	79
III.12. Apostol torzója [21] .....	82
III.13. Angyal(?)fej [22] .....	84
III.14. Férfifej chaperonnal [23] .....	85
III.15. Férfialak torzója [24] .....	88
III.16. Madonna [25] .....	89
III.17. Férfifej kendőtekerccsel [26] .....	97
III.18. Férfifej töredéke [27] .....	101
III.19. Női fej töredéke [28] .....	104
III.20. Drapériatorzó [29] .....	105
III.21. Fájdalmas Krisztus [30] .....	106
III.22. Női fej építészeti tagozattal [31] .....	107
III.23. Összegzés .....	108
<b>IV. Zsigmond mesterei .....</b>	<b>110</b>

dc\_2019\_22

<b>Függelék</b> .....	127
<b>I. Források</b> .....	128
<b>II. Intézmények rövidítésjegyzéke</b> .....	132
<b>III. Irodalom rövidítésjegyzéke</b> .....	133
<b>KATALÓGUS</b> .....	176
<b>Katalógustételek képanyaga</b> .....	244
<b>Összehasonlító képanyag</b> .....	277

dc\_2019\_22

## Előszó

E tanulmány eredetileg egy monográfia fejezeteként íródott. A még folyamatban lévő, nagyobb lélegzetű munka célja a középkori budai várpalota területéről és környezetéből előkerült, Zsigmond kori kőszobrok feldolgozása. Az emlékanyagról, amely az 1974-ben fellelt, legnagyobb egysége után a budavári szoborlelet, vagy a budai gótikus szoborlelet megjelöléssel vált ismertté, természetesen számos kisebb-nagyobb tanulmány, ismeretterjesztő írás, sőt, még egy könyv is készült az elmúlt félszáz év során. Róla vallott jelenlegi összképünk legfőbb elemei azonban alapvetően az 1974-es feltárást követő években, azaz a hetvenes évek második felében és a nyolcvanas évek legelején zajló, intenzív kutatások alatt formálódott ki. A munkálatoknak három protagonistája volt: a szobrokra rábukkanó és azokat feltáró Zolnay László, a művészettörténeti feldolgozás túlnyomó részét elvégző Marosi Ernő, és a figurákat összeállító, illetve restauráló Szakál Ernő. Noha hármójuk munkássága az együttesről több olyan alapvetést is körvonalazott, melyekre azóta is lehet építeni, elképzeléseik egy olyan időszakban születtek, amikor tudásunk az 1400 körüli európai művészetről, azon belül is a szobrászatról sokkal kevesebb és bizonytalanabb volt a jelenleginél, a műtárgyak technikai jellegű megközelítése és természettudományos vizsgálat gyerekcipőben járt, ráadásul a kontinens politikai megosztottsága miatt a szovjet érdekszférában élők lehetőségei és kapcsolatrendszere a mai viszonyokhoz képest jóval korlátozottabb volt. A tudományos vizsgálatok eredményeinek természetes erodálódásán, és azon túl, hogy nem csak a budai középkori palotáról szerzett ismereteink, de maga a szoboranyag is gyarapodott az elmúlt évtizedekben, ezek azok a fő tényezők, melyek indokoltá tették, hogy az együttessel kapcsolatban egy újabb, kiterjedt alapkutatásra kerüljön sor.

Az emlékanyag 2014 óta zajló vizsgálata során, s tulajdonképpen folytatva a korábbi művészettörténeti kutatások fő sodrát, engem is az a kérdés foglalkoztatott a leginkább, hogy kik voltak a budai szobrok készítői, honnan jöttek és milyen művészeti környezetet képviseltek, továbbá hogy a megbízójuk milyen körülmények között és miért éppen őket fogadta fel. Miután ezekre a kérdésekre máig nem sikerült konkrét írott forrásokat találni, a válaszok megközelítéséhez elsődlegesen még mindig a stíluskritikai módszer használatán keresztül visz az út. Fogalmazhatnék tehát úgy is, ahogy az évtizedekkel ezelőtt magától értetődő lett volna, hogy a tanulmányban a budai szoboranyag stílusösszefüggéseiről, pontosabban a stílusforrásaikról lesz szó, ez azonban félrevezető lenne, legalábbis részben. E többnyire morfológiai kapcsolati háló ugyanis nyilván nem önmagáért fontos, hanem olyan segédletként, eszközként érdemes kezelni, amely egyéb információk hiányában fogódzópontokat adhat a fenti történeti-művészeti kérdésekre adandó válaszok, feltevések és sejtések körvonalazásához. S noha a tanulmány legnagyobb részét ezeknek a stíláriis összefüggéseknek a feltérképezése teszi ki, ami olykor talán túlzásnak, vagy akár unalmasnak is tűnhet, azért láttam szükségét egy ilyen szintű vizsgálatnak, hogy a fent megfogalmazott kérdések megítélésénél ne csupán néhány mondatos intuíciónkra, pillanatnyi benyomásokra és apró, kiragadott tényezőkre lehessen támaszkodni. Reményeim szerint ezeknél legalább egy fokkal tudományosabb, bár közel sem mindig biztos és egyértelmű alapokról van szó.

A monográfia már megírt részei közül éppen ennek a fejezetnek a kiválasztását a doktori értekezéshez a fentiekén túl még valami inspirálta. A külföldi szakma a számos idegennyelvű publikáció miatt széles körben tisztában van a budai emlékanyag létével, ami ennek ellenére máig

nem tudott beépülni a nemzetközi összképbe. A szoboregyüttes erősen alulreprezentált, sőt, sokszor egyszerűen kimarad a korszakról és a szűkebb vagy tágabb régiójáról szóló, összefoglaló jellegű, külföldi művekből. Véleményem szerint ennek az az egyik legfőbb oka, hogy a stílusösszefüggéseket, s így a fenti kérdéseket illetően az eddigi kutatások nemigen tudtak felvázolni egy világos és konzekvens, azaz „látatlanban”, kívülről is megnyugtató módon elfogadható elképzelést, s az emiatt némiképp a levegőben lógó anyagot mindig is nehezen tudták külföldön pozicionálni. Természetesen a más szemszögű, például a készítéstechnikára, vagy a műhelyszervezetre irányuló vizsgálatok szintén, sőt, egyre inkább érdeklődésre tartanak számot, a stíluskapcsolatokra fókuszáló, hagyományosabb kérdésfeltevés, azaz hogy esetünkben a budai anyagot hol lehet elhelyezni a kontinens egykori művészeti életének a kapcsolatrendszerén belül, az elmúlt évtizedek megváltozott kutatási perspektívái között is kiindulási alap. Ha nem is minden esetben, de ezeknek a problémáknak a tisztázása túlnyomóan még mindig szükséges előfeltétele annak, hogy más jellegű és irányú kérdésköröket is részletesebben fel lehessen dolgozni.

A monográfia e kiválasztott fejezetét természetesen igyekeztem hozzáigazítani az akadémiai doktori pályázat elvárásaihoz. A disszertáció így négy fő részre tagolódik (tanulmány, katalógus, függelék, illusztrációs anyag). A vizsgálatok kiindulási alapját a katalógus adja, melybe a több mint ezer szilánkból, kisebb-nagyobb töredékből, torzóból és figurából álló szoboregyüttesnek csupán egy csekély része került be. Csak azt a nagyjából két és fél tucat, nagyobb és épebb szobrot vettem fel, melyekről a mostani szempontok alapján remélhetőleg érdemi megállapításokat tudtam tenni (a tanulmány szövegében és a képaláírásokban a katalógus egyes tételszámait szögletes zárójelben adom meg; a katalógusban nem szereplő, de a tanulmányban szóba kerülő további budai faragványok a leltárszámukkal szerepelnek).

A tanulmány négy fő fejezetre oszlik, közülük kettő alfejezetekre is. Az elsőben a meglehetősen bő lére eresztett kutatástörténet olvasható, melyben igyekeztem néhány, a figyelmünkre önmagukban is méltó, mert az adott tudománytörténeti korszakra tipikus jelenséget kiemelni, továbbá részletesebben kifejteni az eddigi elképzelésekről kialakított álláspontomat. A második fejezet egy rövid, s messze nem a teljesség igényével írt tépelődés a stíluskritikai módszer helyzetéről, lehetőségeiről és korlátairól, s arról, hogy nagy vonalakban én hogyan is viszonyulok a használatához. Ezt követi a tanulmány leghosszabb fejezete a stíluselőzményekről, benne egyesével, néha csoportosan végigvéve a katalógusba felvett darabokat és lehetséges összefüggéseiket, a végén egy statisztikai jellegű összegzéssel. Mindezek adják azt a kiindulási alapot, amivel az előszó elején feltett, érdeklődésemre leginkább számot tartó kérdésekről az utolsó fejezetben gondolkodni lehetett. Persze nem pusztán a stíluskritikai megállapításokon merengve, s azokat önmagukban variálva, hanem szembesítve őket néhány írott forrással és a történeti háttér egy konkrétabb szeletével is, hogy mindebből aztán végkövetkeztetéseket is le lehessen vonni. Hogy ez utóbbiak mennyire hihetőek és tartósak, bírálóimnak és az időnek kell eldöntenie.

A katalógus után függelék következik, melyben a szóba került, fontosabb írott források (összeállításuk Végh Andrással együtt történt), illetve az intézmények és az irodalom rövidítésjegyzéke található. A dolgozatot a katalógustételekhez tartozó, majd az összehasonlító képanyag zárja le (a tanulmányban előbbi képeire külön nem utalok – csak katalógustételeik számára –, az utóbbi képanyag fotóira pedig kerek zárójelben hivatkozom; miután kiemelten fontosnak tartottam, hogy az általam felvetett párhuzamokat a budai darabokkal egymás mellett,



egyazon képtáblán is össze lehessen vetni, ez utóbbiakról az összehasonlító képanyagban is számos, sokszor már a katalógustételeknél is fellelhető fotó jelenik meg).

Noha a tanulmány effektív megírására nagyjából a 2019-es évben került sor, hozzáfogásához nélkülözhetetlen volt az azt megelőző négy-öt évnek a kutatása, amit természetesen nem csupán ez az egy témakör töltött ki. Ennek során a szoboregyüttessel kapcsolatos legkülönbözőbb kérdésekben – készítechnika, datálás, ikonográfia – számos olyan információ, megállapítás, összefüggés gyűlt össze, melyek olykor a mostani témánk szempontjából is relevánsak, vagy akár nélkülözhetetlenek is. A szöveget vagy jegyzetanyagát azonban nemigen lehetett terhelni ezek bemutatásával is, vagy legalábbis csak néha, illetve dióhéjban, hisz e szerteágazó problémák részletezése szétfeszítette volna a munka kereteit. Így *pars pro toto*-jellege miatt e tanulmánynak számos olyan helye van, ahol csak a monográfia már meglévő, de publikálatlan kéziratfejezeteire tudtam hivatkozni, sőt, olykor még azokra sem, hisz bizonyos, itt kiegészítést, segítséget nyújtó, de nem szorosan ide kapcsolódó kérdéskörök, elképzelések csupán a fejemben álltak még össze és fogalmazódtak meg.

A kutatás és az írás alatti támogató hozzáállásért, mellyel a rájuk óhatatlanul terhet jelentő, s a járványhelyzettel is súlyosbított időszakban megajándékoztak, elsősorban feleségemet és gyerekeimet illeti köszönet. Kifejezetten hálás vagyok szűkebb munkahelyemnek, a Szépművészeti Múzeum könyvtárának és ott dolgozó munkatársaimnak is, kiemelve e könyvtár vezetőjét, aki munkámat fontosnak tartotta annyira, hogy nagyvonalú módon biztosított lehetőséget az elvégzésére. Miután a vizsgált anyag a Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeumának Középkori Főosztályához tartozik, a kutatás első fázisában rendszeresen élveztem az ott dolgozók vendégszeretetét. Kéréseimmel és kérdéseimmel kapcsolatban mindenkor a rendelkezésemre álltak, s ezen túl szinte megható figyelemmel és önzetlenséggel kísérték munkám ott zajló szakaszát. Konstans támogatásáért ki kell emelnem az intézmény akkori főigazgatóját, Farbaky Pétert is, továbbá a szobrokról számomra és az utókor számára több ezer felvételt készítő Tihanyi Bencét és Bakos Ágneszt, akiknek eltérő szemszögű látásmódjából is sokat profitáltam. Leginkább azonban az anyag feldolgozására egykor felkérő és a helyszíni munkák alatt azt még kezelő Végh Andrást illeti köszönet, aki a folyamatos szakmai és technikai segítségen túl egy szűk hónapos, emlékezetesre sikerült, s kifejezetten az itt tárgyalásra kerülő témával kapcsolatos nyugat-európai tanulmányúton is a társam volt.

## I. Kutatástörténet

## I.1. A szakirodalom tézisei

A budai szoborlelet művészettörténeti feldolgozásakor a legnagyobb hangsúly a figurák stílusösszefüggéseinek és stíluseredetének a felfejtésére esett. E hozzáállás egyrészt magától értetődően következik abból, hogy az anyag fennmaradásának körülményei csak igen korlátozott megközelítési módokat, kutatási lehetőségeket engednek, másrészt egyáltalán nem mellékes, hogy e terület feltérképezése további alapkérdésekben, mint például a datálás, szintén fogódzópontokat adhat a kezünkbe. A stílári problémakörrel való bíbelődés ráadásul aligha csodálható egy olyan korszakban, melyben a művészettörténeti érdeklődés homlokterében leginkább a morfológiai jelenségekre vonatkozó explicit kérdések álltak.

Noha az együttes máig legnagyobb és legmeghatározóbb része 1974-ben került elő, a középkori budai várpalota területéről és környezetéből már korábban ismertté vált néhány olyan faragvány is, melyeket aztán kapcsolatba hoztak a későbbi, jelentős lelettel. Két drapériás törzstörödékről (BTM, ltsz. 53.2699, 53.2700) (1, 2. kép), egy koronás női fejről (BTM, ltsz. 51.2141) (3. kép) és egy szintén női fejet ábrázoló konzolról [31] van szó, de ide szoktak sorolni egy rendszerint a budai Nagyboldogasszony-templomból származtatott Madonna- (BTM, ltsz. 278) (4. kép) és olykor még egy Keresztelő Szent János-alakot is (BTM, ltsz. 277) (5. kép).<sup>1</sup> E daraboknak a lelettel való összefüggése máig tisztázatlan és bizonytalan, egy részüknél azonban egyáltalán nem lehet kizárni valamiféle összetartozást az 1974-től előkerült szobrokkal. Így érdemes a kutatástörténetet velük kezdeni. Annál is inkább, mivel az ötvenes, hatvanas években róluk kialakult kép valamelyest a későbbi leletek stíluskapcsolatainak a megítélését is befolyásolta, némi szerepet pedig e tanulmány végkövetkeztetéseinél is játszani fognak.<sup>2</sup>

Gerevich László, aki e töredékek egy részét feltárta, kezdetben a Szép Madonnák korai stílus képviselőit látta bennük, s ehhez igazítva az 1390-es évekre datálta őket.<sup>3</sup> Később egy írott forrásokban feltűnő, s a 14. század harmadik negyedében a királyi udvarban dolgozó kőfaragó, János mester profiljának a felvázolása kedvéért módosította e véleményét, és hozzá kötve a darabokat a szép stílus néhány évtizeddel korábbi előfutárainak tartotta őket.<sup>4</sup> Megállapításait konkrét indoklások, összevetések mindenesetre nem kísérték. Részletesen Radocsay Dénes elemezte a faragványokat, ezzel nagyjából párhuzamosan. A konzolfő esetében ő is a Szép Madonnák közvetlen előzményéről beszélt, a többi darabot viszont konkrétan is ehhez a

<sup>1</sup> A két drapériás törzstörödékre és az egy időre egyikőjükkel indokolatlanul összeépített koronás női fejre ld. Gerevich 1953a, 59. o., 17–18. kép; Gerevich 1954, 54. o., 18–19. kép; Radocsay 1967, 43; Gerevich 1966, 207, 278. o., IX/2–4. tábla; Radocsay 1969a, 53. o., 6–7, 9. kép; Radocsay 1969b, 27; Gerevich 1971, 72–73. o., XLVIII/123, LII/134–135. tábla; Budapest története II, 255. o., 62. kép; Zolnay 1976b, 226–229, 232–233 (13. j.), 20–25. kép; Marosi 1976a, 353–354; Zolnay 1977a, 113. o., 183. j.; Marosi 1980, 138; Török 1981, 216; Schwarz 1986, 480. o., 173. kép; MM 1300–1470, 581. o., 1172. kép (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 15, 16–17, 31–34 (Zolnay László) 156. o., 33, 34. kép (Marosi Ernő); Marosi 1999, 98; Végh 2006, 223; Marosi 2013, 176. A Madonna- és a Keresztelő Szent János-figurára a korábbi irodalommal Budapest 2015, 129–130 (kat. 3.44–45 – Végh András). A női fejes konzol bibliográfiáját ld. a katalógustételében!

<sup>2</sup> A női fejes konzoltól eltekintve motivikus alapgondásokon túl e daraboknak nincsenek olyan jellemzői, melyek mentén konkrét összefüggéseket lehetne felmutatni köztük és a későbbi leletek között, ráadásul a kőanyaguk is nagyobb részt eltér azokétól (Török 2018, 9, 13–14). A konzoltól eltekintve a katalógusba ezért nem vettem fel őket. Lehetséges kapcsolódásukra a szoboregységet készítő műhelyhez ld. e tanulmány IV. fejezetét!

<sup>3</sup> Gerevich 1953a, 59; Gerevich 1954, 54–56.

<sup>4</sup> Gerevich 1966, 278–280; Gerevich 1971, 72–73.

stíluskörhöz kötötte, így némileg kérdéses, miért származtatta aztán az összeset egyazon műhelyből.<sup>5</sup> Az 1974-es feltárást követően a töredékeket rögtön az új, kezdetben Nagy Lajoskorinak tartott leletegyütteshez kötötték, s innentől kezdve stílusösszefüggéseiket illetően az irodalom ingadozott a fenti lehetőségek között, jobbra az alapján, hogy az új szobrok datálása hogyan alakult. Felmerült a korábbi keltezés, párhuzamként a prágai székesegyház trifóriumbüszjtjeivel, az ottani Přemysl-sírokkal, illetve a schwäbisch gmündi Szent Kereszttemplom szobraival, de a Szép Madonnák 1400 körüli fő képviselői, illetve az új emlékekhez kapcsolt großblobmingi együttes szintén szóba jött.<sup>6</sup> A darabok összetartozása a szoborlelettel viszont nemigen kérdőjeleződött meg többé – amit jól mutat, hogy jelenleg is velük együtt vannak kiállítva –, noha ez a fentiek egy részével ellentmondásban áll. De e töredékeknek az új leletekkel történt részletesebb összevetésére gyakorlatilag már nem is került sor.<sup>7</sup> Nemigen meglepő ez, hisz az 1974-ben előkerült, hozzájuk képest óriási, összességében sokkal épebb és a minőséget tekintve is jelentősebb, ráadásul szokatlan stílusdivergenciát mutató szoboregyüttes nyilván elvonta a figyelmet e néhány erősen töredékes és romos, a közép-európai milióban ráadásul meglehetősen szokványos formanyelvű darabról.

Ami az 1974-es leletet illeti, még be sem fejeződött a feltárása, amikor egyik legelső, szakembertől származó híradásukban már felsejlett az a két komponens, amely gyakorlatilag a mai napig elkíséri a stíluseredetükről alkotott képünket. Felfigyelve az eltérő formanyelvű figurákra Marosi Ernő olyan közép-európai, uralkodókkal kapcsolatos szoborcsoportok párhuzamaként említette az együttest, melyeket alapvetően francia előképek inspiráltak.<sup>8</sup> Ez nagyjából bele is illeszkedett az akkori művészettörténet-írás máig elfogadott sémájába, amely szerint főként a profán kultúrával kapcsolatos területeken Közép-Európa számára még 1400 körül is a francia udvari művészet szolgált mintaképül.<sup>9</sup> Első benyomásai alapján ezek között a keretek között gondolkodott Zolnay László is, de kifejezetten fordított hangsúlyokkal. A közép-európai – bécsi, prágai – összefüggésekre kevésbé látott okot, s a francia szálat tartotta meghatározónak. Részben megtámogatva a figurák öltözetével is, főként a párizsi, illetve burgundiai udvari művészetet vélte felfedezni a szobrok hátterében.<sup>10</sup> Aligha volt ez független attól, hogy az erősen kultúrtörténeti beállítottságú régészre nagy hatással volt a francia uralkodói és burgundi udvari műveltség *grandeurje*, elsősorban minden bizonnyal Huizinga főművén keresztül.<sup>11</sup> Miután az együttes meglehetősen társtalansága a Magyar Királyság anyagában a kezdetektől világos volt, mestereikkel kapcsolatban az merült fel benne, hogy egy olyan vándorló műhely tagjai lehettek, amely

<sup>5</sup> Radocsay 1969a, főleg 52–58; vö. még Radocsay 1967, 43; Radocsay 1969b, 27.

<sup>6</sup> Pl. Zolnay 1976b, 226–229, 232–233 (13. j.); Marosi 1976a, 353–354; Zolnay 1977a, 113. o., 183. j.; Schwarz 1986, 474, 480; Marosi 1987c, 267–268 (kat. Sz.28–29); MM 1300–1470, 581 (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 156 (kat. C1–3 – Marosi Ernő); Schultes 1994a, 295; Praha 2006a, 581 (kat. 210a – Marosi Ernő); Budapest 2015, 129–130 (kat. 344–345 – Végh András)

<sup>7</sup> Csupán Zolnay László tett erre kísérletet a két, összeépített darabbal kapcsolatban (Zolnay 1976b, 226–229).

<sup>8</sup> Marosi 1974, 7.

<sup>9</sup> Főleg a szobrászattal kapcsolatban pl. Müller 1962, 305–306; Müller 1966, 5, 39; Bialostocki 1972, 25; Schwarz 1986; Schmidt 1992, 301–310; Heinrichs-Schreiber 1997, 222–235; Párizs 2004, 307 (Elisabeth Antoine); GKD III. 345–346 (Gerhard Lutz).

<sup>10</sup> Zolnay 1975b, 226; Zolnay 1975c II, 44; Zolnay–Szakál 1976, 36, 38–39; Zolnay 1977d, 504–505.

<sup>11</sup> A középkor alkonya című könyvet 1938-ban adták ki először magyarul, Szerb Antal fordításában, majd 1976-ban egy igen reprezentatív, számos képpel illusztrált kiadása is megjelent idehaza (Huizinga magyar kapcsolataira és korai recepciójára Magyarországon ld. Klaniczay 1976, 282–284; Balogh–Törő 2002). Legalábbis nosztalgia szintjén Zolnayra esetleg hatással lehetett egy gyerekkori, három hónapos hollandiai tartózkodása is a két háború közötti gyermeksegély-akció keretén belül (Zolnay 1986, 76–88).

különböző uralkodói udvarokban működött.<sup>12</sup> Kézenfekvő itt annak a művészettörténeti modellnek a szerepe, amely a 19. század közepétől több mint száz éven keresztül erőteljesen jelen volt a nemzetközi kutatásokban.<sup>13</sup>

E korai intuíciókat továbbgondolva fejtette ki aztán mindkét kutató a feltárást követő egy-két évben folytatott részletesebb vizsgálatainak eredményeit, melyeket a dolog természeténél fogva jobbra még a távolabbról történő megközelítés, az útkeresés jellemzett. Zolnay a felvetett előképeit kevésbé stilisztikai, mint inkább tematikai és politikatörténeti összefüggések alapján szedte össze. Noha bizonyos, főként ikonográfiai kapcsolatokat a prágai Parler-szobrászattal, a nürnbergi Szép kútnak és a bécsi Stephansdom fejedelmi kapuinak figuráival is látott, ezeket a budai szobroktól független, párhuzamos jelenségként értékelte. Abból következően, hogy érdeklődése középpontjában mindig is a lelet világi témájú, lovagokként és fegyverhordozókként elképzelt figurái álltak, számára a fő, s közvetlen előképet a Louvre elpusztult csigalépcsőjének (*grande vis*) szoborcsoportja jelentette. Ami a szentek alakjait illeti, a fentiekhez még Dél-Németalföldet (brugge-i és brüsszeli városháza) és Burgundiát (Dijon) társította forrásként. Mindehhez a történeti háttérrel Nagy Lajos lányainak az 1370–1380-as években zajló, a francia királyi családba történő beházasítási kísérletei jelentették volna, megfelelően a szobrok saját, korai datálásának.<sup>14</sup> Későbbi, mind tudományos, mind ismeretterjesztő írásaiban apróbb ingadozásoktól eltekintve ugyanezeket az elképzéseit ismételte meg.<sup>15</sup>

Zolnay írásaiból egyértelműen kiviláglik, hogy stílustörténeti kérdésekben nemigen ambicionálta magát, csak amennyiben azok kereszteztek a politika-, a viselet- és a kultúrtörténettel, illetve a tematikával összefüggő kérdéseket. Szövegei alapján az is sejthető, hogy erre vonatkozó elképzéseit inkább „másodkézből” kapott információk alapján alakította ki.<sup>16</sup> Maga is többször utal azokra a részben francia művészettörténészekre, akiknek a véleményét levélben kérte ki a szoborleletről, de e kérdéskörben nyilván Marosi Ernő lehetett a számára legfontosabb, verbális forrás.<sup>17</sup> Mindenesetre a sokszínű vélekedésekből egyértelműen a nyugati összefüggésekre utalókat válogatta össze a saját elméletéhez.

A budai lelet stíluseredetével Marosi Ernő foglalkozott messze a legtöbbet. Korai feldolgozásában 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. A Madonna-szobrot [25] kompozíciója miatt főként egy

<sup>12</sup> Zolnay 1974a, 784; Zolnay 1974b, 42; Zolnay–Szakál 1976, 38.

<sup>13</sup> Caesar 2012.

<sup>14</sup> Zolnay 1976a, 243–250; Zolnay 1977a, 101–107.

<sup>15</sup> Zolnay 1976c, 7; Zolnay 1977b, 51–54; Zolnay 1981a, 71; Zolnay 1981b, 43; Zolnay 1982, 492–494; Zolnay–Marosi 1989, 41–42 (Zolnay László).

<sup>16</sup> Feltűnő például, hogy a kérdéskörrel kapcsolatos hivatkozásai kifejezetten sommásak, s egy-két kézikönyvre korlátozódnak.

<sup>17</sup> Publikációinak megjegyzésein túl Zolnaynak a szoborlelettel kapcsolatos, külföldi kollégákkal történt levelezéséből fennmaradt egy öt oldalas, kivonatolt anyag is, amit a számára megküldött levelekből jegyzetelt ki magyarul (BTM, Régészeti Adattár, Zolnay-hagyaték, 755–99). Ami a stílusösszefüggéseket illeti, Louis Grodecki egy budai, kendős női-fejtőredéket [28] a pierrefonds-i kastély Máriájának fejével állított szoros párhuzamba (erről ld. még alább, a III.6. fejezetben!), de utalt a budai együttes tematikájának hasonlóságára ugyanott, La-Ferté-Milonban és a Louvre épületén is (vö. Zolnay 1976a, 262; Zolnay 1977b, 52, 54). Alain Erlande-Brandenburg az uralkodó és sisaktartója-kompozíció előképét a Louvre lépcsőjének szobraiban látta, bár a budai együttes stílusát inkább Prága és Bécs környezetében ajánlotta keresni. Françoise Baron és Victor Beyer szerint pedig a szoborlelet összességében nem árulkodik francia hatásról, hanem a kor számos stílusiránya érzékelhető rajta. A „barnafestésű” apostol (előregedett inkarnátja alapján valószínűleg Bertalanról [15] van szó) azért Sluter flandriai és dijoni környezetére emlékeztette őket.

14. század első feléből származó francia típusal állította párhuzamba, melynek nagyszámú, felhozott analógiájához többek közt a poissy-i, a gosney-i vagy Jeanne d'Évreux Louvre-beli Madonnája tartozik. A budai darabbal fennálló jelentős időbeli különbséget a század második feléből származó, s Beauneveu hatásaként kezelt dél-németalföldi, flandriai figurákkal próbálta meg áthidalni, a kompozíción túl a drapériák kidolgozásában látva hasonlóságokat. Ez utóbbi földrajzi irányultságot vélte döntőnek a többi, szenteket ábrázoló figuránál is. Bár fejeik alaptípusa Beauneveu és Sluter környezetében gyökerezne, az azonosnak vélt szőrzetkezelés és mimikai fordulatok alapján a leginkább konkrét előképet a brabanti Halle Szent Márton-templomának apostolsorozatában fedezte fel, melynek a 15. század eleji datálása is jobban megfelelt a budai anyagnak. Ami viszont a hallei alakokhoz képest feltűnően eltérő drapériakidolgozást és a Sluter és Jean de Cambrai hercegi sírjainak siratófiguráira emlékeztető tömörszerűséget, „szigorúbb figurafelfogást” illeti Budán, a coesfeldi oltár alakjai váltak számára fő párhuzammá, mint az 1370-es évek flandriai művészetének képviselői.<sup>18</sup>

A világi témájúként interpretált szobrok stíluselőképeit alapvetően az ingadozó datálással kapcsolatban vizsgálta, fogódzópontokat keresve utóbbi meghatározására. E nézőpont azonban meg is nehezítette számára a lehetséges források kijelölését, hisz a lelet keletkezése ekkor még fél évszázadon belül hullámzott. Különböző kompozíciós-, motívikus-, ikonográfiai-, stílus- és viselettörténeti hasonlóságok alapján így aztán nagy számban sorolt fel közép-európai párhuzamokat az 1400 körüli négy-öt évtizedből, főként bécsi és prágai vonatkozásúakat, de délkelet-német területekről, vagy akár Krakkóból is. Konkrét összefüggésekről leginkább két együttessel, a bécsi Stephansdom Fejedelmi kapuinak béli figuráival és a großlobmingből származó szobrokkal, illetve környezetükkel kapcsolatban esett szó. Végső értékelése szerint Budán az utóbbiaknál mégis meghatározóbb volt Prága és Csehország művészete, mind az első Parler-hullám, mind a 14. század legvégének „szép-lágy” stílusú időszakából.<sup>19</sup> E konklúzió mögül óhatatlanul is felsejlik az a szélesebb körben vallott (pre)koncepció, amely már az 1950–60-as években meghatározta a budai várpalota maradványainak megítélését. Eszerint a 14. század második felének, utolsó harmadának magyarországi művészetére a Parlerék prágai tevékenysége volt döntő hatással.<sup>20</sup>

A kölni Parler-kiállítás konferenciája adott először alkalmat arra, hogy Marosi e nézeteit újragondolja, egy részüket módosítva, illetve jelentősebben meg is változtatva. Az új elképzelések a publikáció kereteiből eredő korlátok miatt csak dióhéjban jelenhettek meg, s a referátumon az is érzékelhető, hogy a szerzőt nem hagyta érintetlenül a nemzetközi szakma egyik legjelentősebb eseményén történő részvétel súlya sem. Miután még a kiállítás katalógusában Robert Didier a korszak brabanti és maas-vidéki szobrászatáról a francia udvari művészet és a Parlerék stílusának keveredéseként, szintéziseként írt, ehhez lett hozzáigazítva az a korábbi elképzelés, hogy a budai lelet alapvetően dél-németalföldi és prágai stílusforrásokból táplálkozott volna. Az előképekkel kapcsolatos hangsúly azonban megfordult. A szentsorozat és a világi figurák között most kifejezetten szoros kapcsolatok tűntek megfoghatóknak, s így egyetlen, alapvetően dél-németalföldi tanultságú vezető mester személye merült fel. Noha *expressis verbis* nem fogalmazódott meg, hogy e messzi földről érkezett mester ezek szerint már otthonról is hozhatott magával Parler-hatást, a

<sup>18</sup> Marosi 1976a, 345–352; ld. még Marosi 1976b, 12–14; Marosi 1978, 453, 454.

<sup>19</sup> Marosi 1976a, 352–364; ld. még Marosi 1978, 453, 454.

<sup>20</sup> Budával kapcsolatban ld. Gerevich 1953a; Gerevich 1954.

„világi” figurák stílusának meghatározójaként is ő lett feltüntetve. A korábbiakban kimutatott, közvetlen és meghatározó közép-európai irányultságot pedig a műhelyvezető égisze alatt dolgozó, régies stílusú, prágai iskolázottságú szobrász, a großlobmingi mester egy műhelytársa, továbbá egy fiatalabb, szász formavilágban jártas illető képviselte tovább. Összességében tehát a franko-flamand művészet és a Parlerok világának egyfajta keveredését, kelet és nyugat kapcsolódását képviselné a budai anyag, részben már a lágy stílus kereteiből kilépve.<sup>21</sup>

A szobrok monográfiájának 1980 környékén végzett munkálatai tovább módosították e képet, főként a hangsúlyokon változtatva, de némi visszarendeződéssel is járva. Elsőként is végleg nem tűnt fenntarthatónak a stílus szemszögéből az a csoportosítás, amely a szobrokat anyagukkal, méretükkel és tematikájukkal megegyezően két teljesen izolált részre bontja. E felismerés abból következett, hogy egy-két motivikus hasonlóság, de leginkább az összevethető páncélzat és ruharészletek alapján immár határozottan a großlobmingi együttes és környezete lépett az előtérbe, mint a budai szobrok túlnyomó részének – az említettek alapján nagyjából a négyötödének! – műhely-, sőt, mesterkéz szintjén is igazolható előzménye. Ami a „világi” figurákat illeti, két variáns, egy lágyabb és egy időben későbbi, keményebb formázású lenne szétválasztható – nyilván megfelelve a *weicher* és *eckiger Stil* fejlődéstörténeti kategóriáinak.<sup>22</sup> De ugyanehhez a csoporthoz tartozna a Madonnát és egy-két szentet ábrázoló szobor is, melyek egyúttal a leletben megfigyelhető két alapvető stíluskör közötti összekötő kapcsot is képviselnék, tanúszkodva az eltérő iskolázottságú, de egyazon műhelyben dolgozó mesterek élénk egymásra hatásáról. A szentsorozat maradék része a korábbiaknak megfelelően megmaradt brabanti eredetűnek. Mivel azonban nem sokkal korábban a hallei szobrokat a brüsszeli városháza kapuprófétáival együtt az ún. Hakendover-oltár mesterének tulajdonították, inentől kezdve ez az *œuvre* szolgált hozzájuk közvetlen előképként.<sup>23</sup> Beauneveu típusai azonban Kölnön és Aachenen keresztül (is) éreztették Budán a hatásukat, aminek a közvetítői a kölni városháza prófétái, a dóm Saarwerden-síremléke és az aacheni Münster szentélyének apostolszobrai lettek volna.<sup>24</sup>

Ez a harmadik változat lett aztán az, amely máig meghatározza összképünket a szoborlelet stíluseredetének kérdésköréről. Marosi Ernő ugyanis ettől kezdve e konstrukciót számos helyen és összefüggésben, idehaza és külföldön is publikálta, hosszabb-rövidebb verziókban, s a lényegét illetően inkább csak kisebb ingadozásokkal. Követve az aktuális szakirodalmat, szemléletmódjának későbbi eltolódását inkább csak a stílusok műhelyen belüli keveredésének és a munkamegosztás differenciáltságának egyre hangsúlyosabb felmutatása jelentette, s részben ennek, de külföldi kollégáktól származó újabb analógiáknak köszönhetően is a „großlobmingi mester”-fantomnév helyére egyre inkább a „bécsi lágy stílus emlékköre”-meghatározás lépett.<sup>25</sup>

Marosi kutatásait elsősorban az elképesztő szakirodalmi tájékozottság, azaz a nemzetközi emlékanyagról való széleskörű tudomás, illetve a különféle művészettörténeti konstrukciók naprakész ismerete jellemezte. Főként annak fényében szembe tűnő ez, hogy Magyarországon az ilyen irányú lehetőségek még egy-másfél évtizeddel a vasfüggöny lebontása előtt is

<sup>21</sup> Marosi 1980, 137–138.

<sup>22</sup> Az ellentétpárhoz vö. pl. Pinder 1929, II. 245–249; Petrasch 1951.

<sup>23</sup> Steyaert 1974, 111–148; Köln 1978–1980, I., 88–90, 94–95 (Robert Didier, John Steyaert).

<sup>24</sup> Zolnay–Marosi 1989, 87–96 (Marosi Ernő)

<sup>25</sup> Marosi 1984a, 17; MM 1300–1470, 581–583 (Marosi Ernő); Marosi 1987c, 252–253; Marosi 1990, 183–184; Marosi 1991a, 258; Marosi 1991b, 60; Marosi 1994a, 57, 59–62; Marosi 1994b, 265; Marosi 1994c, 285–286; Marosi 1995a 124–125; Marosi 1999, 94; Marosi 2005, 128; Marosi 2006a, 248–249, 261; Marosi 2006c, 560–562; Marosi 2013, 178–180; Marosi 2014, 49.

korlátozottabbak voltak.<sup>26</sup> Utazni pedig egyáltalán nem volt egyszerű – olykor még a szocialista blokk országaiba se, nyugatra pedig csak ritkán –, azaz a kutató alapvetően a publikációkra és jobb-rosszabb képanyagokra volt utalva.<sup>27</sup> E szituációval összetalálkozott Marosi kimagasló filológiai affinitása és ebből (is) következő szövegközpontú szemléletmódja.<sup>28</sup> A stíluseredettel kapcsolatos elgondolások így elsődlegesen kevésbé egyes konkrét műalkotások, hanem inkább az újabb és újabb olvasmányélmények, s főként az azokban kifejtett teóriák és konstrukciók mentén alakultak ki, módosultak, vagy éppen fordultak a visszájukra.<sup>29</sup> Noha ez bizonyos mértékig persze természetesnek tekinthető, Marosi szövegeit olvasva sokszor az az érzése az embernek, hogy nem a szobrokból levonható, primér információk alakították a róluk írtakat, hanem valamelyest fordítva, a nemzetközi szakirodalomhoz igyekeztek hozzáigazítani a budai szobrokat.

Mindezzel összefügg a stíluskritika használatának az a módja, amely a kutatás időszakában meglehetősen általánosnak, s elfogadottnak volt mondható, és máig jelen van a művészettörténetben.<sup>30</sup> Elsőként is csak elvétve olvashatók részletesebb, ilyen tárgyú elemzések az egyes szobrokról, azaz a figurák közti összevetések túlnyomóan egy-két, vagy akár csupán félmondatos megjegyzésekre korlátozódnak. Másrészt ezek terjedelmükből is következően főként kijelentések és felvetések, melyek többnyire nélkülözik az indoklásokat. Ha pedig vannak ilyenek, azok sokszor általános, szélesebb körben és időszakban elterjedt hasonlóságokra vonatkoznak. További jellemző, hogy az összevetésekben gyakran az elkerülhetetlennél is jobban összemósódnak a típusra, kompozícióra, motívumra, stílusra, vagy akár viselettörténetre és technikai adottságokra vonatkozó megállapítások. Mindez az analógiák kivételesen impozáns számával, szinte a korszak nyugat- és közép-európai szobrászatának teljes panorámájával párosulva olyan sűrű, szövevényes és burjánzó háttérrel hozott létre, ami megnehezíti a fő szálak követését, s annak a megítélését, hogy melyek a mellékes, illetve valóban lényeges, közvetett, illetve közvetlen kapcsolódási pontok. S nem könnyítik meg a leírtak értelmezését a műfajból következően olykor persze elkerülhetetlen, de talán túlzottan is szubjektív, már-már irodalmi jellegű, s így nehezen kódolható fordulatok sem, mint amilyen mondjuk a lírai kifejezés, a szigorú figurafelfogás, a lágy modellálás, vagy a finom formakezelés.<sup>31</sup>

A külföldi szakirodalom máig túlnyomóan Marosi konstrukcióit veszi át, persze csak dióhéjban, s részben vagy egészben utalva az alapelemekre.<sup>32</sup> A budai szoborlelet stíluseredetéről

<sup>26</sup> A körülményekhez persze hozzátartozik, hogy a szoborlelet monográfiájában megadott külföldi szakirodalmi tételisor (Zolnay–Marosi 1989, 122–127) kevés kivételtől eltekintve megtalálható volt már ekkor Budapesten, elsősorban a Szépművészeti Múzeum, az Országos Műemléki Felügyelőség és az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának könyvtárában.

<sup>27</sup> Saját elmondása szerint Marosi a brabanti, továbbá az alsó-rajnai emlékanyag nagyobb részét csak jóval az 1989-es monográfia megjelenése után látta élőben.

<sup>28</sup> Talán nem csak a kiadón múlt, hogy az 1989-es monográfiában az összehasonlító illusztrációs anyag egy-két kivételtől eltekintve bélyegméretű fotókból áll, melyek az emlékeknek kizárólag a beazonosítására alkalmasak; hogy a tanulmányba nem betörölve, hanem tömbösítve publikált képeknek a számait nem tüntették fel a szövegben; továbbá hogy nem egy olyan fotó van, melynek tárgyról a tanulmányban nem, vagy gyakorlatilag nem esik szó.

<sup>29</sup> Ld. pl. Clasen 1974 hatását általánosságban: Marosi 1976b, 12–13; Didier említett, kelet-nyugati konstrukciójának (Köln 1978–1980, I. 88–95, 100–101) következményét: Marosi 1980, 137 (38. j.); vagy a szobrászműhelyek munkamegosztására vonatkozó elképzelések (pl. Stuttgart 1993) lecsapódását: Marosi 1994c, 286.

<sup>30</sup> Vö. Suckale 2003b (2001), 409.

<sup>31</sup> A stíluskritikai beszédmód e máig élő jelenségére a 19–20. század fordulójával és Wilhelm Vögével kapcsolatban Aurnhammer 2004, főleg 117–119.

<sup>32</sup> Pl. Schweigert 1978, 203; Didier–Recht 1980, 121. j.; Frankfurt 1985, 287–288 (kat. 125 – Michael Maek-Gérard); Châtelet–Recht 1989, 119 (Roland Recht); Schweigert 1996, 287; Bartlová 2004, 87; Recht 2007, 167. Ezekkel

gondoltak érdemben azonban csak a großlobmingi figurákkal kapcsolatban kerültek továbbgondolásra, s épültek be a nemzetközi kutatásba. Lothar Schultes nem csak elfogadta az Ausztriából Budára kerülő mesterek tézisé, hanem további példákkal részletesebben is igyekezett azt megerősíteni, mindenesetre a fentiekhez hasonló jellegű módszertannal.<sup>33</sup> Arthur Saliger pedig már úgy kezelte a budai anyagot, mint amely teljes egészében a großlobmingi együttes közvetlen leszármazása lenne.<sup>34</sup> Innen aztán egyenes út vezetett odáig, hogy újabban, hasonló szintű érvekkel, immár a regensburgi dóm 15. század eleji szobrászata is a budai szoborlelet döntő forrásává lépett elő.<sup>35</sup>

Összefüggésben saját, eltérő datálásával, a kérdéskörrel Michael Viktor Schwarz fogalmazott meg markáns különvéleményt, először 1986-ban megjelent disszertációjában. Két fő stílusirányt vélt felfedezni Budán, s ennek megfelelően két, párhuzamosan működő műhely feltételezett (ún. *Apostelatelier* és *Ritteratelier*). Ezek mindegyike az V. Károly (1364–1380) kori francia udvari művészet 1380-as évekre kifutó utóéletét tükrözné. A szenteket tartalmazó csoport stílusát Marosihoz hasonlóan Beauneveu-re, annak észak-északkeletfrancia, dél-németalföldi követőire vezette vissza, konkrétan a bernay-i apostolsorozatra, Jean de la Grange amiens-i figurájára, de részletesebben csupán a Louvre Mehun-sur-Yèvre-i fejére hivatkozva. Az ide sorolt Madonna-szobor [25] esetében viszont a másik műhely irányultságát is kimutathatónak érezte, egyezően a magyar kutatással. A *Ritteratelier*, amely szintén rutinos segédelektől, de a másiknál eredetibb és modernebb vezetőmestertől állt volna, alapvetően Guy de Dampmartinnek és környezetének művészetéből lenne levezethető. Párhuzamokat elsősorban Poitiers-ből, a hercegi palota díszkandallójának és a Tour Maubergeon homlokzatának, illetve konzolainak figurái közül hozott, de megemlítette a párizsi Saint-Yves-kápolna csak 18. századi metszetről ismert kapuszobrait, s eltérő irányultságként La Ferté-Milon Mária koronázását, illetve a Poughkeepsie-ben őrzött Madonnát is. Buda és Großlobming között ő is látott szorosabb hasonlóságokat, a stájer anyagot azonban a Budáról már elkerült mesterek későbbi munkájának vélte.<sup>36</sup>

Schwarz az összevetései során olykor részletesebben is kifejtette a stílushasonlóságokra és -különbözőségekre vonatkozó megfigyeléseit. Főként az *Apostelatelier*-vel kapcsolatos elemzése azonban inkább általános jelenségekre, illetve csupán egy-két tulajdonságra koncentrált, kiragadott, s alig indokolt példákkal, továbbá a korszak jellegzetes, esztétizáló kategóriákat, sablonos fordulatokat használó beszédmódjával. Szembeszökő továbbá, hogy a konkrét emlékeket, emlékcsoportokat mindenáron egy nagyobb stílustörténeti koncepcióhoz próbálta igazítani, a budai anyagnak tulajdonítva az internacionális gótika nyugati és közép-európai művészete közötti *missing link*-szerepet. Minderre ráadásul egy olyan körülmény is óhatatlanul hatással volt, amely részben már Marosi gondolkodásának a kereteit is befolyásolta. A francia

---

ellentétben Michael Viktor Schwarz alább ismertetendő álláspontja jelenik meg Le Pogam 2020b, 367–368 (Sophie Jugie).

<sup>33</sup> Schultes 1986, 28–31. Schultes példái közül érdemes külön is megemlíteni a velencei San Marco egy jelenlegi állapota és elhelyezkedése miatt alig megítélhető szentsorozatát, amely körül kisebb vita is kialakult, ld. Schultes 1986, 29–30; Schwarz 1986, 483. o., 989. j; Schwarz 1990; Schultes 1994a, 296; Schwarz 2006, 235.

<sup>34</sup> Saliger 1994a, 54; Saliger 1994b, 172, 176, 179, 180.

<sup>35</sup> Hubel 2014, 341–343. Vö. még a budai szoborlelet és a milánói dóm épületszobrászataát összekötő, ilyen jellegű vizsgálatot (Rossi 2003); a prágai Týn-templom Kálváriájának közvetlen hatását Budán (Bartlová 2004, 88–89); a leletben a cseh és az itáliai művészet magyarországi keveredésének bizonyítékát látó ötletet (Fajt–Suckale 2006, 439); vagy burgundiai befolyás felvetését képaláírás szintjén (Franzen 2016, 256. o., 231. kép). A großlobmingi összefüggéssel kapcsolatos kételyekre GKD III. 390 (Gerhard Lutz).

<sup>36</sup> Schwarz 1986, 457–468, 477–479; ld. még Schwarz 1990, 276–277.



késő-középkori szobrászat kutatása egészen a 20. század legvégéig túlnyomóan V. Károly korára koncentrált, kiemelkedőnek ítélt történeti szerepéből következően. Utódjának, VI. Károlynak (1380–1422) a regnálása felé a jól ismert személyes és történeti körülmények miatt pedig nem sok figyelem fordult. Ez alól csak néhány, még 1380 után is működő, kimagasló mester jelentett kivételt – például Sluter vagy Beauneveu –, akiknek a neve azonban végletesen eluralkodott az egyes művek és együttesek fölött, s akik köré szinte teljesen egységes stílusjelenségeket igyekezett konstruálni a kutatás.<sup>37</sup>

Schwarz véleménye vitát gerjesztett, melyben a szoborlelet stíluseredete azonban alárendelődött a datálás körüli polémianak, s a felek álláspontja a vita során nemigen közeledett egymáshoz. Marosi általánosságban elfogadta ugyan az újonnan felmerült francia előképeket, de saját keltezése miatt közvetlen forrásként túl korainak tartotta őket. Megmaradt Brabant és Alsó-Rajna közvetítőszerepe mellett, s Schultes-szel együtt döntőnek továbbra is a großlobmingi kútfőt tekintették.<sup>38</sup> Utóbbihoz az is muníciót szolgált a számukra, hogy a stájer figurákról, s általánosságban a korszak bécsi szobrászatáról mindeközben kiderült, közvetlen francia előképek is lehettek.<sup>39</sup> Schwarz aztán két ponton módosította téziseit. Egyrészt túl merész volt a disszertációjában csupán Guy de Dampmartinre és körére szűkíteni Budán a „világi” szobrok forrását, s jóval szélesebb palettán kéne vizsgálni az 1380–1390-es évek francia szobrászatát ahhoz, hogy megtaláljuk konkrét mesterüket. Másrészt sokkal határozottabban állt ki amellett, hogy a großlobmingi kör bizonyosan Budát követően keletkezett, annak valamiféle, a lágy stílus irányába már erősebben deformálódott leszármazásaként.<sup>40</sup>

Tulajdonképpen a Schwarz-féle irányvonalat szőtte tovább, bár eltérő súlyponttal és analógiákkal, továbbá Marosi datálását elfogadva Ulrike Heinrichs-Schreiber az 1990-es években, akinek a horizontján vincennes-i kutatásaival kapcsolatban tűnt fel Buda. Noha számára a szoborlelet csupán vékony mellékszál volt, s ennek megfelelően futólag nyilatkozott róla, kifejezetten figyelemreméltó, hogy a 15. század eleji francia, alapvetően párizsi szobrászat legközvetlenebb és legfontosabb közép-európai hatását vélte felfedezni a budai figurákban. Érintőleges összetételeiben a szentsorozatot, de a világi alakok egy részét is főként a vincennes-i kápolna, továbbá a pierrefonds-i kastély szobraival és Philippe d'Evreux-Navarre párizsi sírfigurájával állította párhuzamba.<sup>41</sup>

A Marosi-Schultes féle konstrukció utóbb a magyar kutatásban is felvetett némi kétséget. A großlobmingi figurák egyre korábbi, már az 1370-es évekre is kiterjedő datálása megkérdőjelezte közvetlen kapcsolódásuk lehetőségét a budai együttesrel – amelyet ekkorra már egyértelműen a 15. század első évtizedeire lehetett keltezni –, az egyik püspökszobor esetében pedig újra felhívták a figyelmet az alapvető stíluseltérésre.<sup>42</sup> Nemrég aztán egy új elképzelés is megfogalmazódott jelen tanulmány szerzőjétől, részben a 2006-os Luxemburgi Zsigmond-kiállításon egymás mellett bemutatott szobrok hatására. Az ausztriai és a budai együttes aligha áll stíluskapcsolatban egymással, a kevés motivikus hasonlóság, vagy a teljesen eltérő szintű franciás

<sup>37</sup> Vö. Carqué 2004, 155–224.

<sup>38</sup> Pl. Marosi 1987c, 253–254; Marosi 1989, 63–64; Marosi 1990, 184–185; Marosi 1994b, 265; Schultes 1994a; Marosi 1999, 95–96.

<sup>39</sup> Schultes 1986, 5–8, 13, 19–20, 27; Schmidt 1992, 301–310; Saliger 1994a, 52; Saliger 1994b, 93, 94, 97, 99; Heinrichs-Schreiber 1994; Schultes 1994a, 294–296.

<sup>40</sup> Schwarz 1994, 310–316, 324; Schwarz 2006, 232–235.

<sup>41</sup> Heinrichs-Schreiber 1994, 25–26; Heinrichs-Schreiber 1997, 230–233.

<sup>42</sup> Végh 1997, 80–82; Budapest–Luxemburg 2006, 329 (kat. 4.20 – Takács Imre)

jelleg inkább párhuzamosan fellépő, egymástól jórészt független jelenségek a bécsi és budai környezetben. Ami pedig az utóbbit illeti, nem csak a szentsorozat esetében, hanem a „világi” szobrokkal kapcsolatban is olyan kompozíciós-, motivikus-, és stíluspárhuzamok vetődtek fel a francia királyi és hercegi udvarok művészetével, melyek sokkal szorosabb összefüggéseket sejtetnek bármiféle közép-európai kontaktusnál. Azaz nem kizárt, hogy a budai anyag plurális stílusképe nem az egymástól messze fekvő forrásterületek következménye, hanem miután a szobrok jelentősebb része közvetlenül francia udvari, elsősorban párizsi kötődésű lehet, ennek a művészeti környezetnek tükrözik a sokszínűségét. Ebben az esetben pedig szobrászait akár maga a király, az 1416-ban hosszabban Párizsban tartózkodó Zsigmond is felfogadhatta, akiről konkrétan is tudjuk, hogy lenyűgözve a város kulturális gazdagságától, különféle mestereket szerződtetett, s küldött haza országába, illetve Budára.<sup>43</sup>

Áttekintve a szoborlelet stíluseredetének fél évszázadnyi kutatástörténetét, valójában csupán két olyan tézist találunk, melyben az irodalom egyetért: a szobrok formanyelve nem egységes; s egy részüknek biztosan volt akár közvetett, akár közvetlen francia előzménye. E megállapításokon túl a vélemények erősen divergálnak, amit az összehasonlító anyag fennmaradásának csekély mértéke mellett leginkább a megközelítések fentiekben vázolt jellegére lehet visszavezetni. A fő csapásirányokat kevésbé az egyes budai figurák módszeres és konzekvens vizsgálatával, s az ezek segítségével kijelölt analógiákkal alapozták meg, hanem a szoborlelet vélt két nagy csoportjához igyekeztek bizonyos időszakoknak, régióknak vagy *wuvre*-öknek tulajdonított, általánosabb jellemzőket társítani. Azt is mondhatnánk, hogy indukció helyett jobbra dedukcióról volt szó, amely egy ennyire töredékes, írott források nélküli anyag és kiemelten hiányos környezete esetében bizonyosan nem alkalmas megalapozott következtetések levonására. De az ezzel a módszerrel felépített, labilis körvonalú képek ingatagságát az a körülmény is tükrözi, hogy az egyes konstrukciók milyen viszonyban állnak szerzőik alapvető tanultságával, szakmai beállítottságával. Nagyjából ugyanis elmondható, hogy azok, akik inkább a közép-európai anyagban mozogtak otthonosan, s vizsgálataik ebből a szemszögből indultak ki, ennek a régióknak egy szegmensét állították fő forrásként a budai anyag mögé, míg a francia szobrászat felől érkezők számára az utóbbi terület volt döntő a kérdésben.<sup>44</sup> Jelenleg sem állunk tehát túl messze attól, amit Marosi Ernő még a feltárásuk alatt fogalmazott meg a szobrokról: (...) *az eddig előkerült részletek is arra utalnak, hogy nehezebb feladat lesz kimutatni származásukat, mint keletkezésük hozzávetőleges korát meghatározni.*<sup>45</sup>

## I.2. Beauneveu, Dampmartin, Hakendover- és Saarwerden-mester

Mielőtt a budai szobrok stílusforrásairól alkotott saját elképzeléseimre rátérnék, nem kerülhető el, hogy a fent már felsorolt tézisek közül néhányat az eddigieknél közelebből is megvizsgáljunk, szemügyre véve elemeiket, érveiket. Azokról a fő elgondolásokról van ugyanis szó, melyek olykor már kánonná válva határozzák meg képünket a kérdéskörrel, még ha részben ellentétesek is egymással. Noha ezeknek az elgondolásoknak és felvetéseknek, amint az fent már szóba került, nem ritka az a típusa, amely csupán általánosságokat fogalmaz meg, elhagyva a konkrét,

<sup>43</sup> Papp 2014, 12–28; Papp 2016, 404–421; Papp 2018a, 422–424.

<sup>44</sup> E nem ritka jelenségre az 1400 körüli művészet kutatásával kapcsolatban ld. Tomasi 2006, 99.

<sup>45</sup> Marosi 1974, 7.

kézzelfogható indoklásokat, azaz megnehezítve a rájuk történő reflektálást, a továbblépéshez mégis elkerülhetetlen a megerősítésük vagy cáfolatuk.

A kutatások számára a szentsorozattal kapcsolatban kiemelten fontossá vált André Beauneveu és „követőinek”, „körének” stílusa, illetve annak „hagyománya”.<sup>46</sup> E stíluskörre való hivatkozás, mint valamely határozott és jól behatárolható formanyelv, egészen máig megjelenik a nemzetközi szakirodalomban. Már az 1950–60-as években elkezdődött azonban e képlékeny jelenség konkretizálása, s az 1990-es évekre tisztázódott az a Beauneveu-nek nagyobb biztonsággal tulajdonítható *œuvre*, ami csupán egy-két fennmaradt szoborból áll. Bár e szűk, az életútnak gyakorlatilag az első felére korlátozódó emlékcsoportnak elég egységes a stílusa, közvetlen hatása közel sem tűnik olyan széles körben kimutathatónak, mint ahogy azt nemegyszer még ma is automatikusan kezelik.<sup>47</sup>

Ami Beauneveu és a budai szobrok között felmerült kapcsolatot illeti, konkrétumként feltűnően kevés dolog fogalmazódott meg. A szentsorozatot a mesterhez, illetve környezetéhez közvetlenül is hozzákötő Schwarz ezt gyakorlatilag a Louvre Mehun-sur-Yèvre-i fejének (6. kép) és a budai prófétafejnek [1] (7. kép) az összevetésével próbálta illusztrálni. A hasonló, tömszerű alapformára, a mélyen ülő szemekre, a bekarcolt homlokráncokra és a szintén tömszerű, csak a felszínen tagolt szakállakra, továbbá egyéb művek kapcsán a tincseknek Budán és Beauneveu műveinél összevethető vonalvezetésére, illetve az erek ábrázolására hivatkozott.<sup>48</sup> Ha most nem foglalkozunk azzal a körülménnyel, amire egyébként maga Schwarz is utalt, hogy a párizsi fej attribúciója máig teljesen megosztja a szakirodalmat, e jórészt motivikus jellemzők a két darabnál olyannyira eltérően vannak megformálva, hogy véleményem szerint nem is érdemes itt a különbségek felsorolásával foglalkoznunk.<sup>49</sup> Ami pedig a fejtípust és a szobrászi látásmódot illeti, a Louvre darabja egy hieratikus beállítású és monumentális hatású, maszkyszerű arccal megformált, a részleteket illetően feltűnően aprólékos és ornamentizáló-stilizáló darab, míg a budai esetében egy kis formátumú és bensőséges, a lelkiállapotot sokkal erőteljesebben, de kifejezetten vázlatos, elnagyolt és aszimmetrikus elemekkel érzékeltető, a másikhöz képest jóval inkább naturalista fejről van szó. Ha van is egy-két hasonló módon kidolgozott motívuma a két töredéknek, mint az erősen kiugró járomcsontok, vagy a szemhéjak vékony pálcával történő keretezése, az alapvető különbségek sokkal nagyobbak annál, mint hogy a két darabot bármilyen, konkrét következtetésre alkalmas közös nevezőre lehetne hozni egymással. Nem is feltétlenül arról van tehát szó, hogy a két faragványt elvileg ne lehetne azonos művészi környezetből származtatni, hanem hogy nincsen semmiféle összevethető megoldás a darabokon, melyekkel ez alátámasztható lenne.

A Beauneveu stílusát Budán csak későbbi áttételeken keresztül érzékelő Marosi egyrészt néhány budai figura hátán, átlósan futó redőkompozícióra, továbbá a szentek fejének, különösen egy csuklyás, borzas szakállú főnek [16] az alaptípusára hivatkozott.<sup>50</sup> Előbbi megoldásra azonban

<sup>46</sup> Pl. Marosi 1976a, 346–347; Schwarz 1986, 457–459, 465; Zolnay–Marosi 1989, 94, 153 (Marosi Ernő); Schwarz 1994, 308–309.

<sup>47</sup> A szobrászra alapvető Troescher 1940, 19–84; Pradel 1951; Scher 1966; Hilger 1978; Schwarz 1986, 148–166; Beaulieu–Beyer 1992, 55–58; AKL VIII, 81–83 (Ulrike Heinrichs-Schreiber); Zeman 1995, 165–185; Heinrichs-Schreiber 1997, 94–101; Pleybert 2001a, 186–190, 197–200; Chancel-Bardelot 2004b; Bruges 2007; Didier 2009, 237–258.

<sup>48</sup> Schwarz 1986, 457–458, 473.

<sup>49</sup> A Louvre-ban őrzött fej attribúciós problémájára pl. Paris 1981, 155 (kat. 105 – Françoise Baron); Zeman 1995, 181–185.

<sup>50</sup> Pl. Marosi 1976a, 346–347; Marosi 1987c, 261; Zolnay–Marosi 1989, 94, 153 (Marosi Ernő).

maga is hozott jó néhány közép-európai példát, utóbbi, a bozontos szakálltól eltekintve meglehetősen általános karakterfej pedig már a 14. század első felétől jól ismert volt a francia szobrászatban, s a 15. század első negyedére más területeken is olyannyira elterjedté vált, hogy egyes emlékeinek leszármazása önmagában csak ritkán mutatható ki.<sup>51</sup> Ráadásul azt a bourges-i, heterogén stílusú prófétasorozatot, amely mindehhez kiindulási pontként szolgált a számára, ma már végképp nem lehet Beauneveu-vel összefüggésbe hozni, főképp a fejek alapján nem.<sup>52</sup>

Aligha véletlen, hogy a biztosan vagy majdnem biztosan Beauneveu-nek tulajdonítható egy-két szoborra gyakorlatilag nem is történt utalás a budai darabokkal összefüggésben. V. Károly Saint-Denis-i *gisant*-jának (8. kép), a kortrijki Szent Katalinnak (9. kép), illetve az *œuvre*-be csak később bekerült, s nem teljesen elfogadott bourges-i Notre-Dame-la-Blanche-nak (10. kép) ugyanis nincsenek olyan jellemzői, melyeket a budai szobrokkal szorosabban is párhuzamba lehetne állítani.<sup>53</sup> Beauneveu-t, valamiféle stíluskörét vagy annak hagyományát tehát nehéz közvetlen indokokkal a budai szentsorozat előképeként felmutatni, még akkor is, ha Bourges az alábbiakban szóba fog kerülni e figurák egy részével kapcsolatban.

A budai szentek számára sokkal kézzelfoghatóbb, konkrétabb viszonyítási pontot jelölt ki Marosi Ernő azokkal a brabanti művekkel, melyeket a kutatás éppen az 1970-es évektől gyűjtött egybe az ún. Hakendover-mester neve alatt. Budával kapcsolatban alapvetően a brüsszeli városháza kapuprófétái, a hallei Szent Márton-templom apostolsorozata és a névadó Hakendover plébánia-templomának főoltár-figurái kerültek szóba.<sup>54</sup> Noha e művek egyazon műhelyből való származtatása, sőt, részben brabanti eredete is megkérdőjeleződött már a kilencvenes évektől, ez nem befolyásolta, hogy a budai szentek mesterét máig a környezetükhöz kötik. Legkorábban, s konkrét indoklással Halle merült fel a fejtípusok, az egyező mimikai formulák, s különösen a szálanként, drótszerűen kidolgozott haj- és szakállkezelés miatt.<sup>55</sup> (11–13. kép) Bár a fejek alaptípusa valóban összevethető egymással, a kidolgozást már a jelentős különbségek uralják.<sup>56</sup> A testeikhez képest olykor aránytalanul nagyméretű, ormótlan fejeket Halléban darabos, önálló formákból összeálló arcfelületekkel, hatalmas, düllelt szemekkel, duzzadt orrokkal, és szinte mindent behálózó ráncokkal alakították ki. Kifejezetten súlyos módon keretezik ezeket az arcokat

<sup>51</sup> E fejtípus korábbi példáira ld. mondjuk Paris 1981, 84–87 (kat. 29 számos alakja – Françoise Baron), 99–100 (kat. 45 számos alakja – Françoise Baron), 125–128 (kat. 72 több alakja – Françoise Baron); 1400 körül, vagy a 15. század első feléből pedig pl. Clasen 1974, 63–64, 91, 152, 180 kép.

<sup>52</sup> Zeman 1995, 169–180; Heinrichs-Schreiber 1997, 201–202; Nash 2007b, 149–154 (itt egyetlen figurával, a D jelűvel kapcsolatban még felmerül Beauneveu szerzősége).

<sup>53</sup> Az ún. Aynard-Madonna újabban történt attribúciója Beauneveu-nek véleményem szerint sem morfológiai, sem minőségi szempontból nem meggyőző – legalábbis fotók alapján (Nash 2007a, 93–101). E feltehetően a piaci történések miatt túlértékelt szobor fura kvalitásaival kapcsolatban elég, ha csak a felsőtesttel ellentétben mind kompozícióját, mind kidolgozását illetően ügyetlen, suta térd alatti részekre, az igen lapos, kissé bárgyú arc és a felduzzasztott ajkak szinte kubista formakezelésére, vagy a kilépő lábat szokatlan módon alátámasztó, a középkortól idegennek tűnő tömbre gondolunk. Talán még az is felvethető, hogy egy erősen átdolgozott, vagy akár a középkor után készített figuráról van szó (az attribúció elfogadására Didier 2009, 246–254; Amsterdam 2017, 98–99 [kat. 9 – Frits Scholten]; az eredetiség kérdésének felvetésére Grandmontagne 2018, 320. o., 82. j.).

<sup>54</sup> Az emlékekre főként Hamann 1923, 214–223; Roggen 1934; Roggen–Verleyen 1934; Roggen–Vleeschouwer 1934; Marijnissen–Liefvering 1967; Steyaert 1974, 111–148; Köln 1978–1980, I. 88–90, 94–95 (Robert Didier – John Steyaert); Ghent 1994, 68–70 (John Steyaert); Eeckhoudt 1995; Bodiaux 1998; Bodiaux 2000, Bodiaux 2001; Bertram-Neunzig 2005, 66–79, 219–222.

<sup>55</sup> Marosi 1976a, 348–349; ld. továbbá Marosi 1976b, 12, 14; Marosi 1980, 137. o., 38. j.; MM 1300–1470, 582 (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 94, 148, 153 (Marosi Ernő); Marosi 1994a, 60; Marosi 1994c, 286; Marosi 2005, 306–308; Praha 2006a, 582 (Marosi Ernő).

<sup>56</sup> A hallei apostolokra a fenti irodalmon túl jó képanyagot ld. KIK-IRPA, Numéro d’objet IRPA: 28682; kifestésük történetére Wailliez–Geelen 1999–2000.

a valóban szálanként, de Budához képest közel sem olyan mély aláfaragással kidolgozott, viszont hangsúlyos alapformájú, vaskos tincsekbe rendezett hajkoronák és szakállak. Mindez olyan, szinte karikatúraszerűen durva expresszivitást kölcsönöz e fejeknek, aminek Budán nyomát sem látni a testarányaikhoz képest kicsinek mondható, jobbára sima arcokkal, apró, lapos és némileg üres tekintetű szemekkel, továbbá az összeborzolt szálú szőrzettel megformált fejeken [15, 16, 21]. De annál az egyetlen budai fejnél [1], melynek az érzelemdús arckifejezése elvileg összevethető lenne a hallei figurákéval, a visszafogott fájdalomnak az utóbbiakhoz képest vázlatos és apró részletekkel történt megjelenítése szintén alapvetően tér el. Sokkal nagyobbak a két helyszínen e különbségek annál, minthogy az eltérő méretekkel, a festés meglétével vagy hiányával, esetleg a másfajta elhelyezéssel és funkcióval magyarázni lehessen őket.

A hakendoveri oltár, illetve westfáliai párhuzamai esetében konkrét összevetéseket már nem találunk a budai figurákról szóló irodalomban, de még a vélt, közös jellegzetességek felsorolására sem igen került sor.<sup>57</sup> Miután az emlékcsoport Didier-nek a Brabantban kimutatott, kelet-nyugati szintézise örvén került be hangsúlyosan is a budai szentek stílusforrásai közé, az egyes figurák egymással történő szembesítése részben talán azért is maradhatott el, mert az gyengíthette volna e konstrukciót. Ha a névadó oltárnál maradunk, önálló alakjainak arányai általánosságban ugyan még összevethetők a budai figurákéval, nincsenek azonban közöttük azonos kompozíciók, részleteik és kidolgozásuk pedig végképp eltér egymástól.<sup>58</sup> (14–16. kép) A budaiakkal ellentétben a hakendoveri szentek nem hús-vér alakok, hanem inkább testetlen, öltözetükkel szorosan körbebugyolált bábuk, s ennek megfelelően mozdulataik is túlnyomóan suták, darabosak. Kifejezetten vékony és alig differenciált drapériáikon alá-, s fölrendeltséget nemigen mutató, vonalas jellegű redőkompozíciók jelennek meg, s a redőkötegek szegélye hosszan tekeregve, kalligrafikus módon fut lefelé. E jellemzők a budai szenteken nemhogy nem láthatók, de rajtuk inkább ellentétes tulajdonságokat konstatálhatunk.<sup>59</sup> Csupán a korszak szélesebb körben elterjedt, s Hakendoverben is használt apostol-próféta-fejtípusa jelenthetne valamiféle kapcsolatot Budával, ennyi alapján azonban nemigen lehet iránymutató összefüggésekre következtetni.

A brüsszeli városháza főkapujának prófétasorozatában szintén a budai szentek fejtípusának, szálakra bontott haj-, illetve szakállkezelésének, s egyetlen esetben [14] az „alkatnak” az előzményeit látták.<sup>60</sup> Azon fejek egy része, melyek Brüsszelben eredetiek, típus szintjén valóban jól összevethetők a budaiakkal.<sup>61</sup> (17–19. kép) Három esetében a szőrzetkezelés is közelebbi budai fejekéhez [14–16], sőt, közülük egynél kifejezetten szoros a szakállnak mind a kompozíciója, mind a kidolgozása is.<sup>62</sup> Az arcok azonban itt is nagyon eltérőek, a Budához képest általában jóval plasztikusabb és darabosabb felületek, a golyószerű szemek, vagy az olykor vízszintesen messze

<sup>57</sup> Marosi 1980, 38. j.; Marosi 1984a, 17; MM 1300–1470, 582 (Marosi Ernő); Marosi 1987c, 261; Zolnay–Marosi 1989, 94, 153 (Marosi Ernő); Marosi 1990, 183; Marosi 2005, 306–308; Praha 2006a, 582 (Marosi Ernő); Marosi 2006a, 261.

<sup>58</sup> Az oltár eredeti állapota a többszöri restaurálás és az 1978-as lopás miatt mára erősen megváltozott (Marijnissen–Lieferinge 1967, 79–89; Eeckhoudt 1995, 15–18, 53, 68, 73–76, 82–83; Bertram-Neunzig 2005, 75–77); a fenti irodalmon túl ld. hozzá jó képanyagot KIK-IRPA, Numéro d’objet IRPA: 5932.

<sup>59</sup> Ezekre ld. alább, a III.9. fejezetet!

<sup>60</sup> Marosi 1976a, 347; Marosi 1976b, 12; MM 1300–1470, 582 (Marosi Ernő); Marosi 1987c, 261; Zolnay–Marosi 1989, 94, 148, 153 (Marosi Ernő); Marosi 1994a, 60; Marosi 1994c, 286.

<sup>61</sup> Bodiaux 2001, D2–3 és G3–4. figura (4–7. kép). A nyolc próféta jelenlegi állapotára Roggen–Verleyen 1934, 132–134; Bodiaux 2001, 22. j.; jó képanyagot róluk KIK-IRPA, Numéro d’objet IRPA: 2005478.

<sup>62</sup> Bodiaux 2001, G3–4 figura (5–6. kép), ill. D2 figura (4. kép).

előreugró, élesen metszett, s az arctól meglepő módon különváló szemöldökök-homlokok jóval durvább összképet eredményeznek.<sup>63</sup> Ülő figurákról lévén szó, az alkatok összevetése nem egyszerű, mindenesetre a vékony anyagú ruhák, az öblös és szétterpeszkedő redőkötegek, vagy a lépcsőzetesen elrendezett, s kanyargósan lefutó szegélyük valamelyest még emlékeztet a hakendoveri, esetleg a hallei figurák megoldásaira, de a budaiakéra semmiképpen sem. (20–21. kép)

Egy-két rendszeresen megismételt mondat erejéig a budai szentek stílusforrásai közé bekerült három alsó-rajnai emlék is, előbb a kölni városháza prófétasorozata, majd az ottani dóm Saarwerden-síremléke és az aacheni Münster szentélyének apostolszobrai.<sup>64</sup> A felvetett kapcsolat foka és jellege erősebb ingadozást mutat a publikációkban, egyfelől csak hasonló stílusirányt feltételezve, a másik végletként pedig a budai mester(ek) konkrét származási területeként megjelölve a régiót. Nyilván azért merültek fel ezek az emlékek Budával összefüggésben, mert a korszak alsó-rajnai szobrászatának e szegmensét illetően az 1970-es évekre már közhelynek számított dél-németalföldi előzményekre és azon túl Beauneveu főként bourgeois stíluskörének a hatására utalni.<sup>65</sup> Mindezt később erősíteni látszott az is, hogy egy 1414-es forrás szerint Zsigmond közbenjárta egy részben Kölnből és a környékéről származó építőbrigád – szobrászokról nincsen szó köztük – vezetője érdekében, aki Regensburgban került szembe a törvényekkel, és akik az irodalom – de nem a forrásszöveg szerint – Magyarországra, Budára tartottak.<sup>66</sup> Aachen viszont az egyik konzolon kimutathatónak vélt ifjú Multscher miatt tűnhetett fontosnak, akit a kutatás a budai szobrokkal kapcsolatban többször is emlegetett.<sup>67</sup>

A kölni városháza prófétáival összefüggésben konkrét indoklás is felmerült, utalva a köpenyek átlósan, csavarodva futó kompozíciójára, ami Budán leginkább néhány hátoldalt jellemez [2, 3, 13].<sup>68</sup> (22–25. kép) A már Beauneveu-vel kapcsolatban is említett megoldás Kölnben és Budán azonban más összefüggésben jelenik meg. Előbbi helyen jórészt következetesen, azaz a csavarodó testtartásból származik, Budán viszont jobbára a drapériák elrendezéséből következik, ami nincsen összefüggésben az alakok állásmotívumával. Ráadásul a kompozícióik is mások, a kidolgozásuk pedig teljesen eltérő, a budai drapériák súlyos anyagszerűségének ugyanis nyoma sincsen Kölnben. Ha a testarányokra, a gesztikulációkra, vagy az alaptípusukat tekintve valamelyest egyívású fejek megformálására gondolunk, akkor sem igazán látni szorosabb kapcsolatot a két sorozat figurái között. Nemrég pedig dendrokronológiai vizsgálatokkal kiderült, hogy a kölni szobrok legkorábban 1430, de inkább csak 1440 körül készültek, azaz bizonyosan később, mint a budaiak.<sup>69</sup> Még egy vékonyka szál sem köti össze

<sup>63</sup> Az utóbbi részletekkel kapcsolatban az is felmerülhet, hogy az amúgy is erősebb beavatkozásokat, pótlásokat mutató figuráknak nem tartoznak hozzá az eredeti kialakításához.

<sup>64</sup> A konkrét művek nem minden esetben vannak megemlítve, olykor csupán a településük, ld. Marosi 1976a, 346–347; Marosi 1984a, 17; MM 1300–1470, 582 (Marosi Ernő); Marosi 1987c, 252–253, 261; Zolnay–Marosi 1989, 94, 153; Marosi 1989, 64; Marosi 1991a, 258; Marosi 1994b, 264–265; Marosi 1994c, 286; Marosi 2005, 128, 308; Praha 2006a, 578, 582 (Marosi Ernő); Marosi 2006a, 261; Marosi 2006c, 561; Marosi 2013, 180; Marosi 2014, 49, 79–80.

<sup>65</sup> Ld. pl. Paatz 1956, 62–63, 68–70; Hilger 1961, 86–89, 100–119; Müller 1966, 25–26, 66; Köln 1972, 404–405 (kat. Q7 – Hans Peter Hilger); 414–416 (kat. Q19 – Anton Legner); Köln 1978–1980, I., 44, 189–190 (Hans Peter Hilger). Vö. Zolnay–Marosi 1989, 94. o., 31. j. (Marosi Ernő).

<sup>66</sup> Liedke 1975 (magyarul: Liedke 1992).

<sup>67</sup> Multscher felvetésére Budával kapcsolatban pl. Marosi 1980, 138; Török 1981, 221; Zolnay–Marosi 1989, 152 (Marosi Ernő); Marosi 2006c, 561–562.

<sup>68</sup> Marosi 1976a, 346–347; Kölnre alapvető Trier 1953 és 1957; legutóbb a korábbi irodalommal Altensleben 2003, 167–171; Plassmann 2013; Metje 2018.

<sup>69</sup> Grimberg 2016, főleg 89–90, 96–98.

Budát Aachennel, ahol véleményem szerint különösebb magyarázat nélkül is világos, hogy igazán minden eltérő.<sup>70</sup>

A fentiekkel ellentétben más a helyzet a Saarwerden-tumba oldallapjainak figuráival.<sup>71</sup> Első látásra is feltűnő, hogy a könyvet tartó budai apostol [21] feje markáns hasonlóságokat mutat a kölni alakok némelyikével.<sup>72</sup> Noha a síron a fejek inkább tojásdad formájúak, s részleteik plasztikai mértéke, a szemöldökök vagy a pofacsontok kiugrása erőteljesebb, zárt jellegű, kompakt ösztömegük és belső arányaik nagyon hasonlóak a Budán láthatókhöz. A részletek megformálása is sokszor azonos: a szabályos, mandulaformájú, egyszerű vonalakkal keretezett szemek, a bajusz összefüggése az alsóajkat megjelenítő szájjal, de különösen a haj és a szakáll kezelése. Utóbbiak Kölnben is mindig szálakra bontottak, nem túl mély, ék alakú bevágásokkal, s ha hosszabban futnak, vonalvezetésük többnyire szintén csak enyhe hullámokat mutat. A budai figura hajkezeléséhez legközelebb az Angyali üdvözlét Máriájáé áll, mivel ennél a kompozíció is majdnem azonos. Az öltözetek esetében már kevésbé nyilvánvaló a kapcsolat, bár a kölni Szent János-alaké azért összevethető a könyvet tartó budaiéval.<sup>73</sup> (29–30. kép) Mindkét figurán megjelennek a kissé száraz módon, párhuzamosan futó, lapos ráncok, továbbá az öblös, v alakú redők, illetve nagyon hasonlóan formálták meg a drapéria felületébe csepp alakkal benyomott mélyedéseket is, Budán a bal kar alatt, Kölnben az alsó lábszárak között.

További budai szentek esetében [15, 16] a fej és az arc kialakítása szintén nem áll távol a kölniekétől, csak az előbbieken annyira jellegzetes a jóval mélyebben aláfaragott, spagettiszálakkal megformált szőrzet, hogy az a figyelmünket könnyen elviszi az összevethető részletektől. Kevésbé hasonlít azonban a budai sorozat darpériakezelése Kölnhöz, mind a kompozíciókat, mind a részletmegoldásokat illetően. Utóbbi helyen meghatározó a vonalszerűen kiálló vékony, s egyenként, hosszan futó redők szerepe, s az ezek közét kitöltő lapos, sima felületek alkalmazása, Budán viszont a ráncok inkább vaskosak, s közöttük folyamatos a felületek hullámzása [2, 3, 13–15]. Míg Kölnben tehát a kompozíciók azok, melyek nagyvonalúak és dinamikusak, Budán a felületeknek a megformálása mozgalmas. Mindkét sorozatnál feltűnő viszont, hogy nagy hangsúlyt fektettek a ruhák anyagszerű megjelenítésére, még ha Kölnben ez nem is annyira felfokozott, mint Budán. A két sorozat, pontosabban egy részük között tehát szerintem is felmutatható határozott, noha csak részleges stíluskapcsolat. Hogy ebből Budát illetően mire lehet következtetni, arra az alábbiakban még kitérünk.<sup>74</sup>

Érdeemes e ponton Guy de Dampmartint is szóba hozni, akit Schwarz kötött össze a budai lelet „világi” részével, közvetlen környezetéből származtatva a *Ritteratelier* vezető szobrászát. Mint régóta tudott, 1365-ös első ismert említésénél Dampmartin szobrászként jelenik meg, nem is akármilyen feladatnál, a Louvre nagy lépcsőházának az uralkodói családot ábrázoló figuráival kapcsolatban.<sup>75</sup> Amit azonban ezt követően tudunk róla – s ez az elmúlt egy-két évtized kutatásainak köszönhetően jelentősen kibővült –, az kevésbé arra utal, hogy továbbra is

<sup>70</sup> Aachenre Hilger 1961.

<sup>71</sup> A símlékre további irodalommal Köln 1972, 414–416 (kat. Q19 – Anton Legner); Steinmann 1993; Bonn 2009, 105–106, 202–204 (kat. 33 – Robert Suckale).

<sup>72</sup> Ld. leginkább a tumba északi oldalának balról a nyolcadik figuráját (BKA, Bilddatei-Nr. fm1274194), a déli oldal balról a második (uo. Aufnahme-Nr. 1.274.176), illetve ötödik (uo. Aufnahme-Nr. 1.274.164) alakját, vagy az Angyali üdvözlét Máriáját (uo. Aufnahme-Nr. RBA 033 581).

<sup>73</sup> BKA, Aufnahme-Nr. 1.274.208

<sup>74</sup> Ld. a III.12. fejezetben!

<sup>75</sup> Az egykorú forrásból származó információt egy 18. századi leírásból ismerjük, Sauval 1724, II., 23–24.

szobrászként működött volna.<sup>76</sup> Az 1360-as évek végétől már Jean de Berry szolgálatában állt, s mint a herceg *général maître des œuvres*-je, Auvergne-től Berry-n keresztül Poitouig számos hatalmas építkezését vezette párhuzamosan. E szerteágazó szervező és adminisztrációs munkába a források szerint bizonyosan beletartozott az építészeti tervezés is, de hogy mindemellett szobrokat is faragott, esetleg csak tervezett volna, legalábbis erősen kérdéses. Mindenesetre szobrászi stílusáról és annak környezetéről lehetetlenség beszélni, mivel egyetlen fennmaradt művet sem tudunk neki tulajdonítani, azaz legfeljebb az építkezéseihez köthető szobrok stílusa elemezhető. Az a főként poitiers-i, s részben párizsi emlékcsoport viszont, melyet Schwarz akár joggal, akár jogtalanul, de Dampmartin neve alatt kapcsolt Budához, véleményem szerint is figyelemre méltó annyira, hogy rájuk még részletesebben is visszatérek.<sup>77</sup>

### I.3. Az ún. Großlobmingi mester

Mind e fentieknél jóval meghatározóbban forrt össze a budai szoborlelettel az ún. Großlobmingi mester, s a neki tulajdonított *œuvre*.<sup>78</sup> A stájer faluban fennmaradt figurák és a hozzájuk, illetve mesterükhöz kötött további szobrok a budai leletnek már az első művészettörténeti értékelésében feltűntek, majd gyorsan körvonalazódott az az elképzelés is, hogy a magyarországi anyag túlnyomó része nem pusztán összevethető e többé-kevésbé egységes stílusú körrel, hanem vezető szobrásza többek társaságában egyenesen a großlobmingi mester műhelyéből érkezett volna. Eltekintve most az azonosnak vélt jellegzetességek konkrét szobrokra nem vonatkoztatott, csupán általános felsorolásaitól, jó néhány, a stílussal kapcsolatos kijelentés fogalmazódott meg: a budai [11] és a großlobmingi püspökalkak szinte tükörképes azonossága; a budai Madonna [25] részletformáinak – arctípus, nyakforma, drapériakezelés és testtartás – egyezése a großlobmingi Máriaéval; a budai püspökfigura [11] és a sisaktartó (ltsz. 75.1.29) fejének szembetűnő hasonlósága a großlobmingi Szent Györgyével; utóbbi állásmotívumának egyezése az erszényes torzóéval (ltsz. 75.1.7); a Mária-alak [3] hasonló redőkompozíciója a großlobmingi Szent Jánoson; a chaperonos fej [23] analógiája egy steiri figurán; és a csigás hajkezelések variánsainak erős átfedése a két együttesben.<sup>79</sup> Ezekon túl pedig a műhelyszintű összefüggést az azonos páncélrészletek és ruhamotívumok alapján látták egyértelműen igazoltnak: a térdvas és az alsó lábszárvért alól kilógó sodronypáncél a pikkelyes vassaruval (ltsz. 75.1.27b–c, 86.741, 94.44, 94.45, és großlobmingi Szent György); a budai [11] és a großlobmingi püspök tunikájának és manipulálásának hullámos rojtjai; egy több összefüggésben is előkerülő, halszállkaszerű szegélymotívum (ltsz. 75.1.11, 75.1.23, 2003.3.7, ill. a großlobmingi Szent Györgyön és a püspökfigurán); továbbá a vastag, applikációkkal ellátott díszövek különféle változatai.<sup>80</sup> A budai

<sup>76</sup> Raynaud 2002, 187–197; Rapin 2005, 247–260; Raynaud 2006, 267–275; Rapin 2010, 324–331.

<sup>77</sup> Ld. a III.4. fejezetben!

<sup>78</sup> A mind provenienciáját, mind datálását, a különféle kezdek szétválasztását, s környezetüket illetően máig vitatható, de néhány figura eredeti kinézetével és 20. század eleji restaurálásuk fokával kapcsolatban is kérdéseket felvető együttesre a korábbi irodalommal ld. Wien 1994; GKÖ II. 375–377 (kat. 131 – Lothar Schultes; megjegyzendő, hogy a szobrokkal foglalkozó publikációk e bizonytalanságokat nem feltétlenül tükrözik). A bécsi Belvedere-ben őrzött figurákról részletesebb fotóanyagot ld. a múzeum honlapján (<https://digital.belvedere.at/search/Meister%20von%20Grosslobming>).

<sup>79</sup> Marosi 1976a, 357–358; Marosi 1980, 138; Schultes 1986, 28–29; Marosi 1987c, 258, 260; Zolnay–Marosi 1989, 87–89, 135, 138, 145, 147, 151, 153 (Marosi Ernő); Schultes 1994b, 37–38.

<sup>80</sup> Marosi 1976a, 357; Schultes 1986, 28; Marosi 1987c, 252, 260; Zolnay–Marosi 1989, 87, 136, 138, 143 (Marosi Ernő); Marosi 2009, 258–259.



szoborlelet 1989-es monográfiáját követően a szoros großlobmingi kapocs szinte már evidenciaként, s ennek megfelelően további részletezések nélkül ismétlődött az irodalomban.<sup>81</sup>

Érdeemes előbb pontról pontra végigmenni a Buda és Großlobming között eddig felvetett kapcsolatokon, és a végén egészében is összevetni a két együttest. Ami a püspökfigurák szinte másolathű kompozíciós- és stílusjegyzésének elképzelését illeti, cáfolatára itt nincsen szükség, azt kisebb-nagyobb részletességgel már többen elvégezték.<sup>82</sup> A budai [25] és a großlobmingi Mária összevetése annyiban nehezebb, hogy alapkompóziójuk jelentősen különbözik, ami persze eltérő témájukkal is magyarázható (Madonna, illetve Vizitáció Máriája).<sup>83</sup> (31–32. kép) Ha azonban a felvetett jellemzőiket nézzük, ugyanúgy jelentős felfogás- és kidolgozásbeli különbségeket konstatálhatunk, mint a püspököknél. Budán oszlop- vagy pillérszerű kontúrt látunk, a másik alaknál háromszögű alapkompóziót. Mindkét figurán konstatálható a gótikus kontraszt, de eltérő módon: a Madonna deréktól lefelé egyenesen áll, kilépő lábát enyhén előre behajlítva, míg a másik alak elkendőzött alsó részén a kilépő- és a támasztó láb is megdől oldalra. A két felsőtest és a fejek nagyjából azonosan hajlanak el, de a budaié sokkal merevebben, míg a großlobmingi elasztikusabban, s utóbbi mellrésze témájából következően el is csavarodik. A püspökökhöz hasonlóan feltűnő a vállak különbsége, a háromszög-kompózióba belesimuló, valóságosan vékony az egyik, s a jóval természetesebbnek mondható arányú a másik esetében. A drapériakezelt Budán általánosságban az alapsíkból kiugrasztott redők határozzák meg, Frankfurtban pedig, főleg az alsó részen, a felületbe befelé nyomott vájak. Míg előbbi mestere kifejezetten játszott a vékony drapériaanyagok virtuóz bemutatásával a szegélyek olykor irreálisan mély aláfaragása és elkeskenyítése segítségével is, addig a másik esetében ilyenről szó sincsen. De ha a lehangsúlyosabb v redőket vetjük össze a figurák hasa táján, Budán nem túl hangsúlyosan kiálló, vonalvezetését tekintve szabályos, hurkaszerű formákat látunk, míg extrém módon előreugró és oldalra kilengő, erősen ellapított keresztmetszetű megoldást a Máriánál. Az öltözet talapzaton szétterülő megoldása első pillantásra mintha nem is állna messze egymástól, de beszédes, hogy a großlobmingi kissé sután és szervesen kilógó lábfejei Budán nem jelennek meg, ahol viszont meghatározó két olyan elem, a végein megtörő, orsószerű redőszakasz, illetve az s alakban feltekeredő, csőszerű és sugárirányú ránc, amiket a másikon egyáltalán nem alkalmaztak. A fejeket a budai töredékessége miatt nehéz összevetni, bár annyi tényleg megállapítható, hogy mindkettő azt a maszkos alapsémát követi, amely női szentek, s különösen Mária esetében a golyvázott nyakkal együtt teljesen általános volt a korszak európai művészetében.

<sup>81</sup> Marosi 1990, 183; Marosi 1991a, 258; Marosi 1991b, 60; Marosi 1994a, 56–57, 62; Marosi 1994b, 265; Marosi 1994c, 286; Marosi 1995b, 236–237; Végh 1997, 80; Lővei 1999, 106; Marosi 1999, 94; Marosi 2005, 128, 306; Praha 2006a, 577–578, 581–582 (Marosi Ernő); Schwarz 2006, 235; Marosi 2006a, 249; Marosi 2009, 258–259; Marosi 2013, 177–179; Marosi 2014, 49, 79; Hubel 2014, 343–345; vö. még újabb analógiák felvetésére, Schultes 1994a, 295–300; Wien 1994, 172–180 (Arthur Saliger).

<sup>82</sup> Schwarz 1986, 478; Schwarz 1990, 276–277; Schwarz 1994, 310–313; Budapest–Luxemburg 2006, 329 (Takács Imre); Papp 2014, 25; Papp 2016, 416–417.

Érdeemes itt megemlíteni, hogy a stájer püspökfigurának az arca egy londoni hagyatékból előkerült, 1930 körüli gipszmásolaton (Bécs, Belvedere, ltsz. 9235) méginkább töredékes, mint ma, s a szemeiből gyakorlatilag semmilyen részlet nincsen meg (persze az is igaz, hogy nem lehet szó egy az egyes öntvényről, hanem egy nagyjából felére kicsinyített, tehát nyilván szabadkézzel kidolgozott kópiáról), ld. a Belvedere Museum honlapján (<https://digital.belvedere.at/objects/9954/statue-eines-bischofs?ctx=bda6d57-c6d8-4711-b348-988aa09ef78c&idx=0>).

<sup>83</sup> A großlobmingi Máriára a fentiek mellett ld. még további irodalommal Frankfurt 1985, 284–289 (kat. 125 – Michael Maek-Gérard).

A budai sisaktartó (ltsz. 75.1.29) és a großlobmingi Szent György fejével kapcsolatban felvetett egyezés előbbi erősen töredékes állapota miatt pusztán egy-két alapformára szűkítve vizsgálható.<sup>84</sup> (33–34. kép) Mindkét fő esetében vékonyabb, lefelé szűkülő arcformáról van szó, magas homlokkal, melyet középhosszú, az arcoktól elálló, azonos tömegű és csigás fürtökből összeálló haj keretel. Ha a két ábrázolt között némi korkülönbség feltehetően volt is, elég egyértelmű, hogy a korszaknak ugyanarról a meglehetősen elterjedt fejtípusáról van szó.<sup>85</sup> Az apród állapota miatt nem tudjuk azonban megmondani, mennyire volt hasonló vagy különböző a kidolgozása e sémának, azaz volt-e, s ha igen, milyen stíluskapcsolat a két szobor között. A budai püspökfej [11] viszont megengedi a Szent Györggyel való részletesebb összevetést is, itt azonban világosan eltérő típusokat látunk. (34–35. kép) A püspöknek tojásformájú, kissé pufók arca van, melyen a kétoldalt erőteljesen felgyűrődő bőr a kifejezetten húsos szájjal együtt puha összhatást eredményez, ellentétben a szikár és csontos Györggyével. Mások az arcok belső arányai a jóval alacsonyabb budai homlok miatt, s alapvetően térnek el a szemek. Utóbbinál határozott élekkel dolgozták ki a szabálytalan mandulaformát, míg Bécsben elmosódott körvonalakkal, s szinte csak résnnyire nyitott, szabályos ívű szemeket ábrázoltak. Ennek megfelelően a tekintetek is eltérnek, ami kissé üres, semmitmondó Györgynél, Budán pedig rezignáltan magába forduló. Szintén teljesen más a megformálása a hajaknak. A lovagszentével ellentétben, s megfelelő az általános ikonográfiai típusának, a püspöké ugyanis fejhez simuló, fülközépig érő, s csak enyhén hullámzó. Persze felvethető, hogy a különböző téma és esetleg rendeltetés megkívánta az eltérő kidolgozást, amely akár egyetlen mester ábrázolási palettájába is belefért, nem beszélve egy műhelyéről. Valójában azonban nem találni még oly apró részletet sem, ami összekapcsolná e két fej stílusát.

Könnyű az összevetése a Szent György-szobor és egy alsótestet mutató budai figura (ltsz. 75.1.7) állásmotívumának. (36–37. kép) Míg a großlobmingi szent szétterpesztett és egyenesen tartott lábakkal, határozottan áll a sárkányon, addig a budai alak felemeli a behajlított bal lábát, tánclépésszerűen kilépve vele, s ennek csak lábujjaira támaszkodva, ami egészen más, sokkal labilisabb testtartást eredményez. Ráadásul lábfejei kilencven foknál jobban szétállnak egymástól, ezt még fel is erősítve, míg ugyanez Bécsben durván csak a fele egy derékszögnek.

Nem igazán világos számomra, hogy miben áll a budai Mária-torzónak [3] a großlobmingi Szent Jánoséval hasonló redőelrendezése. (38–39. kép) Az előbbi alak derékban megkötött, s függőleges ráncokba rendeződő tunikája felett a vállaira ráterülő köpenynek az egyik vége átnyúlik a figura előtt, melyet jobb karjával szorít hozzá a derekához. A világos és egyszerű elrendezésnél a test előtti, kötéyszerű rész kompozícióját egymás alatt szabályosan, s párhuzamosan sorakozó, V alakú redők határozzák meg. Ezzel szemben Szent Jánosnál már a tunika és a köpeny szétválasztása is komoly problémát okoz, de végképp kibogozhatatlan és zavaros, hogy mely ruhadarabja hol kezdődik, hogyan tekeredik és hol ér véget. Ebből következően is a kisebb-nagyobb, sokféle irányú, szabálytalan elrendezéssel sorjázó ráncok és gyűrődések vibráló összképet eredményeznek a drapériafelületen. Hasonlónak legfeljebb annyi mondható, hogy V alakban futó redők mindkét figura főnézetén megjelennek, melyek kidolgozása azonban szintén eltérő. Máriánál e ráncok nem túl plasztikusak, s keresztmetszetük ívesen, lágyan hullámzik lefelé,

<sup>84</sup> Szent György fejről jó fotót Clasen 1974, 332. kép; Wien 1994, 111.

<sup>85</sup> E típusról ld. alább, a III.14. fejezetben!

János esetében viszont jóval erőteljesebben állnak ki, s megtörő, éleken összefutó felületekből épülnek fel.<sup>86</sup>

Nyilvánvalóan ugyanarról a fejúpusról van szó a steyri Szent Jakab (vagy Kálmán) és az egyik budai chaperonos fő [23] esetében is, mint amelyről a sisaktartóval (ltsz. 75.1.29) és a großlobmingi Szent Györggyel kapcsolatban már volt szó.<sup>87</sup> (40–41. kép) Hogy egyazon típust azonban hogyan lehet különböző stílusban és eltérő kvalitással ábrázolni, arra épp e két fej nyújt kifejezetten jó példát. Budán egy erősen plasztikus, a térbeliséget hangsúlyozó, három dimenziós fej jelenik meg, míg Steyrben, ahol szintén körszoborról van szó, egy ehhez képest szinte tömeg nélküli, lapos, már-már a relief felé tendáló mű, melynek hátteréül nem is a valós tér szolgál, hanem a majdnem függőlegesen pozicionált, ovális kalap nyújtja a keretet a szinte beléfeszlő fej számára. A kissé nyújtott, de kiegyensúlyozott budai arcformát Steyrben már-már a természetellenességig fokozták, irreálisan magas homlokkal, melynek következtében a szemvonal majdnem az arc magasság felénél húzódik. Utóbbi helyen az önálló életet élő, kiguvadó szemek mintha pusztán applikálva lennének a szeme gödörbe, a füleket viszont elhagyták, noha helyük kétoldalt már látható a hajtól. Markáns a ráncok eltérő hálója is. Steyrben a sematikusabb és elterjedtebb megoldásokkal éltek, azaz a homlokon párhuzamosan húzódó, vízszintes vonalak jelennek meg, a szarkalábak pedig a szemek külső sarokpontjából futnak oldalra, sugárirányban. Budán a homlokon viszont egymást keresztező, átlós vonalakat is használtak, illetve jobbra párhuzamosan futó, s a szem alól is kinyúló szarkalábakat. Ha pedig az arckifejezést nézzük, utóbbi esetében nyilvánvaló, hogy valamilyen tekintetnek, mai szemmel nézve egy nyugodt, elgondolkodó-elrvedő arcnak a megjelenítése kimondottan fontos volt a szobrász számára, míg Steyrben nehéz megmondani, hogy milyen kifejezést is szánt mestere az arcnak, s inkább csak az világos, hogy számára bármi ilyesminek a léte kisebb jelentőséggel bírt.<sup>88</sup> A valóságközeli részletekkel történő, s ezzel összefüggésben arányos és organikus építkezést az egyik oldalon, illetve a dekoratív jelleg dominanciáját és a kissé szervesen megoldásokat a másikon a hajkialakításnál is tetten lehet érni. Budán autonóm, térbeli formát alkotó hajtömbökről van szó, melyek elválnak az arc két oldalától, Steyrben viszont az arkontúrból kétfelé szétterülő, nagyjából függőleges síkban elrendezett domborműről. Jellegzetes az is, hogy utóbbi helyen majdnem szimmetrikus, de legalábbis világosan párba állítható a fej két oldalán megjelenő, csigába kunkorodó végű három-három hajcsomó. Ezek stilizáló jellegét a pofaszakáll szabályos körökből álló megoldása már az ornamentizálásig túlozza el. Habár a tincsek enyhe hullámszerűsége és végük becsavarodása hasonló alapformát mutat Budán is, ott teljesen más a funkciójuk. Nem pusztán belőlük áll ugyanis a hajkorona, hanem velük csak a térbeli hajtömbök felületét modellálták. Ráadásul a két oldal szimmetriáját, illetve a szabályos megformálást itt a szobrász igyekezett elkerülni. De különbséget mutat az egyes tincsek, illetve hajszálak megformálása is, a chaperonos fejnél ugyanis vékony, drótszerű fonalakat látni, Steyrben pedig a széles, lapostésztára emlékeztető szálak határozott élekkel lettek kialakítva.

<sup>86</sup> A großlobmingi együttesnek János a legfurcsább alakja. Nemcsak öltözete zavaros, de állásmotívuma is szokatlan, s főként jobb karjának illeszkedése, arányai összefüggéstelenek. Kicsit az az érzése az embernek, mintha utóbb valami miatt darabokból állították volna össze, ami nem mindenhol sikerült az eredeti állapotnak megfelelően. Arca szintén szokatlan, majdhogynem modern hatású, s kissé idegenszerű a nyakon megjelenő, hangsúlyos ádámcsutka is.

<sup>87</sup> A Szent Jakab-szoborra a korábbi irodalommal Wien 1994, 167 (kat. 39 – Arthur Saliger); GKÖ II. 371–372 (kat. 125 – Lothar Schultes); Linz 2002, 234–235 (kat. 1.5.4 – Lothar Schultes); Schultes 2008, 356–363.

<sup>88</sup> E különbséget persze felnagyíthatja, hogy míg Budán fennmaradt a szem festése, Steyrben ez ma már nem látható.

Sok mindennel kapcsolatban felmerülhetne itt, hogy nem a stílus következményeiről van szó, hanem eltérő funkcióról és témáról, különböző beállításról vagy más-más igényszintről és minőségről, de akár a divat meghatározta jellemzőkről is. Azaz felvethetjük mondjuk, hogy a zarándokkalapot hátracsúsztatott pozícióban hordták, a chaperont meg a fejtetőn, vagy hogy a kissé semmitmondó, maszkszerű arc a szentek sajátja, az élő tekintet viszont az udvari embereké. Amellett azonban, hogy ezeknek a projekcióknak a megítélése legalább olyan labilis, mint magáé a stílusé, ha a típuson és kompozíción túl a kidolgozásban semmiféle kapcsolat nem mutatkozik, azaz az eltérések nem csak egyszerűen többségben vannak, hanem szinte egyeduralkodók, akkor szinte lehetetlenség a két művet azonos mesternek, műhelynek, de akár csak egyazon stíluskörnek is tulajdonítani.

A csigás fürtű hajkialakítások esetében a großlobmingi és budai figurák között szintén a különbségek dominálnak. Az öt stájer szobron gyakorlatilag kétféle sémával ábrázolták a hajakat. Jánosnál (42. kép), Györgynél (34. kép) és az angyalnál a fejtetőre rásimuló haj a homlok felső részétől egy-egy erőteljesebb tömbbel áll ki oldalra az arcokból, leginkább Jánosnál feloldva e tömbök zártságát aláfaragásokkal. A hajtincsek vagy egyszerűen csigába kunkorodnak, vagy e csigamotívum éles kanyarokkal, röviden hullámzó tincsek végén foglal helyet. Többnyire azonos vastagságú szálakra van bontva a tincsek felülete, vékony éllel és köztük íves vájatokkal. Máriánál és a püspöknél az enyhén hullámzó hajak sokkal inkább kétdimenziós síkban mozognak, s legalábbis előbbinél inkább ék alakú bemetszésekkel választották szét a szálakat az egyes tincseken. Ezeknek a hajkezeléseknek a budai anyagban nincsenek pontos megfelelői, s noha hasonló motívumokból építkező kompozíciók vannak, de azonos kidolgozásúak nem. Az idősférfifejnél [27] például láthatók a hullámvonalban induló és csigába tekeredő tincsek, de a hullámok jóval laposabbak, a tincsek vastosabbak, s a felületen a hajszálak egymás mellett sűrűn futó ékek. Ennek megfelelően az összehatás is egészen más, mint Szent Jánosnál vagy Györgynél. S noha a frankfurti Mária haja ugyan összevethető a budaiéval [3], előbbi szálainak geometrikusan szabályos vonalvezetése, vagy a tincsek középrészének ékszerű kiállása Budán nincsen meg.

Pusztán e meglehetősen általános hajtípusoknak a különféle variációi alapján mindenesetre nehéz is lenne pro vagy kontra ítélni a két együttes kapcsolatát, illetve annak mértékét illetően. Jóval sokatmondóbb, hogy a budai anyag két legjellegzetesebb megoldása, melyek kifejezetten ritkák a korszakban, vagy máshonnan nem is ismerjük őket, egyáltalán nincsenek meg a großlobmingi figurák között sem. A szentsorozat mélyen aláfaragott, spagettiszerű szálakból álló, a szabályosságot feltűnően kerülő haj- és szakállkezeléséről [14–16] (12, 18. kép), és számos „világi” figura tagolatlan felületű, lapos hullámokkal induló, majd szalagszerű rugókba csavarodó hajáról van szó [pl. 6, 9, 10, 19] (43. kép).

Ha a korábbi irodalomban a két együttes szoros kapcsolatát indokló részletek egybevetése után általánosságban is összenézzük az emlékeket, hasonló eredményre jutunk. A szintén több kéztől származó großlobmingi figurák Szent Jánostól eltekintve erősen nyújtott, háromszögű alapformába lettek bekomponálva, ami Budán ismeretlen. (31, 36. kép) Ezzel függ össze, hogy előbbieket felfelé igen nyúlának, s nehézkes, súlyos alsó részükhöz képest felsőtestük kifejezetten csenevész. Szent György, a püspök és Mária feje a testükhöz viszonyítva pedig szinte már apró. Az aránytalanság a szűk öltözet miatt jól érzékelhető testű, nyakigláb Györgynél a legfeltűnőbb, amely a talpa és a dereka között kétszer olyan magas, mint a dereka és fejteteje között. Ezek helyett a feltűnően mesterkélte, természetellenes arányok helyett Budán az egyes testrészek mindig

jóval valóságosabb viszonyban állnak egymással. Mindezt felerősíti az is, hogy míg a stájer szobroknál a jórészt drapériákba burkolt alakok öltözete elfedi, s majdnem teljesen testetlenné teszi az egyes figurákat, addig a budai szobrok esetében akár a sűrű redők ellenére is érzéklni a mögöttük lévő testtömeget. A großlobmingi alakok ráadásul oldalról nézve meglepően vékonyak, olykor pengeszerűek – ez alól csak a félprofilból ábrázolt angyal a kivétel –, ami a domborműre emlékeztető Szent György-szobornál a legfeltűnőbb, eltekintve a fejétől. (44. kép) E jellemző, amely a felsőtesteknél méginkább markáns, a budai figuráktól elég idegen, ott a drapériák valós testű és tömegű, hús-vér figurákat takarnak be oldalaikon is. (45. kép) A großlobmingi alakok hátoldala erősen eltér főnézetüktől, mivel kompozíciójuk kifejezetten redukált, s ezzel összefüggésben kidolgozásuk is jóval laposabb, mint az előoldalaké. Ez ugyan valamelyest a budaiakra is érvényes, de nagyságrenddel kisebb mértékben, s a kidolgozás mélysége általában a hátoldalon is megfelel a fő nézetének. Aligha magyarázhatjuk mindezeket az eltéréseket azzal, hogy a großlobmingi figurák építészeti összefüggésbe készültek, hisz ez túlnyomóan bizonyosan így volt a budaiak esetében is.

A stájer szobroknál a részletekben is sok a valóságtól nagyobb mértékben elrugaskodó, szervesetlennek mondható megoldás. A lenyúló köpeny széle mögöl az angyal jobb karja például egy függőleges, sík felületről nő ki, s ugyanilyen kidolgozatlanul oldották meg a jobb kar és az ingujj, de főként utóbbi és a vállrész közötti csatlakozást Szent Györgynél, akinek alul a fegyverkabátja is alig van aláfaragva. Budán ezek a „félmegoldások” ismeretlenek, a rövid ruhákat pedig aljukon mindig olyan mélyen faragták alá, hogy az a lábak és a drapéria valós viszonyát tükrözi. A großlobmingi figurákra kifejezetten jellegzetes a jobbára ék keresztmetszetű, a drapéria felületéből valószerűtlen mértékben kinyúló tálredő, melyek sokszor nem ívesen, hanem erős töréssel kapcsolódnak alapsíkjukhoz, mintha utólag applikálták volna fel őket. A redők e kidolgozása egy-két darabtól eltekintve Budán ismeretlen, az ívesen csatlakozó drapériaráncok nem extrém méretűek és formájúak. Különös az a megformálás, ahogy a großlobmingi püspöknek és Szent Jánosnak a ruha alól kilógó jobb lábfejét egy középen lenyúló, széles, s a talpazaton szétterülő redőköteg szembenézetből teljesen eltakarja, így e testrész csak oldalról, szinte egy üregben elrejtve látható. Két figuránál (ltsz. 75.1.7, ill. [24]) (37. kép) Budán is megfigyelhető a korszak szobrászatának ez az egyáltalán nem ismeretlen megoldása, az elsőnél azonban előről is jól látszik a lábfej, a másikon pedig a lábat takaró elülső ruharéteg alól kandikál ki, azaz szembenézetből is értelmezhető módon.

A valóságtól való távolságot nagyon szemléletesen mutatja a großlobmingi lovagszent öltözete is. (46. kép) Nem csak az irreálisan összeszűkülő darázsderékről van szó, hanem vastag díszövéről, melynek a végét úgy hurkolták át saját magán, hogy a sűrűn egymást követő, erősen domború fémapplikációk miatt azt egy valós tárgy esetében lehetetlenség lenne megtenni. Ugyanezt az elrugaskodást látni a lábvértéknel, ahol az alul furán beszűkülő térdvasakra felülről egy fogazott sodronypáncél lóg rá, amire még egy rojtszegély is rátakar, és ugyanez a kettős sáv a térdvasak aljából is lelóg. A jobb láb hátulján az is látható, ahogy mindez egészen logikátlanul, a páncél szegélyszávjával egybenőtt szíjrendszerrel van felerősítve.<sup>89</sup> Noha az ábrázolás egyes elemei, például a térdvas aljából lenyúló sodronysáv, vagy a rojtszegély külön-külön jól ismert, s a budai szobrokon is látható, e furcsa, összezsúfolt egybekomponálásuk már szinte a bizarr kategóriájába tartozik.

<sup>89</sup> E zavaros megoldás mindenestre lehet újkori is, vö. Wien 1994, 73 (Erhard Stöbe).

A großlobmingi figurák összességében tehát egy olyan „idealizált”, a háromdimenziós valóságot a felületek dekoratív kezelése érdekében erősen absztraháló, mesterkéltséggel és geometrizáló formavilággal bírnak, amely jól összeegyeztethető az 1400 körüli évtizedek közép-európai internacionális gótikájával. Ezzel szemben Budán ennél jóval „földhözragadtabb”, realistább formákkal és megoldásokkal jellemzett alakok jelennek meg, melyek láttán sokkal inkább valós, háromdimenziós figurák ötlenek fel bennünk, mint légies, nem evilági szereplők. A különbség annyira pregnáns, hogy bizonyosan nem lehet visszavezetni a részben eltérő témájú ábrázolásokra, az esetleg eltérő készítési időre, de még arra a gótikában olykor már kimutatható jelenségre sem, hogy egyes mesterek tudatosan is tudtak többféle stílusban. Sokkal inkább arról a felfogás- és látásmódbeli különbségről van szó, amely a korszak közép-, illetve nyugat-európai művészetét többnyire azért világosan elválasztja egymástól.<sup>90</sup> Meg kell jegyezni azt is, hogy ez az alapvető különbségtétel nincs összefüggésben azzal, hogy a budai szoborgaléria átlagminősége egyértelműen magasabb, mint a großlobmingié.<sup>91</sup>

Noha véleményem szerint ennyi alapján már egyértelmű, hogy a budai és az ausztriai együttesnek nincsen köze egymáshoz, végezetül nem hagyható el annak a vizsgálata sem, hogy azok a hasonló, vagy akár tényleg azonos ruhamotívumok és páncélelemek, melyek alapján biztosítottan látták a két műhely közti személyes átfedést, hogyan is viszonyulnak e kérdéshez. Ami az enyhén hullámszó, drapériaszegélyként használt rojtot illeti, annyira egyszerű és főként püspöki ornátusoknál közkeletű részletről van szó, hogy mindkét helyen történő feltűnéséből semmiféle konkrétabb következtetést nem lehet levonni.<sup>92</sup> A széles díszövekkel kapcsolatban elsőként is érdemes leszögezni, hogy a budaiak közül egyetlen sem azonos azzal, melyet a großlobmingi Szent Györgyön látunk.<sup>93</sup> (46–47. kép) Nem csak azért, mert az általában véve tévesen dusingnak nevezett darabok díszítőelemei közül semelyik nem egyezik a lovagszent övének megjelenővel, hanem mert egy sincsen közöttük – beleszámítva itt az applikációra előkészítettek is –, amely ne az egyszerű abroncsként használt típust mutatná, ellentétben a stájer darabon látható csatos és áthurkolt végű megoldással.<sup>94</sup> Ezeknek az olykor nem is nagy eltéréseknek azonban nem igazán van jelentősége a stíluskapcsolat szemszögéből. A vastag díszövek e típusai ugyanis olyannyira elterjedtek voltak a korszak egész Európájában, hogy megegyező, vagy nagyjából azonos darabjaiknak legalábbis az ábrázolásait a kontinens egymástól messze eső pontjain is megtaláljuk.<sup>95</sup> Stílusösszefüggések, főként azonos mesterkezdek kimutatására önmagukban tehát bizonyosan alkalmatlanok.

<sup>90</sup> Schmidt 2006.

<sup>91</sup> A kvalitásviszonyok hasonló megítélésére pl. Zolnay–Marosi 1989, 145 (Marosi Ernő); Schwarz 1994, 310–312; Budapest–Luxemburg 2006, 329 (kat. 4.20 – Takács Imre); Großlobminghoz vö. még Bartlová 2004, 91.

<sup>92</sup> Budán a püspökfigura [11] tunikájának alján és a manipulusok végein, a großlobmingi püspöknél ezeken túl a mitra szalagjainak végén, a Szent Györgyön pedig a nyak körül, a vállaknál és a térdvas alatt, illetve fölött látható ilyen rojt.

<sup>93</sup> Természetesen itt csak azokról a budai övekről eshet szó, melyekre nem utólag szándékoztak applikálni valamiféle díszet (ltsz. 75.1.18, 75.1.27a, 75.1.29, ill. [4, 6, 12]).

<sup>94</sup> A korabeli írott források és etimológiája alapján egyértelmű, hogy a dusing szóval nem a vastag, csípőn hordott díszövet, hanem a csengettyűvel ellátott különféle öveket, láncokat jelölték, legyen az akár díszöv, vagy nyakék (a dusing szó előbbi modern, mesterséges változata), ld. Fingerlin 1971, 159–161. A großlobmingi Szent György övéhez legközelebb még a mellvértes lovagé [12] áll Budán. Míg az előbbin azonban viszonylag szabályos, erősen cakkozott szélű, s középen gombszerű kidudorodással ellátott fémrátétek láthatók, a budain sokkal inkább valóságközelebi, a korszak épületplasztikájából jól ismert, négyágú, púposhátú levelek.

<sup>95</sup> Fingerlin 1971, 149–158. Budán a leginkább speciálisnak tűnő övtípus egy gombsorokkal keretelt, s félhatszögű lamellákkal borított változat (ltsz. 75.1.27a). Ennek több, igen hasonló példánya ismert délkeletnémet, észak-ausztriai sírfigurákon, ld. pl. II. Albert herceg (†1397) straubingi (Halm 1926, 54. kép); Rudolf (I.) Schifer 15. század eleji

Első látásra más a helyzet a halszátkaszerű szegélydíszszel, amely kifejezetten speciálisnak, akár egyetlen műhelyre is jellegzetesnek, azaz konzekvenciára alkalmasnak tűnhet.<sup>96</sup> (48. kép) Ha e nem túl bonyolult, ellentétes pozíciójú háromszögekből szerkesztett motívum előfordulását azonban összegyűjtjük, ez nincsen így. Már a román kori kőfaragásban feltűnik e minta, igaz, az építészettel kapcsolatban, de ruhaszegélyként való felhasználása az internacionális gótika korának közép-európai művészetében, vagy akár még 1500 körül is, egyáltalán nem mondható ritkaságnak.<sup>97</sup> Különböző összefüggésekben megtalálni azonban francia, németalföldi vagy spanyol területen is, s a fentiek fényében nem meglepő, hogy Budán kívül Magyarországon szintén vannak további példái.<sup>98</sup>

---

eferdingi (Vogl 2017, 2. kép); Dietrich Hofer (†1416) sünchingi (Halm 1926, 50. kép); Andreas Hörleinsperger (†1427) és felesége szintén eferdingi (Winkler 1878, 5. ábra); vagy Hans Kuchler (†1436) és felesége mattighofeni (Liedke 1981, 67. kép) sírján. Különböző variációit azonban a korszak Európájának szinte teljes területén ábrázolták, ld. pl. egy Szent Márton- (cseh?), egy Szent Mihály- (stájer vagy karintiai) és egy lovag-figurán (közép-rajnai) a berlini Bode-Museumban a 15. század első feléből (Berlin 2019, 99–103 [kat. 24], 225–231 [kat. 45], 372–377 [kat. 67]); egy talán flandriai eredetű királyszobron a sitges-i Museo del Cau Ferratban, szintén a 15. század első feléből (Ghent 1994, 28. o., 14. kép); III. Károly navarrai királynak és feleségének a pamplonai székesegyházban lévő, 1413–1419 között készült síremlékén, a 3. számú siratófigurán (Fernández-Ladreda 2015, 513–521. o., kép: 519 [Clara Fernández-Ladreda]); a landshuti Burg Trausnitz kápolnájának főoltárán, Szent György-figuráján, 1420–1430 körül (Wehli 1978, 137. o., 76. kép); a fribourg-i dóm 1430 körüli Sírbatételén a Krisztus fejénél álló alakon (Nys 2003, 10. o., 17. kép); Pisanello egy párizsi rajzának középső figuráján az 1430-as évek elejéről (Budapest–Luxemburg 2006, 365 [kat. 4.74 – Dominique Cordellier); a dél-tiroli San Sigismondo plébániatemplomának főoltárán Szent Sigismond-alakján 1430–1440 körül (Kéry 1972, 47–48. o., 30. kép); Rogier van der Weyden Bladelin-oltárának jobb szárnyán, az erszényes királyalakon 1450 körül (Frankfurt–Berlin 2008, 337–341 [kat. 33 – Antje-Fee Köllermann]); vagy egy talán tőle, illetve a műhelyéből származó párizsi rajz turbános figuráján (De Vos 1999, 385–386 [kat. B20]).

<sup>96</sup> Budán egy sodronyigre boruló fegyverkabát elülső, függőleges bőrfűzését keretelve (Itsz. 75.1.23), egy melltöredék vállrészen (Itsz. 75.1.11), illetve egy gazdagabb, némileg eltérő változata drapériaszegélyen (Itsz. 2003.3.7) jelenik meg. A stájer darabok esetében a lovagszentnél szintén vállszegélyként, a püspöknél pedig a rojtok felső szélét kísérve mind a tunika alján, mind a manipulus és a mitra szalagjainak végén látható.

<sup>97</sup> Román kori példaira a Felső-Rajna-vidékről ld. Friederich 1988, 28–29, 39, 41, 45. o., 15–18, 40, 42, 44, 46, 60. kép; Völkle 2016, 99. o., 132/5. kép; közép-európai példákra a gótika korszakából ld. pl. egy női szent hajpántján valamivel összetettebb formában a prágai Nemzeti Galériában 1380–1390 körül (Praha 1996b, borítókép); egy Madonna köpeny- és tunikaszegélyén a bergi (Drautal) plébániatemplomban az 1410-es évekből (Salzburg 1965, 78. o. [kat. 25], 18. kép); egy Terlanból származó Madonna ruhájának nyakkivágásánál a bolzanói Museo Civico-ban a 15. század első harmadából (Müller 1976, 22, 431. o., 55. kép; Bolzano 1991, 110–111); egy püspök alak mitráján és köpenyszegélyén Rohrdorf bei Isny plébániatemplomában 1425–1430 körül (Ulm 1997, 270. o., 10.1. kép); a baloldali, zöldruhás apostol köpenyszegélyén egy Mária halála-táblaképen Schloss Lichtensteinből, 1445 körül (Wien 2013, 48, 114–115 [kat. 1/1]); Corvin János müncheni portréján a nyakkivágásnál 1489 körül (Budapest 2008, 516–517. o., kép: 512. o. [kat. 14.1 – Farbaky Péter – Kiss Erika]); szintén nyakkivágásnál egy Madonna esetében az ingoldingi plébániatemplomban 1520 körül (Stuttgart 1993, 467 [kat. 70]); vagy ugyanebben a pozícióban egy Mária-figurán az alpirsbachi kolostortemplom főoltárán 1520–1525 körül (Stuttgart 1993, 142. o., 186. kép).

<sup>98</sup> Ld. Szent Bertalan köpenyszegélyén a laoni Musée d'Art et d'Archéologie egy párizsi táblaképén, 1410 körül (Paris 2004, 322–323. o. [kat. 202 – Ines Villela-Petit], kép: 302. o.); a Prado Werl-oltárának jobb szárnyán, hasonló padlómintaként a kandalló előtt, 1438-ból (Frankfurt–Berlin 2008, 285–290 [kat. 22 – Stephan Kemperdick]); némileg módosítva egy brüsszeli hatást mutató, rouffachi Mária-szobor köpenyszegélyén a bázeli Historisches Museum-ban, 1430–1440 körül (Didier 1989, 70. o., 46. kép); vagy a toledói székesegyház Capilla San Blásának Utolsó ítélet-freskóján, több szent glóriáján is 1400 körül (Castañón–Giovannoni–Blanco–Sánchez-Barriga 2005, 47–50. o., 28. kép).

A magyarországi anyagban ld. egy angyalalak tunikájának vízszintes díszítősávjaiban a petőszinyei református templom freskóján, a 14. század közepéről (Jékely–Lángi 2009, 342, 362 [Jékely Zsombor]); egy Szent Mihály-alak ruhájának nyakkivágásánál, illetve a ruhaujjak mindkét végén a tarpai református templomban, a 15. század elejéről (Jékely–Lángi 2009, 414, 421 [Lángi József]); egy vörösmárvány főpapi sírkősorozat legalább két darabjának különféle ruhaszegélyein és díszítősávjaiban Veszprémből és Dombóváról, a 15. század középső harmadából (Budapest 1994, 289–290 [kat. IV-61 – Tóth Sándor]; Pannonhalma 2001, 456–458 [kat. IV.74 – Tóth Sándor]); vagy a csíksomlyói Madonna-kegyszobor tunikájának nyakkivágásán és övén a 16. század első negyedéből (Sarkadi Nagy 2012, 250–251 [kat. 87]).

A térdvasról, illetve jóval ritkábban az alsó lábszárvért aljáról is lelógó sodronysáv az itt keletkező rések befedésére az észak-itáliai páncélkészítő műhelyek megoldása volt, s ennek megfelelően az Alpoktól délre terjedt el szélesebb körben. (49–51. kép) Noha a szakirodalom a 15. század első két évtizedéből hozza rá a legkorábbi ábrázolásokat, egy velencei Szent Mihály-szobor alapján talán már 1390 környékén megjelent a megoldás a lábvért mindkét helyén, s a térdvas alatti a 15. századnak még az utolsó harmadában is használatban volt.<sup>99</sup> Viszonylag gyorsan feltűnt aztán északon is, ahol – legalábbis az ábrázolások alapján – bekerülhetett a délnémet páncélkészítő műhelyek repertoárjába, mivel megjelenik azok vérttípusain is.<sup>100</sup> Miután pedig a nem lemezekből, hanem pikkelyekből-lamellákból összeállított páncélsaru, amely mind a budai, mind az ausztriai anyagban megjelenik, a délnémet területnek volt a specialitása, a sodrony-megoldások vele való kombinálása leginkább innen származhat. Mindettől persze jórészt függetlenül az ilyen páncélelemek feltűnése az ábrázolásokon elsődlegesen aligha a művek stílusával vagy műhelykapcsolatokkal állt összefüggésben, hanem sokkal inkább a megrendelővel, illetve környezetével – ahol adott esetben a művek létrejöttek –, továbbá esetleg magukkal az ábrázoltakkal. Ha a budai és a großlobmingi szobrok stílusa valóban szoros kapcsolatot mutatna egymással, talán érdemes lenne elgondolkodni azon, hogy e fenti elemek felbukkanása mindkét együttesben – beleértve a díszöveket és a szegélydíszeket is – nem utal-e valamifajta műhelygyakorlatra. A páncélok esetében viszont sokkal inkább arról lehet szó, hogy amint az osztrák hercegségben, vagy legalábbis egy részében, úgy Zsigmond budai udvarában, azaz a magyarországi arisztokrácia körében is elsősorban délnémet műhelyekből rendelték meg ekkor a lovagok a páncéljaikat, s ez tükröződik vissza mindkét együttes figuráin.

A budai és a großlobmingi szobrok közti, a szakirodalomban mára rögzült, s a mesterkezék szintjén is elképzelt kapcsolat tehát egyáltalán nem igazolható. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a két együttes között nem mutatható ki igazán szoros, akár a műhelyátfedést is feltételező stílusösszefüggés, hanem hogy az anyag döntő részét illetően mind a szobrászi látás- és komponálásmód, mind a részletmegformálások és a kivitelezés annyira távol állnak egymástól, amennyire ez némi túlzással az internacionális gótika időszakának északi művészetében egyáltalán lehetséges volt. A budai lelet stíluseredetét elsősorban tehát nem Stájerország vagy Bécs irányába kell keresni, ami azonban nem zárja ki teljesen azt sem, hogy bizonyos jellemzőivel, vagy néhány darabjával kapcsolatban ne merülhetnének fel közép-európai összefüggések is.

## II. Megközelítésmód

Feltűnhetett már, hogy ha csak lehetett, a tudománytörténeti részben igyekeztem elkerülni a stíluskritika kifejezés használatát, és a mostani alfejezet elejére sem ezt a szót választottam – bár itt már bőven lenne létjogosultsága. E hozzáállásnak a módszer, illetve a szakma közt lévő

<sup>99</sup> A velencei példára ld. Scalini 1980, 25. o., 11. kép; nem teljesen egyértelmű datálásához Wolters 1976, 215–216 (kat. 137); továbbiakra pl. Gamber 1953, 69, 90. o., 74–76. kép; Blair 1958, 81; Boccia 1982, 20–23, 27, 30. o., 12–13, 20–21, 29, 33, 80, 82–83, 150, 152, 155. kép, ill. fennmaradt példájára 1450–1460 körülről 245 (kat. B1, p, q); vö. még Bock 2001, 347. o., 177–178, 190–191, 195. kép.

<sup>100</sup> A térdnél és a bokánál is alkalmazott megoldásra ld. pl. Vas Ernő herceg (†1424) reini (GKÖ II. 395 [kat. 162 – Lothar Schultes]); Ulrich von Teck herceg (†1432) mindelheimi (Liedke 1979, 58–64. o., 42. kép); vagy Hans Kuchler (†1436) mattighofeni sírkövét (Liedke 1981, 62. o., 67. kép). Vö. még a bécsújhelyi Egved mester 1425-ös, montemerlói Szent Mihály-szobrát is (Wolters 1976, 263. o. [kat. 212], 739. kép; Söding 2007, 170–171).



kifejezetten ambivalens és kevésbé definiált, úgyszólván kibeszéletlen viszony az oka. Persze már maga a stílus fogalmának a története, mindenkori magyarázata és használata is alapvető nehézségek elé állítja a tudományt, amit szemléletesen fejez ki az az idehaza elhíresült mondás, miszerint a gótikus stílus kifejezés nagyjából annyit jelent, mint a magyar izé szó.<sup>101</sup> Elég a mostani összefüggésünkben csak arra gondolni, hogy míg egy szobor esetében egyik végletként a stílus alatt a típus, a kompozíció, a motívumok, de akár még az ikonográfiai jellemzők vagy a funkció összességét is értjük, addig a másik oldalon csupán a morfológiai jellemzők kidolgozásának a módjaként használjuk, s e széles spektrumon belül gyakran saját magunk számára sem világos az, hogy éppen melyik pozíciójára is gondolunk. Arról már nem is beszélve, hogy az előbbi példa a stílusnak talán a legszűkebb szegmenséhez, értelmezési rétegéhez tartozik, hisz ezen túl legitim módon lehet szó egy mester, egy műhely, vagy város, egy régió vagy korszak stb. stílusáról is – eltekintve most a manapság az élet minden területét elárasztó stíluscímekről.<sup>102</sup> Ha most mindehhez hozzávesszük, hogy a középkorban, legalábbis az írott források alapján az általunk ma stílussal jelölt, szerteágazó jelenségkörrel gyakorlatilag nem esett szó, nem nehéz belátni, hogy már a kiindulási helyzet meglehetősen cseppfolyós.<sup>103</sup> Hogyan használjuk ugyanis a stíluskritika módszerét, ha már a vizsgálata tárgyául szolgáló fogalomgyüttesnek, azaz a stílusnak a jelentéseiről, körvonalairól, vagy struktúrájáról is kifejezetten szerteágazó, illetve képlékeny elképzelésekkel rendelkezünk?

Maga a módszer, azaz a stílusnak a kritikája – amelynek legalábbis a morellianus, tehát a konkrét mesterkezerekre vonatkozó szelete a művészettörténetnek talán még a leginkább autochton eljárása – ezen túlmenően is alapvető problémákat vet fel. Azok a látszólag egyszerű vizsgálódások, hogy melyik koncepció, megoldás vagy forma mivel van közeli, illetve csak távoli kapcsolatban, és mennyire, továbbá hogy ebből milyen fajta és milyen messze menő következtetéseket lehet levonni az egykori szereplőket, történéseket illetően, valójában számos, nehezen megválaszolható kérdést vet fel. A módszer ugyanis egyfelől elválaszthatatlan a kisebb-nagyobb fokú absztrakciótól, azaz a gyakori szubjektív, tudományos eszközökkel nehezen definiálható megítéléstől – nem is beszélve most a fizikai létezők nyelvi megjelenítésének alapvető problémáiról –, másrészt egyáltalán nem magától értetődő, hogy elsősorban morfológiai vagy akár koncepcionális alapon személyes, műhelyszervezeti, vagy éppen interregionális szakmai összefüggésekre lehetne következtetni. Ráadásul szinte minden egyes konkrét eset a módszernek más-más válfaját és szegmensét kívánhatja meg, elég csak egy proveniencia nélküli, 1400 körüli közép-európai szobornál a szűkebb regionális kötődést firtató, illetve egy Rubens-műhelyből származó festménynél a mester sajátkezűségére vonatkozó kérdésre gondolnunk. A stíluskritika is azok közé a metódusok közé tartozik tehát, amely csak bizonyos korlátok között alkalmazható, amellyel kapcsolatban csak igen szűk keretek között lehet mindenre kiterjedő, általános érvényű irányelveket megfogalmazni, s amely csak részben rendelkezik egzaktnak tekinthető tudományos vizsgálati módszerekkel és technikákkal. Nem csoda hát, ha némi túlzással ahányan művelik,

<sup>101</sup> Ha jól emlékszem, először Marosi Ernőtől hallottam e *bonmot*-t egyik egyetemi előadásán. A stílushoz összefoglalóan vö. pl. Sauerländer 1983; AGB V. 664–688 (Stil [kunstwissenschaftlich] – Wolfgang Brückle); Boerner–Klein 2006.

<sup>102</sup> Természetesen én sem tudom az alábbiakban elkerülni, hogy a stílus szót ne használjam többféle értelmében, összefüggésében, vagy szintjén. Mindenesetre amennyire ez lehetséges, igyekszem úgy fogalmazni, hogy nagyjából kiderüljön, éppen mit is értek alatta.

<sup>103</sup> A szó jelentéséről és a fogalom mai értelmében vett hiányáról a középkori írásokban Sauerländer 1983, 255; Wirth 2017<sup>2</sup>, 90–93.

annyiféleképpen használják – akár tudatosan, akár inkább csak valamiféle beleérzéssel –, s hogy ebből is következően a színre lépése óta folyamatos bírálat tárgya.

Mára leginkább azzal a fordulattal lehetne jellemezni a szakma viszonyulását a stíluskritikához, hogy se veled, se nélküled. Egyfelől számosan használják olyan magától értetődően, mintha semmilyen alapprobléma nem merülne fel körülötte, míg mások szerint nem is érdemes stíluskritikával foglalkozni, legalábbis olyan intenzitással semmi esetre sem, ahogyan azt elődeink tették. Nyilván mindebből következik az is, hogy míg a stílusról, annak értelmezéseiről és tudománytörténetéről rendszeresen jelennek meg munkák<sup>104</sup>, a vele való foglalkozásnak a szóban forgó módszerére, azaz a stíluskritikának az elvi alapjaira, lehetőségeire és korlátaira, de főként a gyakorlati alkalmazására fókuszáló modern, rendszerezett írásokat nemigen találni – s ezeket aligha helyettesítik a stílusról szóló művekben óhatatlanul is felmerülő, vele kapcsolatos hosszabb-rövidebb megjegyzések.<sup>105</sup>

Azokhoz tartozom, akik szerint e módszer egyes szegmenseinek a körültekintő, óvatos használata bizonyos esetekben, főleg az erősen forrás-, illetve emlékhányos középkori anyagnál egyszerűen nélkülözhetetlen. Korlátai és bizonytalanságai ellenére ugyanis nem engedhetjük meg magunknak azt a luxust, hogy a fürdővízzel együtt kiöntsük magát a gyereket is. Egyrészt tagadhatatlan ugyanis, hogy az analógiás eljárásnak van objektív magja, még akkor is, ha ez adott esetben akár jóval kisebb szelet is lehet, mint a szubjektív. Másrészt mindig vannak olyan információk, melyeket más módszerekkel nem, vagy már nem lehet megszerezni, s ezek esetében még akkor is érdemes a stíluskritika segítségét hívni, ha azzal csupán morzsányi, s csak többé-kevésbé biztos tudásra tehetünk szert. Adott esetben így ugyanis olyan kiegészítő ismeretekhez is hozzájuthatunk, melyek segítségével egy homályos kép akár világosabbá is válhat.

A fentiek miatt a budai szobrok stíluseredetének a vizsgálata előtt azzal kellene kezdenem, hogy tisztázzam, én mit is értek stíluskritika alatt, számomra hol húzódnak a határai, mik lehetnek a vizsgálati protokolljai, és mikor milyen következtetések levonására tartom alkalmasnak – legalábbis az itt terítéken lévő, későközépkori emlékegyüttes esetében. A kérdéskör összetettsége és tisztázatlansága, na meg persze saját teoretikus korlátaim miatt is e téma részletes és rendszerezett tárgyalására azonban nem fogok tudni itt sort keríteni, de egy ilyen szerteágazó problémakör kifejtésének nem is igazán itt van a helye. Az alábbiakban ezért csak néhány olyan fontosabb aspektusra hívnám fel a figyelmet, melyekkel e munka során, elsősorban a szobrok testközelben történt tanulmányozásakor szembesültem. S ha e megfigyelések csupán elnagyolt és némileg kusza útmutatását nyújtják is a megközelítésmódnak, a módszerrel kapcsolatos nézeteim az alábbi, konkrét eseteket tárgyaló fejezetekből valószínűleg elég kitapinthatóan fognak kiderülni. E kibúvónak is minősíthető hozzáállást jó száz évvel ezelőtt már Furtwängler is hangoztatta, amit persze úgy is lehet értékelni, hogy a kérdésben ugyanott tartunk, mint 19. század végi eleink.<sup>106</sup> Ha azonban elfogadjuk, hogy némi túlzással minden eset valamelyest más és más megközelítésmódot kíván, a fenti mentegetőzés talán már nem annyira vállalhatatlan. Egyébként is, ilyesfajta kételyekre és bizonytalanságokra egészen más műfajokban is születnek hasonló reakciók. Ahogy ugyanis Glenn Gould Beethovent illető, extrém kijelentéseivel kapcsolatban egyszer

<sup>104</sup> Ld. egy tanulmánykötetet nem túl rég, kifejezetten a középkorról: Klein–Boerner 2006.

<sup>105</sup> Középkori szobrászattal kapcsolatos stíluskritikáról elvi megközelítésből ld. leginkább Schmidt 1992, 313–356; Wirth 2017<sup>2</sup>, 93–220.

<sup>106</sup> *Die [prinzipielle] Regeln [der Methodik der Stilkritik] würden doch der Fülle der Möglichkeiten, welche die Wirklichkeit stellt, nicht entfernt nabekommen. Nur durch Anwendung lässt sich Methode zeigen.* (Furtwängler 1893, I. X).

megfogalmazódott, (...) *mint minden vérbeli bangszeres művész, Gould is végeredményben a zongoránál győz meg leginkább bennünket a maga Beethoven képének igazságáról...*<sup>107</sup>

Felütésként érdemesnek tűnik az ebben az összefüggésében gyakran citált írásszakértés, továbbá a grafológia feladatköréről és alapvető megközelítési módjáról egy definíciót idézni, mivel az kifejezetten emlékeztet a stíluskritika és a vizsgált anyag kiindulási pozícióira is: *Az írásszakértő szerepe abban nyilvánul meg, hogy megfelelő mennyiségű minta (próbairás) esetén, annyi egyező írássajátosságot képes kimutatni az egyes betűjeleknél, amelyeknek azonosítási komplexum jelentőséget kell adni (egy bizonyos mennyiség elérése után). Tehát olyan összességnek tekintendő, amely nem jöhet létre véletlenül, illetve ugyanilyen összetétele az indiciumoknak másnál nem adódhat. Így egyedi azonosítást kimondó szakvélemény készül, amely közvetett bizonyíték (...). A grafológia többnyire kettős korlátú szakértői vizsgálatot jelent, mert csak csoportazonosításhoz juthat el (első korlát) és csak valószínűséggel (második korlát) enged következtetni az elkövető kiletére. Ezért ezt grafoprofilíngnek, azaz az írással kapcsolatos profilkészítésnek nevezzük. Jelentősége abban áll, hogy a felderítés során eredményesen határozhatja meg (majd szűkítheti) a gyanúsított kört (...).*<sup>108</sup> A nehézségek persze itt is rögtön szembetűnnek, hisz esetünkben aligha számolhatunk megfelelő mennyiségű mintával, ahogy már az is kérdéses, hogy egyáltalán mi számít megfelelőnek, vagy hogy mi is az a bizonyos mérték, melynek elérése után már azonosítási komplexum jelentőséget adhatunk az egyezéseknek.

A klasszikus, morellianus stíluskritikával, azaz az írásszakértéshez hasonlóan bizonyos kezek, esetleg homogén gyakorlattal dolgozó műhelyek azonosításával és szétválasztásával kezdve, e módszer a részletek és motívumok kidolgozásának a módjára, megformálásuk hogyanjára fókuszál. Egy idősebb apostolszobor esetében tehát nem feltétlenül az a kérdés, hogy ábrázoltak-e a kezén ereket, vagy ráncokat a homlokán, hisz ezek inkább motívikus részletek, s többnyire hozzátartoznak az ikonográfiai típushoz. Lényegesebb ennél, hogy ezeket hogyan dolgozták ki – bevéséssel, kidomborítással, sűrűn, vagy ritkán, szabályos, vagy szabálytalan rajzolattal –, még akkor is, ha természetesen más tényezők, például a méret, a téma, a tudás-, vagy az igény szintén befolyásolhatták a megformálást. Nem hallgatható el azonban az sem, hogy a megformálás módjának a szétválasztása egy motívumtól, vagy akár egy kompozíciótól sokszor bizonytalan, sőt, akár megoldhatatlan feladat is. A kidolgozás mikéntjét vizsgáló egybevetéseknél ráadásul nyilván az a legideálisabb, bár középkori anyag esetében ritkán adódó helyzet, ha azonos témáról, nagyjából egyező méretről és hasonló kompozícióról van szó. Amennyiben ugyanis ezek nagyobb mértékben eltérnek egymástól, rögtön felmerül a kérdés, nem ezekre az eltérésekre lehet-e visszavezetni a megformálás különbségeit is. Aligha képzelhető el ugyanis, hogy egy jobb, de akár átlagos képességű középkori mester csupán egyetlen módon tudott volna egy kézfejet vagy egy szemet kidolgozni. Buda esetében ez a megközelítésmód elsősorban mikroszinten, azaz az anyag belső összefüggéseinek, az egyes darabok, csoportok közötti kapcsolatrendszernek a feltárásánál bizonyult többé-kevésbé relevánsnak.

Miután az együttes fenti módszerrel történt vizsgálata a stílusforrásai kimutatásánál, azaz tágabb összefüggésekben mesterkezek, műhelyek szintjén gyakorlatilag már nem hozott eredményt, a stíluskritika kompetenciája e kérdésnél a grafológiáéval volt összevethető, s csupán egy szűkebb-tágabb gyanúsított kört meghatározása lehetett a reális cél. Arra volt tehát érdemes

<sup>107</sup> Kocsis Zoltán borítószövege, Beethoven: Pathétique-, Mondschein-, Appassionata-szonáta; zongora: Glenn Gould (CBS – Hungaroton, SLPXL 12607, Great Performances, 1983).

<sup>108</sup> Hengl 2021, 188 (a könyvre Kiséry András hívta fel a figyelmemet).

fókuszálni, hogy az egyes szobrok, csoportok jellemzői mely további, kisebb-nagyobb régiókra (városokra?) lehettek tipikusak, de adódtak olyan esetek is, ahol pusztán a nyugat-, illetve közép-európai kötődés többé-kevésbé világos szétszalazására volt lehetőség. Ennél pedig a kidolgozás módjának a vizsgálata helyett a középkori művészetet, azaz a szobrászatot is alapvetően alakító jellemzőknek, a figurák típusainak, kompozícióinak és egyes motívumainak a követése sokkal célravezetőbbnek bizonyult. „Személytelenebb-”, azaz sorozatjellegük, könnyebben terjedő voltak, és persze az összehasonlító anyag szűkössége miatt is jellemzők a nagyobb, régiós keretek között jóval megfoghatóbbak voltak, s a behatárolást e morfológiai tényezőknél túl – egyáltalán nem mellékesen – olykor még bizonyos ikonográfiai, vagy akár technikai megoldások is segítették.

Természetesen egészen más konklúzió vonható le abból, ha ugyanaz a típus vagy motívum egyetlen, vagy számos régióban bukkan fel, illetve ha ezeken belül csupán egy-két esetből ismert, vagy akár teljes területeket jellemez. Ezért pusztán két hasonló, vagy első látásra annak tűnő mű egymás mellé állítása és összevetése a viszonyukat, készítőik kapcsolatrendszerét illetően kevésbé nyújt lehetőséget következtetések levonására. Igyekeztem tehát nem megelégedni azzal, ha egy budai megoldást, részletet felleltem egy további mű esetében is, hanem amennyire ezt a korlátaim engedték, megpróbáltam mind időben, mind térben feltérképezni egy-egy vizsgált jellemző általános, vagy éppen ritka voltát. A minél tágabb környezet és a minél több viszonyítási pont ismeretében válik ugyanis kijelölhetővé egy azonosságnak vagy hasonlóságnak a szintje és minősége, helyének az egyedi–tipikus-skálán történő meghatározása.

Tekintve, hogy a budai lelet többnyire töredékes figurákból, sőt, sokszor csupán fragmentumokból áll, hatványozottan merül fel vele kapcsolatban a kérdés, mennyire érdemes kisebb-nagyobb, a teljes alakokból, átfogóbb összefüggéseikből kiragadott részleteket, kompozíciós elemeket, motívumokat önállóan is összevetni más emlékekkel. Ezen az úton ugyanis gyorsan a morelliánus módszer kritikájának a célkeresztjébe lehet kerülni, magunkra vonva azt a vádat, hogy az összetevőire „szételemezett” mű esetében éppen az egésznek, az összképnek, azaz lényegének a jellemzőire nem fogunk rátalálni.<sup>109</sup> Már csak a töredékes fennmaradás miatt sem engedhetjük meg azonban azt, hogy erről az eljárásról teljesen lemondjunk, megpróbálva persze szem előtt tartani az ezen körülményekből eredő korlátokat. Egy dologra azonban érdemes felhívni a figyelmet, ami a módszer létjogosultságát esetünkben inkább erősíti, noha ezzel kapcsolatban nem szokott szóba kerülni. Mára épp az internacionális gótika időszakáról közismert, hogy általános szobrászi eljárás módja a kompiláció volt, azaz különféle összefüggésből származó kisebb-nagyobb részletek, megoldások, motívumok egybekomponálása.<sup>110</sup> Ha pedig ez így volt, akkor bizonyos keretek között a részletösszevetéseknek nem csak hogy legitimációja van, de az ilyen vizsgálatok akár még a fenti eljárás módra vonatkozó újabb információkkal is szolgálhatnak.

A töredékességgel, s a korszak szobrászatának csekély mértékű fennmaradásával is összefüggésben áll az a szükségszerűség, hogy a budai anyag előképeinek kutatásába a monumentális kőszobrászaton kívül más műfajokat is bevonjunk. Természetesen ez is rejt magában veszélyeket, tagadhatatlan ugyanakkor, hogy egyes műfajok a korszakban kifejezetten

<sup>109</sup> Vö. pl. Ilg 1996 recenzióit, in: *Speculum* 72 (1997) 1186 (Colin Eisler); *Arte Cristiana* 85 (1997) 173–174 (Carla Vannutelli); *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61 (1998) 144 (Gerhard Weilandt).

<sup>110</sup> Főleg Beck–Bredenkamp 1977; Recht 1987, 359–369; Schmidt 1992, 331–332; Bertrand 1997, I. 131–148.

szoros kapcsolatban álltak egymással, azaz bizonyos szemszögből és esetekben kívánczik is a határok átjárhatóságának a vizsgálata.<sup>111</sup> A budai anyag esetében a faszobrászaton túl elsősorban a plasztikus kisművészetekről, ötvösségről, elefántcsont-szobrászatról van szó, de adott esetben akár a festészetről is, kiemelve e műfajból az olykor kifejezetten hasznos összehasonlítási lehetőséget nyújtó *grisaille*-technikát.

Az eddigiekben jobbra a szűk értelemben vett morfológia körébe tartozó jellemzőkről volt szó, noha az összevetéseknél fontos lehet a szobrászi gondolkodás struktúrájának, a megrendelő elvárásainak, vagy éppen a célzott közönség elképzeléseinek, azaz azoknak a tényezőknél a vizsgálata is, melyek a művek koncepcióját szintén alakíthatták. Létezésük és jelentőségük ugyanis tagadhatatlan, miközben persze az is könnyen belátható, hogy mindezek jobbra szintén formákon, megoldásokon, típusokon keresztül tudnak kifejeződésre jutni, azaz megfoghatókká válni a művek esetében. Érdekes továbbá azt is szem előtt tartani, hogy a középkorban nem a mai értelemben vett művészekkel, hanem mesterekkel kell számolnunk, akiknek a bevett gyakorlat, vagy a mintakövetés jóval inkább hozzátartozott a praxisához, mint az önálló, individuális koncepciók megvalósítása, de a megrendelők, illetve a közönség is sokkal kötöttebb struktúrák mentén viszonyult a műfajhoz. Egy több szempontból is igen erősen töredékes középkori anyag és ugyanolyan hiányos történeti háttére esetében pedig a morfológiai jellemzőkön túl e fentiek megragadása és összevetése – legalábbis a tapasztalatom szerint – méginkább bizonytalan és szubjektív, mint a kidolgozás, a formák, vagy motívumok egybevetése.<sup>112</sup>

Azon túl, hogy az 1400 körüli európai szobrászat anyaga az egykor volt mennyiséghez képest elenyésző mértékben maradt csak fenn, mindenki számára vannak különféle korlátai a még meglévő emlékek megismerésének is. Egy szélesebb körű téma vizsgálatakor senki nem tud minden felmerülő, vagy akár fontosabb darabot kifejezetten ebből az alkalomból felkeresni. S még ha ez a mai viszonyok közt akár elképzelhető is lenne, egészen más két összehasonlítandó szobrot egyszerre látni, mint mondjuk egymástól messzi helyszíneken, valamely időkülönbséggel, és a már látott emlékekkel kapcsolatban is fel szoktak merülni a későbbiekben olyan kérdések, melyekre a megtekintésükkor még nem terjedt ki a figyelmünk. A szobrok ráadásul sokszor olyan környezetben, összefüggésben láthatók – egy épület magasabb részén, fülkében, madárháló mögött vagy sötétebb térben –, ami miatt megismerésük a helyszínen is korlátozott. Mindezek miatt óhatatlanul is rá vagyunk utalva a fotók amúgy vonzóan kényelmes használatára, még azután is, ha már láttuk a tárgyat a saját szemünkkel. Főként háromdimenziós emlékek esetében ennek a veszélyeit pedig nem kell különösebben taglalni. A nem autopszián alapuló ítélet a szakma gyakorlatában mégis érezhetően nagyobb, mint kisebb mértékű, s az a helyzet is mindenki számára jól ismert, amikor egyszer csak rájövünk, hogy a látott művek esetében a róluk készített és azóta is használt fényképeink már sokkal jobban befolyásolnak minket, mint az élőben tapasztaltak. Amennyire persze ez lehetséges, a fotókon alapuló stíluskritikát tehát tanácsos elkerülni, vagy legalábbis az arányait lezorítani, de semmi esetre sem érdemes jelentősebb konstrukciókat, elméleteket azokra a konklúziókra építeni, melyeket kizárólag fényképek alapján tudunk levonni. Ideális esetben a fényképek egyrészt annak a kiválasztására szolgálnak, amit

<sup>111</sup> Vö. Grandmontagne 2004, 374–375.

<sup>112</sup> Természetesen más a helyzet épségben fennmaradt, s mondjuk sokalakos jeleneteket ábrázoló, ráadásul konkrét viszonyítási pontokkal is rendelkező művek esetében, vö. Suckale 2003b (2001), főleg 409–416, 421–428.

aztán előben is feltétlenül látnunk kell, másrészt bizonyos mértékig arra, hogy a már látott darab emlékét a későbbiekben is felelevenítsék. Mindebből az is következik, hogy a szakma számára kívánatos lehet tudni, a szerző mit látott a saját szemével, elsősorban az adott kutatás folyamán, illetve mi az, amit csak jobb-rosszabb fényképek alapján igyekezett megítélni.<sup>113</sup>

Mint ahogy a fentiekből bőven kiderülhetett, a stíluskritika művelésekor kizárólag az objektivitás területén maradni egyszerűen lehetetlenség, azaz elég tág szerep jut a szubjektivitásnak is – s természetesen már annak a megítélése sem problémamentes, hogy a kettő között hol is húzódnak a határok. Így annak ellenére, hogy az utóbbi mezsgyén is történő, alább következő lavírozásaim konklúzióit szakmai meggyőződésből teszem, eredményességének megítélését rá kell bíznom a mindenkori olvasóra – pontosabban annak ugyancsak a szubjektumára.

### III. A budai szobrok előképei

Az alábbi fejezetben a budai szobrok egy kisebb részét fogom túlnyomóan egyesével, néhány esetben pedig összefüggő csoportokban tárgyalni. A figurák, töredékek jórészt külön-külön történő vizsgálatát az indokolja, hogy a szoborlelet stílusa egyáltalán nem egységes, ezért ahhoz, hogy minél részletesebb képet kapjunk e viszonyairól, kevésbé általánosságban, messzebbről közelítve, mint inkább mikroszinten érdemes körbejárni. A darabok kiválasztásának a kritériuma az volt, hogy melyekhez találtam az európai szobrászatból olyan párhuzamokat, amik összképüket, típusukat, kompozíciójukat, egyes megoldásaikat vagy motívumaikat illetően elég közel állnak hozzájuk. Legalábbis közel annyira, hogy abból valamilyen, a mestereik tanultságára, ismeretanyagára, a felhasznált formakincsre vonatkozó következtetés levonhatónak tűnt. Nem kevés olyan darab is van persze, melynél az analógiák inkább csak különféle fokú valószínűségekre adtak okot, s a mikroszintű megközelítés azzal is járt, hogy a lelet néhány fontosabb darabja konkrét párhuzamok hiányában nem fog szóba kerülni. Utóbbit természetesen magyarázhatja az összehasonlító anyag nagymérvű pusztulása is, de egy olyan minőségű és méretű emlékegyüttes esetében, mint amilyen a budai, bizonyosan számolnunk kell helyben kitalált megoldásokkal, először itt alkalmazott motívumokkal, vagy mondjuk keveredésből származó stílusjellemzőkkel is.

A szobrok, csoportok tárgyalásának a sorrendjét az határozta meg, hogy mely régióhoz köthetők, azon belül pedig aszerint következnek, hogy mennyire konkrétak, illetve bizonytalanok a felmutatható összefüggéseik. Olykor azonban a darabok egymás közötti viszonya is befolyásolta a sorrendet.

#### III.1. Prófétafej [1]

Azt az idős férfit ábrázoló karakterfej-típust, amit e töredék is képvisel, alapvetően a többé-kevésbé sematizáló részletek egybeszerkesztésével elért, valóságközelinek tűnő összkép, továbbá a

<sup>113</sup> Azon szobrok esetében, melyek az alábbi következtetéseimnél fontosabb szerepet játszanak, jelezni fogom, ha nem láttam őket előben.

pszichologizáló mondanivaló kiemelése érdekében elsősorban az anatómiai részletek térbeli hangsúlyozása, sőt, olykor eltúlzása, s bizonyos elemek aszimmetrikus és szabálytalan kidolgozása jellemez. (7, 55. kép) Némi előzmény után e típus a 14. század harmadik negyedében tűnt fel a francia szobrászatban, s onnantól kezdve végigkövethetőnek tűnik a budai fejig vezető láncolata.<sup>114</sup> Legfontosabb korai emléke V. Károly koronázási jogarának Nagy Károly-figurája, melynél persze az ikonográfiai kötöttség miatt az arc erősen hieratikus beállítású és ünnepélyes megjelenésű.<sup>115</sup> Műfajukat és jellegüket tekintve, de időben is közelebb állnak Budához a vincennes-i Sainte-Chapelle egyes figuráinak fejei, főként azok, melyek a hajóban lévő, nagyjából az 1390-es évekből származó konzolokon láthatók.<sup>116</sup> Itt már világosan megjelennek a különféle érzelmek, mégpedig elsősorban ugyancsak az erős plasztikai tagolásnak és a szabálytalan, aszimmetrikus részleteknek az együttes használatával. Talán az északi fal VI. és VII. számú konzolcsoportján látható egy-egy középső alak a legjobb példája ennek, ezek fejénél ugyanis a budaihoz hasonlóan a koponyacsontozat kiemelése meghatározója a fiziognómiának, s előbbi esetében a felhúzott szemöldökök és a szemek alatti táskák egymástól eltérő megformálása is feltűnő.<sup>117</sup> (52. kép) Noha az ábrázolások témája, a gonosz elleni harc miatt ez elvárható lenne, úgy tűnik, az expresszivitás foka még nem éri el a Budán láthatót, melytől azért a megformálás elemeinek egy része is eltér.<sup>118</sup>

Nem csak összehatását, de részleteit illetően is szorosabb párhuzam Budához egy korban szintén közelebb álló párizsi főmű, a Merész Fülöp számára újévi ajándékként (1402/1403) készített ún. Mátyás-kálvária.<sup>119</sup> Ezen három fej is látható, melyeket érdemes egybevetni a budai töredékkel: Szent Jánosé, a főkötős, valamint a rövid hajú prófétáé.<sup>120</sup> (53. kép) Azonos az arcok domborzatának szokatlan differenciáltsága az erősen kiugró járomcsonttal, a mélyen behorpadó orcákkal, vagy az összeráncolt szemöldökök kihangsúlyozásával, s hasonló fokú az ezen eszközökkel megjelenített érzelmi telítettség is, amely a kálvária figuráinak az esetében már szinte karikatúraszerű. Az összevethető részletek közül leginkább a két próféta szakállát érdemes kiemelni, melyek szokatlan alakú, ormótlan, s zománcsal nem borított tömbjén csupán sűrűn bekarcolt, felületi vonalakkal érzékeltették a szőrzetet.<sup>121</sup> E ritkának mondható megoldás kőbe

<sup>114</sup> A típus megjelenésére és elterjedésére Didier-Recht 1980, 191–194.

<sup>115</sup> A jogarra főként Erlande-Brandenburg 1972, 333–334; Paris 1981, 249 (kat. 202 – Danielle Gaborit-Chopin); Paris 1991, 264–271 (kat. 57 – Danielle Gaborit-Chopin); Heinrichs-Schreiber 1997, 107–110; Paris 2004, 38–41 (kat. 6 – Elisabeth Taburet-Delahaye); ikonográfiájáról újabban Tomasi 2017.

<sup>116</sup> Elsősorban a „szakállas királytípust” képviselő fejeokről van szó, ld. Heinrichs-Schreiber 1997, 195–196. o., 212, 214, 218, 220, 222, 225, 231–241. kép; a kápolnának és szobrainak a datálására uo. 30–39, 158–160; Chapelot–Chapelot–Foucher 2001, 433–459; a vincennes-i szobrok és e budai fej kapcsolatára már Ulrike Heinrichs is utalt (Heinrichs-Schreiber 1997, 231).

<sup>117</sup> Heinrichs-Schreiber 1997, 231, 235. kép.

<sup>118</sup> A figuracsoportok témájára Heinrichs-Schreiber 1997, 176–180. Meg kell jegyezni, hogy a vincennes-i konzolalakok tanulmányozásának, illetve fényképezésének a lehetősége jelenlegi (2017), teljesen elhízott, ráadásul szükségtelen megvilágításuk miatt erősen korlátozott, így őket inkább csak Ulrike Heinrichs monográfiájának fotóanyaga, továbbá a tőle kapott felvételek alapján tudtam megítélni (itt is szeretném neki megköszönni a segítségét, hogy a kápolna szobrairól készített fotóanyagát beszkenelte és elküldte nekem). Nem zárható ki tehát az sem, hogy testközelű tanulmányozásuk esetén e konzolalakok kapcsolata a budai fejtöredékkel még közelebbinek tűnne.

<sup>119</sup> Kovács 1983; Kovács 2004, 16–111.

<sup>120</sup> Kovács 1983, 6. kép; ill. Kovács 2004, kép: 37. o. (középső és bal oldali fotó).

<sup>121</sup> Hasonló, de többnyire nem teljesen ugyanez a megoldás feltűnik a korszak egyéb ronde-bosse-zománcainál is, ld. pl. Kovács 2004, 219 (kat. 3 – alulról a második, jobb oldali apostol), 231 (kat. 45 – jobb oldali, zöld csuklyás alak), 232 (kat. 48 – Ádám).

átültetett, arányosabb változata jelenik meg a budai prófétán is, ahol a hasonló tömbforma felületét laposvésővel rovátkolták fel.

Érdeemes a szakáll megformálásának e szokatlan technikája mentén továbblépünk. Valamelyest összevethető kialakítás feltűnik ugyan a korszak Burgundiájában is – lásd a poligny (Jura) plébániatemplom Szent Lénárd-szobrát <sup>122</sup> –, de a budaihoz közeli tömbformával, ráadásul párhuzamba állítható arccal is csupán egyetlen, s egy másik régióban található kőszoborról ismert a számomra. Az auzoni (Haute-Loire) plébániatemplom Szent Péter-figurájáról van szó, amely a szakirodalomban majdnem ismeretlen, s csak nyilvánvaló párdarabja, egy ottani Madonna-szobor apropóján szoktak olykor rá is utalni.<sup>123</sup> (54–56. kép) Péter arcán, melyet az időjárás jól láthatóan megkoptatott, s talán valamelyest újkori beavatkozás is deformált, nem jelenik meg ugyan az az intenzív érzelmi töltés, ami a budai prófétát jellemzi, ez azonban nyilván az ábrázolt személy ikonográfiájával áll összefüggésben, ahogy az arc felületének kevésbé differenciált plasztikája is. A szintén eltérő, tojásdad alakú fejforma és a szakállnak az összképet jóval erőteljesebben meghatározó tömege ellenére – ami a Mátyás-kálvária említett, rövid hajú prófétájára emlékeztet <sup>124</sup> – a részlet-megformálások nagyon közelinek tűnnek: a rövid, enyhén resre nyitott, s lefelé görbülő száj; ennek viszonya az erősen lekopott bajuszhoz és a szakállhoz; az orrcimpáktól átlósan aláfutó, markáns barázdák; az azonos orrforma; az archoz képest kicsi arányú, s részleteit, például keretezését tekintve is feltűnően közeli, bár szabályos szemek; vagy az ornyereg mára nehezen kivehető, teljesen azonos rendszerű ráncai. Miután a Szent Péter-alakkal az irodalom gyakorlatilag nem foglalkozott, datálását és összefüggéseit illetően párjáról, a Madonnáról mondottak lehetnek irányadók. E figurát néha a 14. század végére, de többnyire a 15. század elejére keltezik, eltekintve most jóval későbbi, nyilvánvalóan téves datálásától.<sup>125</sup> Kiugró minősége, s földrajzi helyzete alapján egyfelől Jean de Berry auvergne-i műpártolásának körébe sorolták, Beauneveu-höz, sőt, állítólagos rokonához, a Dijonban Sluter alatt feltűnt Perrin nevű szobrászhoz is kötve. Többször felmerült azonban az is, hogy île-de-france-i, párizsi eredete lenne, vagy legalábbis közvetlenül tükrözi vissza a korszak ottani szobrászatának egy vonulatát.<sup>126</sup>

E felvetések mérlegelésébe itt most azért nem érdemes belemennünk, mivel a fenti párhuzamoknál van egy még közelebbi, sőt, teljesen nyilvánvaló, igen szoros analógiája is a budai prófétafejnek, amely ráadásul elég jól adatolt. Hasonlóan a Mátyás-kálváriához, szintén egy ötvösmunkáról van szó, az 1408/1409-ben a párizsi Saint-Germain-des-Prés apátja által három helyi mesternél, szűk egy éves határidővel megrendelt Saint Germain-ereklyetartóról, pontosabban annak fennmaradt, két híres prófétafigurája közül a Clevelandben őrzöttről.<sup>127</sup> (57–58. kép) Az eltérő fejfedőtől és a szakáll különböző kialakításától eltekintve itt szinte minden

<sup>122</sup> Witt 2009, 157–164. o., 74. kép. Az alábbiakban a Burgundia megjelölés alatt nem csupán a Hercegséget, hanem a tőle keletre eső Grófságot (Franche-Comté) is értem. A két terület szoros viszonyára a középkorban összefoglalóan ld. Witt 2009, 20–29.

<sup>123</sup> Baudoin I, 123. o., 135. kép; Baudoin V, 112–113. o., 185, 187. kép; Paris 2004, 335 (kat. 212 – Béatrice de Chancel-Bardelot).

<sup>124</sup> Az auzoni Szent Péter és a Mátyás-kálvária kapcsolatáról ld. még alább, a III.9. fejezetben!

<sup>125</sup> A Madonnára Casati 1933; Aubert 1933; Müller 1966, 48; Didier-Recht 1980, 197–198; Baudoin I, 123–125; Courtille 1997, 94–95; Baudoin V, 112–115; Paris 2004, 334–335 (kat. 212 – Béatrice de Chancel-Bardelot).

<sup>126</sup> A Madonnáról és származtatásáról ld. még alább, a III.9. fejezetben is!

<sup>127</sup> A terjedelmes irodalom közül ld. elsősorban Egbert 1970; Cleveland 1975, kat. 3; Köln 1978–1980, I. 64–65 (Robert Didier); Paris 1981, 272–273 (kat. 224 – Danielle Gaborit-Chopin); Paris 2004, 310–311 (kat. 190D – Elisabeth Taburet-Delahaye); Dijon–Cleveland 2004, 49–50 (kat. 15 – Elisabeth Taburet-Delahaye); Amsterdam 2017, 137 (kat. 27 – Frits Scholten). A figura vizsgálatához nyújtott segítségét Amanda Mikolicnak és Stephen N. Fliegelnek köszönöm.



ugyanaz.<sup>128</sup> Megegyezik az arcok formája, s különböző részleteik aránya egymáshoz képest; azonos az arcok felületének dinamikus plaszticitása, illetve annak mértéke a kiálló szemöldököktől a kiugró járomcsonton keresztül az alattuk besüppedő orcarészekkel (még ha ezek a bronz esetében a fotókon kevésbé vehető is ki); azonos formákkal alakították ki továbbá a rövid, enyhén lefelé ívelődő szájakat, az egyenes vonalú orrokat, a többszörös tagolással keretezett szemeket, vagy az erősen ívelődő, s középen felkanyarított vonalú szemöldököket; ugyanott jelennek meg bekarcolt, illetve bevéselt ráncok is, azaz a homlokon, az orrnyeregénél és az orrcimpák alsó sarkától átlósan lefelé; s ami kifejezetten lényeges, hogy a két arcon azonos módon jelentkeznek apró, de nyilvánvalóan tudatosan kialakított aszimmetriák, vagyis a jobb szem némileg kisebb, s más alakú, mint a másik, s ez a szemöldök nagyobb mértékben van felhúzva. Mindezeknek köszönhetően pedig szinte ugyanolyan a gyötrődő, fájdalmas érzelm megjelenítése az arcokon, még ha a clevelandi ennek intenzitása valamelyest kevésbé erőteljes is, talán a bronz apró méretéből következően. Ha a két mű azonos nagyságrendben, s anyagból lenne elkészítve, aligha vonná bárki is kétségbe, hogy ugyanabból a műhelyből, sőt, akár szobrásztól származnak. Így is világos azonban, hogy mestereik egyazon szűkebb, párizsi környezetnek a művészetében voltak jártasak.<sup>129</sup> Nem mellékesen e fentiek azt is felvetik, hogy legalábbis ebben az esetben, illetve környezetben a különböző műfajban, azaz a szobrászatban és az ötvösségben dolgozó mesterek között valamilyen módon kifejezetten szoros kapcsolat állt fenn.

A tárgyalt párhuzamok alapján a budai prófetafejet a 14. század második felének egy francia, udvari környezetben használatos karakterfej-típusára lehet visszavezetni, s stílusanalógiái az 1400 körüli, 15. század eleji Párizs egyik kiemelkedő, uralkodói és egyházi megrendeléseken is kimutatható szobrászi vonulatához tartoznak. A fenti darabok egy részével olyan mérvű a hasonlósága, hogy áttételekről nemigen lehet szó, ráadásul még csak közelítően sem tudunk hozzá további, összevethető darabokat találni a kortárs európai szobrászat bármely területéről. Mesterének így jórészt nyilvánvalóan a francia fővárosban kellett megszereznie azokat az ismereteket, melyek birtokában később Budán is dolgozott.

### III.2. *Férfiszent torzója* [2]

A figura típusa alapkompóziációjával együtt nem a 15. század elejéről származik. Már jóval előbb, úgy száz évvel korábban ismert volt a francia szobrászatban, amit több példa is igazol. 1300–1310 körüli egy harsonát fújó angyal a poissy (Yvelines) Szent-Lajos-kolostorból, s nagyjából egykorú vele egy-egy női alak az écouis-i (Eure) prépostsági templomban, illetve a roueni katedrális északi kereszthajójának kapuján.<sup>130</sup> (59–61. kép) Az enyhe kontraposztot mutató figurák magasan

<sup>128</sup> Érdemes megjegyezni, hogy a bronzfejen a szakáll különálló, spagettiszerű szálakból történt, meglehetősen ritka kialakítása megegyezik a budai lelet több darabjának is nagyon jellegzetes haj- és szakállmegformálásával, ld. erről alább, a III.9. fejezetben!

<sup>129</sup> Hogy a típuson túl a teljes stílusazonosság is nyilvánvaló legyen, érdemes ellenpróbaként e fejséma mondjuk nagyjából egykorú, burgundiai verzióját melléjük rakni, ld. pl. a Champmol Mózes-kútjának Ézsaiás-fejét (Morand 1991, 62–65. tábla), egy Poligny-ból származó Szent Pál-figuráét (Witt 2009, 59–65. o., 20. kép), vagy ugyanennek az apostolnak egy Baume-les-Messieurs-ben (Jura) lévő szobrát (uo. 76. o., 35. kép).

<sup>130</sup> A poissy figurára Erlange-Brandenburg 1988, főleg 43–45, 56–60. o., 1–6, 14–17. kép; Paris 1998, 90 (kat. 42B – Béatrice de Chancel-Bardelot, Jean-René Gaborit); Écouis-re Gillerman 1994, 102–106, 184–185; Paris 1998, 103–104 (kat. 52 – Françoise Baron); Rouenra Schlicht 2005, 306. o., 10.a kép.

megkötött tunikát viselnek, melynek öv alatti kompozícióját a kilépő, valamelyest behajlított jobb láb és a tőle jobbra, párhuzamosan futó, s feltűnően vaskos, alján a talp alá benyúló sípredő határozza meg. Az eltérő hangsúlyokkal és más összefüggésekkel tulajdonképpen már a 13. századból is ismert, s elsősorban Madonna-figuráknál alkalmazott alpmegoldást a tunikára boruló köpeny elrendezése teszi valamelyest egyedibbé.<sup>131</sup> Ráterítve a vállakra, a köpeny a test nagy részét elől szabadon hagyja, s felemelt bal alkarjukkal a figurák ezt az oldalát felvonják, hozzászorítva a derekukhoz. A poissy angyal és a roueni szent abban is megelőlegzi a budai szobrot, hogy jobb karjukat enyhén behajlítva, testüktől kissé eltartva leengedik, s köpenyük itt húzódozó szélé csuklójuk felett hátrafelé átfordul a karjukon.

A fenti típus és kompozíció 1400 körül is ismert volt. Ez az alapsémája többek közt egy alabástrom Madonnának Amszterdamban, melyet jobbra a 15. század elejére kelteznek, s burgundiai, dél-németalföldi és északfrancia lokalizációján túl az utóbbi időkben újabb stíluskritikai és viselettörténeti érvekkel igyekeztek île-de-france-i eredetét és udvari kötődését bizonyítani.<sup>132</sup> (62. kép) E felvetést méginkább igazolhatja a figura egy eddig nem említett analógiája. A vincennes-i kastélykápolna 1390-es években készült főkapu-archivoltjának egy angyalalakja ugyanis majdnem ugyanezt a kompozíciót ismétli.<sup>133</sup> (64. kép) A két szobor stílusa nem teljesen azonos, talán a különböző anyaghasználatra és az eltérő funkcióra is visszavezethetően, mindenesetre példájuk azt bizonyítja, hogy a századforduló körüli Párizsban és környékén a budai szobor figuratípusa és kompozíciója udvari környezetben jól ismert volt.<sup>134</sup>

Ami a vincennes-i angyalt illeti, az amszterdaminál sok tekintetben, a megformálást illetően is közelebb áll a budai alakhoz. (62–64. kép) Noha ez utóbbi szobor, legalábbis fő nézetét tekintve kecsesebb, mint a kontraposzt majdnem teljes hiánya miatt merevebbnek tűnő angyal, az állásmotívum, a karok tartása szinte ugyanaz, a tunikának mind a felső, mind a derékkötés alatti részén szó szerint ismétlődő részletformák vannak, s jórészt a köpeny elrendezése is egyezik. A stílust illetően persze jelent némi különbséget, hogy a budai figura plasztikusabban van kidolgozva, kissé zsúfoltabb redőelrendezéssel, s vaskosabban megjelenített drapériáinál az anyagszerűsége nagyobb hangsúlyt fektettek, mint a mindezekben szárazabb vincennes-i esetében. Ha azonban egy további példát is melléjük állítunk, szoros viszonyuk méginkább világos. (65–67. kép) A kompozíció, pontosabban főként az alsótest bő felére redukált része a 15. századi burgundiai szobrászatban is megjelent, s egy erősebben módosult formája Angyali üdvözlések Máriájánál ott valamelyest típusá is vált.<sup>135</sup> A számunkra most jó összevetést kínáló,

<sup>131</sup> Korai darabokra pl. Suckale 1971, 5, 8, 17, 19, 26. kép. A csípő tájékról lefutó, s a talpazaton elnyúló, hangsúlyos redőhöz vö. Schmidt 1992, 340–342 (Sichelfalte).

<sup>132</sup> Főként Baum 1932; Amsterdam 1973, 418–420 (kat. 733 – Jaap Leeuwenberg); Paris 1981, 165 (kat. 117 – Françoise Baron); Paris 2004, 217 (kat. 130 – Françoise Baron); Kleve 2004, 124–125 (kat. 40 – Frits Scholten); Amsterdam 2015, 60–61 (kat. 13 – Frits Scholten).

Nem felel meg a valóságnak az a fel-felbukkanó megállapítás, hogy a Madonnát korona nélkül ábrázolták volna, s ez világias öltözete mellett szintén udvari dámaként történő megjelenítésére utalna. Jól kivehető ugyanis, hogy ahol Mária fejkendőjén a ráncok lefelé elindulnak, enyhén bemélyülő perem fut körbe a fejen, nagyjából vízszintes vonalban. Nyilvánvalóan ide volt felhelyezve, vagy legalábbis ide szánták a feltehetően fémből tervezett koronát. Az amszterdami figura Londonban lévő párdarabjára London 1988, 170–173 (kat. 50 – Paul Williamson).

<sup>133</sup> Heinrichs-Schreiber 1997, 188. o., 188. kép.

<sup>134</sup> A kompozíciónak a jobb láb környezetére kiterjedő része megjelenik La Ferté-Milonban is, a kastély főbejárata fölötti Mária koronázása-dombormű bal szélső angyalánál. A domborműre és készítőinek részleges azonosságára a vincennes-i archivoltszobrok mestereivel Heinrichs-Schreiber 1992, 107; Erlande-Brandenburg 1994; Heinrichs-Schreiber 1997, 205–209; Pleybert 2001c, 213–216.

<sup>135</sup> Bertrand 1997, I. 79–81, II. 17. tábla.

helyben korai példája egy 1415–1430 körül készült Evangélista Szent János-figura a baume-les-messieurs-i apátság templomában.<sup>136</sup> Megfelelve a burgundiai szobrászat akkori fő vonulatának, a kompozíció bonyolultsága és dinamizmusa, a térbeliségnek, a plasztikus megoldásoknak a hangsúlyozása és az öltözetnek a testet elpalástoló súlyos tömege itt erősen el van túlozva a vincennes-i figurához képest, amihez „mértéktartóbb” kidolgozásával egyértelműen közelebb áll a budai.<sup>137</sup>

Egy dolgot érdemes itt még megemlíteni, amit az előbb már érintettünk is. A vincennes-i angyalnak szinte teljesen egyenes a tartása, noha enyhén behajlított jobb lába és némileg a drapériaredők vonalvezetése is utal valamiféle kontrapoztra. A budai darabnál a testtartás jól kivehető és konzekvens, de ami igazán meglepő vele kapcsolatban, s jórészt magyarázza is e figura kiugróan finom, harmonikus tartását, hogy esetében nem gótikus, hanem klasszikus, azaz antik kontrapoztról van szó: az alsótesthez képest a felsőtest csak az alsó szakaszán dől ellentétesen, majd visszahajlik, hogy a vállvonal a csípő vonalával háromszöget zárjon be.<sup>138</sup> A középkor északi szobrászatában e megoldás kifejezetten ritka volt, úgy tűnik, francia területre korlátozódott, s az itt tárgyalt figuratípus példái közt több esetben is előfordul.<sup>139</sup> Egyértelmű ugyanakkor az is, hogy utóbbiak közül e klasszikus testtartást a budainál adták vissza a leginkább határozottan és következetesen.

A fentiek alapján nyugodtan állítható, hogy a budai figurát készítő mester az 1400 körüli párizsi szobrászatnak legalábbis egy szegmensét jól ismerte, amely az uralkodói megrendelésekkel is összefüggésben állt. A vincennes-i és a budai szobor közti típus és kompozíciós egyezés, kiegészítve azonos motívikus elemekkel, de stíluskötődéssel is, arra utal, hogy ezeket az ismereteit a szobrász aligha áttételeken keresztül, hanem közvetlenül, azaz párizsi tapasztalatok, leginkább tanultság útján szerezhette meg. Ami pedig a figurák kidolgozása közti nem túl nagy, de érzékelhető eltérést illeti, annak okáról nehéz biztosat mondani. Talán visszavezethető az eltérő mesterekre, esetleg valamiféle burgundiai befolyásra, de a szobrok keletkezése közti legalább másfél-két évtizedre, azaz a párizsi szobrászatban ennyi idő alatt bizonyosan bekövetkezett változásokra szintén.

### III.3. *Angyali üdvözlés (?) Máriájának torzója* [3]

E figurához nem sikerült olyan magától értetődő párhuzamot találni, mint az előzőhöz. Mivel azonban a két szobrot nagy valószínűséggel ugyanannak a kéznek tulajdoníthatjuk, a Mária-alakhoz is a fent körvonalazott művészi környezetből érdemes kapcsolódási pontokat keresni.<sup>140</sup>

<sup>136</sup> Troescher 1940, 119. o., 337. kép; Bertrand 1997, I. 107–108, II. 22/1. tábla; Roser 2004, 279. o., 3. kép; Roser 2006, 29–30. o., 6. kép; Witt 2009, 155–157, 168. o., 71. kép

<sup>137</sup> A szóban forgó figuratípus másfajta és jelentősebb módosításokkal Vienne-ben (Isère) is feltűnik 1400 körül, a székesegyház nyugati homlokzatának déli kapuarchivoltjában (Troescher 1940, 65–66. o., 125. kép, bal figura).

<sup>138</sup> A budai anyag egy másik szobrával [12] kapcsolatban a klasszikus és középkori kontrapoztról részletesebben is ld. a III.8. fejezetet!

<sup>139</sup> Ld. a poissy-i és a baume-les-messieurs-i figurát!

<sup>140</sup> Bár a két szobor [2,3] testtartása és drapériakompozíciója alapvetően tér el egymástól, s így első látásra nem feltétlenül merül fel, hogy mesterük azonos lehetett, jó néhány olyan részletmegfelelés van közöttük, melyek elég világosan egyazon szobrászkézre utalnak. Ráadásul mindkettő számos hasonló jellemző miatt lóg ki a budai anyag kisebb méretű szentsorozatából [13–18]. A többiekkel ellentétben az alakok főnézetén és hátoldalán már egyáltalán nem érzékelhető kiinduló kötömbjük alapformája; azonos a vékony talapzatuk kialakítása, illetve az is, hogy a rányúló

A régióra valamelyest utal már a figura alapkompozíciója, melyet elsősorban köpenyének elrendezése határoz meg. (68. kép) A vállakra ráterülő drapéria bal felé egyenesen nyúlik le a talpazatig, míg másik oldala a test előtt, a bal kar alatt áthúzódik, s felső csücskét jobb alkarjával a figura a derekához szorítja. A köpenynek ez a fele azonban nem kötényszerűen jelenik meg az alsótest előtt, hanem szintén leér a földig. Egyszerűsége ellenére e kompozíciónak nem túl gyakoriak a pontosabb analógiái, s úgy tűnik, a korszak közép-európai szobrászatában nem is volt ismert. Francia területen is ritkának mondható, s mintha elsősorban Angyali üdvözleték Máriájával kapcsolódott volna össze, amely téma a budai darabnál is a legvalószínűbb.<sup>141</sup> A köpeny-elrendezés legközelebbi ismert párhuzamát egy Villers-Saint-Paulban (Oise) fennmaradt, Párizsba összefüggésbe hozott, 1400 körüli szobor nyújtja (69. kép), de hasonló kompozíciót használtak egy Bruyères-le-Châtelben (Essonne) látható, 1420–1423 körüli üvegablak Máriájánál, melynek készítését szintén Párizsba lokalizálják, s feltűnik a Louvre egy francia (?) elefántcsont-faragványán is, ugyancsak a 15. század első harmadából.<sup>142</sup> A század későbbi szakaszában megjelent aztán Burgundiában, legalábbis a dijoni Musée des Beaux-Arts egy olvasó női szentjének tanúsága szerint (70. kép), s egy variánsa, melynél a figurák mindkét karjukkal felvonják köpenyüket egy-egy szélét, e régióban típusú is vált, már a 15. század második felében.<sup>143</sup>

A fenti példák stílusanalógiaként kevésbé jöhetnek szóba a budai figurához. Összevethető megformálásokat részben eltérő típusú és kompozíciójú szobroknál lehet látni, mégpedig elsősorban a vincennes-i Sainte-Chapelle már idézett portálarchivoltjának alakjainál. Mária szokatlan, s ezért jellegzetes állásmotívuma, azaz hogy nagyjából térd alatt enyhén az egyik oldalra hajlik, efölött viszont függőleges, s csak a felsőteste dől a másik irányba kissé merev, suta tartással, két figuránál is megjelenik a kapun. (71–72. kép) Az északi oldalon, alulról a második mezőben jobbra, illetve a másik oldal alulról számított negyedik mezejének bal felé eső angyalánál látni e kissé bizonytalan, szinte elbillenő testtartást – persze csak ha szemből, azaz majdnem a kapunyílásból nézzük az alakokat.<sup>144</sup> E figuráknál, illetve az előbbi mögött álló angyal esetében egy további, meghatározó jellegzetessége is megjelenik a budai szobornak. Köpenyük felsőtestüket betakaró részét hasonló hangsúllyal és jelleggel borítják be az egymás alatt, monoton módon, párhuzamosan sorjázó U-alakú redők, mint Budán. Noha különbségek is vannak a drapériamegformálások közt, azok nagyon emlékeztetnek az előbbi budai férfiszent [2] és vincennes-i párja kapcsán már szóba került eltérésekre. Az öltözet anyagát a budai figurán vaskosabban jelenítették meg, mint a hozzájuk képest vékonyka szövetű ruhákban ábrázolt vincennes-i angyalokon, s így Márián a redők is plasztikusabban és zsúfoltabban tagolják a drapériát.

---

drapéria ezek majdnem egész felületét befedi; szinte szó szerint ugyanúgy dolgozták ki a tunikák derékkötésénél a laposan kibuggyanó redőket; megfelel egymásnak e ruhadarab plasztikusan megfaragott íves nyakkivágása és a köpenyek gallérszerű kitüremkedése a nyak körül; egyező a karok ruhaujjának harmonikaszerű gyűrődése; mindkét figuránál megjelenik a maga alá hajló, s elfekvő csepp alakot mutató drapériaredő a talpazaton; azonos a haj és a szakáll tincseinek a megformálása és elrendezése; és mindegyik alaknál alkalmazták a duplán hajtott köpeny motívumát, a férfiszentnél gyakorlatilag a teljes ruhadarab esetében, Máriánál pedig az alsótest előtt.

<sup>141</sup> A szobor ikonográfiájára ld. a szerző készülő monográfiájának „Az ábrázolási témák” című fejezetét (kézirat, 13–14. o.)!

<sup>142</sup> Paris 2004, 152 (kat. 77A – Françoise Baron); 350–352 (kat. 219 – Françoise Gatouillat); 213 (kat. 126 – Danielle Gaborit-Chopin); az első figura összefüggésére a budai alakkal vö. már Budapest–Luxemburg 2006, 328 (kat. 4.19 – Takács Imre).

<sup>143</sup> A dijoni szoborra többek közt Dijon 1960, 16 (kat. 19 – Pierre Quarré); Quarré 1978, 158 (kat. 90–93); Bertrand 1997, IV. 89 (kat. 61); a burgundiai típusra Bertrand 1997, I. 60–65 (az ún. autuni Magdolna-típus).

<sup>144</sup> Heinrichs-Schreiber 1997, 188–189. o., 184, 189. kép (más nézőpontokból).

Nagyon hasonló a viszonya a budai szobornak a Musée de Cluny egy könyvet tartó női szentjéhez is. (73. kép) Talán szintén egy Angyali üdvözlés Máriajáról van szó, melynek készítését ugyancsak Párizsba lokalizálják.<sup>145</sup> A testtartás és a kompozíció nem egyező, de az alakok térbelisége, részleteik plaszticitásának a foka ugyanaz, ahogy az arányaik is. Utóbbi „kötényrészén” szintén megjelennek az egymás alá sorolt U-redők, a lapos posztament itt is teljesen beteríti a lenyúló drapéria, s szinte azonos az enyhén hullámzó hajnak a kidolgozása is. (77–78. kép) E többé-kevésbé általános tulajdonságokon túl megfoghatóbbnak tűnő egybeesést jelent a tunika alján, a talpzigatig lenyúló két hangsúlyos redő, melyek ugyanabban az összefüggésben, azaz a szétnyúló köpeny által keretezve, azonos plaszticitással, s elég közeli megformálással lettek kifaragva.<sup>146</sup> (74–75. kép)

E lefutó kettős redőnek az amúgy nem ritka motívuma kidolgozását tekintve is szó szerint köszön vissza azon az amszterdami Madonnán, melyet az előbbi budai férfialakkal [2] hoztunk kapcsolatba.<sup>147</sup> (76. kép) A vaskosabb, s előrébb álló redő ugyanolyan enyhe átlóban húzódik lefele, ugyanott törik meg, s hajlik el felületén kagylószerű bemélyedéssel, mint Budán, s balra tőle azonos módon jelenik meg a vékonyabb, alul mögéje befutó másik is. De az amszterdami darabbal, melynek egyáltalán nem mellékesen pontosan ugyanaz a fejtípusa, mint a Musée de Cluny olvasó női szentjének (77, 79. kép), teljesen egyező a budai enyhén hullámos hajának, szögletes keresztmetszetű tincseinek a megformálása is, továbbá feltűnik itt egy olyan megoldás, amely a francia szobrászattal ellentétben Közép-Európában gyakorlatilag ismeretlen. A Madonna fejkendőjének az alja nem ráterül a vállakat borító köpenyre, hanem befut alá. (79. kép) A két ruhadarabnak egykor ez a viszonya volt látható a budai Márián is, melyről ma már csak a kendő egy apró, gyűrött részlete árulkodik a jobbra eső hajköteg, s a külső oldalánál húzódó köpenyszél között. (78. kép)

Szintén apró, de markáns részlete a budai Máriának, hogy a bal válláról lenyúló hajköteg befelé eső oldalán, egymás alatt két hajtincs is felfelé csavarodó, kicsiny kunkorban végződik. Egyesével e megoldás aligha keltené fel a figyelmünket, szabályosan ismétlődve, olykor már szinte mustraszerűen beborítva a hajkoronát azonban olyan motívummá vált, amely a 15. század középső harmadától kifejezetten Burgundiára volt jellegzetes, s más régiókban inkább csak elvétve fordult elő.<sup>148</sup>

A fenti, többnyire csupán kiragadott kompozíciós- és motívikus kapcsolatoknak, továbbá megformálásbeli egyezéseknek természetesen nem mindegyike tűnne iránymutatónak, főként nem egyenként – sőt, egy részük akár fel se tűnt volna –, ha a Mária-szobor budai párdarabja nem jelölte volna ki határozottan a párizsi környezetet. Így viszont a részben eltérő testtartású, kompozíciójú és ikonográfiájú, azaz egymással nehezen összevethető szobrok tárgyalt részletösszefüggései együttesen nem csupán szemet szűrtak, hanem hangsúlyt is nyertek. Ráadásul

<sup>145</sup> Heinrichs-Schreiber 1997, 216. o., 284. kép (utalás e szobornak egy vincennes-i archivoltangyallal való kapcsolatára); Paris 2004, 321 (kat. 201 – Elisabeth Antoine). A figura megtekintéséhez nyújtott segítségét Rachel Beaujean-Deschamps-nak köszönöm.

<sup>146</sup> Érdemes megjegyezni, hogy a párizsi szobor köpenye kétrét hajtott, s így van ráterítve az alakra, bár némi következetlenséget jelent, hogy a jobb kar csak a felső rétegét emeli fel e félbehajtott drapériának. Úgy tűnik, hogy ez a 14. századból még jobban ismert elrendezés 1400 körülre, a 15. század elejére jóval ritkábbá vált, s noha a budai Márián csak alsóteste előtt, egy szakaszon jelenik meg a megoldás, párdarabján, a férfiszobor [2] szintén így ábrázolták a köpenyt.

<sup>147</sup> A motívum említését ld. pl. Ghent 1994, 53, ahol az 1400 körüli tournai-i szobrászat jellegzetességeként tárgyalják. Az amszterdami Madonna irodalmát ld. a III.2. fejezetben!

<sup>148</sup> Ld. pl. Quarré 1978, 19, 30, 36, 38, 47, 52, 71, 91, 96. tábla

ha igaz az, hogy a gótikus szoboralakok esetében alsó, kevésbé lényeges és szembetűnő harmaduk kialakítása jobban árulkodik stíluskapcsolatokról, műhelyszokásokról, mint a felső kétharmadé, az amszterdami Madonnán és a Musée de Cluny női szentjén keresztül a budai figura beágyazottsága az 1400 körüli párizsi szobrászat egy vonulatába elég kézzelfoghatónak tűnik.<sup>149</sup> E származtatással az apró, már a párdarab esetében is felsejlő burgundi szál sem feltétlenül ellentétes, aminek a lehetséges okáról alább még lesz szó.<sup>150</sup>

#### III.4. *Férfialakok torzója* [4, 5]

A két figura leglényegesebb, meghatározó tulajdonságai azonosak: a felsőtest minimális elhajlása és az enyhén kilépő láb ellenére is gyakorlatilag függőleges, statikus testtartás; az (egykor) kifejezetten zárt kontúrból, de a merev ruhakompozícióból is adódó vaskos tömbszerűség; a súlyos anyagú öltözet dominanciája az alig érzékelhető testhez képest; a részletek jobbára szűkszavú, egyszerű megformálása; továbbá a mindezekből következő pillérszerű kinézet és monumentális hatás. Aligha függetlenül a székesegyházak királygalériáitól e jellemzők többé-kevésbé együttes megjelenése a késő középkor francia udvari szobrászatában egy jól körvonalazható figurtípust eredményezett, amit elsősorban a hatalmi reprezentáció egyre inkább profán összefüggésben is ábrázolt szereplőinél alkalmaztak. A műfaj gyökereit IV. Fülöp francia király (1285–1314) udvarának monumentális szobrászatáig lehet visszavezetni, amihez aztán V. Károly nyúlt vissza, hogy feltehetően ezzel is alátámassza az új uralkodóház, a Valois-k legitimációját. Károly addig ismeretlen mértékű és módú figyelmet fordított arra, hogy központi hatalmat megszemélyesítő figuráját a királyság szimbolikus, általa emelt vagy átalakított profán épületein megjelenítse. Ehhez kifejezetten a monumentális szobrászat műfaját használta, nyilvános, azaz az alattvalók számára is hozzáférhető helyszíneken, s alakja többnyire együtt szerepelt az uralmát különféle összefüggésekben alátámasztó további történeti személyekkel. A legszűkebb környezetéhez tartozók között példája egy-két esetben követésre is talált.<sup>151</sup>

Három, részben fennmaradt, részben értékelhető ábrázolásról ismert együttese van e műfajnak V. Károly korából, melyek alakjai a valamelyest eltérő megoldások, motívumok és kidolgozás ellenére ugyanahhoz, a szobrászat egyéb területein nemigen kimutatható figuratípushoz – eltekintve talán a síremlékek *gisant*-jaitól – sorolhatók. Az uralkodónak és feleségének a Louvre-ban őrzött, álló alakja, a Bastille-on elhelyezett, csak metszetről ismert szobra szintén feleségével, továbbá fiaival és Szent Antallal, illetve az amiens-i székesegyház *beau pilier*-jén a királyi család egyes tagjai és az udvari emberek jobbára egyenes, statikus beállításban, zárt kontúrokkal, súlyos tömbszerűséggel, továbbá lapidáris részletkidolgozással jelennek meg, a körszobrokhoz képest is feltűnően testes és monumentális megfogalmazásban.<sup>152</sup> (80–82. kép)

<sup>149</sup> Vö. Suckale 2013, 20–22.

<sup>150</sup> Ld. erről a IV. fejezetben!

<sup>151</sup> A folyamatra részletesen Bennert 2004; Brückle 2005, 124–165; más nézőpontból, s nehezebben követhetően Carqué 2004, 339, 435–440, 514–543; vö. még Pradel 1951; Erlande-Brandenburg 1972, 306, 329–342; Schwarz 1986, 119–129; Pleybert 2001b, 50–54.

<sup>152</sup> A Louvre szobrára főként Erlande-Brandenburg 1968, 28–36; Sherman 1969, 51–55; Gaborit 1981; Paris 1981, 119–121 (kat. 68 – Françoise Baron); Schwarz 1986, 170–174; Paris 1996, 150 (RF 1337); Heinrichs-Schreiber 1997, 115–118; Salamagne 2010, 113–114. A Bastille figuráira Schmidt 1971, 81; Erlande-Brandenburg 1972, 329–331; Schwarz 1986, 126; Erlande-Brandenburg 1989, 27; Erlande-Brandenburg 1996, 140–144, 146–147; Heinrichs-

Károly halálával, utódja regnálása alatt a műfaj és figuratípusa nem tűnt el, csak a királyság kormányzását illető, megváltozott politikai és hatalmi helyzetnek megfelelően decentralizálódott. Immár egy valamivel szélesebb megbízóréteg használta fel, emlékei jobbra Párizson kívüliek, s a típus az ikonográfia egyéb területein is felbukkant.<sup>153</sup> Sokatmondó, hogy VI. Károly egyetlen fennmaradt és ilyen, azaz profán összefüggésű, monumentális szoborábrázolása már nem is saját megbízásából készült. Nagybátyja, Jean de Berry rendelte meg poitiers-i palotájának a nagyterme számára, ahol a grandiózus kandallófelépítményen jelenik meg feleségének, illetve a megbízó és hitvese figurájának a társaságában.<sup>154</sup> (83. kép) A királynak ez a szobra – és valószínűleg az újkorban erősen kiegészített hercege is<sup>155</sup> – teljes mértékben beleilleszkedik az V. Károly-féle sorozatba, sőt, a konkrét előképe nyilvánvalóan az apának, azaz a megbízó herceg testvérének a Louvre-ban lévő figurája volt.<sup>156</sup>

Ha a budai szobrokhoz a tárgyalt típuson belül olyan párhuzamokat keresünk, melyek kompozíciós, motívikus, s esetleg a megformálásra is kiterjedő hasonlóságokkal rendelkeznek, a legkorábbi, ráadásul a legszorosabbnak tűnő emlék szintén Poitiers-ben található. A figuraegyüttes, melyet már Schwarz emlegetett Budával kapcsolatban, ugyancsak a hercegi palotát díszíti, a Maubergeonnak nevezett torony homlokzatait.<sup>157</sup> A sorozatból, amely egykor a hercegi párt, körülöttük pedig egy 1441-es forrás szerint a poitou grófság *vicomte*-jait és hűbérurait, azaz Jean de Berry ottani vazallusait ábrázolta, mára csak utóbbiak egy része maradt meg.<sup>158</sup> (84, 86. kép) A szobrok egyéb jellemzőinek leválasztása a típusukról nem könnyű feladat, amit nagyobb

---

Schreiber 1997, 55–56; Pleybert 2001b, 51–53; Bennert 2004, 157; Carqué 2004, 435–436; Brückle 2005, 155. Az amiens-i együttesre főként Troescher 1932, 43–48; Pradel 1955; Sherman 1969, 60–63; Schwarz 1986, 178–188; Praske 1998 (e szakdolgozat sajnos nem volt a számomra hozzáférhető); André 2003; Carqué 2004, 584–587; Brückle 2005, 159–161; Sandron 2006. Lásd továbbá az 1370-es évektől ugyanezeket a típusjellemzőket a francia hercegek nagypécstjének álló figuráin is (Vaivre 1989, 39–42; Zeman 1992)!

Érdemes már itt megjegyezni, hogy a két budai alak felsőtestének igen enyhe elhajlása megjelenik már a Louvre V. Károlyánál, méginkább amiens-i szobránál, ahol Louis d'Orléans esetében is megfigyelhető, s szintén e finom mozdulat jellemzi VI. Károly poitiers-i figuráját (utóbbira ld. alább).

Számos kérdőjel vehető fel Bernd Carqué konstrukciójával szemben, amely szerint e köztéren elhelyezett szobrok nyugodt megjelenése és egyszerű kidolgozása az egyik fő uralkodói erénynek, a *humilitas*-nak a bemutatására szolgált volna, mégpedig kifejezetten a nagyközönség, azaz nem az udvari publikum számára (Carqué 2004, 556–560). Azok a monumentális épületek ugyanis, melyeken e szobrok feltűntek, éppen hogy az uralkodói hatalom erejét és nagyságát szimbolizálták demonstratív jelleggel, ráadásul a figurák mindig jelentős magasságban történt elhelyezése eleve nemigen tette lehetővé, hogy kidolgozásukat így lehessen értelmezni. Nem is beszélve arról, hogy az átlagember aligha lehetett birtokában azoknak az információknak, melyekkel egy absztrakt morfológiai rendszert egy konkrét uralkodói erénnyel tudott volna megfeleltetni. Mindezekon túl az sem világos, hogy V. Károly testvérei ugyanehhez az ábrázolási műfajhoz miért használtak fel akkor e módus mellett egy másik, alapvetően eltérőt is, melyet viszont Carqué szerint a kifinomult ízléssel rendelkező udvari kör számára találtak volna ki (Carqué könyvéről vö. Andreas Puth és Michaela Krieger recenzióját is: *The Burlington magazine* 148 (2006) 343–344; ill. *Journal für Kunstgeschichte* 11 (2007) 210–219).

<sup>153</sup> Összefoglalóan, a fenti elméletének mentén Carqué 2007a, 332–360.

<sup>154</sup> A szobrokra Labande-Mailfert 1951, 39–41; Hilger 1961, 98–100; Schwarz 1986, 175–177, 181, 206; Watson 2000, 150–152; Paris 2004, 30 (kat. 1 – Diane Joy); Carqué 2004, 571–572; Rapin 2010, 79–80; Joy 2018, 439–444. Vö. még egy VI. Károlyal összefüggésbe hozott, erősen csonka és töredékes lovagalakot Marcoussis-ban (Essonne), melynek megbízója az uralkodó közvetlen embere, az 1401-től főudvarmesteri (*grand maître de l'Hôtel du roi*) tiszteletet is betöltő Jean de Montaigu volt (Berger 2009; Montaigu-re és művészeti megbízásaira Plagnieux 2006).

<sup>155</sup> A szobrok újkori pótlásaira Joy–Servant 2005, 313–314.

<sup>156</sup> Vö. Carqué 2004, 571–572.

<sup>157</sup> Schwarz 1986, 463–464.

<sup>158</sup> A Tour Maubergeon építéstörténetére részletesen legutóbb Rapin 2010, 63–73, 82–84; újkori átalakításaira Joy–Servant 2005, 315–332; a stílustörténeti szemszögből alig tárgyalt szobrokra Pilotelle 1860; Labande-Mailfert 1951, 32–36; Schwarz 1986, 207–209; Carqué 2004, 572; Brückle 2005, 162; Joy 2018, 435–439; az 1441-es adatra és a sorozat ikonográfiájára Favreau 1966, 1361–1362; Favreau 1991, 108–109; Autrand 1999; Autrand 2000, 373–375; Rapin 2010, 80–82.

mértékben nehezít, hogy az együttes mára rendkívül rossz állapotba került, s a magasban lévő alakokról soha nem jelent meg részletes leírású, szisztematikus és értékelhető fotóanyaggal kiegészített publikáció.<sup>159</sup> Mindenesetre Buda számára azok az igazán szembetűnő párhuzamok, melyeknél az öltözetek is jól összevethetők. A legnyilvánvalóbb analógiát a nyugati saroktorony középső, chaperonos torzója nyújtja sűrű, párhuzamos ráncokba szedett, földig lenyúló, s a karokról is uszályszerűen a talpzigatig érő ruhájával. (84. kép) A súlyos, robosztus, zárt körvonalú figura oszlopszerű, nyugodt állásmotívumával, s egyszerű megoldásokkal kidolgozott, szűkszavú, merevnek tűnő kompozíciójával pontosan ugyanazt a fajta monumentalitást sugározza magából, mint a budai szobrok. A kapcsolatot megegyező részletmegoldások is szorosabbra vonják: az alig kilépő bal láb, ami gyakorlatilag csak a ruha alól kibukkanó cipőorrton érzékelhető [ld. 4], a posztamensre egyes, illetve kettős, éles töréssel felgyűrődő drapériaráncok [ld. 4], vagy a figura középtengelyében lefutó, a többiekhez képest valamelyest előrébb ugratott, kettős sípredő [ld. 5].<sup>160</sup>

A Tour Maubergeon alakjait 1390 körülre keltezi a kutatás, ami minimum két és fél évtizednyi távolságra van a budai szobroktól.<sup>161</sup> A szóban forgó figuratípus azonban 1400 körül, sőt, még a következő évszázad első egy-két évtizedében is kimutatható a francia királyságban majd féltucatnyi, elsősorban a *princes des fleurs de lys* megbízására készült példa alapján. VI. Károly

<sup>159</sup> A figurákról megküldött fotóanyagáért Diane Joy-nak tartozom köszönettel.

<sup>160</sup> Ezen az alakon túl a budai figurákkal a nyugati saroktorony északi, a déli saroktorony nyugati és a keleti saroktorony keleti alakja vethető még leginkább össze.

A torony alakjainak gazdag gesztikulációs tárháza szintén emlékeztet néhány budai figura [4–6] nem túl szokványos kéztartására. Ezekre és lehetséges jelentésükre ld. a szerző készülő monográfiájának „Az ábrázolási témák” című fejezetét (kézirat, 45–47. o.)!

A Tour Maubergeon szobrain túl Jean de Berry környezetéből még egy emlékre érdemes itt utalni. Nem azért, mert részben a tárgyalt figuratípushoz tartozik, hanem amiatt, mert bizonyos jellemzői jól szemléltetik, hogy azonos típuson belül a kidolgozást illetően milyen jelentős különbségek is fennállhatnak. E példa tükrében pedig szemléletessé válik az is, hogy a budai és a poitiers-i szobrok viszonya jóval túl van az egyszerű típusazonosságon. Egy ismeretlen provenienciájú és összefüggésű, világi öltözetben megjelenő lovagalakról van szó, amely a bourges-i hercegi központ mellett, Morogues (Cher) plébániatemplomában őrződött meg (Pajot 1938–1941, 79; Müller 1966, 16; Scher 1971; Chancel-Bardelot 2004a, 88–89; Adrian 2004, 96–99). Az irodalomban 1400 környékétől a 15. század közepéig datált, jobbára udvari emberként meghatározott alakot témája, illetve a jelenlegi őrzési helyén található további művek alapján Jean de Berry megrendeléseire, konkrétan a bourges-i Sainte-Chapelle szobordíszéhez is kötötték, aminek a bizonytalanságára persze többször felhívták a figyelmet. Egyenes tartásával, zárt körvonalával, lapidáris részleteivel a szobor a tárgyalt, reprezentatív figuratípus fő tulajdonságai közül jó néhányat megtestesít. A budaiakhoz, s a Tour Maubergeonon láthatókhöz képest azonban egyértelműen hiányzik belőle az a súlyos tömörszerűség és monumentális hatás, ami utóbbiakat összeköti egymással, nem is beszélve most az eltérő részletmegoldásokról. Morogues-ben az előbbi „hiányok” alapvetően két jellemzőre vezethetők vissza. Az említettekhez képest e szobrot feltűnően vékonyra, szinte testetlenre faragták ki, elő- és hátoldalán kifejezetten lapos kidolgozással, ráadásul a figura arányai sokkal nyújtottabbak. Ezek a különbségek a talán más funkcion és elhelyezésen túl mindenképpen egy eltérő stílusról is árulkodnak (korábban, még csak fényképről ismerve e szobrot – Müller 1966, 24B kép –, melynek összehatása sokkal robosztusabbnak tűnik, mint élőben, szorosabb párhuzamot véltem felfedezni közte és a két budai torzó között: Papp 2014, 20; Papp 2016, 413 – a morogues-i figurát egy tours-i restaurátorműhelyben láthattam, amiért köszönet illeti az ott dolgozókat).

<sup>161</sup> A budaiai datálására ld. a IV. fejezetet! Miután a poitiers-i figurák keltezésére nincsen konkrét adatunk, teljesen az sem kizárt, hogy csak évekkel, akár évtizeddel 1390 után készültek el. A korábbi szobrok átépítésének előkészítését a fennmaradt elszámolások alapján 1384 végén kezdték meg, de a belsőben történt munkálatokat követően új, külső falsíkjaéhoz – melynek tetején az alakok is állnak – csak közvetlenül 1390 előtt fogtak hozzá. A szobroknak legalábbis az elhelyezésére tehát csak valamikor ezt követően kerülhetett sor (Rapin 2010, 65–73). Mindenesetre már róluk lehet szó 1388-ban, nagyméretű kötömbök vásárlása kapcsán (*pour fere tabernacles, ymaiges et autres pierres pour la thour de Maubergeon*, Rapin 2010, 81). A későbbiekből azonban már nem ismerünk rájuk vonatkozatható forrásokat. Nem tudni azt sem, hogy a palota építkezése pontosan mikor fejeződött be, ráadásul mai állapota miatt éppen a toronnyal kapcsolatban vetették fel többben is, hogy befejezetlen maradt (a kérdés összefoglalását Rapin 2010, 82–84; továbbá Andrault-Schmitt–Chauvaud–Veillon–Vigier 2014, 362–363).



egyik testvére, Valois grófja, Louis d'Orléans 1396-tól építtette ki a pierrefonds-i (Oise) várkastélyt, amely 1407-es halálakor valószínűleg még nem volt befejezve.<sup>162</sup> Az általunk vizsgált figuratípus itt az eddigi ikonográfiától eltérően tűnik fel.<sup>163</sup> A tornyok külsejét a legendás hősök monumentális szoborsorozata díszítette, amiből mára csupán néhány figura romos és részben kiegészített torzója maradt fenn.<sup>164</sup> A még leginkább ép Nagy Károly- és Bertrand Du Guesclin-alakon azonban jól érzékelhető az a fajta tömörszerű zártság, egyenes, nyugodt tartás és súlyos monumentalitás, ami a budai figurákat is jellemzi, véleményem szerint anélkül azonban, hogy a részletkidolgozásban szorosabb összefüggéseket is fel lehetne fedezni.<sup>165</sup> (87–89. kép) Louis d'Orléans egy másik, 1398–1407 között zajló várépítkezésén, La Ferté-Milonban (Aisne) hasonló ikonográfiával jelenik meg ugyanez a figuratípus, csak az elkészült tornyokra hősök helyett hősnőket helyeztek ki.<sup>166</sup> Amennyire lepusztult állapotuk és magas elhelyezkedésük miatt még kivehető, a négy ma látható alakot nagyon hasonló típusulajdonságok jellemzik, mint a pierrefonds-iakat. A kutatás részben azonos szobrászcsoporthoz feltételez a két kastély építkezésén, melynek egyes tagjai a vincennes-i Sainte-Chapelle-en is dolgoztak volna a korábbiakban.

Ugyan nem profán összefüggésbe tartoznak, de Pierrefonds és La Ferté-Milon szobraival szemben nem is feltétlenül csak típuskapcsolat vehető fel két további, a budaiakhoz ráadásul időben közelebb álló emlék esetében. A 14. század közepéről származó, s a 18–19. században elbontott párizsi Saint-Yves-kápolna homlokzatát 1409 és 1413 között építették újjá.<sup>167</sup> A fennmaradt elszámolások alapján úgy tűnik, a munkálatok vége körül készítették el a bejárat két oldalára a donátorpárnak, V. János bretagne-i hercegnek, s feleségének, a kápolnát jelentősebb összeggel támogató VI. Károly király egyik lányának a szobrát. (90. kép) A poitiers-i figurákkal is összefüggésbe hozott, monumentális alakokról két részletesebb ábrázolás is fennmaradt, egyrészt a Gaignières-gyűjteményben, illetve Millin *Antiquités nationales*-jában.<sup>168</sup> A herceg szobra világosan a tárgyalt figuratípushoz tartozott, s amennyire Millin hitelesebb képe alapján megítélhető, számos további jellemzője is összecseng a budai alakokkal. A figuraarányok egyezőek; a testet majdnem teljesen elkendőző öltözet itt is meghatározó szerepet játszott; az alakot Budához hasonlóan széles vállakkal ábrázolták; az alig kilépő jobb lábat csak a kilógó cipőorr jelenítette meg; s a sűrű, függőleges ráncokba rendezett, földig érő öltözet hossz tengelyében itt is kivált egy kettős sípredő. Sajnos a szobor hiányában, pusztán a metszet alapján nehezen dönthető el, hogy e jobbra típus-

<sup>162</sup> A középkori várkastélyra részletesen újabban Mesqui 2008; az építkezés datálására Mesqui–Ribéra–Pervillé 1980, 305–307.

<sup>163</sup> A kastély szoboranyagára Bonnet-Laborderie 1982; Heinrichs-Schreiber 1997, 205–209; Pleybert 2001c, főleg 207–213; Paris 2004, 131–132 (kat. 60 – Françoise Baron), 222–223 (kat. 133 – Françoise Baron).

<sup>164</sup> A töredékek fő darabjainak állapotfelmérését a 19–20. századi kiegészítésekkel jelölve ld. Payre–Andre 2012 (a kéziratot dokumentációhoz való hozzáféréseért Geneviève Rager-nek tartozom köszönettel).

<sup>165</sup> Közelebbi stíluskapcsolat felvetésére Buda és Pierrefonds között ld. Heinrichs-Schreiber 1997, 232; Zeman 1998, 135. Az az egy-két, stíluspárhuzamként is értékelhető részlet, ami kapcsolatban állhat a budai anyaggal, nem a most tárgyalt két torzóval függ össze, ld. erről alább, a III.6. fejezetben!

<sup>166</sup> A várkastélyra Lefèvre-Pontalis 1911; Mesqui–Ribéra–Pervillé 1980, 307–310; Paris 2004, 132–133 (kat. 61 – Arnaud Alexandre); a dokumentatív részletességgel soha nem publikált szoboranyagra (a főkapu feletti, gyakrabban tárgyalt, hatalmas domborművel együtt) Erlande-Brandenburg 1994; Heinrichs-Schreiber 1997, 205–209; Pleybert 2001c, főleg 213–219.

<sup>167</sup> Prache 1993–1994, 570–572; Paris 2004, 86 (kat. 34 – Philippe Plagnieux); Plagnieux 2011.

<sup>168</sup> A fenti irodalom mellett az ábrázolásokra és a szobrokra (részben még téves adatokkal) Schmidt 1992 (1981), 133–136; Schwarz 1986, 210–211.

és motívumjellemzők hogyan voltak pontosabban megformálva, mindenesetre ennyi alapján is felvethető, hogy a párizsi figurának a kidolgozása is közel állhatot a budai torzókéhoz.<sup>169</sup>

E bizonytalanság egy további, fennmaradt rokon emlék esetében szintén nem osztható el teljesen. A Saint-Yves-kápolna új homlokzatának egyik építőmestere, Geoffroi Sevestre volt a vezetője a chartres-i székesegyház déli oldalánál emelt ún. Vendôme-kápolna munkálatainak.<sup>170</sup> Az 1413-ban alapított, de csak 1417-ben megépült kápolna számára mintha csak a Millin-ábrázolás Bretagne-i Jánosa alapján faragták volna meg az alapító, a hercegi családból származó Louis de Bourbon, Vendôme grófja szobrát, melyet felesége és egy Angyali üdvözlés két figurája egészít ki.<sup>171</sup> (92. kép) A kápolna homlokzatán látható szobrok így egyértelműen Párizs művészetét képviselik a 15. század második évtizedéből. A nyilvánvalóan egyazon figuratípuson és összevethető öltözetben túl itt is nehezebb azonban arra a kérdésre válaszolnunk, hogy a stílus tekintetében milyen mérvű is a kapcsolat Budával. Elég, ha csak a gróf ruhájának hosszan lefutó, oldottabb, lazább sípredőire gondolunk a Budán, de a tárgyalt poitiers-i szobron is látható szabályos merevséghez képest, noha e különbség persze származhat abból is, hogy Chartres-ban egy vékonyabb szövetű, más anyagú, s eltérő szabású öltözetet kívántak ábrázolni.<sup>172</sup> Feltűnő, s óvatosságra intő jel ugyanakkor az is, hogy a kápolna további szobrai és a budai együttes között még csak típus hasonlóságra utaló jellemzőket sem lehet érzékelni.<sup>173</sup>

<sup>169</sup> Schwarz 1986, 463 a 18. századi metszet hercegalakjának arckifejezését vetette össze néhány budai fejével, ami számomra túlzásnak tűnik.

<sup>170</sup> Az összefüggésre és a kápolnára Prache 1993–1994.

<sup>171</sup> A szobrok eredetileg a kápolna belsejében álltak, s csak valamikor a 18–19. században helyezték át őket kívülre, a hatalmas ablak két oldalára, ahol amúgy eredendően is kialakítottak szoborfülkéket (Prache 1993–1994, 572–573). Testközeli vizsgálat hiányában nehéz megmondani, hogy a feltűnően eltérő állapotú figuráknak mely részei vannak átfaragva, esetleg pótolva. A herceg feleségének feje már csak arányai miatt is nyilvánvalóan újkori, de arcának fiziognómiája alapján talán még az is felmerülhet, hogy már a férjéé sem az eredeti. A donátorpárnak a Millin-metszettel való egybeesése akár még azt a gyanút is felvethetné, hogy egyáltalán mi középkori itt, ha a hasonlóságot nem magyarázná kellően, hogy mind a párizsi, mind a chartres-i kápolna esetében a szobrok tervezése és kivitelezése az építőműhelyen belül, azaz akár azonos mester (Geoffroi Sevestre?) vagy mesterek által is történhetett (vö. Plagnieux 2011, 171–172; Prache 1993–1994, 571–573).

<sup>172</sup> A fenti eltérések valamelyest a budai szobrok töredékes fennmaradásából is származhatnak. A sípredőknek például az a fajta ellapítása, ami a gróf jobb térdé környékén látható, s ami a ruhakompozíció alsó részén a szabálytalanságok okozója, Budán is megjelenik az egyik alak [5] bal térdénél, csak lefelé a folytatása, azaz a szimmetriából egykor feltehetően kilépő részek mára elpusztultak. Hasonló, csak kisebb volumenű megoldások a másik budai alakon [4] is láthatók, a talapzat feletti sávban.

<sup>173</sup> Nem figyeltek fel eddig arra, hogy a chartres-i kápolna Gábrriel arkangyala nem csak típus, de határozott stíluskapcsolatot is mutat a pierrefonds-i várkastély azonos témájú szobrával, amely a főbejáratától jobbra, a déli és a délnyugati torony közötti falszakaszon látható Máriával együtt. Míg utóbbi alak teljes mértékben Viollet-le-Duc kiegészített másolata egy eredeti torzóról, Gábrrielnek jól láthatóan csak a feje, a szárnyai, a meglévő bal karja a liliummal és öltözetének kisebb részei származnak az újkorból, vö. Bonnet-Laborde 1982, 187; Pleybert 2001c, 208.

Érdeemes itt röviden arra is kitérni, hogy azok az alaptulajdonságok, melyeket a két budai figurával és francia párhuzamaikkal kapcsolatban eddig jobbra mint egy ábrázolási műfaj típusjellegzetességei állítottunk be, megjelenhetnek stílus-, de akár még anyagjellemzőként is. Világos példái ennek az 1386–1416 között Jean de Berry szolgálatában dolgozó Jean de Cambrai-nak a művei (ld. rá a korábbi irodalommal Zeman 1995, 185–203; továbbá Chancel-Bardelot 2004b; Chancel-Bardelot 2004c; Chancel-Bardelot 2006; Le Pogam 2020a, főleg 48–51). A majdnem kizárólag márványszobrokból álló *œuvre*-t a figurák geometrikus, tömbszerű alapformájával, kontraszt nélküli, nyugodt, egyenes tartásával, a tömegformálásnak alárendelt, abba belesimuló, egyszerű és lapidáris részletmegoldásokkal, a zárt kontúrokhoz igazodó, belső kompozíciós elemekkel, az egymás mellé sorolt, azonos részletek monotonitásával és az ezek jó részéből következő, az összképet meghatározó monumentális hatással szokták jellemezni. Tanulságos azonban az is, hogy noha a felsorolt, főként az általános szobrászi felfogásról és kompozíciós szerkesztésmódról árulkodó tulajdonságok elviekben jelentős átfedést mutatnak a budai alakok meghatározó jellemzőivel, a francia mester műveinek és a budai figuráknak a részletmegoldásai, sőt, az összképe között is alig találni hasonlóságokat.

Az eddig felvetett párhuzamok véleményem szerint bőven elegendőek ahhoz, hogy reprezentálják a két budai figura típusának, de bizonyos szinten egyéb stílusjellemzőinek is a forrásterületét. Érdeemes azonban egy további példát is szóba hozni, még akkor is, ha inkább csak általánosságban említhető a budai szobrokkal kapcsolatban. Azon túl ugyanis, hogy a szoborlelet egyéb darabjai kapcsán alább még többször szóba fog kerülni, nem a szobrászat területén, hanem egy másik műfajon keresztül árulkodó a tárgyalat figuratípus forrásvidékét illetően. Az 1390-es évek második felében készült Wilton-diptychonról van szó, melynek bal tábláján Keresztelő Szent János mellett két szent uralkodó, Edmund és Edvárd ajánlja Mária kegyeibe a térdelve imádkozó II. Richárdot.<sup>174</sup> (94. kép) Összképüket tekintve a két álló királyfigura – s itt persze szintén szerepet játszik a jól összevethető, sűrű és függőleges ráncok által meghatározott öltözet – abba a típusba tartozik, melybe a budai alakok és fenti francia analógiáik, még akkor is, ha főként a festmény műfajából és a kis méretből következően súlyosságról és monumentalitásról esetükben nemigen lehet beszélni. A diptychon forrásait a kutatás Angliából kiindulva igyekezett felvázolni Franciaországon, Itálián, de még Csehországon keresztül is. A fennmaradt műtárgyállomány alapján messze a legtöbb, bár olykor kérdéses mélységű kapcsolódási pontját azonban az 1400 körüli francia, pontosabban párizsi festészettel lehetett felmutatni. Ez az összefüggés pedig még akkor is döntő, ha festőjének mesterkéz szintjén, Jean de Berry egyik miniátorával történt azonosítása túlzásnak is tűnik, s készítőként akár egy angol származású, de párizsi, francia formakincset használó illető is szóba jöhet.<sup>175</sup>

Összefoglalva immár a fentieket, a két budai szobor egy olyan reprezentatív és monumentális figuratípushoz tartozik, amely a francia uralkodói udvarban V. Károlyal kapcsolatban honosodott meg, majd fia uralkodásának a végéig jelen volt az országot vezető, legszűkebb elit környezetében. A megegyező típuson túl a budai szobrokkal kapcsolatban elsősorban a poitiers-i Tour Maubergeon, továbbá a párizsi Saint-Yves-, illetve a chartres-i Vendôme-kápolna bizonyos alakjainál mutathatók fel részlet- és motívumazonosságok is. Párhuzamként szolgáló megformálások leginkább Poitiers-ben figyelhetők meg – még akkor is, ha ez a tőle időben legtávolabb álló emlék –, de a másik két példa esetében is érzékelhetők hasonló kidolgozású részletek. A konzekvenciák levonásához fontos azt is aláhúzni, hogy a felsorolt példákon túl a korszak európai szobrászatában nemigen találni olyan emlékeket, melyek akár csak a típust tekintve is összevethetők lennének a budai alakokkal. S noha ebből teljes bizonyossággal még nem következik, mégis messze az a legvalószínűbb, hogy a budai szobrokat készítő mesternek vagy mestereknek első kézből kellett ismerniük az 1400 körüli, 15. század eleji francia hercegi udvarok reprezentatív, monumentális szobrászatát. Ennek főszereplői, azaz a mesterek és megrendelőik pedig leginkább Párizsban koncentráálódtak.<sup>176</sup>

<sup>174</sup> Az elmúlt évtizedekben a diptychonra összefoglalóan Gordon 1993; Ilg 1996; Sullivan 1997; Gordon–Monnas–Elam 1997; Gordon 2015b.

<sup>175</sup> A francia kapcsolatra elsősorban Ilg 1996 17–45; továbbá Gordon 2015a; Gordon 2015b, 109–117. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a diptychon álló szentkirály-típusának megvolt a maga háttere a nagyjából egykorú angol szobrászatban is – persze talán szintén francia forrásokra visszavezethetően –, ld. elsősorban a Westminster Hall királyszobrát, továbbá esetleg a canterbury katedrális szentélyrekesztőjének ingadozó datálású uralkodóalakjait, Gardner 1951, 229–234; Stone 1955, 194, 204; Woodman 1981, 188–198; Lindley 1997, 74–83; London 2003, 175 (kat. 35 – Christopher Wilson).

<sup>176</sup> Párizs központi szerepére az 1400 körüli francia hercegi udvarok művészeti életében ld. a IV. fejezetet!

III.5. Férfialak torzója [6]<sup>177</sup>

E figura megítélését nehezíti, hogy összképét tekintve nem találtam hozzá elfogadható analógiákat a korszak szobrászatából. Ráadásul az alak öltözete, ami nem kis mértékben határozza meg kinézetét, nem abból a kortalan, többnyire köpenyből és tunikából álló ruházatból áll, melynél a redőkompozíciók és a drapéria felület kidolgozása sokszor ad használható fogódzó pontot legalább a nagyobb regionális irányultságokat illetően. Érdemes ezért abból kiindulnunk, hogy bár a figura megjelenése a részben eltérő, azaz derékban szűkített, s csak térdig érő ruházat miatt összehasonlíthatatlanul könnyedebb és elegánsabb az előző két alakénál [4,5], a megformálásnak annyi alapvető, szó szerinti egyezése van közöttük, hogy az komolyan felvetette az azonos mesterkéz lehetőségét is.<sup>178</sup> Emiatt pedig kézenfekvő lenne, hogy e szobor mesterének – akár azonos volt az előbbiekével, akár nem – ugyanabból a szobrászi környezetből kellett származnia, de legalábbis onnan átvett mintákkal és formakincessel kellett dolgoznia.

Nagyobb regionális térségek szintjén a figura alaptulajdonságai alátámasztják a fentieket. Testtömegének a mélységet tekintve is arányos, három dimenziós megjelenítése (45. kép); a mesterkéltnek vagy merevnek semmi esetre sem mondható, nyugodt és kiegyensúlyozott állásmotívum; az arcon inkább egy eleven, mint sablonos tekintet érzékeltetése; vagy az öltözet anyagszerű ábrázolása és reális viszonya a testhez jóval kevésbé valamiféle közép-európai kapcsolatról, mint inkább nyugati, elsősorban francia, németalföldi irányultságról árulkodnak.<sup>179</sup>

Ezeket a fenti, általánosabb vonásokat néhány ponton ki lehet egészíteni olyan motivikus, megformálásbeli, illetve technikai jellemzőkkel, melyek szintén ezek felé a területek felé mutatnak. A már érintett, alig érzékelhető gótikus kontraszttal, amely leginkább az erősebben szétálló lábfejeknél tűnik fel, a szinte egyenesen tartott kilépő lábbal és az enyhén elfordított fejjel, valamint azzal, hogy az alak határozottan a földön áll, s nincsen az az érzése az embernek, mintha kissé a talpazat fölött lebegne, a közép-európai művészetben együttesen csak korszakunk után, legkorábban az 1430-as évektől találkozni.<sup>180</sup> Korai Szent Lajos-ábrázolásokra visszavezethetően a

<sup>177</sup> Bár e szobornak van egy gyakorlatilag szóról-szóra megegyező párdarabja az együttesben (ltsz. 75.1.18), miután az jóval kisebb mértékben, ráadásul töredékesebb felülettel maradt fenn, az alábbiakban nem lesz róla szó.

<sup>178</sup> Ld. a szerző tervezett monográfiájának „A szobrok készítése” című fejezetét (kézirat, 17–18. o.)!

<sup>179</sup> A korszak nyugati és közép-európai – illetve itáliai – művészete közti különbségek áttekintése kapcsán e tulajdonságokra is ld. Schmidt 2006!

A ruhadaraboknak és a testnek a valós viszonyát érdemes itt egy konkrét példával is illusztrálni. Az öltözet alját a lábak körül feltűnően mélyen faragták alá, amit eddig a szobor magas elhelyezésére, azaz alulkomponáltságára vezettek vissza (Zolnay 1977a, 55). Tekintve azonban, hogy az alsó végén is viszonylag szűk ruha alá közvetlen közélről is csak csekély mértékben lehet belátni, ráadásul az aláfaragás nem csak a térdek tetejéig, hanem egészen combközépig felnyúlik, azaz a ruha belül már ott elválik a lábaktól, ez aligha lehet magyarázat. Sokkal valószínűbb, hogy azoknak a reális viszonyoknak a visszaadásáról van itt is szó, amely a figura számos jellemzőjét meghatározza, még egy olyan helyen is, amely amúgy a szobor felállításától fogva senki számára nem lett volna látható. Miután pedig a lelet jó néhány további darabja esetében is megfigyelhető ugyanez a kialakítás (pl. ltsz. 75.1.10, 75.1.23, 75.1.24, 75.1.34), nem lehet szó véletlenről, valamiféle egyéb okból, s csupán egyetlen esetben alkalmazott megoldásról, hanem a műhelyben dolgozó mestereknek, vagy legalábbis egy részüknek a bevett gyakorlatáról.

<sup>180</sup> A budai alak testtartásában egyáltalán nincsen meg az a finoman hajladozó, szinte elasztikus és elegáns, de mesterkélt S-vonal, amely olyannyira tipikus az ugyancsak viszonylag enyhe kontrasztot mutató közép-európai társaira, ld. pl. a prágai székesegyház Szent Vencel-szobrát (Praha 2006a, 222–224 [kat. 72 – Jiří Fajt]; a großlobmingi püspökalkot (Wien 1994, 120–123 [kat. 19 – Arthur Saliger]); vagy a lübecki Darsow-Madonnát (Albrecht 1997, 108–118. o., 106. kép). A budai állásmotívum nagyjából a század második harmadában terjedt el Közép-Európában is, ld. Multscher szobrát a magyar királyról Ulmban, 1430 körül (Ulm 1997, 294–295 [kat. 14d – Michael Roth]); Friedrich von Pettau (†1438) ptuji sírkövének alakját (Vidmar 2009, 1. kép); a freisingi oltár Szent Zsigmond-figuráját, 1443 előtt (Weniger 2012, 1, 3. kép); vagy III. Frigyes szobrát a bécsújhelyi címerfalón, 1453 körül (GKÖ III. 316–317 [kat. 90 – Lothar Schultes]).

francia udvari szobrászatban azonban meglehetősen elterjedté váltak az ezzel jól összevethető állásmotívumok a 14. század utolsó harmadában és a 15. század elején, függetlenül a figurákon megjelenő, s testtartásukat olykor majdnem teljesen elkendőző öltözetektől.<sup>181</sup> (96–97. kép) A budai szobor állásmotívumát legvilágosabban talán a vincennes-i kápolnakapu kerubjain érzékelni, melyeket ruha hiányában csupán egy testhezálló tollborítás fed.<sup>182</sup> (98. kép)

Nagyon jellegzetes megoldása a budai figurának a hajkialakítása. A felül a koponyára simuló, lapostésztaszerű, hullámozó sávokból álló tincsek nagyjából a szemvonalától lefelé elválnak a fejtől, valamelyest kiállva a térbe, s a laza, oldott hajkorona képzetét keltő, plasztikus tömeg itt mély be-, illetve aláfaragásokkal kidolgozott, rugókként kunkorodó, önálló fürtök soraiból áll össze. A megformálás e sémája részleteivel együtt a lelet számos további darabjánál is megjelenik [pl. 8, 9, 10, 19], de közülük legépebben ezen a figurán látható, s talán a térbeliséget illetően is itt számolhatunk a legkifejlettebb változattal. Úgy tűnik, a korszak Közép-Európájában e hajkialakítást nem ismerték, az 1400 körüli francia szobrászatban azonban fennmaradt egy-két, e típussal jól összevethető példája. Ha a tincsek pontos kidolgozásában nem is, de az összképet illetően nagyon hasonló hajkorona látható a vincennes-i kápolnakapu archivoltjának azon az angyalán, melyet a fentiekben már kapcsolatba hoztunk az egyik budai figurával [2], s amennyire ez a töredékesség miatt még megítélhető, a részleteket illetően is közeli analógiát találni La Ferté-Milonban, a várkastély főkapuja fölötti domborművön, a Mária mögötti középső angyalnál, s talán a tőle jobbra álló esetében is.<sup>183</sup> (99–101. kép)

Ha e francia példák töredékességük, valamint némileg elütő részletmegformálásuk miatt nem lennének eléggé meggyőzőek, legalábbis közvetett bizonyítékunk van arra nézve, hogy a budai megoldásnak a kidolgozásával együtt jelen kellett lennie a 15. század elejének nyugati szobrászatban. E hajmegformálás majdnem pontos párhuzamai a korai németalföldi festészet *grisaille*-alakjainál láthatók, ahol gyakorlatilag típusá is vált a budai hajkorona. Analógiaként most két okból is a genti oltár Evangélista Szent Jánosát emeljük ki.<sup>184</sup> (102. kép) Egyrészt azért, mert 1430 körüli készítésével az egyik legkorábbi, azaz a budaitól még nem túl messze eső példájáról van szó, másrészt pedig amiatt, mivel a két fej és arc fiziognómiája és jellege szintén nem áll nagyon távol egymástól. Többször felmerült a lehetősége annak, hogy a bizonyosan szobrokat

<sup>181</sup> Az előzményekhez vö. Carqué 2004, 339, 520. Miután az előbb tárgyalt két budai torzó [4, 5] testtartása nagyban hasonlít e társukéhoz, csak az összképüket határozottan uraló, s a pillérszerű, monumentális hatást kifejezetten felfokozó öltözetük ezt erősen leplezi, nem csoda, hogy részben itt is a velük kapcsolatban már felmerült példákról van szó. Ld. az amiens-i székesegyház *beau pilier*-jén V. Károlynak (81. kép), Bureau de la Rivière-nek (97. kép), illetve Jean de Vienne-nek a figuráját (szemből készített fotót róluik Schwarz 1986, 58, 60, 61. kép); VI. Károly poitiers-i alakját (Paris 2004, 30 [kat. 1A – Diane Joy]) (83. kép); vagy egy Szent Teobald-szobrot a poligny plébániatemplom szentélyében (Witt 2009, 220–230. o., 102. kép).

<sup>182</sup> Heinrichs-Schreiber 1997, 187–188. o., 194, 195. kép (különbség esetleg abban mutatkozik, hogy a kerubok kevésbé határozottan állnak felhőposztamentükön, ami persze talpazatuk „anyagából”, illetve a figurák lényéből is következhet).

<sup>183</sup> Vincennes-re nem túl közeli fotót ld. Heinrichs-Schreiber 1997, 188. kép; a La Ferté-Miloni angyalfigurákról nem találtam hivatkozásra érdemes, publikált fotót, s a párizsi Le musée des Monuments français gipszmásolatán e részletek éppen az erős plaszticitás és a mély aláfaragások következtében egyáltalán nem adják vissza a valós formákat. Ezeket csak a helyszínen, s távcsővel lehet még érzékelni, sajnos már ott is csak erősen töredezett állapotban. Budához képest az eltérést mindkét példa esetében az jelenti, hogy az oldalra kiálló hajtincsek nem teljesen szabályos rugóformát mutatnak, hanem a loknik csavarodásának az iránya olykor átfordul az ellenkezőjére, ami amúgy egy sokkal szokványosabb megoldás.

<sup>184</sup> Ghent 2020, 2 (előzéklap). Különbség a budai és a genti hajkialakítás között, hogy a festményen a fej tetejét is beborítják a csavart fürtök, illetve ezek felülete vékonyabb-vastagabb szálakra szét van bontva (ez utóbbi megoldás egyébként a budai leletből is ismert, ld. [27], ill. egy leltározatlan püspökfejtöredéket!).

imitáló, önálló *grisaille*-figurákat olykor akár létező darabok, de legalábbis részben a korszak délnémetalföldi és francia szobrászatának sémái és motívumai alapján festették meg.<sup>185</sup> Ha e felvetés utóbbi, aligha kétségbe vonható részével számolunk csak, a festmények hajkorona-típusa olyan valós, szobrászi megoldásról tanúskodhat, melyből e régiókban, legalábbis a budaival egyidős nem, utóbbi helyen viszont egy egész sorozat fennmaradt.<sup>186</sup>

Apró, de figyelemfelkeltő megoldása a budai figura öltözetének, hogy a mellrész tengelyében a felsőtest enyhe elhajlását követő, bekarcolt vonal fut fel a nyakkivágásig, ami a hátoldalon megismétlődik, s ugyanilyen bekarcolások húzódnak végig a vállak tetején, a váll és a felkar ízesülésénél, illetve a karkivágások passzérésezi mentén is. (103. kép) Első látásra szerkesztővonalaknak is tarthatnánk őket, de erről nyilvánvalóan nem lehet szó. Azokat ugyanis a még kinagyolatlan, kiinduló tömbbe karcollják bele, a kész formákba már fölösleges. Elhelyezkedésüket is figyelembe véve egyértelmű, hogy nem másról van szó, mint a ruhadarab varrásvonalainak az ábrázolásáról.<sup>187</sup> Azt pedig a szoborlelet jó néhány további darabján feltűnő, hasonlóan bekarcolt vonalak igazolják, hogy e figurán nem egy véletlen, kósza ötlet jelenik meg. A jórészt azonos öltözetnek megfelelően a fent leírt módon futnak ilyenek az előző két alakon [4, 5], további öt darabon hasonló összefüggésben jelennek meg – [10], ill. (ltsz. 75.1.11, 75.1.18, 75.1.34, 75.1.94) –, de kartöredékek ruhaujjainak alsó felén szintén láthatók (ltsz.: 75.1.73, 75.1.80). Két szoborrészleten rendhagyóbb változatuk is feltűnik, mégpedig a vékonyra faragott drapériaél középvonalaként bekarcolva, azt érzékeltetve, hogy az ábrázolt ruhadarab dupla anyagból lett összevarrva (ltsz.: 75.1.38; ill. egy leltározatlan, lábszár töredékét drapériarészlettel mutató darab). A varrásvonalak megjelenítése leginkább azzal a fent már szóba került igénnyel állhatott összefüggésben, hogy az öltözeteket minél valóságosabban adják vissza, s jellegzetes az is, hogy mindezen példáknál – legalábbis a beazonosítható többségnél – udvari luxusruházatról van szó. Emiatt pedig talán még az is felmerülhet, hogy a késő-középkorban a ruhadarabok értékét, s így viselője státuszát az anyag minőségén és díszítettségén túl esetleg emelhetette, ha azok minél több részből és elemből lettek összeállítva, felmutatva az elkészítés bonyolultságát, azaz magas költségigényét is.<sup>188</sup>

Nagyon úgy tűnik, hogy a budaihoz hasonló varrásvonal-ábrázolások a burgundiai szobrászatban, mégpedig a hercegi műhelyben, Sluterrel tűntek fel. Megjelennek már a

<sup>185</sup> A kérdéskörrel összefoglalóan Greub-Fraçz 2014, 14, 17–18; vö. még Krohm 1997b, 198; Steyaert 2000, főleg 122. Beszédes lehet, hogy e hajkialakítást a festészetben szinte csak a *grisaille*-figuráknál használták, a nem szoborként megjelenített alakoknál gyakorlatilag nem.

<sup>186</sup> A genti oltárával nagyjából egykorú, összevethető hajkialakításra ld. pl. a Rimini-oltár Pálját (Frankfurt 2021, kép: 166–167. o.), illetve egy elzászi eredetű Evangélista Szent János-figurát (Rottenburg 2012, 300–303 [kat. 68 – Melanie Prange]).

A fenti összefüggést indirekt módon egy további emlék is alátámaszthatja. Ha az előbb arról volt szó, hogy Közép-Európában a budai hajkialakításhoz nemigen találni megfelelő párhuzamot, most hozzá kell tenni, hogy egyetlen példa mindenesetre adódik: az olmtüzi Szent Mór-templom legkorábban az 1430-as évekre datálható Olajfák hegye-szoborcsoportja, pontosabban Szent János-alakjának hajkoronája (Hlobil 2001, kép: 49. o.). A morva együttest régiójában elszigetelt, s üttörő alkotásnak tartja a szakirodalom. Noha stíluseredetének egyéb lehetőségei is felmerültek, beleértve közép-európai és cseh festészeti előképeket, ezeknek legfeljebb csak közvetítő szerepük lehetett. Főként a realizmus szintje, a tömegmegformálások és a drapéria-kezelés miatt a stílust végső soron ugyanis az Eyck-testvérek művészetére, azon belül is a genti oltár készítésének az időszakára lehetett visszavezetni, ld. Olomouc 1999, 284–291 (kat. 178 – Ivo Hlobil); Hlobil 2001; Praha 2006c, 84–86 (kat. I.2.60 – Ivo Hlobil).

<sup>187</sup> A varrásvonalak alapján az alakon látható, elől, s hátul is két-két darabból, a hossz tengelyénél összeillesztett, azaz az ujjaktól eltekintve összesen négy fő részből egybevarrt ruhák a 14. században a *mi-parti*-ből kiindulva terjedtek el, Kania 2010, 147, 214–217.

<sup>188</sup> Vö. Kania 2010, 219.

Champmol-kapu Flandriai Margitján, *cotte*-jának oldalán, illetve a ruhaujj alsó felén végigfutva, és számos helyen láthatók a Mózes-kút figuráin, illetve Merész Fülöp tumbájának siratóalakjain is.<sup>189</sup> A 15. században e régióban aztán szélesebb körben terjedt el az ábrázolásuk, már nem csak drága, díszes öltözeteknél, hanem Mária és a szentek kortalan drapériái, leplei esetében is.<sup>190</sup> A varrások következő megjelenítése a nyugati, francia szobrászat más régióiban azonban úgy tűnik, nem honosodott meg, ahogyan Közép-Európában sem.<sup>191</sup>

Elsősorban technikai, s rövid öltözetéből következő megoldása a budai figurának a posztamense hátoldaláról felnyúló, oszlopszerű támasza.<sup>192</sup> (104. kép) E kialakítás arra vezethető vissza, hogy az alak testét nem elvékonyítva ábrázolták, hanem a mélységét is reálisan bemutatva, s így csupán két lába nehezen bírta volna el az egész szobor súlyát, amely ráadásul labilis is lett volna. Feltűnő az is, hogy a lábakkal nem egybefaragott, azaz önálló támaszt nem valamilyen absztrakt, kubusos tömbbel oldották meg, hanem a göröngyös terepet imitáló posztamensből kinövő, természetesnek tűnő sziklaformával, amely a felfogását illetően tulajdonképpen az antik megoldásokkal vethető össze. A budai kialakítással szemben a korszak szobrászai azonban vagy gyanús módon a posztamensig lenyúlóan ábrázolták azokat az öltözeteket is, melyeket amúgy a festmények adott esetben rövidebbnek mutatnak, vagy egy hátul szintén a földig leérő köpeny segítségével oldották meg e statikai problémát. E köpeny alsó vége előre felé nyúlva sokszor beborítja a talpazat felületének jó részét, s ahogyan arra Budán is van példa – [24], ill. (Itsz. 75.1.34) –, az alakok a lábaikkal részben vagy egészen e drapérián állnak.<sup>193</sup> A probléma speciális budai megoldására Közép-Európából nem ismerek példát, s a francia szobrászatban is csak egyetlen esetről van tudomásom. A már szóba került, 1375 körüli emlék, az amiens-i *beau pilier* jobbára csak bokáig érő öltözetű figurái esetében V. Károlynál, Louis d'Orléans-nál és Jean de Vienne-nél biztosnak tűnik e megoldás, de a későbbi VI. Károlynál és Bureau de la Rivière-nél is valószínűsíthető.<sup>194</sup>

Különféle részletei, megoldásai kapcsán a tárgyalt budai figura mellé túlnyomóan a francia uralkodói udvarok szobrászatából lehetett párhuzamokat állítani. Miután azonban az összképét

<sup>189</sup> Margitra Morand 1991, 14. tábla; a kútnál ld. pl. Ézsaiás ruháján, az előoldal függőleges tengelyében, a vállak és a ruhaujjak kapcsolódásánál, illetve a bal vállra terített fejfedő élén (uo. 59–60. tábla), a Zakariás jobb vállára rálógó ruhavégnek a középtengelyében (uo. 61. tábla), vagy a jobb kezével a szemét törülő angyal palástszegélyének az élén (uo. 84. tábla); a síremléken pedig majd minden világi siratonál, főként csuklyák, illetve drapériaélek, de köpenyek középtengelyében, vagy ruhaujjak alsó felén is (uo. pl. 108–111, 117, 120–122, 131, 135, 144. tábla).

<sup>190</sup> Megfelelően annak, hogy utóbbiak ruhadarabjai általában csak egy vagy két darabból lettek összeállítva, ld. főleg köpenyszegélyek élén, mondjuk egy dijoni Szent Lukács-szobron (Dijon–Cleveland 2004, 334 [kat. 127 – Sophie Jugie]), egy Szent Antal-figurán a Cluny Múzeumban (Dijon–Cleveland 2004, 337 [kat. 130 – Sophie Jugie]), három Madonnán Echevront-ban (Côte-d'Or), Vertambozban (Jura) és Dijonban (Camp 1990, 86, 273, 306–307. o., kép: 84, 271, 304. o.), illetve egy Poligny-ból származó, térdelő donátor köpenyének tengelyvonalain a Louvre-ban (Witt 2009, 48–59. o., 12–14. kép).

<sup>191</sup> Az itt tárgyalt varrásoktól megkülönböztetendő a ruhaszegélyek elválasztása vékony bekarcolással, ami nem feltétlenül két egybevarrt anyagdarabot jelez, de ha mégis, akkor vagy valamiféle rátétre, vagy feltűnően eltérő anyagú drapériákra utaltak vele (pl. Philippe de Morviller *gisant*-ja a Louvre-ban, Paris 2004, 359–360 [kat.225 – Jean-René Gaborit]).

<sup>192</sup> Ld. még ugyanezt a támaszt a lelet három további talpazat-töredékén is (Itsz. 75.1.37, 85.252.4; 86.719.4).

<sup>193</sup> Nem kizárt, hogy a tárgyalt budai alakhoz éppen azért sem találni a szobrászatból megfelelő analógiát, mert e technikai megoldás hiányában hasonlóan rövid öltözetrel, s köpeny nélkül nem tudtak volna ilyen volumenű figurákat kifaragani.

<sup>194</sup> A támpillérszobrok irodalmát ld. a III.4. fejezetben! A figurák e részleteiről nem találtam publikált fotókat, s még a helyszínén, látszóval is nehezen kivehetők. Emiatt az már nem világos, hogy a lábak minden esetben elválnak-e a támasztótömböktől, vagy mondjuk a hátrébb elhelyezkedők egybe vannak velük faragva, ahogyan arra Budán is van példa (Itsz. 85.252.4).

illetően – ahogy azt már említettem – a szobrászatból nem ismert igazán találó analógiája, végül két példa felvillantásának az erejéig érdemes ezzel összefüggésben a festészethez fordulni. E műfajban ugyanis fellelhetők a realitás hasonló fokán álló, s a budai figurával beállításuk, illetve nem utolsó sorban az öltözetük miatt is könnyen összevethető alakok, melyek ugyanabból a művészeti környezetből származnak, ahonnan az eddig idézett példák is. Három ilyen főúr is látható egy csoportban Pierre Salmonnak egy, a Boucicaut mester-műhelyében illuminált művében, ahol a szerző a királlyal, VI. Károllyal diskurál.<sup>195</sup> Mérete, minősége és beállítása miatt is sokkal szemléletesebb azonban, ha a budai szobor mellé Jan van Eyck Arnolfini-házaspárjának férfialakját helyezzük, még ha természetesen a szubtilitás fokát nem is lehet összevetni a két mű esetében.<sup>196</sup> (105–106. kép)

### III.6. Férfifejek [7–10]

Tekintve, hogy e fejek közül kettő [8, 9] azonos mester művének tartható, a másik kettő [7, 10] pedig típusát tekintve szintén szorosan az előzőkhöz tartozik – s nem mellékesen egyikük [7] az előbb tárgyalt figura [6] fejéhez áll nagyon közel –, érdemes e darabokat itt együtt kezelni.<sup>197</sup> Annál is inkább, mert igazán szemléletes stíluspárhuzama egyiknek sem került elő, így most is inkább csak annak a környezetnek a behatárolására van mód, melyben az ehhez a típushoz tartozó, s a leginkább közeli, azaz további hasonló jellemzőket is mutató művek találhatók.

A fejek ikonográfiájával kapcsolatban derült ki, hogy alapsémáik egy 1300 környékén a francia uralkodóábrázolásokkal kapcsolatban kialakult új típusból eredeztethetők, melynek a jellemzői az 1400 körüli évtizedekben már az uralkodó szűkebb környezetének a tagjai esetében is felbukkantak.<sup>198</sup> Aligha meglepő tehát, hogy ugyanez az ábrázolási kör merül fel a budai fejeknél, ha alaptípusukon túli összefüggéseikre is kíváncsiak vagyunk. A típusnak és az egyéb stílusjellemzőknek a meghatározóit persze ezúttal is nehéz lesz világosan elkülöníteni egymástól.

A szempontunkból most érdekes, legkorábbi emlékekkel kezdve, az amiens-i *beau pilier* szobrai között kettő is van, melyeknek a fejei az alapsémán túlmutatóan is párhuzamba állíthatók egy-egy budaival. V. Károly esetében a feltűnően szögletes, alul lapos ívvel záródó arcformán, a középhosszú hajon, a széles, de nem túl magas homlokon és a kiugró állon, azaz a típus legfontosabb jellemzőin túl további egyezést mutat a budai kalapos fejtöredékkel [8] a vaskos, a fejfelé azonos szélességű nyak, a viszonylag merev, feszes, s ezért szinte maszkszerű arcfelület, az egyszerű rajzolatú, laposan kidolgozott szemek, vagy az enyhén lebiggyesztett, húsos ajkú száj. (107–108. kép) Mindezek következtében pedig nagyon közeli a két fejen a ma egykedvűnek, szinte unottnak mondható arckifejezés, ami a pupilla festésének a hiánya miatt is szinte már üres tekintetbe hajlik. Hasonló viszony áll fenn Bureau de la Rivière figurája és a budai chaperonos fej [7] között. (109–110. kép) A puhább arcfelületkezelés, az összetettebb formájú és erősebben domborodó, de kevésbé tág szemek, s az enyhén nyitott száj miatt a két arcon azonos jellegű, elgondolkodó, elrövedő tekintet jelenik meg. Természetesen e párhuzamoknál aligha lehet szó a kivitelezők közti bármiféle közvetlen kapcsolatról, hiszen a *beau pilier* szobrai a budaiaknál vagy

<sup>195</sup> München 1995, 222–224 (kat. 6 – Rainer Kahsnitz), kép: 225. o.

<sup>196</sup> Beltling–Kruse 1994, 71–74, 155. o., 49. tábla

<sup>197</sup> E fejek viszonyáról egymáshoz ld. a szerző tervezett monográfiájának „A szobrok készítése” című fejezetét (kézirat, 10–11. o.)!

<sup>198</sup> Ld. a szerző készülő monográfiájának „Az ábrázolási témák” című fejezetét (kézirat, 47–49. o.)!



négy évtizeddel korábban, a megbízó Jean de la Grange 1375-ös kardinálissá történt kinevezése környékén készültek. Arra azonban világos példák, hogy a Budán megjelenő fejtípusok viszonylag közeli kidolgozással együtt már a 14. század utolsó harmadában jelen voltak a francia udvari szobrászatban.

Nem sok, de egy-két példa igazolja azt is, hogy e típusok a megformálás jellemzőinek egy részével ugyanebben a környezetben még negyed századdal később, 1400 körül is használatosak voltak. A pierrefonds-i várkastély homlokzatait egykor díszítő, monumentális hősalakok közül mára egyedül V. Károly marsalljának, Du Guesclinnek maradt meg a feje jobbára eredeti állapotban.<sup>199</sup> Noha páncélsíkok és sodronyvért takarja, arca jórészt szabadon van. A hasonló egyszerűséggel megformált részletek, a kiugrasztott szemöldökcsontok alatti fukar rajzolatú, lapos szemek, a viszonylag rövid orr és száj, s a modellálatlan arcfelület olyasféle maszkszerű, üres tekintetű arcot eredményez, mint amit akár a kalapos [8], akár egy további budai fej [9] esetében látni.<sup>200</sup> (111–113. kép)

A másik párhuzam nem a monumentális szobrászat műfajából származik, hanem ötvöstárgy, mégpedig a VI. Károly számára az 1405-ös újév alkalmából ajándékként készített Goldenes Roessl.<sup>201</sup> Tanulságos elsőként összevetni az ötvösmű mindhárom férfifejének profilnézetét és arcélét a két épebb budaiéval [7, 8].<sup>202</sup> Amennyire utóbbiak kissé töredékes állapota ezt megengedi, a fej mellett ferde vonalban végződő, viszonylag rövid haj, az alóla félig kilógó fülek, az orrtő határozott, íves beugrása, a rövid, egyenes száj – eltekintve VI. Károlyétól –, illetve a száj alatti bemélyedéssel kiemelt, hangsúlyos áll nem pusztán motívumként, hanem elrendezésüket, arányaikat és részben megformálásukat illetően is jelentős hasonlóságokat mutatnak. Ezen túl leginkább a francia király fejét érdemes a kalapos [8] és a fejfedő nélküli [9] darab mellé állítani. (113–114. kép) Anélkül, hogy a fentiekben már elhangzott, rokon jellemzőket megismételnénk, csak a merev és egysíkú, nagyon közeli arckifejezésre utalunk.<sup>203</sup>

A fenti analógiákkal kapcsolatban felmerült jellemzők, megoldások egy részét lehet pusztán típus- vagy motívum-leszármazásként is interpretálni, ha azonban e fejek összképét,

<sup>199</sup> A kastély irodalmát és kiépítésének datálását ld. fent, a III.4. fejezetben! Du Guesclin szobrára Bonnet-Laborde 1982, 189–193; Heinrichs-Schreiber 1997, 208. o., 266. kép; Pleybert 2001c, 210. o., 383. kép; Paris 2004, 222–223 (kat. 133B – Françoise Baron). A figurának és fejének későbbi kiegészítéseire, pótlásaira és jelenlegi állapotára Payre–Andre 2012.

<sup>200</sup> Pierrefonds-ban esetleg még egy figurát, Szent Mihály arkangyalét érdemes Budával, pontosan az utóbbi fővel [9] kapcsolatban megemlíteni (az angyalra Heinrichs-Schreiber 1997, 207. o., 264. kép; Pleybert 2001c, 211. o., 385. kép; Paris 2004, 319–320 [kat. 199 – Françoise Baron]; állapotára Payre–Andre 2012). Noha erősebben roncsolt felülete miatt az összevetés itt inkább csak egy-két alapformára korlátozódhat, a pierrefonds-i fej jóval gömbölyűbb kontúrja ellenére a kevésbé modellált arcfelület, a sommás szemkidolgozás, a hasonló hajkorona, s az összességében kerekded összkép alapján a két darab megformálásának módja talán nem áll túl messze egymástól.

Érdekes lehet, hogy Zolnay Lászlónak írt, 1976. július 1-én keltezett levelében a pierrefonds-i kastély 1955-ös helyreállítását vezető Louis Grodecki arról is említést tett, hogy véleménye szerint az egyik budai női fej [28] meglepően hasonlít a pierrefonds-i Angyal üdvözlő Máriájának a fejére (a levélre BTM, Régészeti Adattár, Zolnay-hagyaték, 755-99; Zolnay 1977a, 66; Zolnay 1977b, 52). Ma azonban már tudjuk, hogy ez utóbbi fej nem eredeti, hanem Viollet-le-Duc gipszből készült pótlása (Payre–Andre 2012).

<sup>201</sup> A korábbi irodalommal ld. München 1995; azóta főleg Hirschbiegel 2003, 62–65; Taburet-Delahaye 2003; Paris 2004, 174–177 (kat. 95 – Renate Eikelmann); Antoine 2006, 433–437.

<sup>202</sup> München 1995, 9, 19, 22, 29. tábla

<sup>203</sup> Kifejezetten fontos lenne a budai darabokat a poitiers-i Tour Maubergeon már szóba került figuráival is összevetni. Jó néhány alaknak megvan még ugyanis a feje, ha kivétel nélkül erősen roncsolt állapotban is, s az a kevés, ami ma ezekből a rájuk nemrég felfeszített biztonsági háló ellenére látszóval még érzékelhető, egészen közelinek tűnik Budához. Ahogy már említettem, publikációkban, illetve fotóarchívumokban viszont még az egyes figurákról is alig lehet felvételeket találni, nem hogy olyan részletekről, mint a fejük. Ld. erről irodalmunkkal együtt fent, a III.4 fejezetben!

arckifejezésüket megnézzük, a megegyező sémakon túl számos ponton egyértelmű a megformálás közelsége is. Ráadásul egyéb régiókból, például Közép-Európából egyáltalán nem találni hasonló szintű párhuzamokat e budai fejekhez, bár az is igaz, hogy magát a típust illetően ott nincsenek is példák. Mindenesetre annyi bizonyosnak tűnik, hogy azoknak a mestereknek, akik Budán e fejeket faragták, otthonosan kellett mozogniuk a 14. század végi, 15. század eleji francia udvari szobrászat típusainak, sémáinak, de a kidolgozás bizonyos módjainak a világában is.

### III.7. Püspöke torzója [11]

Hasonlóan több előző budai darabhoz, összképét tekintve ennek a figurának sem igen találni nyilvánvaló párhuzamát, amihez a töredékesség itt is hozzájárulhat. Annak ellenére így van ez, hogy ha végignézzük a korszak szobrászatának püspökalkajait – azaz a témájuk miatt a leginkább kézenfekvő összehasonlítást nyújtó darabokat –, számos helyen találunk különféle, többé-kevésbé összevethető, elég elterjedt sémákat. Mindenesetre az emberi test volumenét is visszaadó, azaz nem pengevékonyan kidolgozott tömbkezelés; a majdnem természetes, enyhe ívű kontraposzt a mesterkéltséget és megtört vonalú helyett; a figura felső részén az öltözet alatt is jól érzékelhetően megjelenített, valóságos test a mellkassal, a vállakkal és a felkarokkal; a dinamikussal szemben viszonylag nyugodt és kiegyensúlyozott drapériakompozíció; és a *horror vacui*-tól jobbára eltérő, sík felületekből és nem túl erőteljesen kiugró ráncokból építkező drapéria-kezelés összességében elég világosan arra utal, hogy Közép-Európa helyett ennek a szobornak az analógiáit is sokkal inkább a korszak nyugati művészetében érdemes keresni.

E fentiek illusztrálására felütésként érdemes azt az emléket szóba hozni, melyet Michael Viktor Schwarz állított párhuzamba a budai alakkal.<sup>204</sup> Véleménye szerint a püspök „labilis” kontraposztja és az abból eredő, egyensúlyt kereső kartartásai, kazulájának redőelrendezése és motívumai, aránytalanul kicsi feje, s valamelyest az előkelő arckifejezése is szoros kapcsolatot mutat a poitiers-i palota VI. Károly szobrával.<sup>205</sup> (115–116. kép) Noha a király jóval egyenesebben áll, valóban egyezik a püspökfigurák esetében persze szokványos kartartás, a drapéria-kompozíció és a redőkizdolgozás első látásra is meglehetősen közeli, bár az arcok kifejezését nemigen lehet közös nevezőre hozni.<sup>206</sup> Amit azonban fontos még ehhez hozzátenni – s legalábbis a budai lelet kapcsán Schwarz is mindig hangsúlyozott<sup>207</sup> –, hogy az a fajta mesterkéltséget és stílizálás, ami a korszak Közép-Európájára oly jellemző, mindkét figurától távol esik, s volumenükben, tartásukban, vagy testük viszonyában az öltözetükhöz nagyon hasonló szinten bemutatott, inkább hús-vér alakokat jelenítenek meg. Jól kézzelfogható ez például abban az egyezésben, ahogyan a két alak szélesvállú felsőteste a nem túl vastag, testhezálló öltözet alól határozottan áttűnik. (117–118. kép)

Az eddig tárgyalt tulajdonságok a 15. század eleji nyugati szobrászatban már nem voltak kivételesek, s így nemigen lehet őket egy-egy régióhoz, központhoz kötni. Van azonban néhány olyan további jellemzője a budai szobornak, melyek ha nem is minden kétséget kizáróan, de közelebbi párhuzamok felvetésére is alkalmasnak tűnnek. Szembeszökő a figura kontúrjának

<sup>204</sup> Schwarz 1986, 462–463; Schwarz 1994, 314–315.

<sup>205</sup> A szobor irodalmát ld. a III.4. fejezetben!

<sup>206</sup> Utóbbi különbséget esetleg magyarázhatná a figurák eltérő témája is.

<sup>207</sup> Pl. Schwarz 2006.

majdnem szabályos, orsószerű alakja, melyet elsősorban a felemelt két karon feltorlódó, oldalra erőteljesebben kiálló drapériarészek és az aránytalanul kisméretű fej határoz meg.<sup>208</sup> Részben eltérő kompozícióból és kéztartásokból következően, s alsó sávjuktól jobbra eltekintve hasonló körvonal jellemzi néhány példányát egy sorozat, jórészt Párizshoz köthető és 1400 környékére datált Madonna-alaknak.<sup>209</sup> A kontúrt illetően a budai püspök mellé leginkább a párizsi Saint-Victor-kolostorból származót lehet állítani, de ha a drapériakompozíciót és a redőkidolgozás módját is nézzük, közelebbi párhuzamot nyújt hozzá a châteauduni kastélyban lévő Madonna.<sup>210</sup> (119–121. kép) A budai alak kazulájának redői a szobor középső sávjában majdnem azonos drapériakompozíciót adnak ki, mint a châteauduni darabon, feltűnően közeli vonalvezetéssel, arányokkal és kidolgozással: jól összevethetők a mellrészt tagoló, nagyjából vízszintes ráncok, a bal kartól egy pontból induló, s a másikig, illetve egészen a jobb vállig felkanyarodó kettős redő, a csuklók fölött többszörösen visszahajtott köpenyszegély, vagy a felkarokon megjelenő, tűfokszerű ráncok. Noha e megoldások egy része szélesebb körből is ismert – lásd például a felsőtest vízszintes redőjátékát<sup>211</sup> –, együttesen, s a szobrok összképét is figyelembe véve legalábbis nem zárható ki a budai püspökalkak valamilyen szintű párizsi kötődésének a lehetősége.

Leginkább Franciaország központja felé mutat a püspök fejének egy nem túl szembetűnő motívuma is, amely bőrének az álla alól az orcáira felhúzódnak, s feltehetően a korosodásra utaló, plasztikus, hullámzó felületű ráncából áll.<sup>212</sup> (123. kép) Ezzel összevethető séma már a 13. század második negyedében, a reimsi székesegyház maszkjainál megjelent, majd alighanem a párizsi szobrászat kezdte el egyre gyakrabban felhasználni a 14. század elejétől kezdve, s e század közepe után, legalábbis a sírszobrászatban itt már elterjedtté vált.<sup>213</sup> Az 1360-as években megjelent ugyan Közép-Európában is, elsőként feltehetően Bécsben, majd kevésbé markáns példái a prágai székesegyház trifórium-büszttjeinek későbbi, 1380 körüli sorozatán, e régióban azonban soha nem

<sup>208</sup> A körvonal alsó részének megoldása a szobor töredékessége miatt ugyan nem ismert, de a tunika ráncainak alul párhuzamos, sőt, enyhén összetartó vonalvezetése, illetve a hátoldalon a kazula mélyre lenyúló végének határozott beszűkülése arra utal, hogy ott is inkább az orsóra emlékeztető formával kell számolni. Az összetartó kontúrt a talapzaton esetleg szétterülő drapéria sem feltétlenül bontotta meg.

<sup>209</sup> A csoporthoz a párizsi Saint-Victor-kolostor, a châteauduni kastélykápolna, a Poughkeepsie-i (New York) Vassar College és a Louvre egy amiens-i eredetű Madonnája tartozik hozzá, ld. együttesen Didier–Recht 1980, 196–199. o., 29–31. kép; Heinrichs-Schreiber 1997, 217–218. o., 285, 287, 289. kép; külön-külön Paris 2004, 331–332 (kat. 208 – Elisabeth Antoine), 332–333 (kat. 209 – Françoise Baron), 337 (kat. 215 – Béatrice de Chancel-Bardelot); Holladay–Ward 2016, 60–62 [kat. 36 – Anne M. Morganstern]).

<sup>210</sup> A châteauduninek ugyan kifejezetten közeli párdarabja a Poughkeepsie-ben lévő szobor, miután azonban utóbbi csak a fent idézett irodalom nem túl jó minőségű fotói alapján ismerem, kihagytam az összevetésből.

<sup>211</sup> Vö. Krisztus alakját a La Ferté-Miloni kastély kapudomborművén (Heinrichs-Schreiber 1997, 206–207. o., 262. kép); egy Keresztelő Szent János-szobrot a Louvre-ban (Müller 1966, 23, 51. o., 17A kép); egy püspököt a lübecki Bergenfahrer-kápolnából (Albrecht 1997, 119–120. o., 122. kép); de egyet Dél-Csehországból is (Kutal 1962, 76. o., 131. kép).

<sup>212</sup> Nem tévesztendő össze e motívum azokkal a gyakrabban ábrázolt, de olykor ezzel is kombinált redőkkel, melyek az orrcimpáktól, illetve a szájsarkoktól ívesen vagy átlósan futnak lefelé (ld. pl. a Beauneveu műhelye által készített első Valois-királyok sírfiguráit, Pleybert 2001a, kép: 186. o.).

<sup>213</sup> Reimsre Schmengler 2016, 118, 120, 122, 126, 128. tábla; párizsi, vagy valamiképpen Île-de-France-hoz kötődő korai példája Saint Nicaise-szobra az 1310-es évekből Écouis-ben (Eure), ld. Paris 1998, 108–109 (kat. 55 – Françoise Baron); jó kép hozzá: BKA, Aufnahme-Nr. 30.624; későbbi párizsi példák: Philippe d'Évreux–Navarre (†1343) sírszobra, 14. század közepe, vagy 1370-es évek (Paris 1950, 164–165 [kat. 231]; Schmidt 1992, 227. o., 239. kép); Guillaume de Chanac püspök (†1348) *gisant*-ja, 14. század közepe vagy harmadik negyede (Paris 1950, 161–162 [kat. 227]; Schwarz 1986, 163–166. o., 50. kép); Charles d'Alençon gróf (†1346) sírszobra, 14. század második fele (Saint-Denis 1975, 22 [kat. 42 – fotó nélkül]).

honosodott meg.<sup>214</sup> Franciaországban, főként Párizsban viszont 1400 körül és a 15. század első felében is jó néhány példáját találni.<sup>215</sup> (122, 124, 125. kép)

A budai püspök fejének az összképe a fentiekkel szemben másfelé mutat. Az elrévedő, introvertált kifejezésű arc szinte a másolata az együttes egy további darabjának, egy alább tárgyalandó nőalakénak [20], melyet nem csak emiatt, hanem egyéb jellemzői alapján is a 15. század első felének burgundiai szobrászatához lehet kötni.<sup>216</sup> Szintén e régióban tűnik fel a vízszintes redőknek az a különös, ritka változata, amely alárendelt szerepben, a körülötte ívelődő ráncok mögül bukkan elő, majd bújjik vissza mögéjük, s a budai püspökön a karok vonala alatt látható több példája is.<sup>217</sup> Megjegyzendő még, hogy a püspök ruhájának jobbára sík felületekre és nyugodt, átlátható redőhálóra épülő drapériakezelésre és annak harmonikus, kiegyensúlyozott módjára ebben a régióban is találni jól összevethető példákat, melyek ráadásul közel állnak a párizsi Saint-Victor-kolostorból származó Madonnához is.<sup>218</sup> (126–128. kép)

Annyi tehát nem kétséges, hogy a budai püspökfigurát nem a közép-európai, hanem alapvetően a francia szobrászathoz lehet kötni. Ezen belül kétféle regionális kötődés tűnik rajta valamelyest megfoghatóan. Összképe, s néhány részlete leginkább Párizs felé mutat – s nyilván ezt a kapcsolatot támasztja alá a Jean de Berry megbízásából készült poitiers-i VI. Károly-szobor is<sup>219</sup> –, és többé-kevésbé kijelölhető egy-két Burgundiából ismert, részben az előző régiótól sem idegen megoldása. A budai alak mesterének tehát számos információját volt a korszak francia szobrászatának két fő régiójából, s a kapcsolódások szintje, illetve mennyisége alapján az is felvethető, hogy ezeket inkább első kézből, mint műhelykapcsolatokon keresztül szerezte meg.

### III.8. Lovagalak torzója [12]

A szoborleletből a minőségével talán a leginkább kiemelkedő, de megformálását tekintve is nehezen párosítható figurának világosabban meg lehet határozni a kompozíciós előképét, mint amennyire stílusösszefüggései megfoghatók. Nagyobb vonalakban azonban már feltűnően harmonikus és elegáns kontrasztja is iránymutató. (130. kép) A kissé jobbra dőlő támasztó, s az enyhén behajlított kilépő láb felett a test a csípőnél valamelyest visszahajlik, de rögtön a deréknál újra jobb felé dől, amit a mellvért aljának vonalában a derék bal oldalának beugró kontúrja is

<sup>214</sup> Habsburg II. Albert szobra a bécsi Stephanskirche déli tornyáról (GKÖ II. 356 [kat. 99 – Lothar Schultes], jó fotót az arcról Kosegarten 1966, 68. o., 29–30. kép). Prágában elsősorban az Očko-, a Holubec-, a Krabíce- és a Kotlík-büsztről van szó (a büsztsorozatra főként Schmidt 1992 (1970) 220–228, újabban Bartlová 2009a; az említett fejekre a szóban forgó megoldással Kutal 1962, 49. o., 66, 67, 71, 75. kép). A prágai szobrok megtekintéséhez nyújtott segítségét Petr Chotěbornak köszönöm.

<sup>215</sup> Ld. pl. Thomas Le Tourneur (†1384) párizsi sírszobrát, 14. század utolsó negyede (Paris 2004, 59 [kat. 19 – Françoise Baron]; jobb fotót róla: Pleybert 2001a, 190); Leo von Lusignan (†1393) párizsi *gisant*-ját, 1393 előtt (Schmidt 1992, 106. o., 90. kép); a vincennes-i kastélykápolna hajó-konzolainak ún. szerzetesfejeit, 1390-es évek (Heinrichs-Schreiber 1997, 195. o., 220, 225, 235–236, 303. kép); Jean de Berry sírszobrát Bourges-ban, 15. század első harmada-fele (Zeman 1995, 192. o., 28. kép); vagy egy térdelő donátor 15. század első feléből származó alakját (Bocador 1974, II. 65. o., 68–69. kép).

<sup>216</sup> A két arc egyezésére ld. a szerző tervezett monográfiájának „A szobrok készítése” című fejezetét (kézirat, 32. o.); az arctípus burgundiai eredetére pedig alább, a III.11. fejezetet!

<sup>217</sup> E sajátos redőmegoldás burgundiai jelenlétéről egy alább tárgyalt torzó [19] kapcsán ld. a III.10. fejezetet!

<sup>218</sup> Ld. pl. a rougemonti plébániatemplom előcsarnokának Madonnáját, amely a párizsival típusát tekintve is kapcsolatban áll (Witt 2009, 139–141. o., 64. kép); továbbá a bézuotte-i plébániatemplomét (Camp 1990, 96. kép; 97. o.; Bertrand 1997, IV. 40 [kat. 39]; Boucherat 2004, 323. o., 8. kép).

<sup>219</sup> Vö. Carqué 2004, 571–572.

hangsúlyoz. Ennek megfelelően a vállvonal is jobbra, azaz a támasztó láb felé ereszkedik, kiegyensúlyozva a hullámzó testtartást. Ez a fajta kontraposzt teljes mértékben megfelel az antik szobrászatban használatosnak, ami a fentiekén túl még abban is megmutatkozik, hogy a testtől jobban kitartott, szabadabb mozdulatot tevő kar a kilépő láb oldalán található. Legalábbis az Alpoktól északra e klasszikus testtartás idegen volt a gótikus szobrászattól, ahol általában a teljes felsőtest ellentétesen dől az alsóhoz képest, így a vállvonal a kilépő láb felé ereszkedik, s mindezt sokszor csak a szinte kibicsakló fejtartás ellensúlyozza. Ha pedig a kilépő láb feletti váll van mégis magasabban, azt csak meglehetősen mesterkélt felhúzott mozdulattal lehetett elérni. E séma mindenképpen egy labilis, többé-kevésbé természetellenes állásotívumot eredményez, melynél jórészt egyetlen – eltekintve most a fejtől –, sok esetben erősen megtört ívű összkép dominál.<sup>220</sup> A budai figura által képviselt antik testtartásnak az északi gótikus szobrászatban csak néhány, s talán nem is az ókori művészet tanulmányozásából, hanem az emberi test természetes mozdulatainak a megfigyeléséből eredeztethető példája ismert – mégpedig francia területről.<sup>221</sup> Ilyen látható egy poissy-ból származó angyalalaknál és Écouis-ben egy Keresztelő Szent János-szobron a 14. század elejéről (129. kép), az 1380 körülre datált, s Jean de Liège-nek is tulajdonított Evangélista Szent Jánosnál a Musée Cluny-ben (131. kép), s ha az öltözet jórészt el is kendőzi, ezzel a testtartással jelenik meg V. Károlynak a Louvre-ban lévő szobra uralkodása idejéből (80. kép).<sup>222</sup> A 14. század végén és a 15. század első harmadában pedig a bourges-i katedrális nyugati kapujának Beauneveu-vel is szóba hozott férfialakjánál és a Baume-les-Messieurs-i apátság Evangélista Szent Jánosánál tűnik fel (65. kép).<sup>223</sup> Egyáltalán nem kizárt, hogy vannak még további példái is a klasszikus kontraposztnek a francia gótikában, mindenesetre úgy tűnik, e terület kivételével az Alpoktól északra teljesen hiányzik a korszak szobrászatából.

A fentieknél közelebbi eredményre is juthatunk a budai figura forrásait illetően, ha testtartásának egyes elemeit és öltözetének főbb kompozíciós megoldásait is vizsgáljuk. Az alak mindkét alkarját előre tartja, nagyjából derékszögben felemelve őket. Balja valamelyest lejjebb látható, s e keze kardjának markolatát fogva csípőjétől kissé elválk, míg felsőtestétől határozottabban eltartott jobbjaival köpenyének alsó szélét emeli fel. A vállakra ráterülő, s a nyak körül szélesebb sávban gallérként visszahajtott köpeny egyik széle a jobb vállról nyúlik nagyjából függőlegesen alá, a térd felett keresztezve a kilépő lábat, s eltakarva a testnek ezt a felét. Ami e köpenyszegélynél feltűnő, hogy négyszer van ide-oda hajtogatva, míg eléri az alak térdét, és hasonló játék a jobb karról lenyúló drapériaszélnél is megfigyelhető.

E kompozíció legközelebbi verziója egy eredetileg a Szentháromságot ábrázoló elefántcsontszobor Atyaistenéről ismert, ha ez első látásra nem is feltétlenül szembetűnő.<sup>224</sup> (132–133. kép) A kontraposzt és mértéke a karok szinte egyező tartásával, a szobor kontúrjának bal fele

<sup>220</sup> A középkori kontraposzt, avagy *gotischer Schwung* különböző típusaira és viszonyára az antik megoldáshoz képest Bühler 2002, 136–142.

<sup>221</sup> Az alábbi példáknál a vállvonal olykor vízszintes, ahogyan az az antikvitásból is ismert, de a felsőtest minden esetben két irányba ívelődik.

<sup>222</sup> A poissy figurára Erlange-Brandenburg 1988, főleg 43–45, 56–60. o., 1–6, 14–17. kép; Paris 1998, 90 (kat. 42B – Béatrice de Chancel-Bardelot, Jean-René Gaborit); az écouis-i szoborra Gillerman 1994, 103–105, 185–186. o., 41. kép; az Evangélista Szent Jánosra Schmidt 1992 (1971), 90–91. o., 77. kép; a Louvre uralkodószobrának irodalmát ld. a III.4. fejezetben; utóbbihoz vö. még Bühler 2002, 142.

<sup>223</sup> Bourges-ra Troescher 1940, 25–26. o., 11. kép (jobb oldali alak); Baume-les-Messieurs-re Witt 2009, 155–156. o., 71. kép

<sup>224</sup> Houston, Museum of Fine Arts, Edith A. and Percy S. Strauss Collection, 44.581 (a darabot csak fotókról ismerem).

a feltűnően csapott vállakkal és főként a köpeny és szegélyének fent leírt, megfelelő megoldásaival azonban elég világosan mutatják, hogy a budai figura alapbeállítása, vagy legalábbis jó részéé erre a szoborra, pontosabban a környezetére vezethető vissza. Megerősíti ezt, ha az alakokat bal felől nézve is összevetjük egymással. Már az is feltűnő, hogy a felsőtest mindkét esetben a hátoldal felől vékonyodik el a nyak felé, oldalról kissé görnyedt tartást adva a figuráknak, mivel ez a korszak szobrászatában, főként Közép-Európában fordítva szokott történni, azaz a mellrészt szokták felfelé elvékonyítani. A köpeny redőinek vonalvezetése és kidolgozása azonban olykor szinte szó szerint megegyezik, a jobb karról hátrafelé ívelődő ráncoktól a már szóba került, a csuklókról hajtogatva lenyúló drapéraszegélyig. A hátoldalak a köpeny teljesen elterjedt alapkompóziójától eltekintve már nemigen vehetők össze, köszönhetően leginkább annak, hogy a lovagfigurán megjelenik egy majdnem függőleges, két sípredő által keretezett tengelysáv, amely a szoborletnek egy meglehetősen markáns, alább még szóba kerülő megoldása. Az a különbség pedig, amely a másik oldalról, illetve előlről nézve a két test jobb felén jelentkezik, nyilvánvalóan az eltérő témára és ezzel összefüggésben a különböző öltözetre vezethető vissza.

Noha az elefántcsont-figura keltezése 1380 és 1430 között ingadozik, és nehéz olyan tényezőt találni, mellyel ezt az intervallumot szűkíteni lehetne, ráadásul provenienciája sem ismert, szokatlan ikonográfiájának – azaz hogy az Atya nem ülve, hanem állva tartotta a keresztet – és ritka kompozíciójának is pontosan beazonosítható volt a környezete.<sup>225</sup> Burgundiából ismert ugyanis egy négy darabból álló szoborsorozat, melynek tagjai ugyanezt a kompozíciót, s részben az ikonográfiát is ismétlik. Ami az előbbit illeti, a houstonihoz legközelebb Félelemnélküli János champmoli síremlékének egyik siratófigurája áll (No. 78), azaz egy eltérő ikonográfiájú darab.<sup>226</sup> (135. kép) A másik három mind Szentháromság-ábrázolás álló Atyaistennel, kettő Dijonban (Szent Kereszt-kápolna, ill. Musée archéologique), egy pedig a város tőszomszédságában (Genlis, plébániatemplom) (136. kép).<sup>227</sup> Utóbbiak nagyon valószínű, hogy a Merész Fülöp által alapított, s többek közt a Szentháromság tiszteletére szentelt Champmol egy elpusztult művéből vezethetők le, s a houstoni figura is azzal állt valamiféle kapcsolatban. A templom 1388-as, Szentháromság napján történt felszentelésére Jean de Marville műhelyéből ugyanis felállítottak egy nagyméretű Szentháromság-szobrot a főoltárral összefüggésben, melynek a kompozíciójáról azonban sajnos nem tudunk biztosat.<sup>228</sup> Mindenesetre a houstoni figura kimagasló minősége, a dijoni, illetve környékbéli szobrok, János herceg síremlékén a siratóalak, továbbá az a körülmény, hogy az álló Atyával ábrázolt Szentháromság Burgundián kívül csak ritkán, elszigetelten, s jórészt akkor is a hercegséggel felvethető összefüggésben fordul elő, együttesen nyilvánvalóvá teszik, hogy az „álló” Szentháromság-ikonográfiával kapcsolatban megjelent kompozíció a burgundi hercegi udvarhoz kötődött.<sup>229</sup> E kompozíciónak a siratófiguránál, illetve a budai lovagfiguránál történt, azaz eltérő ikonográfiájú felhasználása egyáltalán nem meglepő, éppen Burgundia ugyanis az a régió, ahol ezt

<sup>225</sup> Wilhelm-Kästner 1958; Verdier 1975; Gaborit-Chopin 1978, 174, 214 (kat. 189); Mosneron-Dupin 1990; Morand 1991, 326–329; Mosneron-Dupin 1992; Schmidt 1992a, 296, 298–99; Bertrand 1997, I. 125–128; Detroit 1997, 250–252 (kat. 65 – Peter Barnett); Prochno 2002, 67–70; Dijon–Cleveland 2004, 257–258 (kat. 97 – Stephen N. Fliedel).

<sup>226</sup> A fentiekén túl ld. a korábbi irodalommal Dijon–Cleveland 2004, 254–255 (kat. 94 – Sophie Jugie); a síremlékre újabban Baron–Jugie–Lafay 2009; Jugie 2010.

<sup>227</sup> Az eddig megadott irodalom mellett a Szent Kereszt-kápolnára és szobrára ld. Prochno 2006, 283–286; a Régészeti Múzeum darabjára Dijon 2000, 306–307 (kat. 152 – Françoise Daloz); a genlisi szoborra Dijon–Cleveland 2004, 243 (kat. 85 – Renate Prochno).

<sup>228</sup> Prochno 2002, 67–69.

<sup>229</sup> A burgundián kívüli példákra Mosneron-Dupin 1990, 43–47; Baron 2006.

az eljárásmodot igen pontosan körvonalazni lehetett a késő középkori szobrászatban.<sup>230</sup> Érdemes még megjegyezni, hogy a kompozíciós másolás a fennmaradt példák alapján gyakorlatilag soha nem volt száz százalékos, s tekintve, hogy a fenti csoport is legkevesebb fél évszázadnyi időintervallumból származik, az egyes művek stílusa sokszor eltér egymástól. Ami pedig a budai darabot illeti, ha Marville 1388-as, ismeretlen kompozíciójú Szentháromság-szobrától eltekintünk, jelenleg ez a legkorábbi, viszonylag jól keltezhető példája a csoportnak.<sup>231</sup>

A fenti szobrok közül azért az elefántcsont-figurát vettem össze részletesen is a budai darabbal, mert nem csak a kompozíciót illetően, de stílusát tekintve is ez áll hozzá még a legközelebb. Ha a houstoni szobrocsonka nem lenne ismert, nem is biztos, hogy a többi művel kapcsolatban feltűnt volna a részleges kompozícióegyezés, tekintve, hogy hozzájuk a budai lovagnak a stílust illetően nem sok köze van. Az elefántcsont darabban azonban kifejezetten hasonlatos az enyhe, klasszikus kontraszt, melyet a logikusan és kiegyensúlyozottan elrendezett, s egyáltalán nem súlyos érzetet keltő öltözetek nemhogy elrejtene, hanem inkább kiemelnek. E majd minden szegmensükben hajlékonyan, elasztikusan kidolgozott drapériáknak a felületén nemigen láthatók sima részletek, csaknem mindent sűrű és lendületes redőkompozíció borít be, melynél feltűnőek a kifejezetten hosszán, párhuzamosan lefutó, s olykor összetorlódó ráncok.<sup>232</sup> Ez a fajta drapériakidolgozás nem teljesen összeegyeztethető Félelemnélküli János siratófigurájának főként a tunikájával sem, s valamelyest jellegzetes egy eddig nem említett, ugyanebbe az ikonográfiai-kompozíciós körbe tartozó ábrázolásra is, a Prado 1438-as Werl-oltárának jobb szárnyán, a kandallópárkányon megjelenített *grisaille*-szoborra.<sup>233</sup>

Összképét tekintve a budai figura mellé nem tudunk a fentieknél szorosabb párhuzamokat állítani, még ha a stílust illetően maradt is bennünk hiányérzet. Így néhány olyan részletmegoldásáról érdemes még beszélni, melyek nem túl általánosak, vagy kifejezetten ritkák, s ezért többé-kevésbé iránymutatóak lehetnek. Drapériakidolgozásának van egy meghatározó, s nemigen közhelyes eleme, egy tűfokszerű redőtípus, melynél az alapsíkból kiálló kettős, párhuzamosan futó ránc vékony, mély vájatot fog közre, s az egész indítását gyakran egy keskeny, a drapéria felületéből határozottan kiemelkedő ékforma vezeti fel.<sup>234</sup> Megjelenik ez a houstoni darabon (133. kép), a siratófigurán (135. kép) és a Werl-oltár alakján is – főként a has és a karok környezetében, illetve utóbbinál a posztamens felett –, de egyiken se válik a drapériamegformálás oly meghatározó elemévé, mint ahogy az Budán látható. E motívum egy-egy példája, talán a *Muldenfalten*-formából származtathatóan már a 14. század elejétől feltűnt a francia szobrászatban, jellemzően a hónalj és a felkarok környezetében, s 1400 körül és a 15. század első harmadában is nagyjából ez a helyzet.<sup>235</sup> Az 1420–1430-as években a Dél-Németalföldön szintén kimutatható,

<sup>230</sup> Elsősorban Bertrand 1997, I. 127–174; továbbá Lapaire 1983; Mosneron-Dupin 1992, 203–205; Prochno 2006.

<sup>231</sup> Félelemnélküli János síremlékének siratófigurái 1443 és 1466 között készültek, s nem tudjuk, hogy ezen belül melyik mikor (Prochno 2002, 105–107). A dijoni Szentlélek-kápolna szobrát 1459-ben adományozták (Verdier 1975, 71). Nincs konkrét datálási fogódzónk a houstoni, a másik dijoni (Musée archéologique) és a genlísi darabhoz.

<sup>232</sup> Ez utóbbi hasonlóság a hátoldalakat mindenesetre már nem jellemzi, a houstoni darab kompozíciója az általános szokásoknak megfelelően itt ugyanis sokkal szellősebb, mint az előoldalon, a budain pedig a ráncok megtört ívűek, ellentétben az előoldalon lévőekkel.

<sup>233</sup> Ld. már Troeschler 1940, 101–102; az oltárra Frankfurt–Berlin 2008, 285–290 (kat. 22 – Stephan Kemperdick); a *grisaille* kinagyított képét pl. Mosneron-Dupin 1990, 17. kép.

<sup>234</sup> Ld. elsősorban a jobb vállról lenyúló köpenyrészen, de a bal kar által felfogott drapériacsomón vagy a fegyverkabát szoknyarészen is.

<sup>235</sup> Pl. Paris 1998, 97–98 (kat. 47 – Françoise Baron); Paris 1981, 73 (kat. 15 – Françoise Baron), 136–137 (kat. 80 – Françoise Baron); Schmidt 1992 (1971), 81. o., 60. kép, 131. o., 131. kép; Heinrichs-Schreiber 1997, 80. o., 32. kép; Paris 2004, 70–71 (kat. 29D – Françoise Baron).

ráadásul a houstoni darabhoz és Félelemnélküli János siratófigurájához hasonlóan egy-egy szobor esetében már nagyobb számban.<sup>236</sup> A budai lovagalakon alkalmazott sűrűségére és ebből következő hangsúlyos szerepére azonban úgy tűnik, a szobrászatban nem találni példákat. A festészetben annál inkább. Már az angers-i Apokalipszis figuráinak drapériáin gyanúsán hasonló hozzá az egyik fő ránc típus, de még világosabban ezzel a redőmotívummal borították be egy Szent Kristóf-ábrázolás ruháit a Dijonhoz közeli Semur-en Auxois-ban (Côte-d'Or), melyet a kutatás mesterszinten is kapcsolatba hozott az angers-i kárpit brugge-i származású, s a francia királyi udvarban dolgozó tervezőjével.<sup>237</sup> Több-kevesebb határozottsággal megtalálható aztán a megoldás az 1400 körüli évtizedek festészetében is, például a Beauneveu-nek tulajdonított pszaltérium prófétáin és apostolain, a Wilton-diptychon angyalain, a Louvre Grande Pietà rondejának Atyaistenén, illetve hangsúlyosabban egy Párizsba lokalizált, laoni táblakép angyalán 1410 körülről, vagy az 1424–1435 között készült ún. Salisbury-breviárium figuráinak főként a földön szétterülő köpenyvégződéseiben.<sup>238</sup> A legszemléletesebb párhuzamokat azonban nem ezek az emlékek jelentik a budai alak számára. A redőtípusnak az a feltűnően hajlékony vonalvezetésű és hangsúlyosan kidolgozott formája, amely sűrű alkalmazása miatt feltorlódott, lendületes kompozícióval párosul, a korai németalföldi festészet kezdeti, 1410–1430 körüli periódusában jellemzi gyakran az öltözeteket. Abban az időszakban, amikor a ráncok még többnyire ívesen, enyhén hullámszerűen futnak, s töredezett, sarkos megformálásuk még nem vált szinte egyeduralmukká.<sup>239</sup> Elsősorban a Flémalle-i mester képeiről, továbbá az Eyckekhez köthető korai művekről van szó.<sup>240</sup> (137, 139–140. kép) Nehezen eldönthető kérdés persze, hogy a francia emlékekhez képest a németalföldiek azért tűnnek-e jóval közelebbinek a budai szoborhoz, mert a térbeli formákat, a háromdimenziót sokkal sikeresebben fordították át a festészet műfajába.

A budai figura köpenyének van egy további, már említett jellegzetessége a hátoldalán, melyet önmagában talán nem is lenne érdemes szóba hoznunk, ha a szoborlelet további fél tucat darabjánál szintén nem fordulna elő – [15, 19, 24], ill. (ltsz. 75.1.7, 75.1.20, 75.1.34) –, illetve nem jelenne meg egy ezzel valamelyest összevethető motívum két alaknak az előoldalán is [4, 5]. Egy

<sup>236</sup> Ghent 1994, 126–127 (kat. 14 – John W. Steyaert, Monique Tahon-Vanroose), 130–131 (kat. 16 – John W. Steyaert), 194–197 (kat. 41 – John W. Steyaert), 226–227 (kat. 54 – John W. Steyaert).

<sup>237</sup> Angers-ra Cailleteau–Muel 2015, pl. 105 (jobb alsó király), 134 (Szent János), 149 (angyal), 165 (Szent János és nőalak), 169 (szerzetes), 201 (Szent János és angyal), 245 (Szent János); Semur-en-Auxois-ra Joubert 1992; Dijon–Cleveland 2004, 294–295 (kat. 110 – Sandrine Balan).

<sup>238</sup> A pszaltériumra Bruges 2007, pl. 68 (Jeremiás, jobb lábtól balra), 69 (Dávid, jobb lábon), 72 (Tamás, lábak környezetében), 76 (Máté, jobb térd kétoldalán) tábla; a Wilton-diptychonra Gordon 2015b, 4. kép (főként az előtérben lévő, egymással kommunikáló három angyalfigurán); a Nagy Pietà-ra Paris 2004, 294–295 (kat. 183 – Philippe Lorentz, jobb kar környezetében); a laoni táblára Paris 2004, 322–323 (kat. 202 – Ines Villela-Petit, bal karon és lábak alatt); a Salisbury-breviáriumra Sterling 1987, I. 435–449. o., 312–314, 319. kép.

<sup>239</sup> E váltásra pl. Sterling 1976, 62; Pächt 1989, 41; Steyaert 2000, főleg 120–123; Leuven 2009, 343 (kat. 26 – Ludovic Nys).

<sup>240</sup> A Flémalle-i mesterrel kapcsolatban ld. a Seilern-triptychon bal szélső angyalát, tégelyt tartó nőalakját, vagy feltámadó Krisztusát (Frankfurt–Berlin 2008, 15. o., 4. kép), a clevelandi Keresztelő Szent Jánost (uo. 180–182 [kat. 1 – Jochen Sander]), a Mérode-oltár angyalának felsőtestét (uo. 192–201 [kat. 4 – Jochen Sander]), a frankfurti lator ágyékkendőjét (uo. 218–223 [kat. 8 – Jochen Sander]), a Prado Mária eljegyzésének hátoldalán id. Jakab apostolt (uo. 224–233 [kat. 9 – Stephan Kemperdick]), az Aix-en-Provence-i tábla Szent Ágostonját (uo. 234–237 [kat. 10 – Jochen Sander]), vagy a washingtoni Madonna szentekkel Keresztelő Szent Jánosát és Szent Antalját (uo. 243–245 [kat. 12 – Antje-Fee Köllermann]); az Eyckekkel kapcsolatban pedig a berlini Keresztrefeszítés Mária és Szent János alakját (Rotterdam 2012, 290–292 [kat. 81 – Stephan Kemperdick]), vagy a genti oltár középképen a vértanúsüzüket, illetve a jobb szárny belső oldalán a fő zárándokszentet (Châtelet 2011, kép: 93, 105. o.).

Érdekes lehet esetleg, hogy e körben a budai lovag bal karja által felfogott, s a testéhez szorított drapériacsomó is többször megtalálható (berlini Keresztrefeszítés Mária; genti oltár vértanúsüzüi közül Szent Dorottya és egy másik szent, ld. továbbá a Wilton-diptychon Szent Edvárdjánál is).



kettős, párhuzamos drapériaredőről van szó, amely a szobrok függőleges, vagy kissé ferde hossz tengelyében, annak hangsúlyt adva fut végig egyenesen. (141, 143. kép) A környező ráncoktól határozottan elválik, és nem is mindig egyazon síkban húzódik velük, hanem olykor hozzájuk képest kiáll.<sup>241</sup> A motívum megjelent már a 13. század második felének francia szobrászatában, s a következő évszázadból is találni rá példákat.<sup>242</sup> (142. kép) 1400 körül és a 15. század elején is meg lehet figyelni különféle változatait, és ebben az időszakban kifejezetten elterjedté vált főként világi alakok előoldalán – ahogyan azt két budai alak [4, 5] is mutatja –, amit persze talán a konkrét ruhadarabokkal is összefüggésbe lehet hozni.<sup>243</sup> Mindez a példák időben és térben jelentősen szórt képe miatt mostani szempontunkból persze nem ad alkalmat a forrásterület szűkítésére, mindenesetre a nyugati emlékekkel ellentétben úgy tűnik, a megoldás Közép-Európa egykorú szobrászatában, ahol a hátoldal lefutó redői általában egyenrangúként tagolják a felületet, alig volt ismert.<sup>244</sup>

Különös megoldása a budai lovagfigurának, hogy felemelt jobb karjának könyökét hátrafelé valamelyest kitolja – ahogy az e mozdulatnál természetes is –, s így e testrésze világosan kiáll hátoldalának jól meghatározható, egyetlen síkhoz igazodó felületéből. (146. kép) A középkori kőszobrászatban e megoldás teljesen atipikus, s valószínűleg technikai oka van annak, hogy nem éltek vele. A szobrokat ugyanis nem álló pozícióban, hanem vízszintes, vagy enyhén döntött helyzetben, a hátukra fektetve faragták ki, ami a kevés kivételtől eltekintve egyetlen főnézetre szerkesztett, s leginkább építészeti összefüggésbe szánt középkori figurák esetében nem is okozhatott problémát. Készítésük közben a tömböket persze olykor tovább kellett forgatni, de kiinduló pozíciójuknak, az alakok fő nézetének, s architektonikus kötöttségüknek is megfelelően többnyire jóval kevesebb figyelmet fordítottak a hátoldal kidolgozására. Így ez a többivel ellentétben túlnyomóan a szobrok kész állapotában is visszatükrözi a kőtömb eredeti, lapos

<sup>241</sup> A példák megformálása részben eltér egymástól. Azonos megoldást mutat a [19], ill. a ltsz. 75.1.20 és 75.1.34 szobor. Bertalan apostolon [15] csak a derékkötéstől lefelé jelenik meg e motívum, ahogy ez a ltsz. 75.1.7. számú figurán sem kizárt, s gyakorlatilag így látható a [4, 5] számú alakok előoldalán is. A megoldást részben további, alárendelt ráncok is gazdagítják a [12, 24] számú figuránál, s utóbbin „negatív” formában jelenik meg a motívum, vagyis egy nagyjából függőlegesen futó, de a hátoldal két szélső területéhez képest benyomódva kialakított sávot látunk.

<sup>242</sup> Ld. egy északfrancia Madonna-szobrot a 13. század harmadik negyedéből (Seidel 1972, 9–10. o., 5. kép); egy picárdiai, azonos témájút a század utolsó harmadából (Seidel 1972, 46. o., 63. kép; Paris 1998, 60–61 [kat. 18 – Françoise Baron]); egy párizsit a század végéről (Paris 2003, 309–310 [kat. 105]); egy île-de-france-it a 14. század első feléből (Los Angeles–Chicago 1969, 170–171 [kat. 78]; hátoldalának képe:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/473457?searchField=AccessionNum&sortBy=Relevance&ft=25.120.197a-e&offset=0&rpp=20&pos=1>); illetve egy 1370 körülit ugyanebből a régióból (Gillerman 2001, 304–305 [kat. 227]; hátoldalának képe: [https://piction.clevelandart.org/cma/ump.di?e=08C39E621977FFB2531F75DB3FC221B4B6D0F06FAC639911D14C16CD15E1ACE2&s=21&se=1147638236&v=1&f=%5C1942.784det05\\_o2.jpg](https://piction.clevelandart.org/cma/ump.di?e=08C39E621977FFB2531F75DB3FC221B4B6D0F06FAC639911D14C16CD15E1ACE2&s=21&se=1147638236&v=1&f=%5C1942.784det05_o2.jpg)).

<sup>243</sup> Hátoldalon pl. a bourges-i C-jelű prófétán (Nash 2007b, 152–153. o., 82. kép), a marcoussis-i (a hátoldal fotója nélkül Paris 2004, 338–339 [kat. 216 – Jean-René Gaborit]), vagy a tongerlói Madonnán (Fransen 2013, 41–50. o., 13b kép). Előoldalakon a poitiers-i Tour Maubergeon szobrai közül többen is (pl. Carqué 2004, 572. o., 179–180. kép), a párizsi Saint-Yves-kápolnán V. János herceg egykori figuráján (Schmidt 1992 (1981), 133–135. o., 137. kép; Plagnieux 2011, 167. o., 2. kép), a chartres-i székesegyház Vendôme-kápolnájának donátor-szobrán (Prache 1993–1994, 572–573. o., 1, 5. kép), egy ötvösművű Szent Jakab-figurán (Paris 2004, 151 [kat. 76 – Elisabeth Taburet-Delahaye]), vagy Jean de Berry síremlékének néhány korábbi siratóalakján (Bourges 2004, 196–197 [kat. 44–2, 3, 5 – Béatrice de Chancel-Bardelot]).

<sup>244</sup> Az általam fellelt egyetlen példája, a nagyszombati Szent Ilona-szobor mindenesetre arra utal, hogy ebben a régióban sem lehetett teljesen ismeretlen (Budapest–Luxemburg 2006, 575 [kat. 7.10 – Verő Mária]); vö. még a jihlavai Szent Katalin-szobrot, melynél csak a hátoldal felső felén, s nem is párhuzamosan jelenik meg e redőpár (Clasen 1974, 49. kép).

hátsíkját.<sup>245</sup> Ha tehát a hátoldal alapsíkjából a drapériaráncoknál nagyobb mértékben ki akartak ugratni valamit, akkor egy teljes réteget le kellett faragni belőle ahhoz, hogy a kiálló rész „megszülethessen”. Ez előregondolkodást, többletmunkát és nagyobb anyagvesztést is jelentett, kivitelezésének tehát valamilyen okból a szobrász számára fontosnak kellett lennie.

Bár a középkori szobrok háta ma is a legkevésbé hozzáférhető oldaluk még egy szakember számára is, azaz jóval kisebb arányban ismerjük őket, mint fő nézetüket, nagyon úgy tűnik, a fenti megoldás 1400 körül kifejezetten ritka volt. Mindössze két példájára sikerült ráakadnom, melyek azonban egyazon régió felé mutatnak. Egyrészt a már tárgyalt amszterdami Madonnáról van szó, ahol a gyermeket tartó bal kar könyöke ugrik ki határozottan a hátoldalból, másrészt a châteauduni (Eure-et-Loir) kastélykápolnának szintén a Madonnájáról, ahol viszont a köpenycücskét feltartó jobb kar van kitolva hátrafelé.<sup>246</sup> (144–145. kép) Előbbi, leginkább a 15. század elejére keltezett szobor ile-de-france-i eredetéről már volt szó, a legnagyobb valószínűséggel szintén erre az időszakra datálható châteaudunit pedig régóta a párizsi környezethez szokás kötni.<sup>247</sup>

Ami a budai lovag kompozícióját illeti, jelenlegi tudásunk alapján a burgundi hercegi udvarból való származása a legvalószínűbb. Stílusát azonban nem lehet e terület egykorú szobrászatából levezetni, s ez jórészt szintén igaz a hozzá kidolgozását illetően is legközelebb álló houstoni elefántcsont-figurára. Bár meglehetősen általános indokokkal, de utóbbinak felvetették lehetséges párizsi kötődését, s legalábbis a lovag könyökével kapcsolatos, speciális megoldás szintén utalhat ebbe az irányba.<sup>248</sup> A karakteres budai redőkezelés a mind burgundiai, mind párizsi művészeti kapcsolatokat felmutató korai németalföldi festészet nagyjából egykorú, vagy valamivel későbbi példáira volt a leginkább tipikus. Ezzel kapcsolatban pedig meggondolandó, hogy miután a korszak jelentős mértékben fennmaradt burgundiai szobrászatában nem jelenik meg a szóban forgó redőtípus, az nem a szinte teljesen elpusztult 15. század eleji párizsinak egy szegmensét jellemezte-e inkább. Ha tehát csak nagyon óvatosan is, mindezek alapján mégis felvethető, hogy a kivételes minőségű budai lovagfigura nem a francia főváros egykorú szobrászatának ritka hírmondói közé tartozik-e.

### III.9. *Szentek alakjai* [13–18]

Tekintve, hogy a hat szobrot, torzót, illetve töredéket tulajdoníthatjuk egyazon kéznek, vagy ha esetleg több mesterről volt szó, azok szétválaszthatatlanul azonos módon dolgoztak, érdemes e csoportot együtt tárgyalni, még akkor is, ha az alakok típusa és kompozíciója kisebb-nagyobb

<sup>245</sup> Ulmann 1984, 4–11, 23–31.

<sup>246</sup> A tárgyalt, külön megoldással kapcsolatos kérdéseket kedvesen illusztrálja, hogy Châteaudunben, ahol a Madonna a később épített kápolna poligonjának egyik faloszlopán kapott másodlagosan helyet, az alak szóban forgó könyöke mögött kétféle felületen sekély mélyedést vájtak a falsíkba, hogy a figurát e hátrafelé kiálló testrésze ellenére is közvetlenül a fal elé lehessen állítani.

<sup>247</sup> Az amszterdami figurára irodalmával együtt ld. a III.2. fejezetet! Châteaudunre Müller 1966, 48. o., 60A kép; Didier-Recht 1980, 197–199. o., 30. kép; Châtelet-Recht 1989, 83, 103 (Roland Recht); Heinrichs-Schreiber 1997, 216–217. o., 285. kép; Paris 2004, 337 (kat. 215 – Béatrice de Chancel-Bardelot).

<sup>248</sup> A párizsi eredeztetésre Mosneron-Dupin 1992, 198–202; a figurát Jean de Marville-nak is attribuíták, szintén nehezen igazolható áttételeken keresztül (uo. 200–202; ill. Schmidt 1992a, 298–299).

mértékben eltér egymástól.<sup>249</sup> Efelé terel minket az a körülmény is, hogy e társaság egyetlen figurájához sem lehet minden alapszempontról kézenfekvő, magától értetődő analógiát társítani, így az tűnik célszerűnek, ha a csoport általánosabb jellegzetességeit követően speciálisabbnak tűnő, s nem feltétlenül csupán egy-egy darabon megfigyelhető megoldásokhoz igyekszünk megfelelő párhuzamokat keresni.

Mindig is konszenzus volt e csoportot illetően arról, hogy jellemzői alapján a nyugati szobrászattól származtatható. Ennek ellenére érdemes először néhány olyan általános tulajdonságát, motívumát felvillantani, ami valóban erre utal. Első ránézésre feltűnő, hogy a szobrok többsége – s ezt a két, csak fejét vesztett torzón lehet leginkább érzékelni [13, 14] – viszonylag nyomott, tömzsi arányú, ellentétben a korszak azon általánosabb jelenségével, hogy a szenteket inkább nyúlánk, légies testfelépítéssel szokták ábrázolni. E zömök arányok 1400 körül azonban nem ismeretlenek, főleg a kontinens nyugati-északnyugati, vagy e területek által befolyásolt szobrászatában, s kifejezetten jellegzetesek voltak apostolokkal kapcsolatban.<sup>250</sup>

Közép-Európával ellentétben ugyanerre a térségre jellemző, s az előbb hivatkozott példákön túlnyomórészt szintén megfigyelhető, hogy a figurák egyenesen, nyugodtan állnak, ha egyáltalán van, a kontraszt csak minimálisan, s leginkább a kilépő láb miatt érzékelhető rajtuk, körvonalaik pedig ennek megfelelően viszonylag egyszerűek, zártak.

Van továbbá a budai daraboknak egy motívuma, amely szintén elég egyértelműen nyugatra tereli a figyelmünket. A *Haarnadelfalte* három darabon is megjelenik [13, 14, 17], de semelyiken sem úgy, ahogyan az a közép-európai Szép Madonnák köréből oly jól ismert. (148. kép) Minden figurán csak egyetlen ilyen redő látható, gyakorlatilag kísérők nélkül, s ezek nem túlságosan hangsúlyosak, de végképp nem állnak ki tálszerűen a drapériából. Ráadásul semelyikük sem érintkezik alul közvetlenül a posztamenssel, és a drapéria felettük lévő felülete közel sem olyan sűrűn és erős térbeli formákkal tagolt, mint ahogyan az ekkor Közép-Európában szokásos volt. (147. kép) Ha most Itáliától eltekintünk, a szóban forgó redőtípusnak e budai figurákon látható megformálása elsősorban a francia szobrászattól jellemezte.<sup>251</sup> (149. kép)

Érdeemes egy eszközhasználattal kapcsolatos jellemzőt is megemlíteni. Néhány további darabbal együtt [pl. 2, 3, 21] e csoport felületkezelése az együttesen belül speciális. Eltekintve a ruhával nem takart testrészeiktől a formailag már kész figurákat festésük előtt egy finom, fogaskaparó szerszámmal (franciául *ripe*, németül *Schabeisen*, angolul *scraper*) még átdolgozták, melynek nyomai felületmegjelenésüket homogenizálva beborítja őket, áttűnve a megmaradt festékrétegeken is. (150. kép) Függetlenül attól, hogy az eljárásnak nem teljesen egyértelmű az indoka, vagy az indokai, a jelenség elég világosan a francia szobrászathoz köthető. Noha a

<sup>249</sup> A darabok egymás közti viszonyára ld. a szerző tervezett monográfiájának „A szobrok készítése” című fejezetét (kézirat, 5–7. o.)!

<sup>250</sup> Ld. pl. VII. Kelemen pápa, valamint Martin de Salva, Philippe Cabasole és Jean de la Grange kardinális avignoni síremlékének apostol-sorozatát az 1400 körüli időszakból (Baron 1979, 169–181. o., 2–19, 25–28. kép); a ma Bernay-ban (Eure) található apostol- és evangélista-sorozat a 15. század első negyedéből (Troescher 1940, 72–73. o., 173–189. kép; Baudoin III, 174–176. o., 237–241. kép); a roueni székesegyház nyugati homlokzatának mellékapui feletti szoborgaléria apostolait és prófétáit az 1400 körüli évtizedekből (Carment-Lanfray 2010, 218–221. o., 106. kép; Schlicht 2012, 59. o., kép: 58, 167, 168, 176); vagy a Lübecki Bergenfahrerkapelle apostolait 1406 környékéről (Albrecht 1997, 120–122. o., 125, 127–128. kép).

Megjegyzendő mindenestre, hogy Budán a tömzsi arányok érzetét a zömök testfelépítésen túl a drapériák, elsősorban a köpenyek vaskos megformálása is elősegíti, amiről ld. még alább, e fejezetben!

<sup>251</sup> E különbségtetelekre főként Schmidt 1992, 294–296, 302–303, 337–340; továbbá Châtelet–Recht 1989, 103 (Roland Recht).

szakirodalomban e szerszám használata, legalábbis összefoglaló jelleggel inkább az építészettel kapcsolatban merül fel néha, s megjelenésének körülményeivel és középkori elterjedésének földrajzi, illetve kronológiai összefüggéseivel alig vagyunk tisztában, annyi világosnak tűnik, hogy a 14. századi észak-francia szobrászatban már viszonylag ismert volt, a 15. században meglehetősen általánossá vált, s francia területen a középkoron túl, egészen napjainkig alkalmazzák.<sup>252</sup> (151–152. kép) Feltűnő továbbá az is, hogy e felületkezelés a 15. század első felében Európa egyéb területein a francia stílusösszefüggésű emlékeknél mutatható ki – például Kölnben (153. kép), Ulmban, Lübeckben, Darocában vagy Tudelában<sup>253</sup> –, azaz idővel a szobrászi formákkal együtt bizonyos mértékig e metódus is szétterjedt.

Végül essen szó egy további, szintén technikai eljárásról, amivel e csoport épebben fennmaradt figuráinak [13–15] mindegyikén találkozni, s nem mellékesen többféle összefüggésben és megoldással a szoboregyüttes számos további alakjánál is megjelenik, leggyakrabban fejfedőkkel kapcsolatban.<sup>254</sup> Az előbb említett figuráknál az egyik kézfej csapolással lett hozzáerősítve a karhoz, azaz külön darabból, sőt, darabokból faragták őket. Az ókori kőszobrászatban is ismert technika középkori használatának történetéről, idő-, s térbeli elterjedéséről nincsenek túl részletes ismereteink, de eredetéről és kezdeti használatáról valamennyi azért tudható. A 12. század utolsó harmadában Franciaország északi felén már alkalmazták, s onnan plántálták át aztán német területre.<sup>255</sup> Vélhetően Magyarországra is így került, legalábbis az 1220 környékén, s feltehetően Reimsből érkező mester(ek) készítette pilisi Gertrúdis-síremlék figuráinál már rutineljárásnak tűnik a használata.<sup>256</sup> Ha emiatt a 15. század eleji budai alakok esetében e technikát elviekben nem is lehetne közvetlenül francia területre visszavezetni, a figurák további összefüggéseinek a fényében ez mégis nagyon valószínűnek tűnik.

Az eddig szóba hozott jellemzők természetesen túl általánosak ahhoz, hogy segítségükkel a budai csoport előzményeit pontosabban is ki lehessen jelölni a nyugat-európai, illetve francia szobrászaton belül. A közelebbi fókuszáláshoz a szobrok négy-öt olyan további sajátosságát tudjuk még vizsgálni, melyek nem voltak túl elterjedtek, s jórészt csak egy-egy régiót jellemeztek.

Elsőként egy szokatlan testtartásról lesz szó, ami csak a legépebben megmaradt figuránál, Bertalan apostolnál [15] jelenik meg. (156. kép) Alsótteste szemből látható, a felsővel azonban jobb felé valamelyest elfordul, s a feje már teljesen profilban van. Az oldalra kilépő jobb láb és az ugyanarra, határozottan kilendülő jobb kar az erősebben csavarodó testtartásnak az ellensúlyozására hivatott, s e pozíciót a mellrész enyhén átlósan futó drapériaredői is kiemelik. Minden bizonnyal ezzel áll kapcsolatban az a kissé sutának tűnő megoldás is, ahogyan a bal kar a tunika alsó részének csücskét felfogja a derékhoz, egy-két hangsúlyos, átlós redőt az alsótestet

<sup>252</sup> A gyakran tévesen valamilyen fogasvésőnek tulajdonított felületi jelenség konstatálása sok helyen olvasható francia gótikus szobrokkal kapcsolatban. Összefoglalóan a szerszámra és használatára Bessac 1986, 192–200. o., 18. tábla; Völkle 2016, 74, 149–152 (a Louvre példaként felhozott, 1300 körüli angyaláról felmerült, hogy 19. századi másolat is lehet, vö. Paris 1998, 92 [kat. 42D – Béatrice de Chancel-Bardelot, Jean-René Gaborit]).

<sup>253</sup> Kölnben megjelenik a Saarwerden-síremlék oldalainak legalább egy figuráján (a többiről restaurálás tüntette el), illetve a kartauzi kolostor északi kápolnáinak konzolai közt is (BKA, Aufnahme-Nr. RBA 033 577; ill. Positiv-Nr. C 006670); Ulmban a Münster főkapujának archivolt-apostolain (Friederich 1988, 66. o., 101. kép; BKA, Aufnahme-Nr. 1.196.160, 60.279, Bilddatei-Nr. fm60280); Lübeckben a Bergenfahrer-kápolna apostolain (Albrecht 1997, 122. o., 132–133. kép); Darocában a Santa María káptalani templom szobrain a Capilla de los Corporalesban, Tudelában pedig Francés de Villaespesa kancellárnak a székesegyházban álló síremlékén (Aguado-Guardiola – Muñoz-Sancho – Fernández 2014, főleg 95–97. o., 5–6. kép).

<sup>254</sup> Utóbbiakra ld. a III.16. fejezetet!

<sup>255</sup> Suckale 2003b (1987), 184–186.

<sup>256</sup> Takács 2015, 11–14, 17, 71 (kat. 3.34), 74–76 (kat. 4.5–6), 78–79 (kat. 4.11); Takács 2018, 132–133, 135.

takaró drapérián is produkálva. Összességében tehát egy dinamikus mozdulatot látunk, mellyel kapcsolatban a szobrász számára fontos volt, hogy ne egy befejezett aktivitást, azaz már statikus állapotot érzékeltessen, hanem magának az elfordulásnak a pillanatát.<sup>257</sup> Lényeges még az is, hogy noha a szobor hátoldalának a kidolgozásából és talplemezének alapformájából következően a figura egyértelműen a fentiekben leírt nézetre lett komponálva, jobb felől, átlós szemszögből rátekintve szintén úgy faragták ki, hogy az majdnem teljes értékű nézetet mutasson.

A felsőtesttel és fejvel elforduló mozdulatnak már a 13. század első feléből ismertek a monumentális szobrászatban különböző verziójú ábrázolásai, elég, ha csak a strasbourgi székesegyház Ecclesia-szobrára (154. kép), az amiens-i katedrális Vierge dorée-figurájára, vagy a bambergi dóm kórusrekesztőjének apostolaira és prófétáira gondolunk.<sup>258</sup> E testtartás aztán nem volt ismeretlen a 14. század első felében sem, például lotaringiai Madonna-szobrok esetében.<sup>259</sup> Az 1400 körüli évtizedekre azonban mintha kifejezetten kedvelté vált volna. Sokféle alaknál és összefüggésben fordul elő (155. kép), melyek közül az egyik legelterjedtebb az apostolok csoportjának az ábrázolása, ahol a párba állított figurák egymás közti kommunikációját volt hivatva érzékeltetni.<sup>260</sup> Eltekintve most a csak későbbi ábrázolásokról ismert, s így szempontunkból bizonytalan megítélésű esetektől, a hivatkozott példák mind az elfordulás mozzanatát gyakorlatilag már befejező alakokat, azaz egy elcsavarodó, de statikus állapotú testtartást mutatnak.

Úgy tűnik, a korszakban egyetlen szobor van csupán, ahol a budaihoz hasonlóan a dinamikus mozdulat pillanatában ábrázolták az alakot: a Champmol Sluter által faragott *trumeau*-Madonnája. (156–157. kép) E figura testtartásának részleteivel a budaié gyakorlatilag megegyezik. Dijonban is frontálisan ábrázolt alsótest, valamelyest elcsavarodó felső és profilban látható fej jelenik meg a mozdulatot ellensúlyozó, oldalra kitámasztott jobb lábbal, s a törzstől elváló, erősen kitarított jobb karral, ráadásul az alakot közel sem pusztán egyetlen nézetre komponálták.<sup>261</sup> A figura térbelisége vagy a drapériaredők stílusa persze egészen más, mint Budán, s az öltözet kompozíciója összehasonlíthatatlanul bonyolultabb és expresszívabb módon viszonyul a Madonna mozdulatához, miközben a gyermekre is határozottan odavonzza a néző tekintetét. Az elfordulás pillanatnyi ábrázolása bizonyosan összefüggött a szobrászi képességgel is, amit szemléletesen mutatnak a dijoni Madonna 15. századi, többé-kevésbé gyenge minőségű replikái.<sup>262</sup>

<sup>257</sup> E mozdulat esetében nyilvánvalóan interaktivitásról volt szó, azaz a figura egy szomszédos társához fordult hozzá (ld. erről a szerző készülő monográfiájának „Az ábrázolási témák” című fejezetét (kézirat, 12–13. o.)!

<sup>258</sup> Strasbourghoz Sauerländer 1970, 124–125. o., 132. kép (jobbra); Amiens-hez Kimpel – Suckale 1973, 252–255. o., 37. kép; Bamberghez GKD II. 339–341 (kat. 117 – Achim Hubel).

<sup>259</sup> Pl. Schmoll 2005, 203–205 (kat. 133).

<sup>260</sup> Ld. pl. Guillaume II. Aigrefeuille kardinális jórészt csak rajzról ismert avignoni síremlékének két szélső apostolát (Baron 1979, 177–178. o., 22–22b. kép); a két figurájától eltekintve szintén csak ábrázolásról ismert párizsi Saint-Germain ereklyetartó balról második apostolát (Egbert 1970, 16. kép); több falpillér-apostolt is a nagy valószínűséggel a bourges-i Sainte-Chapelle belsejét ábrázoló miniatúrán (Bourges 2004, 84. o., kép: 71, 179. o.); a dortmundi Reinoldikirche főoltárának vagy a hakendoveri oltárnak néhány alakját (Bertram-Neunzig 2005, 55–56. o., 46, 47, 49, 50. kép; ill. uo. 219–222. o., 84/1, 85/3, 86/8–9. kép); a brugge-i Sankt Donatian-templomból származó Madonnát (Köln 1978–1980, I. 82 [Robert Didier – John Steyaert]); a vincennes-i kastélykapolna kapujának kerubfiguráit (Heinrichs-Schreiber 1997, 187–188. o., 194–195. kép); a Musée de Cluny egy könyvet tartó női szentjét (Paris 2004, 321 [kat. 201 – Elisabeth Antoine]); vagy Félelemnélküli János dijoni sírjának 67. számú siratófiguráját (Jugie 2010, 95).

<sup>261</sup> Utóbbi jelenségre a dijoni figurával kapcsolatban Grandmontagne 2005, 106–124.

<sup>262</sup> A mozdulat dinamizmusa a négy, illetve öt ismert Madonna-másolat egyikénél sem jelenik meg (legalábbis a fotók alapján), ld. Bertrand 1997, I. 15. o., II. 3. tábla; Prochno 2002, 44. o., 23–25. kép; Grandmontagne 2005, 284–287. o., 80–83. kép; Fernández-Ladreda 2012, 36–37. o., 12. kép.

E jellemző fent hivatkozott 1400 körüli és korábbi példáinak nem kis része azonban elsőrangú mű, melyek némelyikét ráadásul a Sluter-szobor előképeként tartják számon.<sup>263</sup> Azaz úgy tűnik, a dinamikus mozdulat pillanatának a bemutatása máshol nem volt tudatosan megfogalmazott cél, ami így a haarlemi szobrász újításaként értékelhető.<sup>264</sup> Nem tudni persze, hogy a budai szobor mestere közvetlenül vagy közvetve szerezte-e ez irányú ismereteit, mindenesetre figurája testtartását, a mozdulat ábrázolását illetően nyilvánvalóan Sluter nyomában járt.

Burgundia felé mutat a budai darabok drapéria-kezelésének legszembetűnőbb jellemzője is. A vékonyabbak esetében sem selyemszerű, többnyire azonban kifejezetten vaskos szövetű, súlyos ruhadarabokat az anyagszerűség feltűnő hangsúlyozása és a drapériák gyűrődéseinek, ráncolódásának puha, lágy, szinte gyurmaszerű megformálása jellemzi. Az eltérő vastagságú drapériák ábrázolása az antik eredetű, egységesen vékony helyett a 13. század második negyedében jelent meg az európai szobrászatban.<sup>265</sup> Noha a selyemszerűen vékony textileket kiszorította az eggyel vastagabb változat, a súlyos drapériák megjelenítése nemhogy nem vált általánossá, hanem inkább kivételesnek számított.<sup>266</sup> (158. kép) Ebben közrejátszhatott az is, hogy az ábrázolási témákat uraló bibliai szereplőket és szenteket inkább kortalan, s antikizáló jellegű öltözetekkel, azaz vékonyabb drapériákkal volt szokás felruházni. Szemléletesen érzékelhető az anyagvastagság, s így a megjelenítés közti alapvető különbség, ha az egyik budai figura [13] mellé mondjuk a souvigny prépostsági templom *Chapelle vieille*-ének Szent János-alakját állítjuk, egy olyan, nagyjából kortárs szobrot, amely majd minden egyéb jellemzőjével – arányok, állásmotívum a kartartásokkal együtt, ruhadarabok elrendezése és kompozíciója – kifejezetten közeli, csupán oldalfordított párhuzamát nyújtja a budainak.<sup>267</sup> (159. kép)

Az a vaskos és puha minőség a rendkívül érzékeny felületkezeléssel együtt, ami a budai alakokon látható, legalábbis a korszakban bizonyosan Sluterrel jelent meg. Érzékelhető már a Champmol kapufiguráinál is, leginkább talán Szent János esetében, de sokkal nyilvánvalóbb a Mózes-kút alakjainál, beleértve az angyalokat is, ahogy jórészt Merész Fülöp sírjának siratóinál és sisaktartó angyalainál szintén.<sup>268</sup> (160–161. kép) A hercegi műhelyből kiindulva a drapériamegformálásnak ez a módja aztán hosszú időre az egyik márkajelvévé vált a Burgundiai Hercegség és Grófsága szobrászatának.<sup>269</sup> Tekintve azonban, hogy a dijoni figurák öltözetének alapkompozíciója, illetve a redők vonalvezetése gyakorlatilag nem mutat hasonlóságot a budaiakon láthatókkal, a drapériakialakítás azonosságának az érzékeltetésére néhány kisebb részlet tűnik a legalkalmasabbnak. Két budai figura [13, 14] is áthúzza köpenyét alsóteste előtt, s a valamelyest eltérő vastagságú drapériáik kifelé hajló felső szélé gyűrött köteggént jelenik meg. Ugyan jóval egyszerűbb módon, de e motívum a Mózes kút névadó figuráján is látható, ugyanazzal a bársonypokrócra emlékeztető anyagszerűséggel, puha gyűrűséggel és feltűnő

<sup>263</sup> Az amiens-i Vierge dorée-re, mint Sluter szobrának előképére Grandmontagne 2005, 331–342; Grandmontagne 2006a; további, eltérő lehetőségekre Köln 1978–1980, I. 82 (Robert Didier – John Steyaert); Bertrand 1997, I. 16–19; Laguna-Chevillotte 2008.

<sup>264</sup> Vö. Bertrand 1997, I. 18.

<sup>265</sup> Wirth 2011, 1254–1255.

<sup>266</sup> Ld. mondjuk a naumburgi „alapítófigurák” közül leginkább Uta palástját, Meukow 2011.

<sup>267</sup> A 14. század végére, illetve 1400 körülre datált szoborra Didier–Recht 1980, 199. o., 33. kép; Schmidt 1992, 294–295, 302. o., 327. kép; Köllermann 1998, 39, 51, 61–62. o., 7. kép; jó fotót róla Châtelet–Recht 1989, 141. kép.

<sup>268</sup> Pl. Morand 1991, 9, 29–36, 74–79, 97–146. tábla (szempontunkból szerencsére most mellékes az az aligha lezárható vita, hogy e sokalakos művek egyes figuráit ki tervezte, és pontosan ki, vagy kik voltak a kivitelezők).

<sup>269</sup> Ld. mondjuk Quarré 1978, vagy Camp 1990 képanyagát.

plaszticitással.<sup>270</sup> Szemléletesebb párhuzam ennél egy figura alsó harmadát mutató budai faragvány [17], pontosabban a talpzata felett összegyűrődő tunika és Zakariás próféta megfelelő részlete.<sup>271</sup> (162–163. kép) Ugyancsak világos az anyagkezelés szoros analógiája, ha a budai figurák [13–15] derékkötés fölött kibuggyanó drapériájának megformálását vetjük össze a Mózes-kút két angyalának megfelelő motívumával, Merész Fülöp sírjának szenteltvizet szóró ministránsával (Nr. 1), de leginkább az elhunyt sisakját tartó, hajpánt nélküli angyal hátoldalával.<sup>272</sup> (164–165. kép)

Ahogy előbb egy félmondat erejéig már elhangzott, az öltözetek kompozíciójában, redők vonaljátékában, továbbá térbeliségükben a budai figurák és a Champmol említett emlékei között olyan markáns különbség áll fenn, hogy az nemigen szorul magyarázatra. Míg előbbieknél a testtartásból is következően hagyományosnak tekinthető, nyugodt és átlátható, mondhatni kétdimenziós kompozíciókról, továbbá ennek megfelelően egyszerű és világos redőjátékról beszélhetünk, utóbbiaknál a konvenciókból határozottan kitörő, sokszor kifejezetten bonyolult, sőt, egzaltált, s a térbeli játékot már-már az irracionálisig feszítő megoldások láthatók. Noha a Slutert követő időszak burgundiai szobrászatában e jellemzők mellett a hagyományosabbak is bőven jelen voltak, a budaiaktól még ezek is túl messze állnak.<sup>273</sup> Ha azt keressük tehát, hogy a burgundiai szobrászat tárgyalt drapéria-ábrázolási minősége és a budai alakokon megjelenő nyugodt, átlátható kompozíciók és redőjáték-sémák hol található meg együttesen, nem tudunk megnevezni kisebb-nagyobb régiókat, jelentősebb városokat, vagy emlékcsoportokat. Leginkább talán még két, más összefüggésben már felmerült analógiát lehet itt szóba hozni, mégpedig az auzoni Madonnát és a Szent Péter-alakot.<sup>274</sup> Nyújtottabb arányai ellenére utóbbi mind testtartását, mind drapériakompozícióját illetően nem túl messzi párhuzama a budai Szent Pál (?)-figurának [14] (166–167. kép): csak deréktól felfelé megmutatkozó kontraszt; megfelelő, csupán az oldalfordított állásmotívum miatt felcserélt kéztartások; a bal vállon átvett köpeny, amely átlós irányban húzódik keresztül a test előtt; a földig nyúló tunika függőleges, kannelura-szerű redői; a bal, illetve jobb csuklón bonyolultabb, rétegzett módon felgyűrődő drapériatömeg. Mindezek mellett pedig a budaihoz nagyon hasonló, vastag és puha anyagszerűség, ami leginkább az alkaroknál és a figura jobb oldalán átforduló köpenyredőknél nyújt szemléletes párhuzamot. (168–169. kép) A drapéria felületkezelése azonosan jelenik meg a Madonna esetében is, elsősorban bal karja alatt, a hátoldalról előre átforduló köpeny ráncainál és az azokat kitöltő köztes felületeknél. Ahogy a másik budai torzó [13] ennek megfelelő helyén, Mária esetében is mintha valami puha, de állékony anyagból, s pusztán kézzel mintázták volna meg a gyakorlatilag élek nélküli, csupán hosszabb-rövidebb benyomódásokból formált, lágy felületet. (170–171. kép) E fenti megfelelések ellenére persze közel sem arról van szó, hogy az auzoni figurák nyilvánvaló, egy az egyes analógiáját jelentenék a budai szobroknak, hisz jó néhány különbséget is fel lehet sorolni közöttük.<sup>275</sup> A nyugodt, átlátható drapériakompozíciók és az anyagkezelés módja együttesen azonban viszonylag hasonló jelleget kölcsönöz az emlékeknek, legalábbis a számomra

<sup>270</sup> Troescher 1932, 33. tábla

<sup>271</sup> Morand 1991, 34. tábla

<sup>272</sup> A kút angyalaira Troescher 1932, 42. tábla; a többire Morand 1991, 90, 143. tábla

<sup>273</sup> Pl. Camp 1990, kép: 97, 125, 157, 192. o.

<sup>274</sup> Irodalmukat ld. a III.1. fejezetben! Legjobb fotó róluk: Baudoin V, 174, 185. kép

<sup>275</sup> A Madonnának például nem ismert a drapériakompozíciója Budán, de lényegesebb ennél, hogy arcának kialakítása távol áll a fennmaradt budai női fejektől, s egyik alakon sem jelennek meg azok a vékony sípkötegek, melyek a budai figurák [13, 14] oldalain láthatók.

ismert anyagon belül a legközelebbit. Érdekes ezért az auzoni alakok összefüggéseire röviden kitérni.

Tekintve, hogy környezetükben e szobrok teljesen társtalanul állnak, viszont kifejezetten magas a minőségük, a Madonnával kapcsolatban többször is elhangzott, hogy Jean de Berry műpártolásának körébe tartozna, s hogy stílusa Île-de-France, illetve Párizs felé mutat.<sup>276</sup> Bár a felhozott párhuzamok inkább az ikonográfiára, illetve a típusra vonatkoznak, s a stílusukat illetően számomra nem igazán meggyőzőek, egy-két analógia felvetésével a Szent Péter-alakhoz én is az auzoni szobrok párizsi összefüggése mellett érvelnék. A budai prófétafej [1] kapcsán merült fel a fentiekben a nyilvánvalóan Párizsban készült Mátyás-kálvária, melynek két figuráján is hasonlóan tömörszerű, s a felületen a szőrszálakat pusztán bekarcolásokkal érzékeltetett szakáll jelenik meg. (53, 55. kép) E ronde-bosse-alakok szokatlan szakállkialakításához a budainál azonban még közelebbi Szent Péteré Auzonban, a fejhez képest ugyancsak ormóttanul nagy arányaival, s felületén a vésővel történt, sűrű vonalkázással.<sup>277</sup> (54. kép) Ráadásul Péter figuratípusa és drapériakompozíciója – s így valamelyest a budai Szent Pálé (?) is [14] – majdnem azonos azzal, amit a Kálvária főköttős és hosszú hajú prófétájánál látunk.<sup>278</sup> (172–173, 175. kép) Nem teljesen mellékesen utóbbi alakok aranymagja, eltekintve fejüktől, illetve kéz- és lábfejeiktől, nyilvánvalóan ugyanabból a negatív formából készült, mint egy további, a firenzei Bargellóban lévő Keresztelő Szent Jánosé is.<sup>279</sup> Mindez pedig még azt a lehetőséget is az eszünkbe juttathatja, ami a középkori ötvösök és szobrászok olykor kimutatható, szoros kapcsolata alapján nem egyszer gyanítható, hogy az auzoni, de a budai szobrok mesterének az esetében sem lehet kizárni (párizsi?) ötvösök által készített, háromdimenziós modellek használatát.

A következő példa mind típusát, mind stílusát illetően még közelebbi analógiáját nyújtja az auzoni Szent Péternek. Egy publikálatlan, a világbíró Krisztust ábrázoló figuráról van szó, amely a budai alakok kapcsán már szóba került, 1417-ben megépült chartres-i Vendôme-kápolna homlokzatának vimpergacsúcsán áll.<sup>280</sup> (174. kép) Az alsótest esetében ugyanaz az állásmotívum és a drapériák elrendezése, s utóbbiaknak a kompozíciója és motívumkészlete is szinte redőről-redőre megegyezik, kezdve a köpenyen átlósan futó ráncoktól a csuklóknál visszahajtott ruhaujjakon keresztül a támasztó-, s ezért hátrébb elhelyezkedő jobb láb előtt kialakult, barlangszerű mélyedésig. Noha ez Chartres-ban a földről nézve a nagy távolság és az erős rövidülés miatt nehezebben ítéltető meg, közelinek tűnik a két figura nyújtott aránya, azonos mértékű a részletek plasztikussága, de hasonló a kidolgozás is. Akár még az is felmerülhet, hogy a két alak egyazon műhelyből származik.<sup>281</sup> S ahogy az a fentiekben már szóba került, a chartres-i kápolna építésének vezetője egy korábban Párizsban, a Saint-Yves-kápolnán dolgozó mester volt, ráadásul a szobrait nyilvánvalóan ugyanaz, vagy ugyanazok készítették, akik a párizsi épület

<sup>276</sup> Didier-Recht 1980, 197–198. o., 100. j.; Paris 2004, 334–335 (kat. 212 – Béatrice de Chancel-Bardelot).

<sup>277</sup> Baudoin I, 135. kép

<sup>278</sup> Kovács 2004, kép: 35. o. (bal szélső és középső).

<sup>279</sup> A szakirodalom csupán hasonlóságról beszél közöttük, ld. Müller-Steingraber 1954, 53; Kovács 2004, 36; Paris 2004, 315 (kat. 194 – Elisabeth Taburet-Delahaye). Azonos negatívformák használatára az ötvösségben önálló figurák esetében is további irodalommal Kirchweyer 2003, főleg 205–212; Wetter 2011, 34–37.

<sup>280</sup> A kápolnáról és további szobrairól az irodalommal együtt ld. fent, a III.4. fejezetben!

<sup>281</sup> A figurák feje nemigen vethető össze, ami persze eltérő ikonográfiájukból és az abból következő, alapvetően más fizionómiából származik. Mindenesetre a chartres-i, legalábbis típus szintjén nagyon emlékeztet a vincennes-i kastélykápolna kapuján látható Szentháromság-dombormű Krisztusának a fejéhez (Heinrichs-Schreiber 1997, 199. kép).



figuráit is faragták. Azaz a budai alakok drapériáinak tárgyalt jellemzőit együttesen talán még párizsi orientációval lehet a leginkább meggyanúsítani.

A szobrok drapériakezelésének van azonban még egy feltűnő, részben az eddigiekből is következő tulajdonsága. Az 1400 körüli, de általánosságban a gótikus szobrászatra is jellemző, hogy a ruhadaraboknak van egy, a testet szűkebben-bővebben körülölelő, de jól érzékelhető alapsíkja, s a redők és ráncok jobbára ebből az alapsíkból állnak ki, azaz nyúlnak kifelé a térbe. Ez a drapériák valós gyűrődését többé-kevésbé imitáló struktúra annál inkább szembeötlő, minél szellősebben hálózzák be a redők az alapsíkot, azaz utóbbi minél jobban érzékelhető mögöttük. A budai figurák bizonyos részletein megjelenik azonban egy másik, nemigen használt séma is, amely bizonyos szemszögből nézve az előző fordítottjának tekinthető. Ha megnézzük Bertalan apostol [15] ruhájának elején az alsó sávot, vagy a tunika-ujjait, az egyik torzón [13] főként a bal oldalt a köpeny bal kar alatti nagyobb területével, Pál (?) apostolén [14] pedig ugyanezt a részletet, csak a figura ellentétes, jobb oldalán, továbbá a törzstörődék [18] teljes bal felét, azt látjuk, hogy e drapéria-részleteknek inkább a külső felületrétege alkotja az alapsíkot, s hozzá képest a vájatszerű, határozott élek nélküli redőket e síkba befelé nyomva alakították ki. (176–177. kép) A jelenség összességében olyan hatást kelt, mintha nedves és képlékeny agyagfelületbe ujjal húztak volna bele különféle irányú, néha vékonyabb, olykor ovális vájatokat, aminek a megjelenése nyilvánvalóan összefüggésben áll a drapériák fent tárgyalt vaskos, súlyos ábrázolásával, illetve felületük puha, lágy megformálásával is. Hasonló jellegű vájatokat persze a korszak számos szobrán találhatunk, de többnyire csupán egyesével-kettesével tűnnek fel, ráadásul nem is önállóan, hanem hangsúlyosabb, kiálló redők alárendelt kísérőiként.<sup>282</sup> Abban az autonóm formában viszont, amely teljes felületeket határoz meg ezzel a struktúrával, kifejezetten ritkának tűnik.

Miután a budai figurák drapériakezelésének vaskos anyagszerűsége burgundiai jellegzetesség, nem csoda, hogy e terület szobrászatában nem teljesen ismeretlen a redőkialakítás fenti módja sem. A dijoni Musée des Beaux-Arts egy Szent Lukács-szobrának főleg a bal kar alatti részén látható hasonló megoldás (178. kép), egyes példái szétszórva feltűnnek a New York-i Metropolitan Museum Poligny-ból származó Madonnáján, leginkább a köpeny alsó felén, illetve a gyermek ruháján, s valamelyest ilyen ráncok jellemzik a frankfurti Liebieghaus Pietà-szobrán Mária köpenyének bal lábat takaró részét is.<sup>283</sup> A Budán látható megoldás e 15. század első feléből, közepéről származó példákon azonban kevésbé meghatározóan, anélkül jelenik meg, hogy valamiféle struktúrává összeállna. A Slutert követő időszak Burgundiájában a drapériamegformálásnak ugyanis az a változata honosodott meg, melynél az öltözet darabjai extrém mértékben térbeli, dinamikus kialakítást kaptak, ami miatt esetükben sokszor nem is igen lehet alapsíkról beszélni. Van azonban egy, a budaiakkal jobban párba állítható, ráadásul nagyjából egykorú példája is a tárgyalt jellemzőnek, csak nem Burgundiából. Egy 1400 körülre, illetve a 15. század elejére datált konzolfiguráról van szó a Louvre-ban, bourges-i provenienciával, melynél a

<sup>282</sup> Nem keverendő össze a budai redőtípus azzal a csepp alakban végződő, hosszúkás vájattal (*ösenförmige Faltenmulde*), amely túlnyomóan szintén kiálló redők alárendelt szereplőjeként széles körben el volt terjedve a korszak Közép-Európájában, Schmidt 1992 (1978), 242.

<sup>283</sup> Dijonra Camp 1990, 96. o., kép: 100. o. (oldalfordított); Dijon–Cleveland 2004, 334 (kat. 127 – Sophie Jugie); New Yorkra Witt 2009, 93–108. o., 43–45. kép; Dijon–Cleveland 2004, 328–330 (kat. 122 – Véronique Boucherat); a Liebieghaus szobrára Frankfurt 1981, 132–135 (kat. 64).

vizsgált megoldást szinte a végletekig eltúlozták.<sup>284</sup> (179. kép) A kuporgó figura tunikájának a teljes felületét a szóban forgó megformálással alakították ki, ráadásul oly módon, hogy az alak szinte már teljesen elveszik felfújt zsákhöz hasonlítható öltözetében.<sup>285</sup>

A fenti példáknál a tárgyalt drapériasémának vannak egyébként sokkal találóbb analógiái is, csak nem a szobrászatban. Feltűnik ugyanis a festészetben, szintén viszonylag korlátozott mennyiségben, viszont időben és térben elég jól behatárolhatóan. Megint csak a korai németalföldi festészet első két-három évtizedéről van szó, azaz nagyjából a budai szobrok keletkezési idejéről. Sok helyen felfedezhető e redő típus elszórtan, abban a formában azonban, amit Budán látunk, leginkább a Flémalle-i Mesterhez vagy környezetéhez köthető képeken jelenik meg. Látható a Seilern-oltár középképén Mária Magdolna, a Krisztus fejénél álló férfi, de főként a könnyét törülő angyal felsőtestén és karjain (182–183. kép), a Werl-oltár bal szárnyának donátorán, vagy a Prado Mária eljegyzése tábláján, a hátoldal *grisaille*-alakjain.<sup>286</sup> A budai szobrokhoz, pontosabban hasonló figuratípusa és öltözte miatt Bertalan apostolhoz [15] a Mérode-oltár Szent József-alakja nyújtja a legjobb analógiát, ahol a lány, hajlékony kontúrokkal benyomódó redővájatok rendszere szinte a teljes ruhát beborítja.<sup>287</sup> (180–181. kép) Érdeemes e ponton visszautalni Burgundiára, annak ellenére, hogy ezzel kapcsolatban inkább csak kérdéseket lehet felvetni. Régóta foglalkoztatják a művészettörténetet azok az összefüggések, melyek a korai németalföldi festészet első generációját, főképp a Flémalle-i Mestert, illetve az Eyccket a dijoni hercegi udvar túlnyomóan németalföldi eredetű mestereinek a művészetéhez, s konkrétan Sluter szobrászatához kötik.<sup>288</sup> Lehetséges, hogy a vizsgált, s a festményeken látható drapériaalakítási mód mégis az 1400 körüli Burgundiából származik, csak nem ismertek korai emlékei? Vagy a forrását a század elejéről is említett, még elszórt részletek jelentik, melyek rendszerré legkorábban a tournai-i mesternél, illetve a budai szobrokon álltak össze? S egyáltalán, mi a viszonya a két eltérő műfajban, de egymástól aligha függetlenül megjelent megoldásnak: a szobrászat inspirálta-e a festészetet, vagy ez pont fordítva történt?

A budai figuraszorozat egy további, stíluskritikára alkalmasnak tűnő, mert ritka jellemzője a szőrzetkezelés. Azokon a darabokon, melyeken látható haj-, szakáll-, illetve bajusz [14–16], ezek megformálása teljesen egységes. Az azonos vastagságú, alapvetően kör keresztmetszetű szálak egyenként, mélyen aláfaragva vannak kidolgozva, s amiatt is spagettiszerű hatást kölcsönöznek a szőrzetnek, mert nincsen közöttük alá- és fölérendelődés. Vonalvezetésük csupán enyhén hullámzó, az elrendezés pedig soha nem teljesen szimmetrikus, sőt, olykor inkább a kusza jelleg felé hajlik. Jellemző rájuk az a motívum, melynél az egyes hajszálak vagy tincsek egymás mögé befordulva tűnnek el, illetve ahol végükön kis kunkorral fejeződnek be. Összességében tehát

<sup>284</sup> Egy további budai szobor [21] kapcsán az alábbiakban még szóba kerülő konzolra Paris 1950, 214–215 (kat. 316); Paris 1996, 121 (RF 1446); Chancel-Bardelot 2004a, 88. o., kép: 100. o.; Paris 2012, 388–389 (kat. 6 – Pierre-Yves Le Pogam).

<sup>285</sup> A Louvre konzolával jól összevethető drapériaakezelés feltűnik ugyan Burgundiában is, de már a 15. század második felében, s a korszaknak megfelelően kissé töredezetebb, sarkosabb jelleggel. Mint valamelyest behatárolható stíluskört, a példák közül a cluny Bourbon-kápolna 1460–1480 körülre datált konzolprófétáit és a velük kapcsolatban felmerült szobrokat érdemes kiemelni (Quarré 1977; Maurice 1992; ld. még további példákat is Quarré 1978, 13, 19, 51, 90. tábla).

<sup>286</sup> A Seilern-oltárra szempontunkból jó képpel Thürlemann 2002, 255–257. o. (kat. I.3), kép: 30–31. o.; a Werl-oltárra Châtelet 1996, 305–306. o. (kat. 18), kép: 158. o.; a madridi képre Frankfurt–Berlin 2008, 224–233 (kat. 9 – Stephan Kemperdick), kép: 226. o.

<sup>287</sup> Thürlemann 2002, 269–272. o. (kat. I.12), kép: 62. o.

<sup>288</sup> Összefoglalóan a korábbi irodalommal Borchert 2004; újabban Geelen 2020, főleg 365–372.

erősen térbeli hatású, első látásra rendezett kinézetű, közelebbről szemlélve azonban kissé bozontos hajjal, s szakállal ábrázolták a figurákat.

A szőrzet ábrázolásának ez a szinte szálankénti, mélyen aláfaragott módja már az antikvitástól sem volt idegen, így az itáliai gótikus szobrászatban is megtalálható.<sup>289</sup> A budaihoz közelebbi emlékei a 14. század vége felé és 1400 körül azonban a Dél-Németalföldön mutathatók ki. Hasonló, de még kevésbé kidolgozott példáját a brugge-i városháza egyik konzolának Zakariás(?)-profétáján látni, s Budával leginkább összevethető módon a brüsszeli városháza terrakotta apostolain (17–19. kép), illetve az ath-i múzeum Sírbatétel-szoborcsoportjának férfialakjain jelenik meg.<sup>290</sup> Az egyes szálak, vagy tincsek kezelése ugyan viszonylag közeli, de már határozottan más a kompozíció és az összkép a hallei Szent Márton-templom trifórium-apostolai esetében.<sup>291</sup> (11–13. kép) Mindez francia területen sem volt ismeretlen a korszakban. Szóba került már, hogy hasonló szakállkezelést használtak a Saint-Germain-ereklyetartó Clevelandben őrzött bronz profétafiguráján (58. kép), s a poitiers-i Tour Maubergeon feljebb tárgyalt szobrainak konzolalakjai közül is jó néhánynál feltűnik (184. kép).<sup>292</sup> Ahol azonban az összképet és a részletkidolgozást illetően is messze a legközelebbi megoldás látható Budához, az egy Bostonban őrzött apostolszobor 1400 környékéről, melynek a provenienciája sajnos ismeretlen.<sup>293</sup> (185–186. kép) Felmerült már burgundiai, bourges-i, illetve párizsi eredete is, jórészt azzal összefüggésben, hogy stílusának megítélése hogyan ingadozott Sluteré és Beauneveu-é között. Nem lényegtelen még a bostoni darabbal kapcsolatban, hogy szakállának kidolgozása mellett, legalábbis a testtartásával és drapériakompozíciójával is viszonylag közeli analógiája az egyik budai figurának [13].

Ha mind e fentieket a tárgyalt budai csoport forrásait illetően most már összegezni szeretnénk, nem tudunk egyértelmű, világos képet felmutatni. Burgundiát semmiképpen sem lehet kihagyni a játékból, amire határozottan utal Bertalan apostol [15] testtartása és a vaskos, anyagszerű drapériaábrázolás. Pusztán ez a kötődés azonban nem magyarázza meg a figurák összes alaptulajdonságát. A drapériakompozíciókkal, a redő-, illetve a szőrzetkezeléssel kapcsolatos fő párhuzamaik viszont vagy viszonylag szétszórtan helyezkednek el (Auzon, Bourges, Dél-Németalföld), vagy nem ismert a provenienciájuk (bostoni apostol). Egyetlen közös nevezőjük azonban felvethető, ha csak kifejezetten óvatosan is. Különbőféle összefüggésekkel, s

<sup>289</sup> Utóbbira ld. pl. Poeschke 2000, 182–183. tábla (főleg a profétaalakoknál); Freytag 1973, 21. kép

<sup>290</sup> Brugge-re Köln 1978–1980, I, 81–82 (Robert Didier – John Steyaert); Morand 1991, 32–33. o., 4. kép; Brüsszelre Bodiaux 2001, D2 figura: 4. kép, G3–4 figura: 5–6. kép; Ath-ra: Didier 1967–1968, főleg 6, 8. kép

<sup>291</sup> Hamann 1923, főleg 205, 219. kép, 29. tábla; Bodiaux 1999, főleg 14, 16. kép

<sup>292</sup> Clevelandhez jó képet Kovács 2004, 36. o. (jobbra lent); a Tour Maubergeonon ld. pl. a főhomlokzat középrészének bal oldali konzolán a bal figurát, vagy a nyugati saroktorony középső gyámjának szintén bal alakját (a poitiers-i konzolokhoz csupán egyetlen használható, publikált fotót találtam, ami az előbbi konzolt mutatja, Joy 2018, 3. kép).

<sup>293</sup> Didier–Recht 1980, 192–193. o., 21bis kép; Gillerman 1989, 30–33 (kat.18 – Anne M. Morganstern); Dijon–Cleveland 2004, 316 (kat. 121 – Herman Todd).

Az irodalomban nincsen eldöntve, hogy a figura apostolt vagy profétát ábrázol-e. A kezei közt húzódó törésfelület kettős ívelődése alapján az alak nyilvánvalóan egy nyitott könyvet, s nem feliratszalogot tartott. Jobb kezében, a könyvhöz szorítva azonban fogott még egy tárgyat, amely egykor felfelé és lefelé is kinyúlt a markából. E tárgy hosszúság, hasábszerű formája, s felül négyszögű keresztmetszete miatt nem lehetett a könyv csatja, de mérete alapján írószerszám sem, hanem inkább valamiféle (szerszám?)nyél. Mivel pedig a középkorban – de 1400 körül még mindenképpen – a profétákat nem ábrázolták a könyvön, könyvtekercsen, vagy feliratszalongon túl személyes, tárgyi attribútummal is (Künste I, 306; Réau II/1, 345), így elég egyértelműnek tűnik, hogy a figura valamelyik apostolt ábrázolja (a bostoni szobor megtekintéséhez nyújtott segítségét Marietta Cambarerinek köszönöm).

persze csak kisebb-nagyobb mértékig biztos módon, de mindegyikőjükkel kapcsolatban felmerült vagy felhozható a francia főváros neve is.

### III.10. *Férfialak torzója* [19]

Erősen töredékes állapota ellenére e torzónak több olyan tulajdonsága is van, ami miatt érdemes külön is tárgyalni. Mindegyik a köpenyével kapcsolatos: egyrészt egy olyan megoldás, amely az alak testtartásából következik, másrészt pedig a felületkezelésével és a részleteivel összefüggő jellemzők. Az első sajátosság ma már ugyan hiányos, a megmaradtak alapján azonban jórészt rekonstruálható. Bal kezével az alak egykor felemelte köpenyének egy csücskét, amit testétől előrefelé határozottan, s kissé oldalra is eltartott.<sup>294</sup> A megoldás, melynek evolúcióját Gerhard Schmidt próbálta meg felvázolni, jól ismert az egykorú Közép-Európából, pontosabban Ausztriából, s úgy tűnik, hogy e régióban Bécs 14. század végi szobrászatából terjedt el. Eredete azonban majdnem biztosan nem itt, hanem nyugaton, francia területen keresendő, ahol talán profán ábrázolások előkelőséget és kacérságot mutató gesztusából kerülhetett át a szakrális szobrászatba is. A 14. század utolsó negyedében, illetve 1400 környékén különféle variánsai a francia királyi és hercegi udvarokat reprezentáló, részben profán szoboregyüttesekben, továbbá elsősorban Madonna-ábrázolásokon tűntek fel.<sup>295</sup> E francia példák jó részéről a budai szoborlelet bizonyos figurái kapcsán már volt, illetve még lesz is szó: az amiens-i *beau pilier* két alakja (97. kép), a poitiers-i Tour Maubergeon legalább négy szobra, illetve egy sorozat, jórészt Párizshoz köthető Madonna (119, 121. kép).<sup>296</sup> Mindezek alapján felmerül a kérdés, hogy Budára közvetlenül honnan érkezett a motívum, a szomszédos Ausztriából, vagy francia földről?

Ha a körülményeket mérlegeljük, valamelyest biztos választ lehet adni az első látásra nehezen eldönthető kérdésre. Noha a budai torzó drapériajellemzőinek alább tárgyalandó francia összefüggései még nem lennének feltétlenül elégségesek ahhoz, hogy e megoldást is nyugatról eredeztessük, feltűnő, hogy az osztrák régióban sem világi összefüggésből, s gyakorlatilag

<sup>294</sup> Nem következtethető ki már egyértelműen, hogy a kéz és az ujjak pontosan hogyan fogták meg a drapériát, de utóbbi maradványai és a karcsónk távolsága alapján kézfejét az alak valószínűleg lefelé hajlítva tartotta. Annyi még világos, hogy a kar külső oldalát borító köpeny miatt a megoldás nem volt áttört.

A ruhacsücsköt feltartó kéz motívuma még egyszer előfordul Budán, ráadásul úgy tűnik, hogy teljesen szabadon körbefaragva. Ezt a nyilván ásatásból származó töredéket jelenleg csupán fotóról ismerjük, így teljes bizonyossággal nem, csak nagy valószínűséggel állítható, hogy e darab szintén a szoborleletet készítő műhelyből származott (Gerevich 1955, 171a kép).

<sup>295</sup> Schmidt 1992, 306–308, 343–345. A motívum egy változata, melynél a feltartott ruhacsücsök még nem vált el a testtől, már 13. századi szobroknál is látható (Apffelstaedt 1936, 451–452. o., 74–77. kép). A megoldásnak a Schmidt által feltételezett rajzi közvetítéséhez ld. egy példát a braunschweigi vázlatkönyv egyik női szentjénél (Scheller 1995, 214. o., 100. kép [bal oldali alak]). A közép-európai emlékcsoport szentjeinek egy részénél a ruhacsücsök feltartásának lehetséges ikonográfiái magyarázatára Berlin 2019, 90 (kat. 22 – Tobias Kunz). Egy a budai figuránál valamivel későbbi, 1430–1435 körüli frank példánál (Eichstätt, dóm, északi kapu, Epifánia-ábrázolás Baltazarja) az alak viseletéhez hasonlóan talán e gesztusa is közvetlen francia-burgundiai előzményekre vezethető vissza (Kohrmann 2014, 94–95. o., 23. tábla).

<sup>296</sup> Amiens-re Sherman 1969, 55, 56. kép; Poitiers-re két példával Schwarz 1986, 75–76. kép (megjegyzendő, hogy e két emléknél a megoldás nem válik el a figurák törzsétől); a Madonnákra Didier-Recht 1980, 196–199. o., 29–31. kép; Schmidt 1992, 308; Heinrichs-Schreiber 1997, 217; továbbá Paris 2004, 331–332 (kat. 208 – Elisabeth Antoine), 332–333 (kat. 209 – Françoise Baron), 336 (kat. 214 – Béatrice de Chancel-Bardelot), 337 (kat. 215 – Béatrice de Chancel-Bardelot); Holladay-Ward 2016, 60–62 [kat. 36 – Anne M. Morganstern].

férfiszentek esetében sem ismerjük e motívumot.<sup>297</sup> Azaz ha a budai, férfit mutató alakot száz százalékosan nem is lehet profán ábrázolásból származó lovagfiguraként meghatározni, a fentiek miatt sokkal valószínűbb, hogy a köpenycücsköt felemelő kéz motívuma nem közép-európai, hanem közvetlen francia forrásból jutott el a budai szobrászműhelybe.

A kéztartáshoz képest a szobron megjelenített köpeny további jellemzőinek az eredetét pontosabban is be lehet határolni. Az a fajta gyurmaszerűen puha, mégis ruganyos felületű, ráadásul vaskos és súlyos anyagszerűséggel megjelenített drapéria, amiről az előző figuracsoport kapcsán részletesebben szoltunk, a budai szoborleletben ezen az alakon jelenik meg még világosan. E burgundiai jellemző a köpenynek a lábak előtt áthúzott, s az alak két oldalára átforduló sávjában érzékelhető a leginkább, együtt olyan apró, de beszédesnek tűnő motívumokkal, melyek szintén e régió szobrászatában, nagyjából a Claus de Werve személyével fémjelzett időszakban voltak elterjedtek. Egy női torzó [20] kapcsán alább részletesebben is lesz szó arról a megoldásról, melynél vékonyabb, hurkaszerű drapériaredők összetorlódva, szorosan egymás mellől, vagy mögül bújnak elő, majd még egy darabig közvetlenül egymás mellett futnak párhuzamosan.<sup>298</sup> E motívum a féfialak bal alkarja alatt jelenik meg, köpenyének külső oldalán, átlósan lefelé nyúlva. Jellegzetes megoldása továbbá a budai torzónak egy rövid, közel vízszintesen húzódó, s két végén a keretelő ráncok mögül előbújó, majd eltűnő redőszakasz is a jobb csípő előtt, amely hosszabb-rövidebb verziókban szintén számos burgundiai figurán figyelhető meg.<sup>299</sup>

A budai torzó esetében megfogható tehát a kéztartásnak egy speciális megoldása, amely nagy valószínűséggel közvetlenül francia területről származik, s leginkább az ottani udvari szobrászat ismerete révén kerülhetett el Budára. A drapéria több jellemzője pedig elég világosan utal a 15. század első felének burgundiai szobrászatára.

### III.11. Női szent torzója [20]

Noha e figura teljes magasságában fennmaradt, összképe erősen töredékes. Jelentősebb hiányok vannak a karok alatt, függőlegesen a lábai mentén egészen le a talpzatig, továbbá egész felülete roncsolt, így öltözetének gyakorlatilag nincsen ép redője, ahogy az arca is csonka. Ennek ellenére az összefüggései elég jól meghatározhatók. Szokványos állásmotívumával ellentétben köpenyének elrendezése ugyanis már nem olyan gyakori, drapériáinak felületkezelése pedig kifejezetten különös. Ami az előbbit illeti, a felsőtest előtt szétnyíló ruhadarabot a karok a figura oldalaihoz szorítva felfogják, de számunkra most fontosabb, hogy az alak felső lábszárai előtt a köpeny kötényszerűen, szinte paraván módjára van áthúzva keresztbe. Ez utóbbi résznek, legalábbis töredékes állapotában ráadásul nincsen kompozíciós kapcsolata az alsó lábszárakat körbefogó, vertikális tagolású drapériafelülettel. Első látásra inkább kvalitás-, mint stíluskérdéseket vet fel a

<sup>297</sup> Az egyetlen, inkább kivételként kezelhető példa a bécsi Michaelerkirche Vir dolorum-szobra (Clasen 1974, 328. kép).

<sup>298</sup> Ld. a III.11. fejezetben!

<sup>299</sup> Pl. a poligny-i klarissza kolostorból származó Madonna-szobron, a bal térd előtt (Dijon–Cleveland 2004, 328–330 [kat. 122 – Véronique Boucherat]); a Baume-les-Messieurs-ben lévő bencés templom egy Szent Mihály-figurájának a mellrészén (Dijon–Cleveland 2004, 281–282 [kat. 109 – Sandrine Roser]); vagy egy Madonna-alak hasánál a hamburgi Museum für Kunst und Gewerbeben (Schmoll 1961, 1. kép).

figura öltözetén a redők szokatlan megformálása. A vékony elemekből álló, néhol áttekinthetetlenül sűrű hálón belül nemigen vannak fő-, illetve körülöttük csoportosuló, alárendelt redők, hanem túlnyomó részük egyenrangúnak tűnik, vonalvezetésük pedig sokszor bizonytalan és esetleges, ráadásul hol megvastagodnak, hol elvékonyodnak. Olykor pedig szinte zavaróan összetorlódnak, például a kötényrészen egymás mögül előbújva, majd eltűnve. E kimondottan vibráló és kuszának tűnő összkép nyilván valamelyest a töredékességből is adódik, de ahogy az alábbiakban látni fogjuk, az eredeti állapot sem lehetett sokkal „letisztultabb”. Világos továbbá az is, hogy kevésbé minőségi-, mint inkább stílusjellegzetességről van szó.

A fent bemutatott jellemzők, legalábbis együttesen a Burgundiai Hercegség és Grófsága felé terelik a figyelmünket. Jórészt az egymást követő dijoni hercegi műhelyekre visszavezethetően a kutatás többször körvonalazott a burgundiai régióban olyan, nagyjából a 15. század első feléből származó Madonna-sorozatokat, melyek egyes tagjait a fentiek, s azon túl egy további séma alapján is párhuzamba állíthatunk a budai figurával.<sup>300</sup> E darabok esetében világos kompozíciós összefüggést mutat Budával a köpeny kötényszerűen felvont, s szinte *vera icon*-módjára, egyfajta homlokfalként prezentált szakasza, amely határozottan válik el az alatta nagyjából vertikális tagolással kialakított, s az alsó lábszárakat borító résztől.<sup>301</sup> (188–189. kép) A drapériák szétválása még akkor is meghatározó, ha sok esetben egy-két átfutó, azaz a két egységet vizuálisan összekötő redő jelentkezik is az egyik oldalon, aminek az egykori meglétére amúgy Budán is utal egy majdnem függőleges ráncmaradvány a kötényrész jobb felén. Ezzel a kompozíciós megoldással a burgundiai emlékeknél is gyakran társul a budai alakon megfigyelhető másik jellemző, a zsúfolt és vibráló, akár zavarosként is értékelhető redőkezelés.<sup>302</sup> Érdeemes külön

<sup>300</sup> A csoportok határai természetesen nem zártak, hanem kisebb-nagyobb mértékben ingadoznak, s átfedésben is vannak egymással, így az egyes szerzők nem feltétlenül ugyanazokat az emlékeket sorolják hozzájuk, ld. Schmoll 1961, 19–25; Camp 1990, 285–294; Bertrand 1997, I. 20–27, 41–52; Witt 2009, 137–144.

Bár az alább szóba kerülő párhuzamok összképe általában különbözik a budaiétól, ennek az utóbbi állapotán túl alapvetően a köpenyelrendezés két eltérő megoldása az oka. A burgundiai emlékek túlnyomó részén a felsőtest előtt nincsen szétnyitva a köpeny, bár a Champmol-Madonnából kiindulva a budai elrendezés is jelen volt a régióban (Bertrand 1997, I. 15–19). Kétoldalt pedig a Madonnák nem felfogják az alkarjaikkal e ruhadarabjukat, hozzászorítva a csípőjükhöz, hanem a nyak alatt keresztbe vont drapériát a karok az alsó szélük alá nyúlva emelik fel. E kompozíciós különbség miatt a burgundi figurák főnézete általánosságban sokkal szélesebb, „terjengősebb”, s Budán a figurát a karjai alól ma hiányzó drapériásávokkal együtt sem jellemezhetette a köpenynek ez a fajta, az összképet erősen befolyásoló, tágasan szétterülő kialakítása. Természetesen Burgundiában sem ismeretlen az a kompozíció, ahol az alak, legalább az egyik oldalán, alkarjával magához szorítja a köpenyét (ld. pl. a dijoni Porte-aux-Lions Madonnájának típusát, Camp 1990, 294–303; Bertrand 1997, I. 28–40).

<sup>301</sup> Ld. pl. a Mózes-kút Zakariását (Morand 1991, 34. tábla); egy 17. századi metszeten fennmaradt gótikus Madonnát a dijoni egykori domonkos templom déli kapujáról (Camp 1990, 76. o., kép: 77); egy Plombières-les-Dijonból (Côte-d'Or) származót, ma a Louvre-ban (Paris 1996, 191 [RF 1168]; Bertrand 1997, IV. 128 [kat. 99]); a biarne-i (Jura) plébániatemplomét (Camp 1990, 294. o., kép: 293; Bertrand 1997, IV. 41 [kat. 40]); a rougemonti (Doubs) plébániatemplom mellékhajóban lévő Madonnáját (Schmoll 1961, 19. o., 9. kép); vagy az ún. Alapító Madonnáját és egy Szent András-figurát a poligny Szent Hippolyt-templomban (Bertrand 1997, IV. 140 [kat. 111]; Witt 2009, 129–136. o., 58. kép, és Bertrand 1997, IV. 134 [kat. 105]; Witt 2009, 235–237. o., 112. kép).

<sup>302</sup> A 15. században többféle figuratípusnál és eltérő kidolgozással is alkalmazták, ld. mondjuk Rouvres-en-Plaine (Côte-d'Or), plébániatemplom, Mâchefoing-kápolna, Madonna (Camp 1990, 154. o., kép: 147; Bertrand 1997, IV. 149 [kat. 120]); Mièges (Jura), plébániatemplom, Madonna (Camp 1990, 294. o., kép: 288; Bertrand 1997, IV. 121 [kat. 92]); Dole (Jura), káptalani templom, Madonna (Camp 1990, 294. o., kép: 292; Bertrand 1997, IV. 92 [kat. 64]); Biarne, plébániatemplom, Madonna (Camp 1990, 294. o., kép: 293; Bertrand 1997, IV. 41 [kat. 40]); Rougemont, plébániatemplom, a mellékhajó Madonnája (Schmoll 1961, 19. o., 9. kép); Baume-les-Messieur, apátsági templom, Mária Magdolna (Troeschler 1940, 119. o., 336. kép; Roser 2004, 278. o., 1. kép).

Barokk ábrázolása alapján feltehetően ezzel a fajta „burgundiai” redőkezeléssel látták el azt a csak festményről ismert, *ronde bosse*-zománcos Szent Mihály-szobrot is, melyet minden bizonnyal Merész Fülöp burgundi herceg ajándékozott 1397 újevén VI. Károlynak (München 1995, 213–216 [kat. 3 – Renate Eikermann]; Kovács 2004, 115–127).

is felhívni a figyelmet ennek a minden bizonnyal a Champmol kapufiguráira, elsősorban a Madonnára visszavezethető jellemzőnek egy részletmegoldására. (187. kép) A budai alaknál a kötényrész bal felső sarkában három-négy, részben párhuzamosan futó, összetorlódó redő szorosan egymás mellől, vagy méginkább egymás mögül bújik elő, ami a már hivatkozott burgundiai darabok jó részénél szintén megfigyelhető.<sup>303</sup> S végül a budai szobor mai szemmel egykedvűnek, sőt, szinte bambának mondható, introvertált arckifejezése az alul kissé vékonyodó formájú, s viszonylag lapos kidolgozású holdképpel, az egykor kiugró állal, a rövid, enyhén lefelé görbülő szájjal és a némileg leeresztett szemhéjú szemekkel szintén egy jellegzetes burgundiai arctípust képvisel. E sémát végső soron Claus de Werve Merész Fülöp sírján látható, egyik sisaktartó angyalának a fejére lehet visszavezetni, ahonnan kiindulva aztán nagyobb körben terjedt szét.<sup>304</sup>

Ha a budai alakhoz azt az analógiát szeretnénk kiválasztani a burgundi emlékkörből, amelyben leginkább egyesülnek a fent részletezett kompozíciós-, motivikus- és kidolgozásbeli jellegzetességek, ráadásul a nem elsőrangú kavításával is közel áll hozzá, akkor a poligny Szent Hippolyt-templom nyugati kapujának eddig nem említett *trumeau*-Madonnáját érdemes közelebbről is megvizsgálni.<sup>305</sup> (190–191. kép) A tükörfordított kompozíciójú szobrot alulról szemügyre véve a poligny Madonna kilépő lába ugyan ferdébb tartású, mint a budaié, az alsó lábszárakat betakaró, vékony ruhadarab kialakítása azonban nagyon hasonló a két alaknál. Mindkét helyen azzal is jelölték a kilépő lábat, hogy az előttük lévő, vékonyabb sávban a drapériát alig tagolták, ettől eltekintve viszont a felületet sűrű redőháló szövö be, ugyanazokkal a labilis vonalvezetésű, vastagodó-vékonyodó, s alul élesen megtörő ráncokkal. A köténszerű köpenyrész Budán és Poligny-ban is egy síkban tartott, szinte domborműhöz hasonlatosan, s felületükön az egyenrangú, jobbára U alakban futó redők mellett tagolatlan részek is megjelennek. A poligny Madonna bal karjától a teste felé ugyanaz az összetorlódó, egymás mögé préselődő redőkből álló köteg indul, mint a budainak a jobbjára alól, s ami talán ezeknél is feltűnőbb hasonlóság, az a Máriák arca. (192–193. kép) Azonos a már tárgyalt holdképű, alul kissé szűkülő kontúrú arcséma a viszonylag lapos kidolgozással és a megegyező belső arányokkal, ahogyan a rövid, húsos ajkú, enyhén lefelé görbülő száj, a félig leeresztett szemhéjú szemek a laposan felhúzott felületű szemöldökökkel, s a mindezen hasonlóságokból következő, álmatagul merengő tekintet is. Ami a két szobor összképének az eltérését illeti, az kevésbé a különböző kidolgozásnak, mint inkább a köpeny eltérő elrendezésének, s a budai figura túlnyomóan hiányzó oldalsó drapériásávjainak

<sup>303</sup> Ld. pl. a hamburgi Museum für Kunst und Gewerbe egy burgundi Madonnáján (Schmoll 1961, 1. kép); a poligny Szent Hippolyt-templom ún. Alapító Madonnáján (Witt 2009, 129–136. o., 58. kép); a bézouotte-i (Côte-d'Or) plébániatemplom Madonnáján (Camp 1990, 96. o., kép: 97; Bertrand 1997, IV. 40 [kat. 39]); a dole-i káptalani templom Madonnáján (Camp 1990, 294. o., kép: 292; Bertrand 1997, IV. 92 [kat. 64]); vagy a rougemonti plébániatemplom előcsarnokában lévő Madonnán (Witt 2009, 139–141. o., 64. kép).

<sup>304</sup> Werve angyalfejére Dijon–Cleveland 2004, 319–320. o., 2. kép (Véronique Boucherat); közvetlen típuspárhuzamaira Bertrand 1997, I. 331–335; a budai arccal leginkább összevethető leszármazásaira Poligny, Szent Hippolyt-templom, ún. Alapító Madonnája (Bertrand 1997, IV. 140 [kat. 111]; Witt 2009, 129–136. o., 60. kép); Rouvres-en-Plaine, plébániatemplom, Mâchefoing-kápolna, Madonna (Bertrand 1997, IV. 149 [kat. 120]; Witt 2009, 58. o., 17. kép); Rougemont, plébániatemplom, mellékhajóban lévő Madonna (Schmoll 1961, 19. o., 9. kép); Auxonne (Côte-d'Or), Miasszonyunk-plébániatemplom, Szőlőfürtös Madonna (Camp 1990, 159. o., kép: 155; Bertrand 1997, IV. 23 [kat. 22]).

<sup>305</sup> Bizonytalan provenienciája és konkrét fogódzók hiányában az irodalom a figurát 1415–1420 és az 1460-as évek közé datálja, Quarré 1959–1962, 47–49; Boccardor 1974, I. 241. o., 308. kép; Winter 1987, 430–431. o., 49. kép; Camp 1990, 86; Bertrand 1997, IV. 141 (kat. 112); Dole 2007, 123–125 (kat. 37 – Véronique Boucherat); Witt 2009, 181–184, 189. o., 82–83. kép.

köszönhető. Természetesen nem arról van szó, hogy a budai szobor közvetlen előképe éppen ez a burgundiai Madonna lenne – ezt amúgy a poligny-i darab jobbára késői datálása is inkább kizárja –, hanem hogy talán ez az a darab, amely a legszemléletesebben reprezentálja a környezetet, ahonnan a budai levezethető.

Ahogy a fent említett, burgundiai Madonna-sorozatok sem alkotnak teljesen egységes, zárt csoportokat, s gyakorlatilag nem találunk közöttük két, pontosan ugyanúgy megformált figurát, úgy a budai nőalak mellé sem lehet egy az egyes, első látásra is magától értetődő párdarabot állítani.<sup>306</sup> A fent részletezett jellemzők együttesen azonban világossá teszik, hogy figuránk leginkább a 15. század első felének burgundiai szobrászatához, jobban mondva annak az idézett példák által képviselt szegmenséhez kapcsolható.

### III.12. *Apostol torzója* [21]<sup>307</sup>

E figurának elsősorban a fejéhez találtam olyan párhuzamokat, melyek következtetések levonására alkalmasnak tűnnek. A középkorú-idősödő férfit ábrázoló fejnek golyószerű formája van, minimális részletekkel megformált arcán magas a homloka, s az egyszerű, kicsi, szabályos szemei laposak. (195. kép) Hosszabban lenyúló szakállának, az abba felülről beleolvadó, s a felső ajkat eltakaró bajuszának, továbbá a középen szétválasztott, az arcot enyhe hullámokkal keretelő hajának jobbára szabályosan, párhuzamosan futó szálai ék alakú bevéséssel vannak egymástól szétválasztva. E nem túl bonyolult fejséma hosszú előzményre nyúlik vissza a nyugati szobrászatban, ahol már a 13. század első harmadában megjelent a katedrális-plasztikában.<sup>308</sup> A következő században, a haj szétválasztásánál gyakran kis frufruval bővítve, szinte sablonossá vált a francia szobrászatban, nyilván a kidolgozás alacsonyabb szintjével is összefüggésben elsősorban domborműveken.<sup>309</sup> A 14. század közepén, második felében Közép-Európában sem volt ritkaság, legalábbis a délnémet régió fő templomépítkezésein, részben összefüggő portálszobrászatán majd mindenhol jelen van, ahogyan mondjuk a bécsi épületplasztikában is.<sup>310</sup> Bár 1400 körül már

<sup>306</sup> A típusokon belüli azonosság majdnem teljes hiányára a régióban Bertrand 1997, I. 128–130. A budai darabéhoz hasonló konkrét szituációra, amikor egy figurának nincsen egyértelmű párdarabja, s nem is lehet csupán egyetlen sorozathoz kapcsolni, ld. pl. a már említett hamburgi Madonnát (Schmoll 1961, 23–24), vagy a New York-i Metropolitan Museum Poligny-ból származó Keresztelő Szent Jánosát és Szent Jakabját (Witt 2009, 82–87).

<sup>307</sup> A szobornak a budai együttesben van egy szórványleletként előkerült közeli, publikálatlan párhuzama (Itsz. nélkül; említését ld. Magyar 1999, 129). Tekintve azonban, hogy egy fej nélküli felsőtest erősen roncsolt töredékéről van szó, mostani szempontunkból nem érdemes vele is foglalkozni.

<sup>308</sup> Ld. pl. a reims-i északi kereszthajó kapuinak több figuráján (Sauerländer 1970, 237. kép; Takács 2008, 68. o., 4/c. kép; 69. o., 5/b. kép).

<sup>309</sup> Pl. Paris 1981, 75–76 (Krisztus feje: kat. 18 – Françoise Baron), 84–87 (számos próféta és apostol feje: kat. 29 – Françoise Baron), 99–100 (Simeon vagy Krisztus feje: kat. 45 – Françoise Baron), 123–125 (Krisztus és Szent Elzéar feje: kat. 71 – Françoise Baron), 125–128 (főként Krisztus és Szent András: kat. 72 – Françoise Baron) 134–136 (Simeon: kat. 79 – Françoise Baron); Schmidt 1992 (1977–1978), 163. o., 185. kép; Heinrichs-Schreiber 1997, 80, 104. o., 32. kép, 110–115. o., 80. kép (főként a Mária feje mögött álló apostol).

<sup>310</sup> Délnémet épületekre pl. Pinkus 2006, 33–34. o., 7. kép; Pinkus 2009, 148. o., 44. kép (jobb szélső király), 201–202. o., 71. kép, 184–185. o., 56. kép; KDM Schwäbisch Gmünd, 258–259. o., 249. kép, 276. o., 268b. kép; Bécsre Schmidt 1992 (1977–1987), 165. o., 168. kép (Krisztus az alsó regiszterben); 163. o., 187. kép; Wien 1994, 80–83 (kat. 3–4 – Arthur Saliger).



egyáltalán nem számított gyakorinak, francia, vagy francia összefüggésű műveken olykor még előfordul.<sup>311</sup>

Ebben az időszakban a fejtípus jelen volt Bourges szobrászatában is. Tanúskodik erről egy hagyományosan Jean de Cambrai-nak attribuált, s a Krisztus az olajfák hegyén-jelenethez készült fehérmárvány dombormű, melyen az alvó apostolok közül a legfelül látható fej képviseli.<sup>312</sup> Buda szemszögéből azonban lényegesebb a Louvre egy további, szintén bourges-i provenienciájú darabja, egy ugyanebből az időszakból származó konzol.<sup>313</sup> (194. kép) A gyámot díszítő figura fején a hajnak és a szakállnak a kompozíciója és kidolgozása némileg ugyan más, mint Budán, az arc összehatása és részletei viszont kifejezetten szoros kapcsolatot mutatnak: az egyes elemek aránya az egészhez és egymáshoz képest, a csak egy-két éllel megformált, laposan kidolgozott szemek, a szemöldökök orr felé eső szakaszának felhúzása, a résnyire nyitott száj, illetve viszonya a szakállal és a bajusszal, s az azonos, egykedvű, szinte üres tekintet együttesen már túlmutat a típusazonosságon.<sup>314</sup>

A fenti két példánál a kompozícióját és a kidolgozását tekintve is még közelebb áll a budaihoz egy további, szintén Bourges-hoz köthető faragvány. A Louvre egy sokszor publikált, de részletesebben nemigen tárgyalt fehérmárvány-reliefjének főalakjáról van szó, az anyja lelkét a karjában tartó, s kerubok gyűrűjében ábrázolt Krisztus-figuráról.<sup>315</sup> (195–198. kép) A budaival megegyező plaszticitású, ovális arcon magas homlok, apró, szabályos szemek, alig kiugró járomcsont, s enyhén hullámzó, párhuzamos szálakból összeálló szakáll, illetve középen kettéválasztott haj látható. A hasonlóság a fejek szembenézetét illetően is feltűnő, de oldalnézetből szinte szó szerinti, elég, ha csak a haj majdnem azonos vonalakkal, s lapos ívekkel futó szálait vetjük össze. Ami a figurák testét illeti, nemigen látni köztük hasonlóságot, bár néhány dolog valamelyest azért össze is kötheti őket. (197a–198a. kép) A jobb kartól eltekintve azonos a testtartás az ugyanolyan mértékben jobb felé billenő fejjel együtt, a budai alak kissé unalmas és sematikus, párhuzamosan ismétlődő ráncok alkotta tunikarészletének kompozíciós elve pedig visszaköszön Krisztus derékkötése felett, de alatta is, illetve Mária hátán szintén.<sup>316</sup> Az 1400 körülre, vagy a 15. század első negyedére keltezett párizsi dombormű provenienciáját több, egymást követő bourges-i gyűjteményig lehet visszakövetni. Kimagasló minősége és Jean de

<sup>311</sup> Ld. pl. a vincennes-i Sainte-Chapelle kapuarchivoltján a Szentháromság Krisztusát (Heinrichs-Schreiber 1997, 185–186. o., 199. kép); a thanni Saint-Thiébaud-templom szentélyében Simon apostolt (Clasen 1974, 79. o., 63. kép); vagy a kölni dóm Saarwerden-tumbájának néhány figuráját (BKA, Aufnahme-Nr. 1.274.176, 1.274.204, RBA 051877).

<sup>312</sup> További irodalommal Bourges 2004, 132, 206 (kat. 49 – Béatrice de Chancel-Bardelot). Vö. még e fejtípus bourges-i előzményeihez a székesegyház nyugati kapuzatáról származó három, 13. századra datált ülő próféta-szobrot (Paris 1996, 82), melyekkel kapcsolatban az is felmerült, hogy esetleg a kapuzat 1390-es felújításából származnának (Zeman 1995, 210. o., 140. j.). E feltételezés azonban leginkább a fejetlen, negyedik társukkal kapcsolatban képzelhető el, miután baldachinjának és drapériájának a formái határozottan eltérnek a többiétől (Paris 1996, 83).

<sup>313</sup> A szoborlelet egy csoportjával kapcsolatban már szóba került darab irodalmát ld. a III.9. fejezetben! A konzol és a Louvre egy másik, alább tárgyalandó domborműjének a megtekintéséhez nyújtott segítségét Pierre-Yves Le Pogamnak és Sophie Jugie-nek köszönöm.

<sup>314</sup> Noha a budai szobor öltözetének semmi köze nincsen a konzolfiguráéhoz, utóbbi drapériakezelése összevethető a szoborlelet egy csoportján láthatókkal, ld. erről a III.9. fejezetben!

<sup>315</sup> Liebreich 1936, 168–169; Pajot 1938–1941, 77–78; Paris 1950, 216 (kat. 321); Müller 1966, 16. o., 25A kép; Mexico 1993, 126. o., 50. kép (Françoise Baron); Paris 1996, 169 (RF 981); Prochno 2002, 163. o., 87. kép; Bourges 2004, 89, 192 (kat. 36 – Béatrice de Chancel-Bardelot); Dijon–Cleveland 2004, 185. o., 3. kép (Renate Prochno); Aosta 2013, 131. o., 8. kép (Silvia Piretta).

<sup>316</sup> Megjegyzendő, hogy a Krisztus derékkötése feletti, enyhén balra induló, majd függőlegesbe kanyarodó, párhuzamos redők kompozíciója két másik budai szent alakján [2, 3] nagyon hasonló módon jelenik meg.

Cambrai bourges-i műveivel való állítólagos, bár nem részletezett stíluskapcsolata alapján, de a szokatlan témának Jean de Berry kódexében történő előfordulása miatt is a reliefet egy Berryben, a herceg számára dolgozó műhelynek tulajdonították.<sup>317</sup>

A budai figura feje tehát nagyjából egykorú, bourges-i provenienciájú darabokkal állítható leginkább párhuzamba. A hasonlóság túlmegy a sémák egyezésén, s véleményem szerint olyan fokú, amely alapján a mesternek inkább személyesen, mint áttételeken keresztül kellett ismernie a francia darabok készítésének művészeti környezetét.<sup>318</sup>

### III.13. *Angyal(?)fej* [22]<sup>319</sup>

A fejnek két feltűnő jellegzetessége van. (199. kép) Egyrészt az alul pufók, feszes felületű és szabályosan kerekded arc, amely felfelé enyhén, körteszerűen elvékonyodik, s egy vastkos nyakon ül.<sup>320</sup> Másrészt az ezt hangsúlyos módon keretelő, de az arccal ellentétben zilált jellegű hajkorona, melynek tincsei a fejtől merőlegesen elválva, szertelenül nyúlnak ki a tér minden irányába, s túllépve bármiféle tömbformán, egyesével vannak szokatlanul szabadon kifaragva.<sup>321</sup> Noha részleteiben és kidolgozásában nem ismert pontos megfelelője a budai töredéknek, a fenti két alaptulajdonsággal jellemzett fejséma különféle variánsai angyalábrázolások esetében kifejezetten

<sup>317</sup> Mexico 1993, 126 (Françoise Baron).

<sup>318</sup> Hogy e környezet valójában hol lehetett, arról röviden ld. alább, a IV. fejezetben!

A budai figurának és a kölni Saarwerden-sírnak a korábbiakban felmerült a lehetséges összefüggése (ld. erről a I.2. fejezetben!), amire itt érdemes röviden visszatérni. A szakirodalom a kölni tumbafigurákat, nyilvánvalóan összefüggésben az érsek bronz *gisant*-alakjának liège-i mesterével, mára leginkább dél-németalföldi tanultságú szobrászoknak tulajdonítja, de régóta hangsúlyosan utal az ebből a régióból származó, s részben itt működött Beauneveu-re is. A meggyőző előképek hiányát e terület nagymértékben elpusztult szobrászatának a számlájára írja (ld. a kutatástörténettel együtt Steinmann 1993, 76–93; Suckale 2009, 105–106; Bonn 2009, 202–204 [kat. 33 – Robert Suckale]). Régóta tudott azonban, hogy a 15. század elejének, első felének kölni szobrászata főként a városháza prófeta-sorozatának és egy címertartó angyalokat ábrázoló timpanonjának a tanúsága szerint közvetlenül kapcsolódott Bourges 1400 körüli művészetéhez (legkorábban Liebreich 1938; a további irodalommal Dieckhoff 1991, 459–467). E nyilvánvaló összefüggésbe a Saarwerden-tumba figurái is gyorsan bekerültek, persze alapvetően Beauneveu bourges-i jelenléte örvén, azaz csak általánosságban, s konkrét kapcsolódási pontok nem is merültek fel közöttük és a Bourges-hoz köthető szobrok között (ld. pl. Troescher 1940, 160, 165–166; Paatz 1956, 21; Köln 1972, 416 [kat. Q19 – Anton Legner]; Dieckhoff 1991, 461–467). Pedig az ülő alakoknak a budai figurával is összevethető fején túl a drapériakezelésük is mutat némi hasonlóságot a Louvre tárgyalt Krisztusával, nem is beszélve arról, hogy ez utóbbi dombormű kerubfejei nem csak a három, Bourges-ba lokalizálható angyalfejnek (Bourges 2004, 190 [kat. 32–33 – Béatrice de Chancel-Bardelot]), hanem a kölni tumbáénak és a városháza kápolnatimpanonjából megmaradtak is miniaturizált verziói. Jóval több konkrét fogódzónk van tehát arra, hogy a Saarwerden-tumba figuráinak stílusát a fenti kölni összefüggésekhez hasonlóan inkább Jean de Berry környezetéből származtassuk – akár Beauneveu kapcsán, de inkább nélküle –, s ne a sötétben tapogatózva valahonnan a Dél-Németalföldről. S ami számunkra most lényeges, hogy a tárgyalt budai figura, s feje így kevésbé a kölni tumbára vezethető vissza, hasonlósága annak alakjaival sokkal inkább a közös, bourges-i előképekre utalhat.

<sup>319</sup> A szoboregyüttesben található egy további fejtöredék is (ltsz. 75.1.49), amely a legtöbb értelemben ikerpárja e darabnak. Miután azonban jóval sérültebb, és nincs rajta olyan eltérő megoldás, amely mostani szempontunkból érdekes lenne, az alábbiakban nem lesz róla szó.

<sup>320</sup> Alul kevésbé felfűjt formával ez az arcséma megjelenik Budán egy konzolt díszítő női fejtöredéknél is [31], ld. erre a III.22. fejezetet!

<sup>321</sup> E hajkidolgozás a kompozíciójával együtt még egy budai darabon látható [26], ld. erre alább, a III.17. fejezetet! Az egyes tincsek formájának, a szalagszerű oldalakkal kidolgozott, s némi hullámszerűség után a végükön csigavonalba kunkorodó sémának más-más arányokkal, részletekkel és összefüggésben, de többé-kevésbé hasonlóan kidolgozott párhuzamai mind a nyugati, mind a közép-európai szobrászatban régebb óta használatosak voltak, ld. pl. az amiens-i katedrális *beau pilier*-jének Keresztelő Szent Jánosát (Baudouin I, 139. kép), a strasbourgi Münster nyugati, középső kapujának egyes prófétáit (Bank 2013, 146–147. kép), vagy a prágai óvárosi hídtorony IV. Vencelét (BKA, Aufnahme-Nr. 73.326)!

elterjedtek voltak az 1400 körüli francia és dél-németalföldi szobrászatban – persze nem minden előzménytől függetlenül. Megtalálhatók a központi régióban, például a vincennes-i kápolna figurái közt, a párizsi Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle-kápolna konzolain (200. kép), vagy akár a Goldenes Roessl angyalainál.<sup>322</sup> Feltűnnek Dijonban, a Champmol stallumának egy fennmaradt hátlapján, illetve a Mózes-kúton is, ahol az egyik angyalnál az a kissé furcsa budai megoldás is visszaköszön, hogy a hajtincsek hátrafelé öblösödve válnak ki a fej felületéből (201. kép).<sup>323</sup> De ugyanúgy találkozhatunk a típus változataival Brugge-ben, a normandiai Écouis-ban (202. kép), Berry-ben, vagy akár Vienne-ben is.<sup>324</sup> A császárság nyugati szélén és a Rajna-vidéken, például Kölnben és Aachenben e francia, dél-németalföldi példák hatására a típus ugyan szintén megjelent, úgy tűnik azonban, hogy ettől keletebbre a 15. század első harmadában még nem terjedt el a szobrászatban.<sup>325</sup>

Mindezek alapján nagyon valószínűnek tűnik, hogy egy olyan szobrász művével állunk szemben, aki alapvetően nyugati tanultságú volt, de legalábbis az ott elterjedt formakincssel dolgozott. Miután a töredékhez azonban csak típus szintjén sikerült analógiákat találni, a forrásterület szűkítésére nincsen mód.

### III.14. *Férfifej chaperonnal* [23]

Jól összevethető, nyilvánvaló párhuzamát nem sikerült találni e fejnek a korszak szobrászatában. Egyértelmű azonban, hogy valóságúságra törekvő részletei és individuális beállítása ellenére egy olyan alaptípushoz tartozik, amely nagyjából kétszáz évvel korábbi gyökerekre vezethető vissza. A hosszúkás arcforma a kétoldalt belapított orcával és alsó felén háromszögű záródással, a mélyen ülő szemek a fej arányait tekintve kicsi orral és rövid szájjal, a fejtől kétfelé határozottan elálló, tömbökbe összefogott, s enyhén hullámos tincsekből álló középhosszú hajkorona, továbbá a ráncok hangsúlyos használata a francia katedrális-plasztikában jelent meg. A reimsi székesegyház kereszthajójának 1220–1230 körüli királysobrain feltűnő fejek ugyan vagy egy fiatalabb, szakáll és bajusz nélküli változatot mutatnak, vagy ha középkorú férfiét, akkor az áll szőrzete a kornak megfelelően máshogy néz ki, mégis világos, hogy a budai fej alaptípusát idáig lehet visszavezetni.<sup>326</sup> (203–204. kép)

<sup>322</sup> Vincennes-re Heinrichs-Schreiber 1997, 185–193, 196. o., 185–197, 242, 246. kép; a párizsi kápolnára Paris 2004, 84–85 (kat. 32 C–D – Elisabeth Antoine); a zománcműre München 1995, 52–53. tábla.

<sup>323</sup> A stallumra Dijon–Cleveland 2004, 181–182 (kat. 61 – Sophie Jugie), jó kép az egyik angyaláról Richard-Rivoire 1992, 259. o., 4. kép; a kútra Morand 1991, 73, 86, 87. tábla.

<sup>324</sup> Ld. az ún. Zakariás-konzolt a brugge-i városházából (Köln 1978–1980, I. 81–82 [Robert Didier – John Steyart]; jó képet az angyalfejről Ghent 1994, 26. o., 11. kép); egy konzolt Écouis prépostsági templomában (Hilger 1961, 92. o., 99. kép; jobb képet: Baudoin III, 154–155. o., 205. kép); egy angyalos tondót a conressault-i (Cher) kastélyból (Paris 1981, 156 [kat. 107 – Françoise Baron]; Bourges 2004, kép: 58. o.); vagy a vienne-i katedrális főhomlokzatán a déli kapu archivoltojának angyalait (Troescher 1940, 65. o., 125, 130. kép).

<sup>325</sup> Kölnre Dieckhoff 1991, főleg 459–467. o., 144, 170, 179, 190. kép; Aachenre Hilger 1961, 35–49. o., 21–32. kép; vö. még Kohrmann 2014, 113–114, 117–118. A budai darabhoz néhány egykorú, vagy nem sokkal későbbi, s egy-egy szempontból többé-kevésbé összevethető példát persze Közép-Európában is találni, ld. pl. a toruói Mária Magdolna-dombormű angyalainak (Praha 2006a, 409. o., V.30. kép), vagy egy Eichstätt körül csoportosuló emlékkör egyes figuráinak a hajkoronáját (Kohrmann 2014, 71–76. o., 70, 73, 75, 76. kép). Ezek azonban összképüket illetően jóval messzebb állnak a budaitól, mint a nyugatiak, nem is beszélve arról, hogy velük kapcsolatban szintén nyugati források szoktak felmerülni.

<sup>326</sup> Sauerländer 1975, elsősorban az S3 („Charlemagne”, 22–23. o., 27. kép), az S4 (27. o., 48. kép – a képalírásban mint N4!) és az N5 („Philippe-Auguste”, 23–24. o., 38. kép) figurák fejről van szó. „Philippe-Auguste”

Ahogy az régóta jól ismert, e fejséma Bambergben keresztül szinte azonnal eljutott Közép-Európába is.<sup>327</sup> (205. kép) Budai változata a későbbiekben e régióban ráadásul sokkal elterjedtebbé vált, mint a kiindulási pont környezetében, s a 14. század második feléből és 1400 körülről számos példája maradt fenn a szobrászat műfajában (is).<sup>328</sup> (206. kép) Nyilván a francia előzményektől sem függetlenül e típussal alapvetően kiemelt és előkelő személyeket, szenteket, uralkodókat jelenítettek meg. Buda szemszögéből jó példa erre, hogy e fejtípus középkorú, illetve idősödő változata vált elterjedtté például Szent Zsigmond ábrázolásain, s ezzel összefüggésben Luxemburgi Zsigmond portréinak is az egyik variánsa lett.<sup>329</sup> (207. kép) Statisztikailag a budai fej közvetlen típuselőzménye tehát inkább Közép-Európából származhatott, habár a Wilton-diptichon bal szélső királyszentjének, Edmundnak a fejét elnézve teljesen az sem kizárható, hogy direkt nyugati előképe volt.<sup>330</sup> (208. kép)

Mindez azonban a Budán dolgozó mester eredetéről, szobrászi szemléletmódjáról és felhasznált formakincséről nemigen mond sokat. Ezek körvonalazásához a fej kidolgozását kéne tudnunk összevetni, ami viszont a típuson is túlmutató, pontosabb analógiák hiányában nehéz. Így valamelyest az lehet még célravezető, ha összehasonlítjuk azzal a három fejjel, melyek korábban stíluspárhuzamként kerültek fel vele kapcsolatban, hátha ebből valamiféle nagyobb, regionális irányultságra azért következtethetünk.

A budai fejnek a steiri Szent Jakab (vagy Kálmán)-szoborhoz fűződő viszonyáról feljebb már részletesen volt szó.<sup>331</sup> Az azonos fejtípuson túl alapvető közöttük a stíluskülönbség, s összességében két, teljesen eltérő szobrászi látásmódot jelenítenek meg. (40–41. kép) Érdemes ezzel kapcsolatban újra leszögezni, hogy míg a steiri mester ábrázolási felfogása jól beleillik a korszak közép-európai miliőjébe, a budainak errefelé nemigen találni társát, s ez önmagában is felvetheti a nyugati szobrászat szerepének a lehetőségét.

A budai fejet egyetlen francia példával összefüggésbe is hozták a hajkialakítása miatt. VI. Károly poitiers-i szobráról van szó, amely a látásmódot illetően valóban jó analógiája a tömbökből képzett, a tincsekkel csak a felületén modellált tömegű, s a fejtől határozottan elálló frizurának.<sup>332</sup> (209–210. kép) S noha az arc alapformája és arányai Károly esetében egészen mások, a három dimenzió meghatározó szerepe, a viszonylag valóságközeli részletlektől történt építkezés, az egyes elemek szerves és jobbára arányos összeállítása, a stilizálás vagy az ornamentizálás kerülése, valamint a nem merev, azaz tekintettel rendelkező arc együttesen

---

fiziognómiájának és mimikájának értelmezéséhez újabban Schmengler 2011, 190–192; a részben hasonló elemekből, kombinatorikusan összeállított reims-i maszkfejek komponálásmódjáról Schmengler 2012, 173–175; ill. Schmengler 2016, főleg 42–45.

<sup>327</sup> Vöge 1901, 209–213; Sauerländer 1976, 175–176. o., 5, 12–13. kép

<sup>328</sup> Ld. pl. a bécsi Stephansdom Singertor-jának IV. Rudolf-szobrát (Plastik in Wien 1970, 18–19. o., 35. kép [Karl Ginhart]); a prágai székesegyház Szent Vencel-alakját (Praha 2006a, 222–224 [kat. 72 – Jiří Fajtl]); a nürnbergi Germanisches Nationalmuseum Szent György-szobrát (Praha 2006a, 227–228 [kat. 76 – Wilfried Franzen]); az egykor a torunói városi múzeumban lévő Szűz Mária talapzatán lévő büsztöt (Clasen 1974, 42–45. o., 21. kép); a steiri plébániatemplom északi kapujának Szent Jakab (?)-figuráját (Beck–Bredekamp 1977, 141. o., 19. kép); vagy a bécsi Belvedere Szent György-szobrát Großlobmingből (Wien 1994, 108–111 [kat. 16 – Arthur Saliger]).

<sup>329</sup> A két személy ikonográfiájára, valamint összefüggésükre elsősorban Kéry 1972; Knauer 1977; Végh 1987; Studničková 2010, 318.

<sup>330</sup> Ilg 1996, 6. kép

<sup>331</sup> Ld. a I.3. fejezetben!

<sup>332</sup> Schwarz 1986, 463; a poitiers-i szobor irodalmát ld. a III.4. fejezetben! Megjegyzendő, hogy a szobor az elhelyezkedése miatt gyakorlatilag nem látható, csak gipszmásolatát lehet megtekinteni, az eredeti figuráról pedig mintha nem publikáltak volna részletfelvételeket (vö. Laporte 2004, 3. kép).

legalábbis azt mutatja, hogy Berry hercegének és Zsigmondnak a szobrása szemléletmódjukat illetően közelebb álltak egymáshoz, mint az egykorú, de jórészt egészen más világot teremtő közép-európai művészethez.

Sok jel utal arra, hogy a harmadik példa e két világ valamiféle metszéspontjából származik. A großlobmingi Szent György-szobor fejről van szó, melynek alaptípusa szorosan a budai mellé állítható.<sup>333</sup> (211. kép) Pengevékony testével ellentétben e figura feje nem reliefszerű, hanem erősen térbeli, s a hajkidolgozás itt sem emlékeztet domborműre, hanem önálló tömbökből alakított formákról van szó, még ha ezek jellemző módon nem is válnak el az orcáktól. A stilizálásra és a linearitásra való hajlam persze világosan jelentkezik a hajtömeg felületén, ahol a Közép-Európából jól ismert, patronszerű tincsek sorolódnak egymás mellé, s feltűnő a budaiéhoz képest szinte kimerevített tekintetű arc is. Ha ehhez a figura testének a fentiekben már tárgyalt, közép-európai jellemzőit, azaz a budai szobroktól való határozott különbségét is hozzávesszük, kevésbé tűnik valószínűnek, hogy a fej itt tárgyalt, a budaival összevethető tulajdonságai közvetlen kapcsolatra utalnának a szobrászok, vagy műhelyük között. Inkább azokról a már felvetett, bár főként az ikonográfia, illetve a kompozíció területére korlátozódó összefüggésekről lehet szó, amely alapján francia-németalföldi előzményeket tulajdonítottak e figurának is, s amely nem egyedül ennél a szobornál, hanem a großlobmingi együttes környezetének, Bécs és Alsó-Ausztria századforduló környéki szobrászatának az esetében is kimutathatónak tűnik, még ha messze nem is olyan hangsúllyal, mint Budán.<sup>334</sup>

Érdemes végül egy felületkezelési megoldásról is szót ejteni. Az alak nyakát körbevevő, hurkaszerű gallérnak hegyesvésovel van sűrűn felborzolva a teljes felülete, amivel minden bizonnyal prémből készült anyagot szándékoztak megjeleníteni. Hasonló eljárással, azaz az öltözetek anyagának szobrászi módszerrel történő érzékeltetésével ezen kívül még féltucat darab esetében találkozunk Budán (pl. [2], ill. ltsz. 75.1.31, 75.1.42, 75.1.94). Noha a különféle ruhadarabok és öltözetkiegészítők díszítményeinek, illetve mintázatának a bemutatása elterjedt volt a korszak Közép-Eurójának a szobrászatában is, magának a ruhaanyagnak plasztikai módszerrel történő imitálása erre a régióra egyáltalán nem volt jellemző. Ugyanekkor francia területen meglehetősen közkeletű volt már a 15. században, s megtalálni akár Párizsban, akár Normandiában vagy Languedoc-ban, de leginkább Burgundiában.<sup>335</sup>

Típusával ellentétben a budai fej kidolgozásának tehát inkább a nyugati irányultsága valószínűsíthető, s ezt erősíti a tárgyalt felületkezelési technika is. A közvetlen analógiák hiánya miatt nehéz azonban ennél biztosabban állítani. A szobor kimagasló minősége alapján annyi még megjegyzendő, hogy mestere nem átlagos iparoskörnyezetből származott, hanem minőségi szinten prosperáló, élvonalbeli közegekből, ahol a legmagasabb igényeket szolgálták ki.

<sup>333</sup> A kapcsolatra vö. Schultes 1994a, 298; Schultes 1994b, 37–38; a szoborra a korábbi irodalommal GKÖ II. 375–377 (kat. 131 – Lothar Schultes).

<sup>334</sup> A Szent György-szobor előképeire Schultes 1986, 5–7; a további nyugati forrásokra uo. 13, 19–20, 27; Schmidt 1992, 301–310.

<sup>335</sup> Párizs: Philippe de Morviller sírfiguráján a köpeny és a lenyúló ruhaujj belseje (Paris 2004, 359–360 [kat. 225 – Jean-René Gaborit]); Normandia: écos-i (Eure) plébániatemplom epitáfiumán az elhunyt mögött térdelő alak lelógó ruhaujjának belső oldala (Paris 2004, 250 [kat. 153 – Béatrice de Chancel-Bardelot; a fényképen nem kivehető]); Toulouse: Nostre Dame de Grasse öltözetének számos helyén (Riou 2005, 1, 5, 7. kép); Burgundia: már a Champmol-kapu Merész Fülöp-alakjának hermelingallérján is, de tumbájának siratófiguráitól kezdve a korszakban, illetve az egész 15. században számos szobron, főként köpenyek belső oldalán (Morand 1991, 15, 117 [bal figura], 122 [bal figura], 126 [bal figura], 134, 144. tábla; Schmoll 1961, 1–4, 8, 13–14. kép; Quarré 1978, 35, 39, 80, 94, 95. tábla).

III.15. *Férfialak torzója* [24]

Noha e figura deréktól lefelé meglehetősen épen maradt fenn, némi túlzással már annak a felvázolása is bizonytalan, hogy kapcsolatai a kontinens mely égtájai felé mutatnak. Első látásra ugyan világosnak tűnhet egykori tágabb környezete, főként ha az ember a közép-európai művészettörténet szemüvegén keresztül vizsgálódik, a helyzet azonban nem ilyen egyértelmű.

A torzó testtartása enyhén kilépő bal lábával, ellentétesen dőlő felsőtestével és a teste mellett egyazon magasságba felemelt karjaival teljesen általános volt a korszak szobrászatában. (213. kép) Eltekintve a térd alatt végződő alsó ruhától, majdnem ugyanez a helyzet az alak öltözetével, pontosabban köpenyének az elrendezésével, melynek sémája a szoborletben is több figurán fordul elő [pl. 19, 20, 25]. A test előtt áthúzott, s a karokkal különböző módon, de kötéyszerűen feltartott köpeny jól ismert volt az 1400 körüli évtizedek Közép-Európájában, elsősorban a pilseni Madonna típusával kapcsolatban, de a jóval korábbi, s francia területről származó drapériaelrendezés a 15. század első felében kifejezetten jellegzetes sémává vált a burgundiai szobrászatban is.<sup>336</sup> Pusztán a típusnak ezeket a megoldásait szemlélve eldönthetetlen tehát a torzó kapcsolatainak a kérdése.

Ha a szobor részletformái és kidolgozása felé fordulunk, talán határozottabbá válik a kép. A drapériakompozíció a kötényrész két hangsúlyos v-redőjével, a köztük lévő felületeket fellazító tagolással és a karokról oldalt lenyúló sípredőkötegekkel együtt első látásra tipikusan az internacionális gótika közép-európai sztenderdjét nyújtja. Ha azonban a kötényrészt vesszük jobban szemügyre, annak a kompozíciója gyanúsán nyugodt, ugyanis a v-redők alsó csücske egyazon függőleges tengelyre van szerkesztve, s nem lendül ki jobbra-balra, e ráncok mélysége – s ez töredékességükben is megállapítható – messze van a régiót jellemző, a térbe irreálisan kiálló tálredőkétől, s a köztük lévő részekben csupán sekély, élékkel elválasztott benyomódások láthatók, melyek nem azonosak az alább szóba kerülő, hasonló összefüggésből ismert, tipikusan közép-európai ún. *ösenförmige Faltenmuldével*.<sup>337</sup> A kidolgozást tekintve itt tehát sok minden valamennyire másnak tűnik, mint amit az 1400 körüli közép-európai szobrászat fő vonulatai esetében megszokhattunk.

A köpeny kötényrészének a megformálása, az oldalaknál redőkötegekkel kombinálva nem ismeretlen azonban a nyugati szobrászatból sem, ha példáit elsősorban nem is a fősodorként kijelölt emlékek közt találjuk. A kötegeket illetően kevésbé zsúfolt módon jelenik meg e séma mondjuk a 15. század első negyedére datált bernay-i apostol- és evangélista-sorozatnál, de rövid öltözetével jobb párhuzam náluk egy hatalmas, az amiens-i katedrális hosszházának déli oldalán, a nyugati kápolna homlokzatán látható Szent Kristóf-szobor, feltehetően az 1400 körüli időkből (214. kép).<sup>338</sup> Bizonyos tekintetben ezeknél is közelebbi analógia a Burgundiai Grófság baume-les-messieurs-i apátságának egykori szentélyrekesztőjéhez tartozó Mária Magdolna-szobor, az 1415–1430 körüli évekből.<sup>339</sup> (212. kép) Itt a kötényrész kompozíciója és redőinek, illetve vájatainak

<sup>336</sup> Ld. erről fent, a III.11., illetve lent, a III.16. fejezetben is!

<sup>337</sup> Utóbbi megoldásról ld. lent, a III.16. és a III.20. fejezetben!

<sup>338</sup> Bernay-re Troescher 1940, 72–73. o., 179, 182, 186. kép; Amiens-re Sandron 2012, 65. o., kép: 427. o.

<sup>339</sup> Troescher 1940, 119. o., 336. kép; Bertrand 1997, IV. 31 (kat. 30); Roser 2003, II. 308–318, 530–531; Roser 2004, 278. o., 1. kép; Roser 2006, 21.

kidolgozása nagyon hasonlatos a Budán láthatókhöz, s kétoldalt megjelennek a vastagabb anyagú drapériakötegek is, melyek viszonylag laza, hosszan lenyúló elrendezésükkel és ide-oda hajtogatott szegélyükkel szintén nem teljesen idegenek a budai torzótól. A fenti példák további jellemzői nemigen állíthatók szobrunk mellé, de bemutatásukkal nem is az volt a cél, hogy az összképet illető, konkrét analógiákat soroljak fel. Inkább csak arról van szó, hogy a budai torzón látható drapéria-elrendezéshez és a kidolgozásához hasonlóak nem pusztán megtalálhatók a korszak francia szobrászatában, de egyes jellemzőik mintha még közelebb is állnának e régió példáihoz, mint a közép-európaiakhoz.

Efelé mutat a torzó egy további részletmotívuma is. Az egyik budai alak [12] kapcsán már tárgyalt, a lelet számos darabján feltűnő megoldásról van szó: a figurák hátoldalán, hossz tengelyükben végighúzóva egy kiálló, vagy épp e torzó esetében befelé mélyedő kettős redő jelenik meg, meghatározva a kompozíciót. E motívum Közép-Európában nemigen volt ismert, a francia szobrászatban azonban a 13. századtól fogva számos, különféle verziójú példája terjedt el, melyeket még a 15. század elején is használtak.<sup>340</sup>

A férfitorzóval kapcsolatban tehát legalábbis felvethető, hogy első benyomásunk ellenére mestere nem feltétlenül a korszak közép-európai, hanem inkább a nyugati szobrászatában lehetett járatos. Alátámaszthatja ezt esetleg az is, ha e darabot a szoborlelet egy alább tárgyalandó, s első látásra hasonló összképet mutató, mégis ellenpéldaként szolgáló torzójával [29] nézzük össze.<sup>341</sup>

### III.16. *Madonna* [25] <sup>342</sup>

Kiugró minősége mellett e szobor az egyik legtöbb kérdést felvető darabja a budai együttes stílusviszonyainak. (216. kép) Ha olykor csak az elképzelések erősen széttartó és ingadozó módjával is, de a vele kapcsolatos ellentmondásokra a kutatás többször rámutatott, anélkül azonban, hogy ezeket a bizonytalanságokat érdemben tisztázni lehetett volna.<sup>343</sup> A szálak kibogozását persze erősen nehezíti, s teljes mértékben valószínűleg soha nem is teszi lehetővé, hogy a figurának nem ismert jól beazonosítható, világos analógiája a korszak szobrászatából. Az alapkérdés tehát itt is inkább csak annyi, hogy a Madonna a nyugati, vagy a közép-európai művészet felől magyarázható-e, s ha mindkét régió hatásával számolnunk kell rajta, azok nagyjából milyen arányban tűnnek fel, s hogyan viszonyulnak egymáshoz.

Ami a figura alaptípusát illeti, s itt most főként a testtartásra és az öltözet elrendezésére gondolok, az a 14. század második negyedének francia, elsősorban párizsi szobrászatáig vezethető vissza. Fő jellemzői az alapvetően függőleges tengelyre, s egyetlen főnézetre, homlokzatszerűen történt komponálás; a szemből többé-kevésbé függőlegesen, egymás mellett tartott lábak és az abból következő, pillérszerű alsótest; efölött a gótikus kontraszt megjelenése a felsőtest el-, s a fej visszahajlásával; a köpenynek a test előtt kötényszerűen áthúzott megoldása, s kétoldalt

<sup>340</sup> Ld. a III.8. fejezetben!

<sup>341</sup> Ld. a III.20. fejezetet!

<sup>342</sup> Noha e szobornak a budai leletben van egy nagyobb méretű párdarabja, amely mind típusát, mind stílusát és kidolgozását illetően is nagyfokú egyezést mutat vele (ltsz. 75.1.20), az alábbiakban erről a figuráról nem lesz szó. E darab ugyanis kisebb mértékben maradt csak fenn, meglévő részeinek felületei jóval töredékesebbek, ráadásul az az egy-két eltérő megoldása, ami megkülönbözteti társától, mostani szempontunkból nem releváns.

<sup>343</sup> Ld. pl. Marosi 1976a, 345–347; Marosi 1980, 140. o., 41. j.; Schwarz 1986, 459, 486–487; Zolnay–Marosi 1989, 88–89, 145–146 (Marosi Ernő); Hubel 2014, 341.

karokkal történő feltartása; továbbá e drapériarésznek határozott kompozíciós szétválása az alsótesttől. Mindezek a megoldások együttesen, persze kisebb-nagyobb eltérésekkel és nem pusztán Madonnát ábrázoló szobrok esetében nagyjából az 1320–1330-as években jelentek meg a francia szobrászatban.<sup>344</sup> A szóban forgó alaptípus felbukkanásának és elterjedésének udvari összefüggésére jól utal mondjuk Jeanne d'Évreux, a francia királyné által 1324–1339 között készített aranyozott ezüst (215. kép), vagy egy feltehetően általa adományozott alabástrom figura is.<sup>345</sup>

A század közepétől a típus megjelent a Rajna-vidéken, de elszórtabban már Közép-Európa ettől keletebbre eső részein is.<sup>346</sup> Elterjedéséhez olyan importművek is hozzájárulhattak, mint a párizsi eredetű, IV. Károlyhoz köthető karlsteini Madonna.<sup>347</sup> A „szép stílusú” szobrászat kezdeteinél szintén kimutathatók kisebb-nagyobb mértékben módosult verziói, elég, ha csak a prágai óvárosi hídtorony Szent Zsigmond-figurájára, vagy méginkább a brnói minorita templomnak, illetve a pilseni Szent Bertalan-templomnak a Madonnájára (217. kép) gondolunk.<sup>348</sup> Közép-Európában, illetve annak keleti felén, például Csehországban, Ausztriában, vagy a délnémet régióban így aztán egyáltalán nem volt ismeretlen 1400 körül és a 15. század első harmadában sem.<sup>349</sup>

Ha ezzel szemben az 1400 körüli évtizedek nyugati szobrászatát nézzük, s ott keresünk a budai Madonna alaptípusához párhuzamokat, nem sokat, s nem is túl meggyőzőeket találunk. A kontraszt tárgyalt formája jobbára ugyanis erősen lelágyult, vagy méginkább eltűnt, s helyét a gyakorlatilag egyenes tartás váltotta fel.<sup>350</sup> De alig találni példákat a köpenynek az alsótesttől kötényszerűen elváló kompozíciójára, eltekintve Burgundiától, ahol viszont több típus esetében is

<sup>344</sup> Néhány emlékére Lefrançois-Pillion 1935, I, 136–149. o., főleg 4–6, 8, 10, 11, 23. kép; Paris 1981, 73 (kat. 15 – Françoise Baron), 86 (prófeta írásszalaggal: kat. 29D – uő.), 87–88 (kat. 31A – uő.), 89 (kat. 32 – uő.), 91 (kat. 35 – uő.), 91–92 (kat. 36 – uő.). A típus felsorolt jellemzőinek egy része természetesen már korábban is ismert volt, például a figura főnézetének homlokzatszerű kialakítása a köpeny kötényre emlékeztető kompozíciójának a segítségével (Suckale 2006, 535; vö. még Schlicht 2016, 219).

Más típusokhoz hasonlóan ez a csoport sem tekinthető homogénnek és zártnak, s bizonyos jellemzői alapján kisebb-nagyobb átfedésben van további sorozatokkal, például az ún. Poissy-típussal (Didier 1970; Suckale 2002, 152–160), vagy a Maas-vidéki márványmadonnákéval (legutóbb Kunz 2014, Bossche 2015). Hogy az egyazon alaptípushoz tartozó, de eltérő stílusú szobrok kinézete pedig mennyire különböző is lehet, arra ld. Suckale 1993, 66–67, illetve az alább következő két példát!

<sup>345</sup> Az előbbire Paris 1991, 246–254 (kat. 51 – Danielle Gaborit-Chopin); az alabástrom Madonnára Paris 1981, 91–92 (kat. 36 – Françoise Baron).

<sup>346</sup> Suckale 2009, 50–62; ill. Suckale 1993, 165–168.

<sup>347</sup> Újabbán Prag–Nürnberg 2016, 413–414 (kat. 8.10 – Markus Hörsch).

<sup>348</sup> A Szent Zsigmond-alkakra Praha 2006a, 233–234 (kat. 80b – Dana Stehlíková); Brnóra Kutil 1962, 132. kép; Pilsenre Praha 1996a, 649–651 (kat. 258 – Jiří Fajt); a pilseni figura francia összefüggéseire Kutil 1975, 551.

A 14. század utolsó harmadában a típus a Magyar Királyságban is kimutatható, ld. az esztergomi Madonnát (Zolnay 1957; Budapest 1987, II, 245–246 [kat. Sz.4. – Marosi Ernő]), a zágrábi Júdás Tádét (Marosi 2010, 97. o., 76. kép), illetve a faszobrászatból a detrefalvi (Olčava, SK) (Bratislava 1983, 34–35 [kat. 9]), vagy a zsegrai (Žehra, SK) Madonnát (Radocsay 1967, 31, 225. o., 25. kép).

<sup>349</sup> Ld. mondjuk a nesvačily (Praha 1990, 63–64 [kat. 19 – Milena Štefanová-Bartlová]), az eggmühli (Salzburg 1965, 124 [kat. VI]); Kvapilová 2017, 88–89. o., 76. kép), a großgmains (GKÖ II. 369–370 [kat. 121 – Lothar Schultes]; Leogang–Praha 2019, 86–89 [kat. 4 – Adolf Hahn]), vagy egy gdański Madonnát (Clasen 1974, 102. o., 191. kép; Jakubek–Raczkowska 2009, 559–560. o., 13. kép).

Ha az alábbiakban Közép-Európa keleti feléről lesz szó, az alatt hozzávetőlegesen Bajorországot, Ausztria Salzburgtól keletre eső felét Szlovéniával együtt, Csehországot, a történeti Magyarországot, továbbá északon az Oderától kelet felé elnyúló területeket értem.

<sup>350</sup> Előbbire ld. pl. Paris 2004, 58 (kat. 18 – Danielle Gaborit-Chopin), 217 (kat. 130 – Françoise Baron), 333 (kat. 210 – Françoise Baron); az egyenes tartásra uo. 331–332 (kat. 208 – Elisabeth Antoine), 334 (kat. 211 – Françoise Baron), 337 (kat. 215 – Béatrice de Chancel-Bardelot), 338–339 (kat. 216 – Jean-René Gaborit).



közkedvelté vált.<sup>351</sup> És ami a homlokzatszerű, szinte síkként megjelenő, egyetlen főnézetet illeti, e korszakban nyugaton is inkább a térbeliség és a többnézetűség kritériumai kezdtek dominálni. Csupán alaptípusát tekintve a budai szobrot tehát kézenfekvőbbnek tűnne készítésének környezetéből, azaz Közép-Európa keleti feléből levezetni.

Nézzük végig ezután a figura azon részletmegoldásait, melyekkel kapcsolatban valamilyen konkrétabb regionális irányultságot, de legalábbis az előfordulásuk súlypontjait valamennyire érzékelni lehet. Érdeemes ennél a kidolgozás mellett további tipológiai jellemzőkre, sőt, ikonográfiai motívumokra vagy technikai megoldásokra is figyelni, ezek is adhatnak ugyanis támpontot, orientációt az alapkérdésünket illetően.

Nyugati irányba mutat a figura kivételesen finomra, szinte fényesre polírozott, s festésnyomokat nem mutató felülete, amivel minden bizonnyal a festetlen, vagy csak részben festett márvány-, esetleg alabástrom-Madonnákat igyekeztek imitálni.<sup>352</sup> Ez az anyaghasználat, vagy utánzása, legalábbis a fennmaradt emlékek alapján Közép-Európa gótikus szobrászatában 1400 körül még ritkaságnak számított, s ha Itáliával nem is lehet összevetni, főként francia, spanyol, németalföldi és angol területen a 13. század végétől viszonylag elterjedté vált.<sup>353</sup>

Az a mód, ahogyan a leegyszerűsödő kompozícióval összefüggésben nagyobb, tagolatlan felületek váltakoznak ritkásabban megjelenő, s így könnyen átlátható redőhálóval, a főként egyesével jelentkező ráncok pedig nem vékonyak, s kalligrafikus jellegűek, hanem testesebb, térbelibb a formájuk, a 15. század elején a francia szobrászat egy szegmensére volt jellemző. Leginkább egy sorozat párizsi, vagy Párizshoz köthető, a fentiekben már szóba került Madonnán látni e struktúrát, melyek további tulajdonságai azonban nem vethetők össze a budai figurával.<sup>354</sup> (119, 121. kép)

Jellegzetes motívum a budai szobor mellrészén a köpeny szegélyének széles sávban történt visszahajtása, sőt, átfordítása is a jobb kartól a nyak felé ívelődő szakaszon. (223–224. kép) E megoldás legkülönbefélbb, hangsúlyos változatai régre visszanyúló előzmények után teljesen általánosak voltak a korszak nyugati szobrászatában.<sup>355</sup> Közép-Európában jóval ritkábban tűnik fel, bár néhány példája, melyek hasonló módon és összefüggésben jelennek meg, mint Budán, éppen a pilseni Madonna típusához tartozó alakokról ismert.<sup>356</sup>

<sup>351</sup> Ld. a vincennes-i Sainte-Chapelle két angyalalakját (Heinrichs-Schreiber 1997, 188–189. o., 184, 189. kép), vagy egy védőszentet Villers-Saint-Paul-ban (Oise, Paris 2004, 152 [kat. 77B – Françoise Baron]); Burgundiára Bertrand 1997, I. 20–27, 41–52. o., IV, IVbis, VII, VIII. tábla; utóbbihoz vö. még a budai lelet egy további figurája [20] kapcsán mondottakat a III.11. fejezetben!

<sup>352</sup> A „Fehér Madonna” típusáról újabban egy futó áttekintést Woods 2018, 160–164; festetlen vagy kis mértékben festett márvány- és alabástrom-szobrokra a gótikában Michler 1995, főleg 205–208; Nash 2007c, 49–51; Grandmontagne 2016; Sobieczky 2019, 304–306; Quevedo Ibáñez–Hildenbrand–Theiss 2021, 197–199, 210–222; festés nélküli mészkőszoborra Nash 2007a, 69; illetve a jelenség más szempontú értelmezésére Grandmontagne 2006b.

<sup>353</sup> Jopek 1988, főleg 6–7; Penny 1993, 55, 60–64; Barral i Altet 2006; Lipińska 2014, 44–51; Grandmontagne 2016, főleg 79–80; Woods 2018, főleg 49–77; ill. a Revue de l'Art 200 (2018/2) 7–36. oldalon lévő tanulmányai.

<sup>354</sup> A párizsi Saint-Victor-kolostorból származó, a châteauduni kastélykápolnában lévő és a poughkeepsie-i Vassar College gyűjteményében található Madonnák irodalmát ld. a III.7. fejezetben!

<sup>355</sup> Ld. pl. az arbois-kortrijk-hallei kört, Nash 2007a, 35, 38–40. kép, 42, 53. tábla (e csoportra összefoglalóan Didier–Henss–Schmoll 1970; Didier–Recht 1980, 194–195. o., 16, 24–26. kép; Nash 2007a, 83–101; Didier 2009, 243–246); ile-de-france-i, illetve párizsi szobrokat Paris 2004, 216 (kat. 129 – Françoise Baron); 250 (kat. 153, Szent Mihály alakja – Béatrice de Chancel-Bardelot); 310–311 (kat. 190C, D – Elisabeth Taburet-Delahaye); 312–313 (kat. 191 – Béatrice de Chancel-Bardelot); 319–320 (kat. 199 – Françoise Baron); 320 (kat. 200 – Françoise Baron); 331–332 (kat. 208 – Elisabeth Antoine); 337 (kat. 215 – Béatrice de Chancel-Bardelot); vagy éppen Burgundiában lévőket, Camp 1990, kép: 78, 82, 85, 97, 134, 147, 155, 158. o.

<sup>356</sup> Schmidt 1992, 270–272, 283. kép

Feltűnő megoldása a budai Madonnának a bal kar alatt függőlegesen húzódó, irreálisan mély, barlangszerű befaragás, melyet a karról hosszan lenyúló, s részben virtuóz módon elvékonyított drapériák kereteznek. E kialakítás meglehetősen ritka volt Közép-Európában, jól ismert viszont a francia szobrászatból. Már a 14. század első felében elterjedt, és 1400 környékén is gyakran tűnik fel Madonna-alakoknál, noha rendkívüli mélységével a budai mintha inkább a korábbi időszak emlékeit elevenítené fel.<sup>357</sup>

Noha a budai szobor feje erősen sérült, találunk rajta is egy-két, szempontunkból értékelhető jellemzőt. Mária hajkoronáján a tincsek felületkialakítása első látásra tipikusan közép-európai.<sup>358</sup> (219. kép) E régióban nagyon jellegzetes volt a vastagabb élek között sűrűn futó, párhuzamos szálak szabályos megoldása, főként az első vonalba tartozó Szép Madonnák és Pietà-szobrok fejeinél, míg ugyanez nyugatról gyakorlatilag nem ismert.<sup>359</sup> Ha azonban a hangsúlyokat, a kidolgozást és a szerszámhasználatot nézzük meg, az már határozottan eltérő. Budán ugyanis egy lapos, csak alig kiálló élekkel, s köztük fogaskaparóra utaló, csupán bekarcolt vonalakkal kialakított, azaz felületinek mondható, kissé bizonytalan megjelenésű struktúráról van szó. Közép-Európában viszont egy jóval plasztikusabban, s élesebb bordázattal megformált, a vékony szálak esetében pedig külön-külön befaragott, ráadásul hangsúlyozottan geometrizáló megoldásról, amely szinte fémből készült formákra emlékeztet. A budai kialakítás közeli párhuzamai számomra a bourges-i szobrászattal kapcsolatban tűntek fel. Hasonló megformálás, továbbá eszközhasználat látható a Louvre már szóba került konzolalakjának a hajánál és szakállánál (218. kép), illetve a Musée du Berry egyik angyalfejének hajpánt feletti részén (s feltehetően utóbbi issouduni (Indre), illetve châteauroux-i (Indre) párdarabján szintén).<sup>360</sup>

A Madonna fejének teteje egyenes vonalban le van szelve, s e sík felület közepébe csaplyukat faragtak. (222. kép) Mária koronájának tehát külön darabból kellett állnia – akár kőből, akár esetleg más anyagból készült –, amit aztán csapolással szándékoztak a fejére illeszteni. E technikai megoldás nem egyedül ennél a szobornál látható, hanem feltűnően nagy számban jelenik meg a budai anyagban, nyilvánvalóan nem csak koronákkal, hanem egyéb fejfedőkkel kapcsolatban is [pl. 10, 11, 19, 26, 27].<sup>361</sup> Noha a közép-európai, kőből faragott Szép Madonnáknál az applikált korona szintén nem volt ismeretlen megoldás, az összeillesztést ezeknél máshogyan oldották meg. Legalábbis az általam ismert és kivehető példáknál a fejtetőn egy szűkebb átmérőjű, felfelé kiugró kubust alakítottak ki, s erre húzták rá a koronát.<sup>362</sup> (220. kép) Az eltérő kialakítás minden bizonnyal arra utal, hogy itt fémből, esetleg fából készült kiegészítőkről volt szó, ellentétben Budával, ahol két töredék is tanúsítja (Itsz. 75.1.16b; 94.53.1–3), hogy bizonyosan kőből (is) készültek az applikált fejfedők. A budai megoldásra pusztán autopszia,

<sup>357</sup> Pl. Paris 1981, 70–71 (kat. 12 – Françoise Baron), 73 (kat. 15 – Françoise Baron), 89 (kat. 32 – Françoise Baron), 90 (kat. 34 – Françoise Baron); Nash 2007a, 83. o., 38, 39. kép; Heinrichs-Schreiber 1997, 216–218. o., 282, 284, 286. kép; Paris 2004, 58 (kat. 18 – Danielle Gaborit-Chopin), 321 (kat. 201 – Elisabeth Antoine).

<sup>358</sup> A Madonna fején látható megformálást a budai püspökfiguránál [11] és egy felsőtestet mutató töredéknél [10] a ruházat bizonyos részletei esetében alkalmazták.

<sup>359</sup> Pl. Clasen 1974, 9, 21, 26, 30, 35, 36, 41, 46. kép

<sup>360</sup> A konzolról ld. a III.9. és a III.12. fejezetben! Az angyalfejekre (melyek közül csak a bourges-it láttam élőben, s melyeknek a publikált fotóin a tárgyalat felületkezelés nem vehető ki) Bourges 2004, 88, 190. o., kép: 89. o. (kat. 32–33 – Beatrice de Chancel-Bardelot).

<sup>361</sup> A megoldásról részletesebben ld. a szerző tervezett monográfiájának „A szobrok készítése” című fejezetét (kézirat)!

<sup>362</sup> Ld. az alábbi kiadványok képanyagát, ahol a leszelt fejtetejű budai megoldásra nem találni példát, Kutil 1962; Salzburg 1965; Clasen 1974; Köln 1978–1980, I–II; Schmidt 1992; GKÖ II; Praha 2006a; Leogang–Praha 2019.

illetve fotók alapján is jó néhány, időben és térben szétszórt példát találni a 14–15. századi nyugati szobrászatban, melyek száma szisztematikus restauratori vizsgálatokkal alighanem jelentősebb mértékben gyarapítható lenne.<sup>363</sup> (221. kép) Ez pedig felveti, hogy e technikai eljárás mód e területen viszonylag bevett lehetett.

Ikonográfiai jellemző, hogy a budai Mária jobb karján tartotta egykor gyermekét (*Dexiokratusa*-típus). (224. kép) Noha Közép-Európa 14. századi szobrászatában a példák döntő részében Jézus az anyjának a bal karján ül, az előbbi oldalválasztás sem volt ismeretlen e régióban. Nagyjából 1400-tól azonban világos az a tendencia, hogy a budai megoldás némi túlzással szinte eltűnt e területről, s a Madonnák majdnem mindig bal csípőjük felett, s ebben a karjukban tartják gyermeküket.<sup>364</sup> Ami a nyugati, francia szobrászatot illeti, az irány bizonyos értelemben fordított. A 13–14. században kötelezőnek mondható, hogy Jézus az anyja bal karján jelenik meg, s ez az oldalirányultság marad meg túlnyomóan 1400 körül is.<sup>365</sup> A századforduló környékén azonban feltűnt egy elég markáns vonulat, alapvetően Párizshoz kötött, illetve burgundiai szobrok esetében, amire az oldalváltás volt a jellemző.<sup>366</sup>

Budán Mária, aki szinte biztosan nem Jézusra tekintett, egyetlen karjával tartotta gyermekét, s másik kezében, a gyermek kompozíciós ellensúlyaként is, leginkább jogart vagy virágot foghatott. Ez a beállítás egy régre visszanyúló francia típus, amely persze elterjedt volt Közép-Európában is, de ott 1400 körül jóval kedveltebbé vált egy másfajta ábrázolás. A Madonna-szobroknak sokkal központibb eleme lett a gyermeknek, s anyjának bensőséges viszonya, így Mária jobbára vagy mindkét kezében tartja Jézust, vagy az egyikkel a fia által fogott tárgyhoz nyúl, ráadásul sokszor magához is vonja és feléje tekint.<sup>367</sup>

Ettől sem teljesen független az a szintén nyugat felé mutató viszony, ami Mária egy ruhadarabja és a gyermek között állt fenn. Jézus egykor a bal alkarjával rátámaszkodott a Madonna mellrészére, hogy megmarkolja anyjának az álla alatt összefutó kendőjét. (224. kép) A kendőért odanyúló budai mozdulat, amely Bizáncból eredeztethető, a francia Madonna-figurák egyik hagyományos, s 1400 körül is jól ismert motívuma volt.<sup>368</sup> A korszak közép-európai ábrázolásain viszont, ha a gyermek kapcsolatba kerül a kendővel, annak inkább hosszabban lenyúló végét fogja meg, s szinte eljátszadozik vele.<sup>369</sup>

<sup>363</sup> Ld. három francia alabástrom-Madonnát (Baron 1973, 3–5, 7–8, 11–14. kép); a kortrijki Szent Katalin-szobrot (Nash 2007c, 43. o., 14, 17. kép); a Westminster Hall királyszoobrai (Lindley 1997, 79–81); egy burgundiai Madonnát Hamburgban (Schmoll 1961, 9. o., 1–4. kép – a megoldás egyidejűségét illető bizonytalansággal); egyet Meilly-sur-Rouvres-ban (Côte-d’Or, Forsyth 1986, 53–56. o., 23. kép); illetve Moulins-ben (Moulins 2019, 16–17, 55 [kat. 9], kép: 12. o.); továbbá egy île-de-france-it a Louvre-ban (Paris 1996, 195 [RF 1233]); és egyet ugyanott Bourbonból (Paris 1950, 289–290 [kat. 408]).

<sup>364</sup> Ld. az alábbi kiadványok megfelelő képanyagát Kutsal 1962; Salzburg 1965; Radocsay 1967; Clasen 1974; Köln 1978–1980, I–II; Schmidt 1992; GKÖ II; Praha 2006a; Bonn 2009; Leogang–Praha 2019; vö. még Kahsnitz 1998, 80.

<sup>365</sup> Lefrançois-Pillion 1935; Schaefer 1954; Forsyth 1957; Suckale 1971; Paris 1981; Paris 1998.

<sup>366</sup> Pl. Didier-Recht 1980, 22, 24, 25, 28, 29, 31bis, 35. kép; Bertrand 1997, IV. kat. 35, 39, 63, 67, 80, 103, 110, 111, 112, 120, 122, 123, 125; Paris 2004, 331–332 (kat. 208 – Elisabeth Antoine), 333 (kat. 210 – Françoise Baron), 334 (kat. 211 – Françoise Baron), 334–335 (kat. 212 – Béatrice de Chancel-Bardelot), 339 (kat. 216 – Jean-René Gaborit).

<sup>367</sup> Schwarz 1993–1994, 665; Kahsnitz 1998, 79–80.

<sup>368</sup> Bizánci előképre ld. Belting 1990, 324. o., 174. kép; francia példákra Lefrançois-Pillion 1935, I. 4, 7. kép, II. 9, 13, 14, 19. kép; Schaefer 1954, 10, 21b, 27, 33, 36a, 37. tábla; Forsyth 1957, 2, 3, 6, 8. kép; Suckale 1971, 27, 28, 32, 34, 36. kép; Paris 1981, 89–90 (kat. 33 – Françoise Baron), 91 (kat. 35 – Françoise Baron), 141 (kat. 91 – Françoise Baron), 165–166 (kat. 118 Françoise Baron); Paris 2004, 332–333 (kat. 209 – Françoise Baron), 333 (kat. 210 – Françoise Baron), 335–336 (kat. 213 – Béatrice de Chancel-Bardelot), 337 (kat. 215 – Béatrice de Chancel-Bardelot).

<sup>369</sup> Vö. Suckale 2009, 87.

Ez utóbbi részlettel kapcsolatban van azonban a budai szobornak egy olyan ikonográfiai megoldása, amely egyértelműen közép-európai jellegzetesség. Mária kendője vékony, fodrozott széllel keretelt, s felülete a figura többi, fényesre polírozott részével ellentétben finom fogaskaparóval van egyenletesen felborzolva. (222. kép) Jézus kendőt megfogó mozdulata, s hogy e ruhadarabot eltérő felületkezeléssel emelték ki, azzal áll összefüggésben, hogy a középkorban elterjedt elképzelés szerint Mária nem csak a bölcsőben takarta be vele a fiát, hanem a keresztrefeszítés előtt ágyékkötőként szintén Krisztusra tekerte fejkendőjét, elfedve ruhától megfosztott gyermekének mezítelenségét.<sup>370</sup> Úgy tűnik, hogy Madonna-, illetve Pietà-szobrok esetében mind a fodrozott szél, mind a felkapart felületkezelés a 14. század utolsó negyedében jelent meg Közép-Európa keleti felében, de mindenképpen itt vált évtizedekre némi túlzással kötelező megoldássá. Nagyon valószínű az is, hogy ennek az eredete Máriának a prágai székesegyház számára, részben IV. Károly által megszerzett kendődarabjaira, ezek kultuszára vezethető vissza.<sup>371</sup> Míg a fodrozott kendőszél valamivel később, nagyjából az 1410–1420-as évektől a nyugati művészetben is elterjedt – elég, ha most csak a korai németalföldi festészet első időszakára gondolunk –, a másik megoldás, a kendő felületének megkülönböztetése, mint ikonográfiai jelenség az ottani szobrászatban ismeretlen maradt.<sup>372</sup>

Szintén utalhat Közép-Európára Jézus jobb lábának apró töredéke, pontosabban fennmaradt lábujjainak pozíciója. (223. kép) Ezek alapján világos, hogy e lábfejét befördítva, talpával az anyja hasának támasztotta, amiből az is következik, hogy a másikkal ezt a lábát valahogyan kereszteznie kellett. E „kitekert” lábtartás nyugaton ismeretlen volt, de a korszak közép-európai, étellel teli, izgó-mozgó Jézusai esetében elő-elő szokott fordulni.<sup>373</sup> Hogy mindez arra is utalna-e, a gyermek egész testtartása is inkább e közép-európai típushoz hasonlított, a kéztartásával és az anyjához fűződő viszonyával kapcsolatban fent mondottak fényében kevésbé valószínű.

Összefoglalva az eddigieket, a budai Madonna alaptípusát önmagában és a tárgyalt korszakban ugyan sokkal inkább Közép-Európából származtathatjuk, de teljesen nem zárható ki közvetlen francia eredete sem. Stílusának, motívumainak, ikonográfiájának és technikai megoldásainak a túlnyomó része viszont sokkal inkább nyugati kötődésről árulkodik, pontosabban fogalmazva e jellemzők majdnem mind ott jelentek meg, valamelyest onnan terjedtek el, s korszakunkban is sokkal tipikusabbak voltak a francia szobrászatra, mint a közép-európaire. Van azonban a Madonnának legalább egy olyan megoldása, ami világosan Közép-Európa keleti felére utal, s végül is a vizsgált jellemzők bő fele szintén megtalálható ebben a régióban, csak viszonylag ritkán, s nem együttesen, hanem többnyire külön-külön felbukkanva.

<sup>370</sup> Kahsnitz 1998, 83–87; Möseneder 2001, főleg 100–103.

<sup>371</sup> Hlobil 2018 (a prágai ereklyekultusz és a hozzá köthető, tárgyalt megoldást illetően kifejezetten alapvető tanulmány az ábrázolási jelenségnek, a kendőfelület felborzolásának kronológiai és regionális viszonyaival kapcsolatban nem egy ellentmondást és óvatosan kezelendő információt tartalmaz; nyilvánvaló, hogy önmagában e megoldást ugyanúgy veszélyes konkrét művek datálásánál és provenienciájának a meghatározásánál döntő tényezőként felhasználni – hisz a használata egy idő után óhatatlanul elterjedt szélesebb körben is, ld. mondjuk Multscher fafiguráit (Krebs 1997, 196) –, mint mondjuk a Pietà-szobrok trónszékének hátsó sarkaiban látható, bemélyített ívháromszöget, nem is beszélve most a művek kvalitásáról; utóbbiakhoz vö. Kvapilová 2017, 184–187. o., 284. kép!).

<sup>372</sup> A fodrozott kendőszél a 15. századi burgundiai szobrászatban már nem volt ritkaság (ld. pl. Witt 2009, 17, 83. kép; Camp 1990, kép: 94, 256, 271. o.), s a század első negyedében – alighanem kivételként – mindkét tárgyalt megoldás feltűnt a császársághoz tartozó Lotharingiában is (Hofmann 1962, 31–40. o., 7, 8, 10, 11, 12, 13. kép).

<sup>373</sup> Clasen 1974, 192, 236, 318, 423. kép

Száz százalékosan tehát még azt a lehetőséget sem vethetjük el, hogy a szobor franciás részletei valójában már a készítés környezetéből származnak, s egyfajta véletlenszerű kompiláció következtében használták fel őket éppen e figurán nagyobb arányban. Hogy e fenti dilemma eldönthető legyen, érdemes először egy olyan, a közép-európai környezetből származó szoborral szembesíteni a budai Madonnát, amely a típusán túl első látásra egyéb jellemzőit illetően is viszonylag közel áll hozzá.

Egy kevésbé ismert, s kissé talán atipikus Madonna tűnik ehhez megfelelőnek, amely Alsó-Ausztriában, a cseh-osztrák határnál fekvő Falkenstein plébániatemplomában maradt fenn.<sup>374</sup> (225–226. kép) Az egyértelműen a pilseniből levezethető figura főnézete a testtartást tekintve gyakorlatilag megegyezik a budaival, csupán oldalfordított. Feltűnő azonban, s ez a régió szobrainak az egyik jellegzetessége a korszakban, hogy a felsőtest és a fej jóval erőteljesebben leng ki az alak függőleges tengelyéből, így a pillérszerű összképpel szemben kifejezetten eltűzött, mesterkéltséget, de mozgalmasságot látunk. Ráadásul a has előretolása, valamint a határozottan kilépő jobb láb miatt a figura térbelisége is jóval hangsúlyosabb, mint a budaié.<sup>375</sup> A szintén majdnem azonos drapériaelrendezés mellett Falkensteinben – ellentétben amúgy a régió általános összképével – az öltözetek megformálásának alapsémája is hasonló, amely mindkét szobor esetében a nagyobb, tagolatlan felületek és a belőlük ritkásabban kiugró elemek váltakozására épül. A kidolgozás és a részletek azonban alapvetően térnek el. Falkensteinben a redők bizonyos területekre koncentrálódnak, mint a has, illetve a karok alatti rész, míg Budán jóval egyenletesebben oszlanak szét. Előbbi helyen sokkal lineárisabb és aprólékosabb a ráncok megformálása, elég, ha csak a kötélyrésznek a térbe irreálisan kiugró v-redőit, vagy a karokról lelógó, geometrizáló patronokból álló kötegeket vetjük össze a Budán láthatókkal. Az a fajta meglehetősen sommás, s nagyobb tömbökben gondolkodó, ráadásul mindenféle túlzást kerülő, azaz a dinamikustól és lendületestől távol álló, kifejezetten nyugodt forma- és drapéria-kezelés, ami a budai Madonnát jellemzi, Közép-Európa egykorú szobrászatában nemigen volt ismert. E különbségek egy apró, de jellegzetes motívummal is demonstrálhatók. Szinte kötelező kísérője a Szép Madonnának tárdőinek az elnyújtott, csepp alakban végződő redőváját – a már többször szóba került ún. *ösenförmige Faltenmulde* –, amely ugyan az átlaghoz képest kevésbé hangsúlyos formában, de több példányban is ott látható a falkensteini szobor kötélyrészének két v-redője alatt.<sup>376</sup> A budai figura megfelelő helyén viszont csak enyhe benyomódások jelennek meg, megtörve ugyan a drapéria felületét, de legfeljebb csak távolról emlékeztetve az önálló, markáns redővájatokra. Tipikus, a Szép Madonnát jellemző tulajdonsága az ausztriai szobornak az is, hogy a szemvonal az arc magasságot nagyjából felezi, ami feltűnően magas homlokot eredményez.<sup>377</sup> Ezzel szemben Budán a szemek feljebb helyezkednek el, sokkal inkább megfelelően a természetes anatómiának.

Az alaptípus azonossága ellenére nehezen lehetne tehát a két figurának a megformálását is egyazon művészi milióból, így a budait Közép-Európából származtatni, főként ha arra

<sup>374</sup> Zykan 1963, 130. o., 4. kép; Schultes 1986, 17–18. o., 32. kép. A mellrészén, fején, illetve koronáján is jelentősebb másodlagos átdolgozásokat mutató figurát nemrégiben helyben restaurálták, teljes felületét egységes, szürkés mázréteggel bevonva. Az eljárás a szobor történeti hitelességét erősen lerontotta, kinézetét pedig kifejezetten előnytelenné tette (a szobor megtekintéséhez nyújtott segítségét Wolfgang Polder plébános úrnak köszönöm).

<sup>375</sup> Szemből készített fotókon ez természetesen nem érzékelhető.

<sup>376</sup> A formára Schmidt 1992 (1978), 242.

<sup>377</sup> Pl. Clasen 1974, 1, 9, 26, 35, 41, 46, 56, 190. kép

gondolunk, hogy a falkensteini Madonna nem is túl reprezentatív emléke e régió internacionális szobrászatának. Jóval nyilvánvalóbbak lennének az eltérések, ha akár csak a pilseni, de még inkább mondjuk a krumlovi Madonnát, vagy a salzburgi ún. Maria Säult vetnénk össze a budaival.<sup>378</sup> Mindebből pedig az következik, hogy a Madonna mestere alapvetően a francia szobrászatban volt járatos, s nyilván jól ismerte az ott elterjedt konvencionális, a korszakban már nem feltétlenül divatos típusokat is. Ezzel az irányultsággal pedig új környezetének egy-két jellegzetesebb elemét is ötvözte, akár a megrendelő, vagy a műhely elvárásai, akár helyi tapasztalatai és saját döntése alapján.

Ha mindezek után szeretnénk a francia környezetből egy olyan szobrot a budai Madonna mellé állítani, melynek a megformálása, s az összképe is viszonylag közel áll hozzá, nem vagyunk könnyű helyzetben. Leginkább még egy eltérő témájú és beállítású figura merül fel, melynél már csak emiatt is nyilvánvalóak az egybevetés korlátai. Egy avignoni alabástrom apostolalakról van szó, amely vélhetően az 1401-ben elhunyt Guillaume II d'Aigrefeuille kardinális síremlékéről származik.<sup>379</sup> (227. kép) Az ikonográfiai és tipológiai eltérések ellenére a budai és az avignoni figurának azonosak a kissé nyúlánk, de még nem zavaróan eltúlzott arányai. A drapériakialakításnak az a struktúrája, amelyről már többször volt szó, az avignoni figurát szintén kiemelt módon jellemzi. Feltűnő itt a redőkompozíció összetevőinek az a fajta kiegyensúlyozott, arányos eloszlása a felületen, ami Budán szintén meghatározó, s jellegzetes, ahogy az apostol lábai körül lenyúló öltözet szintén laposan szétterül a földön. Figyelemreméltó továbbá, hogy a budai, külön-külön persze régóta használatos és sok helyről, összefüggésből ismert redőtípusok itt is egyszerre jelennek meg, a kidolgozást illetően is azonos módon: a Madonna kötényrészének kettős v-redője a környezetével együtt az apostol bal keze alatt; legalul az elfekvő, s két végükön megtörő, orsószzerű redőszakaszok; az ezekből kifutó, s-alakban felcsavarodó, sugárirányú ráncok; illetve a szinte csak vékony élként, hosszan futó redők a felkaroknál és a Madonnának a hasán is. Mindkét alaknál meghatározza az összképet, hogy a ruhadarabok elvékonyított szélei a mély aláfaragásuk miatt gyakran válnak el a mögöttük lévő formáktól, amivel egyrészt erősen lecsökken a figurák összképének tömörszerűsége, ráadásul az az illúzió is megnő, mintha a kőalakok valós, vékony anyagokba lennének burkolva. A fényesre polírozott felület, ha színében nem is, de hatását tekintve szintén közeli képet mutat a két szobor esetében. Az apostolfigura bizonyosan nem helyi, azaz avignoni munka, de kapcsolatai nem világosak. Lehetőségként – sajnos indoklás nélkül – valamely hercegi műhelyhez, leginkább a bourges-ihoz való kötődése merült fel és terjedt el az irodalomban.

<sup>378</sup> A pilsenire Praha 1996a, 649–651 (kat. 258 – Jiří Fajt); a krumlovira Praha 2006a, 550–553 (kat. 199 – Jiří Fajt); a salzburgira GKÖ II. 388. o., 92. tábla (kat. 151 – Lothar Schultes).

Valószínűleg nem véletlen, hogy e régiónak az az emléke, a Nová Říše-i Szent Anna harmadmagával-szobor, mellyel a budai Madonnát még a leginkább össze lehet vetni a megformálást illetően is, kilóg a helyi sorból, s vele kapcsolatban többször is nyugati előzmények lehetősége merült fel (Schmidt 1992 [1970 és 1992], 203–204, 341–342. o., 278. kép; Köln 1978–1980, II. 677–678 [Jaromír Homolka]; Didier–Recht 1980, 205–206. o., 41. kép. Az a párhuzam, melyet e figura és a bécsi Belvedere Szent Erzsébet(?)-alakja között általános és nehezen megfogható tulajdonságok alapján vontak, számomra nemigen értelmezhető, ld. Praha 2006a, 449 [kat. 143 – Jiří Fajt]). Másfelől azonban nem hallgatható el az a szakirodalomban eddig nem tárgyalt összefüggés sem, hogy e Szent Anna-szobor legszorosabb analógiája egy evangélista Szent János(?)-figura Mötzingben (Oberpfalz), melynek viszont elég nyilvánvalónak tűnik a regensburgi kötődése (Kvapilová 2006; Kvapilová 2017, 162–163. o., 227. kép).

<sup>379</sup> Ld. főként Baron 1979, 177–178. o., 23. kép; továbbá Paris 1981, 159 (kat. 109 – Françoise Baron); Baron 1982, 48; Châtelet–Recht 1989, 117 (Roland Recht); Villela-Petit 2004, 25; Vingtain–Bromblet 2018, 24. o., 6a. kép (a szobor megtekintéséhez nyújtott segítségét Dominique Vingtainnek és Marie Mayot-nak köszönöm).

Mind e fentiek sem hagyják ugyanakkor nyugodni az emberben azt az alapkérdést, hogy miért nem találni a budai Madonnához nyilvánvaló, az összképet és a részleteket tekintve is jól összevethető párhuzamokat a korszakból? Főként egy olyan téma esetében, amely legalábbis a szobrászatban a késő középkor ábrázolási palettájának messze a legnagyobb spektrumát tette ki. Erre több, részben összefüggő, s egymással átfedésben lévő válasz is adódik, amiket érdemes itt valamelyest körüljárni, még akkor is, ha közöttük bajosan lehetne bármilyen sorrendiséget felállítani.

Tulajdonképpen nem zárható ki teljes mértékben az a lehetőség, hogy a budai szobor historizáló szándékkal készült.<sup>380</sup> Elég csak arra gondolni, hogy ha nem a szoborlelettel, hanem önállóan került volna elő, inkább 14. századi datálása merülne fel. Láttuk már, hogy alaptípusa nagyjából száz évvel korábban kialakult, számos jellemzőjéhez, részletmegoldásához pedig szintén találni párhuzamokat a 14. század első feléből, közepéről. E korszakban a Madonna-figurák egynézetű, hangsúlyozottan homlokzatszerű kialakítása még teljesen általános volt, s a nagyobb, tagolatlan, sík felületeknek és a nem elaprózott, hanem testesebb, határozottan térbeli formáknak a váltakozására épülő (drapéria)struktúra pedig szintén megjelenik a század elején, például a poissy szobroknál, vagy az écouis-i figurák között.<sup>381</sup> De ahogy azt részben már láttuk, bőven találni példákat a vastagon visszahajtott, átforduló köpenyszegélyre a mellrészen, a végein megtört, orsóalakú redőkre az alsó lábszárak előtt, a lábfejek fölött átlósan húzódó, vājatszerű ráncra, vagy a karról kétoldalt lenyúló drapéria valóságosan mélységgel kivájt öblösödésére is.<sup>382</sup> Miután e morfológiai felvetéseken túl azonban semmilyen támpontunk nincsen arra nézve, milyen célból készült volna egy retrospektív figura az uralkodó budai udvara számára, még spekulálni sem érdemes azon, vajon egy korábbi, a palotában őrzött szobor adott volna erre alkalmat, Zsigmond igyekezett volna legitimációja érdekében ezzel az eszközzel is valamely királyi elődjéhez kötni magát, vagy pusztán a szobrász számára volt kézenfekvő hagyományosabb megoldások és formák kompilálása is a művébe.

A historizálásnál sokkal egyszerűbbnek tűnik a tárgyalt helyzetet a francia emléktárgy jól ismert, nagymértékű pusztulásával magyarázni, vagyis hogy a potenciális analógiák mára mind eltűntek. E felvetést egy közvetett példával lehet illusztrálni. Ellentétben a szobrászattal, a nagyjából kortárs festészetből ugyanis kifejezetten találó analógiát tudunk felmutatni a budai figurához, már amennyire egy műfajokon átívelő összevetés erre alkalmas. A közvetlenül 1400 előtről származó Wilton-diptichon Madonnájáról van szó, melynek arányai és állásmotívuma visszafogott kontraposztjával együtt szó szerint ugyanaz, mint a budaié, s az alsótest, de valamelyest az egész figura szintén hangsúlyos vertikálitást, egyfajta pillérszerűséget sugároz.<sup>383</sup> (228–229. kép) A drapériák elrendezése és kompozíciója túlnyomóan ugyancsak azonos, eltekintve a kötélyként felvont köpeny alul ferde záródásától. Ez utóbbinál lényegesebb azonban, hogy a túlzó dinamizmust kerülő, kiegyensúlyozott drapéria-felületek megformálásának az elve is megegyezik, azaz az egyesével, határozottan kiálló, kevésbé grafikus jellegű ráncokból és a

<sup>380</sup> E jelenségről pl. a nagyjából egykorú, lübecki Darsow-Madonnával kapcsolatban Albrecht 1997, 113.

<sup>381</sup> Poissy-hoz Paris 1998, 89–94 (kat. 42 – Béatrice de Chancel-Bardelot – Jean-René Gaborit); Écouis-hoz Gillerman 1994, 184–185 (kat. 2) 40. kép; 186–187 (kat. 4) 42. kép; 190–191 (kat. 9) 47. kép.

<sup>382</sup> A már tárgyalt jellemzők példáira ld. az előbb; az orsóalakú redőre Paris 1981, 66–67 (kat. 7 – Françoise Baron); 82–83 (kat. 27 – Françoise Baron); 89 (kat. 32 – Françoise Baron); 110 (kat. 57 – Françoise Baron); a lábfejek fölötti ferde vājatra uo. 65–66 (kat. 5 – J. A. Schmoll gen. Eisenwerth); 67 (kat. 8 – Françoise Baron); 84 (kat. 28 – Françoise Baron); 89 (kat. 32 – Françoise Baron).

<sup>383</sup> A diptichon irodalmát ld. fent, a III.4. fejezetben!

nagyobb, tagolatlan felületekből történő építkezés. Az alak ruhája a földön ráadásul ugyanúgy körben laposan szétterül, eltakarva a lábfejeit, mint Budán. Apróbb részletegyezések is feltűnnek, mint például a fodrozott kendő – noha ez a festményen nem csak a szegélyre vonatkozik –, a mellrészen szélesen visszahajtott és átforduló köpenyszél, s Mária szintén nem a gyermekére tekint, hanem elnézve felette a térdelő uralkodóra, aminek itt persze másfajta ikonográfiai indoka van.<sup>384</sup> Az oltár alakjával kapcsolatban többször is felmerült, hogy szobrászi előképe is lehetett, igaz, hogy e felvetés alapvetően Jézus pozíciójának ikonográfiájára és Közép-Európára vonatkozott.<sup>385</sup> Nem kizárt azonban, hogy egyedül e Madonna-ábrázolás őrizte meg számunkra azoknak a mára elpusztult francia szobroknak az emlékét, melyek a budai figura közvetlen előképei lehettek.<sup>386</sup>

Az emlékmű pusztulása egy további lehetőség esetében is tényező lehetett. Régebb óta fel-felmerül, hogy az 1400 körüli évtizedek francia Madonna-ábrázolásai már sokkal kevésbé illeszthetők bele olyan tipologikus-, stílus- és ikonográfiai sorozatokba, mint amelyekkel a 13–14. századi anyagnak a túlnyomó részét még rendszerezni lehet.<sup>387</sup> Túl sok variáns, egyedi megoldás, individuálisnak tűnő megformálás jelenik meg a mára rendkívüli mértékben szelektálódott anyagon belül is. Nem kizárt tehát, hogy a budai Madonna egy ilyen, egyéni jellemzők által erősebben meghatározott, s akár pusztán néhány példányban, esetleg csak a budai műhelyben készült változat volt. E jelenséget egy-két eset erejéig érdemes itt körüljárni. Jól ismert, hogy az 1400 körüli, 15. század eleji francia, dél-németalföldi szobrászatnak jelentős kisugárzása volt közelebbi, s távolabbi vidékekre is.<sup>388</sup> Részben olyan mesterek tevékenységével állt ez kapcsolatban, akik ezekről a területekről származtak, s ott is tanulták szakmájukat, majd egy idő után külföldön dolgoztak tovább. Ilyen volt például a tournai-i Jehan Lome, akinek dijoni tartózkodására ugyan csak bizonytalan írott forrásunk van, de amit későbbi, navarrai korszakából ismerünk, az Burgundiával elég világosan összeköti a művészetét.<sup>389</sup> Munkásságának azonban lehettek párizsi összefüggései is, pamplonai főműve, III. Károly navarrai király és felesége síremléke (1413–1419) ugyanis Fülöp herceg dijoni tumbája mellett V. Károly saint-denis-i

<sup>384</sup> A fenti irodalmon túl az ikonográfia bizonyos aspektusaira vö. még Grandmontagne 2005, 417–441.

<sup>385</sup> Gordon 1993, 71–71; Pujmanová 1997, 264–265; Gordon 2015b, 112–113. Ellentétben azzal, hogy ikonográfiája, vagy annak bizonyos részlete esetleg tényleg levezethető lenne a közép-európai szobrászatból, a festmény Madonnájának stílusát nyilvánvalóan nem lehet a Szép Madonnákéból származtatni.

<sup>386</sup> Ahogyan arról már volt szó (ld. a III.4. fejezetben!), egyéb felvetésekkel szemben számomra teljesen meggyőző, hogy a festmény mestere alapvetően francia, leginkább párizsi tanultságú volt, noha műhelyének és személyének a konkrét beazonosítását én is túlzásnak tartom (ld. főként Ilg 1996 17–45; továbbá Gordon 2015a; Gordon 2015b, 109–117). A festőnek Jean de Berry környezetéhez való tartozását egy eddig valószínűleg nem említett összefüggés azonban tovább erősítheti. A diptichon Madonnája mögött álló angyaloknak nem csak az arányai, testtartása, s egymáshoz való viszonyuk az átölelő mozdulattal, vagy éppen keresztbe font karjaik, de az öltözetük kompozíciói és számos részletmegoldásuk is oly mértékben egyezik a bourges-i Sainte-Chapelle Notre-Dame-la-Blanche-át kísérő angyalpárok megfelelő jellemzőivel, hogy nehezen képzelhető el e két mű egymástól teljesen függetlenül. Noha hasonló angyalpárok jobbra az itáliai művészetből ismertek (vö. Zeman 1996, 241–242), azoknál a londoniak és a bourges-iek között mind a gesztikulációt, mind a stílust illetően jóval szorosabb a kapcsolat. A bourges-i szoborcsoportra újabban Zeman 1995, 173–180, 195, 198, 199. o., 8–13, 30–33. kép; Zeman 1996, 238–249. o., 3. kép; Chancel-Bardelot 2004b, 118–120, 188 (kat. 26).

Érdemes még megemlíteni, hogy Jean de Berry *Petites heures*-jében szintén látható egy Madonna-alak, amely számos ponton mutat hasonlóságot a Wilton-diptichon Máriájával, s így a budai szoborral is (Ilg 1996, 31. o., 22. kép).

<sup>387</sup> Scher 1971, 23; Heinrichs-Schreiber 1997, 215–219; Antoine 2004, 324–325.

<sup>388</sup> Pl. Müller 1966, főleg 25–33, 51–54; Paatz 1967, 33–41; Krohm 1997a, 68–69.

<sup>389</sup> Lome származására Bertaux 1908, 100; állítólagos dijoni tartózkodásáról Grandmontagne 2006b, 96. o., 22. j.; Ibáñez Fernández 2011, 30; Woods 2018, 196; vö. ehhez Beaulieu–Beyer 1992, 181 (Hust, Jehan); Lome-ra átfogóan Janke 1977; újabban pedig Fernández-Ladreda egymással erős átfedésben lévő szövegei 2011; 2012; 2015.



sírljából is sokat merített.<sup>390</sup> Ami azonban a pamplonai emlék stílusát illeti, már egy olyan variánsról beszélhetünk, amely jellegzetes pontokban el is vált a forrásaitól, saját régiójának a szobrászatával is összefüggött, így egy az egyes burgundiai vagy párizsi előképeket a nyilvánvaló kapcsolatok ellenére sem igazán tudunk mellé állítani. Ugyanez a helyzet egy olitei alabástrom Madonna-szoborral, melyet a stílusa alapján világosan Lome műhelyéből vagy környezetéből lehet származtatni.<sup>391</sup> (231–232. kép) A budai figurával főként a típusa, de valamelyest talán a stílusa miatt is párba állítható alaknak egyértelműek ugyan a burgundiai, de véleményem szerint île-de-france-i forrásai is, mivel azonban formavilága ezekhez képest már kisebb-nagyobb mértékben módosult, nemigen lehet e régiókból frappáns analógiáját felmutatni.<sup>392</sup>

Bizonytalanabb megítélése ellenére is hasonlóknak tűnik a helyzete egy chieri Madonnának, amely a budai szobor szemszögéből szintén nem teljesen érdektelen.<sup>393</sup> (230. kép) A Piemontban meglehetősen idegen, 15. század első negyedéből származó figurát régebb óta dél-németalföldi, francia előképekre vezeti vissza a kutatás, főként az arbois-i és a hallei Madonnákra, a kortrijki Szent Katalinra, valamint Sluter dijoni szobrászatára utalva.<sup>394</sup> E stíluskeretekhez életútjával meglehetősen jól passzolva a nyolcvanas években merült fel lehetséges mestereként Jean Prindale neve, aki 1372 körül jelent meg a brüsszeli kőfaragók és szobrászok céhében, 1390–1399 között Sluter egyik fő munkatársa volt Dijonban, ahol még 1408-ban is megfordult. Az azt követő évtől legalább másfél évtizedig VIII. Amadé savoyai herceg udvarában tűnt fel, többek közt a chambéry Sainte-Chapelle építésével és genfi munkákkal kapcsolatban.<sup>395</sup> Prindale-hoz sajnos egyetlen fennmaradt figurális művet sem tudunk bizonyosan kötni, így a chieri szobor is csupán spekulatív attribúció.<sup>396</sup> Noha a felmerült francia és dél-németalföldi művek egy részével való kapcsolata bizonyos pontokon nyilvánvalónak tűnik, igazából nem tudunk mellé olyan szobrot állítani, amely nagyfokú hasonlóságot mutatna vele akár csak a fő jellemzőit is végignézve.<sup>397</sup> Nem

<sup>390</sup> Janke 1977, 37–92; Fernández-Ladreda 2011, 189–203; uő. 2012, 8–22; a párizsi kapcsolatokra Woods 2018, 193–202.

<sup>391</sup> Janke 1977, 185–187. o., 146. kép; Fernández-Ladreda 2011, 226–227. o., 27. kép; vö. még lehetséges tournai-i összefüggéseire Ghent 1994, 51–53 (John W. Steyaert).

<sup>392</sup> A budai és az olitei figurának hasonló a testtartása, eltekintve utóbbi jobban kilépő bal lábától és erősebben elforduló fejétől. A ruhadarabok elrendezésének a sémája szintén közel áll egymáshoz a kötényként a felsőtest elé feltartott köpeny meghatározó motívumával. A drapériák kompozíciója közt is sok a hasonlóság a kötényszerű rész egy-két kiemelt redőjétől ennek vízszintesen futó alsó szélén és a lábak előtti vertikális tagoláson keresztül a bal karról a külső oldalon hosszan lenyúló szegélyig. Ez utóbbi helyen Olitében is feltűnő az igen mély befaragás, továbbá a ruhaszegélyek erősen aláfaragott, virtuóz elvékonyítása, vagy a térbeli, egyszerű formák és tagolatlan felületek váltakozásával történő komponálás.

Île-de-France-ból ld. hozzá párhuzamként a vincennes-i kápolna kapujának egyes angyalalakjait (Heinrichs-Schreiber 1997, 184, 189. kép)!

<sup>393</sup> E figurának a testtartása még közelebb áll a budaiéhoz, s öltözetének elrendezése szintén hasonló. A két szobornál a karcsú termet, a nyújtott, légies arányok és az enyhe kontraszt miatti hangsúlyos vertikális is jól összevethető, ugyanúgy, ahogyan meghatározó az áttekinthető, nyugodt kompozíció, a kevésbé lineáris, mint inkább térbeli formákból történő építkezés, vagy az olykor valószerűtlenül mély be- és aláfaragások.

<sup>394</sup> Legutóbb Torino 2001, 72–73 (kat. 21 – Giovanni Romano); Cavazzini–Galli 2001, 120–123. o., 13, 14, 17, 21, 28, 30, 36. kép; Cavazzini 2002, 196–199; Trento 2002, 556–559 (kat. 58 – Silvia Piretta); Piretta 2006, 235–236.

<sup>395</sup> Prindale pályájára újabban Beaulieu–Beyer 1992, 250–252; Charles 1999, 77–80; Cavazzini–Galli 2001, 130. o., 17. j.; Castelnovo 2002, 208–209; AKL LXXVII, 459–460 (Andreas Bräm).

<sup>396</sup> Forrásokból ismert, illetve lehetséges műveire összefoglalóan Schätti 2007; vö. még Berlin 2019, 457–458 (kat. 85 – Tobias Kunz).

<sup>397</sup> Véleményem szerint a chieri szobornak Sluter dijoni műveivel csak meglehetősen vékonyka a kapcsolata, ami leginkább még a Champmol-Madonna gyermekének a fejénél tűnik megfoghatóknak (vö. Cavazzini–Galli 2001, 28. kép és Morand 1991, 4. tábla). Más pontokon viszont elég nehéz konkrét összefüggéseket találni, ha eltekintünk az „erős térbeliség” kifejezetten általánosító és önmagában nehezen értékelhető kritériumától. Az a dinamizmus és szertelenség ugyanis, ami Sluter műveit jellemzi, chieriben egyáltalán nem jelenik meg. Ebben az esetben mintha a

számolva most az emlékanyag kiterjedt pusztulásával, minden bizonnyal tehát a chieri Madonna esetében is arról van szó, hogy mestere – akárki volt is az – időben és térben is eltávolodva tanultságának, vagy korábbi működésének a helyszínétől, nem teljesen ugyanazt csinálta már, mint amit ott látott, illetve alkotott.

A fenti két példával illusztrált szituáció könnyen elképzelhető tehát a budai szobor esetében is. Nem véletlenül került azonban sor éppen e két emlék kiválasztására a jelenség bemutatásánál. Ha csupán az olitei és a chieri Madonnát raknánk egymás mellé, senkinek se jutna eszébe őket összefüggésbe hozni. Közéjük helyezve azonban a budai szobrot, az eredendően akár közös forrású formavilág átváltozásai, a típusorozatokon belüli metamorfózisok sokkal kézzelfoghatóbbá válnak. A három szobor kapcsolatrendszere tehát szemléletesen mutat rá arra, hogy az 1400 körüli francia szobrászat a központjain, sőt, még az országhatárokon túl is, s persze nem mindig mentesen a helyi hatásoktól sem, mennyire szétágazó változatokat, variációs sokféleséget tudott eredményezni. Túl pedig az avignoni apostolon, no meg főként a Wilton-diptichon figuráján, pillanatnyilag az olitei és a chieri Madonnával lehet a legjobban kijelölni azt a Bermuda-háromszöget, melynek hálójában a budai Madonna stílusviszonyai talán még a leginkább értelmezhetőnek tűnnek.

### III.17. *Férfifej kendőtekerccsel* [26] <sup>398</sup>

Ehhez a darabhoz sem került elő olyan párhuzam, mellyel az összképét a fő jellemzőivel együtt eredményesen lehetne egybevetni. Egyes részletei és motívumai beszédesek azonban annyira, hogy azokat be tudjuk helyezni legalább nagyobb regionális összefüggésekbe.

Az arc alapsémája kidolgozásával együtt olyannyira megegyezik a Fájdalmas Krisztus-figurának [30] a fején láthatókkal, hogy az azonos kéz lehetősége is elképzelhető. <sup>399</sup> Alább, az utóbbi töredékkel kapcsolatban fogunk majd arra kitérni, hogy ez az arctípus egyértelműen Közép-Európa-hoz, annak is inkább a keleti feléhez köthető. <sup>400</sup>

Ugyanebbe az irányba mutat a pofaszakállnak az arcok alsó sávjában látható, laposan befaragott sémája is, amely szabályos, egymásután sorjázó csigavonalakból áll. <sup>401</sup> (234. kép) Ez a megoldás a nyugati szobrászatban ismeretlen volt, Közép-Európában viszont széles körben, részben ikonográfiai típusokhoz kötődve terjedt el a korszakban. Elég, ha csak olyan főművekre gondolunk, mint a toruńi Mózes-konzol, a slivicei Szent Péter, a badeni Pietà (233. kép), a nagyszebeni Kruzifixus, vagy a lübecki Bergenfahrer-kápolna több apostola is. <sup>402</sup>

---

biztos írott forráshelyzet, vagyis Prindale működése Sluter jobbkezeként erős torzító hatással lenne a művek stíluskapcsolatának a megítélésére.

<sup>398</sup> Ennek a töredéknek is van párdarabja a szoboregyüttesben (ltsz. 75.1.44), amely típusát, motívumkészletét és formakincsét illetően gyakorlatilag megegyezik vele, a némileg eltérő hangsúlyok ellenére is. Valamelyest azonban töredékesebb, s kidolgozásának színvonala is határozottan gyengébb, így az alábbiakban külön nem foglalkozunk vele.

<sup>399</sup> Ld. a szerző tervezett monográfiájának „A szobrok készítése” című fejezetét (kézirat, 26. o.)!

<sup>400</sup> Ld. a III.21. fejezetben!

<sup>401</sup> E megoldás további négy töredéken is megtalálható a szoboregyüttesben: [27], ill. ltsz. 75.1.1, 75.1.44, továbbá egy szórványiletként előkerült, befejezetlen és leltározatlan püspökfejen.

<sup>402</sup> Toruńra Schmidt 1992, passim, ill. 222, 313. kép; Slivicére Praha 2006a, 508–510 (kat. 171 – Jiří Fajt, Robert Suckale), jó kép róla Schmidt 1992, 355. kép; Badenre Berlin 2019, 62–74 (kat. 20 – Dieter Köcher, Tobias Kunz); Nagyszebenre Budapest–Luxemburg 2006, 573–574 (kat. 7.8 – Takács Imre); Lübeckre Albrecht 1997, 121–122, 128.

Noha fotókon nehezen vehető ki, s emiatt bizonytalanabb a megítélése, egy további motívum szintén inkább Közép-Európa felé mutat. Arról a kidagadó, plasztikusan megjelenített érről van szó, amely a bekarcolt, rövid szakalábakkal együtt a szemek külső zugából kiindulva felkanyarodik egészen a homlokra, több ágra szétbomolva, s olykor átmetsződik a vésett homlokráncokon is. (236. kép) Az alapvetően idős férfiak korának, de néha érzelmi töltéseknek, állapotoknak a megjelenítésére is hivatott ikonográfiai séma két példája a fentitől ugyan eltérő formával, de ismert számomra Dijonból és Bourges-ból is.<sup>403</sup> Eszerint a francia szobrászattól sem lehetett teljesen idegen, Közép-Európában viszont bizonyos méret és minőség felett némi túlzással sztenderddé vált a korszakban. Szemléletesen mutatja ezt, hogy a profaszakállal kapcsolatban előbb említett öt példa közül háromnál is megjelenik.<sup>404</sup> (235. kép)

A mélyen körbefaragott, s a fejtől minden irányba, áramütésszerűen szétálló tincsek alkotta, szertelen hajkorona viszont inkább nyugatról ismert. Ha a fentiekben tárgyalt, minden bizonnyal angyalfejet ábrázoló darabon [22] is látható megoldásból csak a tincsek megformálását nézzük, annak Közép-Európában szintén találni párhuzamait, de feltűnően térbeli, expresszív, s az arckifejezéstől, azaz az ikonográfiától aligha független kompozíciója inkább a francia és délnémetalföldi szobrászattól származhat.<sup>405</sup> Ezt az irányultságot erősítheti a haját összefogó kendőtekercs kidolgozása is. Inkább töredezett, sarkos redővájataival túlmutat már a lágy stílus ívelődő, hajladozó ráncain, s úgy tűnik, ahhoz az új drapéria-kezeléshez tartozik, amely markánsan a korai németalföldi festészetben tűnt fel a 15. század első évtizedeiben, s amelynek legkorábbi időszakából nem túl sok szobrászi emlékünknél maradt fenn e régiókból.<sup>406</sup>

Noha a fejtöredéken a közép-európai mellett talán nyugati sémák, megoldások is megfigyelhetők, konkrétabban megfogható, illetve meghatározóbb részük az előbbi régióval áll kapcsolatban. Ennyi alapján persze túlzás lenne eldönteni, hogy a szobor mestere eredetileg hol szerezte a tanultságát, s hol, milyen körülmények, tapasztalatok hatására bővítette formakincsét más területeken elterjedt elemekkel is, hiszen az sem teljesen kizárt, hogy e vegyes komponensekből álló készlettel valahol már eleve ebben a kevert formában szembesült, ahogyan persze ezen a szinten saját invenciókat sem tagadhatunk meg tőle.

### III.18. Férfifej töredéke [27]

E töredék arcának a típusa nem áll túl távol az előbbi fejtől, s akár annak egy idősebb verziójaként is tekinthetünk rá. (238. kép) Individuálisként is értékelhető megoldásai ellenére itt is világos, hogy nem egy mai értelemben vett portréről, hanem egy régre visszanyúló, ráadásul számos változatban, s ikonográfiai témánál használatos sémáról van szó. A hosszúkás, kétoldalt

o., 131, 133. kép. Pietàk Krisztus-fejének szakállábrázolásán túl e motívum a gyermek Jézus hajánál tűnik még fel rendszeresen a régióban.

<sup>403</sup> Ezeknél az emlékeknél az erek nem a szemzugból indulnak ki, hanem csupán a halántékon, s rövidebb szakaszokkal jelennek meg, ld. a Mózes-kút Ézsaiását (Morand 1991, 333. o., 62–65. tábla); illetve egy férfifejet a Musée du Berry-ben (Zeman 1995, 204–205, 207. o., 54. kép).

<sup>404</sup> A fent megadott irodalmukon túl ld. fotókat, melyeken a megoldás kivehető Schmidt 1992, 313. kép (Toruń); Clasen 1974, 235. kép (Slivice); Albrecht 1997, 130. kép (Lübeck); a motívum további példáira mondjuk Clasen 1974, 156. kép; Schmidt 1992, 312, 356. kép; vagy KDM Regensburg IV. 9. kép (alig érzékelhetően).

<sup>405</sup> Ld. erről fent, a III.13. fejezetben!

<sup>406</sup> A redőstílus váltására pl. Sterling 1976, 62; Pächt 1989, 41; Steyaert 2000, főleg 120–123; Leuven 2009, 343 (kat. 26 – Ludovic Nys).

kissé beesett orcájú, s így enyhén aszketikus arc, a táskás békaszemek, a rövid, épphogy lefelé ívelő száj, a hosszú szakáll és az abba lenyúló bajusz, továbbá a dús, vállra leomló, s rendezett szálakból, illetve tincsekből álló hajkorona öregedő, tiszteletreméltó férfit ábrázol méltóságteljes ünnepélyességgel, szinte hieratikus beállításban. A fejséma szerteágazó, s csak bizonyos részleteiben feltérképezett gyökereinek egyik leghosszabbja valószínűleg egészen addig a sinai Szent Katalin-kolostorban megőrződött Krisztus-ikonnak a típusáig nyúlik vissza, amely az ikonoklazmust követően, a 9. század végétől kezdett el kanonizálódni, majd szélesebb körben elterjedni. (237. kép) A középkorú fejnek a Pantokrátor-mozaikok esetében egy idős férfit mutató változata is megjelent (239. kép), ami hosszúkásabb arccal hamar feltűnt a bizánci császár-ábrázolások körében, az uralkodók hatalmának égi származtatásával összefüggésben is.<sup>407</sup> Miután Jézusra, mint minden szent elő- és mintaképére tekintettek, a középkor nyugati művészetében a fejséma mind középkorú, mind idős változata szentek, apostolok, de próféták vagy bibliai uralkodók ábrázolásánál is közkeletűvé vált, s utóbbi a Teremtőét is meghatározta.<sup>408</sup> Az öreg, bölcs férfi fiziognómiájának e sémája történeti uralkodók, királyok, illetve császárok esetében csak a késő középkorban, a 13. századnál nem korábban, s nem is túl gyakran tűnt fel.<sup>409</sup> (240. kép) Érdeemes itt közlünk Zsigmondra külön is utalni, akinek a legtöbb, ezzel a fejtípussal készült ábrázolását ismerjük – noha jórészt a halálát követő időszakból –, s aki ennek, mint „császárportrének” az elterjesztésében bizonyosan jelentős szerepet játszott.<sup>410</sup> (241. kép) Megjegyzendő még, hogy a középkor monumentális szobrászatának már a kezdeteinél jelen volt e fejtípus, s feltehetően a francia gótikus katedrálisplasztikán keresztül vált közkeletűvé ebben a műfajban is.<sup>411</sup>

A fentiek miatt a budai fejhez némi túlzással Európa szinte bármely területéről lehet típuspárhuzamokat találni az 1400 körüli időszakból is. Töredékességén túl éppen emiatt sem egyszerű mellé szorosabb stílusanalógiákat állítani. Még a haj kidolgozása, illetve a szakáll és a homlok egy-egy megoldása az, ami iránymutató lehet. (243. kép) A hullámnzó, végükön csigába kunkorodó, s felületükön párhuzamos szálakkal differenciált, hurkaszerű tincsekből összeálló hajkoronának, amely tömörszerűen, s szabályos, geometrizáló összképpel nyúlik le a vállig, a nyugati szobrászatban nemigen találni ma párhuzamát.<sup>412</sup> Az ezt a műfajt megjelenítő *grisaille*-festészetben viszont feltűnik, mégpedig egy hasonló összefüggés kapcsán már szóba került, a budai szobroknál valamivel későbbi emléken.<sup>413</sup> A genti oltárnak ezúttal a Keresztelő Szent János-alakjáról van szó, melynek kissé lazább, s kevésbé mereven stilizált a hajkoronája, viszont az

<sup>407</sup> Büchsel 2004, főleg 45–50, 99–117.

<sup>408</sup> Krisztus előkép-szerepéről további irodalommal pl. Angenendt 1997, elsősorban 28–32; vagy Walczak 2001, 8–9, 25–52; a Teremtő ábrázolására LCI II. 165–170 (Gott, Gottvater – Wolfgang Braunfels).

<sup>409</sup> Uralkodó-ábrázolások szakralizálásáról a késő középkorban Polleross 1988, 26–36. Konkrét példákra ld. mondjuk I. Clovis sírfiguráját Saint-Denis-ben, 1220–1230 körül (Erlande-Brandenburg 1975, 133–134 [kat. 1] 71. kép); Nagy Kázmérét a krakkói Wawelben, 1370 körül (legutóbb összefoglalóan Walczak 2018, 72–75. o., 23. kép); III. Edvárdét a Westminster-apátságban, 1386 körül, illetve ugyanakkor a Westminster Hallban egy angol királyi „arcképcsarnokot” (Lindley 1997, 65–68, 74–83. o., 33, 43–48. kép); s valamelyest még IV. Károly császáráé is több ábrázolásán (Suckale 2003a, főleg 200. o., 1, 3. kép).

<sup>410</sup> Hibái és túlzásai ellenére Zsigmond ikonográfiájára még mindig alapvető Kéry 1972; az azóta megjelent terjedelmes irodalom bibliográfiáját ld. Végh 1987; Végh 1993; Budapest–Luxemburg 2006, II. fejezet (122–167); Jékely 2013.

<sup>411</sup> A kezdetekre GKD I. 338–339. o., 9. kép (Andrea Schaller), 368–369 (kat. 150 – Andrea Schaller) 114. tábla.

<sup>412</sup> A szoborleletben egy további esetben, a szórványleletként előkerült, befejezetlen püspökfejnél (leltározatlan) jelenik meg meg hasonló hajkidolgozás.

<sup>413</sup> Ld. a III.5. fejezetben!

arctípusa is közel áll a budai töredékéhez.<sup>414</sup> (244. kép) A műfajt tekintve közvetett, s emiatt nem teljesen egyértelmű genti analógián túl azonban a Rimini-oltár apostolai is utalhatnak arra, hogy az ilyesfajta hajkezelésnek a 15. század eleji dél-németalföldi, francia szobrászatban mégiscsak jelen kellett lennie.<sup>415</sup> (242. kép)

A budai fej hajkoronájának szabályossága és kifejezetten ornamentizáló jellege – melyet aligha lehet kizárólag az ünnepélyes beállítás számlájára írni – ebből az időszakból azonban sokkal inkább a közép-európai művészetet juttatja eszünkbe. Részleteiket tekintve is hasonló kialakítások főként a mai Bajorország, illetve Salzburg környezetében voltak viszonylag elterjedtek, nagyjából 1400 körülől egészen a század második feléig, végéig – például a nürnbergi terrakotta-apostolok között (245. kép), a regensburgi dóm egykorú szobrászatában, II. Albert herceg straubingi síremlékén, vagy Salzburg környezetéhez köthető sírfigurákon (246. kép) –, de a faszobrászattól a magyar királyság területéről is tudunk rá egykorú párhuzamot hozni.<sup>416</sup>

Noha a fenti, nyugati-, illetve közép-európai párhuzamok mennyisége alapvetően eltér, a haj megoldása tekintetében mégis nehéz eldönteni a budai fej kötődésének a kérdését. Jóval világosabb az összefüggés két további, az előző fejtöredék [26] kapcsán már tárgyalt motívum esetében. Ezen a darabon is megjelenik a pofaszakállnak laposdomborműként kidolgozott, csigaformájú patronok egymás mellé sorolásából álló megoldása és a szemzugokból a homlokra felívelő, ágakra szétváló, plasztikusan megformált érháló. Míg a nyugati szobrászatban az előbbi motívum ismeretlen, s az utóbbinak is csak eltérő változata, ráadásul úgy tűnik, csupán néhány esetben bukkan fel, addig 1400 körül Közép-Európában mindkét megoldás teljesen elterjedt, kifejezetten gyakran használatos elem volt.

A budai fejtöredéken tehát több, bizonyosan közép-európai megoldás is megjelenik, és összképe sem összeegyeztethetetlen e régió egykorú szobrászatával. Közvetlen francia, dél-németalföldi impulzusokat teljes mértékben ugyan szintén nem zárhatunk ki vele kapcsolatban, az esetleges nyugati szál azonban sokkal kevésbé ragadható meg konkrétumokkal. Ami pedig az előbbi, meghatározóbb környezetet illeti, nehéz pusztán egy-két motívum alapján szűkíteni a

<sup>414</sup> Ghent 2020, 15.1. kép

<sup>415</sup> Leginkább Júdás Tádé, Tamás és András haja vethető össze a budai darabon láthatókkal, ld. Frankfurt 2021, kép: 173, 175, 177. o.

Az ún. Rimini-mesterre újabban részletesen Woods 2018, 93–122; Seidel 2017; Frankfurt 2021. A szobrok alabástrom kőanyagát nemrég meglepetésre frank területről származtatta a természettudományos kutatás (Kloppmann 2021). Ez a szobrok formakincsének az eredetével és a műhely működési helyszínével kapcsolatos kérdéseket inkább csak növelte. Véleményem szerint a délnémetalföldi származtatás a probléma részletes áttekintése (Roller 2021, főleg 84–91) ellenére is nehezen igazolható, elsősorban az összehasonlító anyag gyakorlatilag teljes hiánya miatt. Talán a Seidel által újra felvett fonal mentén lehetne inkább eredményeket elérni, és a Rimini-émlékanyag formakincsét elsősorban a francia főváros 1400 körüli szobrászatának azon vonulatával összevetni, melyhez a vincennes-i kápolna bizonyos szobrai (Heinrichs-Schreiber 1997, pl. 191, 229, 232, 242. kép), La Ferté-Milonban a Mária koronázása-dombormű (Pleybert 2001c, 393, 401. kép), a pierrefonds-i Szent Mihály, illetve az ottani figurális konzolsorozat (Paris 2004, 131–132 [kat. 60B – Françoise Baron], 319–320 [kat. 199 – Françoise Baron], vagy Villers-Saint-Paulban főként a donátor-szoborcsoport tartozik (Paris 2004, 152 [kat. 77B – Françoise Baron]). Stílusát tekintve ugyanis ez az emlékkör első látásra kifejezetten jó kiindulási alapot nyújthat a két-három évtizeddel későbbi alabástrom-szobrokhoz.

<sup>416</sup> Szent Bertalan szobra a nürnbergi Germanisches Nationalmuseumban, 1400–1420 körül (Nürnberg–New York 1986, 143–147 [kat. 24 – Rainer Kahsnitz]); a regensburgi dóm nyugati kapujának timpanonján Mária halálának és temetésének egyes apostolai, 1400 körül (KDM Regensburg III. 650, IV. 236. kép [jobbról a második alak] 239. kép [jobbról a harmadik alak]); II. Albert herceg straubingi sírjának angyalai és oroslánja, 1420-as évek (Gimmel 2004, 150. o., 54, 58, 62, 79, 93–94, 107–111. kép); Berchtold von Emerberg (†1403) bertholdsteini sírköve, 1430–1440-es évek, illetve Szent Domitian millstatti síremléke, 1449 (Müller 1939b, 244–247. o., 4, 5. kép); a magyarországi anyagban ld. Szent Katalin (?) szobrát Barkáról (Börka, SK), 1410–1420 körül (Budapest–Luxemburg 2006, 576 [kat. 7.12 – Verő Mária]).

területét. A hivatkozott párhuzamok mindenesetre főként a korszak szobrászatának két gócpontja, a bajor-salzburgi régió, illetve Csehország felé mutatnak.

### III.19. Női fej töredéke [28]

A fej megformálása meglehetősen jellegzetes, s markáns összképet nyújt. (248. kép)

Alaptömbjének főként az alsó része feltűnően telt és szabályos, s az ennek megfelelő kontúrú arc felülete teljesen sima, modellálatlan és feszes, szinte gömbre emlékeztetve. Szembeszökő a szemöldök szobrászi jelzésének majdnem teljes hiánya, de a kicsi, s maradványaik alapján lapos szemek, a lenyomatából következtethetően nem túl hosszú orr, illetve a rövid, egyenes száj is.

A fenti fej-, illetve arcséma a 14. század első felének francia szobrászatában, túlnyomóan Mária-ábrázolások és női szentek esetében elég elterjedt volt, s e területen, illetve a Dél-Németalföldön egyáltalán nem volt ismeretlen az 1400 körüli évtizedekben sem.<sup>417</sup> Utóbbi időszakhoz szemléletes példát nyújtanak az arbois-kortrijk-hallei csoport egyes figuráinak kissé nyújtottabb arcai, a Goldenes Roessl Mária-feje, vagy a Budához e tekintetben talán a legközelebb álló marcoussis-i Madonna.<sup>418</sup> (247. kép) Elterjedt persze e típus Közép-Európában is, elég, ha most csak korszakunkból, a Szép Madonnák köréből a bonni (249. kép), a šternberki és a hallstatti példára gondolunk, vagy a Pietàk Máriái közül mondjuk a nagyszebenire.<sup>419</sup> Csupán az arc meglehetősen sematikus megformálását tekintve lehetetlenség tehát eldönteni, hogy a budai darab melyik régióhoz kötődik inkább.

Az a néhány jellemző azonban, ami a fentén túl e töredéken még látható – s itt a kendő formáiról és kidolgozásáról van szó –, az eredet szempontjából sokkal világosabban értékelhető. A homlokra párhuzamosan lenyúló, szabályosan egymás mellé sorolt, hullámzó végű kendőredőknek, a fodrozott, vékony szegélynek, továbbá annak a módnak, ahogyan a jobb arc mellett e visszahajló szegély mögül redősípek indulnak lefelé, a nyugati szobrászathoz nincsen köze. Mindezek a megoldások viszont olyannyira tipikusak voltak Közép-Európa 1400 körüli művészetében, túlnyomóan a Madonna-ábrázolásoknál és a Pietàk, illetve Kálváriák Máriáinál, hogy nem is szükséges velük kapcsolatban konkrét példákra hivatkoznunk. (250–251. kép) Kiegészíti még ezt a fejkendő teljes felületének fogaskaparóval történt átdolgozása, amely ugyan minden bizonnyal itt is ikonográfiai tényező, e megformálás felbukkanásának és elterjedésének közép-európai helyszíne azonban egyértelmű.<sup>420</sup>

Miután a leírt arcmegformálás a korszak közép-európai szobrászatának is bevett sémája volt, a fejet takaró kendőnek pedig az összes jellemzője egyértelműen e terület keleti felére utal, a darab minden további nélkül belesimul ez utóbbi régió egykorú művészetébe.

<sup>417</sup> A század első felére mondjuk Paris 1981, 64 (kat. 3 – Françoise Baron), 67 (kat. 8 – Françoise Baron), 91–92 (kat. 36 – Françoise Baron); Paris 1998, 136–137 (kat. 81 – Françoise Baron).

<sup>418</sup> Az első csoportra Bruges 2007, kép: 2. o., ill. 41–43. kép; a Goldenes Roesslre München 1995, 48. tábla; Marcoussis-ra Paris 2004, 338–339 (kat. 216 – Jean-René Gaborit).

<sup>419</sup> Bonnra ld. Bonn 2009, 182–183 (kat. 6 – Robert Suckale), kép: 82. o.; Šternberkre Kutal 1962, 173. kép; Hallstattra Leogang–Praha 2019, 114–122 (kat. 11 – Štěpánka Chlumská), kép: 2. o.; Nagyszebenre Firea 2018, 94. kép.

<sup>420</sup> A darab ikonográfiai értelmezésére ld. a szerző készülő monográfiájának „Az ábrázolási témák” című fejezetét (kézirat, 18–20); a fejkendő felületének megformálására pedig a III.16. fejezetet!

## III.20. Drapériorzó [29]

A nagyjából deréktől sípcsontig fennmaradt figura drapériaelrendezése, illetve -kompozíciója legalábbis első látásra meglehetősen közel áll ahhoz, amit a szoborlelet egy már tárgyalt, inkább nyugati stílusösszefüggésű torzóján láttunk [24].<sup>421</sup> A kompozíció azonban itt a *horror vacui* elvéről árulkodik, azaz jóval zsúfoltabb, ráadásul sokkal dinamikusabb is, s a vaskos, erősen kiugró redőkkel, mély, határozott vájatokkal tagolt drapéria kidolgozása lényegesen súlyosabb érzetet kelt. Ez a stílus ebben a formában nem volt ismert az 1400 körüli nyugati művészetben, kifejezetten tipikus volt viszont a korszak közép-európai szobrászatára. Utóbbi régiókn belül pedig azt a kisebb csoportot is ki lehet jelölni, melyhez a budai töredék a leginkább kapcsolódik.

A drapériakompozíció, a bal láb viszonya az öltözettel és a redők, illetve vájatok megformálása feltűnően hasonlít a Szép Madonnának Toruń–Bonn-féle típusához.<sup>422</sup> A részletesebb összevetést érdemes e csoport két névadó darabjával elvégezni, melyekkel a budai torzó, amennyire ez még érzékelhető, a minőségét illetően is nagyjából párhuzamba állítható.<sup>423</sup> (252–254. kép) Az a hajtűredő (*Haarnadelfalte*), amely a Madonnának két oldaláról, a csípő magasságából indul lefelé, s a bal térd alatt teljesen lenyúlik a talpzatig, Budán csupán indításában maradt meg: a jobb csípőtől lefelé viszonylag épen és hosszú szakasszal, a másikon már csak teljesen töredékes felülettel. E hajtűredőtől nem balra, hanem a belsejében jelenik meg a kilépő bal láb térde, s ez a pozíció az, ami a leginkább világossá teszi, hogy a budai töredék a Szép Madonnának ehhez a csoportjához kapcsolható a legszorosabban.<sup>424</sup> A hajtűredő belsejében a következő v-redő egyik ága szintén a jobb csípőről, az előző mellől indul, s a kilépő lábnak a drapérián keresztül erősebben megjelenő, kiálló térdére alulról kanyarodik rá, s nyúlik felfelé vékony éllé laposodva. A toruńi és a bonni figuránál a térdtől balra, a köztes felületet két elnyúló, csepp alakban végződő vájat – a már szóba került, ún. *ösenförmige Faltenmulde* – határozza meg, egyik a másiknak nekifutva, s ezek Budán is láthatók, csak oldalfordított pozícióban. Felettük jelenik meg az első tálredő (*Schüssselfalte*), melynek az arányai Budán vékonyabbak, s töredékei alapján úgy tűnik, olyan erős plaszticitás sem jellemezte, mint a másik két darabét.<sup>425</sup> Nagyjából ez érvényes a felette lévő következőre is, s a harmadik, derékmagasságban húzódó redőből Budán már csak igen kevés látható. Mindenesetre utóbbi ívének enyhe megtörése a has előtt, valamint ellapított belseje jól összevethető a megfelelő toruńi és bonni megoldással. A két alsó tálredő közti felület szintén közeli módon van megoldva a közepén futó ránctól az alatta és fölötte megjelenő vájatokig, bemélyedésekig. A budai torzó tetején, a jobb csípőtől lefelé induló redőket felül egy hullámos

<sup>421</sup> Ld. a III.15. fejezetet!

<sup>422</sup> Általánosságban erre ld. már Zolnay–Marosi 1989, 136 (kat. 9 – Marosi Ernő); a Toruń–Bonn-csoportra részletesen Schmidt 1992 (1978), főleg 239–247, 250–256.

<sup>423</sup> Újabb irodalom a toruńira Schmidt 1992, passim; GKD III. 380–381 (kat. 125 – Gerhard Lutz); Jakubek-Raczkowska 2009, 552–554; a bonnira Praha 2006a, 450–452 (kat. 145 – Julien Chapuis); Suckale 2009, 81–83; Bonn 2009, 182–183 (kat. 6 – Robert Suckale).

<sup>424</sup> A megoldás azzal áll összefüggésben, hogy e Madonnának valószerűtlen módon nem a támasztó, hanem a kilépő lábuk felett tartják gyermeküket (pl. Schmidt 1992 (1978), 238–240. o., 265, 266, 269. kép). Ha a budai töredék szintén egy Madonna-figurából származik, ami a kompozíciós analógiái miatt a leginkább valószínűnek tűnik, nála is e tartástípussal számolhatunk (ld. erről a szerző készülő monográfiájának „Az ábrázolási témák” című fejezetét, kézirat, 18. o!).

<sup>425</sup> Hogy erőteljesen kiálló redők azonban a budai darabon is biztosan voltak, azt a torzó hátoldalának hasonló ráncai támasztják alá, melyek közül egynek a mélységéből sokkal több maradt fenn.

alsó szélű, erősen roncsolt „tömb” határolja, ami nyilvánvalóan a köpeny enyhén átlós és szintén hullámzó, visszahajtott szegélyének felel meg a két Madonna jobb alkarja alatt. Nem ennyire közeli a megfelelés a figurák jobb csípőjéről lenyúló redőzuehatag esetében, de az ide-oda kunkorodó köpenyszegély játéka az olykor egymás mellett, párhuzamosan futó szélekkel ugyanazt a sémát mutatja mindhárom szobornál.

Amennyire ez töredékes állapota miatt még megítélhető, a budai torzónak két olyan, általánosabb jellemzője is van, melyek nagyobb eltérést mutatnak a toruáni és a bonni darabhoz képest. Egyrészt utóbbiakon több a térbe erőteljesebben kinyúló részlet, azaz összességében még plasztikusabbnak tűnnek, másrészt főleg a felső része alapján a budainak az arányai karcsúbbak lehetnek, mivel a megfelelő drapériaelemek zsúfoltabban, s szűkösebben jelennek meg rajta a másik két figurához képest.<sup>426</sup> Bár ez szempontunkból aligha lényegi, hisz a korszak kompilációs szobrászi szerkesztésmódjának teljes mértékben megfelel, de szintén eltérés, hogy míg Bonn, vagy például Šternberk esetében a hátoldalon egyszerű, párhuzamosan lefutó redőket látunk, Budán az előoldalhoz hasonlóan ott is v-alakú redők tagolják a felületet.<sup>427</sup>

Anélkül, hogy a fentiekből túl konkrét következtetést lehetne levonni, egy dolog nyugodtan kijelenthető. A budai darabot olyan mester faragta, aki pontosan tisztában volt az 1400 körüli közép-európai szobrászat egyik meghatározó, leginkább cseh forrásokra visszavezethető vonulatával, azaz ismereteit, vagy annak döntő részét bizonyosan ebben a környezetben kellett megszereznie.<sup>428</sup>

### III.21. *Fájdalmas Krisztus* [30]

Töredékessége ellenére első látásra is elég nyilvánvaló, hogy e szobrot nagyjából ugyanahhoz a közép-európai régióhoz, pontosabban annak keleti feléhez köti a stílusa, ahová az ikonográfiája is.<sup>429</sup> Erre utal az az öblös táredő, amely Krisztus köpenyének a hátoldalán majdnem a talpzigatig lenyúlik, az ágyékkötő vékony, fodrozott szegélye, illetve a beesett arccal és táskás szemekkel, valamint szabályos, ornamentizáló jellegű hajjal, szakállal és bajusszal ábrázolt fej. (256. kép) Míg a két első, egyszerű megoldástól azonban nem várható, hogy bármilyen fogódzót adjon a stíluseredet pontosabb behatárolásához, a fejjel érdemesebb külön is foglalkoznunk, esetében ugyanis elvi szinten ez nem zárható ki.<sup>430</sup>

Világos, hogy egy olyan fej-, illetve arcsémáról van szó, amely az 1400 körüli évtizedekben kifejezetten típusnak számított Közép-Európa főként keleti felén. Szemléletes példája ennek a bécsi mintakönyv, melyben egy szemből ábrázolt Fájdalmas Krisztus-fejhez használták fel e

<sup>426</sup> Ez utóbbi budai jellemző az ugyanezen csoportba tartozó maastrichti Szent Servatius-templom Madonnáján, illetve a stralsundi Junge-Madonnánál is megjelenik (Clasen 1974, 4, 55. kép).

<sup>427</sup> Clasen 1974, 47. kép; illetve Kutal 1962, XXIIc tábla (úgy tűnik, a toruáni Madonnának a hátoldaláról nem maradt fenn fotó).

<sup>428</sup> A tárgyalat kompozíciós sémára a Magyar Királyságból is ismerünk példákat. Csak távolabbról emlékeztet rá a budai Nagyboldogasszony-templomban talált kő Madonna-szoboré (BTM, ltsz. 278; Budapest 2015, 130 [kat. 3.45 – Végh András], de jól összevethető vele a 15. század első harmadából származó kislomnici (Lomnička, SK) Máriaoltár Szent Borbála-figurájának megfelelő része (Bratislava 1983, 39 [kat. 12.4]; Bratislava 2003, 697 [kat. 4.16 – Milena Bartlová]), s ugyanerre a kompozícióra vezethető vissza az ebből az időszakból származó későbbi toporci (Toporec, SK) Madonna alsó fele is (Budapest–Luxemburg 2006, 578 [kat. 7.16 – Verő Mária]).

<sup>429</sup> Utóbbira ld. Sallay 1999; Sallay 2000, főleg 55–57, 64–66.

<sup>430</sup> Az első két megoldásról ld. még a III.16., illetve a III.20. fejezetben!



sémát, de ugyanez a fej jelenik meg a keresztrefeszített Jézusnál is, csak félprofilból, s egy derűsebb, meghatározhatatlan kilétű férfi esetében az arctípus szintén szemből köszön vissza.<sup>431</sup> (255, 257–258. kép) Mindez azt is illusztrálja, hogy elsősorban ugyan a passióval kapcsolatos Krisztus-ábrázolásokhoz használták e fejsémát, de előfordulhatott egyéb összefüggésben, leginkább szentek esetében is.

Ha most csak a Fájdalmas Krisztus-szobroknál maradunk, a budai fej mellé jó néhány olyan, nagyjából egykorú párhuzamot tudunk felsorolni a régió különböző részeiből, melyeknek a kidolgozása sem áll tőle távol. Megjelenik mondjuk Bécsben és környezetében (259. kép), több példáját láthatjuk Landshutban, ismert Boroszlóból (261. kép), de még a Dunántúlon is feltűnik.<sup>432</sup> Nem számolva most azzal, hogy arcformát, hajkidolgozást, vagy akár tekintetet illetően is kisebb-nagyobb eltérések természetesen vannak e szobrok között, nemigen tudunk bármelyikre is rábökni, mint amely a legnyilvánvalóbb stílusanalógia lenne Budához. Ennek pedig aligha (csak) az az oka, hogy a budai mester korábbi környezetét nem az említett példák által kijelölt területen kellene keresni (vagy hogy legalábbis részben csak jobb-rosszabb minőségű fotók alapján ismertek a számomra ezek az emlékek). A különböző részletformák sémái ugyanis össze-vissza keverednek a példákon, s e szélesebb körben elterjedt, gyakran használt megoldások, motívumok oly mértékben határozzák már meg a kidolgozást, hogy főként a kisméretű, nem túl bonyolult megformálású, s nem is nagyon kiugró minőségű emlékek esetében – mint amilyen a budai fej is – ez gyakorlatilag lehetetlenné teszi a stílusösszefüggések pontosítását.<sup>433</sup> Így tehát ebben az esetben is meg kell elégednünk annyival, hogy a budai szobrot készítő mester bizonyosan nem nyugati, hanem Közép-Európa alapvetően keleti felének művészeti környezetében volt járatos.

### III.22. Női fej építészeti tagozattal [31]

Bár az arc alaptípusa a kissé ovális és alul kerekded, szabályos formával, a kifejezéstelen, egykedvű tekintettel, a szemöldöknek csak minimális plasztikai jelzésével, vagy a rövid, egyenes szájjal a korszak nyugati szobrászatában is bevett séma volt – lásd erre egy másik töredékkal [28] kapcsolatban idézett példákat<sup>434</sup> –, e fejet a főként fodrozott széle, az arcmagasság felénél húzódó szemvonal, s a külső szemzugok határozott benyomódása a halántékba egyértelműen a közép-európai Szép Madonnák körébe sorolja. (263. kép) Típus szintjén számtalan példát lehetne mellé állítani, s épp az arcséma erős tipizálása az, ami miatt nem túl könnyű hozzá a kidolgozást

<sup>431</sup> Köln 1978–1980, III. 148 (jobb felső tábla bal felső feje), 150 (bal tábla jobb felső, illetve bal alsó feje); a mintakönyvre újabban Theisen–König 2012 (e kiadványt nem sikerült elérnem).

<sup>432</sup> Bécsre GKÖ II. 373–375 (kat. 126–130 – Lothar Schultes); Landshut Landshut 2001, I. 246–249, 264–271, 282–287 (kat. 12, 13, 18, 21 – Friedrich Kobler), II. 298–301 (kat. 23 – Friedrich Kobler); Boroszlóra Clasen 1974, 107–109. o., 212, 214. kép; Wrocław 2003, 281 (kat. 60.a – Božena Guldán-Klamečka); Stasińska 2016, főleg 16–18. o., 3. kép; a fonyódi Krisztusra Török 1981, főleg 209. o., 2. kép; Budapest 1994, 490 (kat. X-4 – Marosi Ernő); vö. még újabban összefoglalóan Söding 2018, 43–51.

<sup>433</sup> Az a megoldás, hogy Krisztuson a perizoniumon túl egy köpeny is megjelenik, amely azonban nem a vállaira borul rá, hanem csak a derekát fogja körbe, s onnan nyúlik le a földig, illetve egy, vagy két csücske a karjain át van vetve, Budán túl számomra egyedül a bécsi Michaelerkirche Vir dolorum-figurájáról ismert (GKÖ II. 374–375 [kat. 129 – Lothar Schultes]). S noha kőből készült korszobrok esetében e megoldás részben statikai megfontolásokra is visszavezethető, nem kizárt, hogy a budai és a bécsi darab között ennél szorosabb kapcsolatra is utal.

<sup>434</sup> Ld. a III.19. fejezetet!

illetően is szoros párhuzamokat választani.<sup>435</sup> Leginkább talán még a Bonn–Toruń-csoport Madonnáinak arcával feleltethető meg, szemek részben eltérő megformálása ellenére is, de nem áll távol mondjuk a nagyszombati Szent Ilona-figurától, vagy akár a nagyszebeni Fájdalmas Máriától sem.<sup>436</sup> (262, 264. kép) Annyi tehát nyilvánvaló, hogy e fej mestere szintén Közép-Európa keleti felének szobrászatában mozgott otthonosan.

### III.23. Összegzés

A fentiekben vizsgált budai darabok száma (31) együtt a külön szóba nem hozott párdarabjaikkal (5 db) a teljes lelet stíluskritikai következtetésre elvileg alkalmas, illetve érdemes részének (nagyjából 45 db) meglehetősen nagy, nyolcvan százalékát teszi ki. Ez az arány elég reprezentatív ahhoz, hogy belőle az egész anyagra vonatkozó megállapításokat lehessen tenni.

Világosan kézzelfoghatóak azok a stílusösszefüggések, melyek három darab [1–3] esetében is Párizs (illetve Île-de-France) 1400 körüli, 15. század eleji szobrászatával, s részben ötvösségével állnak kapcsolatban. Legszorosabb 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 szoborletben bő féltucat torzó, illetve fejtöredék képvisel ([4–10], ill. ltsz. 75.1.18). Az egyértelmű típusazonosságon és számos motívumegyezésen túl a stíluskapcsolatok itt csak bizonyos pontokon, azaz kevésbé tisztán mutathatók fel. Ez azonban részben az anyag erősen töredékes állapotából, és e típusnak a stílust nagyobb mértékben meghatározó jellegéből is következhet. A párhuzamok nem egyetlen helyszínen 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.<sup>437</sup> Ráadásul ugyanebbe az irányba mutat egy másik műfajból származó, s a fenti budai fejekkel [7–10] szorosabb párhuzamba állítható mű is, a Goldenes Roessl.

Egy hajjal kapcsolatos apró motívumon [3], illetve a ruhadarabok varrásvonalának megjelenítésén ([4–6], 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

<sup>435</sup> Természetesen itt is nehezíti ezt, ha a felmerülő párhuzamok egy részét – ahogy az szinte elkerülhetetlen – csak fotókról ismerjük. Tanulságos példa erre a bécsi Belvedere Szent Erzsébet(?)-figurája, amit e budai fejjel a kutatás korábban többször is összekötött (pl. Radocsay 1969a, 52. o., 5. kép; Zolnay–Marosi 1989, 156 [Marosi Ernő]). Míg a fotók alapján a két arcnak valóban közelinek tűnik a stílusa is, amit a főköttő használatának alapvetően ikonográfiai megoldása csak erősít, a valóságban kidolgozásukat illetően ég és föld választja el őket. A bécsi arc feltűnően laposan megformált holdképet mutat, s alul nem pufók és telt, mint a budai, hanem háromszögformában végződik. Szeme vékony és húzott, s felső ajkat alig mutató szája szintén vékony. Ezeknek megfelelően az összképe pedig sokkal filigránabb, törékenyebb és vérszegényebb, mint a jóval erőteljesebben megformált, hozzá képest duzzadó, életteli formákat mutató budaié.

<sup>436</sup> A csoportra irodalmat ld. a III.20. fejezetben!; az arcokról fotókat Schmidt 1992, 255, 274, 276. kép; Nagyszombatra Budapest–Luxemburg 2006, 575 (kat. 7.10 – Verő Mária); Praha 2006a, 590–591 (kat. 218 – Stefan Roller); Nagyszebenre Budapest–Luxemburg 2006, 574 (kat. 7.9 – Takács Imre); Firea 2018, 198. o., 91. kép.

<sup>437</sup> Jean de Berry-vel kapcsolatban ld. erről alább, a IV. fejezetben!

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 mindenestre eltérnek abban – eltekintve talán egyetlen darabtól [20] –, hogy az egyes budai szobrokhoz nem találunk az összképüket, illetve az összes alaptulajdonságukat illetően világos analógiákat. Bizonyos kompozíciós megoldások [12, 20], egy speciális testtartás [15], kidolgozásbeli jellemzők [11, 13–15, 17–19, 20], vagy sémák és motívumok [11, 19, 20] 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].

Fontos itt megemlíteni egy mellékszálát is, amely egy figura hajkoronája kapcsán már az előző csoport esetében felvetődött [6]. A korai németalföldi festészet első évtizedeiről van szó, mellyel e „burgundiai” társaság két, drapériamegformálással kapcsolatos jellemzőjét [12, 13–15, 17, 18] szintén összefüggésbe lehet hozni. Persze itt aligha beszélhetünk közvetlen kapcsolódásokról – már csak azért sem, mert e festmények jobbára valamivel későbből származnak –, ahogy a korszak gyakorlatilag elpusztult délnémetalföldi szobrászatának direkt hatásáról is kevésbé lehet szó. Sokkal inkább arra gondolhatunk, hogy a 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.<sup>438</sup>

Némileg kakukktójás egy apostolfigura [21], 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]. Hogy mindezek valójában milyen kontaktusra utalnak, s elképzelhető-e, hogy Bourges-on túlmutató, más jellegű összefüggésről van szó, arra az alábbiakban még visszatérek.<sup>439</sup>

Noha három fej ([22, 23], ill. ltsz. 75.1.49), továbbá egy figura alsó felét mutató torzó [24] 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-szobornál is [25]. Összességében 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, az túl kevés ahhoz, hogy abból messzemenő következtetéseket is le lehessen vonni. Ráadásul e nyugati orientáción túl van a Madonnának olyan jellemzője is, melyet onnan egyáltalán nem lehet magyarázni, s világosan Közép-Európa keleti felének egykorú művészetéből származik.

<sup>438</sup> Ld. erről részben a *grisaille*-figurákkal kapcsolatban pl. Krohm 1997b, 198, 206; Steyaert 2000, főleg 122; Greub-Fraçz 2014, 14, 17–18.

<sup>439</sup> Ld. a IV. fejezetben!

A nyugati és a közép-európai szobrászat eltérő jellemzőinek a keveredése két fejtöredék ([26], ill. ltsz. 75.1.44) esetében szintén kimutathatónak tűnik. Nem tagadható azonban, hogy a fennmaradás mértéke, azaz az egykor minden bizonnyal teljes figurák csekély részlete és az összefüggések megítélésének bizonytalanságai nemigen teszik lehetővé az eltérő irányultságok arányának a meghatározását, sem a forrásrégiók 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. Viszont maga a jelenség, azaz hogy a budai műhelyben bizonyos szobrokon belül keveredtek egymással nyugati és közép-európai jellemzők, elég világosan konstataálható.

Egy további fejtöredék [27] 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], illetve máshonnan származó, de ahhoz elég biztosan köthető töredék is [30, 31], melyek világosan Közép-Európa egykorú szobrászatát képviselik. Noha a kisméretű, olykor 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 ebben az összefüggésben a készítési hely szűkebb környezete, a Magyar Királyság sem zárható ki, de mellette leginkább a korszakban egymással, s vele is szoros művészeti kapcsolatokat ápoló Csehország és a bajor-salzburgi régió merülhet fel.

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

#### IV. Zsigmond mesterei

Az első kérdés ezek után az, hogy a budai szobrászműhely meghatározó része, a francia formakincsel dolgozó mesterek kik is voltak pontosabban, és mikor, milyen körülmények közt kerültek a magyar fővárosba. Noha önmagában a szobrok vizsgálata e kérdésekre nemigen ad választ, valamelyest ismerve a középkori viszonyokat többféle magyarázat is elgondolható. Teljesen nem kizárt, hogy magyarországi szobrász-legények vándorújtuk egy részét francia földön töltötték, s hazahozták az ott felszedett tudásukat.<sup>440</sup> De ennél valószínűbbnek tűnhet, hogy itthonról származó, s hosszabb ideig kint dolgozó mesterek tértek haza egy idő után, mondjuk az egzisztenciális lehetőségek változásainak a következtében.<sup>441</sup> Lehetséges továbbá az is, hogy francia, vagy francia tanultságú mesterek telepedtek meg valamikor az országban, illetve Budán, s

<sup>440</sup> Kézműveslegények vándorlására a késő középkorban pl. Schulz 2001; Caesar 2012, 288–293; ugyanerre Magyarországon csak a 15. századból ismerjük a legkorábbi, még ritka és szűkszavú adatokat, vö. Domonkos 2002, 50–51; Szulovszky 2005, 135–136 (Skorka Renáta).

<sup>441</sup> Párizsban dolgozó, magyarországi származású mesterre és legényeire a korszakból Kovács 1984; Kovács 1985 (vö. Caesar 2012, 290–291, ahol e származás helyett közvetlen eredetként Köln merül fel).

őket fogadták fel a későbbiekben a palota építkezéseikhez.<sup>442</sup> S az sem zárható ki, hogy egy Franciaországból származó műhely tagjairól lett volna szó, akiket konkrét megbízással hívtak egy időre a magyar király udvarába.<sup>443</sup>

Nyilván lehetne még sorolni további, a fentiekhez hasonló variációkat is, tanácsos azonban ezen a ponton az írott források felé fordulnunk. Bár nem ismerünk olyat, amely konkrétan a budai műhelyről, vagy az abban dolgozó bármely mesterről szólna, van egy-kettő, amit érdemes ebben az összefüggésben közelebbről is megvizsgálni a történeti háttérrel együtt. Mint jól ismert, Zsigmond a konstanzi zsinatról 1415 nyarán hosszabb diplomáciai útra indult, hogy az egyházszakadás megszüntetése érdekében az angolok és a franciák között is közvetítsen az újra fellángolt százéves háborúban.<sup>444</sup> Megjárva a délfancia területeket, illetve Aragóniát, 1416 elején Avignonból északra vette útját, s Lyon, illetve egy chambéry-i kitérő után Windecke leírása szerint többek közt Roanne-on, Nevers-en és Melun-ön keresztül érte el március elsején a francia fővárost.<sup>445</sup> Nagyszámú és igen előkelő, nem csak a várost, hanem az országot is a legmagasabb szinten képviselő küldöttség lovagolt ki eléje, köztük a már idős Jean de Berry is, aki Zsigmondnak apai ágon az unokabátyja volt.<sup>446</sup> Ő kísérte el a Louvre-ba, ahol a szállását kialakították, s melynek közelében állítólag VI. Károly is várta már a királyt, a kastélyban időzvéen akkor. Károly Berry hercegével együtt úgy döntött, hogy franciaországi utazásai alatt Zsigmond költségeit a kincstár, illetve az útjába ejtett városok állják, s párizsi tartózkodásának ügyeit az állam részéről maga a herceg intézte.<sup>447</sup> Zsigmond nem keveset, nagyjából egy hónapot töltött Párizsban, többször tárgyalván a királlyal és tanácsával, s kölcsönösen több fogadást és ünnepélyt is adtak egymásnak a felek. A városban a magyar király felkereste az egyetemet, egyszer, de talán többször is beült a királyi bíróságon, az ún. Parlementben zajló tárgyalásra, amely a Palais de la Citében ülésezett, megtekintette a Sainte-Chapelle-t az ereklyéivel együtt, továbbá a Notre-Dame-ot, ahol misét is mondtak a tiszteletére. Kiment aztán a saint-denis-i apátságba, több napot eltöltve ott, s meg nem nevezett Párizs környéki királyi kastélyokat is felkeresett. Összevetve más uralkodók és követségek 14–15. századi párizsi látogatásaival, világos, hogy e fentiek nagyjából beletartoztak az ilyen esetekben megszokott eljárások és programok közé.<sup>448</sup> Nem személyre, Zsigmondra szabott dolgokról volt tehát szó, hanem sokkal inkább a fogadó fél által összeállított diplomáciai protokollról, azaz mindezek nem feltétlenül a királyi látogató érdeklődését, izlését és döntéseit tükrözik. Hogy a Párizsban és a környékén meglátogatott emlékek azonban nem

<sup>442</sup> 1400 környékén nincsen tudomásunk Budán letelepedett francia iparosokról, de 1420-ban egy budai özvegyasszonytól hallunk franciának titulált, néhai férjéről, 1433-ban pedig nagyobb számú francia zsidó közösséget említenek a városban, ld. a Függelék 6. és 7. számú forrásait!

<sup>443</sup> Az udvaroknál dolgozó mesterek mobilitásáról a korszakban összefoglalóan Caesar 2012, 285–287.

<sup>444</sup> A témára újabban Csernus 1999, 184–207; Kintzinger 2000, 85–107; Bárány 2003; Bárány 2008; Bárány 2011a; Bárány 2011b; Bárány 2014, 18–34; Bárány 2016, 43–62.

<sup>445</sup> Utazásának valószínű állomásaira és időpontjaira nagy vonalakban Engel–C. Tóth 2005, 99–101. A Lyon utáni útra részletesebben Windecke 1893, 65. A Párizsig a királlyal együtt utazó Windecke elbeszélésének, miszerint Zsigmond délkeletről közelítette meg a fővárost, mindenesetre ellentmond, hogy egy helyi beszámoló szerint a francia fogadóküldöttség egy része Longjumeau-ig, egy másik pedig egészen Étampes-ig vonult ki a király elé (Csernus 1995, 110). A Lyon és Párizs közötti pontos útvonalat illetően más bizonytalanságok is vannak, vö. Skorka 2009, 43; E. Kovács 2013, 217.

<sup>446</sup> Zsigmond párizsi tartózkodásának alább használt forrásait ld. Csernus 1995, 103–130; néhány további, szóba kerülő adatra Novák 2013, 255, 264, 268.

<sup>447</sup> Utóbbihoz vö. még Kintzinger 2000, 92–93, 286–287. A herceg ajándékaira Zsigmondnak Kovács 1972, 120–121.

<sup>448</sup> Novák 2013, 264–267; Novák 2017, 115–120. Zsigmond apjának, IV. Károly császárnak 1377–1378-as, sokkal részletesebben ismert párizsi látogatásáról a felkeresett emlékek szemszögéből Carqué 2007b, 116–129.

hagyták hidegen az uralkodót, s nem is csak egyszerűen elnyerték a tetszését, hanem olyan hatással voltak rá, aminek fontos következményei is lettek, annak a bizonyosságára ma már szerencsére három, egymást részben kiegészítő írott forrással is rendelkezünk.<sup>449</sup>

Régóta ismert kísérete egy tagjának, az épp a Párizs felé vezető úton veszprémi püspöki kormányzónak kinevezett majdani temesi ispánnak, Rozgonyi Istvánnak a levele Péter nevű öccséhez, akkori dömösi préposthoz, s későbbi veszprémi, illetve egri püspökhöz.<sup>450</sup> A levél március 14-én kelt Párizsban, azaz akkor, amikor Zsigmond már két hete ott időzött. István a párizsi tartózkodásukkal kapcsolatos beszámoló után, melyből kiderül, hogy sok szép, csak sajnos drága árut látni a fővárosban, röviden megemlíti, hogy a király számos mestert, köztük ötvösöket küldött Budára. Hogy konkrétan miről, s nagyságrendileg mennyi emberről lehetett szó, arra egy francia forrás utal, amely nem túl régen, Csernus Sándornak köszönhetően került a magyar kutatás látókörébe.<sup>451</sup> Az ún. Saint-Denis-i szerzetes – aki minden bizonnyal egy Michel Pintoin nevű klerikussal azonos – VI. Károly regnálásáról írott krónikájában Zsigmond párizsi látogatását is hosszabban ecsetelte. Leírja, hogy a királynak nagyon tetszettek a Franciaországban látottak, s hogy véleménye szerint a francia mesterek kiemelkednek a tudásukkal a többiek közül. Ezért – folytatja a szerző – a francia király jóváhagyásával Párizsból és máshonnan is felfogadott háromszáz tapasztaltabbat, akiket aztán Magyarországra küldött. Noha első látásra túlzásnak tűnhet e szám, egy következő, eddig figyelmen kívül hagyott forrás hasonló nagyságrendről beszél. 1416 elején a strasbourg káptalan, illetve a város Zsigmond után küldte követét, Ulrich Meiger von Waseneck protonotáriust, hogy tárgyaljon az uralkodóval az általuk nem sokkal korábban fogságba vetett strasbourg püspök ügyében.<sup>452</sup> Az uralkodót már régtől jól ismerő, 1410-ben Visegrádon is megfordult Meiger ezúttal Párizsban, március 3-án érte el a királyt, ahonnan aztán több levélben számolt be a káptalannak és városának a Zsigmonddal folytatott megbeszéléseiről, s egyebek közt a király párizsi látogatásáról is.<sup>453</sup> A városnak írt március 17-i levelében említi meg, hogy Zsigmond Párizsban, illetve amúgy Franciaországban kétszáz ötvöslegényt, selyemszövőt és drágakőcsiszolót (*steyn ballierer*), továbbá hatvan énekest fogadott fel, s miután három hónapra előre ki is fizette a bérüket, útnak indította (*hin weg gevertiget*) őket.<sup>454</sup> Noha e forrásban konkrétan nincsen megnevezve, hogy Zsigmond hova küldte e mestereket, az előbbi két irat alapján nemigen lehet kétségünk afelől, hogy úticéljuk a saját királysága volt.

Ami a három fenti forrás hitelességét illetően a számunkra fontos, hogy mindegyik szerző nagyjából az események történetkor és a helyszínen, Párizsban (illetve Saint-Denis-ben) szerzi az értesüléseit, kettőjük ekkor is írja le az információkat, ráadásul mindőjük személyes kapcsolatban

<sup>449</sup> A királyra már Párizs előtti francia útján is hatással lehettek az országban látott emlékek, legalábbis jól ismert, hogy az avignoni pápai palotáról egy részletes, méretadatokkal ellátott felmérést rendelt meg (Marosi 1984a; Marosi 1986). Zsigmond e megbízást feltehetően nem teljesen látatlanban, csupán valakinek az ajánlására tette, amikor ugyanis a mestereknek 1415. augusztus 12-én előleget fizettek a rajzért (Marosi 1984a, 13–14), a király Nîmes-ben volt (Engel–C. Tóth 2005, 99), s csak néhány nappal korábban vonult el Villeneuve-lès-Avignonon (Castelnovapapa) keresztül közvetlenül a pápai város mellett (Windecke 1893, 62).

<sup>450</sup> Ld. a Függelék 1. számú forrását! Rozgonyira Engel 1996, II. 206; a király kíséretében Bárány 2004, 19–20; E. Kovács 2013, 223; Bárány 2014, 27–28; Bárány 2016, 54 (személye nem tévesztendő össze azonos nevű unokaöccsével, a pozsonyi ispánnal, Engel 1996, II. 206).

<sup>451</sup> Ld. a Függelék 3. sz. forrását!

<sup>452</sup> Meiger személyére, továbbá a Straßburgot és a káptalant kiátkozással sújtó ügyre Kaiser 1901, főleg 175–197; ill. Finke 1884.

<sup>453</sup> Inventaire III. 32 (AA 1438), 34–36 (AA 1443).

<sup>454</sup> Ld. a Függelék 2. sz. forrását!

állt Zsigmonddal, de legalább a környezetével.<sup>455</sup> S szintén lényeges, hogy egymástól független szerzőkről, a magyar király kíséretének egy tagjáról, egy saint-denis-i szerzetesről és egy stráßburgi követről van szó, akik aligha ugyanúgy, s ugyanabból a forrásból jutottak hozzá információikhoz. Ezt az is alátámaszthatja, hogy nem pontosan ugyanazt mondják, de nem ellentétes, hanem egymást jobbra kiegészítő ismeretekről van szó, melyeknek a magja viszont megegyezik.

Zsigmond tehát 1416-ban Párizsban, a francia királlyal is egyeztetve a dolgot, számos nagyságrendben fogadott fel különféle, részben fővárosi, de az ország egyéb területéről is származó mestereket, s előleget adva nekik Magyarországra, illetve Budára küldte őket. Egy későbbi forrás e francia mesterek budai jelenlétét igazolja is, s további, számunkra lényeges információval is szolgál. Mint jól ismert, a burgundi herceg követe, Bertrandon de la Broquière Konstantinápolyból hazafelé tartva, 1433-ban járt Budán.<sup>456</sup> A városban összeismerkedett egy ottani, eredetileg Arrasból származó kárpitszövővel és kereskedővel, bizonyos Clays d'Avionnal, aki – mint írja – a Zsigmond által Franciaországból hozott mesterek közé tartozott. Broquière aztán Pestre átmenvén találkozott ott hat vagy nyolc francia családdal is, akiket szintén Zsigmond küldött Magyarországra. Ezek a király megbízásából egy tornyot kezdtek építeni a Duna partján, szemben a budai palotával, a folyón átívelő, tervezett zárólánc ottani tartószerkezeteként. Broquière sok faragott, de beépítetlen követ látott a toronynál, mivel azt nem fejezték be, és a kőművesek munka nélkül voltak. Egyiküket, egy Bray-sur-Somme-ból (Somme) származót Broquière fel is fogadta a szolgálatába. E szövegrészekben ugyan csak a *maçon* szó jelenik meg, de egyrészt a faragott kövek említése, másrészt amiatt, mert a késő középkori francia forrásokban teljesen általános volt, hogy ezzel a szóval jelölték a *tailleur de pierre* mesterségét is, aligha kétséges, hogy itt francia kőfaragókról is szó volt.<sup>457</sup>

Noha kifejezetten szobrászok felfogadására egyik forrásunk sem utal, szinte kizárt, hogy a bennük megörökített információknak a budai szobrok fent tárgyalt, meghatározó francia összefüggéseikhez semmi közük ne legyen. S bár teljes mértékben nem zárható ki, hogy a francia formavilágú budai szobrok mesterei, pontosabban egy részük valamilyen más összefüggésben került Budára – amiről alább még lesz szó –, egy valami nyugodtan leszögezhető: a jelenleg ismert források és stíluskritikai megfigyelések alapján messze az a legvalószínűbb, hogy Zsigmond, akire nagy hatással voltak Franciaország és fővárosának jórészt a királlyal és udvarával kapcsolatos emlékei, 1416-ban a számos, felfogadott mester között szobrászokat is küldött haza Párizsból.

Ez a megállapítás a budai szoborlelet datálását illetően is alapvető fontosságú. Ha eddig a szobrászműhely működésének lehetséges időszakát a várpalota, a Szent Zsigmond-templom, illetve a pozsonyi vár építésének kereteihez kötve valamikor 1405–1410 és 1425–1430 közé

<sup>455</sup> Nem tudhatjuk biztosan, hogy a Saint-Denis-i szerzetes találkozott-e személyesen is az uralkodóval – aki egyébként a krónikaíró szerint nem keveset, tíz napot töltött el kolostorában –, de nehezen képzelhető el, hogy legalább a király kíséretével ne került volna ez idő alatt valamilyen kapcsolatba.

<sup>456</sup> Ld. a Függelék 7. sz. forrását!

<sup>457</sup> A késő középkori francia forrásokban gyakran még a figurákat készítő kőszobrászokat is a *maçon*, vagy a *tailleur de pierre* szavakkal jelölték, ami az ingadozó nyelvhasználat mellett e mesterségek közti gyakori átjárásra is utal, Guillouët 2019, 66–71.

Nagyon valószínű, hogy a vajdahunyadi vár Hunyadi János-féle, az 1440–1450-es években zajlott munkálatain feltűnő számos francia építészeti megoldás a Valois-k feltehetően kétszer is megjelenő címerével együtt (földszinti nagyterem, zárókő; palotaszárny zárterkélysora, fiálegyámkő) valamilyen módon a Zsigmond megbízásából a budai váron és a pesti tornyon dolgozó francia mesterekkel állt összefüggésben, ld. Lupescu 2006, 159–166. o., a címerek: 16/10, 20. kép; Papp 2018b, 429; vö. még a vajdahunyadi francia irányultság egy másik, számomra kevésbé megfoghatónak tűnő magyarázatát Fehér–Halmos 2014.

lehetett helyezni, akkor azon belül, legalábbis a francia összefüggésű darabokkal csak 1416-tól számolhatunk.<sup>458</sup> E keltezés persze nem vonatkozik feltétlenül az egész műhely működésére, amire lejjebb még visszatérünk. Annyit érdemes még megjegyezni, hogy miután a budai palota munkálatai 1416-ban már minden jel szerint, de a Szent Zsigmond-prépostságé bizonyosan folyamatban voltak, a Párizsban felfogadott szobrászok foglalkoztatását aligha egy jó előre kigondolt tervként kell elképzelnünk. Felfogadásuk, s az építkezéshez való utólagos csatlakozásuk sokkal inkább Zsigmond franciaországi élményeinek „pillanatnyi” hatására történhetett, azaz az uralkodónak a helyszínen megszületett, s talán úgy is fogalmazhatnánk, többé-kevésbé *ad hoc*-jellegű ötletének tartható.

Felmerül ugyanakkor, hogy a szoborlelet szóban forgó részének egy feltűnő jellegzetessége nem mond-e ellent e fenti datálásnak? Mint láttuk, tárgyalt párhuzamaik nem kis része ugyanis nem egykorú a budai szobrokkal, s nem is csak egy-másfél évtizeddel korábbi darabokról van szó, hanem a 14. század végéről származókról, vagy akár még régebbiekről is. Nyilvánvalóan ez volt az egyik oka annak, ami miatt Michael Viktor Schwarz jóval korábbra, az 1390-es évekre datálta a budai szoborleletet.<sup>459</sup> E látszólagos ellentmondás feloldása azonban elég triviális. A „fejlődésre” hangsúlyt helyező modern szemléletből következően a művészettörténetnek (is) viszonylag általános az a hajlama, hogy egy vizsgált időszaknak jórészt a legfrissebb, azaz a jéghegy csúcsát alkotó jelenségeire koncentráljon, s így kevésbé kerül reflektorfénybe az, mi is történik például bizonyos stíluselemekkel, megoldásokkal a későbbiekben, „előregedésüket” követően. Gyakran átsiklunk azon, hogy az úttörő változások mellett a hagyományos jelenségek olykor évtizedekig, de akár sokkal hosszabb ideig is felszínen voltak még, nem is feltétlenül csekély hangsúllyal, amire épp a francia gótikus szobrászat esetében aligha kell konkrét példákat felhozni. S itt messze nem csupán arról van szó, amit interpretációként manapság talán túl könnyen is alkalmaznak a kutatások, hogy a korábbi formákhoz legitimációs, politikai, vagy egyéb okok miatt olykor tudatosan is vissza lehetett nyúlni. Az tehát, hogy egy vizsgált műtárgy előképe, analógiája mikor készült, előbbi számára nem feltétlenül jelöli ki a datálás felső határát, amit a budai szobrokkal kapcsolatban említett francia példáknál szintén nem egy esetben látni. Ha tehát a francia összefüggésű budai anyagot nagyjából egyidőben készültnek tartjuk – s messze ez tűnik a legvalószínűbbnek –, az 1416-tal kezdődő keltezésnek azok a darabok sem mondanak ellent, melyekhez csak évtizedekkel korábbi párhuzamokat tudunk felmutatni.

Sajnos nincsen arra nézve írott forrásunk, hogy Zsigmond párizsi mesterfelfogadásai pontosabban hogyan, s milyen körülmények között mentek végbe. A fenti iratok információi, a király 1410-es években, más országokban történt mesterszerződése, továbbá a 15. század eleji francia történeti háttér alapján érdemes azonban ezen is elgondolkodni egy kicsit, mivel az több, a szobrokat érintő, s lényeges kérdést illetően is fogódzópontokat adhat a kezünkbe. Ha hihetünk a százas nagyságrendnek, a megfelelő szereplők összegyűjtése nyilván nem történhetett meg egyik napról a másikra, még ha Rozgonyi március 14-i, s a strasbourg-i követ három nappal későbbi levele szerint a király már két, két és fél hetes párizsi tartózkodás alatt is szép számban szerződtetett mestereket. Talán épp a jelentős mennyiség miatt egyeztetett a kérdésben Zsigmond a francia királlyal, ami egyrészt persze udvarias gesztus, másrészt azonban a közbenjárás

<sup>458</sup> A datálási keretekre ld. pl. Zolnay–Marosi 1989, 97–109 (Marosi Ernő); Marosi 1990, 185–186; Papp 2014, 3–7.

<sup>459</sup> Pl. Schwarz 1986, 448–453; Schwarz 1994, 318–321.



kérésének egy formája is lehetett a részéről. Károly, de talán méginkább a korábban hatalmas építkezéseket folytató, s műgyűjtéseiről is elhíresült Jean de Berry, vagy akár további főméltóságok is segíthettek ugyanis a magyar királynak az ügyletben.<sup>460</sup> Rajtuk keresztül Zsigmond meg is bízhatott valakit, vagy valakiket azzal, hogy szervezzék meg a dolgot, s hajtsák fel a megfelelő mestereket, hisz egy ilyen esetről sokkal inkább a helyszínen jártas, bennfentes illetőkre volt szüksége, mint valakire a saját kíséretéből. Az ügynök, vagy ügynökök mellett a toborzás persze nyilván úgy is működhetett, hogy egy megkeresett mester hozta magával a saját brigádját, vagy szólt másoknak is, ahogy az a király 1418-as, délnémet területen történt szerződésének kapcsán ismert.<sup>461</sup> Az egész ügy leszervezése pedig nyugodtan elhúzódhatott azutánra is, hogy maga Zsigmond már elhagyta a fővárost, vagy akár az országot, hisz főként a vidéki munkaerő toborzása esetében erre aligha lehetett elegendő csupán két-három hét.

Természetesen felmerül a kérdés, hogy egy ilyen nagyságrendű szakembergárdának legalábbis részben egyetlen városból való „elszipkázása” mennyire tekinthető reálisnak? Mint jól ismert, a késő középkorban Párizs Európa messze legnagyobb települése volt, még ha elképesztő, kétszázezerre tehető korábbi lélekszáma különféle járványok, természeti csapások, háborúk és gazdasági krízisek miatt az 1420-as évekre vissza is zuhant a fele alá.<sup>462</sup> Méretének és az ott összpontosuló, ekkorra ráadásul már sokágú uralkodói hatalomnak köszönhetően a kontinensen pedig alighanem még 1400 körül is az egyik, ha nem a legjelentősebb iparos és művészeti potenciállal rendelkezett.<sup>463</sup> Ezen a kiindulási helyzeten túl Zsigmond lehetőségeit a 15. század második évtizedének közepén azonban már egy változásnak induló, s egészen más irányba mutató történeti háttér is pozitívan befolyásolhatta, amivel kapcsolatban akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a király jókor volt jó helyen. Ahogy az közismert, a francia hercegek polgárháborúvá szélesedő rivalizálásának közepén, melynek fő helyszíne a főváros volt, néhány évvel az ezzel kapcsolatos polgárlázongást (1413) követően, csupán bő négy hónappal a katasztrofális azincourt-i vereség (1415. október 25.) után, s néhány héttel a burgundi párt párizsi összeesküvésének véres leszámolása (1416. április 19.) előtt az ország politikai, katonai és gazdasági értelemben is egy hatalmas krízis tetejének a küszöbén állt.<sup>464</sup> Noha úgy tűnik, a válság nem azonnal rántotta recesszióba a művészeti piacot, együtt a hercegek egymást követő halálával, továbbá az arisztokrácia jelentős részének Azincourt-nál bekövetkezett pusztulásával, illetve fogságba esésével a tehetséges megrendelői körhöz köthető kereslet idővel aligha tudott a korábbi szinten maradni. Az 1420-as évektől már adatolhatóan tűnik, hogy nem egy Párizsban nevelkedett mester hagyta ott a várost, s keresett megélhetést máshol.<sup>465</sup> Ha a szobrászatra gondolunk, mindezzel elég jól egybevág, hogy legalábbis francia, vagy francia tanultságú szobrászok, illetve szobrászcsoportok jelenléte a 15. század első évtizedeiben kifejezetten felerősödött különféle

<sup>460</sup> II. Richárd angol király 1397-ben például Jean de Berry ajánlására fogadott fel egy francia szövő mestert (Gordon 2015a, 826). Az uralkodói udvarok közötti mesterkéresekre és -küldésekre számos további példát is találni, ld. főként Warnke 1985, passim; továbbá pl. Robin 1986, 544–545; Caesar 2012, 286–287.

<sup>461</sup> Ld. a Függelék 4. és 5. sz. forrását!

<sup>462</sup> A lakosság változó számára a 14–15. században Favier 1974, 53–61; Sohn 2007, 31–32.

<sup>463</sup> A VI. Károly-kori Párizsra Favier 1974; Beaune 2004; Taburet-Delahaye 2004, 56–58.

<sup>464</sup> Az 1400 körüli évtizedek francia viszonyaira ld. bőséges irodalmat Carqué 2007a, 38. j.

<sup>465</sup> Paris 2004, 348–349 (Francois Avril), 364 (Philippe Plagnieux), 366–367 (Francois Avril – Elisabeth Taburet-Delahaye).

külföldi udvarokban és jelentős megbízásoknál, Batalhától Darocán keresztül Ulmig, vagy Chambérytól Lübeckig.<sup>466</sup>

A fenti képbe tehát teljes mértékben beleillik a francia mesterek feltűnése Budán is. Könnyű elképzelni, hogy a tetőzésnek induló krízis Párizsban Zsigmond malmára hajtotta a vizet, aki mint a kontinens legtekintélyesebb világi szereplője, a császári aspiráns, bizonyos esetekben akár még válogathatott is a jobb mesterek közül. A Párizsban sem a bőkezűségéről elhíresült uralkodó a strasbourggi követ szerint ráadásul három hónapra előre kifizette a mesterek bérét, ami amúgy Zsigmond külföldi szerződéseivel általános lehetett, részben nyilván az útiköltség miatt.<sup>467</sup> Ez amellett, hogy az uralkodó szándékának a komolyságát jelezte, meg is növelhette a szereplők számára felkínált lehetőség vonzerejét. Hogy egy esetleges udvari szolgálat ígérete és elképzelhető előnyei latba estek-e a francia mesterek döntésénél, nagyon nehezen megítélhető kérdés.<sup>468</sup>

A fentiekén túl Zsigmond esélyeit a mestertoborzásnál váratlan események is befolyásolhatták, melyre azért is érdemes egy lehetséges példát felhozni, mivel az elvileg összeegyeztethető a fenti stíluskritikai megfigyelésekkel. Mint láttuk, a király párizsi látogatása kapcsán Jean de Berry vezető szerepet játszott, szorosabb viszonyba kerülve immár személyesen is megismert unokaöccsével. Az ekkor már hetvenöt éves herceg nem sokkal Zsigmond Párizsból való távozása után, június 15-én azonban meghalt a fővárosban.<sup>469</sup> Közvetlen fiúörökös nélkül apanázsbirokai visszaszálltak a királyságra, s élete vége felé már amúgy is erősen karcsúsodó műhelyei gyorsan felbomlottak, képzetesebb mesterei jobbára szétszéledtek.<sup>470</sup> Ha Zsigmond számára az iparosok toborzása Párizsból való távozását követően is folytatódott, méginkább számolhatunk azzal, hogy Magyarországra a herceget szolgálók közül is tudtak szerződteni embereket.<sup>471</sup>

A párizsi mesterek felfogadása mellett a budai szobrok szemszögéből fontos lehet az a másik, már többször elhangzott tényező is, amit a három fenti, vonatkozó forrás közül kettő is állít: a király a párizsi tartózkodásával kapcsolatban nem csak a fővárosból, hanem a francia vidékről is szerződtetett mestereket. Ha ennek a körülménynek az okát keressük, az a fent elmondott párizsi viszonyokat valamelyest árnyalja. A legvalószínűbbnek ugyanis az tűnik, hogy a jelentős mennyiség miatt nem lehetett minden területről elegendő számú alkalmas és ráadásul beszervezhető embert találni csupán a fővárosban, s ezért Zsigmond ügynökei más helyszínekről is toboroztak. S noha nem tudhatjuk, hogy ez érvényes volt-e a szobrászokra is, magyarázatul

<sup>466</sup> Batalhára Guillouët 2010; francia szobrászokra Aragóniában, illetve Navarrában Jehan Lome kapcsán ld. fent, a III.16. fejezetben, továbbá Aguado-Guardiola – Muñoz-Sancho – Fernández 2014, főleg 91–92; Jean Prindale működésére a savoyai hercegi udvarban ld. fent, a III.16. fejezetben; francia szobrászok jelenlétét feltételező közép-európai emlékekre további irodalommal Krohm 1997a, 68–69; Heinrichs-Schreiber 1997, 228–230.

<sup>467</sup> Zsigmond szűkmarkúságára francia útja alatt (is) Novák 2013, 267–268; Novák 2017, 121–122. Előzetes kifizetésekre ld. a Függelék 4. és 5. sz. forrását! A nagyjából 1400 km hosszú Párizs–Buda-út megtételéhez legkevesebb bő egy hónapra, de ennél inkább jóval többre, akár dupla ennyi időre is szükség volt (vö. LMA VII, 674 [Reisen – Norbert Ohler]).

<sup>468</sup> Ami legalábbis az 1400 körüli Franciaországot és Németalföldet illeti, az utóbbi időben erősen megkérdőjeleződött Warnke 1985 azon, teljesen elterjedt elképzelése, miszerint az udvari megbízásra és kötelékben dolgozó mesterek anyagi, alkotói és társadalmi helyzete nyilvánvalóan jobb lett volna a városi keretek között dolgozó társaikénál, ld. további irodalommal Tomasi 2010; kifejezetten a szobrászokra Guillouët 2007.

<sup>469</sup> Halálára és temetésére Lehoux 1956.

<sup>470</sup> A herceg utódaira és az utódlásra Autrand 2000, 275–300, 487–489; bourges-i műhelyeinek felbomlására halála után Zeman 1995, 211–212; Rapin 2010, 413–414.

<sup>471</sup> A megbízó halála miatt bekövetkezett hasonló szituációkra a 15. századi Franciaországban Robin 1986, 545–546.

szolgálhat egy alapvető kérdésre: miért nem egységes a francia összefüggésű budai szobrok stílusa, s a párizsin túl miért mutat különféle, részben régiókhöz, vidéki központokhoz is köthető irányultságokat? Az egyértelműen fővárosi kapcsolódású csoporton, továbbá azon a körön túl, melynek a párhuzamai ugyan szétszórva található meg Franciaország északi felén, de amelyek mögött túlnyomóan uralkodói és hercegi megrendelések álltak leginkább párizsi összefüggésű mesterekkel, számos budai figurán ugyanis burgundiai jellegzetességek is megfigyelhetők, legalább egy alak esetében pedig konkrétan, s további részleteknél több-kevesebb gyanúval merülnek fel bourges-i szálak is.<sup>472</sup>

Az írott források állítása és a stíluskritikai megfigyelések itt tehát elvileg könnyen közös nevezőre hozhatók, van azonban egy tényező a Párizs – francia vidék relációban, amivel a fenti kérdés máshogy is magyarázható. Noha a szakirodalom főként az utóbbi időben már nem teljesen konzekvens ezt illetően, sokszor mégis úgy kezeli, hogy a főváros 1400 környékén egy viszonylag egységes stílusképet mutató művészeti központ volt.<sup>473</sup> Ez az elképzelés már csak Párizs mérete és központi, vízfejszerű szerepe miatt is megkérdőjelezhető. Ráadásul a stílus sokkal kisebb szerepet játszott a középkorban, mint ahogy azt a modern szakirodalom tükrözi, azaz alig van annak valószínűsége, hogy a párizsi tanultságú mesterek, s az ott működő műhelyek mind és hosszabb ideig ugyanabban a morfológiai idiómában gondolkodtak volna – arról most nem is beszélve, hogy a jártasabbak aligha csak egyetlen stílusban tudtak dolgozni. Ezen túl ráadásul számos vidéki, sőt, külföldi iparos telepedett meg a fővárosban, akik az addigi formakincsüket nyilván nem adták fel egyik napról a másikra.<sup>474</sup> Így ha ez mára már alig érzékelhető is, mégis többféle áramlat keveredésével érdemes számolni, melynél persze lehettek fő, meghatározó irányvonalak, s a különféle körülmények, funkciók vagy megrendelői csoportok esetében bizonyos vonzódások is az egyes változatokhoz – még ha ez utóbbi nem is feltétlenül morfológiai alapon történt.

Ami konkrétan a szobrászatot illeti, a kérdéskörnek Ulrike Heinrichs-Schreiber előbb idézett munkájától eltekintve nincsen részletes feldolgozása. Az utóbbi időben azonban már itt is felmerült a jól körvonalazható párizsi stílus képének a fenntarthatatlansága, s ezt kimondva-kimondatlanul a VI. Károly-kiállítás is kellően reprezentálta.<sup>475</sup> Álljon itt ehhez példaként egy olyan emlék, melyet a budai együttes egyik püspökalkakjához [11] soroltunk párhuzamként. A párizsi Saint Victor-kolostorból származó Madonnának soha nem kérdőjeleződött meg a fővárosi provenienciája, amit nemrég kőanyagának meghatározása – helyi mészkő – szintén alátámasztott.<sup>476</sup> (121. kép) E figura szorosabb stílusanalógiáit azonban kevésbé Párizsban, hanem inkább Burgundiában találni, melyek közül típusát és bizonyos részletmegoldásait is tekintve talán

<sup>472</sup> Ezzel kapcsolatban nem zárhatók ki teljes mértékben további lehetőségek sem, noha jóval kisebbnek tűnik a valószínűségük. Zsigmond Párizs előtti, illetve utáni útján is szerződthetett ugyanis mestereket Franciaországban. Ismereteink szerint ugyan sem Burgundiában, sem Bourges-ban nem járt – bár előbbi gyakorlatilag két alkalommal is érintette, Párizs felé pedig Berry határa mentén vonult el (ld. a Windeckétől származó, fent említett útvonalát Lyon és Párizs között; ill. 1418 májusi tartózkodását Montbéliard-ban, Engel–C. Tóth 2005, 101) –, de budai szobrainak az összefüggéseit nem is szükséges feltétlenül az itineráriumával magyarázni. Elég itt csak arra utalni, hogy Félelemnélküli Jánossal például élénk követszerét folytatott francia-angol útjának időszakában, s 1415–1417-ben három személyes találkozási sor került közöttük. Zsigmond tehát burgundiai mestereket akár a hercegen keresztül is elérhette (a két uralkodó viszonyára ebben az időben Bárány 2014, 21–34; Bárány 2016, 46–62).

<sup>473</sup> Szobrászatával kapcsolatban ld. erre Heinrichs-Schreiber 1997, főleg 219–221.

<sup>474</sup> Betelepült mesterekre a városban pl. Favier 1974, 62–67; Tomasi 2006, 111.

<sup>475</sup> Paris 2004; vö. Zeman 1998, 133–135!

<sup>476</sup> Főként Didier–Recht 1980, 196–197. o., 29. kép; Heinrichs-Schreiber 1997, 218. o., 287–288. kép; Paris 2004, 331–332 (kat. 208 – Elisabeth Antoine, a kőanyag feltűntetésével).

a rougemonti áll hozzá a legközelebb.<sup>477</sup> (126. kép) Miután a rougemonti Madonna burgundiai beágyazottsága nem kérdéses – elég, ha mondjuk csak a bézouotte-i párjára gondolunk<sup>478</sup> (128. kép) –, a Saint-Victor-kolostor szobra viszont kőanyaga miatt nemigen lehet importdarab, utóbbi formakincsének, legalábbis részben, Burgundiából kellett valamilyen módon átplántálódnia a fővárosba. E szituációban pedig az a legvalószínűbb, hogy egy burgundiai ismeretanyaggal (is) rendelkező szobrász Párizsban dolgozott, nyilván ottani impulzusoktól is áthatva, de a vidéki formkincset a szóban forgó szobron jól felismerhető módon megjelenítve.<sup>479</sup>

Visszatérve a budai együtteshez, feltűnő, hogy a párizsi Madonnával párhuzamba állított püspökfigurán, de a szobrok többi, burgundiai jellemzőket mutató darabján is – eltekintve egyetlen példától [20] – nem kizárólagosan, azaz „tisztán” jelennek meg e francia régióhoz köthető tulajdonságok, hanem mindig másféle, leggyakrabban Párizsból ismert elemekkel vegyítve. A fentiek fényében ez pedig felveti annak a lehetőségét is, hogy e budai szobrok mesterei nem voltak feltétlenül vidékiek, vagy mind azok, hanem lehettek olyan párizsiak is, akik mondjuk a képzésük után kerültek a fővárosba, vagy akár már ott ismerkedtek meg különféle, részben regionális eredetű irányzatokkal.

Ezen a ponton érdemes megint szóba hoznunk a szoborletben inkább látens módon, de azért újra és újra előtűremkedő, s eddig jobbára bourgeois-iként kezelt szálát is, melyet azonban célravezetőbb lehet Jean de Berry tágabb környezete felől szemlélnünk. Legkézzelfoghatóbb budai példáját, a könyvet tartó apostolt [21] egy újkori bourgeois-i gyűjteményekig visszavezethető dombormű Krisztusával állítottuk párhuzamba. (195–198. kép) E relief jól megtestesíti azt a már fel-felvetődött problémakört, amely Jean de Berry kapcsán is mindig jelen van, ha a herceg vidéki központjaihoz köthető, mobil tárgyakról van szó: valójában hol készültek e művek, s ha tényleg a helyszínen, nem lehet-e akkor is Párizsból odaköltözött mesterekkel számolnunk? Hasonlóan ugyanis a *princes du sang* további tagjaihoz, az országos politikai élet alakítása miatt Jean de Berry is sokat, sőt, 1392-től kezdve egyre inkább Párizsban tartózkodott, ahol jó néhány palotával és házzal rendelkezett, s ahova művészeti megbízásai nem kis része is kötődött.<sup>480</sup> Azaz a Louvre reliefje újkori provenienciája, a hercegnek Bourges-ban évtizedekig fenntartott szobrászműhelye, s egy-két ottani művel való stíluskapcsolata ellenére készülhetett akár Párizsban is. Ismerünk arra konkrét eseteket is, amikor az apanázközpontban működő műhely dacára a tulajdonos Párizsból,

<sup>477</sup> A szinte ismeretlen, a rougemonti templom előcsarnokában lévő Madonnára Witt 2009, 139–141. o., 64. kép. A párizsi szobor burgundiai jellegére már Zeman 1998, 134 is utalt.

<sup>478</sup> Camp 1990, 96, kép: 97. o.; Bertrand 1997, IV. 40 [kat. 39]; vagy Boucherat 2004, 323. o., 8. kép.

<sup>479</sup> A párizsi emléktárgy töredékessége, és amiatt, hogy a korszak szobrai pontosabban alig datálhatók, elvileg egy további lehetőséget sem lehet kizárni. A Saint Victor-kolostor Madonnája elképzelhető egy párizsi stílusáramlat egyetlen fennmaradt képviselőjeként is, amely irányzat idővel valahogyan elterjedt volna Burgundiában. Ismerve azonban a burgundiai szobrászat jórészt helyi eredőit, s részben autochton fejlődését, mindennek a fenti elképzeléshez képest jóval kisebb a valószínűsége. Mindenesetre az nemigen tagadható, hogy a főváros és Burgundia szobrászata között 1400 környékén voltak kapcsolódások, legalábbis kompozíciós és motívikus szinten (vö. pl. a [2]. számú figurával kapcsolatban mondottakat fent, a III.2. fejezetben; továbbá Heinrichs-Schreiber 1997, 203–205), s az is valószínűnek tűnik, hogy ezek nem egyirányúak voltak.

<sup>480</sup> A hercegek viszonyáról Párizsban V. Károly alatt, illetve 1400 körül, továbbá ottani megrendeléseikről számos helyen lehet olvasni, ld. mondjuk Robin 1986, 538–540; Alexandre 2001, 163–164; Carqué 2004, 442–445; Taburet-Delahaye 2004, 56; Carqué 2007a, 347; a jelenségre Jean de Berry kapcsán Autrand 2000, 307–314; Rapin 2010, 240–242. o., 1. 6. grafikon; a burgundiai hercegekkel, illetve Louis d’Orléans-nal összefüggésben Jugie 2004; illetve Paravicini – Schnerb 2007 vonatkozó tanulmányai. Párizs hercegi rezidenciáira a korszakban Meunier 2006; Hamon–Weiss 2012, főleg 128–132 (Florian Meunier), 155–162 (Philippe Plagnieux, Thomas Rapin).

vagy máshonnan rendelt szobrokat.<sup>481</sup> Mindez tehát a szoborlelet bourges-iként azonosított kapcsolódási pontjai esetében is felvetheti azt, hogy nem kell feltétlenül Berry-ből származó mesterre vagy mesterekre gondolni. Ezeket a jobbra csak mellékszálként, s más irányultságokkal vegyítve feltűnő összefüggéseket elvileg a párizsiak budai jelenléte is kellően magyarázhatja.<sup>482</sup>

A budai szobrokon megjelenő eltérő, párizsi és egyéb francia vonulatokkal kapcsolatban meg kell még említenünk egy további lehetőséget is, noha ennek a valószínűségét és mértékét szintén nemigen lehet megbecsülni csupán morfológiai vizsgálatokkal. A különféle kötődésű megoldások részben vagy egészben természetesen keveredhettek már Budán is. Az eltérő tanultságú és más-más formakincsel dolgozó francia mesterek egyazon műhelyben, azonos vezetés alatt dolgozva kisebb-nagyobb mértékben nyilván hatással voltak egymásra.<sup>483</sup> Miután pedig ennek a jelenségnek, illetve a korábban felsorolt lehetőségeknek a különféle arányú variációi is nyugodtan elképzelhetők, aligha fogjuk tudni már pontosabban kideríteni, hogy Párizson túl – ha erről egyáltalán szó volt – honnan, s milyen arányban érkeztek még Zsigmond budai műhelyébe francia, francia tanultságú szobrászok.

A fentiekben ugyan már többször érintettük, de érdemes ezek után továbbgondolni azt a kérdést is, hogy Zsigmondnak miért éppen Párizsban jutott eszébe szobrászokat toborozni a budai építkezéseihez, miért is lehettek rá oly nagy hatással a városban, illetve az addigi francia útján látottak? Szűkebb értelmű esztétikai megfontolásokra, azaz arra, hogy bizonyos stílusváltozatok, konkrét morfológiai megoldások keltették volna fel a király érdeklődését, egyszóval egy nagyon éles szemű és reflektív stílustudatosságra aligha lehet gondolni.<sup>484</sup> Sokkal

<sup>481</sup> Az elszámolás információi alapján 1383-ban Merész Fülöp minden bizonnyal egy kőből készült *grant ymaige de Nostre Dame*-ot hozatott Tournai-ból Dijonba (Monget 1898–1905, I, 117); 1390-ben pedig ugyanő Párizsban vásárolt a Champmol számára egy Pietà-, illetve két anyaszobrot, melyek anyaga mindenesetre nem ismert (Prochno 2002, 191–192). A burgundiai hercegek által foglalkoztatott párizsi mesterekre vö. még Châtelet 2007.

<sup>482</sup> Mivel a budai figurákon a párizsiakon túl éppen burgundiai és bourges-inak tűnő összefüggések mutathatók ki, csábító lenne őket abba az összefüggésbe behelyezni, amely Sluter 1393-as Mehun-sur-Yèvre-i utazásával kapcsolatban régóta foglalkoztatja a kutatást: volt-e, és ha igen, mi volt a kapcsolat a dijoni és a bourges-i hercegi udvar szobrászata között (elsősorban Scher 1968; Scher 1992)? Azaz nem merülhet-e fel, hogy a budai alakok egy része a két központ valamiféle metszéspontjának a *missing link*-je? E felvetés vizsgálatához azonban nincsenek meg a szükséges feltételeink: Budán a bourges-i szál meglehetősen vékony és részben bizonytalan, e hercegi központ szobrászatát csak nagyon töredékesen ismerjük, ráadásul egyáltalán nem jellemzi az a többé-kevésbé egységes kép (Zeman 1995, főleg 203–214), mint ami Burgundiában azért körvonalazható.

E kérdésnek érdekes tanúja lehet viszont egy nem túl régen Lury-sur-Arnonban (Cher) előkerült Pietà-szobor (Bourges 2000, főleg 15–23 [Béatrice de Chancel-Bardelot – Olivier Rolland]; Bourges 2004, 88, 187 [kat. 25 – Béatrice de Chancel-Bardelot]). Míg Berry-ben meglehetősen társtanul áll, véleményem szerint a vaskos drapériák anyagszerű kezelése, de valamelyest az arck típusa és kidolgozása is elég világosan Burgundia felé mutat.

<sup>483</sup> E lehetőség felvetését a szoboregyüttes esetében, mindenesetre más stílusirányokkal ld. már Zolnay–Marosi 1989, 93–96 (Marosi Ernő); Marosi 1994a, 60–62. Egyazon műhelyben dolgozó, de eltérő származású és formakincset használó mestereket a korszak francia építkezéseinél ld. pl. Louis d’Orléans Párizs környéki kastélyai (Pleybert 2001c, főleg 221), vagy a Baume-les-Messieurs-i apátság esetében (Roser 2003, II. 520).

<sup>484</sup> Ahhoz, hogy Zsigmondnak, vagy akár a környezetének ilyen megfontolásokat tulajdoníthassunk, feltételeznünk kell, hogy viszonylag világos különbséget tudtak tenni eltérő stílusok, stílusváltozatok, vagy akár részletmegformálások különféle variációi között. Ez bizonyos mértékig persze természetesnek vehető, szinte lehetetlen azonban megítélni e képesség határait egyes emberek, társadalmi csoportok, vagy akár korszakok esetében is. Ráadásul nem csekély óvatosságra int bennünket az, ha e készség feltételeire, vagy a mértékére a dolog másik végéről pillantunk rá. Gondoljunk csak arra, hogy egy mai művészettörténésznek, aki kifejezetten tudatosan, ráadásul összehasonlíthatatlanul gazdagabb metodikai és technikai apparátus felhasználásával, s évek, évtizedek tanultságával és tapasztalatával igyekszik különféle stílusokat osztályozni, s megkülönböztetni egymástól, mondjuk a középkor, de különösen az internacionális gótika esetében, amint azt a fenti elemzések is mutatják, elég gyakran kell belátnia, hogy a szétválasztás, illetve a hasonlóságok és a különbségek fentelérének a meghatározása csak jelentős bizonytalanságokkal, vagy akár egyáltalán nem oldható meg. Elvárhatunk-e ennek fényében legalább csak megközelítő hozzáértést is egy akkori *outsidertől*?

inkább arról a már említett általános gazdagságról, sokszínűségről és magas minőségről, továbbá az újdonságokról lehetett szó, melyek Párizst még ekkor is az európai művészeti élet élvonalához sorolták. E francia udvarokkal egybefonódott művészeti piac nemzetközi szintű tekintélyével, presztízs- és előképszerével – amely a 13. század végétől már a szobrászat terén is adatolható<sup>485</sup> – Zsigmond, illetve tanácsadói persze már korábban is tisztában lehettek. Azt azonban, hogy ennek mi is volt az alapja, a király 1416-ban, a helyszínen járva tapasztalhatta meg a saját szemével. Főként távoli országának adottságaihoz képest az uralkodó számára bizonyosan szembetűnőek voltak az eltérő viszonyok – Rozgonyi is érzékelt a különbséget –, s ez nyugodtan sarkallhatta arra az elhatározásra, hogy nagy számban küldjön haza mestereket. A Saint-Denis-i szerzetes beszámolójának egyik megjegyzése ez utóbbi sejtést amúgy konkretizálja is. A krónikáiról szerint a király, a szövegösszefüggés alapján nyilván a Franciaországban látottak miatt, a francia mestereket tartotta a legügyesebbeknek, s ezért a magyarországiak tudásának a továbbképzése, az otthoni mesterségek fellendítése érdekében küldött haza közülük számosat. E megállapítás egybevág azzal a régtől jól ismert helyzettel, hogy a magyarországi kézművesipar fejlettsége és kiterjedtsége általánosságban meglehetősen elmaradt a nyugat-európaiktól a késő középkorban is.<sup>486</sup> Ha nem is túl következetesen és leginkább a saját pragmatikus céljait szem előtt tartva, de Zsigmond épp a 15. század első évtizedeiben igyekezett változtatni ezen a szituáción a várospolitikájával.<sup>487</sup> Feltűnő ugyanakkor az is, hogy a Magyarországra küldött mesterek ismert szakmái – ötvös, drágakőcsiszoló, selyem-, illetve kárpitszövő, énekes és kőműves/kőfaragó – a felsőbb, sőt, a legmagasabb társadalmi rétegekhez tartozó megrendelői körökre, jórészt tehát luxuskeresletre utalnak. Zsigmond a párizsi szerződéseknél tehát nyilván a saját udvara igényeinek a kielégítésére, sőt, lehet, hogy elsősorban arra gondolt, amint az a kőművesek/kőfaragók esetében Broquière által adatolt is, s ahogyan arra a budai építkezéseivel kapcsolatos szoboranyag szintén világosan utal.<sup>488</sup>

Visszatérve a szobrászokra, Zsigmond párizsi mozgatórugói a fentiekhez képest egy ponton talán konkrétan is körvonalazhatók. A lelet két figurájának [4, 5] típusával összefüggésben volt már arról szó, hogy V. Károly a korábbiakban majdnem ismeretlen módon, mindenesetre teljesen új mértékben és következetességgel igyekezett hatalmát, s királyságát saját magának és családtagjainak a monumentális szoboralakjaival reprezentálni.<sup>489</sup> E figuracsoportok jellemzően nyilvános, s sokszor profán épületeken, terekben jelentek meg, a politikai ikonográfia mellett a szakrális összefüggést olykor már mellőzve is. Párizsi templomkapukon túl az uralkodó alakja többször is feltűnt a Louvre és a vincennes-i kastély épületein, de látható volt a Bastille kapuja felett, vagy a Saint Pol-palotán. A szinte újként kezelhető monumentális műfaj, amely aligha volt független a heraldikai reprezentáció mellett nem sokkal korábban feltűnt uralkodói portrétól, 1400 körül a hercegek építkezésein is követésre talált. Elsősorban Poitiers-ről és Mehun-sur-Yèvre-ről van szó, de az eltérő, hőskörmű és hősnőkörű szóló ikonográfia ellenére bizonyos értelemben ide kapcsolható Pierrefonds és La Ferté-Milon kastélya is. Zsigmond tehát

<sup>485</sup> Brückle 2000, főleg 425, 427–429.

<sup>486</sup> Pl. MM I. 172, 194–195 (Paulinyi Oszkár); Szulovszky 2005, 111–112 (Skorka Renáta).

<sup>487</sup> Zsigmond sokszor tárgyalt várospolitikájára további irodalommal Kubinyi 1987; Teke 2004; Szende 2006.

<sup>488</sup> Vö. Szűcs 1955, 215.

<sup>489</sup> A többek közt e két budai figura által is reprezentált, lehetséges uralkodói, profán tematikákra a budai együttesben ld. a szerző készülő monográfiájának „Az ábrázolási témák” című fejezetét (kézirat, 43–57. o.)! Az V. Károlyal kapcsolatos jelenséget részletesebben, az irodalommal együtt ld. a III.4. fejezetben is!

főként Párizsban és a környékén egyrészt azzal szembesült, hogy az uralkodói hatalmat szimbolizáló profán épületek homlokzatain, alapvetően a bejáratokra fókuszálva, a monumentális, figurális szobrászi dísz szinte kötelező elemmé vált.<sup>490</sup> Ha a pusztá autopszián keresztül pedig nem is feltétlenül, vendéglátói útmutatása segítségével bizonyosan tudatosult benne az is, hogy e műfajon belül a világi hatalmat és a kormányzást megjelenítő reprezentáció kapta a főszerepet, immár nem is feltétlenül szakrális összefüggésben, s többnyire a valós résztvevők figurájának a bemutatásával. Bár Zsigmond számára ez utóbbi nem lehetett teljesen ismeretlen – gondoljunk leginkább apja, a francia királyi udvarban nevelkedett, s halála előtt is Párizsban vendégeskedő IV. Károly prágai hídtornyára<sup>491</sup> –, e műfajjal az uralkodói rezidenciák összefüggésében máshol alig, de olyan hangsúlyos és repetitív módon, ahogyan az Párizsban és a környékén ekkor jelen volt, bizonyosan sehol sem szembesülhetett Európában.<sup>492</sup>

Nagyon valószínűnek tűnik tehát, hogy a magyarországi központját éppen kiépítő uralkodó a Franciaországban látottak hatására döntött úgy, a korábbi elképzelésekkel szemben budai várpalotájának épületein jelentős mértékben, vagy legalábbis sokkal hangsúlyosabban fogja felhasználni a monumentális szobrászat műfaját.<sup>493</sup> A tematika persze sokrétű lehetett, de az ábrázolásokhoz valamilyen összefüggésben bizonyosan hozzátartozott az uralkodói hatalom megjelenítése a király alakján keresztül, vélhetően a palota több helyszínén is. E témakör jelenlétét nem pusztán a szoborlelet legalább néhány ponton körvonalazható profán ikonográfiája, hanem egy írott forrás is alátámasztja.<sup>494</sup> Zsigmondnak a budai palota egyik homlokzatán lévő szobrát

<sup>490</sup> A fentiekén túl a leírások szerint gazdag szobordísszel volt ellátva például Bourbon II. Lajos párizsi palotája (Köllermann 1998, 36); a kapuját díszítették monumentális figurák Merész Fülöp argilly-i, s felesége germolles-i kastélyának (Cassagnes 2001, 130–131); s a Louvre nagy csigalépcsőjének nem egy utánzatáról tudni, ahol szobrászi dísszel szintén számoltak, elég, ha csak Jean de Berry bourges-i palotájára gondolunk (Champeaux–Gauchery 1894, 65; a párizsi lépcsőre és a műfaj további példáira Whiteley 1989, 142–150; Salamagne 2010, 100–103, 112–113). A fenti példák alapján tehát elég világos, hogy Franciaországban a 14. század második felétől az uralkodói, illetve hercegi rezidenciaépítkezéseknél a szobrászműhely szinte már elmaradhatatlan volt.

<sup>491</sup> Károly párizsi neveltetésének művészeti környezetére Otavský 1998; korai reprezentációjának francia összefüggéseire legutóbb Hörsch 2016; 1377–1378-as párizsi tartózkodására a megtekintett emlékek, részben az uralkodói reprezentációval összefüggő monumentális szoboregyüttesek szemszögből Carqué 2007b, főként 119–121, 126–127. Az óvárosi hídtorony 1378–1385 környékén készült szoborciklusa a császár előbb említett, utolsó franciaországi útja kapcsán, azaz ottani lehetséges előképek szemszögből – meglepő módon – csak kivételesen szokott felmerülni az irodalomban, vö. Hlobil 2015, főleg 11, 15. Ld. még egy hasonló, de jóval korábbi és sokkal töredékesebb, szintén francia összefüggésű ciklust a prágai óváros ún. Kőharang-házáról, főleg Benešovská 2011a; Benešovská 2011b; Grzęda 2017.

<sup>492</sup> Párizs után Zsigmond Londonban is látott egy hasonló szoborciklust a Westminster-palotában, ahol elszállásolták (a szállásra Bárány 2009, 343; az emlékre Wilson 1997, 49–54; Lindley 1997, 74–83). A korszak európai rezidenciaépítészetére (a tárgyalt műfaj szinte teljes hiányát is reprezentálva) újabban ld. pl. Němec 2015; Emery 2016; Hermann–Pospieszny–Gierlich 2018.

<sup>493</sup> Érdekes lehet ezzel kapcsolatban egy közelebről eddig nem vizsgált, furcsa megoldás. Egy architektonikus következetlenségről van szó, annak a pozsonyi várnak a város felé eső kaputornyán, melyet az 1420–1430-as években Zsigmond építtetett ki első számú uralkodói rezidenciájává, felváltva ezzel Budát (Papp 2006, főleg 242. o., 3. kép). A település irányába néző homlokzaton, a kaput keretelő, s a falszövetbe bekötött pillérek tetején egy-egy szobor számára kialakított hely látható. Eltérve a szokásostól, a nyílást felülről lezáró fiatornyos vimperga azonban nem ezek tetejére ül rá, hanem a falpillérek belső oldalán, közvetlenül azok „fejezete” mellől indul, mégpedig külön gyámokról. E teljesen szervesen és önmagában érthetetlen megoldást leginkább talán azzal lehet magyarázni, hogy a pillérek építésének kezdetén nem számoltak még rajtuk szobrokkal, hanem tetejükön közvetlenül indították volna a vimpergát. Időközben azonban változtattak a terven, s annak érdekében, hogy a kapun több szobrot is elhelyezhessenek, e fura kényszermegoldást választották. Ha e magyarázat igaz, a pozsonyi kapu építése közben felértékelődhetett a megrendelő számára valamilyen mondanivalónak, leginkább a hatalmi reprezentációnak a monumentális szobrászat műfaján keresztül történő közvetítése.

<sup>494</sup> A lehetséges témák körvonalazását ld. a szerző készülő monográfiájának „Az ábrázolási témák” című fejezetét (kézirat, 43–57. o.)!

már 1484 előtt fel kellett újítani, ami azt jelenti, hogy e figura majdnem biztosan az ő építkezéséből, s könnyen lehet, hogy a szoboregyüttes műhelyéből származott.<sup>495</sup> Pusztán a monumentális műfaj és az ikonográfia miatt tulajdonképpen közép-európai szobrászokat is meg lehetett volna bízni ilyen alakoknak, figuracsoportoknak a kivitelezésével. A korábban tárgyalt körülményekkel együtt a király számára Párizsban azonban kézenfekvőnek tűnhetett, hogy erre a feladatra olyan helyi mestereket fogadjon fel, akik a szűkebb értelemben vett szakmájukon túl az imitálni kívánt reprezentáció műfajában, a részben profán politikai-ikonográfia összefüggéseiben is járatosak voltak, azaz a francia uralkodói sztenderdeknek megfelelő módon tudták megjeleníteni a hatalmát.

Adódik ezután az a kérdés is, hogy Zsigmondnak a szobrászokat illető párizsi döntése mögött a magyarországin túl nem húzódott-e meg egy szélesebb spektrumú, s német királyi titulusból következő, azaz a nemzetközi politikával kapcsolatos elképzelése is? 1416-ban ugyanis már régebb óta világos volt, hogy az uralkodó ezen a terepen is vezető szerepre törekszik. Éppen ezért merült fel nemrég annak a lehetősége, hogy párizsi, de egész francia útján a király, akire vendéglátói már egyértelműen császárként tekintettek, több alkalommal, s nagyon tudatosan nyilvánította volna ki a francia királysággal szembeni szupremáciáját, mégpedig a császári univerzalizmus jegyében.<sup>496</sup> Gondolkodhatnánk tehát annak az elterjedt sémának a mentén, hogy Zsigmond az európai porondon a legfőbb riválisának tekinthető uralkodóval szemben annak reprezentációját imitálva próbálta volna meg a felsőbbbségét propagálni. Elsősorban ebből a megfontolásból akarta tehát alkalmazni azokat a mestereket, vagy a környezetükből származókat, akik a francia uralkodó, s udvarának ilyen irányú igényeit kielégítették.<sup>497</sup> A budai várpalota, legalábbis elvileg, a magyar mellett ugyanis már a német királyi, sőt, akár a leendő császári székhelyként is felmerülhetett volna, azaz e helyszín kézenfekvő lehetett volna annak a reprezentálására, hogy a nyugati kereszténység első számú világi méltóságának hatalma nem hogy paritásban van, de túl is szárnyalja a francia uralkodóét. Noha efféle elképzeléseket és szándékokat természetesen nem lehet kizárni, a rájuk vonatkozó írott források hiányában lehetetlenség megmondani, hogy mennyire tudatosan, továbbá milyen mértékben merültek fel egyáltalán ilyenek Zsigmond, illetve tanácsadói fejében a párizsi út alatt.

Még ha jóval szerényebb, s töredékesebb szeletét jelentik is a budai szoboregyüttesnek, ne feledkezzünk meg ezek után azokról a darabokról, melyek kizárólag Közép-Európa keleti felével mutatnak világos összefüggéseket [28–31]. E csoport mellett pedig nem hagyható említés nélkül az a másik, még 1974 előtről ismert társaság sem, melyekkel e tanulmányt a kutatástörténetet tárgyaló fejezet elején elkezdtük (BTM, ltsz. 277, 278, 51.2141, 53.2699, 53.2700).<sup>498</sup> (1–5. kép) Utóbbi darabokat a stílusjellemzőik, de jobbjára a kőanyaguk alapján sem tudjuk szorosabban az előbbiekhöz [28–31] kötni, megformálásuk viszont szintén világosan Közép-Európa keleti felét reprezentálja, ha ezen belül nem is lehet őket pontosabban régiókhoz rendelni, sőt, keltezésük a

<sup>495</sup> Ld. a Függelék 8. sz. forrását!

<sup>496</sup> Csernus 1995, 130–140; Csernus 2016; Csernus 2017; az elképzelés kritikájára Novák 2013; Novák 2017.

<sup>497</sup> Természetesen egy ilyen esetben sem lehetett arról szó, hogy egy „párizsi” vagy „francia udvari” stílussal próbálta volna magát reprezentálni az uralkodó. Sokkal inkább olyan mesterek és tudásuk segítségével, akik a nagy presztízszű vetélytárs számára dolgoztak, vagy legalábbis a szűkebb-tágabb környezetükből származtak. Az utóbbi időben divatossá vált, s főleg IV. Károly császárral kapcsolatban elterjedt feltételezésnek, miszerint a stílust a középkorban politikai eszközként is felhasználták volna, alapvető buktatói vannak, vö. Brückle 2006.

<sup>498</sup> Közülük a női fejes konzolt [31] itt már az előző csoporttal tárgyaljuk, mivel szoros morfológiai kapcsolata a szoboregyüttesrel egyértelmű.



fentieknél még bizonytalanabb is. Mivel azonban a szoboregyütteshez részben azonos lelőhelye miatt is biztosan köthető első csoport formakincse közel sem fedti le a korszak közép-európai stílusának a palettáját, teljesen nem zárható ki, hogy a korábbi ismert darabok is egyazon csoportot alkotnak velük, csak a még kivehető megoldásaik közt éppen nincs szemléletes átfedés.

Világos, hogy Budán az uralkodó személye, továbbá a földrajzi és abból következő számos egyéb tényező miatt sokkal inkább ezt a Közép-Európa keleti felére lokalizálható stíluskört tekinthetnénk természetesnek, egyfajta alaprétegnek.<sup>499</sup> A fenti két csoport mestereinek az országon belüli eredetét sem zárhatjuk ki elviekben, de ha nem erről volt szó, összefüggéseik akkor is a királyságot nyugatról és északnyugatról övező, s az országgal korszakunkban minden tekintetben kiemelten szoros kapcsolatokat ápoló régiókra utalnak. Arra viszont a körülmények miatt lehetetlen választ adni, hogy ennél pontosabban honnan, továbbá miért és hogyan kerültek Budára az e darabokat készítő szobrászok. A kérdés ezekkel a töredékekkel összefüggésben nem is ez, hanem sokkal inkább az, hogy mestereiknek mind időben, mind „térben” mi lehetett a viszonyuk a szoborlelet meghatározó, nyugati kötődésű részét készítőikkel. Még akkor is érdemes ezen elgondolkozni, ha a töredékes, s majd minden esetben bizonytalan információkat többféle logika mentén is összerendezhetjük, azaz csak eltérő súlyú, illetve súlypontú valószínűségeket tudunk megfogalmazni.

Tekintve, hogy az első csoport darabjai közül kettő [28, 29] az 1974-es lelettel együtt került elő, egy további [31] a várpalota területéről származik, a negyedik pedig a Szent Zsigmond-templomból [30] – ahová a műhelyből bizonyosan szállítottak szobrokat –, kézenfekvő lehetőségnek tűnik, hogy a közép-európai formakincset használó mesterek a nyugatiakkal egyazon műhelyben, s azonos időben dolgoztak. Ez magyarázatot adna ahhoz a néhány további, a műhelyből előkerült faragványhoz is ([25–27], ill. ltsz. 75.1.44), melyek ugyan különböző hangsúlyokkal, s csak több-kevesebb bizonyossággal, de valószínűleg mind közép-európai, mind nyugati összefüggésekről árulkodnak. Ahogy az már a valamelyest eltérő tanultságú nyugati mesterek esetében is szóba került, a francia, illetve közép-európai formakincessel dolgozók ugyanis egyazon műhely keretein belül nyilván szintén kölcsönhatásban álltak bizonyos mértékig egymással. Dolgozhattak Budán persze olyan mesterek is, akik a kétirányú formakincset már eleve magukkal hozták, s elvileg az sem teljesen kizárt, hogy a műhelyből előkerült két, közép-európai összefüggésű darabot eredetileg nem is ott készítették, hanem mondjuk egy városi műhelyben, s esetleg az azonos rendeltetési hely következtében, vagy csak valami véletlen miatt kerültek oda.<sup>500</sup> Ezekre a lehetőségekre a fentihez képest azonban jóval csekélyebb az esély.

Miután azonban a Szent Zsigmond-templom építése bizonyosan, de minden jel szerint a palotái is már jó néhány évvel 1416 előtt elkezdődött, továbbá a Közép-Európához kötődő darabokat morfológiai alapon az 1400 körüli három-négy évtizeden belül egyszerűen lehetlenség datálni, felmerülhet az is, hogy ezek, vagy legalábbis egy részük nem az együttes nyugati irányultságú csoportjával egyidőben készült. Szóba jöhet ez már csak amiatt is, mert a palotaépítkezésnél nyilván eredendően is számoltak legalább épületplasztikai elemekkel. A várból előkerült Zsigmond kori torzfejes gyámoknak, vagy a csorgókút fejeinek a szoboregyütteshez képest jóval alacsonyabb minősége miatt ezeket persze olyan kőfaragók készíthették, akik figurális

<sup>499</sup> Nem csodálható tehát a kutatástörténet egy vonulatának azon markáns álláspontja, hogy az együttes túlnyomó része ausztriai összefüggésű lenne (vö. fent, az I.1., ill. I.3. fejezetben!).

<sup>500</sup> Az utóbbi spekulációnak mindenesetre inkább ellentmond, hogy az egyik darabot [29] már festették is, a másikon [28] viszont semmilyen erre utaló nyom nem mutatható ki.

elemek faragására csak a legalapvetőbb szinten voltak felkészítve.<sup>501</sup> A kiemelkedő minőségű női fejes konzol [31], de talán a Szent Zsigmond-templom egy hozzá stílusban is hasonló, jó minőségű és architektonikus összefüggésű fejtöredéke (Itsz.: 2003.3.23) azonban azt mutatja, hogy Budán szobrászokat is bevontak az épületplasztikai munkákba. Hogy e darabok mesterei persze már 1416 előtt is dolgoztak-e, s meg voltak-e bízva már ekkor is önálló figurák faragásával, nem tudhatjuk biztosan, de nem is kizárt. Ha azonban erről az utóbbi esetről volt szó, annak az intenzitása minden jel szerint jóval szerényebb mértékű lehetett a nyugatiak megérkezéig.<sup>502</sup> Elvileg egybevághat ezzel, hogy a palota Zsigmond kori kiépítésének első, a déli felére kiterjedő szakaszát (az ún. nagy udvar vagy belső udvar körül) újabban 1412 elé keltezték, s az ettől északra lévő, nagyobb területen és volumenben történt építkezéseket, azaz talán már a Csonkatornyot is, az ún. Zsigmond-udvar kialakítását és a nagycsarnokot magába foglaló palotaépületet pedig 1419 környékére.<sup>503</sup>

Ez utóbbi lehetőség, tehát hogy Zsigmond budai építkezéseinek már 1416 előtt is dolgoztak nem (csak) épületplasztikai munkát végző kőszobrászok, ha a későbbiekhez képest jóval szerényebb keretek között is, számomra valószínűbbnek tűnik az első verzió. A munkákkal ekkor még néhány olyan, akár helyi mestert bízhattak meg, akik Közép-Európa keleti felének a formakincsében voltak járatosak, s könnyen elképzelhető, hogy e korábbi fázisra utal az 1974 előtt előkerült csoport nagyobb részt eltérő kőanyaga is. A nyugatiak megérkezéssel e szobrászok nem feltétlenül vonultak el, hanem tevékenységüket tovább is folytathatták. Ez azonban immár azonos szervezeti kereteken belül és egyazon helyszínen történhetett az újonnan érkezett, nagyobb számú társasággal, s így keveredhetett valamelyest egymással a két csoport formakincse is.

Bár nem kényszerítő erejű, de összefüggésben állhatott a közép-európai anyagrésszel az a bizonyos Peter Kytel, *pildhaur, sculptor ymaginum*, aki 1409-ben tűnik fel Zsigmonddal kapcsolatban a forrásokban, s akit a király a hű mesterének nevez.<sup>504</sup> Az uralkodóval pénzügyi viszonyban bizonyosan, de talán a mesterségével kapcsolatban is szorosabb kontaktusban álló szobrász amúgy bécsi polgár volt, ottani ingatlanjával összefüggésben kölniek tűnnek fel, de rendelkezett soproni házzal és szőlővel is. Özvegye a Zsigmond által szintén hűségese szolgánkként titulált budai *specialis lapicida*-val, bizonyos Egyeddel esküdött újra össze, ami komolyan felveti annak a lehetőségét, hogy utóbbi beházasodott Péter esetleg Budán (is) működő műhelyébe.<sup>505</sup>

Bármelyik fenti elképzelés is a helyes, 1416-tól a budai szobrászműhelynek volt egy olyan tulajdonsága, amiről végül érdemes még néhány szót ejteni. A műhelyben nemzetközi, túlnyomóan Nyugat-, de Közép-Európából is származó mestergárda dolgozott tehát, amely nem

<sup>501</sup> Ezekre ld. Gerevich 1954; Gerevich 1971, 74. o., XLVII/121, XLIX/126–129. tábla; Holl 1997, 90. o., 17–18, 20–24. kép

<sup>502</sup> E kérdésről persze azért nehéz bármilyen bizonyosságot is szereznünk, mivel az épületekre már kikerült figurális anyagról a palota majdnem teljes pusztulás miatt szinte semmilyen információval nem rendelkezünk. Az mindenesetre szintén gyanús ebben az összefüggésben, hogy míg a palota területéről négy közép-európai összefüggésű torzó, illetve fejtöredék is előkerült (Itsz. 51.2141, 53.2699, 53.2700, ill. [31]), nyugati jellemzőket mutató darab csak egyetlen, mégpedig az a kéztöredék (Itsz. 50.458), amely egy, a műhelyben talált, s javításra előkészített női alakhoz [3] tartozik.

<sup>503</sup> Tóth 2006a, főleg 212–213.

<sup>504</sup> A Kytelre vonatkozó forrásokra Perger 2005, 89–90, illetve a magyarországiakra is értelmezésükkel együtt Takács 2006. A *fidel nostro magistro* kifejezés nem feltétlenül megrendelői-munkavállalói kapcsolatra utal, a középkorban az általános alattvalói viszonyt is ezzel az adminisztratív formulával jelölték, vö. LMA IV. 433 (Fidelis [regis] – Karl-Friedrich Krieger).

<sup>505</sup> Takács 2006, 237.

volt alárendelve akár a vezető mester, vagy ha ilyennel egyáltalán számolni lehet, a megrendelő által kijelölt stílusiránynak. Nem volt tehát stíluskényszer, hanem nyilván bizonyos útmutatások, mintaképek mentén, de jobbára mindenki azzal a formakincssel dolgozott, ami mondjuk a tanultságának leginkább megfelelt, vagy amit egyéb tényezők miatt a legalkalmasabbnak tartott. E jelenségre számos, többé-kevésbé biztos példát ismerünk a tágabb korszakból is, elég, ha a nemrég említett franciakon túl Beauneveu bourges-i műhelyére, vagy a kölni Petersportalra, illetve a bécsi Stephansdom IV. Rudolf alatti szobrait utalunk.<sup>506</sup> Zsigmond, vagy a tanácsadói tehát szintén nem gondolkodtak abban a struktúrában – amely az utóbbi időben IV. Károlyal kapcsolatban szokott jogosan-jogtalanul felmerülni –, hogy az uralkodói reprezentációhoz tartozó műveknek, szobroknak egységes stílusúaknak kell lenniük, akár valamilyen nehezen megfogható esztétikai megfontolásból, akár azért, hogy ez alapján a közönség számára jobban beazonosíthatóvá váljon a megrendelő személye.<sup>507</sup> Ez utóbbira a budai várpalotában persze egyáltalán nem is volt semmi szükségük.

---

<sup>506</sup> Schmidt 1992, 348, 354. o., 104. j.

<sup>507</sup> IV. Károlyhoz Fajt 2006.

dc\_2019\_22

dc\_2019\_22

## **FÜGGELÉK**

## I. Források

## 1. sz.

1416. március 14., Párizs

Rozgonyi István, a veszprémi püspökség kormányzója testvérének, Rozgonyi Péter dömösi prépostnak írt levelében többek között megemlíti, hogy Zsigmond király sok mesterembert, köztük ötvösöket küldött a francia fővárosból Budára.

[...] *Item sciatis, quod plures magistros transmittit dominus noster rex ad Budam, aurifabros et ceteros magistros.*  
[...]

*Eredeti:* MNL, DL 10441 (MKA Acta publica 16-12.) – *Közölve:* Áldássy 1902; BTOE III. 672. sz. (2.), kihagyásokkal. – *Regesztája:* ZsO V. 1661. sz. (458–459.)

## 2. sz.

1416. március 17., Párizs

Strassburg város követe, Ulrich Meiger a városához írt levelében többek között megemlíti, hogy Zsigmond király kétszáz ötvöslegényt, ékkőcsiszolót, selyemszövőt és hatvan énekest fogadott fel Párizsban és Franciaországban, három hónapra előleget adott nekik, s elküldte őket.

[...] *Item myn herre der kunig het II C goltsmide knechte steyn ballierer sidin sticker und andere und lx senger in dem lande und zu paris bestellet jegelichem drye monad furgegeb und die sint alle yetze hin weg gevertiget noch hat er ime ccc heissen (?) bestellen.* [...]

*Eredeti:* Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg, AA 1443, Nr 84. – *Közölve:* nincs – *Regesztája:* Inventaire III, 34; Finke 1884, 292; Acta IV, 455 (1. j.); ZsO V. 1672. sz. (460.)

## 3. sz.

[1416-tól], St. Denis

Az ismeretlen St. Denis-i szerzetes VI. Károly francia királyról írt krónikájában (*Chronica Caroli sexti liber. Liber XXXVI, capitulum XL*) megemlíti, hogy Zsigmond király, mivel a francia kézműves mestereket másoknál többre becsülte, a francia király beleegyezésével a tapasztaltabbak közül háromszázat Párizsból és máshonnan összegyűjtetett és Magyarországra küldött, hogy az otthoniakat a mesterségekben képzettebbé tegyék.

[...] *Sepius eciam seriose recitans que in regno commendabiliora viderat, dum artifices mechanicorum operum iudicaret cunctis aliis preferendos, rege consenciente, Parisius et alibi trecentos ex pericioribus congregari statuit, et in Hungariam misit, ut in predictis operibus compatriotas suas redderent doctiores.* [...]

*Eredeti:* Bibliothèque Nationale de France, Latin 5959. – *Közölve:* Saint-Denys V. 746. – *Fordítása:* Csernus 1995. 116.

**4. sz.**

1418. október 6., Augsburg

Zsigmond király megállapodik Georg tübingeni kőfaragóval, hogy Magyarországra hoz húsz kőfaragót, hogy ott Szt. Gál napjától fogva egy évig dolgozzanak. Fizettsége 100 magyar arany, amelyből 100 rajnai aranyat már kifizettek neki. Köteles a húsz kőfaragót fizetni, és minden szükségükről gondoskodni. Hasonlóképpen állapodott meg ugyanazon a napon Stefan Holl stuttgarti kőfaragóval.

*der steinmeczen iargelt*

*Item am Donnerstag nach sant Francisci tag ist uberkomen vnd beret mit meister Georgen von Tubingen steinmeczen das er zweinczig redlicher gesellen ouch steinmeczen in vngern bringen sol vnd da arbeiten sollen alle iar von sant Gallen tag anzubeben, darus im hundert vngrische gulden zu lone geben sullen, ouch so sind im iczund hundert rinische gulden zuor usz bezalt. Ouch so sollen di xx gesellen mit lone cleydern (?) vnd andere notdurst gebalden vnd versorgt werden (?) im aller masz als ander steinmeczen gesellen die vormals an dem werke diselbist (?) sind.*

*Item similis data est magistro Steffano Holl de Stuckgarten anno etc. xviii eodem die ut supra.*

*Eredeti:* HHSTA, RRB G fol. 23b-24a (DF 288581 fol. 41b-42a) – *Közölve:* nincs – *Regesztája:* Altmann I. 3623, 3624 sz; ZSO VI. 2398, 2399. sz. (591.)

**5. sz.**

1418. október 8., Augsburg.

Zsigmond király Erhardt és Lienhardt Vingerlin augsburgi ácsesztvéreket a királyi ácsok közé fogadja, és megállapodik velük, hogy Szent Gál napjától fogva egy évig neki dolgoznak. Fizetségük 200 rajnai forint, amelyből 100 forintot már megkaptak, a másik 100 forintot pedig fél év múlva fizetik ki nekik. Kötelesek hat ácsot felfogadni, akik szintét Szent Gál napjától fogva egy évig dolgoznak. Fizetségük 60 forint, amiből 30 forintot már kifizettek, a maradék 30 forintot pedig fél év múlva fizetik ki nekik.\*

*sex czymerlute iargelt*

*Wir Sigmund etc. bekennen etc. das wir vnsr lieben getruen meister Erbarten vnd meister Lienbarten gebrudere genant Vyngerlin von Ougspurg czu vnsern czymerluten bestellt haben, vnd mit in also lassen haben uberkommen, das sy vns von sant Gallen tage nebst kunstig anzubeben ein gancz jare uf ir eygen cost arbeiten vnd czymern sollen, dafur wir ir iglichem zweyhundert rinischer gold zu lone geben vnd bezalen, wollen vnd haben, doruf ir iglichem ycz zuor hundert rinische guldn gegeben, vnd wann ein halb iar von dem nebstkunstigen sant Gallen tag zu czelen vergangen ist, so wollen wir ir iglichem aber hundert rinische guldn geben. Ouch sollen die vorgenanten meister Erhart vnd meister Lienhart ein iar secht irdlicher czymern gesellen zu in nemen, die vns ouch us ir eygen cost arbeyten vnd czymern vnd der iglichem wir disz jar von sant Gallen tag anzubeben zuczelen sechzig rinisch gulde geben, doran wir ir iglichem ycz zuor drissig rinisch guldn uszgerichtet vnd bezalet haben, vnd wann ein halb iar von dem vorgenannte sant Gallen tage vergangen ist, so wollen wir ir iglichem die uberigen drisszig guldn genczlichen richten vnd bezalen mit vrkund etc. Geben zu Ougspurg nach Cristi etc. am Sampztag nach sant Francisci tag.*

*Eredeti:* HHSTA, RRB G fol. 24a (DF 288581 fol. 42a.) – *Közölve:* nincs – *Regesztája:* Altmann I. 3626. sz.

\* Semmi magyar utalás nincs a szövegben, de közvetlenül a tübingeni és stuttgarti kőfaragók szerződése után áll a regesztakötetben.

**6. sz.**

1420. június 28., Buda

A néhai francia (Francigena) Pyro özvegye, Borbála tanúsítja, hogy felhévízi házát és kertjét minden hasznával és tartozékával 70 – új száz dénáros – forintért eladta Bertalan mesternek, a király festőjének. Egyben kötelezi magát, hogyha a város oklevelével ezt nem tudná megerősíteni, ahogy szokás, akkor a Feymar nevű területen fekvő szőlőjét adja zálogba ezek helyett, amíg a vételt nem tudják érvényesíteni.

*Ego Barbara relicta condam Pyronis Francigene tenore presentium publice recognosco quibus expedit universis hanc litteram inspecturis, quod ego quandam domum meam cum uno ortu in superioribus calidis aquis, in vicinitate domorum providi viri Ulrici braxatoris medonis parte ab una, parte vero ab altera Valentini habitam cum omnibus utilitatibus suis et pertinentiis universis, nullo penitus contradicente, vendidi et tradidi provido viro magistro Bartholomeo dictus<sup>8</sup> meo et suis heredibus, pictori serenissimi principis domini nostri regis pro florenis septuaginta per centum denarios novos computandos; tali tamen conditione prehabita, quod si ego annotata Barbara predicto magistro Bartholomeo et suis heredibus predictam domum una cum ortu sponte et libere non possem realiter expedire cum littera civitatis iuxta modum et consuetudinem huius civitatis, extunc ego supradicta Barbara propono et obligo nomine titulo pignoris sibi magistro Bartholomeo quandam vineam meam adiacentem in territorio Ffeymar, in vicinitate vinearum Francisci dicti Foder et Michaelis dicti Pakas in subsidium et resustentionem predictae domus et ortu<sup>3</sup> tamdiu, quousque sibi magistro Bartholomeo et suis heredibus pro predicta emcione satisfactio fiat, prout superius in littera patenti continetur. In quorum fidem et firmitatem et uberiozem cautelam mee recognitionis ego supradicta Barbara petivi prudentes et circumspectos viros: Petrum de Czek et Paulum dictum Hazz, nunc temporis ambo iurati cives civitatis Budensis, ut ipsi ad petitionem meam signeta eorum propria ad presentem litteram ab intro appresserunt, ipsis et eorum heredibus absque dampnis. Datum Bude, in vigilia beatorum Petri et Pauli apostolorum, anno domini millesimo quadringentesimo vicesimo primo.*

*Eredeti:* MNL, DL 11101. (NRA Fasc. 1548. No. 74.) – *Közölve:* BTOE III. 790. sz. – *Regesztája:* Bártfai 1938, 592. sz. (146.); ZsO VII. 695. sz. (201.)

**7. sz.**

[1433]

Bertrandon de la Brocquière, Jó Fülöp burgundi herceg tanácsosának és követének leírása budai tartózkodásáról.

*[...] Item, de là, je passay la Dunoe et entray à Boude qui est la millieure ville de Honguerie. Il y a ung tresbeau palais et grant mais qu'il fut assonny. Et me fu dit que l'empereur Sigemond 'avoit encommécié. Cette ville de Boude est assise sur une montaigne non pas trop haulte et est beaucoup plus longue que large. Et de l'un des costez, devers soleil levant, y passe la Dunoe tout en long, et devers le ponant a une vallée et au bout, devers le midi, est ledit palais qui est bel et fort et est maistre de celle porte de la ville. Et auprès dudit palais, hors de la ville, a un tresbeau baing chaud; et de l'autre costé entre la ville et la Dunoe en a d'autres non pas si beaux. Ceste dite ville de Boude est bien marchande et fertile de tous biens. Et y croist plus de vins blancs que autres, lesquels sont un pou ardans. Et dist on que ce vient à cause de ces baings chauds qui sont là autour, qui passent par lieux*



*plains de soulfre. Et est ceste ville gouvernée par Allemans en tous estas, tant au faict de la justice et de la marchandise que aussi au faict des mestierz, comme cousturierz, charpentierz, maçons et orfèvres, ainsi qu'il me fu dit parung marchand d'Arras que je treuvan, nommé Clays Davion, lequel l'empereur Sigemond avoit mené avecques plusieurs autres gens de mestier du royaulme de France, et est ledit Clays ouvrier de haulte lice. Il y a en ceste ville beaucoup de Juifz qui parlent tresbon françoys, et en y a de ceulx qui furent chaciés hors du royaulme de France. Et si est le corps de saint Pol hermite gisant à une lieue près de ceste ville et est tout entier.*

*Le pays de autour ceste ville est moult bel et plaisant. Et de là retournay arrière à Paele qui est une assés grosse ville champestre. Et y treuway VI ou VIII mesnaiges de gens de France lesquelz l'empereur Sigemond y avoit envoyez; auxquelz il fist encommencier une tresbelle touret forte sur le bort de la Dunoe, à l'endroit de sondit palais, à l'cntencion dey mettre une chaisne pourclorre ladite rivyere de la Dunoe, qui mesamble une chose mal faisable, car ladite rivyere est moult large, et peut sambler qu'il eust prins exemple à la tour de Bourgongne devant le chastel de l'Escluse. Je ne sçay s'il y fu oncques, combien que ladite rivyere est trop plus large que la largeur depuis ledit chasteau jusques à ladite tour.*

*Je fus dedans ladite tour de Paele. Elle est bien espesse et de la haultcur de trois lances ou environ, et y a grant foison de pierres tailliez pour tousiours la faire, mais il me fu dit que les maçons qui y sont maintenant ne les sçavent mettre en euvre : car ceulx qui la commencerent sont trespassés. [...]*

*[...] Et icy je prins ung de ces compaignons maçons françois lequel me dist qu'il estoit de Bray sur Somme pour mener avecques moy, car, jusques là, je n'avois point eu de serviteur. [...]*

*Eredeti:* Bibliothèque Nationale de France, Français 9087, 5639, 5593., Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal 4798 – *Közölve:* Bertrandon de la Brocquière 1892, 234–239; Magyar Történeti Emlékek I. oszt. Okmánytárak IV. Budapest 1859, függ. 310–313. – *Fordítása:* Szamota István: Régi utazások 1891, 48–99; Csernus 1995, 116–117.

## 8. sz.

[1458–1484]

Ludovicus Tubero ragusai történetíró művében (*Commentarii de rebus suo tempore, nimirum ab anno Christi MCCCCXCmoque ad annum Christi MDXII. in Pannonia et finitimis regionibus gestis*) megemlékezik Zsigmond király budai szobráról, melyet Ország Mihály nádor felújított.

*[...] Aliquot antequam Rex Matthias Corvinus decederet annis, Michael Országbis, regni Hungarici Nándor-Ispanus, id est, vt alio loco diximus, Senatus Princeps, permissu ipsius Matthiae, statuam Sigismundi regis Hungarorum, qui item Romanorum Imperator fuit, vestibulo Budensis regiae, quam ipse Sigismundus construxit, imminetentem, est enim in prima aedium fronte posita, arcemque subeuntibus occurrit, situ obsitam, suo interpolavit sumptu; id defuncti regis, qui erga se beneficus extiterat, memoriae tribuens: nempe illum Sigismundus, e tenui fortuna, in summum dignitatis gradum euexerat. quae statua, vbi restituito sibi nitore solito lucidior conspecta est, non defuere, qui interpretarentur, sobolem Sigismundi Regis ad regnum Hungarorum reuocari. [...]*

*Közölve:* Schwandtner 1764, 144. – *Fordítása:* Tubero 1994, 119.

dc\_2019\_22

*II. Intézmények rövidítésjegyzéke*

**BTM**

Budapesti Történeti Múzeum

**KIK-IRPA**

Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium ([http://balat.kikirpa.be/search\\_photo.php](http://balat.kikirpa.be/search_photo.php))

**BKA**

Bildindex der Kunst und Architektur, Marburg (<https://www.bildindex.de/>)

**MNL**

Magyar Nemzeti Levéltár

**HHSTA**

Haus-, Hof- und Staatsarchiv

**Actes Sluter 1992**

Actes des Journées internationales Claus Sluter. Dijon 1992.

**Adrian 2004**

Adrian, Anne: Le banc d'œuvre de Morogues. in: Bourges 2004, 90–101.

**Aguado-Guardiola–Muñoz-Sancho–Fernández 2014**

Elena Aguado-Guardiola – Ana María Muñoz-Sancho – Javier Ibáñez Fernández: Transferts des techniques de taille et de polychromie de la sculpture en pierre bourguignonne dans la péninsule Ibérique. Apports pour leur conservation, restauration et entretien. in: Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècle). sous la dir. Jacques Dubois – Jean-Marie Guillouët – Benoît Van den Bossche. Paris 2014, 91–102.

**AKL VIII.**

Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. VIII. München–Leipzig 1994.

**AKL LXXVII.**

De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. LXXVII. München–Leipzig 2013.

**Albrecht 1997**

Albrecht, Anna Elisabeth: Steinskulptur in Lübeck um 1400. Stiftung und Herkunft. Berlin 1997.

**Alexandre 2001**

Alexandre, Arnaud: Les hôtels princiers. in: Paris et Charles V. Arts et architecture. dir. Frédéric Pleybert. Paris 2001, 132–137.

**Altensleben 2003**

Altensleben, Stephan: Politische Ethik im späten Mittelalter: Kurfürstenreime, Autoritätsprüche und Stadtreimentslehren im Kölner Rathaus. in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 64 (2003) 125–185.

**Amsterdam 1973**

Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum. Catalogus. samengest. Jaap Leeuwenberg. Amsterdam 1973.

**Amsterdam 2015**

1100–1600 Rijksmuseum. ed. Frits Scholten. Amsterdam 2015.

**Amsterdam 2017**

Johan Maelwael. Nijmegen – Paris – Dijon. Art around 1400. ed. Pieter Roelofs. Amsterdam 2017.

---

<sup>508</sup> Az alábbi lista tételei egy nagyobb, a budai szobrok tervezett monográfiájához készülő rövidítésjegyzékből lettek kivéve, ami természetesen bizonyos logikátlanságokat okozott. Ezek közül egyetlen formai jelenséget nem igazítottam hozzá a dolgozat kereteihez. Az eredeti jegyzékben jóval több tétel van, adott esetben egyazon szerzőtől azonos évben megjelent több publikáció is. Ezeket szokás szerint betűjelekkel különböztetem meg egymástól, viszont nem minden esetben kellett mindőjüket átvenni a jegyzékbe is. Így előfordul, hogy pl. *Marosi 1987c* előtt itt nem található meg *Marosi 1987a*, illetve *Marosi 1987b*, ami azonban nem jelent hiányosságot, és az irodalmi tételek beazonosítását sem akadályozza.

**Andrault-Schmitt–Chauvaud–Veillon–Vigier 2014**

Andrault-Schmitt, Claude – Chauvaud, Frédéric – Veillon, Didier – Vigier, Fabrice: Table ronde. Le palais des comtes de Poitiers du moyen âge à nos jours. in: *Revue Historique du Centre-Ouest* 13 (2014) 349–381.

**André 2003**

André, Aurélien: Le Beau Pilier de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens, sa place dans l'iconographie politique du XIVe siècle. in: *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie* 167 (2003) 543–568.

**Angenendt 1997**

Angenendt, Arnold: Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart. München 1997<sup>2</sup>.

**Antoine 2004**

Antoine, Elisabeth: Vierges à l'Enfant: des Belles Madonnnes? in: Paris 2004, 324–325.

**Antoine 2006**

Antoine, Élisabeth: La Vierge dans un jardin clos dans l'art parisien autour de 1400. in: *Taburet-Delahaye* 2006, 431–448.

**Aosta 2013**

Cattedrale di Aosta. Museo del Tesoro. a cura di Enrico Castelnuovo. Aosta 2013.

**Apffelstaedt 1936**

Apffelstaedt, Hanns Joachim: Die Skulpturen der Überwasserkirche zu Münster in Westfalen. in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 8–9 (1936) 391–470.

**Aubert 1933**

Aubert, Marcel: La Vierge d'Auzon (Haute-Loire). in: *Bulletin monumental* 92 (1933) 79–80.

**Aurnhammer 2004**

Aurnhammer, Achim: Die Lyrik des Kunsthistorikers Wilhelm Vöge. Zur Krise der Beschreibungssprache in der Klassischen Moderne. in: *Wilhelm Vöge und Frankreich*. Hg. Wilhelm Schlink. Freiburg i. Br. 2004, 117–138.

**Autrand 1999**

Autrand, Françoise: La tour Maubergeon à Poitiers: un monument de paix? in: *Faire mémoire. Souvenir et commémoration au Moyen Âge. Séminaire sociétés, idéologies et croyances au Moyen Âge. sous la dir. Claude Carozzi – Huguette Taviani-Carozzi*. Aix-en-Provence 1999, 9–13.

**Autrand 2000**

Autrand, Françoise: Jean de Berry. L'art et le pouvoir. Paris 2000.

**ÄGB I–VII.**

Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. I–VII. Stuttgart–Weimar 2000–2005.

**Balogh–Törő 2002**

Balogh Tamás – Törő Krisztina: *Huizinga magyar barátai*. Budapest 2002.

**Bank 2013**

Bank, Matthias von der: Studien zur süddeutschen Skulptur der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Umkreis des Augsburger Domes. Kiel 2013.

**Baron 1973**

Baron, Françoise: L'Annonciation de Javernant. Recherches sur un groupe de sculptures du XIV<sup>e</sup> siècle. in: *La Revue du Louvre* 23 (1973) 329–336.

**Baron 1979**

Baron, Françoise: Collèges apostoliques et Couronnement de la Vierge dans la sculpture avignonnaise des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. in: *La Revue du Louvre* 29 (1979) 169–186.

**Baron 1982**

Baron, Françoise: Les sculpteurs de Jean de Berry. in: *Archéologia (Paris)* 162 (1982) 38–48.

**Baron 2006**

Baron, Françoise: La Trinité debout en Normandie: Rouen et Bosbénard-Crescy (Eure). in: *Materiam superabat opus. Hommage à Alain Erlande-Brandenburg*. sous la dir. Agnès Bos – Xavier Dectot – Jean-Michel Leniaud – Philippe Plagnieux. Paris 2006, 115–121.

**Baron–Jugie–Lafay 2009**

Baron, Françoise – Jugie, Sophie – Lafay, Benoît: Les tombeaux des ducs de Bourgogne. Création, destruction, restauration. Paris 2009.

**Barral i Altet 2006**

Barral i Altet, Xavier: Observations sur l'utilisation et le remploi du marbre, porphyre et albâtre dans la France médiévale. in: *Medioevo. Il tempo degli antichi. Atti del Convegno internazionale di studi*, Parma, 24–28 settembre 2003. a cura di Arturo Carlo Quintavalle. Milano 2006, 85–95.

**Bartlová 2004**

Bartlová, Milena: *Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské*. Praha 2004.

**Bartlová 2009a**

Bartlová, Milena: The choir triforium of Prague Cathedral revisited: the inscriptions and beyond. in: *Prague and Bohemia. Medieval art, architecture and cultural exchange in Central Europe*. ed. Zoë Opačić. Leeds 2009, 81–100.

**Baudoin I–VII**

Baudoin, Jacques: *La sculpture flamboyante. I–VII*. Nonette 1983–2009.

**Baum 1932**

Baum, Julius: Eine gotische Marmormadonna im Rijksmuseum. in: *Pantheon* 10 (1932) 295–298.

**Bárány 2003**

Bárány, Attila: Les relations bourguignonnes-hongroises sous le règne du roi Sigismond. in: *Regards croisés. Recherches en Lettres et en Histoire France et Hongrie*. sous la dir. Luc Fray – Gorilovics Tivadar. Debrecen 2003, 53–64.

**Bárány 2004**

Bárány Attila: Zsigmond király 1416-os angliai kísérete. in: *Aetas* 19/3–4 (2004) 5–30.

**Bárány 2008**

Bárány Attila: Angol-Luxemburg kapcsolatok a 14. század végén és a 15. század első felében. in: *Angol-magyar kapcsolatok a középkorban. I. szerk. Bárány Attila – Laszlovszky József – Papp Zsuzsanna. Máriabesnyő* 2008, 331–350.

**Bárány 2009**

Bárány Attila: Zsigmond király angliai látogatása. in: *Századok* 143 (2009) 319–356.

**Bárány 2011a**

Bárány Attila: Magyar-angol kapcsolatok a konstanzi zsinaton. in: Angol-magyar kapcsolatok a középkorban. II. szerk. Bárány Attila – Laszlovszky József – Papp Zsuzsanna. Máriabesnyő 2011, 5–58.

**Bárány 2011b**

Bárány Attila: A canterburyi szövetség. in: Angol-magyar kapcsolatok a középkorban. II. szerk. Bárány Attila – Laszlovszky József – Papp Zsuzsanna. Máriabesnyő 2011, 59–111.

**Bárány 2014**

Bárány Attila: A Luxemburg-ház nyugati (angol, francia, burgundi) kapcsolatai 1378 és 1416 között. in: „Causa unionis, causa fidei, causa reformationis in capite et in membris”. Tanulmányok a konstanzi zsinat 600. évfordulója alkalmából. szerk. Bárány Attila – Pósan László. Debrecen 2014, 10–36

**Bárány 2016**

Bárány, Attila: Die westlichen (englischen, französischen, burgundischen) Beziehungen des Hauses Luxemburg zwischen 1378 und 1416. in: Das Konzil von Konstanz und Ungarn. Hg. Attila Bárány. Debrecen 2016, 33–62.

**Beaulieu–Beyer 1992**

Beaulieu, Michèle – Beyer, Victor: Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Age. Paris 1992.

**Beaune 2004**

Beaune, Colette: Paris au temps de Charles VI. in: Paris 2004, 21–25.

**Beck–Bredekamp 1977**

Beck, Herbert – Bredekamp, Horst: Kompilation der Form in der Skulptur um 1400. Beobachtungen an Werken des Meisters von Grosslobming. in: Städel-Jahrbuch 6 (1977) 129–157.

**Belting 1990**

Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.

**Belting–Kruse 1994**

Belting, Hans – Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994.

**Benešovská 2011a**

Benešovská, Klára: Architectonic Sculpture of the Stone Bell House in the Period Context. in: A Royal Marriage. Elisabeth Premyslid and John of Luxembourg - 1310. ed. Klára Benešovská. Praha 2011, 80–87.

**Benešovská 2011b**

Benešovská, Klára: Torsi of Statues from the Stone Bell House Façade. in: A Royal Marriage. Elisabeth Premyslid and John of Luxembourg - 1310. ed. Klára Benešovská. Praha 2011, 88–99.

**Bennert 2004**

Bennert, Uwe: Ideologie in Stein. Zur Darstellung französischer Königsmacht im Paris des 14. Jahrhunderts. in: Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänger der Kunstwissenschaft. Festschrift für Cornelius Claussen. Hg. Katharina Corsepius – Daniela Mondini. Hildesheim 2004, 153–163.

**Berger 2009**

Berger, Sabine: Une statue inédite de Charles VI. in: Revue de l'art 166/4 (2009) 97–101.

**Berlin 2019**

Bildwerke nördlich der Alpen und im Alpenraum 1380–1440. Kritischer Bestandskatalog. bearb. Tobias Kunz. Petersberg 2019.

**Bertaux 1908**

Bertaux, Émile: Le Mausolée de Charles le Noble a Pampelune et l'Art franco-flamand en Navarre. in: Gazette des Beaux-Arts 40 (1908) 89–112.

**Bertram-Neunzig 2005**

Bertram-Neunzig, Evelyn: Das Flügelretabel auf dem Hochaltar der Dortmunder Kirche St. Reinoldi. Untersuchungen zu seiner Gestalt, Ikonographie und Herkunft. Diss. Universität Köln, Köln 2005.

**Bertrand 1997**

Bertrand, Sylvaine: Contribution à l'étude de la sculpture au XVe siècle. L'élaboration des œuvres dans les ateliers bourguignons. I–IV. Diss. Université de Bourgogne, Dijon 1997.

**Bessac 1986**

Bessac, Jean-Claude: L'outillage traditionnel du tailleur de pierre de l'Antiquité à nos jours. Paris 1986.

**Białostocki 1972**

Białostocki, Jan: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Berlin 1972.

**Blair 1958**

Blair, Claude: European armour circa 1066 to circa 1700. London 1958.

**Boccador 1974**

Boccador, Jacqueline: Statuaire médiévale en France de 1400 à 1530. I–II. Zoug 1974.

**Boccia 1982**

Boccia, Lionello: Le armature di S. Maria delle Grazie di Curtatone di Mantova e l'armatura lombarda del '400. Busto Arsizio 1982.

**Bock 2001**

Bock, Nicolas: Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351–ca. 1423). München – Berlin 2001.

**Bodiaux 1998**

Bodiaux, Christian: Les Apôtres de la basilique Saint-Martin de Hal: un chef-d'œuvre du maître de Retable d'Hakendover? in: Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain 31 (1998) 89–103.

**Bodiaux 1999**

Bodiaux, Christian: Observations iconographiques au sujet d'une statuette de sainte Gertrude de Nivelles. Un aspect particulier du Retable des Trois Vierges d'Hakendover. in: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire 70 (1999) 241–261.

**Bodiaux 2000**

Bodiaux, Christian: Nouvelles observations relatives aux apôtres de la basilique Saint-Martin de Hal (1398 - 1409). in: Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain 33 (2000) 121–124.

**Bodiaux 2001**

Bodiaux, Christian: Le portail de l'Hôtel de ville de Bruxelles. Icône de la sculpture Bruxelloise vers 1400. in: Städel-Jahrbuch 18 (2001) 7–36.

**Boerner–Klein 2006**

Boerner, Bruno – Klein, Bruno: Fragen des Stils. in: Klein–Boerner 2006, 7–23.

**Bolzano 1991**

Museo Civico di Bolzano. Acquisti e restauri 1985–1989. a cura di Silvia Spada Pintarelli. Bolzano 1991.

**Bonn 2009**

Schöne Madonnen am Rhein. Hg. Robert Suckale. Leipzig 2009.

**Bonnet-Laborderie 1982**

Bonnet-Laborderie, Pierrette: Le dépôt lapidaire de Pierrefonds et la statuaire de Viollet le Duc. in: Actes du Colloque international Viollet Le Duc. Paris 1982, 185–195.

**Borchert 2004**

Borchert, Till-Holger: Claus Sluter and Early Netherlandish Painting: Robert Campin and Jan van Eyck. in: Dijon–Cleveland 2004, 345–351.

**Bossche 2015**

Van den Bossche, Benoît: Les marbres mosanes du XIV<sup>e</sup> siècle et le portail „du Bethleem” à Huy. in: Leodium 100 (2015) 119–145.

**Boucherat 2004**

Boucherat, Véronique: A New Approach to the Sculpture of Claus de Werve. in: Dijon–Cleveland 2004, 317–328.

**Bourges 2000**

Les Larmes de la Vierge. La Vierge de pitié de Lury-sur-Arnon restaurée. Textes Béatrice de Chancel-Bardelot – Olivier Rolland. Poitiers 2000.

**Bourges 2004**

Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry. La Sainte-Chapelle de Bourges. dir. Béatrice de Chancel-Bardelot – Clémence Raynaud. Paris–Bourges 2004.

**Bratislava 1983**

Glatz, Anton C.: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej Národnej Galérie. Bratislava 1983.

**Bratislava 2003**

Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia. red. Dušan Buran et alii. Bratislava 2003.

**Bruges 2007**

„No Equal in Any Land”. André Beauneveu, Artist to the Courts of France and Flanders. ed. Susie Nash. Bruges–London 2007.

**Brückle 2000**

Brückle, Wolfgang: Revision der Hofkunst. Zur Frage historistischer Phänomene in der ausgehenden Kapetingerzeit und zum Problem des höfischen Pariser Stils. in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63 (2000) 404–434.

**Brückle 2005**

Brückle, Wolfgang: Civitas terrena. Staatsrepräsentation und politischer Aristotelismus in der französischen Kunst 1270–1380. München–Berlin 2005.

**Brückle 2006**

Brückle, Wolfgang: Stil als Politikum: Inwiefern? in: Klein–Boerner 2006, 229–256.

**Budapest 1987**

Művészet Zsigmond király korában 1387–1437. I–II. szerk. Beke László – Marosi Ernő – Wehli Tünde. Budapest 1987.



**Budapest 1994**

Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541. szerk. Mikó Árpád – Takács Imre. Budapest 1994.

**Budapest 2008**

Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490. szerk. Farbaky Péter – Spekner Enikő – Szende Katalin – Végh András. Budapest 2008.

**Budapest 2015**

Mátyás-templom. A budavári Nagyboldogasszony-templom évszázadai (1246–2013). szerk. Farbaky Péter – Farbakyné Deklava Lilla – Mátéffy Balázs – Róka Enikő – Végh András, Budapest 2015.

**Budapest–Luxemburg 2006**

Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437. szerk. Takács Imre. Budapest 2006.

**Budapest története II.**

Budapest története II. Budapest története a későbbi középkorban és a török hódoltság idején. szerk. Gerevich László – Kosáry Domokos. Budapest 1975.

**Büchsel 2004**

Büchsel, Martin: Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypnose. Mainz 2004<sup>2</sup>.

**Bühler 2002**

Bühler, Andreas: Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance. München–Berlin 2002.

**Caesar 2012**

Caesar, Claudia: Der „Wanderkünstler“. Ein Kunsthistorischer Mythos. Berlin 2012.

**Cailleteau–Muel 2015**

Apocalypse. La tenture de Louis d’Anjou. sous la dir. Jacques Cailleteau – Francis Muel. Paris 2015.

**Camp 1990**

Camp, Pierre: Les imageurs bourguignons de la fin du Moyen-Age. Dijon 1990.

**Carment-Lanfry 2010**

Carment-Lanfry, Anne-Marie: La Cathédrale Notre-Dame de Rouen. Mont-Saint-Aignan 2010.

**Carqué 2004**

Carqué, Bernd: Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung. Göttingen 2004.

**Carqué 2007a**

Carqué, Bernd: Krise des Königstums – Krise der Repräsentation? Höfische Kunstaufträge unter den Bedingungen polyzentrischer Herrschaft in Frankreich um 1400. in: Bilder der Macht in Mittelalter und Neuzeit. Byzanz – Okzident – Russland. Hg. Otto Gerhard Oexle – Michail A. Bojcov. Göttingen 2007, 315–360.

**Carqué 2007b**

Carqué, Bernd: Orte und Zeichen der Herrschaft im spätmittelalterlichen Paris. Probleme der Sichtbarkeit um 1400 und heute. in: Places of Power – Orte der Herrschaft – Lieux du Pouvoir. Hg. Ehlers, Caspar. Göttingen 2007, 101–153.

**Casati 1933**

Casati, Auguste: La vierge de Notre-Dame du Portail à Auzon. Brioude 1933.

**Cassagnes 2001**

Cassagnes, Sophie: D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles. Rennes 2001.

**Castañón–Giovannoni–Blanco–Sánchez-Barriga 2005**

Castañón, Jaime – Giovannoni, Sabino – Blanco, Juan Luis – Sánchez-Barriga, Antonio: La capilla de San Blas en la catedral primada de Toledo. in: La capilla de San Blas de la Catedral de Toledo. [h. n.] 2005, 33–67.

**Castelnuovo 2002**

Castelnuovo, Enrico: Alla corte dei duchi di Savoia. in: Trento 2002, 204–223.

**Cavazzini 2002**

Cavazzini, Laura: Tra Fiandre, Francia e Valle Padana. Percorsi internazionali della scultura fra Tre e Quattrocento. in: Trento 2002, 186–199.

**Cavazzini–Galli 2001**

Cavazzini, Laura – Galli, Aldo: Scultura in Piemonte tra Gotico e Rinascimento. Appunti in margine a una mostra e nuove proposte per il possibile Jan Prindall. in: Prospettiva 103–104 (2001) 113–132.

**Champeaux–Gauchery 1894**

Champeaux, A. de – Gauchery, P.: Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry. Paris 1894.

**Chancel-Bardelot 2004a**

Chancel-Bardelot, Béatrice de: Le décor sculpté. in: Bourges 2004, 80–89.

**Chancel-Bardelot 2004b**

Chancel-Bardelot, Béatrice de: Les sculptures de la Sainte-Chapelle. in: Bourges 2004, 116–125.

**Chancel-Bardelot 2004c**

Chancel-Bardelot, Béatrice de: Le tombeau du duc Jean. in: Bourges 2004, 126–139.

**Chancel-Bardelot 2006**

Chancel-Bardelot, Béatrice de: Réflexions sur Jean de Cambrai et sur le soubassement du tombeau de Jean de France, duc de Berry. in: Materiam superabat opus. Hommage à Alain Erlande-Brandenburg. sous la dir. Agnès Bos – Xavier Dectot. Paris 2006, 212–219.

**Chapelot–Chapelot–Foucher 2001**

Chapelot, Odette – Chapelot, Jean – Foucher, Jean-Pascal: Un chantier et son maître d'œuvre: Raymond Du Temple et la Sainte-Chapelle de Vincennes en 1395–1396. in: Du projet au chantier. Maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre aux XIV<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècle. sous la dir. Odette Chapelot. Paris 2001, 433–488.

**Charles 1999**

Charles, Corinne: Stalles sculptées du XV<sup>e</sup> siècle. Genève et le Duché de Savoie. Paris 1999.

**Châtelet 1996**

Châtelet, Albert: Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien. Anvers 1996.

**Châtelet 2007**

Châtelet, Albert: Les commandes artistiques parisiennes des deux premiers ducs de Bourgogne de la maison de Valois. in: Paravicini–Schnerb 2007, 165–181.

**Châtelet 2011**

Châtelet, Albert: Hubert et Jan Van Eyck, créateurs de l'Agneau mystique. Dijon 2011.

**Châtelet–Recht 1989**

Châtelet, Albert – Recht, Roland: Ausklang des Mittelalters 1380–1500. München 1989.

**Clasen 1974**

Clasen, Karl Heinz: Der Meister der Schönen Madonnen. Berlin–New York 1974.

**Cleveland 1975**

Wixom, William D.: Renaissance Bronzes from Ohio Collections. Cleveland 1975.

**Courtillé 1997**

Courtillé, Anne: Marie en Auvergne, Bourbonnais et Velay. Clermont-Ferrand 1997.

**Csernus 1995**

Csernus Sándor: Francia források Zsigmond párizsi tartózkodásáról (1416. március). in: Kelet és nyugat között. Történeti tanulmányok Kristó Gyula tiszteletére. szerk. Koszta László. Szeged 1995, 103–140.

**Csernus 1999**

Csernus Sándor: A középkori francia nyelvű történetírás és Magyarország (13–15. század). Budapest 1999.

**Csernus 2016**

Csernus, Sándor: From the Arsenal of Sigismund's Diplomacy: Universalism versus Sovereignty. in: Das Konzil von Konstanz und Ungarn. Hg. Attila Bárány. Debrecen 2016, 9–31.

**Csernus 2017**

Csernus Sándor: A császári univerzalizmus Zsigmond diplomáciájának gyakorlatában. A franciaországi és angliai látogatás tanulságai. in: Aetas 32/3 (2017) 52–72.

**De Vos 1999**

De Vos, Dirk: Rogier van der Weyden. The Complete Works. Antwerp 1999.

**Detroit 1997**

Images in ivory. Precious Objects of the Gothic Age. ed. Peter Barnet. Princeton 1997.

**Didier 1967–1968**

Didier, Robert: La mise au tombeau de Mainvault provenant de l'ancienne Abbaye d'Ath et le problème de la sculpture de 1400. in: Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bulletin 10 (1967–1968) 54–90.

**Didier 1970**

Didier, Robert: Contribution à l'étude d'un type de Vierge française du XIV<sup>e</sup> siècle. A propos d'une réplique de la Vierge de Poissy à Herresbach. in: Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain 3 (1970) 48–72.

**Didier 1989**

Didier, Robert: Sculptures et retables des anciens Pays-Bas Méridionaux des années 1430–1460. Traditions et innovations pour Haut-Rhine et l'Allemagne du Sud. in: Le retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du moyen âge. sous la dir. Christian Heck. Colmar 1989, 49–79.

**Didier 2009**

Didier, Robert: La Vierge 'Aynard' à Bruges, Beauneveu, la sainte Catherine de Courtrai et des sculptures brugeoises. in: *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge* 146 (2009) 231–268.

**Didier–Henss–Schmoll 1970**

Didier, Robert – Henss, Michael – Schmoll gen. Eisenwerth, J. Adolf: Une vierge tournaisienne à Arbois (Jura) et le problème des vierges de Hal. Contribution à la chronologie et à la typologie. in: *Bulletin monumental* 128 (1970) 93–113.

**Didier–Recht 1980**

Didier, Robert – Recht, Roland: Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. À propos de l'exposition des 'Parler' à Cologne. in: *Bulletin monumental* 138 (1980) 173–219.

**Dieckhoff 1991**

Dieckhoff, Reiner: Die Engelkapelle und die Marienkapelle der Kölner Kartause. in: *Die Kölner Kartause um 1500*. Hg. Werner Schäfer. Köln 1991, 426–475.

**Dijon 1960**

Musée des Beaux-Arts de Dijon. Catalogue des sculptures. sous la dir. Pierre Quarré. Dijon 1960.

**Dijon 2000**

Sculpture médiévale en Bourgogne. Collection lapidaire du Musée archéologique de Dijon. sous la dir. Monique Jannet-Vallat – Fabienne Joubert. Dijon 2000.

**Dijon–Cleveland 2004**

Art from the Court of Burgundy. The Patronage of Philip the Bold and John the Fearless 1364–1419. ed. Sophie Jugie – Stephen N. Fliegel. Paris–Cleveland 2004

**Dole 2007**

La sculpture du XV<sup>e</sup> siècle en Franche-Comté de Jean sans Peur à Marguerite d'Autriche (1404–1530). sous la dir. Anne Dary – Véronique Boucherat. Dole 2007.

**Domonkos 2002**

Domonkos Ottó: A magyarországi mesterlegények közép-európai kapcsolatai és szokásai a XV–XIX. században. Budapest 2002.

**E. Kovács 2013**

E. Kovács Péter: Két barát a „Gässleinban”. Zsigmond császár és VIII. Amédée de Savoie herceg kapcsolata (1410–1416). in: *Francia-magyar kapcsolatok a középkorban*. szerk. Györkös Attila – Kiss Gergely. Debrecen 2013, 195–239.

**Eeckhoudt 1995**

Eeckhoudt, Luc Van: *Het Drie-Maagdenretabel*. Hakendover 1995.

**Egbert 1970**

Egbert, Virginia Wylie: The reliquary of Saint Germain. in: *The Burlington Magazine* 112 (1971) 359–364.

**Emery 2016**

Emery, Anthony: *Seats of Power in Europe during the Hundred Years War. An Architectural Study from 1330 to 1480*. Oxford–Philadelphia 2016.

**Engel 1996**

Engel Pál: *Magyarország világi archontológiája 1301–1457*. I–II. Budapest 1996.

**Engel–C. Tóth 2005**

Engel Pál – C. Tóth Norbert: *Itineraria regum et reginarum Hungariae (1382–1438)*. Budapestini 2005.

**Erlande-Brandenburg 1968**

Erlande-Brandenburg, Alain: Le tombeau de Saint Louis. in: *Bulletin monumental* 126 (1968) 7–36.

**Erlande-Brandenburg 1972**

Erlande-Brandenburg, Alain: Aspects du mécénat de Charles V. La sculpture décorative. in: *Bulletin monumental* 130 (1972) 303–345.

**Erlande-Brandenburg 1975**

Erlande-Brandenburg, Alain: Le roi est mort. Etude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Genève–Paris 1975.

**Erlande-Brandenburg 1988**

Erlande-Brandenburg, Alain: Statues d'anges provenant de la priorale Saint-Louis de Poissy. in: *Monuments Piot* 69 (1988) 43–60.

**Erlande-Brandenburg 1989**

Erlande-Brandenburg, Alain: La Bastille Saint-Antoine. De la forteresse au château royal. in: *Sous les pavés, la Bastille. Archéologie d'un mythe révolutionnaire*. sous la dir. Nicolas Faucherre. Paris 1989, 23–27.

**Erlande-Brandenburg 1994**

Erlande-Brandenburg, Alain: L'entrée de la Vierge au Paradis. La relief de La Ferté-Milon. in: *Congrès Archéologique de France* 148 (1990 [1994]) 327–339.

**Erlande-Brandenburg 1996**

Erlande-Brandenburg, Alain: Jean de Saint-Romain „le plus fameux sculpteur de son temps” (†1402). in: *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*. no. hors-série, Bourges 1996, 139–147.

**Fajt 2006**

Fajt, Jiří: Von der Nachahmung zu einem neuen kaiserlichen Stil. Entwicklung und Charakter der herrscherlichen Repräsentation Karls IV. von Luxemburg. in: *Praha 2006a*, 40–75.

**Fajt–Langer 2009**

Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext. Hg. Jiří Fajt – Andrea Langer. Berlin–München 2009.

**Fajt–Suckale 2006**

Fajt, Jiří – Suckale, Robert: Die europäischen Dynastien – Nachahmung oder Konkurrenz. in: *Praha 2006a*, 423–439.

**Favier 1974**

Favier, Jean: *Paris au XV<sup>e</sup> siècle 1380–1500*. Paris 1974.

**Favreau 1966**

Favreau, Robert: Les maîtres des œuvres du roi en Poitou au XV<sup>e</sup> siècle. in: *Mélanges offerts à René Crozet*. II. sous la dir. Pierre Gallais – Yves-Jean Riou. Poitiers 1966, 1359–1366.

**Favreau 1991**

Favreau, Robert: Jean de Berry et la ville de Poitiers. in: *Fürstliche Residenzen im spätmittelalterlichen Europa*. Hg. Hans Patze – Werner Paravicini. Sigmaringen 1991, 103–136.

**Fehér–Halmos 2014**

Fehér Krisztina – Halmos Balázs: Hunyadi János vajdahunyadi várának burgundiai kapcsolatai. in: *Műemlékvédelem* 58 (2014) 244–251.

**Fernández-Ladreda 2011**

Fernández-Ladreda, Clara: La escultura en Navarra en tiempos del Compromiso del Caspe. in: *Artigrama* 26 (2011) 185–242.

**Fernández-Ladreda 2012**

Fernández-Ladreda, Clara: La escultura en Navarra en la primera mitad del siglo XV. Johan Lome y su círculo. in: *Anales de historia del arte* 22 (2012) 7–37.

**Fernández-Ladreda 2015**

Fernández-Ladreda, Clara: Escultura: Johan Lome y los talleres coetáneos. in: *El arte gótico en Navarra*. dir. Clara Fernández-Ladreda. Pamplona 2015, 513–551.

**Fingerlin 1972**

Fingerlin, Ilse: *Gürtel des hohen und späten Mittelalters*. München 1971.

**Finke 1884**

Finke, Heinrich: Der Strassburger Elektenprozess vor dem Konstanzer Konzil. in: *Strassburger Studien* 2 (1884) 101–112, 285–304, 403–430.

**Firea 2018**

Firea, Ciprian: The Pietà of Sibiu: Patronage of the Urban Elite in Transylvania around 1400. in: *Marti–Němec–Winzeler* 2018, 191–202.

**Forsyth 1957**

Forsyth, William H.: The Virgin and Child in French Fourteenth Century Sculpture. A Method of Classification. in: *The Art Bulletin* 39 (1957) 171–182.

**Forsyth 1986**

Forsyth, William H.: A Fifteenth-Century Virgin and Child Attributed to Claux de Werve. in: *Metropolitan Museum Journal* 21 (1986) 41–63.

**Frankfurt 1981**

*Nachantike grossplastische Bildwerke. II. Italien, Frankreich und Niederlande 1380–1530/40*. Liebieghaus – Museum Alter Plastik, Frankfurt. bearb. Michael Maek-Gérard. Melsungen 1981.

**Frankfurt 1985**

*Nachantike grossplastische Bildwerke. III. Die deutschsprachigen Länder ca. 1380–1530/40*. Liebieghaus – Museum Alter Plastik, Frankfurt. bearb. Michael Maek-Gérard. Melsungen 1985.

**Frankfurt 2021**

*Mission Rimini. Material, Geschichte, Restaurierung. Der Rimini-Altar*. Hg. Stefan Roller – Harald Theiss. Frankfurt a. M. 2021.

**Frankfurt–Berlin 2008**

*Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*. Hg. Stephan Kemperdick – Jochen Sander. Frankfurt a. M.–Berlin 2008.

**Fransen 2013**

Fransen, Bart: *Rogier van der Weyden and Stone Sculpture in Brussels*. Turnhout 2013.

**Franzen 2016**

Franzen, Wilfried: Karls Erben: Wenzel IV. und Sigismund. in: *Prag–Nürnberg* 2016, 253–257.

**Freytag 1973**

Freytag, Claudia: Italienische Skulptur um 1400: Untersuchungen zu den Einflussbereichen. in: Metropolitan Museum Journal 7 (1973) 5–36.

**Friederich 1988**

Friederich, Karl: Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jahrhundert. Ulm 1988<sup>2</sup>

**Furtwängler 1893**

Furtwängler, Adolf: Meisterwerke der griechischen Plastik. I–II. Leipzig 1893.

**Gaborit 1981**

Gaborit, Jean-René: Les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon au Louvre. Une nouvelle hypothèse. in: La Revue du Louvre 31 (1981) 237–245.

**Gaborit-Chopin 1978**

Gaborit-Chopin, Danielle: Elfenbeinkunst im Mittelalter. Berlin 1978.

**Gamber 1953**

Gamber, Ortwin: Harnischstudien: V. Stilgeschichte des Plattenharnisches von den Anfängen bis um 1440. in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 50 (1953) 53–92.

**Gardner 1951**

Gardner, Arthur: English medieval sculpture. Cambridge 1951<sup>2</sup>.

**Geelen 2020**

Geelen, Ingrid: Jan van Eyck and the Medium of Sculpture. in: Ghent 2020, 365–389.

**Gerevich 1953a**

Gerevich László: A budai szobrászat és a prágai Parler-műhely. in: A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1953, 57–72.

**Gerevich 1954**

Gerevich, László: Prager Einflüsse auf die Bildhauerkunst der Ofner Burg. in: Acta Historiae Artium 2 (1954) 51–63.

**Gerevich 1955**

Gerevich László: A budai vár feltárt maradványainak leírása. in: Magyarország műemléki topográfiája IV. Budapest műemlékei I. szerk. Pogány Frigyes. Budapest 1955, 223–257.

**Gerevich 1966**

Gerevich László: A budai vár feltárása. Budapest 1966.

**Gerevich 1971**

Gerevich László: The Art of Buda and Pest in the Middle Ages. Budapest 1971.

**Ghent 1994**

Steyaert, John: Late Gothic Sculpture. The Burgundian Netherlands. Ghent 1994.

**Ghent 2020**

Van Eyck. An Optical Revolution. ed. Maximiliaan Martens – Till-Holger Borchert – Jan Dumolyn – Johan De Smet – Frederica Van Dam. Ghent 2020.

**Gillerman 1989**

Gothic Sculpture in America. I. The New England Museums. ed. Dorothy Gillerman. New York–London 1989.

**Gillerman 1994**

Gillerman, Dorothy: Enguerran de Marigny and the Church of Notre-Dame at Ecouis. Art and patronage in the reign of Philip the Fair. University Park 1994.

**Gillerman 2001**

Gothic Sculpture in America. II. The Museums of the Midwest. ed. Dorothy Gillerman. Tornhout 2001.

**Gimmel 2004**

Gimmel, Rainer Alexander: Meisterwerke spätgotischer Sepulkralskulptur. Studien zu den Tumbengräbmälern für Herzog Albrecht II. von Straubing-Holland in der Karmelitenkirche in Straubing und für Pfalzgraf Aribon I. von Bayern in der ehemaligen Benediktinerklosterkirche Seeon. in: Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung 106 (2004) 55–378.

**GKD I–VIII.**

Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. I–VIII. München–Berlin–London–New York 2006–2009.

**GKÖ I–VI.**

Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. I–VI. München–London–New York 1998–2002.

**Gordon 1993**

Gordon, Dillian: Making & Meaning. The Wilton Diptych. London 1993.

**Gordon 2015a**

Gordon, Dillian: A possible French source for the left wing of the Wilton Diptych. in: The Burlington Magazine 157 (2015) 821–826.

**Gordon 2015b**

Gordon, Dillian: The Wilton Diptych. London 2015.

**Gordon–Monnas–Elam 1997**

The Regal Image of Richard II and the Wilton Diptych. ed. Gordon, Dillian – Monnas, Lisa – Elam, Caroline. London 1997.

**Grandmontagne 2004**

Grandmontagne, Michael [recenzió]: Paris – 1400. Les arts sous Charles VI. Paris, Musée du Louvre, 22.3.-12.7.2004. in: Das Münster 57 (2004) 374–376.

**Grandmontagne 2005**

Grandmontagne, Michael: Claus Sluter und die Lesbarkeit mittelalterlicher Skulptur. Das Portal der Kartause von Champmol. Worms 2005.

**Grandmontagne 2006a**

Grandmontagne, Michael: Von der Anverwandlung eines Stils. Die Vierge dorée und ihre Nachahmung durch Claus Sluter. in: Klein–Boerner 2006, 205–228.

**Grandmontagne 2006b**

Grandmontagne, Michael: „Fassungslose Figuren“. Materialkonzepte zweier spanischer Grablagen im Spiegel von Claus Sluters Werken für die Kartause von Champmol. in: Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal. Hg. Barbara Borngässer – Henrik Karge – Bruno Klein. Frankfurt a. M.–Madrid 2006, 89–107.

**Grandmontagne 2016**

Grandmontagne, Michael: In glänzender Erinnerung. Überlegungen zum Grabmal der Isabella von Aragón in Saint-Denis. in: Skulptur um 1300 zwischen Paris und Köln. Hg. Michael Grandmontagne – Tobias Kunz. Petersberg 2016, 72–97.

**Grandmontagne 2018**



Grandmontagne, Michael: Sculpture tournaisienne? L'histoire d'un concept artistique. in: La sculpture gothique à Tournai. Splendeur, ruine, vestiges. sous la dir. Ludovic Nys – Louis-Donat Casterman. Bruxelles 2018, 271–287.

**Greub-Fraçz 2014**

Greub-Fraçz, Krystyna: Die Grisailen des Genter Altars. Altniederländische Skulpturenimitation im Kontext des Lettners. Petersberg 2014.

**Grimberg 2016**

Grimberg, Sarah: Die mittelalterlichen Kölner Rathauspropheten. Vergleichende kunsttechnologische Untersuchungen des farbig gefassten Skulpturenensembles. in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 30 (2016) 83–108.

**Grzęda 2017**

Grzęda, Mateusz: Façade of the House at the Stone Bell in Prague and a new Paradigm of Representation. in: Umění 65 (2017) 214–225.

**Guillouët 2007**

Guillouët, Jean-Marie: Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge: une essai de problématisation. in: Poètes et artistes: la figure du créateur en Europe au Moyen Age et à la Renaissance. éd. Sophie Cassagnes-Brouquet – Geneviève Nore – Martine Yvernault. Limoges 2007, 25–35.

**Guillouët 2010**

Guillouët, Jean-Marie: Le portail de Santa Maria da Vitória de Batalha au Portugal. L'art européen à ses confins. in: Revue de l'Art 168 (2010) 31–44.

**Guillouët 2019**

Guillouët, Jean-Marie: Flamboyant Architecture and Medieval Technicality (c. 1400 – c. 1530). A Micro-History of the Rise of Artistic Consciousness at the End of Middle Ages. Turnhout 2019.

**Halm 1926**

Halm, Philipp Maria: Studien zur Süddeutschen Plastik. I. Altbayern und Schwaben, Tirol und Salzburg. Augsburg 1926.

**Hamann 1923**

Hamann, Richard: Spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal. in: Belgische Kunstdenkmäler. I. Hg. Paul Clemen. München 1923, 203–246.

**Hamon–Weiss 2012**

La demeure médiéval à Paris. sous la dir. Étienne Hamon – Valentine Weiss. Paris 2012.

**Heinrichs-Schreiber 1992**

Heinrichs-Schreiber, Ulrike: La sculpture de la Sainte-Chapelle de Vincennes et sa place dans l'art parisien à l'époque de Claus Sluter. in: Actes Sluter 1992, 97–114.

**Heinrichs-Schreiber 1994**

Ulrike Heinrichs-Schreiber: [Die Bedeutung der französisch-höfischen Bildhauerkunst für den Meister von Großlobming](#). In: Wien 1994, 8–30.

**Heinrichs-Schreiber 1997**

Heinrichs-Schreiber, Ulrike: Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360–1420. Berlin 1997.

**Hengl 2021**

Hengl Melinda: A kézírás interdiszciplinaritása. Pécs 2021.

**Hermann–Pospieszny–Gierlich 2018**

Spiegel der Fürstenmacht. Residenzbauten in Ostmitteleuropa im Spätmittelalter – Typen, Strukturen, Ausschmückung. Hg. Christofer Herrmann – Kazimierz Pospieszny – Ernst Gierlich. Bonn 2018.

**Hilger 1961**

Hilger, Hans Peter: Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Rhein-Maas-Gebietes. Essen 1961.

**Hilger 1978**

Hilger, Hans Peter: André Beauneveu, Bildhauer und Maler. in: Köln 1978–1980, I., 43–49.

**Hirschbiegel 2003**

Hirschbiegel, Jan: Étrennes. Untersuchungen zum höfischen Geschenkverkehr im spätmittelalterlichen Frankreich der Zeit König Karls VI. (1380–1422). München 2003.

**Hlobil 2001**

Hlobil, Ivo: The Mount of Olives at the Church of St. Maurice from the 1430s in Olomouc. in: The Waning of the Middle Ages. Specification of Geographic Territories, Town Culture and the Rise of Local Artistic Schools in 15th Century Central Europe. ed. Alena Martyčáková. Brno 2001, 45–51.

**Hlobil 2015**

Hlobil, Ivo: Challenge and Risk: The Parlerian Statues on the Old Town Tower of Charles Bridge. *Umění* 63 (2015) 2–33.

**Hlobil 2018**

Hlobil, Ivo: Gravierte Schleier von Madonnen und Vesperbildern. Ein autochthones Motiv des böhmischen Schönen Stils und seine religiöse Funktion. in: *Umění* 66 (2018) 2–35.

**Hofmann 1962**

Hofmann, Helga D.: Die lothringische Skulptur der Spätgotik. Hauptströmungen und Werke (1390–1520). Saarbrücken 1962.

**Holl 1997**

Holl Imre: A budai palota középkori építéstörténetének kérdései. in: *Budapest Régiségei* 31 (1997) 79–99.

**Holladay–Ward 2016**

Gothic Sculpture in America. III. The Museums of New York and Pennsylvania. ed. Joan A. Holladay – Susan L. Ward. New York 2016.

**Hörsch 2016**

Hörsch, Markus: Die künstlerische Repräsentation der frühen Jahre. Vorbilder und Vielfalt der bildkünstlerischen Stilsprache bis 1350. in: *Prag–Nürnberg* 2016, 133–137.

**Hubel 2014**

Hubel, Achim: Die Plastik des Regensburger Doms und ihr Verhältnis zur Architektur. in: *KDM Regensburg II*. 205–386.

**Ibañez Fernández 2011**

Ibañez Fernández, Javier: Seguendo il corso del sole: Isambart, Pedro Jalopa e il rinnovamento dell'ultimo gotico nella penisola iberica durante la prima metà del XV secolo. in: *Lexicon* 13 (2011) 27–44.

**Ilg 1996**

Ilg, Ulrike: Das Wiltondiptychon. Stil und Ikonographie. Berlin 1996.

**Inventaire III.**

Inventaire sommaire des Archives Communales de la Ville de Strasbourg antérieures a 1790. Série AA. Actes constitutifs et politiques de la commune. III. réd. J. Brucker. Strasbourg 1882.

**Jakubek-Raczkowska 2009**

Jakubek-Raczkowska, Monika: Die Einflüsse Böhmens auf die gotische Skulptur im Ordensland Preussen. Ein Überblick im Lichte der neusten Forschungen. in: Fajt–Langer 2009, 550–563.

**Janke 1977**

Janke, R. Steven: Jehan Lome y la escultura gotica posterior en Navarra. Pamplona 1977.

**Jékely 2013**

Jékely Zsombor: Eurialusnak és Lucretiának szép históriája. Zsigmond császár ábrázolása Aeneas Sylvius Piccolomini szerelmi történetében. in: Ars Hungarica 39 (2013) 91–99.

**Jékely–Lángi 2009**

Jékely Zsombor – Lángi József: Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északkeleti megyéiből. szerk. Kollár Tibor. Budapest 2009.

**Jopek 1988**

Jopek, Norbert: Studien zur deutschen Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts. Worms 1988.

**Joubert 1992**

Joubert, Fabienne: Le saint Christophe de Semur-en-Auxois: Jean de Bruges en Bourgogne? in: Bulletin monumental 150 (1992) 165–177.

**Joy 2018**

Joy, Diane: Un manifeste politique des Valois. Le programme statuaire du palais de Poitiers sous Jean de Berry. in: Regards croisés sur le monument médiéval. Mélanges offerts à Claude Andrault-Schmitt. sous la dir. Marcello Angehen. Turnhout 2018, 431–444.

**Joy–Servant 2005**

Joy, Diane – Servant, Sonia: La transformation du palais de Poitiers au XIX<sup>e</sup> siècle (1783– 1912). in: Revue historique du Centre-Ouest 4 (2005) 291–332.

**Jugie 2004**

Jugie, Sophie: The Dukes of Burgundy: Princes of Paris and the Fleur-de-lis. in: Paris 2004, 42–44.

**Jugie 2010**

Jugie, Sophie: The Mourners. Tomb Sculptures from the Court of Burgundy. New Haven 2010.

**Kahsnitz 1998**

Kahsnitz, Rainer: Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer. in: Skulptur in Süddeutschland 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler. Hg. Rainer Kahsnitz – Peter Volk. München–Berlin 1998, 51–98.

**Kaiser 1901**

Kaiser, Hans: Ulrich Meiger von Waseneck. in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins N. F. 16 (1901) 161–206.

**Kania 2010**

Kania, Katrin: Kleidung im Mittelalter. Materialien – Konstruktion – Nähtechnik. Ein Handbuch. Köln–Weimar–Wien 2010.

**KDM Regensburg I–V.**

Die Kunstdenkmäler von Bayern VII. Der Dom zu Regensburg. I–V. Hg. Achim Hubel – Manfred Schuller. Regensburg 2010–2016.

**KDM Schwäbisch Gmünd**

Strobel, Richard: Die Kunstdenkmäler der Stadt Schwäbisch Gmünd. I. Stadtbaugeschichte, Stadtbefestigung, Heiligkreuzmünster. München–Berlin 2003.

**Kéry 1972**

Kéry, Bertalan: Kaiser Sigismund. Ikonographie. Wien–München 1972.

**Kimpel – Suckale 1973**

Kimpel, Dieter – Suckale, Robert: Die Skulpturenwerkstatt der Vierge Dorée am Honoratusportal der Kathedrale von Amiens. in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 36 (1973) 217–265.

**Kintzinger 2000**

Kintzinger, Martin: Westbindungen im spätmittelalterlichen Europa. Auswärtige Politik zwischen dem Reich, Frankreich, Burgund und England in der Regierungszeit Kaiser Sigmunds. Stuttgart 2000.

**Kirchweger 2003**

Kirchweger, Franz: Drei Reliquienkreuze in St. Pölten, Wien und Klagenfurt. Beobachtungen zur Verwendung von Goldschmiedemodellen in der Spätgotik. in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 57 (2003) 197–212.

**Klanciczay 1976**

Klanciczay Gábor: Utószó. in: Huizinga, Johan: A középkor alkonya. Budapest 1976, 269–284.

**Klein–Boerner 2006**

Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung. Hg. Bruno Klein – Bruno Boerner. Berlin 2006.

**Kleve 2004**

Eine höhere Wirklichkeit. Deutsche und Französische Skulptur 1200–1600 aus dem Rijksmuseum Amsterdam. Hg. Frits Scholten – Guido de Werd. München–Berlin 2004.

**Kloppmann 2021**

Kloppmann, Wolfram: Alabaster. Das Material der Rimini-Werkstatt und seine Herkunft. in: Frankfurt 2021, 178–183.

**Knauer 1977**

Knauer, Elfriede Regina: Kaiser Sigismund. Eine ikonographische Nachlese. in: Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag. Hg. Lucius Grisebach – Konrad Renger. Frankfurt a. M.–Berlin–Wien 1977, 173–196.

**Kohrmann 2014**

Kohrmann, Gisela: Vom Schönen Stil zu einem neuen Realismus. Unbekannte Skulptur in Franken 1400–1450. Ostfildern 2014.

**Kosegarten 1966**

Kosegarten, Antje: Parlerische Bildwerke am Wiener Stephansdom aus der Zeit Rudolfs des Stifters. in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 20 (1966) 47–78.

**Kovács 1972**

Kovács Éva: Későközépkori francia inventáriumok magyar vonatkozásai. in: Művészettörténeti Értesítő 21 (1972) 120–123.

**Kovács 1983**

Kovács Éva: A Mátyás-kálvária az esztergomi Főszékesegyház kincstárában. Budapest 1983.

**Kovács 1984**

Kovács Éva: Egy magyarországi hímzőmester: Étienne le Bièvre. in: *Ars Hungarica* 12 (1984) 177–182.

**Kovács 1985**

Kovács, Éva: Les dernières oeuvres du brodeur Étienne de Bièvre et la Chapelle de la Toison d'or. in: *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*. IX. Hg. Hermann Fillitz – Martina Pippal. Wien–Köln–Graz 1985, 79–82.

**Kovács 2004**

Kovács, Éva: L'âge d'or de l'orfèvrerie Parisienne au temps des princes de Valois. Dijon 2004.

**Köllermann 1998**

Köllermann, Antje-Fee: Das Grabmal des Herzogs Louis II de Bourbon (1336–1410) und seiner Gemahlin Anne d'Auvergne (1358–1416) in Souvigny. in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 51 (1998) 33–62.

**Köln 1972**

Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. I. Hg. Anton Legner. Köln 1972.

**Köln 1978–1980**

Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. I–V. Hg. Anton Legner. Köln 1978–1980.

**Krebs 1997**

Krebs, Elisabeth: Realismus im Detail. Zur Farbfassung der Holzskulpturen Multschers und seines Kreises. in: *Ulm* 1997, 193–208.

**Krohm 1997a**

Krohm, Hartmut: Hans Multscher und die westeuropäische Kunst um 1400. in: *Ulm* 1997, 61–70.

**Krohm 1997b**

Krohm, Hartmut: Die Bildhauerkunst des späten Mittelalters in den burgundischen Niederlanden. in: *Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung*. Hg. Birgit Franke – Barbara Welzel. Berlin 1997, 191–210.

**Kubinyi 1987**

Kubinyi András: Zsigmond király és a városok. in: Budapest 1987, I, 235–245.

**Kunz 2014**

Kunz, Tobias: Importation de matériau ou migration transalpine? La Vierge pisane conservée au Bode-Museum de Berlin et le problème des Madones mosanes en marbre. in: *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècle)*. sous la dir. Jacques Dubois – Jean-Marie Guillouët – Benoît Van den Bossche. Paris 2014, 251–263.

**Kutal 1962**

Kutal, Albert: *České gotické sochařství 1350–1450*. Praha 1962.

**Kutal 1975**

Kutal, Albert: Ein neues Buch über die Skulptur des Schönen Stils. in: *Umění* 23 (1975) 544–567.

**Künste I–II.**

Künstle, Karl: Ikonographie der christlichen Kunst. I–II. Freiburg im Breisgau 1926–1928.

**Kvapilová 2006**

Kvapilová, Ludmila: Eine gotische Skulptur des hl. Johannes in Mötzing bei Sünching. in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 146 (2006) 339–351.

**Kvapilová 2017**

Kvapilová, Ludmila: Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion. Petersberg 2017.

**Labande-Mailfert 1951**

Labande-Mailfert, L.: Le Palais de justice de Poitiers. in: Congrès Archéologique de France 109 (1951 [1952]) 27–43.

**Landshut 2001**

Vor Leinberger. Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge 1393–1503. I–II. Hg. Franz Niehoff. Landshut 2001.

**Lapaire 1983**

Lapaire, Claude: Une statue bourguignonne de Saint Thibaut et l'usage des modèles, répliques et réductions dans les ateliers de sculpture du XV<sup>e</sup> siècle. in: Genava 31 (1983) 27–33.

**Laporte 2004**

La France et les arts en 1400. Les Princes des fleurs de lis. sous la dir. Sophie Laporte. Paris 2004.

**LCI I–VIII.**

Lexikon der christlichen Ikonographie I–VIII. Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968–1976.

**Le Pogam 2020a**

Le Pogam, Pierre-Yves: Les pleurants du tombeau de Jean de France, duc du Berry. Un deuil apaisé. in: La revue des musées de France 2020/3, 41–53.

**Le Pogam 2020b**

Le Pogam, Pierre-Yves: La sculpture gothique 1140–1430. Paris 2020.

**Lefèvre-Pontalis 1911**

Lefèvre-Pontalis, Eugène: Le château de La Ferté-Milon. in: Congrès Archéologique de France 78 (1905 [1911]) 276–281.

**Lefrançois-Pillion 1935**

Lefrançois-Pillion, Louise: Les statues de la Vierge à l'Enfant dans la sculpture française au XIV<sup>e</sup> siècle. I–II. in: Gazette de Beaux-Arts 77 (1935) 129–149, 204–227.

**Lehoux 1956**

Lehoux, Françoise: Mort et funérailles du duc de Berri (Juin 1416). in: Bibliothèque de l'École des Chartes 114 (1956) 76–96.

**Leogang–Praha 2019**

Krásné Madony ze Salcburku. Lítý kámen kolem 1400. Schöne Madonnen aus Salzburg. Gussstein um 1400. ed. Ivo Hlobil – Hermann Mayrhofer – Marius Winzeler – Štěpánka Chlumská. Leogang–Praha 2019.

**Leuven 2009**

Rogier van der Weyden 1400–1464. Master of Passions. ed. Lorne Campbell – Jan Van der Stock. Leuven 2009.

**Liebreich 1936**

Liebreich, Aenne: Claus Sluter. Brüssel 1936.

**Liebreich 1938**

Liebreich, Aenne: Relations artistiques entre la Cour de Jean, duc de Berry et la ville de Cologne. in: Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry 80 (1985) 39–45.

**Liedke 1975**

Liedke, Volker: Meister Dietrich, König Sigismunds Baumeister und Meister Rapolt von Köln. in: Ars Bavarica 3 (1975) 18–20.

**Liedke 1979**

Liedke, Volker: Die Augsburger Sepulkralskulptur der Spätgotik. I. Zum Leben und Werk des Meisters Ulrich Wolfhartshausen. in: Ars Bavarica 14 (1979) 1–113.

**Liedke 1981**

Liedke, Volker: Die Burghauser Sepulkralskulptur der Spätgotik. I. Zum Leben und Werk des Meisters Franz Sickinger. in: Ars Bavarica 21–22 (1981) 1–162.

**Liedke 1992**

Liedke, Volker: Dietrich mester, Zsigmond király építőmestere (ford. Lővei Pál). in: Pávilon 7 (1992) 2–3.

**Lindley 1997**

Lindley, Phillip: Absolutism and Regal Image in Ricardian Sculpture. in: Gordon–Monnas–Elam 1997, 60–83.

**Linz 2002**

Gotik Schätze Oberösterreich. Hg. Lothar Schultes – Bernhard Prokisch. Linz 2002.

**Lipińska 2014**

Lipińska, Aleksandra: Moving Sculptures. Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th Centuries in Central and Northern Europe. Leiden–Boston 2014.

**LMA I–IX.**

Lexikon des Mittelalters. I–IX. Stuttgart–Weimar 1999.

**London 1988**

Williamson, Paul: Northern Gothic Sculpture 1200–1450. Victoria and Albert Museum. London 1988.

**London 2003**

Gothic Art for England 1400–1547. ed. Richard Marks – Paul Williamson. London 2003.

**Los Angeles–Chicago 1969**

The Middle Ages. Treasures from The Cloisters and The Metropolitan Museum of Art. Zürich 1969.

**Lővei 1999**

Lővei Pál: A Stibor-síremlékek mestere. in: Budapest Régiségei 33 (1999) 103–121.

**Lupescu 2006**

Lupescu, Radu: Vajdahunyad vára a Hunyadiak korában. Diss. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest 2006.

**Łaguna-Chevillotte 2008**

Łaguna-Chevillotte, Agnieszka: Remarques sur la typologie de la Vierge à l'Enfant de Claus Sluter à la Chartreuse de Champmol. in: "Żeby wiedzieć". Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie. red. Wojciech Walanus – Marek Walczak – Joanna Wolańska. Kraków 2008, 99–109.

**Magyar 1999**

Magyar, Károly: Ensemble des statues gothiques découvertes à côté du château de Buda. in: Hungaria regia 1000–1800. Fastes et défis. ed. Beatrix Basics – Johan Van der Beke. Turnhout 1999, 127–129.

**Marijnissen–Liefveringe 1967**

Marijnissen, Roger – Liefveringe, Herman van: Les retables de Rheinberg et Hakendover. in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 27 (1967) 75–89.

**Marosi 1974**

Marosi Ernő: A budavári szoborlelet. in: Élet és Irodalom 18/11 (1974. március 16.) 7.

**Marosi 1976a**

Marosi, Ernő: Vorläufige kunsthistorische Bemerkungen zum Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. in: Acta Historiae Artium 22 (1976) 333–373.

**Marosi 1976b**

Marosi Ernő: Madonna szentekkel. Egy szoborsorozat a budai ásatásból. in: Művészet 17/4 (1976) 9–14.

**Marosi 1978**

Marosi, Ernő: Buda (Ofen), königliche Burg. in: Köln 1978–1980, II, 453–455.

**Marosi 1980**

Marosi Ernő: Bemerkungen zur Architektur und Bauskulptur der Parlerzeit in Ungarn. in: Köln 1978–1980. IV. Hg. Legner, Anton. Köln 1980, 132–141.

**Marosi 1984a**

Marosi Ernő: Zsigmond király Avignonban. in: AH 12 (1984) 11–27.

**Marosi 1986**

Marosi, Ernő: König Sigismund von Ungarn und Avignon. in: Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag. Hg. Günther Brucher – Wolfgang T. Müller. Graz 1986, 229–249.

**Marosi 1987c**

Marosi Ernő: Buda, a vár Zsigmond-kori szobrai. in: Budapest 1987, II, 251–268.

**Marosi 1989**

Marosi Ernő: Recenzió (Schwarz 1986) in: Acta Historiae Artium 34 (1989) 61–64.

**Marosi 1990**

Marosi, Ernő: Die Skulpturen der Sigismundszeit in Buda und die Anschaulichkeit der Kunst des frühen 15. Jahrhunderts. in: Internationale Gotik in Mitteleuropa. Hg. Götz Pochat – Brigitte Wagner (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 24) Graz 1990, 182–195.

**Marosi 1991a**

Marosi, Ernő: Gotische Statuen aus dem Königspalast von Buda. in: Budapest im Mittelalter. Hg. Gerd Biegel. Braunschweig 1991, 253–258, 478–481.

**Marosi 1991b**

Marosi, Ernő: Mittelalterliche Kunst aus Buda und Pest. Die Entstehung einer Hauptstadt. in: Budapest im Mittelalter. Hg. Gerd Biegel. Braunschweig 1991, 43–70.

**Marosi 1994a**

Marosi, Ernő: Zu „Werkstatt“ und „Künstler“ in der Skulpturenreihe der Sigismundszeit von Buda. in: Wien 1994, 56–63.



**Marosi 1994b**

Marosi, Ernő: Die Persöhnlichkeit Sigismund in der Kunst. in: Sigismund von Luxemburg. Kaiser und König in Mitteleuropa 1387–1437. Hg. Josef Macek – Ernő Marosi – Ferdinand Seibt. Warendorf 1994, 255–270.

**Marosi 1994c**

Marosi Ernő: Zsigmond kori szobrok a budai várból. in: Budapest 1994, 282–289.

**Marosi 1995a**

Marosi Ernő: Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon. Budapest 1995, 124–131.

**Marosi 1995b**

Marosi Ernő: Megjegyzések a középkori magyarországi kőszobrászathoz. in: Ars Hungarica 23 (1995) 233–241.

**Marosi 1999**

Marosi Ernő: A budavári Zsigmond-kori szobrok kérdései huszonkét év (és a Szent Zsigmond templom feltárásai) után. in: Budapest Régiségei 33 (1999) 93–101.

**Marosi 2005**

Marosi, Ernő: Sigismund, the Last Luxembourg. in: New York 2005, 121–130.

**Marosi 2006a**

Marosi, Ernő: Fünfzig Jahre Herrschaft Sigismunds in der Kunstgeschichte. in: Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa. Hg. Michel Pauly – François Reinert. Mainz 2006, 233–262.

**Marosi 2006c**

Marosi Ernő: A Zsigmond-kor művészeti öröksége. A késő gótika kezdete. in: Budapest–Luxemburg 2006, 558–564.

**Marosi 2009**

Marosi, Ernő: Ungarn und Passau zur Zeit von König Sigismund von Luxemburg und Erzbischof Georg von Hohenlohe von Gran. in: Der Passauer Dom des Mittelalters. Hg. Michael Hauck – Herbert W. Wurster. Passau 2009, 249–263.

**Marosi 2010**

Marosi Ernő: Zágráb, az internacionális gótika szobrászatának központja. in: Építészet a középkori Dél-Magyarországon. szerk. Kollár Tibor. Budapest 2010, 59–101.

**Marosi 2013**

Marosi, Ernő: Die Skulpturen von Buda im europäischen Kontext. in: Das Konstanzer Konzil. 1414–1418. Weltereignis des Mittelalters. Essays. Hg. Karl-Heinz Braun – Mathias Herweg – Hans W. Hubert – Joachim Schneider – Thomas Zotz. Darmstadt 2013, 175–181.

**Marosi 2014**

Marosi, Ernő: Unvollendet oder überarbeitet? Die Skulpturen von Sigismunds Schloss in Buda. in: Das Konstanzer Konzil. 1414–1418. Weltereignis des Mittelalters. Katalog. Darmstadt 2014, 48–49, 79–80.

**Marti–Němec–Winzeler 2018**

Die Prager Pietà in Bern. Handelsgut – Götzenbild – Museumsexponat. ed. Susan Marti – Richard Němec – Marius Winzeler. Bern–Prag 2018.

**Maurice 1992**

Maurice, Brigitte: Le décor sculpté de la chapelle funéraire de Jean de Bourbon, abbé de Cluny. in: Actes Sluter 1992, 151–164.

#### **Mesqui 2008**

Mesqui, Jean: Le château de Pierrefonds. Une nouvelle vision du monument. in: Bulletin monumental 166 (2008) 197–245.

#### **Mesqui–Ribéra–Pervillé 1980**

Mesqui, Jean – Ribéra-Pervillé, Claude: Les châteaux de Louis d'Orléans et leurs architectes (1391–1407). in: Bulletin monumental 138 (1980) 293–345.

#### **Metje 2018**

Metje, Iris: Acht Propheten aus dem Kölner Rathaus. in: Unter der Lupe. Hg. Manuela Beer – Iris Metje. Köln 2018, 40–49.

#### **Meukow 2011**

Meukow, Kathrin: Stifterfigur der Markgräfin Uta. in: Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. II. Hg. Hartmut Krohm – Holger Kunde. Petersberg 2011, 936–941 (kat. X.22).

#### **Meunier 2006**

Meunier, Florian: Le renouveau de l'architecture civile sous Charles VI, de Bicêtre à l'hôtel de Bourbon. in: Taburet-Delahaye 2006, 219–246.

#### **Mexico 1993**

Tesoros medievales del museo del Louvre. Mexico 1993.

#### **Michler 1995**

Michler, Jürgen: Materialsichtigkeit, Monochromie, Grisaille in der Gotik um 1300. in: Denkmalkunde und Denkmalpflege. Wissen und Wirken. Festschrift für Heinrich Magirius zum 60. Geburtstag am 1. Februar 1994. Hg. Ute Reupert – Thomas Trajkovits – Winfried Werner. Dresden 1995, 197–221.

#### **MM I–V.**

Magyar művelődéstörténet I–V. szerk. Domanovszky Sándor. Budapest é. n.

#### **MM 1300–1470**

Magyarországi művészet 1300–1470 körül. I–II. szerk. Marosi Ernő. Budapest 1987.

#### **Monget 1898–1905**

Monget, Cyprien: La Chartreuse de Dijon d'après les documents des Archives de Bourgogne. I–III. Montreuil-sur-Mer 1898–1905.

#### **Morand 1991**

Morand, Kathleen: Claus Sluter. Artist at the Court of Burgundy. Austin 1991.

#### **Mosneron-Dupin 1990**

Mosneron-Dupin, Isabelle: La Trinité debout en ivoire de Houston et les Trinités bourguignonnes. De Jean de Marville à Jean de la Huerta. in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 43 (1990) 35–65.

#### **Mosneron-Dupin 1992**

Mosneron-Dupin, Isabelle: Les Trinités en Bourgogne, de Jean de Marville à Jean de la Huerta. Réflexions sur l'usage des modèles dans les ateliers de sculpteurs bourguignons. in: Actes Sluter 1992, 193–210.

#### **Moulins 2019**

La sculpture bourbonnaise entre Moyen Âge et Renaissance. sous la dir. Maud Leyoudec – Daniele Rivoletti. Dijon 2019.

**Möseneder 2001**

Möseneder, Karl: Schleier Mariens und Lendentuch Christi: zu Passionsmotiven der Severinsmadonna. in: Das Münster 54 (2001) 98–107.

**Müller 1939b**

Müller, Theodor: Zur monumentalen Salzburger Plastik des frühen 15. Jahrhunderts. in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 6 (1939) 235–250.

**Müller 1962**

Müller, Theodor: Plastik. in: Europäische Kunst um 1400. Wien 1962, 300–310.

**Müller 1966**

Müller, Theodor: Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain: 1400–1500. Harmondsworth 1966.

**Müller 1976**

Müller, Theodor: Gotische Skulptur in Tirol. Bozen–Innsbruck–Wien 1976.

**Müller–Steingraber 1954**

Müller, Theodor – Steingraber, Erich: Die französische Goldemailplastik um 1400. in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 5 (1954) 29–79.

**München 1995**

Das goldene Roessl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400. Hg. Reinhold Baumstark. München 1995.

**Nash 2007a**

Nash, Susie: „A maistre Andrieu Biaunevue, de faire j ymagine de Nostre Dame”. Carving the Virgin and Child. in: Bruges 2007, 66–105.

**Nash 2007b**

Nash, Susie: „maistre de ses euvres de taille et de pointure”. Beauneveu’s Works for John of Berry at Bourges and Mehun-sur-Yèvre. in: Bruges 2007, 144–177

**Nash 2007c**

Nash, Susie: „Adrien Biaunevopt ... faseur des thombes”. André Beauneveu and Sculptural Practice in Late Fourteenth-Century France and Flanders. in: Bruges 2007, 30–65.

**Němec 2015**

Němec, Richard: Architektur – Herrschaft – Land. Die Residenzen Karls IV. in Prag und den Ländern der Böhmisches Krone. Petersberg 2015.

**Novák 2013**

Novák Veronika: Sárkány a porcelánboltban: Luxemburgi Zsigmond és a párizsi ceremóniák. in: Francia-magyar kapcsolatok a középkorban. szerk. Györkös Attila – Kiss Gergely. Debrecen 2013, 253–269.

**Novák 2017**

Novák, Veronika: Cérémonies problématique. Les pratiques des rencontres au sommet à la fin du Moyen Âge et la visite de Sigismond de Luxembourg à Paris en 1416. in: „M’en anei en Ongria” Relations franco-hongroises au Moyen Âge. sous la dir. Attila Györkös – Gergely Kiss. Debrecen 2017, 105–125.

**Nürnberg–New York 1986**

Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance. München 1986.

**Nys 2003**

Nys, Ludovic: Le Triptyque Seilern: une nouvelle hypothèse. in: *Revue de l'Art* 139 (2003) 5–20.

**Olomouc 1999**

Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. III. Olomoucko. ed. Ivo Hlobil – Marek Perůtka. Olomouc 1999.

**Otavský 1998**

Otavský, Karel: Die Dynastie der Luxemburger und die Pariser Kunst unter den letzten Kapetingern. in: *King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of his Era.* ed. Klára Benešová. Prague 1998, 62–68.

**Paatz 1956**

Paatz, Walter: Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert. Heidelberg 1956.

**Paatz 1967**

Paatz, Walter: Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360–1530. Heidelberg 1967.

**Pajot 1938–1941**

Pajot, Solange: La sculpture en Berry à la fin du Moyen Age et au début de la Renaissance. in: *Mémoires de la Société des antiquaires du Centre* 48 (1938–1941) 69–190.

**Pannonhalma 2001**

Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon. szerk. Takács Imre. Pannonhalma 2001.

**Papp 2006**

Papp Szilárd: Zsigmond új rezidenciája Pozsonyban. in: *Budapest–Luxemburg 2006*, 239–245.

**Papp 2014**

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

**Papp 2016**

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

**Papp 2018a**

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.

**Papp 2018b**

The Castle of Vajdahunyad. in: *The Art of Medieval Hungary.* ed. Xavier Barral i Altet – Pál Lővei – Vinni Lucherini – Imre Takács. Roma 2018, 431–434.

**Paravicini–Schnerb 2007**

Paris, capitale des ducs de Bourgogne. dir. Werner Paravicini – Bertrand Schnerb. Paris 2007.

**Paris 1950**

Aubert, Marcel – Beaulieu, Michèle: Musée National du Louvre. Description raisonnée des sculptures du moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes I. Moyen Âge. Paris 1950.

**Paris 1981**

Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V. Paris 1981.

**Paris 1991**

Le trésor de Saint-Denis. sous la dir. Daniel Alcouffe. Paris 1991.

**Paris 1996**

Baron, Françoise: Musée du Louvre. Sculpture française I. Moyen Âge. Paris 1996.

**Paris 1998**

L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285–1328. sous la dir. Danielle Gaborit-Chopin. Paris 1998.

**Paris 2003**

Gaborit-Chopin, Danielle: Ivoires médiévaux V<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle. Paris 2003.

**Paris 2004**

Paris 1400. Les arts sous Charles VI. sous la dir. Elisabeth Taburet-Delahaye. Paris 2004.

**Paris 2012**

Les Belles Heures du duc de Berry. sous la dir. Hélène Grollemund – Pascal Torres. Paris 2012.

**Payre–Andre 2012**

Payre, Marie – Andre, Julie: Sculptures monumentales de la salle des Gardes (kézirat, állapotfelmérés dokumentáció). Pierrefonds 2012.

**Pächt 1989**

Pächt, Otto: Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei. München 1989.

**Penny 1993**

Penny, Nicholas: The Materials of Sculpture. New Haven–London 1993.

**Perger 2005**

Perger, Richard: Wiener Künstler des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit. Regesten. Wien 2005.

**Petrasch 1951**

Petrasch, Ernst: "Weicher" und "eckiger" Stil in der deutschen spätgotischen Architektur. in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 14 (1951) 7–31.

**Pilotelle 1860**

Pilotelle, M.: Note sur les statues de la Tour Maubergeon. in: Bulletin de la société des antiquaires de l'ouest 9 (1860) 375–382.

**Pinder 1929**

Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. I–II. Wildpark-Potsdam 1929.

**Pinkus 2006**

Pinkus, Assaf: Workshops and Patrons of St. Theobald in Thann. Münster 2006.

**Pinkus 2009**

Pinkus, Assaf: Patrons and Narratives of the Parler School. The Marian tympana 1350–1400. München 2009.

**Piretta 2006**

Piretta, Silvia: La scultura. in: Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali. a cura di Enrica Pagella – Elena Rossetti Brezzi – Enrico Castelnuovo. Milano 2006, 234–237.

**Plagnieux 2006**

Plagnieux, Philippe: Jean de Montaigu ou la résistible ascension d'un parvenu à la lumière des arts. in: Taburet-Delahaye 2006, 103–118.

**Plagnieux 2011**

Plagnieux, Philippe: Le parchemin, la pierre et l'Auberge du Saumon. La façade flamboyante de la chapelle Saint-Yves à Paris (1409–1413). in: *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en oeuvre dans l'art médiéval. Mélanges d'histoire de l'art offerts à Éliane Vergnolle. réunis et éd. Yves Gallet.* Turnhout 2011, 163–175.

**Plassmann 2013**

Plassmann, Max: Zur Funktion der Prophetenkammer im Kölner Rathaus. in: *Rheinische Vierteljahrsblätter* 77 (2013) 59–72.

**Plastik in Wien 1970**

Geschichte der Stadt Wien. 7.1. Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien. Wien 1970.

**Pleybert 2001a**

Pleybert, Frédéric: Les sculpteurs du roi. in: *Paris et Charles V. Arts et architecture.* dir. Pleybert, Frédéric. Paris 2001, 186–213.

**Pleybert 2001b**

Pleybert, Frédéric: Art, pouvoir et politique. in: *Paris et Charles V. Arts et architecture.* dir. Pleybert, Frédéric. Paris 2001, 49–58.

**Pleybert 2001c**

Pleybert, Frédéric: Les sculpteurs de Louis de France, duc d'Orléans. in: *L'art gothique dans l'Oise et ses environs (XIIème – XVIème siècle).* sous la dir. Françoise Baron – Robert-Henri Bautier. Beauvais 2001, 207–221.

**Poeschke 2000**

Poeschke, Joachim: Die Skulptur des Mittelalters in Italien. II. Gotik. München 2000.

**Polleross 1988**

Polleross, Friedrich B.: Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert. Worms 1988.

**Prache 1993–1994**

Prache, Anne: La chapelle de Vendôme à la cathédrale de Chartres et l'art flamboyant en Île-de-France. in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47 (1993–1994) 569–575.

**Pradel 1951**

Pradel, Pierre: Art et politique sous Charles V. in: *La Revue des Arts* 1 (1951) 89–93.

**Pradel 1955**

Pradel, Pierre: L'auteur des statues du „Beau Pilier” de la cathédrale d'Amiens. in: *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel. II.* Paris 1955, 390–396.

**Prag–Nürnberg 2016**

Kaiser Karl IV. 1316–2016. Hg. Jiří Fajt – Markus Hörsch. Prag 2016.

**Praha 1990**

Mistr Týnské kalvárie. Ražská řezbářská dílna předhusitské doby. red. Jan Chlíbač. Praha 1990.

**Praha 1996a**

Gotika v západních Čechách (1230–1530). III. ed. Jiří Fajt. Praha 1996.

**Praha 1996b**

Fajt, Jiří – Bartlová, Milena: Svěťice s knihou. Nově zakoupené mistrovské dílo gotického umění. Praha 1996.

**Praha 2006a**

Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437. Hrsg. Fajt, Jiří. München–Berlin 2006.

**Praha 2006c**

Silesia. A Pearl in the Bohemian Crown. Three Periods of Flourishing Artistic Relations. ed. Andrzej Niedzielenko – Vít Vlnas. Praha 2006.

**Praske 1998**

Praske, Tanja: Le „Beau Pilier” de la Cathédrale d’Amiens. Recherches sur le langage de la statuaire (Mémoire de Maîtrise, U. F. R. d’archéologie et histoire de l’art, Paris IV) Paris 1998.

**Prochno 2002**

Prochno, Renate: Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364–1477. Berlin 2002.

**Prochno 2006**

Prochno, Renate: Modèles et copies d’œuvres de Champmol. in: Taburet-Delahaye 2006, 279–293.

**Pujmanová 1997**

Pujmanová, Olga: Portraits of Kings depicted as Magi in Bohemian Painting. in: Gordon–Monnas–Elam 1997, 247–267.

**Quarré 1959–1962**

Moyen Age. Généralités. in: Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Cote-d’Or 25 (1959–1962) 47–49 (Pierre Quarré).

**Quarré 1977**

Quarré, Pierre: Les sculptures de la chapelle de Bourbon a Cluny. in: Mélanges d’Histoire et d’Archéologie offerts au professeur Kenneth John Conant. Macon 1977, 163–172.

**Quarré 1978**

Quarré, Pierre: Höhepunkte burgundischer Bildhauerkunst im späten Mittelalter. Fribourg–Würzburg 1978.

**Quevedo Ibáñez–Hildenbrand–Theiss 2021**

Quevedo Ibáñez, Miguel González de – Hildenbrand, Thomas – Theiss, Harald: Material und Werktechnik. Kunsttechnologischer Befund des Rimini Altares – Experimente zur Bildhauertechnik – Studien zur Oberflächenveredelung und Polychromie mittelalterlicher Alabasterskulptur. in: Frankfurt 2021, 184–227.

**Radocsay 1967**

Radocsay Dénes: A középkori Magyarország faszobrai. Budapest 1967.

**Radocsay 1969a**

Radocsay, Dénes: Die schönen Madonnen und die Plastik in Ungarn. in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 23 (1969) 49–60.

**Radocsay 1969b**

Radocsay Dénes: A barkai Szent Dorottya. in: Művészet 10/9 (1969) 26–28.

**Rapin 2005**

Rapin, Thomas: Les Dampmartin, une dynastie de maîtres d’œuvre. À la lecture des sources (1365–1469). in: Revue historique du Centre-Ouest 4 (2005) 247–271.

**Rapin 2010**

Rapin, Thomas: Les chantiers de Jean de France, duc de Berry. Maîtrise d'ouvrage et architecture à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Diss. Université de Poitiers, Poitiers 2010.

**Raynaud 2002**

Raynaud, Clémence: Guy de Dampmartin et la genèse du gothique flamboyant en France. in: Cahiers archéologiques 50 (2002) 185–200.

**Raynaud 2006**

Raynaud, Clémence: Construction et maîtrise d'œuvre: le cas des chantiers du duc de Berry. in: Taburet-Delahaye 2006, 261–278.

**Recht 1987**

Recht, Roland: Motive, Typen, Zeichnung. Das Vorbild in der Plastik des Spätmittelalters. in: Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt. Hg. Friedrich Möbius – Ernst Schubert. Weimar 1987, 354–384.

**Recht 2007**

Recht, Roland: The European careers of sculptors at the end of the Middle Age. in: The Grand Atelier. Pathways of Art in Europe (5th–18th centuries). ed. Roland Recht. Brussels 2007, 164–175.

**Réau I–III.**

Réau, Louis: Iconographie de l'art chrétien. I–III. Paris 1955–1959.

**Richard-Rivoire 1992**

Richard-Rivoire, Monique: Le décor sur bois à la Chartreuse de Champmol au temps des ducs de Valois. in: Actes Sluter 1992, 249–260.

**Riou 2005**

Riou, Charlotte: Notre Dame de Grasse et la sculpture à Toulouse au XV<sup>e</sup> siècle. in: Polychromies secrètes. Autour de la restauration de deux œuvres majeures du XV<sup>e</sup> siècle toulousain. ed. Alain Daguerre de Hureaux. Toulouse 2005, 14–40.

**Robin 1986**

Robin, Françoise: L'artiste de cour en France. Le jeu des recommandations et des liens familiaux (XIV<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle). in: Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. I. éd. Xavier Barral i Altet. Paris 1986, 537–556.

**Roggen 1934**

Roggen, Domien: Het retabel van Hakendover. in: Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 1 (1934) 108–121.

**Roggen–Verleyen 1934**

Roggen, D. – Verleyen, L.: De portaalsculpturen van het Brusselsche stadhuis. in: Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 1 (1934) 122–148.

**Roggen–Vleeschouwer 1934**

Roggen, D. – Vleeschouwer, M. de: De Apostelen en de Aanbidding der Driekoningen in de St. Maartenskerk te Halle. in: Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 1 (1934) 149–172.

**Roller 2021**

Roller, Stefan: Der Rimini-Altar. Meisterwerk in Alabaster. in: Frankfurt 2021, 24–105.

**Roser 2003**

Roser, Sandrine: L'Art à l'abbaye de Baume-les-Messieurs dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. I–IV. Diss. Université de Franche-Comté, Besançon 2003.



**Roser 2004**

Roser, Sandrine: Baume-les-Messieurs. in: Dijon–Cleveland 2004, 278–282.

**Roser 2006**

Roser, Sandrine: Un prélat comtois méconnu. Amé de Chalon, abbé de Baume-les-Messieurs (1389–1431). in: L'artiste et le clerc. Commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècles). sous la dir. Fabienne Joubert. Paris 2006, 17–39.

**Rossi 2003**

Rossi, Marco: Maestranze ungheresi nel Duomo di Milano. in: Arte Lombarda 139/3 (2003) 28–34.

**Rottenburg 2012**

Diözesanmuseum Rottenburg. Gemälde und Skulpturen 1250–1550. bearb. Melanie Prange – Wolfgang Urban. Ostfildern 2012.

**Rotterdam 2012**

Kemperdick, Stephan – Lammerste, Friso: The Road to Van Eyck. Rotterdam 2012.

**Saint-Denis 1975**

Erlande-Brandenburg, Alain – Babelon, Jean-Pierre – Jenn, Françoise – Jenn, Jean-Marie: Gisants et tombeaux de la basilique de Saint-Denis. Paris 1975.

**Salamagne 2010**

Salamagne, Alain: Le Louvre de Charles V. in: Le Palais & son décor. Au temps de Jean de Berry. sous la dir. Alain Salamagne. Tours 2009, 73–138.

**Saliger 1994a**

Saliger, Arthur: Der Meister von Großlobming in monographischer Sicht. in: Wien 1994, 44–55.

**Saliger 1994b**

Saliger, Arthur: Katalog. in: Wien 1994, 75–193.

**Sallay 1999**

Sallay Dóra: A budai Szent Zsigmond prépostság Fájdalmas Krisztus-szobrának ikonográfiája. in: Budapest Régiségei 33 (1999) 123–139.

**Sallay 2000**

Sallay, Dóra: The Eucharistic Man of Sorrows in Late Medieval Art. in: Annual of Medieval Studies at CEU 6 (2000) 45–80.

**Salzburg 1965**

Schöne Madonnen 1350–1450. bearb. Dieter Großmann. Salzburg 1965.

**Sandron 2006**

Sandron, Dany: La fondation par le cardinal Jean de la Grange de deux chapelles à la cathédrale d'Amiens: une tradition épiscopale devenue manifeste politique à la gloire du roi Charles V. in: L'artiste et le clerc. Commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècles). dir. Fabienne Joubert. Paris 2006, 155–170.

**Sandron 2012**

Sandron, Dany: La cathédrale gothique: du projet au chantier XIII<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècles. in: Amiens. sous la dir. Jean-Luc Bouilleret (La grâce d'une cathédrale) Strasbourg 2012, 41–68.

**Sarkadi Nagy 2012**

Sarkadi Nagy, Emese: Local workshops - foreign connections. Late medieval altarpieces from Transylvania. Ostfildern 2012.

**Sauerländer 1970**

Sauerländer, Willibald: Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270. München 1970.

**Sauerländer 1975**

Sauerländer, Willibald: Les statues royales du transept de Reims. in: *Revue de l'Art* 27 (1975) 9–30.

**Sauerländer 1976**

Sauerländer, Willibald: Reims und Bamberg. Zu Art und Umfang der Übernahmen. in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976) 167–192.

**Sauerländer 1983**

Sauerländer, Willibald: From Stylus to Style. Reflections on the Fate of a Notion. in: *Art History* 6 (1983) 253–270.

**Sauval 1724**

Sauval, Henri: *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*. I–III. Paris 1724.

**Scalini 1980**

Scalini, Mario: Note sulla formazione dell'Armatura di Piastra Italiana 1380–1420. in: *Waffen- und Kostümkunde* 22 (1980) 15–26.

**Schaefer 1954**

Schaefer, Claude: *La sculpture en ronde-bosse au XIV<sup>e</sup> siècle dans le duché de Bourgogne*. Paris 1954.

**Schätti 2007**

Schätti, Nicolas: Jean Prindale et l'activité des ateliers de sculpture franco-flamands à Genève et en Savoie au tournant des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. in: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 58/3 (2007) 13–22.

**Scheller 1995**

Scheller, Robert W.: *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*. Amsterdam 1995.

**Scher 1966**

Scher, Stephen K.: *The Sculpture of André Beauneveu*. Diss. Yale University [1966], Ann Arbor 1967.

**Scher 1968**

Scher, Stephen K.: André Beauneveu and Claus Sluter. in: *Gesta* 7 (1968) 3–14.

**Scher 1971**

Scher, Stephen K.: Un problème de la sculpture en Berry. Les statues de Morogues. in: *Revue de l'Art* 13 (1971) 11–24.

**Scher 1992**

Scher, Stephen K.: Bourges et Dijon. Observations sur les relations entre André Beauneveu, Jean de Cambrai et Claus Sluter. in: *Actes Sluter 1992*, 277–293.

**Schlicht 2005**

Schlicht, Markus: Un 'scandale' architectural vers 1300 – l'intervention de Philippe le Bel dans les choix formels de l'architecture de Saint-Louis de Poissy. in: *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter*. Hg. Christian Freigang – Jean-Claude Schmitt. Berlin 2005, 289–325.

**Schlicht 2012**

Schlicht, Markus: Les fastes du gothiques de Notre-Dame 1280–1430. in: Rouen, primatiale de Normandie. sous la dir. Jean-Charles Descubes. Strasbourg 2012, 51–63.

**Schlicht 2016**

Schlicht, Markus: Die Baumeisterfamilie Deschamps, Papst Clemens V. und der letzte Schrei aus Paris. Bemerkungen zur Porte des Flèches de Kathedrale von Bordeaux. in: Skulptur um 1300 zwischen Paris und Köln. Hg. Michael Grandmontagne – Tobias Kunz. Petersberg 2016.

**Schmengler 2011**

Schmengler, Dagmar: Überlegungen zu Übernahmen und Weiterentwicklung: Reimser „Ausdrucksmotive“ im Wandel. in: Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. I. Hg. Hartmut Krohm – Holger Kunde. Petersberg 2011, 187–194.

**Schmengler 2012**

Schmengler, Dagmar: Das "Baukastenprinzip" der Reimser Bildhauer und das "Naturstudium". Zur Konstruktion von Gesichtern. in: Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. III. Hg. Hartmuth Krohm. Petersberg 2012, 168–179.

**Schmengler 2016**

Schmengler, Dagmar: Die Masken von Reims. Zur Genese negativer Ausdrucksformen zwischen Tradition und Innovation. Berlin–München 2016.

**Schmidt 1971**

Schmidt, Gerhard [recenzió]: Sherman 1969. in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 34 (1971) 72–88.

**Schmidt 1992**

Schmidt, Gerhard: Gotische Bildwerke und ihre Meister. Wien–Köln–Weimar 1992.

**Schmidt 1992a**

Schmidt, Gerhard: Jean de Marville. Artiste suranné ou innovateur? in: Actes Sluter 1992, 295–304.

**Schmidt 2006**

Schmidt, Gerhard: Internationale Gotik versus Schöner Stil. in: Praha 2006a, 540–547.

**Schmoll 1961**

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf: Die burgundische Madonna des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe und ihre Stellung in der Sluter-Nachfolge. in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 6 (1961) 7–28.

**Schmoll 2005**

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf: Die lothringische Skulptur des 14. Jahrhunderts. Ihre Voraussetzungen in der Südchampagne und ihre außerlothringischen Beziehungen. Petersberg 2005.

**Schultes 1986**

Schultes, Lothar: [Der Meister von Großlobming und die Wiener Plastik des schönen Stils](#). in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 39 (1986) 1–40.

**Schultes 1994a**

Schultes, Lothar: Der Skulpturenfund von Buda und der Meister von Großlobming. in: Sigismund von Luxemburg. Kaiser und König im Mitteleuropa 1387–1437. Hrsg. Josef Macek – Ernő Marosi – Ferdinand Seibt. Warendorf 1994, 293–306.

**Schultes 1994b**

Schultes, Lothar: Der Meister von Großlobming und die österreichische Kunst des späten 14. Jahrhunderts. in: Wien 1994, 31–43.

**Schultes 2008**

Schultes, Lothar: Vom „Ritter“ von St. Florian zum Steyrer Figurenzyklus. Prag und Oberösterreich im 14. Jahrhundert. in: Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437). ed. Markéta Jarošová – Jiří Kuthan – Stefan Scholz. Praha 2008, 345–374.

**Schulz 2001**

Schulz, Knut: Mobilität im Handwerk – Wanderwege (Spätmittelalter). in: Europäische Technik im Mittelalter 800 bis 1400. Tradition und Innovation. Hg. Uta Lindgren. Berlin 2001<sup>4</sup>, 503–508.

**Schwarz 1986**

Schwarz, Michael Viktor: Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils. I–II. Worms 1986.

**Schwarz 1990**

Schwarz, Michael Viktor: Das Budaer Ritteratelier und der Anfang des Weichen Stils in der venezianischen Skulptur. in: Internationale Gotik in Mitteleuropa. Hg. Götz Pochat – Brigitte Wagner (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 24) Graz 1990, 269–280.

**Schwarz 1993–1994**

Schwarz, Michael Viktor: Die Schöne Madonna als komplexe Bildform. in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46–47 (1993–1994) 663–678.

**Schwarz 1994**

Schwarz, Michael Viktor: König Sigismund als Mäzen und der Weiche Stil in der Skulptur. in: Sigismund von Luxemburg. Kaiser und König im Mitteleuropa 1387–1437. Hg. Josef Macek – Ernő Marosi – Ferdinand Seibt. Warendorf 1994, 307–338.

**Schwarz 2006**

Schwarz, Michael Viktor: Zsigmond víziója a királyi udvarról: szobrok a budai palotához. in: Budapest–Luxemburg 2006, 225–235.

**Schweigert 1978**

Schweigert, Horst: Gotische Plastik in der Steiermark. in: Gotik in der Steiermark. Graz 1978<sup>2</sup>, 198–215.

**Schweigert 1996**

Schweigert, Horst: Spätgotische Plastik in Österreich von ca. 1360 bis ca. 1430. in: Schatz und Schicksal. Neuberg. Steirische Landesausstellung 1996. Hg. Otto Fraydenegg-Monzello. Graz 1996, 277–299.

**Seidel 1972**

Seidel, Max: Die Elfenbeinmadonna im Domschatz zu Pisa. Studien zur Herkunft und Umbildung französischer Formen im Werk Giovanni Pisanos in der Epoche der Pistoieser Kanzel. in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 16 (1972) 1–50.

**Seidel 2017**

Seidel, Max: Il mito del "Maestro di Rimini". Riflessioni in merito alla scoperta di un capolavoro. in: Prospettiva 167–168 (2017) 3–41.

**Sherman 1969**

Sherman, Claire Richter: The Portraits of Charles V of France (1338–1380). New York 1969.

**Skorka 2009**

Skorka Renáta: Eberhard Windecke itineráriuma. in: *Világtörténet* 31 (2009) 34–50.

**Sobieczky 2019**

Sobieczky, Elisabeth: White in Medieval Sculpture Polychromy – Iconography, Reception, Restoration. in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 82 (2019) 299–320.

**Sohn 2007**

Sohn, Andreas: Paris capitale: quand, comment et pourquoi? in: Paravicini–Schnerb 2007, 9–35.

**Söding 2007**

Söding, Ulrich: "Austria iam genuit qui sic opus edidit". Bildhauer und Bildschnitzer der Spätgotik als "Wanderkünstler" in Italien. in: *Docta manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*. Hg. Johannes Myssok – Jürgen Wiener. Münster 2007, 167–182.

**Söding 2018**

Söding, Ulrich: *Der Schmerzensmann. Bildwerke des Schönen Stils und des frühen Realismus*. München 2018.

**Stasińska 2016**

Stasińska, Agata: *Figury Matki Boskiej z Dzieciątkiem i Chrystusa jako Vir Dolorum z kościoła Św. Doroty we Wrocławiu*. Diss. Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2016.

**Steinmann 1993**

Steinmann, Marc: Das Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden im Kölner Dom. in: *Kölner Domblatt* 58 (1993) 63–144.

**Sterling 1976**

Sterling, Charles: Jan van Eyck avant 1432. in: *Revue de l'art* 33 (1976) 7–82.

**Sterling 1987**

Sterling, Charles: *La peinture médiévale à Paris 1300–1500. I–II*. Paris 1987.

**Steyaert 1974**

Steyaert, John: *The Sculpture of St. Martin's in Halle and related Netherlandish Works*. Diss. University of Michigan, Ann Arbor 1974.

**Steyaert 2000**

Steyaert, John: Sculpture and the van Eycks: Some Mosan Parallels. in: *Investigating Jan van Eyck*. ed. Susan Foister – Sue Jones – Delphine Cool. Turnhout 2000, 119–130.

**Stone 1955**

Stone, Lawrence: *Sculpture in Britain. The Middle Ages*. Harmondsworth 1955.

**Studničková 2010**

Studničková, Milada: Kult des heiligen Sigismund (Sigmund) in Böhmen. in: *Die Heiligen und ihr Kult im Mittelalter*. ed. Eva Doležalová et al. Praha 2010, 299–339.

**Stuttgart 1993**

*Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*. Hg. Georg Weilandt. Stuttgart 1993.

**Suckale 1971**

Suckale, Robert: *Studien zu Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatuen der Ile-de-France zwischen 1230–1300*. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität, München 1971.

**Suckale 1993**

Suckale, Robert: *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*. München 1993.

**Suckale 2002**

Suckale, Robert: [Überlegungen zur Pariser Skulptur unter König Ludwig dem Heiligen \(1236–70\) und König Philipp dem Schönen \(1285–1314\)](#). in: Suckale, Robert: Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge. Berlin 2002, 123–171.

**Suckale 2003a**

Suckale, Robert: Die Porträts Kaiser Karls IV. als Bedeutungsträger. in: Das Porträt vor der Erfindung des Porträts. Hg. Martin Büchsel – Peter Schmidt. Mainz 2003, 191–204.

**Suckale 2003b**

Suckale, Robert: Rogier van der Weydens Bild der Kreuzabnahme und sein Verhältnis zu Rhetorik und Theologie. Zugleich ein Beitrag zur Erneuerung der Stilkritik. in: Suckale, Robert: Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters. Hg. Peter Schmidt – Gregor Wedekind. München–Berlin 2003, 409–431.

**Suckale 2006**

Suckale, Robert: Eine Pariser Marmorstatue der hl. Barbara auf Gotland. in: Architektur und Monumentalskulptur des 12.–14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption. Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag. Hg. Stephan Gasser – Christian Freigang – Bruno Boerner. Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt a. M.–New York–Oxford–Wien 2006, 529–537.

**Suckale 2009**

Suckale, Robert: Schöne Madonnen am Rhein. in: Bonn 2009, 39–119.

**Suckale 2013**

Suckale, Robert: Auf den Spuren einer vergessenen Königin. Ein Hauptwerk der Pariser Hofkunst im Bode-Museum. Petersberg 2013.

**Sullivan 1997**

Sullivan, Ruth Wilkins: The Wilton-dyptich. Mysteries, Majesty and a Complex Exchange of Faith and Power. in: Gazette des Beaux-Arts 139 (1997) 1–18.

**Szakál 1977b**

Szakál Ernő: A budavári gótikus szoborlelet restaurálása. in: Budapest Régiségei 24/3 (1977) 211–215.

**Szende 2006**

Szende, Katalin: Between Hatred and Affection. Towns and Sigismund in Hungary and in the Empire. in: Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa. Hg. Pauly, Michel – Reinert, François. Mainz 2006, 198–210.

**Szulovszky 2005**

A magyar kézművesipar története. szerk. Szulovszky János. Budapest 2005.

**Szűcs 1955**

Szűcs Jenő: Városok és kézművesek a XV. századi Magyarországon. Budapest 1955.

**Taburet-Delahaye 2003**

Taburet-Delahaye, Elisabeth: Joyaux d'or émaillés: quelques réflexions à propos du thème de la Vierge à l'Enfant. in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. IV. Quaderni 15 (2003) 69–75.

**Taburet-Delahaye 2004**

Taburet-Delahaye, Elisabeth: Vie de cour et vie artistique en France vers 1400. in: Laporte 2004, 55–81.

**Taburet-Delahaye 2006**

La création artistique en France autour de 1400. sous la dir. Elisabeth Taburet-Delahaye. Paris 2006.

**Takács 2006**

Takács, Imre: Petrus Kytel, Zsigmond király szobrása. in: Budapest–Luxemburg 2006, 236–238.

**Takács 2008**

Takács, Imre: Transregional artistic cooperation in the 13th century in accordance with some Hungarian court art examples. in: Acta Historiae Artium 49 (2008) 63–76.

**Takács 2015**

Takács, Imre: The Tomb of Queen Gertrude. in: Acta Historiae Artium 56 (2015) 5–88.

**Takács 2018**

Takács Imre: A francia gótika recepciója Magyarországon II. András korában. Budapest 2018.

**Teke 2004**

Teke Zsuzsa: Adalékok Zsigmond várospolitikájához (1387–1405). in: Változatok a történelemre. Tanulmányok Székely György tiszteletére. szerk. Erdei Gyöngyi – Nagy Balázs. Budapest 2004, 225–233.

**Theisen–König 2012**

Theisen, Maria – König, Eberhard: Das Wiener Musterbuch. Kommentarband zur Faksimile-Edition des Musterbuchs, Inv.-Nr. KK 5003/5004 aus der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien. Simbach–Inn 2012.

**Thürlemann 2002**

Thürlemann, Felix: Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog. München–Berlin–London–New York 2002.

**Tomasi 2006**

Tomasi, Michele: L'art en France autour de 1400: éléments pour un bilan. in: Perspective 1 (2006) 97–120.

**Tomasi 2010**

Tomasi, Michele: Artistes de cour en France autour de 1400: institutions, formules et réalités. in: Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica 2/3 (2010) 263–286.

**Tomasi 2017**

Tomasi, Michele: Charlemagne et saint Jacques à la cour du roi de France. Sur l'iconographie du sceptre de Charles V. in: Survivals, revivals, rinascenze – studi in onore di Serena Romano. a cura di Nicolas Bock – Ivan Foletti – Michele Tomasi. Roma 2017, 151–162.

**Torino 2001**

Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte. a cura di Enrica Pagella. Torino 2001.

**Tóth 2006a**

Tóth Sándor: A budai királyi palota épületei a Zsigmond korban. in: Budapest–Luxemburg 2006, 200–217.

**Török 1981**

Török, Gyöngyi: Einige unbeachtete Holzskulpturen des Weichen Stils in Ungarn und ihre Beziehungen zu dem Skulpturenfund in der Burg von Buda. in: Acta Historiae Artium 27 (1981) 209–224.

**Török 2018**

Török Ákos: BTM, gótikus szobrok közetanyaga. Geológiai elődokumentáció, kézirat. Budapest 2018.

**Trento 2002**

Il Gotico nelle Alpi 1350–1450. a cura di Enrico Castelnuovo – Francesca de Gramatica. Trento 2002.

**Trier 1953**

Trier, Eduard: Die Propheten-Figuren des Kölner Rathauses. in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 15 (1953) 79–102.

**Trier 1957**

Trier, Eduard: Die Propheten-Figuren des Kölner Rathauses II. in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 19 (1957) 193–224.

**Troescher 1932**

Troescher, Georg: Claus Sluter und die burgundische Plastik um die Wende des XIV. Jahrhunderts. I. Die herzogliche Bildhauerwerkstatt in Dijon unter ihren Leitern Jean de Marville, Claus Sluter und Claus de Werve. Freiburg in Breisgau 1932.

**Troescher 1940**

Troescher, Georg: Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkung auf die europäische Kunst. I–II. Frankfurt a. M. 1940.

**Ulm 1997**

Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm. Hg. Brigitte Reinhardt – Michael Roth. Ulm 1997.

**Ulmann 1984**

Ulmann, Arnulf von: Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance. Darmstadt 1984.

**Vaivre 1989**

Vaivre, Jean-Bernard: Sur quelques œuvres du mécénat de la seconde branche d'Anjou de la maison de France. I. La datation de la tenture de l'Apocalypse. in: Bulletin monumental 147 (1989) 35–54.

**Verdier 1975**

Verdier, Philippe: La Trinité debout de Champmol. in: Etudes d'art français offertes à Charles Sterling. réun. et publ. Albert Châtelet – Nicole Reynaud. Paris, 1975, 65–90.

**Végh 1987**

Végh János: Zsigmond király képzőművészeti ábrázolásairól. in: Budapest 1987, I, 93–113.

**Végh 1993**

Végh János: Die Bildnisse Kaiser Sigismunds von Luxemburg: Typus und Individuum in den Herrscherdarstellungen am Ende des Mittelalters. in: Künstlerische Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. II. Berlin, 15. – 20. Juli 1992. Hg. Thomas W. Gaehtgens. Berlin 1993, 127–138.

**Végh 1997**

Végh, András: Gotische Statuen aus dem Königspalast von Buda. in: Ulm 1997, 71–85.

**Végh 2006**

Végh András: Zsigmond-kori szoborleletek a budai királyi palota környezetéből. in: Budapest–Luxemburg 2006, 219–224.



**Vidmar 2009**

Vidmar, Polona: Nagrobnik Friderika IX. Ptujskega ternjegova gotska in baročna recepcija. in: *Acta Historiae Artis Slovenica* 14 (2009) 21–40.

**Villela-Petit 2004**

Villela-Petit, Inès: *Le gothique international. L'art en France au temps de Charles VI.* Paris 2004.

**Vingtain–Bromblet 2018**

Vingtain, Dominique – Bromblet, Philippe: Tombeaux de papes et de cardineux avignonnais du XIV<sup>e</sup> siècle. in: *Revue de l'Art* 200/2 (2018) 21–29.

**Vogl 2017**

Vogl, Peter Michael Franz: Das Spital in Eferding – ein mildtätiges Werk einer oberösterreichischen Adelsfamilie. in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Landeskunde und Denkmalpflege Oberösterreich* 162 (2017) 127–140.

**Vöge 1901**

Vöge, Wilhelm: Ueber die Bamberger Domsulpturen. in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 24 (1901) 195–229.

**Völkle 2016**

Völkle, Peter: *Werkplanung und Steinbearbeitung im Mittelalter. Grundlagen der handwerklichen Arbeitstechniken im mittleren Europa von 1000 bis 1500.* Ulm 2016.

**Wailliez–Geelen 1999–2000**

Waillien, Wivine – Geelen, Ingrid: Ensemble sculpté et apôtres du triforium, Brabant, vers 1400–1409. in: *Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bulletin* 28 (1999–2000) 243–249.

**Walczak 2001**

Walczak, Marek: „Alter Christus”. *Studia nad obrazowaniem świętości w sztuce średniowiecznej na przykładzie św. Tomasza Becketa.* Kraków 2001.

**Walczak 2018**

Walczak, Marek: Kunstgeschichtliche Einleitung. in: Kalinowski, Lech – Malkiewiczówna, Helena – Horzela, Dobrosława: *Die mittelalterlichen Glasmalereien in der Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Krakau (CVME, Polen I,1).* Kraków 2018, 61–121.

**Warnke 1985**

Warnke, Martin: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers.* Köln 1985.

**Watson 2000**

Watson, Julia: *Sculpted Fireplaces in Late Medieval France: Imagery and Context.* in: *Seculare Sculpture 1300–1550.* ed. Phillip Lindley – Thomas Frangenberg. Stamford 2000, 144–165.

**Wehli 1978**

Wehli Tünde: Az 1974-ben feltárt budavári szoborleletről. in: *Ars Hungarica* 6 (1978) 131–142.

**Weniger 2012**

Weniger, Matthias: Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer. Geschichte, Kontext und Nachwirkung. in: *Sammelblatt des Historischen Vereins Freising* 42 (2012) 27–59.

**Wetter 2011**

Wetter, Evelin: Objekt, Überlieferung und Narrativ. Spätmittelalterliche Goldschmiedekunst im historischen Königreich Ungarn. Ostfildern 2011.

**Whiteley 1989**

Whiteley Mary: Deux escaliers royaux du XIV<sup>e</sup> siècle: Les "grands degrez" du palais de la Cité et la "grande viz" du Louvre. in: Bulletin monumental 147 (1989) 133–154.

**Wien 1994**

Der Meister von Großlobming. Hg. Arthur Saliger. Wien 1994.

**Wien 2013**

Wien 1450. Der Meister von Schloss Lichtenstein und seine Zeit. Hg. Agnes Husslein-Arco. Wien 2013.

**Wilhelm-Kästner 1958**

Wilhelm-Kästner, Kurt: Gnadenstuhl und Madonna als Doppelfigur. Eine Studie zur westfälischen Plastik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. in: Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag. Köln–Graz 1958, 82–101.

**Wilson 1997**

Wilson, Christopher: Rulers, Artificers and Shoppers: Richard II's Remodelling of Westminster Hall, 1393–99. in: Gordon–Monnas–Elam 1997, 33–59.

**Windecke 1893**

Eberhart Windeckes Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Zeitalters Kaiser Sigmunds. Hg. Wilhelm Altmann. Berlin 1893.

**Winkler 1878**

Winkler, Adolf: Mittelalterliche Grabdenkmale in Ober-Oesterreich. in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale 4 (1878) LVIII–LXI.

**Winter 1987**

Winter, Patrick M. de: Art from the Duchy of Burgundy. in: The Bulletin of The Cleveland Museum of Art 74 (1987) 407–449.

**Wirth 2011**

Wirth, Jean: Die Rhetorik des Faltenwurfs am Beispiel der Naumburger Stifterfiguren. in: Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. II. Hg. Hartmut Krohm – Holger Kunde. Petersberg 2011, 1254–1262.

**Wirth 2017**

Wirth, Jean: La datation de la sculpture médiévale. Genève 2017<sup>2</sup>.

**Witt 2009**

Witt, Sabine: Die Skulpturen der Sluter-Nachfolge in Poligny. Stiftungen und Hofkunst in der Freigrafschaft Burgund unter den Herzögen aus dem Hause Valois. Korb 2009.

**Wolters 1976**

Wolters, Wolfgang: La scultura veneziana gotica (1300–1460). I–II. Venezia 1976.

**Woodman 1981**

Woodman, Francis: The architectural history of Canterbury Cathedral. London–Boston–Henley 1981.

**Woods 2018**

Woods, Kim: Cut in Alabaster. A Material of Sculpture and its European Traditions 1330–1530. London–Turnhout 2018.

**Wrocław 2003**

Guldan-Klamecka, Bożena – Ziomecka, Anna: Sztuka na Śląsku XII-XVI w. Katalog zbiorów. Wrocław 2003.

**Zeman 1992**

Zeman, Georg: Die beiden grossen Siegel des Jean de Berry und des Louis II de Bourbon. Siegelkunst im Dienste fürstlicher Repräsentation. in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 45 (1992) 31–50.

**Zeman 1995**

Zeman, Georg: Studien zur Skulptur am Hof des Jean de Berry. Stilfragen. in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 48 (1995) 165–214.

**Zeman 1996**

Zeman, Georg: Jean de Berry und die Sainte-Chapelle in Bourges. in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 49 (1996) 235–273.

**Zeman 1998**

Zeman, Georg [recenzió]: Heinrichs-Schreiber 1997. in: Kunstchronik 1998/3, 129–135.

**Zolnay 1957**

Zolnay László: Az esztergomi Madonna-torzó. in: Művészettörténeti Értesítő 6 (1957) 21–24.

**Zolnay 1974a**

Zolnay László: A budavári gótikus szoborcsoport feltárásáról. in: Kortárs 18/5 (1974) 776–785.

**Zolnay 1974b**

Zolnay László: Hatszáz esztendő's budavári szobrok feltámadása. in: Budapest 12/5 (1974) 40–43.

**Zolnay 1975b**

Zolnay László: Ünnepek és hétköznapi a középkori Budán. Budapest 1975<sup>2</sup>, 218–226.

**Zolnay 1975c**

Zolnay László: A budai gótikus szoborgaléria divattörténete I–II. in: Budapest 13/4 (1975) 40–44; 13/5 (1975) 40–44.

**Zolnay 1976a**

Zolnay, László: Der gotische Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. in: Acta Historiae Artium 22 (1976) 173–331.

**Zolnay 1976b**

Zolnay László: A Luxemburg-ház kőcímere és kőkorona-töredék a budavári ásatás leletei között. in: Művészettörténeti Értesítő 25 (1976) 218–233.

**Zolnay 1976c**

Zolnay László: Lovag és herold a budai gótikus szobrok között. Művészettörténeti miniatúr. in: Művészet 17/4 (1976) 3–8.

**Zolnay 1977a**

Zolnay László: Az 1967–1975. évi budavári ásatásokról s az itt talált gótikus szoborcsoportról. in: Budapest Régiségei 24/3 (1977) 3–164; 24/4 (1977) 3–239.

**Zolnay 1977b**

Zolnay, László: Les statues gothiques trouvées au château de Buda. in: Revue de l'Art 36 (1977) 46–56.

**Zolnay 1977d**

Zolnay László: Kincses Magyarország. Középkori művelődésünk történetéből. Budapest 1977, 465–505.

**Zolnay 1981a**

Zolnay László: A budai vár. Budapest 1981.

**Zolnay 1981b**

Zolnay László: Budavári gótikus szoborleletek. in: Budapest enciklopédia. Budapest 1981(3), 41–44.

**Zolnay 1982**

Zolnay László: Az elátkozott Buda – Buda aranykora. Budapest 1982.

**Zolnay 1986**

Zolnay László: Hírünk és hamvunk. Budapest 1986.

**Zolnay–Marosi 1989**

Zolnay László–Marosi Ernő: A budavári szoborlelet. Budapest 1989.

**Zolnay – Szakál 1976**

Zolnay László – Szakál Ernő: A budavári gótikus szoborlelet. Budapest 1976.

**Zykan 1963**

Zykan, Josef: Die Plastik. in: Die Gotik in Niederösterreich. Kunst, Kultur und Geschichte eines Landes im Spätmittelalter. bearb. Fritz Dworschak – Harry Kühnel. Wien 1963, 125–142.

dc\_2019\_22

## Katalógus

A katalógusba a szoboregyüttesnek azon darabjait vettem csak fel, melyekről e tanulmány témakörének a szemszögéből érdemesnek tűnt nyilatkozni, s reményeim szerint tudtam is róluk lényegi megállapításokat tenni. A dolog természetéből következően így jobbra nagyobb méretű és épebben fennmaradt figurákról és fejtörésekről van szó. Vannak azonban olyan méretes, s kevésbé sérült szobrok is, melyek ugyan az együttes legfőbb darabjai közé tartoznak, mégsem kerültek be e válogatásba, mivel róluk mostani szempontunkból, s legalábbis az én felkészültségemmel nem tudtam használható információkat adni.

A tételek sorrendjét az határozta meg, hogy a tanulmány III. fejezetében hogyan követi egymást az egyes szobrok tárgyalása. A katalógus leírásai három részre tagolódnak. Elöl az alapadatok olvashatók. A leltárszám után zárójelben megadom azt a katalógusszámot is, amit a darabok a feltárásukat követően kaptak, s amellyel a mai napig a leginkább jelölik őket a szakirodalomban (ld. Zolnay 1976a, 263–327; Zolnay 1977a, 45–69; illetve Zolnay–Marosi 1989, 131–156. o. jegyzékeit). A méretadatok centiméterben értendő, fél centiméteres pontossággal adtam meg őket, és az m (magasság), sz (szélesség), v (vastagság), illetve h (hossz) betűk jelölik fajtájukat (ahol e betűket nem használom a számok előtt, befoglaló méretekről van szó). Az anyagmeghatározás nem geológiai, hanem szobrászi értelemben történt, mivel előbbinek itt nem sok értelme lenne, ráadásul e témáról a monográfiában külön tanulmány fog szólni. Módy Péter segítségével a kőanyag három jellemzője került meghatározásra: a szemcseméret, a keménység (azaz tömörség) és a homogenitás. E tulajdonságokat relatív értelemben határoztuk meg, azaz elsősorban azt figyeltük, hogy az együttes egészén belül e jellemzők hogyan viszonyulnak egymáshoz.

Mivel a hetvenes években, Szakál Ernő vezetésével történt restaurálás során szinte kivétel nélkül olyan darabokat ragasztottak össze, melyek törésfelület mentén illeszkedtek egymáshoz, az állapotleírásban csak az ettől eltérő eseteket említem. A felületkezeléssel kapcsolatos „simított” kifejezés a reszelt, csiszolt felszínre is vonatkozik, az ezen eljárásokhoz használt eszközök finomságából, illetve durvaságából következő különbségeket ugyanis legtöbbször nagyon nehéz meghatározni. A zugokban itt-ott megfigyelhető szerszámnyomokat általában nem említem, csak ha annak külön jelentőségét láttam a faragás folyamatát illetően. Ha viszont egy felületen tudatosan hagyták meg a szerszámnyomokat, azzal alakítva ki a kő végleges, már csak festéssel módosított textúráját, azt minden esetben jeleztem. A festésmaradványok feltérképezését Galambos Éva és Varga Tímea végezte el szemrevételezéssel és fejmikroszkóp használatával.

A tételek második egységében, a szobrok leírásakor – de már állapotuk bemutatásánál is – az oldalak és irányok, azaz a jobb és bal megjelölése két szempont szerint történt. Ha konkrét testrészhez kötődik, az értelemszerű (pl. jobb láb, bal csipő), ha azonban iránymegjelölésről van szó (azaz jobb oldalon, balra, vagy jobb felé), akkor a néző szemszögéből, szemből értendő. A leírásokban nincsen szó az adott darab további töredékekkel történő, lehetséges kiegészítéséről, egymás közti stíluskapcsolatokról, vagy ikonográfiai meghatározásokról sem. Mindezek ugyanis témánk szempontjából csak bizonyos esetekben relevánsak, s kifejtésükre a készülő monográfia további fejezeteiben fog sor kerülni. A már körvonalazódott ikonográfiai meghatározások a tételcímekben ugyanakkor tükröződnek.

A bibliográfiában igyekeztem a darabok szakirodalmi említésének minél teljesebb körét megadni, noha ez egyrészt aligha sikerülhetett száz százalékosan, néhány esetben viszont majdnem áttekinthetetlen mennyiséget eredményezett. Nem tüntettem fel azonban a csak jegyzékekben és lábjegyzetekben lévő hivatkozásokat – csak ha valami miatt fontosnak tartottam őket –, s nem szerepeltetem azokat a közléseket sem, melyekben egy szobornak csak a képe jelent meg. Ha egy említett faragvánnyal kapcsolatban az adott irodalom nem hivatkozott a leltári-, vagy korábbi katalógusszámára, csak akkor vettem fel, amennyiben ezek hiányában is egyértelműen eldönthető volt, melyik darabról is van szó.

## [1] Prófétafej

*ltsz.:* 75.1.53 (kat. 55)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 18; sz.: 14,5; v.: 12,5

*anyag:* finom szemcséjű, kemény, kifejezetten homogén mészkő

*állapot:* a nyak aljánál letört fejhez a csuklya négy további, apróbb töredékét lehetett hozzáilleszteni; a faragvány jórészt ép, csak a fejet borító drapéria szegélye töredezett; kisebb méretű, roncsolt területek a homlokon, a szakállon és a csuklya kiálló redőin láthatók; az arc, a nyak és a csuklya felületét többféle fogasvésővel történt kialakítás után lesimították; a szakáll és a bajusz tömbjének felszínét laposvésővel vagdalták be a restaurálás során az egyes darabok illesztésénél a törésvonalakat tömítették; a fej alsó törésfelületébe kiállítása érdekében csaplyukat fúrtak

*festés:* nincsenek festésnyomok; a homlokon látható rózsaszín elszíneződés, amely nem rétegszerű és nem láthatók benne pigmentek, minden bizonnyal annak a téglának a lenyomata, melyet a feltáráskor mellette találtak meg; a törésfelületeken látható halvány fehér réteg vagy sókirkódás vagy valamilyen anyagnak a kőzetből történt kiválása

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

A férfifejet ábrázoló faragvány a szoboregüttesen belül nem csak a legjobb minőségű darabok közé tartozik, de bizonyos jellemzői alapján kivételesnek mondható. Az idős és bölcs embertípust megjelenítő fej az illető kinézetén túl expresszív, pszichologizáló karakterű arckifejezésével a lelkiállapotát is igyekszik bemutatni. Az erősebben feldúlt, belső fájdalommal teli arc nem kevés rezignáltságot, beletörődést is sugároz. A szobrász a hangsúlyosan plasztikus formaadás mellett ezeket az érzelmeket a fej elemeinek szabálytalanságával, aszimmetriájukkal, s olykor szinte karikatúraszerű eltúlzásukkal jelenítette meg ilyen hatásosan.

Az eredetileg minden bizonnyal egészalakos ábrázoláshoz tartozó fej egykori pozíciójáról a szobor részben fennmaradt bal válla alapján alkothatunk fogalmat. Felsőtestéhez képest a fej kissé jobbra dőlt, s jobb felé valamelyest el is fordult. Utóbbi mozdulatot főként a csuklya hátoldalán látható, ezzel megfeleltethető módon ívelődő ráncok, de valószínűleg az arcot balról keretező, s a test középtengelyének az irányából felhúzódó redő is tükrözi. Az igen érzékenyen megfaragott, kifejezetten csontos, aszketikus arcnak az erős plasztikai játékkal szinte a teljes felületét hullámzó, zaklatott felszínre formálták. A járom- és a szemöldökcsontok valószerűtlenül ugranak ki az arcból, melybe apró, szabálytalan alakú, táskás szemek süppednek bele, a szakáll pedig jelentősebb tömbbel nyúlik előre. Ezeket az alapformákat az életkor, illetve a lelkiállapot hangsúlyozott érzékeltetéséhez a homlokon vékonyabb, hullámos bekarcolásokkal, az orrtőnél és a szemek körül pedig vastagabb bevésésekkel tagolták, összeráncolt homlokot és fel-, illetve összehúzott szemöldököt megjelenítve. Az enyhén nyitott, lefelé görbülő száját a szakállal egybeolvadó bajusz kereteli. A szőrzet tömbjének felületét sűrű bevágásokkal vagdalták fel, kontrasztba állítva a faragvány többi, simított részletével (bizonyos, hogy e megoldásnál nem befejezetlenségről van szó). Körbefogva az arcot, a fejre csuklya borul, amit enyhe ívű, nyugodtan futó ráncok tagolnak, szinte a fej kifejezésének ellentételezéseként.



*Zolnay 1976a, 320; Marosi 1976a, 347, 349; Zolnay 1977a, 67–68 (kat. 55), 119, 201. kép; Szakál 1977a, 204; Wehli 1978, 132, 134. o., 73. kép; Szakál 1984, 274, 276. o., 52, 69. kép; Entz 1984, 324; Marosi 1984, 328; Schwarż 1986, 453, 457–458. o., 169. kép; Marosi 1987c, 252, 261 (kat. Sz.18); MM 1300–1470, 582. o., 1185. kép (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 12, 25–26, 94. o., 14, 15. kép (Zolnay László), 94, 148, 153 (kat. 55), 44, 45. kép (Marosi Ernő); Marosi 1991a, 258; Marosi 1994a, 60; Saliger 1994b, 176; Heinrichs-Schreiber 1997, 231. o., 312. kép; Végb 1997, 77, 80, 266 (kat. 8e); Paris 2001, 102 (kat. 12e); Rossi 2003, 33; Budapest–Luxemburg 2006, 326 (kat. 4.18 – Takács Imre); New York 2005, 306 (Marosi, Ernő); Prága 2006a, 582 (Marosi, Ernő); Brussels 2007, 294 (kat. VIII.3); Konstanz 2014, 80 (kat. 17d – Marosi, Ernő); Hubel 2014, 341–342. o., 119. kép; Budapest 2016, 254 (kat. 5.H.36 – Papp Szilárd)*

**[2] Férfiszent torzója**

*ltsz.:* 75.1.35 (kat. 35)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 72; sz.: 29; v.: 25

*anyag:* finom szemcséjű, kemény, kifejezetten homogén mészkő

*állapot:* az egyetlen darabban előkerült törzshöz a jobb alkar két töredékét, a vele, s egykor a törzssel is egybefaragott kézfejet és néhány apró drapériatöredéket lehetett hozzáilleszteni; hiányzik a fej, a bal kézfej, a jobb kéz ujjainak nagyobb része, s töredékes a köpenynek főként a szegélye, illetve néhány helyen a talpázat széle is; a bal kar végében önállóan kifaragott, s beillesztett, kúp alakú kőcsap látható, ami maga is két külön darabból áll, s amelyet a feltárás után kiszedtek, majd visszahelyeztek a kar üregébe; miután e csapnak a karból kiálló előoldala törött, amit egy gyűrűszerű, kissé szabálytalan kitüremkedés fog körbe, valójában csak a belső darab maga a csap, s a külső már a kéznek a ruhaujj végével borított csuklórésze, melyről a kézfej letört; a részben simított talpazaton nagyobb, tompahegyű fogasvésőnyomok vehetők ki, ahogyan a nyakrészen is, s ugyanezzel a szerszámmal faragták síkra a talpázat alját; a köpeny külseje és a jobb kézfej simított, utóbbin azonban még kivehetők egy finomabb fogasszerszám kaparásnyomai is; ellentétben simított külsejével, ugyanilyen finoman fogazott szerszámmal kaparták fel a köpeny belsejének teljes felületét is; a tunika felszínét kisméretű holdvésővel, jobbára alulról felfelé egységesen felborzolták

*festés:* a nyakon és a jobb kézfejen elbarnult inkarnát látható; a tunikát alapozás nélküli szürke festés fedi; a köpeny külsején néhány apró foltban világosbarna, belsején pedig nagyobb felületeken – például a talpázatra ráterülő és visszaforduló részekenél – szürke festésnyomok érzékelhetők; a feltárás után a szakállon még vörösesbarna, a talpazaton szürkés-kék, a jobb lábfejnél lévő törésselületen pedig a tunika és a talpázat színeinek foltjait lehetett kivenni

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

Az álló férfialakot ábrázoló szobor az együttes egyik legkiemelkedőbb minőségű darabja. Klasszikus antik kontraposztú, természetes testtartása, továbbá nyúlánk arányai feltűnően kiegyensúlyozott, harmonikus összképet eredményeznek főnézetének, könnyeddé, sőt, szinte légiessé téve a figurát. Oldalnézetei ugyanakkor zártabbak, tömörszerűbbek, emlékeztetve a kifaragandó kőhasáb alapfomájára. A minden oldalról finoman és visszafogottan szerkesztett kompozíció mellett a szobor részleteinek a kidolgozása is elsősorú szobrászról tanúskodik, aki kerülve a túlzásokat, jórészt az egyszerűségre és a valószerű megoldásokra törekedett.

Az alak vékony, terepfelszín ábrázoló talpázata, melyet majdnem teljesen betakar a ráomló drapéria, nagyjából ovális alapformát mutat. A figura öltözete szinte teljesen beburkolja a testét, melynek jellemzőbb részei azonban áttűnnek alóla, s ez világosan kirajzolja a drapériák kompozíciójával is kiemelt testtartását. Az enyhe kontraposztú figurának a bal a támasztó, s a jobb a kilépő lába, de alsóteste csak alig észrevehetően dől jobb felé. A ferde vonalú, s kibugyanó ruhával takart derékkötés felett a felsőtest egy szakaszon kissé balra hajlik, hogy aztán

függőleges helyzetbe álljon, s a vállvonal már jobb felé ereszkedjen. A fejtartás ezek alapján ugyan nem állapítható meg, de a mellrészben megjelenő, s hullámzó, vékony szakáll pozíciója miatt az alak minden bizonnyal egyenesen tartotta a fejét. Jobbját a figura teste mellett lelógatja, s eres, szikár, enyhén ökölbe szorított kézfejének ujjai a drapérián kivehető törésfelület alapján egykor hozzáérttek combjához. Bal karját viszont könyökben felemeli, részben a teste elé, és derekához szorítja vele köpenye felvont szélét.

A figura öltözete a talapzatig lenyúló tunikából, s erre ráboruló, rövidebb köpenyből áll. A deréknál megkötött tunikának vékonyabb az anyaga, s felborzolt felülete durvább szövésű, mégis puha ruhát juttat az eszünkbe. A mindkét vállra ráterülő, a nyaknál gallérszerű felgyűrődést mutató köpeny, ami a figura elejét, illetve jobb oldalát nagyrészt szabadon hagyja, vastagabb, súlyos anyagot jelenít meg. Ennek megfelelően a két ruhadarab redőzetének a kidolgozása is eltér egymástól. Az előbbin vékony, sűrűbben elhelyezkedő, a jobb karon már-már harmonikaszerűen gyűrődő, s olykor mozgalmassabb kompozíciójú ráncok láthatók, a köpenyt viszont csupán néhány laposan megformált, szétterülő, s nyugodtabb vonalvezetésű redő tagolja, eltekintve persze a bal kar által felfogott szélétől. Szokatlan érdekessége a köpenynek, hogy nem egy rétegben terül rá az alakra, hanem kétrét hajtva, ami a ruhadarab széleinél, azaz főként alul érzékelhető világosan. Itt ugyanis az alsó rétege jobbára kinyúlik a felső alól, s miután az előbbi így belső oldalát mutatja kifelé, az is jól látszik, hogy fogasvésővel felborzolt felületével megkülönböztették a köpeny külsejének simított felszínétől.

*Zolnay 1976a, 212, 213, 303. o., 50. kép; Zolnay 1977a, 60. o., 176–177. kép; Szakál 1977a, 200, 202; Szakál 1984, 272. o., 11. kép; Marosi 1984, 328; Schwarż 1986, 453, 457, 458; Marosi 1987c, 252, 260–261; MM 1300–1470, 580, 582. o., 1181. kép (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 23, 25, 48, 60, 61 (Zolnay László), 94, 142, 143, 147–148, 153. o., 50, 52. kép (Marosi Ernő); Végh 1997, 77, 80, 264–265; Paris 2001, 101–102 (kat. 12d); Schwarż 2006, 230; Budapest–Luxemburg 2006, 320–321 (4.14 – Takács Imre), 326; Marosi 2013, 180.*

**[3] Angyali üdvözlés (?) Máriájának torzója**

*ltsz.:* 75.1.32 (torzó), 50.458 (kezek); (kat. 32)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4 (torzó); palotakápolna déli oldalánál, VIII. gödör, 508–965/5m, épülettörmelékes, középkori anyagot tartalmazó feltöltés (kezek)

*feltárás:* Gerevich László ásatása, 1949 (kezek); Zolnay László ásatása, 1974 (torzó)

*méret:* m.: 68; sz.: 26,5; v.: 25

*anyag:* finom szemcséjű, kemény, kifejezetten homogén mészkő

*állapot:* az egyetlen darabban előkerült torzóhoz csupán a jobb vállnak a szobor mellett megtalált kőpótlását, valamint a figurának egy korábbi ásatásból származó, de egy raktár mélyén csak 1998-ban újra felfedezett kezeit lehetett hozzáilleszteni; hiányzik a fej, a talapzat körben teljesen törött, s a drapéria redői sok helyen töredezetek, illetve roncsoltak; a váll kőpótlásához hasonlóan a nyakon síkra faragott és sűrűn felpikkelt illesztési felület látható, közepében használat nyomait nem mutató, befaragott csaplyukkal; míg a váll kőpótlásánál fogasvésővel faragták meg az illesztési felületeket és lapossal pikkelték fel őket, a nyaknál ez pont fordítva történt; az alsótest két helyén is látható utólagos lefaragás, a jobb alkar alatt egy erőteljesebben kiálló, függőleges redőn tíz–tizenkét centiméter hosszán, valamint alatta kissé jobbra, egy közvetlenül a talapzat feletti másik drapériaredőn; a faragott felületek általában simítottak, de a drapéria mélyedéseiben sok helyen megmaradt a nyoma annak, hogy a felületet egy korábbi fázisban finoman fogazott szerszámmal felborzolták; a talapzat alját nagyobb, tompahegyű fogasvésővel faragták síkra; a hátoldal középső, függőleges redővájatában tizennyolc–húsz darab rövid, vízszintes bekarcolás látható egymás alatt, a festést követő időből

*festés:* a nyakon barnás, a kezeken viszont pirosas festésnyomok láthatók, melyek az inkarnátnak az eltérő fennmaradás következtében különféle színűvé átalakult maradványai; előbbihez hasonló, jelenleg barnás festés fedi a tunikát és a haját is; a tunika ujjainak gombjain a feltáráskor aranyozás volt látható; a köpeny külsejét nagyobb foltokban alapozás nélküli, élénk kék festésmaradványok borítják, belsején, a galléron és a talapzat felett pedig barnás-drappos színű festés látható

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

Az álló női alakot ábrázoló szobor az együttes legjobb minőségű darabjai közé tartozik. A főnézetét tekintve teljesen zárt kontúrú, de a testét nagyrészt beburkoló köpeny miatt is összefogott, kompakt megjelenésű figurának arányos a tömeg-megformálása, és annak ellenére kiegyensúlyozott a kontrasztja, hogy testrészei nem tűnnek előöltözete alól. Átlátható és egyszerű drapériakompozíciója változatos, néhol szinte virtuóz részletekkel párosul, melyek megformálása kifejezetten rutinos szobrászra vall. A budai, kisebb méretű figurák túlnyomó részével ellentétben az alak kibontásánál mestere teljesen elszakadt az eredeti kötömb oldalsíkjaitól, még a hátoldal esetében is, s így az alapvetően egyetlen főnézetre komponált szobor mégis szinte egy modern értelemben vett körplasztika képzetét kelti.

A figura lapos, terepfelszínt imitáló talapzaton helyezkedik el, amely szélének töredékessége és a ráboruló drapéria miatt alig vehető ki. Enyhe, gótikus kontrasztban áll, testének, illetve tunikaredőinek ívelődése alapján bal lába a támasztó, a másik pedig a kilépő.

Alsótteste tehát jobbra, a felső pedig kissé határozottabban bal felé dől, s feje szintén jobbra billenhetett, bár teljesen az sem kizárt, hogy törzsének ívelődését követte. Az alsóhoz képest a felsőttest jobb felé valamelyest el is fordul, ami a vállak enyhén átlós vonala és a köpeny hátának négy-öt, ennek megfelelően csavarodó redője alapján világosan érzékelhető. Az alak imára teszi össze maga előtt finoman megfaragott kezeit, melyeken a bütyköket és az ujjpercek ráncait is megjelenítették. Fejére már csak a melle előtt kétoldalt, egészen a karokig lenyúló, s részben köpenye alá befutó haja utal. A hullámzó, szögletes keresztmetszetű tincseket, melyek visszakunkorodó végződéseket is mutatnak, viszonylag laposan, aláfaragások nélkül dolgozták ki.

A figura öltözete deréknál megkötött tunikából, s arra ráboruló, a testét jelentős mértékben betakaró köpenyből áll. A tunika íves nyakkivágású, gombokkal összefogott ujjai harmonikaszerű ráncokkal feszülnek rá az alsókarokra, derékkötőjének pedig csak két lelógó vége látható a laposan kibuggyanó redők alatt. Az enyhén szétnyíló köpeny miatt balra lent, a talpazat felett még megjelenik két igen plasztikus, függőlegesen lefutó redője is. Az ugyancsak a földig lenyúló köpeny mindkét vállra ráterül, a nyak körül szélesebb sávban gallérszerűen visszahajtván, s a felsőttest előtt szétnyílik. Csípő alatt azonban az egyik szélét jobb karjával áthúzza az alak az alsótteste előtt, derekához felvonva a végét, s a drapéria e részét sűrűn egymás alatt elhelyezkedő, V alakú redők töltik ki. Felső szélének itt feltűnő az a megoldása, hogy kifelé nagyobb mértékben visszahajtották, s így a lepel nagyjából a térdekig dupla rétegben hull alá az alsóttest előtt. A nyaktól jobbra, a köpeny és az itt lenyúló hajtincsek között egy további ruhadarab csekély részlete is megjelenik. Pozíciója és alakja alapján egyértelmű, hogy a figura fejét egykor beborító kendő végéről van szó, melynek alsó széleire, miután az alak oldalain és hátán nem jelenik meg, a köpeny körben ráterül.

*Zolnay 1974a, 783; Zolnay 1975c, I, 44. o., kép: 44. o.; Zolnay–Szakál 1976, 33. o., 76, 77. kép; Marosi 1976a, 336, 346, 350. o., 11. kép; Zolnay 1976a, 210, 297–298; Zolnay 1977a, 58, 59, 99. o., 170–171. kép; Szakál 1977a, 200, 205; Szakál 1977c, 51; Zolnay 1977d, 500, 501. o., kép: 475; Wehli 1978, 133; Szakál 1984, 272. o., 16, 18. kép; Marosi 1984, 328; Tóth 1984, 331; Marosi 1987c, 268; MM 1300–1470, 580. o., 33. színes kép (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 25, 44, 45, 60 (Zolnay László), 88, 93, 94, 142, 146–147. o., 21, 22, 30. kép (Marosi Ernő); Marosi 1991a, 257, 258; Heinrichs-Schreiber 1994, 25. o., 13. kép; Marosi 1994a, 62; Heinrichs-Schreiber 1997, 231. o., 314. kép; Marosi 1999, 98; Végh 1997, 77; Magyar 1999, 129; Bruxelles 1999, 129 (kat. 42 – Magyar, Károly); Paris 2001, 101–102 (kat. 12c), kép: 28. o.; Végh 2001, 66; Róma–Budapest 2001–2002, 291 (kat. 3.6); Rossi 2003, 32; Marosi 2006b, 34; Végh 2006, 222. o., 5. kép; Budapest–Luxemburg 2006, 327–328 (4.19 – Takács Imre); Marosi 2005, 128; Marosi 2006d, 578; Marosi 2013, 176.*

**[4] Férfialak torzója**

*ltsz.:* 75.1.19 (kat. 19)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 109,5; sz.: 50; v.: 36

*anyag:* közepes szemcséjű, középkemény, kissé inhomogén mészkő

*állapot:* a talapzatától a vállig fennmaradt figura felsőteste két jelentősebb darabból áll, amihez további huszonnégy nagyobb, illetve tizennyolc kisebb töredéket lehetett hozzáilleszteni, túlnyomóan az alsó részen; elveszett a fej, a jobb kar, s a balnak a kézfeje; nagyobb hiányok láthatók a bal combnál és a jobb kar alatti sávban, illetve a talplemez elülső felén, jobbra; a megmaradt, faragott részek számos helyen roncsoltak; a fenti állapot ellenére a figura tömege, de részleteinek nagy többsége is jól érzékelhető; a faragott felületeket simították; a figura hátát egy hosszú, függőleges sávban laposvésővel durván kivájták a szobor állékonysága érdekében belsejében több helyen készült kisebb, modern formájú pótlás, s egy-két esetben a töréshézagokat is tömítették; 1992-es kiállítása előtt a szobor anyagát beitatással megerősítették

*festés:* nincsenek festésnyomok; a hátoldalon kisebb-nagyobb foltokban rétegszerű, szürke szennyeződés látható; elsősorban a törésfelületeken vehető ki egy halvány fehér, foltokban jelentkező réteg, ami vagy sókirkódás, vagy valamilyen, a kőzetből kiváló anyag maradványa; néhány helyen valószínűleg rozsdából származó, vörösesbarna elszíneződés látható a kőzeten

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

Az öltözete alapján férfialakot ábrázoló szobor a töredékessége ellenére az együttes legmonumentálisabb hatású darabja. Az álló figura megjelenése kifejezetten tömörszerű, a szobor kontúrja eredetileg teljesen zárt volt. Az alak statikus, szinte merev testtartásába némi mozgalmasságot csupán két karjának mozdulata jelent(ett), melyek azonban a szobor körvonalából szintén nem nyúltak ki. Ehhez az összképhez erőteljesen hozzájárul a figurát meghatározó, jórészt vastag anyagú, súlyos öltözet is, amely a testrészeket gyakorlatilag teljesen eltakarja. Noha a szobor hátoldalát egyetlen síkhoz igazították, mind össztömegét, mind részleteit illetően kifejezetten plasztikusan dolgozták ki, túlnyomóan nagyvonalú, nem részletezett, egyszerű formákkal. A kőfaragó képességeire olyan megoldások utalnak, mint a bal felkar ruhaujjának bonyolult, sőt, szertelen redőkezelése, illetve kétoldalt, a felső ruha talapzatig lenyúló karkivágásának merészen mély befaragásai. Minőségi bizonytalanságról, illetve a kiinduló kőtömb adta lehetőségekről árulkodik azonban a felsőtest bal kar alatti oldala, mely a vállhoz képest aránytalanul beszűkül, továbbá kezének lenyomata alapján a feltűnően rövid egykori jobb kar.

A figura négyyszögű, sarkain átlósan lemetszett, s oldalainak alján és tetején élszedéssel alakított, vékony talplemezen áll, melyet öltözetének drapériái felülről teljesen betakarnak, s amely sehol nem nyúlik túl alakjának a kontúrján. Alig észrevehető, enyhe gótikus kontraposztban ábrázolták, amire mai, fej nélküli állapotában csak néhány apró jel utal. Bal lábfejének a drapéria alól kibukkanó hegye, pontosabban annak oldalra kiálló pozíciója alapján ez a kilépő lába, s a másik, a ruha alatt egyáltalán nem érzékelhető a támasztó. Felsőteste ennek megfelelően jobbra

minimális mértékben elhajlik, amit csak jobb felé eső vállvonala, illetve mellrészének hossz tengelyében a ruha varrásvonalának ívelődése mutat. A kontrapoztnak megfelelően a figura a fejét valószínűleg visszafelé, azaz balra döntötte, bár teljesen az sem kizárt, hogy az a felsőtest ívelődését követte. Vállának a törzséhez képest enyhe jobb felé fordulása arra utal, hogy ebbe az irányba valamelyest el is fordult. A két kéz mozdulata jórészt még meghatározható. Bal karját a figura behajlítva felfelé, melle elé emeli, csuklónál letört kézfejének pozíciójára a szobron azonban már semmi nem utal. Miután a díszöv közepén, az utolsó kazettának mind az előlapján, mind alsó felületén apró, kiálló csonkok láthatók, ráadásul utóbbin ezek kontúrja három kisebb, egymás mellé sorolt körvonalat ad ki, bizonyos, hogy az alak a jobb kezével megmarkolta az övét (e kazetta előlapján tehát hüvelyk-, alján pedig további három ujjának lenyomata látható). A jobb kar e pozíciójára az is utal, hogy az öv bal felé eső két kazettájának az előzőhöz képest nem tükrös, hanem sík a homlokoldala, melyek ráadásul egyenetlenül vannak megfaragva. Nyilvánvalóan takarásban voltak a jobb kar miatt, s így nehezebb volt a szerszámokkal hozzájuk férni.

Az alakot előkelő, drága öltözetben ábrázolták. Az alsó ruha csak a karokon jelenik meg, melyeket kifejezetten bő, a csuklónál viszont összefogott, vékonyabb anyagú ing takar. Drapériáját feltűnően plasztikusan, s rendezetlenül gyűrődve formálták meg. Az e fölött viselt, földig lenyúló ruhadarab, amely vastag, puha anyagú, a mell felső részére rásimul, lejjebb viszont sűrűn egymás mellett futó, függőleges ráncok tagolják. A felül még teljesen szabályos redők lejjebb kissé oldottabb vonalvezetésűek, s közvetlenül a talpzat felett éles gyűrődésekkel torlódhatnak fel. E ruhadarabnak oldalt egy-egy hosszú, egészen a földig nyúló karhasítéka van, melyek külsejét és belsejét hátrafelé lapos, egymásra simuló redők szegélyezik szárnyszerűen, nagyrészt elfedve az alak hátoldalát. A figura a derekán széles díszövet visel, amely vízszintes pozíciójával némileg enyhíti a drapériaredők szigorú vertikálisát. Bal felén az övet a már említett három, erősen kiálló, négyzetes kazetta tagolja, s egy ilyennek a széle az öv jobb végén, a karhasíték alól is előbukkan. A köztük lévő szakaszon két kazettát azonban nem ábrázoltak, itt az öv felülete simára faragott. Az első látásra furcsának tűnő megoldást azzal lehet magyarázni, hogy az övnek a karok által nem takart, szabadon lévő szakaszát applikált, minden bizonnyal fémből tervezett kazettákkal szándékozták díszíteni. Azzal együtt, hogy a figurán semmilyen alapozás-, vagy festésnyom nem mutatható ki, ez egyértelműen arra utal, hogy a szobrot, bár plasztikai értelemben már késznek tűnik, teljesen még nem fejezték be.

A figura hátoldalát egy vékony, függőleges sávban, s nagyméretű laposvésőt használva kifejezetten durván kivájták, sekélyebb mélyedést kialakítva. Miután az üreget – s ez leginkább felül szembetűnő – már simított körfelületbe mélyítették bele, készítésére a szobor hátoldalának kifaragása után került sor. Feltűnő az is, hogy a felső ruha karkivágatának hátsó, szárnyszerű részeit a vájat elkerüli, azaz azokat már nem akarták megrongálni. Nem lehet eldönteni, hogy a bemélyítés közvetlenül a szobor kifaragását követően, vagy valamikor a későbbiekben készült, s a funkciója szintén nem világos.

*Marosi 1976a, 338, 339, 343, 345, 355, 356; Zolnay 1976a, 209, 211; Zolnay 1977a, 42, 46, 47, 49, 52, 54, 55, 58, 69, 91, 96, 97, 99. o., 154–155. kép; Szakál 1977a, 199, 200, 204; Szakál 1984, 273, - 275. o., 29–30, 68. kép; Entz 1984, 323–324; Schwarz 1986, 453, 463. o., 161. kép; Marosi 1987c, 263; Zolnay–Marosi 1989, 22–23, 38, 40, 48, 57, 58, 59, 61, 63 (Zolnay László) 139–140. o., 88. kép (Marosi Ernő); Heinrichs-Schreiber 1994, 64. j.; Budapest–Luxemburg 2006, 328 (Takács Imre)*

**[5] Férfialak torzója**

*ltsz.:* 75.1.14 (kat. 14)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 98; sz.: 50; v.: 29,5

*anyag:* közepes és kissé durva szemcséjű, középkevény, inhomogén mészkő; főleg az alsótesten eltérő minőségű, bal felől jobbra lejtő rétegek is megfigyelhetők

*állapot:* az alsó- és a felsőtest egy-egy jelentős méretű darabjához a jobb felkart a vállal, továbbá a kézfejeket lehetett hozzáilleszteni; ezeken túl kilenc apróbb drapériatöredékkel tudták még kiegészíteni a torzót; hiányzik a fej a nyakkal, a két alkar, a kétoldalt hosszan lenyúló ruhaujjak külső része, valamint a szobor alsó, nagyjából tíz-tizenöt cm-es szakasza a talpazattal együtt; részben a kőanyag gyengébb minőségének is köszönhetően a faragott és simított felületek erősebben töredezték és roncsoltak, főként a mellnél és a ruharedők kiálló részein

a kézfejeket a restaurálás során fémcsappal illesztették a törzshöz; a töréshézagokat helyenként tömítették; a figura alsó törésfelületébe a kiállíthatóság érdekében három darab csaplyukat fúrtak

*festés:* festésnyomok nincsenek; a faragvány felületén – a törésfelületeken is – halvány fehér foltok vehetők ki, melyek vagy só, vagy valamilyen egyéb, a kőzetből kiváló anyag nyomai; valószínűleg rozsdából származó vörösesbarna, továbbá sárgás elszíneződések is megjelennek a felületen, némileg a kőanyagba is beszívódva; a töredék alsó peremén, körben élénk fehér, modernnek tűnő, minden bizonnyal posztamensfestésből származó nyomok láthatók

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

A férfiöltözetben megjelenő alak első látásra monumentális hatásával tűnik ki az együttesből. Feltűnően tömörszerű alapformáján, statikus testtartásán és egykor bizonyosan zárt kontúrján túl ezt súlyos, az összképet meghatározó ruházatának is köszönheti, amely gyakorlatilag teljesen elfedi testét. A magas szobrászi minőségről tanúskodó, hátoldalán egyetlen síkhoz igazított, körben azonban erősen plasztikus megformálású alakot jobbra nagyvonalú, nemigen részletezett formákkal dolgozták ki, néhol azonban megjelennek rajta aprólékos, finoman megfogalmazott megoldások is. A meglehetősen szimmetrikusnak, sőt, merevnek tűnő kompozíciót és alapformákat faragója olykor kissé szabálytalan, szinte játékos részletekkel igyekezett ellensúlyozni.

A figura alig érzékelhető, gótikus kontraposztban áll, amire ma már csupán két részlete utal. Mellén a ruha varrásvonala felfelé kissé jobbra elhajlik, s ezzel megegyezően vállvonala is enyhén jobb felé dől, alsótestén pedig a ruharedők a középtengelytől jobbra határozottan előrébb helyezkednek el, mint a másik oldalon, nyilván az enyhén kilépő bal láb miatt. Eldönthetetlen azonban, hogy az alak feje követte-e felsőtestének elhajlását, bár nagyobb a valószínűsége, hogy kissé balra döntve inkább ellensúlyozta azt. A figura karjainak pontos pozíciója töredékességük ellenére is egyértelmű a kézfejek megléte miatt: az alak nyugalmi állapotban tartja felsőteste előtt a karjait, jobb kezével baljának csuklóját megmarkolva.



A férfi a legfelső társadalmi réteget jellemző luxusöltözetet hord. Alsóruháját csak karjain látni, melyeken bő, jobbára ellapuló ráncokba rendeződő és a csuklóknál egykor feltehetően összefogott ingujjak jelennek meg. Vaskos, puha anyagú felső ruhája, melyre a varrásvonalakat is bekarcolták, mellén rásimul a testére, alatta pedig sűrű, párhuzamos redőkbe szedve fut lefelé, egykor bizonyosan a talpzatig lenyúlva. E redők alsó végének kisebb-nagyobb elhajlása, behorpadása már a talpzat egykori közelségét jelzi, melyen minden bizonnyal feltorlódtak. Az alak alsó felén enyhe szabálytalanságokat mutató, hol váltakozva ki-be ugráló, hol ellapított oldalú sípok közül egy kettős ráncú redő határozottan kiugrik nagyjából középen, felerősítve a szobornak a mellrész varrásvonala által is hangsúlyozott középtengelyét. A felső ruha hosszú, egykor szintén a talpzatig lefutó ujjai egészen a vállig felhasítottak, s innen nyúlnak ki a karok. A felsliccelt ruhaujjak belső, s külső oldalukon lapos redőkbe rendeződnek, s e szabályos, legyezőszerűen egymásra boruló ruharészletek kétfelől beborítják a hátoldal jelentős részét. Az alak csípője felett széles, sima felületű díszöv látható, melyet a szobor eredeti állapotában az alkarok túlnyomóan eltakartak.

*Marosi 1976a, 339, 345, 356; Zolnay 1976a, 209, 212; Zolnay 1977a, 52, 54, 55, 66, 67, 68, 69, 97, 98, 99. o., 148. kép; Szakál 1977a, 199, 204; Zolnay 1977d, 488; Török 1981, 221; Szakál 1984, 273. o., 23. kép; Marosi 1984, 327; Schwarż 1986, 463; Marosi 1987c, 253, 263; MM 1300–1470, 582 (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 24, 25, 38, 48, 57, 58, 59, 61 (Zolnay László) 135, 137–138, 139. o., 86, 87. kép (Marosi Ernő); Schwarż 1994, 316. o., 54. kép; Heinrichs-Schreiber 1994, 64. j; Budapest–Luxemburg 2006, 328 (Takács Imre); Végb 2008, 337.*

## [6] Férfialak torzója

*ltsz.:* 75.1.22 (kat. 22)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 132; sz.: 43; v.: 34

*anyag:* közepes szemcséjű, közepesen puha, homogén mészkő

*állapot:* a három nagy darabhoz – talplemez, törzs és fej – további tizenhat kisebb és apró töredéket lehetett hozzáilleszteni; hiányzik a szobor mindkét karja, bal alsó lábszára és kétoldalt a felső ruha hosszan lelógó, felhasított ujjai; kisebb-nagyobb zúzódások és roncsolt felületek körben mindenhol láthatók a szobron; a faragott felületek simítottak; a hajtincsek közeit nem mindenhol dolgozták ki következetesen

formai kiegészítés készült a bal lábnál bokától nagyjából a térdig, illetve modern formával lett pótolva a hátsó támasz felső, nyolc-tíz cm-es szakasza; fémcsapot építettek be a fej és a törzs, a jobb lábnál a boka és az alsó lábszár, illetve utóbbi és a felső lábszár közé, valamint a bal láb összekötésére is; a nagyobb illesztéseknél tömítést is alkalmaztak; a restaurálás elejének hidrogén-peroxidos tisztítása következtében a homlokráncok és a szarkalábak majdnem teljesen eltűntek, s erőteljesen elhalványodott a bajusz, illetve a szakáll felületének a tagolása is

*festés:* nincsenek festésmaradványok; a szemek pupilláját fekete alárajzzal jelölték ki; a szemgolyók kissé sötétebbek a környezetüknél, ami valószínűleg a feltárást követő restaurálásnál használt védőbevonat maradványa; főként a hajon, mind a faragott-, mind a törésfelületeken foltokban halvány fehér réteg látható, ami vagy sókirkódás, vagy valamilyen anyagnak a kőzetből való kiválása; vörösesbarna és sárgás elszíneződések néhány helyen szintén jelentkeznek a kőzetben

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

Az álló férfialak az együttes egyik legismertebb figurája. Jelentős méretén és magas szobrászi minőségén túl ezt annak köszönheti, hogy szinte sértetlen fejével együtt az előkelő öltözetű alakok legépebben fennmaradt darabjáról van szó. A ruházat által erősebben meghatározott, monumentális hatású alak összképe nyugodt és kiegyensúlyozott. A szobrot jobbra nagyvonalú, kevésbé részletezett formákból építették fel, melyeket szerencsésen ellensúlyoznak a ruházat vagy a fej kifejezetten finom megoldásai. A felsőruha alján, vagy karkivágatainál feltűnőek az olykor már-már céltalannak tűnő, de a valóságot tükröző, merész alá- és befaragások. A szobor kvalitásával valamelyest ellentétben áll kőanyagának nem túl magas minősége, melyet azonban minden bizonnyal festéssel szándékoztak eltakarni.

A figura szabálytalan talajfelszín utánzó, nagyjából nyolcszög alaprajzú talplemezen áll. Miután ruhája nem ér le a földre, körbefaragott, szabadon álló lábai mögött statikai megerősítésként sziklaszerű képződmény támasztótömbje nyúlik fel, beleolvadva a szoknyába. Az alak statikus tartása csak igen enyhe, gótikus kontraposztot mutat, támasztó bal lábbal, s kilépő jobbal. Utóbbi szokatlan módon szintén nyújtott, s e lábfeje így erőteljesen lelóg a talpazatról. A törzs felső része az előbbieknél megfelelően kissé balra hajlik, enyhén ereszkedő vállvonallal, a fej pedig finoman visszadől, függőleges helyzetbe. Miután azonban a fej jobbra el is fordul, a

szobornak a főnézetéből már félprofilban látható. A figura karjaira csak a vállak alatti csomkjai utalnak. Ezek alapján a jobb felkar enyhén előrefelé nyúlt, a másik pedig oldalra is kiállt kissé. Mivel a díszöv középső szakaszának alján kiugró törésfelület látható, az alak valamilyen módon a teste előtt tarthatta egyik, vagy mindkét kezét. Ennek, vagy ezeknek a takarásával magyarázható, hogy közvetlenül az öv középső szakasza alatt, illetve felette a ruharedők határozottan eltérő síkban futnak lefelé.

A szobor hengeres, sima nyakon ülő fejének aránya valamelyest nagy a testéhez képest. A középkorú, méltóságteljes tekintetű férfit mutató ovális arc enyhén telt, s erősen plasztikusan formálták meg. A magas, egykor ráncokkal sűrűn tagolt homlok alatt mélyen ülnek a viszonylag laposan kezelt, szarkalábas szemek, melyek a pupillák festése alapján határozottan jobbra tekintenek, megfelelően a fej elfordulásának. A hosszan ívelődő, pödört bajusz alatt kissé nyitott száját látni, melyben még a felső fogsort is érzékeltették. Az állról kecskeszakáll két csomkja indul. Mind a bajusznál, mind a szakállnál a szőrzetet szálanként bekarcolva érzékeltették az alaptömb felületén. Az összképet illetően tagolatlanabb arcot a fülek alá lenyúló hajkorona sorokba rendezett, szalagszerű fürtjei kontrasztosan keretelik. A fej tetején még laposan hullámzó tincsek az arc mellett részben már külön-külön, lazán hullnak alá a térbe, csigavonalba kunkorodva.

A férfi öltözete feltűnően előkelő. Belső oldalán fűzött, hegyes orrú bőrcipőt visel, melynek talpvarrását jobb lábfejének a lábazatról lenyúló részén gondosan megjelenítették. Térd alatt látható lábszárait minden bizonnyal harisnya borítja. Alsó ruhájából, mely egyedül karjain tűnt fel, mára csupán a vállak alatti, rövid szakaszon megjelenő, testhezálló ujjak maradtak meg. A vastag, puha anyagú felső ruha összetett szabású, amit a varrásvonalak bekarcolásával érzékeltettek is. Szűk nyakkivágása alatt ráfeszül a mellrészre, majd sűrű, függőleges és szabályos ráncokba rendezve nyúlik a térd alá, ahol prémre emlékeztető, vastag szegély kereteli. Két oldalán a ruha teljes magasságát átfogó, vállig felhasított karkivágás töredékei láthatók, melyek hátrafelé lapos, legyezőszerűen egymásra simuló redőkbe rendeződnek, beborítva a hátoldal nagyobb részét. A ruhát a csípő felett vastag díszöv fogja körbe. Felületét teljesen kitöltik a fém applikációkat imitáló, leginkább margarétára emlékeztető, s homorú tárcsákba szerkesztett virágmotívumok, melyek azonban a figura hátán már elmaradnak. Eltekintve fejétől, a szobor nagyjából egy síkhoz igazított hátoldala jóval egyszerűbb kidolgozású, mint a többi, nyilvánvalóan építészeti összefüggésből következően.

*Zolnay 1975c, II, 40. o., kép: 40–42. o.; Zolnay 1976c, 3–4. o., 1. kép; Zolnay–Szakál 1976, 26, 44. o., 80, 81. kép; Marosi 1976a, 339, 344–345, 356, 358. o., 27. kép; Zolnay 1976a, 210, 213, 214; Zolnay 1977a, 52, 54, 55, 58, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 96, 97, 98. o., 156–157. kép; Szakál 1977a, 199, 204; Zolnay 1977b, 51, 53. o., 8–10. kép; Szakál 1977c, 52. o., II/3–4. tábla; Eisler 1978, 140. o., 4. kép; Török 1981, 221; Szakál 1984, 273, 274, 275. o., 21, 66. kép; Schwarz 1986, 453, 461, 462, 472, 481. o., 163. kép; Kovács 1987, 226. o., 1. ábra (balra lent); Marosi 1987c, 263; MM 1300–1470, 239. o., 1188. kép (Kovács Éva); MM 1300–1470, 582. o., 1188. kép (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 24–25, 27, 36, 38, 40, 41, 42, 46, 48, 49, 56, 57, 58, 59, 64. o., 25. kép (Zolnay László), 92, 93, 135, 136, 139, 140–141, 144, 155. o., 70, 71, 83. kép (Marosi Ernő); Marosi 1991a, 258; Buzás 1993, 24. j., kép: 120. o.; Heinrichs-Schreiber 1994, 64. j.; Marosi 1994a, 59; Marosi 2006b, 34. o., 9. kép; Budapest–Luxemburg 2006, 328 (Takács Imre); Budapest 2008, 175 (1.4 – Végh András); Végh 2008, 334, 336–337. o., 7. kép; Marosi 2013, 181. o., 5. kép*

## [7] Férfifej chaperonnal

*ltsz.:* 75.1.51 (kat. 53)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 31,5; sz.: 25; v.: 26,5

*anyag:* közepes szemcséjű, középkemény, homogén mészkő

*állapot:* a nyak közepétől fennmaradt fej egyetlen darabból áll; töredékes a fejfedő elülső és hátsó része a karimája felett, az orr egyik oldala és hátul a haj, továbbá számos apróbb roncsolódás látható az állon, a bal orcán, a hajnak főként az alsó részén, és a chaperon több helyén is; a nyak aljának törési felülete kopott; a faragott felületeket simították a restaurálás során a nyak alsó felületébe csaplyukat fúrtak a fej kiállításával összefüggésben

*festés:* nincsenek festésnyomok; a szemek pupillájának körvonalát fekete alárajzzal jelölték; a kőzetben helyenként vöröses elszíneződések láthatók; foltokban halvány fehér réteg érzékelhető elsősorban a törésfelületeken, ami sókiválás, vagy valamilyen anyagnak a kőzetből történt kirakódása; néhol szürke szennyeződés is megjelenik a felületeken

*örzési:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

A középkorú férfit ábrázoló, kifejezetten magas minőségű darab monumentális hatásával tűnik ki a szoboregyüttesből. Ehhez a fej tekintélyes tömege, a széles, nagy felületű arc, a vastag anyagú, s kissé túldimenzionálnak tűnő fejfedő, de a darab lapidáris megformálása is hozzájárul. A fejek nagyobb része közül a szobor azonban azzal is kiemelkedik, hogy a merev felületű, üresen merengő arcok helyett itt igazi tekintetet látunk – a mai szemlélő számára, s persze festetlen állapotában valamifajta befelé forduló elrédést. Az érzelem megjelenítését a szobrász főként a szemek kissé szabálytalan, érzékeny kidolgozásával, a félig leeresztett szemhéjakkal, de az arc térszaterően puha, hullámzó felületkezelésével, továbbá a húsos ajkú, enyhén megnyíló szájjal érte el.

Az eredetileg minden bizonnyal egészalakos szoborhoz tartozó fej erősebben balra hajló nyakon ül. E pozíciója utalhat arra, hogy az egykori figura tartása kontrasztos volt. Nem csak oldalra dőlt meg azonban a fej, hanem a szobor főnézetéhez képest bal felé kissé valószínűleg el is fordult, amire a nyak kialakításán kívül a balra tekintő szemek is utalhatnak. A széles, s alul szögletes arc alapfelületének lágy hullámozása kifejezetten eleven hatást kelt. A kissé leeresztett szemhéj, „álmatag” szemek finom, de nyilván tudatos bizonytalansággal lettek megformálva. Sarkaikból szarkalábak indulnak, s a homlokon és az orrnyereg felett is vízszintes és függőleges bekarcolásokkal érzékeltették a ráncokat. A kissé nyitott, s a felső fogsort épphogy láttató szájból csak az alsóajak jelenik meg, a felsőt enyhén lekonyuló, középhosszú bajusz takarja, melynek alaptömbjére szálanként karcolták rá a szőrzetet.

A fejet rövid, fülközépig érő, hullámos haj veszi körbe. Szalagszerű oldalakkal megformált, visszakunkorodó végű tincsei nagyjából egységes tömbbé állnak össze, amit szobrásza a fürtök enyhe ki-beugratásával némileg oldott. A fejet borító chaperon alul vastos abroncsként megjelenő karimából, s belőle kinyúló, egyszerű gyűrődésekkel megformált felső

részből áll. Ez utóbbi nem lóg le a fej egyik oldalán sem, hanem előrefelé hajlik rá a karimára, s eredetileg talán ki is nyúlt valamelyest az arc elé.

*Zolnay 1975c, I, 43. o., kép: 41; Marosi 1976a, 339, 344, 356. o., 69. j., 34. kép; Zolnay 1977a, 52, 54, 67. o., 198–199. kép; Szakál 1977a, 202; Szakál 1984, 274. o., 47. kép; Schwarż 1986, 453, 466. o., 165. kép; Marosi 1987c, 253; MM 1300–1470, 240. o., 1184. kép (Kovács Éva); MM 1300–1470, 582. o., 1184. kép (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 27, 63 (Zolnay László), 93, 135, 149, 152, 154. o., 94. kép (Marosi Ernő); Châtelet–Recht 1989, 85. kép (Roland Recht); Marosi 1991a, 258; Schultes 1994b, 37; Saliger 1994a, 54; Saliger 1994b, 172, 176. o., kép: 173; Rossi 2003, 33. o., 12. kép; Budapest–Luxemburg 2006, 329–330 (4.21 – Csikós Veronika); Brussels 2007, 294 (VIII.1); Marosi 2015, 60. o., 12b kép*

*ltsz.:* 75.1.59 (kat. 61)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 25; sz.: 24,5; v.: 26

*anyag:* közepes és kissé durva szemcséjű, közép kemény, inhomogén mészkő

*állapot:* a nyak közepénél letört, egyetlen darabból álló fej viszonylag épségben maradt fenn; hiányzik orrának alsó fele, a hajtincsek egy részének főleg a vége, s jórészt roncsolt a bajusz; kisebb zúzódások az állon, a bal orcán és a kalap felső részén is láthatók; utóbbi karimája körben roncsolt, egyetlen rövid szakasztól eltekintve; a nyak törésfelületén kopásnyomok láthatók; a faragott felületeket simították

*festés:* a faragvány kiállításának megkönnyítéséhez alsó felületébe csaplyukat fúrtak nincsenek festésnyomok (a kalapon látható fehéres szín nem alapozás maradványa, hanem a homloktól felfelé kezdődő, az alsóbb részeketől határozottabban eltérő kőréteg jellemzője); a pupillák körvonalait fekete alárajzzal jelölték; a kőzetben helyenként vöröses elszíneződés vehető ki, s kisebb-nagyobb foltokban szürke szennyeződés is megjelenik; főleg a zugokban és a törésfelületeken halvány, fehér réteg érzékelhető, ami vagy sókirkodás, vagy valamilyen anyagnak a kőzetből történt kiválása

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

A középkorú férfit ábrázoló fej mind tömegformálását, mind részletkidolgozását illetően gyakorlott kezű, de a szoboregyüttesen belül átlagos tudású mesterre utal. A faragvány tömbszerű, valamelyest monumentális hatását szobrásza a vaskos nyakon ülő fej darabos megformálásával, a feltűnően szögletes arc egyszerű eszközökkel történt, s merev, szinte maszkyszerű kidolgozásával és a tagolatlan felületű, nagyméretű kalap ábrázolásával érte el. Az arc mindenféle érzelemtől mentes, s legalábbis festés hiányában a távolba révedő tekintet meglehetősen üres.

Nyakához való viszonya alapján az egykor feltehetően egészalakos figurához tartozó fej szinte teljesen frontális beállítású volt, s csak alig észrevehetően hajlott el bal felé. Nem állapítható meg, hogy valamelyik irányba el is fordult-e, de ha esetleg igen, az csak minimális mértékű lehetett. Az erőteljesen plasztikus, szinte dermedt felületű arcot szabályos elrendezésben tagolják a szemöldöksontok alatt mélyebben ülő, laposan kialakított szemek, az egykor erőteljesebben kiálló orr, illetve az egyenes száj. Utóbbinak csak alsóajka jelenik meg, mivel a felsőt teljesen takarja az enyhén lefelé ívelődő, középhosszú bajusz, melynek alaptömbjére szálanként karcolták rá a szőrzetet. Viszonylag sematikus bekarcolásokkal máshol is kiegészítették a plasztikus formákat. A szemek külső sarkaiban szarkalábak láthatók, az orrtónél két, majdnem függőleges bevésés, s noha a homloknál húzódó, rosszabb minőségű kőréteg miatt nehezen vehető ki, vízszintes ráncok ezen is megjelennek.

A fejet a fülekre rálógó, nem túl hosszú haj keretezi, amely részben hullámzó, részben teljesen csigákba csavarodó, szalagszerű tincsekből áll össze. A hajtömeg plasztikusabb megjelenítése érdekében a fűrtöket a szobrász egymáshoz képest valamelyest ki-beugratva faragta meg. A felfelé ívelődő karimával ellátott, szabályos formájú kalap az arc mellett a faragvány másik hangsúlyos, az összképet meghatározó eleme.

*Zolnay 1975c, I, 43. o., kép: 41. o.; Marosi 1976a, 339, 344, 356; Zolnay 1977a, 52, 62, 64, 68–69, 97. o., 204–205. kép; Szakál 1977a, 202; Zolnay 1977b, 55. o., 23. kép; Szakál 1984, 274. o., 46. kép; Marosi 1987c, 253, 263; MM 1300–1470, 582 (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 26, 58. o., 21, 29. kép (Zolnay László), 93, 135, 137, 152, 154. o., 92. kép (Marosi Ernő); Marosi 1991a, 258; Bruxelles 1999, 132 (kat. 48 – Magyar, Károly); Paris 2001, 101–102 (kat. 12b), kép: 28. o.; Rossi 2003, 33. o., 14. kép; New York 2005, 306–307 (145 – Marosi, Ernő); Budapest–Luxemburg 2006, 330 (Csikós Veronika); Prága 2006a, 581–582 (210.b – Marosi, Ernő); Prága 2006b, 104–105 (14.5.1.–3. – Fajt, Jiří – Knejřlová, Jana); Brussels 2007, 294 (VIII.4); Marosi 2009, 256. o., 8. kép; Végb 2008, 337; Budapest 2016, 252–253 (5.H.35 – Papp Szilárd)*

*ltsz.:* 75.1.55 (kat. 57)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 23; sz.: 22; v.: 18

*anyag:* közepes szemcséjű, közép kemény, homogén mészkő

*állapot:* a nyak közepénél letört, s e felületén kopásnyomokat mutató, viszonylag épen fennmaradt fej egyetlen darabból áll; teljesen hiányzik a faragvány orra, a szájnak és a bajusznak is csak a törésfelülete maradt meg, s e roncsolódások azokkal az egyenes, hosszú élű szerszámnyomokkal hozhatók összefüggésbe, melyek e részeken láthatók; az arc e központi területétől eltekintve a faragott felületek jobbára épek, bár kisebb-nagyobb hiányok a hajon körben, s az állon is láthatók; a nyak és az arc felületei simították; a fülek belsejében egy-egy apró, vésett (?) lyuk látható

kiállításával kapcsolatban a faragvány alsó, törési felületébe csaplyukat fúrtak

*festés:* nincsenek festésnyomok; kisebb foltokban és apró pöttyökben szürke szennyeződés látható, főleg az arc oldalain; néhol sárgás elszíneződések jelennek meg a kőzetben; elsősorban a zugokban és a törésfelületeken halvány fehér réteg vehető ki foltokban, ami vagy sókiválás, vagy valamilyen anyagnak a kőzetből történt kirakódása

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

A középkorú férfit ábrázoló fej nem tartozik az együttes kiemelkedő minőségű darabjai közé. Noha tömegformálása és részletformái rutinos szobrászra vallanak, arca feltűnően merev, maszkszerű, s tekintete – legalábbis festés hiányában – szinte üresnek mondható. Bár ez az összkép az arc központi részének épebb állapotában kedvezőbb is lehetett, nem is beszélve egy festésről, szobrászilag a töredék inkább az együttes átlagos színvonalát képviseli.

Az egykor minden bizonnyal egészalakos figurához tartozó fej hengeres, tagolatlan nyakon ül. Első pillantásra a darab teljesen merev, frontális beállítású, amit az alig érzékelhető, balra történő elhajlása sem tud feloldani. A kissé szögletes alakú arc meglehetősen lapos, s szinte dermedt felületű. Az élesen metszett, mélyebben ülő, s vékony szemek kidolgozása sematikus, a szemöldökök plasztikus megformálása azonban érzékenységet mutat. Az ábrázolt férfi korát bekarcolt szarkalábakkal, s az ornyereg felett függőleges, a homlokon pedig vízszintes ráncokkal igyekeztek érzékeltetni. Az orrból, az alsóajkat mutató, csukott szájból, s az ezt felülről keretelő, enyhe ívű bajuszból csak csonkok maradtak meg. E részleteket nyilvánvalóan a fej kifaragása után rongálták meg, amire az egyenes élű, határozott szerszámnyomok utalnak a törési felületeken.

A nagyrészt szabadon lévő, plasztikusan kidolgozott fülek felett rövidebb haj borítja a fejet. A nem részletezett felületű, hullámos tincsek fent rásimulnak a fejtetőre, oldalt furcsa, öblösödő formával válnak el a fejtől, hogy aztán szalagszerű tincsekbe kunkorodva nyúljanak lefelé. Itt is megfigyelhető az a megoldás, ahogy a szobrász az egyes fürtöket felváltva ki-, s beugratta, erősebb térbeli hatást kölcsönözve a hajnak.

*Marosi 1976a, 339, 344; Zolnay 1977a, 64, 66, 67, 68. o., 203. kép; Szakál 1977a, 202; Szakál 1984, 274. o., 48. kép; Marosi 1984, 327; Tóth 1984, 331; Marosi 1987c, 253; MM 1300–1470, 582 (Marosi*



## dc\_2019\_22

*Ernő*); Zolnay–Marosi 1989, 26. o., 24. kép (Zolnay László), 93, 135, 152, 154. o., 91. kép (Marosi Ernő);  
Marosi 1994c, 288 (IV-58); Rossi 2003, 33; Marosi 2015, 60. o., 12c kép

## [10] Férfialak torzója

*ltsz.:* 75.1.8 (kat. 8)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 38; sz.: 45,5; v.: 21

*anyag:* finom szemcséjű, közép kemény, kifejezetten homogén mészkő

*állapot:* az egy darabban előkerült, nagyjából a deréktól felfelé fennmaradt figurához jobb karjának több töredékét lehetett hozzáragasztani, s további apró szilánkokkal a bal felkart takaró ruhát egészítették ki; miután a faragvány jobb oldala, főként kiálló jobb karja múzeumi baleset következtében erősebben sérült, s részben el is pusztult, e része jelenleg tucatnyi, kisebb-nagyobb töredékből van rekonstruálva; az alak bal orcája, orra, álla, hajának kétoldalt az elülső részei töröttek, ezektől eltekintve a faragott felületek nagyjából épek; utóbbiakat jórészt simították, a bal felkart takaró ruhadarab hullámos díszű felületét pedig holkervésővel dolgozták ki, majd részben egy finoman fogazott szerszámmal tagolták tovább; a fejtetőt ferde síkkal illesztési felületre szeltek le, s középebe csaplyukat faragtak, amely használatra utaló nyomokat nem mutat; csaplyuk maradványa a felemelt jobb alkar törött végében is megjelent egykor, a dokumentáció szerint szintén „tisztán” a restaurálás során a jobb kar törésvonalait tömítették; kiállításával kapcsolatban a faragvány alsó felületébe csaplyukat fúrtak

*festés:* nincsenek festésnyomok; a kőzeten több helyen sárgás elszíneződés jelenik meg; a hátoldalon, a haj beforduló részein szürkés szennyeződés látható egy-két kisméretű foltban

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

A mind kompozícióját, mind kidolgozását illetően magas minőségű figura középkorú férfit ábrázol. Karjainak pozíciójából következően alakja nem volt zárt, s testtartása inkább dinamikusnak mondható. Idealizált arcából mai szemmel nézve egykedvű, szinte réveteg, de egyáltalán nem üres tekintet mered a nézőre. Összetett, s aprólékosan kidolgozott öltözete a fentiekkel együtt kiemelt személyre utal.

Az egykor minden bizonnyal álló alaknak alig észrevehetően bal felé dől a felsőteste, amit elől csupán mellrészének közepén, a ruha enyhén elhajló varrásvonala és a jórészt letört deréköv lenyomatának az ívelődése mutat, de hátul a köpenyredők átlós vonalvezetése is alátámaszt. A figura a fejét erősebben jobb felé dönti, s ebbe az irányba némileg el is fordítja. Mindez leginkább arra utalhat, hogy az alak egykor enyhe kontraposztban állt, s legalábbis a gótikus séma alapján a bal volt a támasztó és a jobb a kilépő lába. Testtartásáról karjainak fennmaradt, illetve dokumentált részletei árulkodnak még. Jobbját erősen felemelte, oldalra kitarva, s alkarjának majdnem függőleges, kissé a feje felé döntött pozíciója volt. Bal felkarját szintén eltartja oldalra, átlósan lefelé, s valamelyest előre is nyújtva.

A vaskos nyakon ülő fejen alul szögletes formájú arc látható. Enyhén hullámozó felülete eleven benyomást kelt, rajta a fennmaradt részletek szabályosan helyezkednek el. A kiugró szemöldök alatti jobb szem viszonylag laposan kidolgozott, s külső sarkából bekarcolt szarkalábak futnak szét. A lefelé görbülő, zárt száját szálanként kidolgozott, s kétoldalt lenyúló bajusz kereteli,

alatta nem tagolja szakáll az állat. A fejet kétoldalt vállig érő, s csigákba kunkorodó, szalagszerű hajfürtök keretezik, melyek egy része már szabadon van kidolgozva. Hátral a több sorban, s hullámosan lefutó, lent mélyebben aláfaragott tincseket szabályos, szinte geometrikus rendszerben rendezték el, közelebből azonban változatos, egymásra ráfedő, néhol még össze is gabalyodó fürtöket látunk.

A figura testhezálló, mellrészén tagolatlan, lejjebb viszont sűrű és lefelé futó ráncokba szedett alsó ruhát visel. Íves nyakkivágását vékony, zsinórszerű szegély kereteli, s a mell közepén függőleges bekarcolással érzékeltették egy varrásvonalát. Dereán öv fogta körbe, melynek egy kis részlete a bal hónalj alatt még kivehető. E ruha fölött, a figura felkarjain, illetve azokról lelógva hullámos mintával díszített felület látható, amely kis darabon hátul, a jobb kar mögött is megjelenik. Nem világos, hogy miféle kiegészítőről van itt szó, de elhelyezkedése miatt talán bőrből készült vállpáncélra gondolhatunk. Az eddigi öltözetet a vállakra ráterített köpeny gazdagítja, melyet elöl négykaréjos boglárokon átfűzött, kettős, sodrott zsinór fog össze. A köpeny a felemelt, illetve eltartott karokra nem borul rá, hanem a vállakon keresztül hátra van vetve, ahol a ruhadarab elrendezése miatt sűrűn és átlósan futó, laposan kidolgozott redők határozzák meg a drapéria kompozícióját.

*Zolnay 1976a, 211, 241, 271–272, 287, 308, 320; Zolnay 1976b, 225. o., 5. kép; Marosi 1976a, 341, 344, 359; Zolnay 1977a, 50–51, 56, 64, 66, 98. o., 142–143. kép; Szakál 1984, 274, 275. o., 40, 67. kép; Zolnay–Marosi 1989, 24, 31, 48, 59. o., 18. kép (Zolnay László) 135–136, 152. o., 82. kép (Marosi Ernő); Végh 1997, 78.*

**[11] Püspök torzója**

*ltsz.:* 75.1.16 (kat. 16)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 106; sz.: 48; v.: 26

*anyag:* közepes szemcséjű, középkemény, kissé inhomogén mészkő

*állapot:* a szobrot három nagyobb méretű darabból – alsótest, felsőtest és fej – állították össze, amihez még két, ruhadoból származó kisebb töredéket lehetett hozzáilleszteni; hiányzik a figura alja az alsó lábszár közepétől és mindkét kézfeje; faragott felületei jobbra épek, de főként a kiálló drapériaredők, vagy az arc sok helyen töredezett; a megmunkált felületek jó részét simították, de a karok alatt, a manipulusok két oldalán fűrészyomok vehetők ki, a jobb karról lelógó szalagnál fogasvéső használata érzékelhető, s az öltözet hullámos díszű, rojtos szegélyeit holkervésővel formálták meg; a fejtetőn ferde síkú illesztési felület látható, közepében csaplyukkal, s ilyen lyuk a bal alkar törött végén, illetve felette, az alkar tetejére felgyűrődő drapérián is megjelenik (használatra utaló nyomokat sem a fejtetőn, sem a csaplyukakban nem lehet kivenni); a jobb fülre rálógó hajtömb alsó felületén szabálytalanul bevészt, sűrű keresztvonalkázás látható; a bal váll hátulján graffityszerű bekarcolások jelennek meg a restaurálás során a fejet a törzshöz fémcsap segítségével rögzítették hozzá; a figura alsó törésselületébe kiállítás érdekében három darab csaplyukat fúrtak; a töréshézagokat helyenként tömítéssel pótolták ki

*festés:* nincsenek festésnyomok; az arcon apró, fekete foltokban szennyeződés látható, a bal kar alatt, a ruhán valószínűleg rozsdafolt vörösesbarna elszíneződése jelenik meg

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

Az álló püspökalkak mind kompozícióját, mind kidolgozását illetően magas színvonalú munka. A középkorú férfit ábrázoló, meglehetősen nyújtott arányokkal megformált, s elegáns megjelenésű figurának kiegyensúlyozott és harmonikus az összképe. Ez egyrészt igen enyhe kontraposztjának köszönhető, orsó alakú, zárt kontúrával együtt, másrészt pedig annak, hogy az alak egyszerű és világos megoldásokból épül fel, melyek részben kerülik a stilizálást is. Utóbbi jellemző főként a valóságos, eleven tekintettel ábrázolt arcon vehető észre, melynél a lelkiállapot megjelenítése érzékeny felületkezeléssel párosul. Noha a figurát háromrétegű püspöki ornátus takarja, amely alól testének részei csak bizonyos helyeken tűnnek elő, az öltözet mégsem teszi az alakot testtelenné.

A püspök természetes mértékű, gótikus kontraposztban áll. A drapériák mögött elvesző bal lába a támasztó, a másik pedig a kilépő, s utóbbi enyhén behajlított térde halványan érzékelhető is az öltözet alatt. Az alsótest tehát enyhén jobbra dől, a felső pedig azonos mértékben balra. Ennek némileg ellentmondva a szobrász a vállvonalat igyekezett vízszintesen tartani – a bal váll kissé fura pozíciója ennek a következménye –, talán önkéntelenül is a természetes, klasszikus kontraposzt felé igazítva figuráját. Az előretolt, s hosszúkás nyakon ülő, előrefelé néző fej a fentieknek megfelelően jobb felé dől. Az alak a teste mellett tartott felkarjait könyökben behajlítja, s alkarjait nagyjából vízszintesen megemeli előre. A bal karon látható két csaplyuk nem csak arra utal, hogy e kézfejét bizonyosan külön darabból tervezték kifaragni,

hanem hogy abba valamilyen tárgyat, talán egy pásztorbót szándékoztak tenni, amit esetleg egy további ponton is igyekezhettek rögzíteni a testéhez.

A szobor legfigyelemreméltóbb része az aprólékosan, s kifejezetten érzékenyen megformált, a test tömegéhez képest kisméretű fej. Az ovális arcot viszonylag laposan dolgozták ki, s töredékessége ellenére is jól érzékelhető rajta a szuggesztív, mai szemmel leginkább elrévedőként, introvertáltként jellemezhető tekintet. A mandula alakú, kissé leeresztett szemhéjú szemek, a vékony orr és a rövid, enyhén lefelé görbülő, telt ajkú száj az élete derekán járó püspök korára utaló, bevésett szarkalábakkal és homlokráncokkal egészül ki. Az arc felületének túlnyomó része nem egyenletesen sima, az orr kétoldalán, vagy a száj körül az anatómiai formákat aprólékosan megjelenítő domborulatok és bemélyedések láthatók. Ezeket szinte felerősítve, főként a bal orcán a szobrász érzékeltette a bőrnek a megdöntött fejtartásból következő gyűrődését, ahogy ennek megfelelően a nyak egyik oldalán a kidagadó inat, a másikon pedig a ráncoló bőrt is. A fej felső felét kétoldalt rövid, enyhén hullámzó, s szalagszerű tincsekből összeálló haj keretezi.

A figura drapériáinak megformálásában meghatározó a lapos, csak enyhén hullámzó, tagolatlan háttérfelületeknek és a belőlük többnyire erőteljesebben kiálló, vaskosabb redőknek az ellentéte. Ez az alapelv a szobor előoldalán bonyolultabb, a hátoldalon pedig leegyszerűsített kompozícióval párosul. A felemelt karoknak, s így a feltorló drapériának köszönhetően elől a redők a csípő táján sűrűsödnek, s méretük is itt a legnagyobb, attól felfelé, s lefelé ellaposodnak, s egyre ritkábbak. A mellrészen a kompozíciót az egymással párhuzamosan futó, jobbra vízszintes ráncok, deréktól lefele pedig U alakú redők határozzák meg, melyek közeibe finoman beúsztatva még fel-feltünedeznek a vízszintesek is. A redőket az egyszerű, nyugodt vonalvezetés és az enyhe aszimmetria jellemzi, s egy-két helyen megjelennek rajtuk tömlőszerű kihasadások, illetve a felkaroknál hajtűszerűen végződő, átlósan futó ráncok is.

A püspök alul albát visel, melynek csak a figura jobb oldalán, legalul látható egy rövid szakasza, kinyúlva az öltözet többi darabja alól. Az albán az alak dalmatikát vagy tunikát hord, ami leginkább kétoldalt, a karok alatt jelenik meg, magasan felsliccelve. A hasítékok szélei szimmetrikus ki-, majd behajlásukkal vékony sípredőkké formálódnak. E ruhadarab alsó sávja enyhén kiálló, díszítetlen felületű, vékony szegélyből, illetve arról lelógó, hullámvonalakkal érzékeltetett rojtokból áll. Legfelül kazula borul az alakra, melynek elejét, a felemelt kezeknek megfelelően, három nagy, V alakú redő, s köztük kisebb ráncok tagolják. A kazulával takart karokon egy-egy térdig lelógó manipulus van átvetve, végükön hasonló szegélycsíkkal és rojttal, mint a dalmatikánál vagy tunikánál (a dupla manipulus használata ugyan ismeretlen, de jelentősebb hossza és nyakban, vállon történő viselete miatt stola sem lehet valamelyik szalag; a szobrász feltehetően nem volt teljesen tisztában a liturgikus öltözet darabjaival). A szalagokat mélyen befaragták a szobor tömbjébe, s mivel a kazula szélső sávjai ép állapotukban jórészt elfedték őket, rojtjaik szálait csak részben tudták kidolgozni. A püspök nyakát felálló gallér, belsejében pedig gyűrűt humerale veszi körbe. Hátul, a figura feje alatt mitrájának lenyúló, végükön erősen roncsolódott szalagjai láthatók, melyeket a nyak magasságában áttörve faragtak ki.

*Zolnay 1975c, I, 44. o., kép: 43. o.; Zolnay-Szakál 1976, 35, 42. o., 71–73. kép; Zolnay 1976b, 225, 227–228. o., 28. kép; Marosi 1976a, 340, 341, 344, 345, 354, 356. o., 21. kép; Zolnay 1976a, 209, 278–279. o., 43. kép; Zolnay 1977a, 42, 49, 50, 51, 53, 54, 58, 62, 63, 66, 67, 68, 98. o., 150–151. kép; Szakál*

1977a, 199, 204; Zolnay 1977b, 52. o., 6. kép; Szakál 1977c, 51. o., III/2. kép; Zolnay 1977d, 485, 492–493. o., kép: 477; Wehli 1978, 134. o., 77. kép; Schweigert 1978, 203; Török 1981, 216. o., 3. kép; Szakál 1984, 273–274. o., 35. kép; Zolnay 1983, 62; Schwarz 1986, 453, 454, 461–463, 466, 475–476, 478, 480. o., 160. kép; Török 1986, 140; Schultes 1986, 28–29. o., 15. kép; Marosi 1987c, 252, 259, 260, 263, 264; MM 1300–1470, 581, 582. o., 1173. kép (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 20, 22, 23, 31, 34, 37, 45, 48, 59. o., 4, 12. kép (Zolnay László), 87, 89, 92, 135, 137, 138, 139, 140, 150. o., 41–43. kép (Marosi Ernő); Schwarz 1990, 270, 276, 277. o., 10. kép; Marosi 1991a, 258, kép: 255; Schultes 1994a, 295–296. o., 41. kép; Schwarz 1994, 310–313, 314–315. o., 48. kép; Schultes 1994b, 31; Saliger 1994a, 54; Marosi 1998, 93; Végb 1997, 77, 78; Végb 2001, 68; Marosi 2006a, 249. o., 21. kép; Schwarz 2006, 228, 232; Budapest–Luxemburg 2006, 326, 328–329 (4.20 – Takács Imre); Végb 2008, 334. o., 5a–c. kép; Hubel 2014, 343. o., 122. kép

## [12] Lovagalak torzója

*ltsz.:* 75.1.5 (kat. 5)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 96; sz.: 51; v.: 28

*anyag:* közepes szemcséjű, közepesen puha, homogén mészkő

*állapot:* a nagyméretű, egyetlen darabban megtalált torzót huszonhárom, jórészt kisebb, főként a drapériából származó töredékekkel lehetett kiegészíteni; a szobornak hiányzik a talpzata a lábfejekkel és az alsó lábszárak végeivel, nem került elő a fej a nyakkal, s a jobb kézfej sem; noha a figura számos helyén látni apróbb törésfoltokat, felülete ezek ellenére is meglehetősen ép összképet mutat; szerszámnyomokat nemigen érzékelni, a faragott felületeket simították; a kard markolata alatt az egykori keresztvas kiálló szárának csaplyuka látható, törési felületbe mélyedve; a kard külső oldalán, közte és a köpenyszél közötti háromszögű terület kidolgozatlan maradt

a restaurálás során a töréshézagok egy részét tömítették; a bal alsó lábszárát fémcsappal rögzítették a torzóhoz; a figura alsó törésfelületébe három csaplyukat fúrtak a posztamenshez való rögzítés érdekében

*festés:* festésnyomok nincsenek; a kőzet anyagában kisebb vörös elszíneződések láthatók a ruházaton és az ujjakon is; a faragványnak főként a hátoldalán, nagyobb foltokban fehér réteg vehető ki a törésfelületeken is, amely vagy sókirkódás, vagy valamilyen anyagnak a kőzetből való kiválása során keletkezett

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály, állandó kiállítás

Az álló lovagalak a szoboregyüttes egyik legkiemelkedőbb minőségű, bizonyos értelemben társtalan darabja. Feltűnően harmonikus megjelenése finom eleganciát és szelíd határozottságot áraszt magából. Összképe töredékes állapotában is kiegyensúlyozott, főként a természetes mértékű, s a gótikus szobrászattól idegen antik kontrapoztnak, valamint a testet olykor kihangsúlyozó, szinte elasztikus redőkkel komponált drapériáknak köszönhetően. A légiés kinézet eléréséhez a pontos megfigyeléseken alapuló részletformákat néhány olyan megoldással is ötvözték, melyeket tudatosan deformáltak, túloztak el a valósághoz képest. Fejének fiziognómiáját szintén a realista részleteket alkalmazó, összességében azonban idealista ábrázolás jellemezte.

Az alak a bal lábára támaszkodik, amely alul már szabadon áll. A másik, lent szintén körbefaragott, kilépő lába ehhez képest mesterkélten, a derékszögnél is nagyobb mértékben van kifordítva. Csípőjétől lefelé a figura tehát jobbra dől, attól felfelé, rövid szakaszon viszont kissé visszafelé, hogy a hastól újra enyhén jobbra hajoljon. Miután felsőteste némileg el is csavarodik jobb felé, fejével bizonyosan szintén jobbra fordult. Erre az is utal, hogy a lovak mellvértjének függőleges közép bordáját jobb felé erősen eltolva ábrázolták, jócskán elrugaszkodva a valóságtól. Az él által kijelölt tengelyt pedig csak tovább hangsúlyozza, hogy a ruházat alatta és felette megjelenő darabjain ugyanebben a vonalban futnak a bőrfűzések is. Az alak vállai feltűnő módon, valószerűtlenül csapottak. Erekkel behálózott, csontos ujjú bal kezével kardjának markolatát fogja, némileg eltartva azt a testétől, s a köpenynek a karon körbetekeredő, felül pedig csomóvá

gyűrt, kibuggyanó csücskét csípőjéhez fogja fel. Másik karját testétől jobban eltartva könyökben felemeli, magasra vonva vele köpenyének alját.

A figura testét lemezpáncél fedi. Hosszabb szakaszon megjelenített bal lábát térdvas és ahhoz kettős lemezsávval kapcsolódó lábvért borítja, melyet alul, a belső oldalon csatos szíj rögzít. Felsőtestén lúdmellvértszerű, a hason erőteljesen kidomborodó mellvas látható, amely felül íves nyakkivágással, s attól kétoldalt rézsűsen futó szegéllyel záródik. Felerősítésének itt nincsen nyoma, a derékon viszont úgy tűnik, egy vékony övvel rögzítették. A vért közép bordája alul kétfelől egy-egy ívvel indul, s rendhagyó, elcsúsztatott pozíciója – ahogyan arról már volt szó – a figura idealizált kompozíciójának a következménye. A vért alól ferde fűzéssel összefogott, a felsőtestre simuló ruhadarab látszik ki, amely a bal csukló tanúsága szerint a karokon is testhezálló. Derék alatt azonban enyhén bővül lefelé, s vékonyabb ráncokba rendeződő, térdig érő szoknyává alakul. Ezen a fűzés egy darabon még folytatódik, majd alatta a szobrász szétnyíló, s visszahajló ruhaszéleket ábrázolt. A szoknyát a csípő alatt széles díszöv fogja körbe, felületét púposhátú, négyágú rátétdíszként megjelenő levelek borítják be. Az öv alatt egy vékonyabb szíj is fut, melynek vége a csat mellett áthurkolódik, s háromkaréjos rátétdíszsel záródik. Erre az övre van felfüggesztve az alak kardja, melyet a hüvely felső végén két vékony, keresztűzést mutató szíjjal rögzítettek hozzá.

A lovag öltözetét a vállaira borított, egykor bizonyosan a talpzatig lenyúló és hátul statikai támaszul is szolgáló köpeny egészíti ki. Majdnem teljesen betakarja a figura főnézetének bal felét, hosszan futó redőivel nagyjából a kontraposzt ívét követve. Széle alul átfordul a jobb lábon, s a bal előtt érhet el a talpzatot. Az alak testének jobb felén, elfordulásának megfelelően a köpeny szélesebb sávban megnyílik, s a figura itt szinte kibújni látszik belőle. Drapériáját vékony, viszonylag laposan kidolgozott redők borítják be, melyeknek a hajladozó vonalvezetésen túl hajtűszerű ívvel megformált indításuk a legfőbb jellegzetességük. A nagyjából egyetlen síkhoz igazított hátoldal kompozícióját a tengelyben enyhén dőlve futó kettős sípredő, s mellette kétoldalt a karok felemeléséből következő, V alakú ráncok határozzák meg. Kifejezetten szokatlan az a megoldás, hogy az alak a jobb könyökét e felületből hátrafelé határozottan kitolja.

*Zolnay 1975c, II, 41–42. o., kép: 42. o.; Zolnay–Szakál 1976, 30. o., 49, 67, 68, 70. kép; Marosi 1976a, 343, 345, 355, 356; Zolnay 1976a, 210, 212, 213; Zolnay 1977a, 48–49, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 89–93., 95, 96, 97, 98, 99. o., 18–19. ábra, 137–138. kép; Szakál 1977a, 199, 200, 201, 204, 205; Zolnay 1977b, 49, 52, 53. o., 4, 5. kép; Szakál 1977c, 50. o., IV/4. tábla; Zolnay 1977d, 488, 496. o., kép: 479–480, 490; Török 1981, 216, 218, 221. o., 8. kép; Szakál 1984, 273. o., 27. kép; Schwarz 1986, 453. o., 164. kép; Schultes 1986, 28; Kovács 1987, 227. o., 4. ábra; Marosi 1987c, 252, 254–255, 256, 260; MM 1300–1470, 581, 583. o., 1171. kép (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 12, 22, 23, 34, 39, 40, 45, 48, 49–50, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 66, 69. o., 5, 16, 17, 26. kép (Zolnay László), 88, 110, 133–134, 143. o., 5, 6, 16, 17. kép (Marosi Ernő); Heinrichs-Schreiber 1997, 231. o., 317. kép; Végh 1997, 77; Marosi 2006a, 249. o., 18. kép; Schwarz 2006, 228. o., 5. kép; Budapest 2008, 171–172 (1.2), 175 (Végh András); Végh 2008, 334. o., 8. kép; Marosi 2013, 178. o., 2. kép*



**[13] Férfialak torzója**

*ltsz.:* 75.1.25 (kat. 25)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 70,5; sz.: 33; v.: 22,5

*anyag:* finom szemcséjű, kemény, kifejezetten homogén mészkő

*állapot:* az egy darabban előkerült torzóhoz a bal alkarnál két apró töredéket, további kettőt pedig az előoldal egyik sípredőjénél illesztettek hozzá; hiányzik a fej és a bal kézfej, s apróbb hiányok láthatók a másik kézfejen, valamint a drapérián is; a bal alkar végébe rövid, kúp alakú kőcsap illeszkedik, melynek a használatra utaló jeleket nem mutató, bevagdosott illesztési felületébe csaplyuk mélyed, nyilvánvalóan a külön kőből készítendő kézfej rögzítéséhez; a jobb kéz és a nyak simított felületétől eltérően a drapériát, ruhadarabtól és külső-belső oldaltól függetlenül egy finoman fogazott szerszámmal egységesen felkaparták; a talpazat felső felületét egy másik finom, fogasszerszám, keskenyebb laposvéső és egy nagyobb, tompahegyű fogasvéső nyomai borítják; utóbbival faragták síkra a talpazat alját

*festés:* a bal kézfejen és a nyakon elsötétedett festékszigetek vehetők ki, melyek minden bizonnyal az inkarnát elszennyeződött maradványai; a drapérián, főleg a nyak körül, de törésselületeken is halvány, fehér réteg látható foltokban, amely vagy sókirkódás, vagy valamilyen anyag kiválása a kőzetből, de részben az alapozás maradványa is lehet; mivel az öltözetten semmilyen festésnyom nem jelenik meg, nem kizárt, hogy az alapozás és az inkarnát elkészülte után a szobor festése abbamaradt

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

Az álló alakot ábrázoló figura nem csak a kisebb méretű szentek, de az egész szoboregyüttes egyik legkiegyensúlyozottabb, kifejezetten magas minőségű, igen gyakorlott szobrászra utaló darabja. Kompozíciója és tömegformálása feltűnően harmónikus, részletei az apróbb következetlenségek ellenére is nagyvonalúak és letisztultak, s az alak finoman pozícionált, természetes testtartása annak ellenére is jól érzékelhető, hogy testét teljesen beburkolja öltözete. A ruhadarabok drapériáit ritkán látható anyagszerűséggel és szinte bársonyosan puha felületkezeléssel formálták meg. Jelenlegi, kissé tömzsi összképét a szobor leginkább annak köszönheti, hogy ruházata kifejezetten vaskos anyagú, kontúrja jelen állapotában gyakorlatilag zárt, s teljesen hiányzik a feje.

A figura neve első látásra nem egyértelmű. Talán már testének arányai is, de enyhén eres kézfeje inkább férfialakra utal. Miután pedig nyakának szintjén sem haj, sem fejkendő nem jelenik meg, az eredetileg rövid hajú, esetleg kopasz alaknak egyértelműen férfinak kell lennie.

Bár a szobor kidolgozása körben minden irányból meglehetősen pasztikus, oldalai felől nézve ma is jól érzékelhető, hogyan bontották ki az eredeti, hasábos kőtömbből, hátoldalát egyetlen síkhoz igazítva. Az alak szabálytalan felületű, nagyjából ovális alaprajzú talpazaton áll, amely enyhén göröngyös terepfelszínt imitál. A vaskos drapériaburokban törzséből ugyan semmi nem jelenik meg, öltözetének kontúrja alapján azonban világos, hogy egyenesen állva, nyugodt tartásban ábrázolták. Kontraposzt a felsőtestnél sem érzékelhető, mellyel kissé bal felé elfordul, s a nyak csonkja alapján fejével méginkább ebbe az irányba nézett. E visszafogott mozdulatot nem

csak a váll elcsavarodása, de a felsőtesten a tunika ráncainak enyhén íves vonala is mutatja, amit alul felerősítenek a test előtt áthúzott köpeny szintén ebbe az irányba futó, átlós redői is. A kiinduló kőtömb formátumából következően az alkarok aránytalanul rövidek, s a balt a könyökéhez képest feljebb is helyezték el. Ezt a karját a figura kissé eltartja a testétől, enyhén előrefelé behajlítva, s a szobor tömegéből egykor kinyúló kezébe talán szánhattak is valamit. A másik kézzel alsóteste előtt áthúzott köpenyét tartja, melynek redőibe ujjai belemélyednek.

Az alakot borító ruhadarabok anyaga kifejezetten puha, s esésük és gyűrődéseik alapján túlnyomóan vaskos és súlyos hatást keltenek, ami némi ellentmondásban áll széleik olykor szinte virtuóz elvékonyításával. Redőik nem igazodnak valamely alapsíkhoz, időnként kiállva abból, hanem folyamatosan hullámszó, mozgalmasság felületet mutatnak. A figura öltözete tunikából, s egy arra ráterülő köpenyből áll. Az alkarok testhez álló ujjvégződése ugyan ingre is utalhat a tunika alatt, de a bal karnál a köpenyen túl bizonyosan nem jelenik meg még két ruharéteg, a jobbnál pedig nem egyértelmű, hogy az alsó ruha ujjvégződése és a köpeny között húzódik-e még egy önálló drapéria is. A tunikának egyszerű, íves nyakkivágása van, derékkötése felett anyaga kifejezetten plasztikusan buggyan elő, s a talpazat fölött feltorlódik, hogy azt körben nagyrészt be is takarja. A vállakra és a karokra ráboruló, de a felsőtest előtt szétnyíló, s a talpazatig csak jobb oldalt lenyúló köpeny a nyak körül szélesebb sávban, gallérszerűen visszahajlik. A nyak alatt vékony, kettős zsinór fogja össze, jobb felé lenyúló, bojtos végeinek a törésfelülete pedig még kivehető a drapérián. A figura a köpeny egyik oldalát felsőteste elfordulásával megegyezően jobbjával áthúzza alsóteste előtt, s e mozdulat nem csupán a szobor elején, de az alak bal oldalán, s hátán is meghatározza a test körül csavarodó ruhadarab elrendezését és kompozícióját. A hátoldalt jóval laposabban, s kevesebb részlettel, de ugyancsak gondosan dolgozták ki, s a köpeny itt széles sávban húzódik a jobb válltól átlósan lefelé egészen a bal láb aljáig. Jobb karjával az alak a köpeny másik végét szintén felfogja, testéhez szorítva, s a drapéria itt összeérő két vége függőleges sípredőkbe rendeződve hull alá.

*Marosi 1976a, 346–347, 350, 351, 354; Zolnay 1976a, 210, 211, 287; Zolnay 1977a, 56. o., 161–162. kép; Szakál 1977a, 200; Szakál 1984, 272. o., 15. kép; Marosi 1984, 328; Marosi 1987c, 253; Zolnay–Marosi 1989, 23, 40, 48. o., 17, 28. kép (Zolnay László), 95, 141–142, 143. o., 49, 51. kép (Marosi Ernő); Heinrichs-Schreiber 1994, 66. j.; Marosi 1994a, 60; Végb 1997, 77, 80, 261–262 (kat. 8b); Bruxelles 1999, 129 (kat. 43 – Magyar, Károly); Paris 2001, 101–102 (kat. 12b), kép: 28. o.; Róma–Budapest 2001–2002, 291 (kat. 3.5); Schwarz 2006, 229; Budapest–Luxemburg 2006, 319, 326, 323–324 (4.16 – Takács Imre); Végb 2008, 332. o., 6. kép*

## [14] Szent Pál (?) apostol torzója

*ltsz.:* 75.1.36 (kat. 36)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 72,5; sz.: 33; v.: 23,5

*anyag:* finom szemcséjű, kemény, kifejezetten homogén mészkő

*állapot:* a két nagyméretű, nagyjából térd alatti és feletti töredékből összeragasztott torzóhoz a jobb kézfejet, továbbá legalább féltucat apró drapériatöredéket lehetett hozzáilleszteni; a szobornak hiányzik a feje, a jobb lábfej előtti része a talapzattal, a bal kézfeje, s apróbb hiányok a drapéria jó néhány helyén szintén láthatók; a jobb kézfejet egy külön faragott, kúp alakú kőcsappal erősítették hozzá a testhez, melyet a feltáráskor a kar végébe beragasztva találtak meg; a figura öltözetének teljes felületét, a ruhadarabok belső oldalával együtt egy finom, fogaskaparó szerszámmal borzolták fel, s ugyanez látható a megmaradt jobb kézfejen is; a nyak és a talapzat alapvetően simított felületű, de foltokban ezeken is feltűnik a fenti szerszámnyom; a talapzat alját nagyobb, tompahegyű fogasvésővel faragták síkra; a jobb kézben tartott nyél csaplyukában nincsenek használatra utaló nyomok

a torzó két fő tömbje közti töréshézagot tömítették; a megmaradt kéz mutató- és hüvelykujjának utolsó perce kiegészítés

*festés:* a faragvány nagyobb felületén fehér színű alapozás látható; a nyakon és a jobb kézfejen az inkarnát maradványai fennmaradtak, erősen elbarnulva; a kéz alsó részén talán égésnyomok vehetők ki; a haját és a szakállat nagyrészt okkeres festés fedti; a szobor hátoldalán, a köpeny kiforduló belsején erősen szennyezett, nagyobb méretű festéksziget maradt fenn, okkeres, vöröses és rózsaszínes foltok váltakozásával, ami az alapszínen túl egykor talán valamilyen mintázatot is mutatott; a tunika külsején, főként hátul okkeres festésnyomok láthatók, míg kiforduló belseje a ruhaujjnál és alul, a talapzaton egyértelműen vörös színű volt; a festékmaradványok felületén egy bevonatszerű réteg is megfigyelhető, néhol vattamaradványokkal, ami a feltárást követő restaurálásra utal

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

A magas minőségű, álló figurát ábrázoló szobor kifejezetten rutinos kezű mester munkája. Tömbszerű összképe ellenére nyugodt testtartása egyáltalán nem merev vagy mesterkelt, hanem természetesnek és kiegyensúlyozottnak mondható. Noha kezeitől és egykori fejétől eltekintve teljesen beborítja öltözete, enyhe kontraposztja, óvatos mozdulatai jól érzékelhetők. A szobor drapériáinak viszonylag részletező, szinte játékos megoldásai olykor ugyan kissé bonyolultnak és akár öncélúnak is tűnhetnek, a figurának mind a tömegformálása, mind részleteinek kialakítása az együttes legjobbjai közé sorolják.

A majdnem teljesen zárt kontúrú szobornál még jól érzékelhető kiinduló kötömbjének formája, ahogy az oldalak felől a figurát kibontották belőle, s hátoldalát egyetlen síkhoz igazították. Az alaknak nagyjából ovális alaprajzon emelkedő, szabálytalan terepfelszint ábrázoló, vaskosabb talapzata van, melynek tetejét teljesen beborítja a lábai körül szétterülő drapéria. Alig érzékelhető gótikus kontraposztban áll, amit kilépő jobb lábának enyhén kidudorodó térdével, a

tunika alatt körvonalazódó, előrébb elhelyezkedő, s törött jobb, illetve hátrébb elhelyezkedő bal lábfejjével, továbbá a ruha derékkötésének kissé ferde vonalával érzékeltetett a szobrász. De utal erre a szakáll tömbjének a függőlegeshez képest történő enyhe megdőlése is. A nyak megformálása és a szakáll pozíciója alapján az is világos, hogy az alak a fejét nem csak jobb felé billentette, de felsőtestéhez képest balra valamelyest el is fordította. A figura tartását a szobrász a drapéria kompozícióján is megjelenítette, sőt, fel is erősítette: az alsótesten a kilépő lábfejtől a magasabbra tolt bal csípőig átlós redők húzódnak, fent pedig a tunika ellenkező irányú, enyhén ívelődő ráncai láthatók. Az alak a karjait, melyeknek aránytalanul rövid alsó szakaszát nyilván a kiinduló kötömb határozta meg, nagyjából a teste mellett tartja. A könyökben derékszögig megemelt ballal köpenyének mindkét végét felfogja a csípőjéhez, a jobbot pedig enyhén behajlítva tartja átlósan lefelé. Utóbbi csontos, s erekkel gazdagon behálózott kezével kecsesen fog egy rövid, téglalap keresztmetszetű, de a sarkokon enyhén lekerekített, s lefelé szűkülő nyelet vagy markolatot. A tárgyat a tetején kettős, alsó harmadán pedig egyetlen, kissé kidomborodó, vékony gyűrű fogja körbe, s hosszában csaplyukkal fúrták át.

A szobor fejére ma már csak az enyhén kidomborodó izomzatú nyak, illetve elől a szakáll, hátul pedig a haj utal. A szőrzet szálanként, meglepően plasztikusan, bravúros technikával lett kidolgozva, s az egymásbafonódó és kusza, végükön visszakunkorodó tincsek kompozíciója minden szabályosságot nélkülöz. A hosszabb, tömött szakállal ellentétben a haj hátul csak a tarkó alá ér le, s csupán néhány tincsből áll.

Főleg fejének hiányában a szobor összképét alapvetően határozza meg öltözete. A figura statikus testtartásával ellentétben a drapériának gyakorlatilag minden részlete mozgalmasság. A nyugodt felületeket alig mutató ruhadarabokat a részletezett, gazdagon redőzött kidolgozás vékonyabb anyagúnak mutatja. Alul az alak földig érő, nagyjából függőleges redőzetű tunikát visel, amely körben ráterül a talpazatra, sűrű, a szabályosságot kerülő ráncokkal. Derékkötésénél drapériája plasztikusan buggyan elő, felül íves nyakkivágású, s ujjainak vége vissza van hajtvva. A tunikára boruló köpeny elrendezése nem szokványos. Az alaknak ugyanis csak a bal vállára van rávetve, előlről gyakorlatilag szabadon hagyja a felsőtestet, mivel pedig egyik felét baljával kötényszerűen átvonja a teste előtt, a tunika alsó része is kinyúlik alóla. E kézmozdulat határozza meg a köpeny elrendezését a figura hátán is, ahol a jobb lábtól a bal vállig szintén átlós redők futnak felfelé, csavarodó kompozíció képzetét keltve. A köpeny felső széle körben szélesebb sávban vissza van hajtvva, a nyaktól jobbra gallérszerű kitüremkedést, elől pedig igen plasztikusan, s bravúros módon kidolgozott, összegyűrődő redőköteget eredményezve.

*Marosi 1976a, 343, 346–347, 348, 350, 351, 354; Zolnay 1976a, 210, 211, 212, 303; Zolnay 1977a, 49, 60, 93. o., 178–180. kép; Szakáll 1977a, 200; Marosi 1980, 38. j.; Szakáll 1984, 272. o., 9–10. kép; Marosi 1984, 328; Schwarż 1986, 453, 458, 459, 476. o., 157. kép; Marosi 1987c, 252, 260–261; MM 1300–1470, 582 (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 26, 48, 61, 62 (Zolnay László), 94, 143, 148, 153. o., 47, 48, 53. kép (Marosi Ernő); Schultes 1994a, 300; Marosi 1994a, 60; Heinrichs-Schreiber 1997, 231; Végh 1997, 77. o., 5. kép; Budapest–Luxemburg 2006, 323, 324–326 (4.17 – Takács Imre); Marosi 2013, 179–180. o., 4. kép; Hubel 2014, 351. o., 129. kép*

## [15] Szent Bertalan apostol

*ltsz.:* 75.1.28 (kat. 28)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 83,5; sz.: 34; v.: 19

*anyag:* finom szemcséjű, kemény, kifejezetten homogén mészkő

*állapot:* a szobor három nagyobb tömbjéhez, a fejhez, a törzshöz és a térdek alatti részhez a jobb kar, illetve a bal kézfej két-két töredékét, továbbá tizenöt darab kisebb, főként a mellről levált drapériarészletet lehetett hozzáilleszteni; a jobb kézfej, s a benne tartott tárgy, továbbá a balban lévő szerszámnyél fejének a kivételével a figura teljes; kisebb hiányok a bal kézen és az alatta lévő redőkötegen, mindkét kar ruhaujjának végén, a mellrészen, az orron, a szakállon és a hajon láthatók; a külön talált, s önállóan megfaragott bal kézfejet egy kúp alakú, s a csukló felett elhelyezkedő kőcsappal illesztették a karhoz, ami a feltáráskor eredeti helyén, a bal kar végében került elő, s elülső illesztési felületében a kézfej számára készített csaplyuk volt látható; a kézben tartott szerszámnyél felső végébe szintén csaplyuk mélyed, használatra utaló nyomok nélkül; ellentétben a drapériával nem takart, simított testrészekkel – fej és bal kézfej – a ruha felületét megformálását követően egy finoman fogazott eszközzel egységesen felkaparták; a talapzat jórészt simított, de egy keskeny lapos- és egy nagyobb, tompahegyű fogasvéső nyomai még kivehetők rajta; utóbbi fogasvésővel faragták síkra a talplemez alját is; az orr végét lapos élű szerszámmal utólag lecsapták

a restaurálás során a nagyobb töréshézagoknál tömítéseket alkalmaztak; a bal kézfejet fémcsappal rögzítették vissza csukló feletti kőcsapjához

*festés:* feltárásakor a szobor erősebb égési nyomokat mutatott; faragott felületeinek jó részén fehér alapozás látható; a fejet és a kezet elbarnult inkarnát fedi; az alsóajkon piros, a szakállon és a hajon jelentős foltokban sárgásbarna festés maradt fenn; a jobb pupillán kivehető az alárajz fekete kontúrja és közepében egy hasonló színű pötty; a ruha külsején, a mellrészen apró, szürkés festés(?)nyomokat, belsején, a bal lábfej mellett és a karok ujjvégződésein pedig kék színű festékfoltokat lehet kivenni

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

Az álló férfialakot ábrázoló szobor az együttes legépebb, gyakorlatilag csupán jobb kézfejét, s az abban tartott tárgyat nélkülöző darabja. A kifejezetten magas minőségű figurát tömegformálása, testének természetes arányai, élethű mozdulata és részleteinek biztos kidolgozása a szobrok első vonalába sorolja. Több olyan tulajdonsága is van azonban, melyek szűkebb csoportjától, a kisebb méretű, nem világi figurákat ábrázoló alakoktól valamelyest elkülönítik, s arról árulkodnak, hogy szobrása a korszak hagyományos sémáitól eltérő megoldásokat is alkalmazott. Ezek a különbségek a figura minőségét nemhogy csökkentenék, hanem inkább kiemelik a konvencionális ábrázolások közül.

A társaihoz képest vékony kőtömbből kifaragott, idősebb férfialaknak terepfelszínit imitáló, szabálytalan talapzata van, amely nyomott félkör alaprajzú. A figura dinamikus állásmotívuma, erőteljesen elforduló mozdulata meglehetősen szokatlan. Az alsótest

szembefordul a nézővel, s az alak a bal lábára támaszkodik, a jobbal pedig a drapéria alól felsejlő térde, illetve kifelé fordított lábfeje alapján kissé kilép bal felé. E mozdulat megelőlegzi a felsőtest határozott elcsavarodását jobbra, amit a jobb kar hátrafelé történő kintartása ellensúlyoz, s ami a fejnek szinte profilban látható pozíciójában csúcsosodik ki. A markáns elfordulást az öltözet sem palástolja el, hanem redőkompozíciójával méginkább kiemeli. A tunika egyik oldalát a bal kar ugyanis csípőjéhez szorítva felvonja, amivel részben átlós, jobb felé felfutó ráncok keletkeznek az alsótesten, s a felsőtest ruharedői szintén jobbra, felfelé ívelődnek. Az egykori jobb kézfej alatt, a combon valaminek a vékony, majdnem függőleges, s alsó harmadánál előrefelé megtört vonalú lenyomata is fennmaradt, ami egyértelműen utal arra, hogy Bertalan ebben a kezében is fogott valamit. Bal alkarja aránytalanul rövid, nyilván amiatt, mert hozzá kellett igazítani a kötömb eredeti, vékony formátumához. E kezének kiálló ereit csak a festésréteg tompítja le némileg. Benne a figura hengeres, lefelé enyhén vastagodó szerszámnyelet tart, melynek felső végébe csaplyukat véstek, alján pedig megfaragták a kilógó, s elhajlított végű nyéltüskét.

Bertalan feje vastag nyakon ül, melyen az elfordulásból adódó, feszülő izmok is megjelenítették. A fej összképét leginkább vállig érő haja, s hosszabb, a végén kétágú és a lenyúló bajuszvégekkel is gazdagított szakálla határozza meg. A virtuóz módon, külön szálanként, s mélyen aláfaragva kidolgozott szőrzetnél feltűnő, ahogy faragója élvezetét lelta a szabálytalan, kusza, bozontos részletek kialakításában, melynél a szálak olykor szeszélyesen hullámozva szövik át egymást, különféle kunkorokban végződve. Ehhez képest a kissé sejtelmes tekintetű, lapos szemekkel, enyhén megnyíló szájjal, illetve rövid és lefelé megvastagodó orral megformált arc sematikusabb, s nem túl kifejező. Igen aprólékosan dolgozták azonban ki a teljes terjedelmében ábrázolt jobb fület, amely a fej elfordulásának köszönhetően szembenézetből látható. A másik, hátra került fül viszont meg sem jelenik, s e különbségtétel a haj kidolgozásánál is jól érzékelhető a főnézet virtuóz és a hátoldal elnagyoltabb megformálásában.

Az alakot a többi szobortól némileg az öltözete is elkülöníti. Egyetlen ruhadarabot, egy földig lenyúló tunikát visel, ami alatt még egy ing ugyan elképzelhető, ennek azonban ma nem látni részletét. A deréknál megkötött, s fölötte erőteljesebben kibugyanó ruha a nyak alatt íves kivágású, ujjainak végét pedig viselője többszörösen visszahajtotta. Ahogy arról már volt szó, alsó részének egyik felét az alak a karjával megemeli, s derekához szorítja, így a bal keze alatt néhány mélyen lenyúló, vékony, függőleges sípredő is látható. Felületkezelése alapján a tunika igen puha, vastagabb és nehéz anyagból készült, amit leginkább a karokat borító, de főként alul, a talpazat felett feltorlódott részek gyűrődésein érzékelhetünk. A drapéria kompozíciója egyszerű, s könnyen átlátható, a redők kialakítására az ívesen hajladoxó, agyagszerűen puha, részben az alapfelületbe benyomott formák a jellemzőek. A szobor törzsének egyetlen síkhoz igazodó hátoldala a fejhez hasonlóan egyszerűbb megformálású, s a drapériának a szabályosságot itt is kerülő kompozíciója nagyjából függőlegesen lefutó, hosszú redőkből áll össze.

*Zolnay–Szakál 1976, 25, 40. o., 56, 82–84. kép; Marosi 1976a, 340, 341, 347, 348–349, 350, 351. o., 6. kép; Marosi 1976b, 10. o., 11. kép; Zolnay 1976a, 290–293; Zolnay 1977a, 57, 59, 62, 96, 99. o., 122–123, 163–165. kép; Szakál 1977a, 200; Zolnay 1977b, 52. o., 14–16. kép; Szakál 1977c, 51–52; Zolnay 1977d, 488, 491–492. o., kép: 500; Szakál 1984, 272. o., 6–8. kép; Marosi 1984, 327, 328; Tóth 1984, 331; Marosi 1987c, 253, 261, 262; MM 1300–1470, 580, 582. o., 1180. kép (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 26, 48, 57, 60, 62 (Zolnay László), 94–95, 142, 143, 147, 149. o., 55–57. kép*

## dc\_2019\_22

(Marosi Ernő); Marosi 1991a, 257–258; Heinrichs-Schreiber 1994, 66. j.; Marosi 1994a, 58–62. o., 1, 2. kép; Heinrichs-Schreiber 1997, 232. o., 315. kép; Marosi 1998, 94–95; Buzás 1999, 61–62. o., 31. kép; Végő 1997, 77; Paris 2001, 101–102 (kat. 12a); Marosi 2006c, 561. o., 6. kép; Schwarz 2006, 229–230; Budapest–Luxemburg 2006, 319, 326, 321–322 (4.15 – Takács Imre); Marosi 2013, 180, 181; Hubel 2014, 342. o., 120. kép

## [16] Csuklyás férfifej

*ltsz.:* 75.1.54 (kat. 56)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 21,5; sz.: 19; v.: 16,5

*anyag:* finom szemcséjű, kemény, kifejezetten homogén mészkő

*állapot:* a fejtöredékhez egyetlen kis drapériarészletet lehetett a jobb fül mellett hozzáilleszteni; a vállmagasságban letört darabnak alul egy lefelé lelógó, nyúlványszerű csonkja is fennmaradt a hát részletével; a faragvány felülete túlnyomóan ép, egyedül az orr, a felső ajak és a csuklya széle törött rövid szakaszokon; az arc és a nyak simított felületével ellentétben a csuklya teljes felszínét egy finoman fogazott szerszámmal felkaparták a nyak alsó, törési felületébe a töredék kiállításával kapcsolatban csaplyukat fúrtak

*festés:* a töredék faragott felületein, a festékrétegek alatt is, és a törésfelületeken szintén halvány fehér réteg látható, ami jobbára sókiválás, vagy valamilyen anyagnak a kőzetből történt kirakódása lehet, de részben alapozásra is utalhat; az arcon és a nyakon nagy felületen maradt meg az elsötétedett, elszennyeződött inkarnát; a jobb, s részben a bal szemén is a pupilla körvonalának fekete alárajza látható, közepén fekete pöttyel; a csuklya visszahajtott szélén barnás festésnyomok, a szakállon, főleg kétoldalt és alul fekete festékszigetek jelennek meg

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

Az idős férfit ábrázoló, egykor bizonyosan teljes figurához tartozó fejtöredék magas minőségű munka. A természetes arányok, a plasztikus tömegformák és a puha felületű, vaskos drapéria kialakítása gyakorlott kézre vall, s kifejezetten virtuóz technikáról árulkodik a szakáll szálanként kidolgozott, erősen aláfaragott megformálása. Bár ezekhez képest a jovialis tekintetű arc sematikusabbnak és merevebbnek tűnik, s a pupillák alárajza ellenére sem túl kifejező, ezt a többi részlet kvalitása ellensúlyozni tudja.

A fej vaskos nyakon ül, melyen a szobrász az izmokat is érzékeltette. A töredék beállítása teljesen frontális, aszimmetria csupán a ráboruló csulya esetében jelentkezik, mely az egyik oldalon hozzásimul az archoz, a másikon viszont kissé eláll, valamelyest láttatva a jobb fület is. Az arc képét alul a bozontos, középhosszú szakáll határozza meg, melybe a bajusz teljesen beleolvad. A szakáll szimmetrikus alaptömbjével ellentétben az egyenként kifaragott szőrszálak kusza összevisszaságban fonódnak egybe. A széles, nem túl plasztikus, ovális arcon magas homlok, apró, sablonos szemek, s a letörött, rövid orr lenyomata látható. A szemöldököt és a homlok ráncait bevéselt vonalakkal érzékeltették. Felülről, s kétoldalt a fejet a csuklyaként ráhúzott köpeny duplán visszahajtott szélének íve keretezi, alóla a hajszálok röviden és sematikusán nyúlnak rá a homlokra.

*Zolnay 1976a, 320–321; Marosi 1976a, 347, 348–349. o., 7. kép; Marosi 1976b, 11–12. o., 10. kép; Zolnay 1977a, 68. o., 202. kép; Wehli 1978, 134; Szakál 1984, 272. o., 13. kép; Marosi 1987c, 252, 260; MM 1300–1470, 582. o., 1182. kép (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 27 (Zolnay László), 94, 143, 147, 148, 153–154. o., 56. kép (Marosi Ernő); Marosi 1991a, 258, kép: 256; Schultes 1994b, 37; Saliger*



## dc\_2019\_22

*1994a*, 54; *Marosi 1994a*, 60; *Saliger 1994b*, 172, 175, 176. o., kép: 177; *Marosi 1994c*, 289 (IV-60); *Végh 1997*, 77, 80, 266 (8f); *Bruxelles 1999*, 130 (kat. 44 – Magyar, Károly); *Rossi 2003*, 32. o., 7. kép; *Budapest–Luxemburg 2006*, 326 (Takács Imre); *Prága 2006a*, 581–582 (210.c – Marosi, Ernő); *Prága 2006b*, 104–105 (14.5.1.–3. – Fajt, Jiří – Knejřlová, Jana); *New York 2005*, 306–308 (145 – Marosi, Ernő); *Marosi 2014*, 48. o., 2. kép; *Konstanca 2014*, 79–80 (17c – Marosi, Ernő)

## [17] Álló alak alsó része

*ltsz.:* 75.1.26 (kat. 26)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 32,5; sz.: 36,5; v.: 24

*anyag:* finom szemcséjű, kemény, kifejezetten homogén mészkő

*állapot:* az egyetlen darabban előkerült faragványhoz elől két kisebb ruharedő-töredéket lehetett hozzáilleszteni; a talpazattól nagyjából térdmagasságig fennmaradt torzó alját síkra faragták, tetején törésfelület húzódik; egy-két apróbb sérüléstől eltekintve faragott felületű épek; a simított lábujjakkal ellentétben a drapériát egy finoman fogazott szerszámmal kaparták fel gyakorlatilag egységesen; ugyanezen szerszám, s egy nagyobb, tompahegyű fogasvéső nyomai vehetők ki a jórészt szintén simított talpazaton, melynek alsó felületét ez utóbbi vésővel alakították ki

*festés:* nincsenek festésnyomok; a ruha alsó részén, elszórtan vöröses, nem rétegszerű foltok láthatók, melyek a kőzet anyagában lévő elszíneződések lehetnek; a töredék több helyén is szürke szennyeződésfoltok vehetők ki; a kisebb, halvány fehér felületek vagy sókirkodásra, vagy valamilyen anyagnak a kőzetből történt kiválására utalnak

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

A gyakorlott kezű szobrásztól származó, minőségi töredék drapériába burkolt, álló alakot mutat nagyjából térdtől lefelé. Szabálytalan ovális alaprajzú, vastos talpazata terepfelszín imitál. A figura testére csupán jobb lábfejének a talpazat szélén, a drapéria alól kibukkanó, mezítelen lábujjai utalnak, bár felette, a töredék tetején egy kidudorodó ruharészlet esetleg ezt a térdét takarhatja. Miután pedig az előnézet másik oldalán a drapériaredők függőlegesen nyúlnak lefelé, a figura bizonyosan kontraposztban állt, támasztó bal és kilépő jobb lábbal.

A töredék legfőbb eleme a kifejezetten vastos anyagúként ábrázolt öltözet. A drapériák kidolgozását a mozgalmasság, nem egyetlen alapsíkhoz igazodó, erősen plasztikus redőkezelés, a szinte agyagszerűen puha felületmegformálás és az olykor eltúlzott, bonyolult játékoság jellemzi. Az öltözet alul a talpazatig lenyúló tunikából áll, amely csupán elől, a figura lábai között, háromszög alakú részen jelenik meg. Drapériája a talpazaton feltorlódik, kissé komplikált gyűrődéseket eredményezve, alul középen egy háromágú, szélforgószerű motívummal. Anyagát tekintve a fentiek jellemzik a tunika felett viselt köpenyt is, amely kétoldalt, illetve hátul a talpazatig nyúlik le, teljesen betakarva a figura ezen oldalait. A köpeny egyik szélé függőlegesen fut le a bal láb előtt, a másik pedig átlósan húzódik a jobb lábfejtől a bal csípő felé. Ez arra utal, hogy az alak a bal karjával alsóteste előtt állt, illetve felvonta köpenyének másik szélét.

*Zolnay 1976a, 289; Zolnay 1977a, 47, 57, 99. o., 166. kép; Szakál 1977a, 200; Zolnay–Marosi 1989, 60. o., 23. kép (Zolnay László), 95, 142. o., 65. kép (Marosi Ernő); Heinrichs-Schreiber 1994, 66. j.; Marosi 1994c, 287 (IV-56); Budapest–Luxemburg 2006, 326 (Takács Imre)*

**[18] Figura alsótestének töredéke**

*ltsz.:* 2003.3.2

*lelőhely:* Buda, Szent György tér, a Szent Zsigmond-templom hosszházának déli falánál lévő, a délebbre eső középkori pince keleti fala melletti gödör betöltéséből (1–2/B szelvény délnyugati negyede)

*feltárás:* Feld István ásatása, 1995

*méret:* m.: 40,5 (posztamens nélkül); 29,5 x 19,5

*anyag:* finom szemcséjű, kemény, kifejezetten homogén mészkő

*állapot:* a faragvány egy nagyméretű és két kisebb darabból lett összeragasztva; a figurának nagyjából a csípőtől a bokáig maradt meg az alsóteste; teteje és alja törött, körben, a faragott felületeken jórészt ép; a ráncok egy részénél jól kivehetők a formaalakításhoz használt laposvéső nyomai, melyek egyes sípredők esetében még nem teljesen kidolgozott, sokszögű keresztmetszettel párosulnak; ezektől eltekintve a kiálló részek már simítottak, a ráncok közti vajatokban pedig finom fogasvésővel felkapart felületek is láthatók; a bal csípőtől hosszan lefutó redőköteg alján az aláfaragásokat nem dolgozták ki teljesen, a drapériaszéleket nem vékonyították el kellően, s egy redővégnek csupán az alaptömbjéig jutott el a faragás; a töredék több oldalán is égésnyomok láthatók a faragvány aljához kiállításával kapcsolatban vékony gipszposztamenst ragasztottak

*festés:* nincsenek festésnyomok

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (raktár)

A teljes egészében drapériával borított, viszonylag karcsú arányú torzó álló figurához tartozott. Az alak testére egyedül a kilépő jobb láb térdének enyhe kicsúcsosodása utal egy nagyobb redővájatban, balra az előoldalon, nagyjából a töredék magasságának fele alatt. A kilépő láb alapján a figura kontraposztban állhatott, de az alsótest elviekben ennek megfelelő jobbra dőlését csupán a bal csípőről aláhulló sípredők vonalvezetése tükrözi. E drapériaköteget az alak valamilyen módon egykor felfogta a bal karjával, s magához szorította. A sípredők közül a két szélső átlósan lefelé, a figura másik oldala felé fut, átfordulva a jobb bokánál, s hajtűredőszerűen körbefogva az egész testet. Felette, a torzónak ezt az oldalát sűrűn beborítják a drapéria rövid, vízszintesen és átlósan elhelyezkedő, az alapsíkba vájatszerűen benyomódó gyűrődései. A töredéken csak egyetlen ruhadarab látható, amely meglehetősen vaskos, de felülete és ráncolódása alapján kifejezetten puha anyagú. Bár teljesen nem kizárt, hogy egy köpenyről van szó, amely alól a fennmaradt darabon az alsó ruha már sehol nem lóg ki, a torzó társdarabjainál [13, 14] a boka szintjén már mindenhol világosan megjelenik egy tunika is. Ezek szerint a figura inkább csak egy tunikát, s köpenyt nem viselt, amire a szoboregyüttesben szintén van példa [15].

*Budapest 1996, 13 (kat. III/2 – Buzás Gergely); Buzás 1999, 51, 61–62. o., 7. kép; Végb 2006, 223; Budapest–Luxemburg 2006, 319–320 (4.13 – Takács Imre); Végb 2008, 336. o., 11. kép.*

## [19] Férfialak torzója

*ltsz.:* 75.1.4 (kat. 4)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 77; sz.: 37,5; v.: 28,5

*anyag:* finom szemcséjű, közép kemény, kifejezetten homogén mészkő

*állapot:* a három nagyobb és hat apróbb darabból összeragasztott figura a fejtetőtől nagyjából a combközépig maradt meg; egyik oldala függőlegesen jórészt lehasadt, a másik a kézfej nélküli bal karjával együtt viszonylag ép; az arc majdnem teljesen roncsolt, a hajkoronából viszont nagyobb részek maradtak fenn; a szobor felületén sok a hiány és a töredezett rész; a faragott felületeket túlnyomóan simították, a bal comb aláfáragott részein a laposvésővel történt kidolgozás nyomai még érzékelhetők; a fejtetőt ferdén illesztési síkra faragták le, s középebe vésett csaplyuk mélyed, melyben nem láthatók használatra utaló nyomok  
a figura alsó törésselületébe posztamenséhez történő rögzítése miatt három csaplyukat fúrtak

*festés:* festésnyomok nincsenek; a haj csigáinak beforduló részein, illetve a köpeny alsó felének egy redőjén apró, sárgás foltok vehetők ki, melyek leginkább a felület elszennyeződött kéregmaradványai lehetnek

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

Az álló férfialakot ábrázoló torzónak mind a kompozíciója, mind a kidolgozása magas minőségről árulkodik. Töredékessége ellenére is kiegyensúlyozott az összképe, ami egyrészt természetes, nyugodt testtartásából, másrészt a sima és egyszerű felületek, illetve az erősen tagolt, dinamikusan megmunkált részletek egybeszerkesztéséből adódik. A felsőtestre ráfeszülő, csaknem tagolatlan ruhát a szobor jelenlegi állapotában szinte ovális képkeretként öleli körbe a mozgalmas redőzetű köpeny, s ezt koronázza meg a kifejezetten finom részletekkel kidolgozott fej. Feltűnő még az az erős térbeliség és határozott plaszticitás, a mély be-, illetve aláfáragásokkal együtt, mellyel a szobrot általánosságban megformálták.

A figura enyhe, természetesnek mondható kontrapoztban áll, melynél a jobb láb volt a támasztó, a bal pedig a kilépő. Alsóteste tehát kissé bal felé dőlt, a felső viszont már függőleges pozíciójú, s ennek megfelelően a feje is enyhén balra hajlik. Valamelyest el is fordult az alak jobbra, amiről leginkább bal kezének és bal lábának a törzséhez való viszonya árulkodik. Teste mellett tartott bal karját könyöktől derékszögben felemeli, s a csukló alatt felfelé, csúcsba összefutó köpenycsücsök arról árulkodik, hogy köpenyének e sarkát elveszett kézfejjel egykor feltartotta. Bár másik karjának még az indítása sem maradt meg, miután a köpeny ezen az oldalán hozzásimul jobb csípőjéhez, ráadásul a redők vonalvezetése itt előre felé határozottan megtörik, e karjával a ruhadarabnak ezt a szélét nyilván valahogy felvonta.

A figura hengeres, sima nyakon ülő, s előre felé tekintő feje elöl és jobbra teljesen töredékes. Arcából csak balra maradt meg ép terület, lenyúló bajuszvéggel, s rövid szakállal, melyek hullámszó, végükön kunkorodó szálakból állnak össze. Hasonlóan szalagszerű, de csigákba göndörödő, részben szabadon kidolgozott tincsekből áll vállig érő, dús haja, amely hátul szinte

geometrikus struktúrát alkot. A tincsek három, egymás feletti rétegben lettek elrendezve, s minden második erőteljesebben kiugrik a haj tömegéből.

Az alak előkelő öltözete rövid, combközépig érő alsó ruhából, s rajta köpenyből áll. Míg előbbi faragója vékonyabb anyagból készültnek tüntette fel, a hajlékony vonalvezetésű, vaskos redőkkel tagolt köpenyt súlyos, s puha felületű drapériaként ábrázolta. Az alsó ruha szorosan a testre simul, egészen az íves nyakkivágásig, ujjá azonban a megmaradt bal kart lazábban borítja be. Derekánál erősen beszűkül, s két felét elöl, középen bőrfűzés fogja össze, jobbra vízszintesen futó szemekkel. A köpeny az alak mindkét vállát beborítja, s a nyak alatt karéjos boglárokon átfűzött, sodrott zsinór fogja össze. Teljesen szétnyílik azonban a felsőtest előtt, hogy aztán egyik fele balról jobbra áthúzódjon a lábak előtt. Bizonyosan nem nyúlt le itt teljesen a földig, hanem kötényszerű elrendezést mutathatott, a harisnyában ábrázolt, jórészt szabadon induló lábaknak az ágyékig érő, mély aláfaragása ugyanis az előbbi lehetőséget kizárja. A szobor nagyjából egyetlen síkhoz igazított hátoldalán a kontrapoztnak megfelelő, enyhén jobbra dőlő, kettős redősáv jelöli ki a kompozíció tengelyét, s a karok által mindkét oldalon megemelt köpeny elrendezéséből következően innen indul kifelé, U alakban ívelődve a többi ránc.

*Zolnay 1976b, 223, 228; Marosi 1976a, 339, 341, 357; Zolnay 1976a, 209; Zolnay 1977a, 48, 54, 56, 58, 66, 95, 98. o., 134–136. kép; Schweigert 1978, 203; Török 1981, 218; Szakál 1984, 273. o., 25–26. kép; Zolnay–Marosi 1989, 26, 30, 34–35, 39, 48, 55, 57, 59 (Zolnay László), 88, 133, 135, 141. o., 69. kép (Marosi Ernő)*

## [20] Női szent torzója

*ltsz.:* 75.1.17 (test – kat. 17), 75.1.46 (fej – kat. 48), 86.791.1–2 (talapzattöredék)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 114; sz.: 41; v.: 36,5

*anyag:* közepes szemcséjű, közepesen puha, homogén mészkő

*állapot:* a torzót három nagyobb, nagyjából az alsó lábszárakat a talapzattal, a maradék alsótestet és a felsőtestet ábrázoló tömbből ragasztották össze, amihez főként a talplemeznél és a drapéria különböző helyein tizennégy darab további, kisebb töredéket lehetett még hozzáilleszteni; a két részből álló fej csak 1992-ben került rá a testre, illeszkedő töréssel; hiányzik a jobb alkar és a bal kézfej; erősebben töredékes a talplemez jobb fele, illetve a fej hátsó része; a szobor faragott felületei meglehetősen roncsoltak, a vékony és erőteljesen kiálló redők jórészt töredezttek; míg a figura alsó két, csípő alatti tömbje sárgás színű, a felsőt fehéres bevonat takarja mind a faragott, mind a törött részeken – ez az eltérés nyilván arra vezethető vissza, hogy a két rész nem közvetlenül egymás mellől, s így valamelyest más környezetből került elő; a talapzat tetejére ráboruló drapérián, balra elöl utólagos szerszám-, esetleg csak erősebb kopásnyomok vehetők ki

a restaurálás során a csípőnél elváló tömböket két darab fémcsap segítségével rögzítették egymáshoz; miután a fej csak csekély méretű töréssel csatlakozott a törzshöz, közékük modern formájú kiegészítés készült

*festés:* nincsenek festésnyomok; főleg a szobor felső részének felületén foltokban halvány fehér, a törésekre is áthúzódó, vékony réteg látható, ami vagy sókirkódás, vagy valamilyen, a kőzetből kiváló anyag maradványa; az alak hátoldalán, derékmagasságban szürkés szennyeződés vehető ki foltokban

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

A középkorú nőt ábrázoló figura a budai szoboregyüttes kissé különös, bizonyos jellemzőit tekintve társtalan darabja. Az alak beállítása és alapkompóziója további szobrokról is jól ismert, s harmonikus arányaival együtt az összképe kiegyensúlyozott. Az öltözet drapériáinak nagyobb része jelen, töredezett állapotukban viszont szinte zaklatottnak, sőt, sok részletformát tekintve egyenesen zavarosnak tűnik. E furcsa kettősséget a kidolgozás minősége sem nélkülözi teljesen. A köpenyredők zsúfolt, olykor logikátlannak tűnő megformálása esetében nehéz elszakadnunk a gondolattól, hogy ügyetlen és suta munkáról van szó, a felsőtestnek vagy az arcnak a kidolgozása azonban egyáltalán nem marad el az együttes átlagától. Mindez azonban összességében mégsem minőségromlásra, esetleg több mester részvételére utal, hanem inkább valamiféle stílusváltozatra.

Az álló alaknak vékony, nyolcszögletes, oldalain alul-felül élszedéssel profílozott talplemeze van. A figura e talapzat hátsó felén áll, enyhe, gótikus kontrasztban. Csípőtől lefelé alig észrevehetően jobbra dől, s e zárt kontúrú alsó résznek a számos ruharedő ellenére pillérszerű a hatása. A támasztó bal láb teljesen eltűnik a drapériaredők mögött, a valamelyest behajlított, kilépő jobbnak a térde és az alsó lábszára megjelenik a ruha alatt. Az alak felsőteste bal felé határozottabban visszahajlik, és egy kicsit jobbra el is csavarodik, majdnem függőlegesen tartott

fejét pedig méginkább az utóbbi irányba fordítja el. Bal felkarját testéhez szorítja, alkarja pedig könyökben behajlítva, kissé átlósan előre, s lefelé nyúlik. Másik karját némileg eltartja derekától, s csonkja alapján ezt az alkarját derékszögben felemelte, az elfordulás irányába nyújtva.

A figura nyugodt testtartását a határozott, de dinamikusnak nem mondható mozdulattal együtt az öltözet bizonyos darabjai kifejezetten ellensúlyozzák nyugtalan, szinte vibráló megformálásukkal. Az alak felül testhezálló, sűrű, szabályos ráncokba szedett alsó ruháját derekán vékony, csatos öv fogja körbe, s a ruhaujjak felfelé öblösödő, kissé ügyetlen redőket vetnek a karjain. E ruha a kötényszerűen felfogott köpeny alatt, térdtől lefelé válik újra láthatóvá, ahol már bizonytalan vonalvezetésű, hol elvékonyodó, hol megvastagodó, mélyen befaragott redők sokasága nyúlik le a talplemezig. A drapéria a talpazon, főleg az elülső részen szétterül, teljesen betakarva a lábfejeket, s nehezen követhető ráncokba gyűrődik, amit részben a töredékesség is eredményezhet. E kétfajta, eltérő drapériafelület az alak vállaira boruló, s hátán a talpazatig lenyúló köpenyt is jellemzi. Legfelső részén, hat–nyolc centiméter hosszan szabályos ráncokba van szedve, melyek azonban lefelé hirtelen megszakadnak, s csak egy-egy megvastagodott redő fut tovább. Ezek vonalvezetése főként elől részben szintén önkényesnek és rendezetlennek tűnnek, összetorlódó ráncok halmazát megjelenítve. A köpenyt a nyak alatt kerek, díszítetlen boglár fogja össze, s ráterülve a karok külső oldalára, a felsőtestet teljesen szabadon hagyja. A figura a karjaival a köpeny mindkét szélét az oldalához szorítja, felvonva őket, s egyik felét kötényszerűen át is húzza a teste előtt. Kompozícióját tekintve a köpeny e része teljesen elválik a térdvonal alatt megjelenő alsóruhától. A szobor hátán az egyenetlenül hullámzó, hepehupás alapsíkból hosszan lefutó, jobbára V alakú, szellősen elrendezett redők állnak ki.

A figura fejét szorosan körbefogja egy kendő, melyből csak az arca látszik ki. Néhol még kivehető, hogy kettősen fodrozott, vékony szegélye van. A kendő körbefut a nyak körül, s egyik vége a jobb váll előtt keskeny sávban nyúlik lefelé. Az erősen sérült arcot laposan dolgozták ki, lefelé görbülő, rövid, húsos ajkakkal, vékony orral és némileg leeresztett szemhéjú szemekkel. Utóbbi részlet meghatározza az arckifejezést, amely a töredezettség ellenére is jól érzékelhető. Az alaknak mai szemmel nézve elrévedő, fátyolos a tekintete, szinte már egykedvű unalmat sugározva.

*Marosi 1976a, 344, 356, 357, 359, 360; Zolnay 1976a, 209; Zolnay 1977a, 53, 59, 65, 98. o., 152, 193. kép; Szakál 1977a, 199, 202, 204; Schweigert 1978, 203; Szakál 1984, 273. o., 31–32. kép; Kovács 1987, 226. o., 2. ábra (balra fent); Marosi 1987c, 259; MM 1300–1470, 239 (Kovács Éva) 582 (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 24, 26, 34, 48, 56, 59 (Zolnay László), 88, 92, 133, 138–139, 140, 150–151, 156. o., 32, 36. kép (Marosi Ernő); Marosi 1991a, 258; Schwarz 2006, 228, 234.*

**[21] Apostolalak torzója**

*ltsz.:* 75.1.33 (kat. 33)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 56; sz.: 32; v.: 21

*anyag:* finom szemcséjű, kemény, homogén mészkő

*állapot:* a törzs nagyobb méretű töredékéhez a fejet, a jobb alkar hat apróbb darabját, valamint a jobb kézfejet és a benne tartott könyvet lehetett hozzáilleszteni; hiányzik a figura alsó harmada nagyjából combközéptől lefelé, bal kézfeje, illetve a szakáll nagyobb része, s erősebben töredékes a jobb kar, valamint jó néhány helyen a drapériaredők főként kiálló részei; a fej, a könyv és mindkét kézfej simított felületével ellentétben a figura öltözetét egy finoman fogazott szerszámmal egységesen felkaparták; a jobb kézfejen és a könyvön égés nyomait lehet kivenni

a restaurálás során a könyvet két fémcappal rögzítették a testhez; a faragvány töréshézagait részben tömítették; az alsó törésfelület két csaplyuka a szobor kiállításához készült

*festés:* az alak faragott felületeinek számos helyén kisebb-nagyobb méretű fehér alapozásnyomok láthatók; a jobb kézfejen, s igen apró pontokban a nyakon is az inkarnát elbarnult-elszürkült foltjai vehetők ki, ami a bal kézfej csonkján még rózsaszínű-pirosas színnel maradt fenn; a köpeny belső oldalának több helyén is piros festékfoltok láthatók, melyek a visszahajtásoknál olykor a szomszédos tunikán is megjelennek; a bal kar végén, a tunika bő ujjának belsejében drappos színű festésnyomok vehetők ki; festve volt a könyv is, melyen ma az alapozás felett szürkés foltok találhatóak

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

Az álló apostolalakot ábrázoló szobor színvonala megfelel az együttes átlagának. Enyhe kontraposztot mutató tartása természetes és kiegyensúlyozott, arányai azonban a kicsinek tűnő fejjel és a valamelyest eltúlzott méretű jobb kézzel, illetve könyvvel némileg bizonytalan benyomást keltenek. E kettősség a részletek kialakításában is tetten érhető. Míg a drapéria egyes megoldásainak, továbbá a kéz, vagy a könyv formáinak a kifaragása tapasztalt, jó kezű szobrászra utal, a tunika elől hosszan lefutó, sematikus redői, a szakállnak és a hajnak sablonosabb és kissé kidolgozatlanok tűnő megformálása, vagy a deréköv végének lebegő pozíciója bizonytalanabb látásmódról árulkodik.

A nagyjából combközéptől felfelé fennmaradt, s kiinduló kőtömbjének eredeti, hasábos formáját valamelyest még visszatükröző alak enyhe gótikus kontraposztban áll. A törzs balra hajló finom íve, s a tunika ezt követő, kissé elhajló redői alapján a bal lábára támaszkodott, s alul jobbra, a drapéria kiálló pozíciója alapján az is világos, hogy a jobbal kissé kilépett. Fejét e testtartásnak megfelelően kissé erősebben jobbra dönti, és valamelyest el is fordítja jobb felé. A drapéria alatt szinte elvesző bal karját a figura könyékben merőlegesen behajlítja, és közvetlenül a felsőteste elé emeli. Csupán csonkként megmaradt kézfejének a végénél, a ruhán még kivehető egy rövid, majdnem függőleges, s kiálló, keskeny törésfelület, ami arra utal, hogy e kezében egykor tartott valamit. Az alak másik, enyhén behajlított karja teste mellett lóg le, s kezével egy csuklyás



kötésű könyvet fog, melynek egyik élet combjával egybefaragták. A részleteiben is kidolgozott tárgyon a szobrász érzékeltette a csatokat, a bőrburok alatt a gerinc kötését és a könyvet összetartó kapcsokat is.

A szobor gömbölyded fejének az összképét elsősorban a hosszú, tömött szakáll, az azzal összeolvadó bajusz és a közepén kettéfésült, hátul a köpeny alá befutó haj határozza meg. E részletek mind azonos módon vannak megformálva. Az ék alakú bemetszésekkel elkülönített, enyhén hullámos, vékony tincsekből vagy szálakból összeálló szőrzet jórészt szabályos kompozíciót mutat, de helyenként kócos, „fésületlen” megoldások oldják az összképet. A kisméretű, nem túl részletgazdag, s leginkább joviális tekintetűként jellemezhető arc plasztikus megformálású, érzékeltetve a koponya csontozatát is. Rajta apró, sematikus szemek, rövid, s alul széles orr, valamint résnyire nyitott száj jelenik meg. A homlokot vízszintesen bekarcolt ráncok tagolják.

Hátoldalától eltekintve a figurát borító ruhadarabok kompozíciója meglehetősen zsúfolt, nem nélkülözve a sematikus megoldásokat sem. A drapériák felületkezelése jobbára lapos, s csak az alak bal oldalán jelennek meg plasztikusabb megoldások is. Az öltözet a bal kar végén feltűnő, szűk ujjú ingből, rajta tunikából, s erre ráboruló köpenyből áll. Derékban a tunika vékony, csatos övvel van összefogva, bő ujjainak a végét visszahajtották, és sűrűn futó, nagyjából párhuzamos redők tagolják az előoldalon. A köpenynek az egyik vége csak át van vetve a jobb vállon hátulról, s elől csupán az alak övéig lóg le. E szokatlan megoldás magyarázata az lehet, hogy így nem takar rá a jobb kézben tartott könyvre, ami ezért hangsúlyosan érvényesülhet a kompozícióban. A másik vállra a köpeny ráterül, beborítva a figura teljes hátoldalát, elől hosszan lenyúló szélét pedig bal karjával testéhez szorítva felfogja. Az alak hátán, bal felé a drapéria majdnem tagolatlan síkot mutat, két, alig kidomborodó, függőleges ráncsal, a másik oldalon azonban szélének többszörös visszahajtásából következően vaskosabb redőköteg nyúlik lefelé.

*Zolnay 1975c, II, 42. o., kép: 44. o.; Marosi 1976a, 340, 347, 349; Zolnay 1976a, 212, 298–299; Zolnay 1977a, 53, 59, 98, 99. o., 173. kép; Szakál 1977a, 200; Szakál 1977c, 51. o., III/4. tábla; Zolnay 1977d, 488. o., kép: 472; Marosi 1980, 41. j.; Szakál 1984, 272. o., 12, 14. kép; Marosi 1987c, 253, 262–263; MM 1300–1470, 582. o., 1186. kép (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 22, 23, 25, 57, 59, 60, 61–62, 63 (Zolnay László), 92, 94, 95, 139, 143, 147. o., 59, 60. kép (Marosi Ernő); Marosi 1994a, 58, 61–62. o., 4. kép; Heinrichs-Schreiber 1997, 232; Végh 1997, 80.*

## [22] Angyal(?)fej

*ltsz.:* 75.1.50 (kat. 52)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 20; sz.: 21,5; v.: 18

*anyag:* közepes szemcséjű, középkemény, homogén mészkő

*állapot:* a nyak aljánál letört fej egyetlen, viszonylag ép darabból áll; törött az orr nagyobb része, illetve alatta a száj és az arc elülső fele, a fejtető egyik oldala, továbbá egyes hajtincsek; az arc és a nyak felülete simított; a hajtincsek közti részt nem mindenhol dolgozták ki következetesen; főként az első sorban lévő fürtöknek furatokkal lazították fel a végét kiállításával összefüggésben a nyak alsó törésfelületébe csaplyukat fúrtak

*festés:* az arc bal oldalán, a fej és a haj találkozásánál, valamint az orrnyeregűl jobbra az inkarnát rózsaszín festékfoltjai vehetők ki; a bal pupillán megmaradt az alárajz fekete körvonalának egy szakasza; a hajtincsek beforduló részein néhol barnás festésszigetek láthatók; a faragott részeken sok helyütt apró, a fejtetőn két nagyobb foltban fehér réteg jelenik meg, ami részben lehet alapozás, de miután törött felületekre is áthúzódik, részben biztosan sókirkodás, vagy valamilyen anyag kiválása a kőzetből

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

Az arc bizonyos formái a szoboregyüttes női alakjainak jellegzetességeit mutatják, amihez itt ifjú, sőt, inkább gyermeki vonások társulnak, enyhe bájt kölcsönözve a tekintetnek. A jó minőségű, gyakorlott kézről árulkodó, tömegformálásában és részleteiben is erősen plasztikus darab a szobrász biztos térbeli látásmódjáról tanúskodik. A fejtöredék alapkompózióját a telt és sima formákkal alakított, nyugodt arc, és az azt körbevevő, mély aláfaragásokkal fellazított, kifejezetten dinamikus hajkorona ellentétére építették fel.

A hengeres, kétszer golyvázott nyakon ülő fej enyhén jobbra dől, s egykori testéhez képest jobbra valószínűleg kissé el is fordult. A feszes felületű arc tömbje az alul pufók, felfelé pedig enyhén elkeskenyedő forma miatt körtealakra emlékeztet. A szemek kis méretűek, s enyhén plasztikusak, felettük a szemöldökcsontok szinte a függőleges sík felé közelítve erősen felhúzóttak. Az arc alsó felének részleteiből egyedül a kicsúcsosodó áll csomója maradt meg.

A közepesen hosszú, nyugtalan hajkorona felül még teljesen rásimul a koponyára, hullámszerű tincsekbe rendeződve. Az arc körül a fürtök azonban hirtelen kifelé fordulnak, s medúzahajra emlékeztető módon állnak szét a fejből, össztömegük körvonalával nagyjából megismételve a fejformát. A végükön csigavonalba kunkorodó, dugószerű fürtök itt már egyenként, mélyen aláfaragva bontakoznak ki.

*Zolnay 1976a, 318–320; Marosi 1976a, 343, 353; Zolnay 1977a, 64, 66. o., 197. kép; Szakál 1977a, 204; Wehli 1978, 135; Szakál 1984, 274. o., 50. kép; MM 1300–1470, 581. o., 1176. kép (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 32. kép (Zolnay László), 89, 151–152, 156. o., 27. kép (Marosi Ernő); Marosi 1991a, 257, 258; Schultes 1994b, 37; Saliger 1994a, 54; Saliger 1994b, 172, 179. o., kép: 178; Marosi 1994c, 288 (kat. IV-59); Bruxelles 1999, 130 (kat. 45 – Magyar, Károly); Paris 2001, 102 (kat. 12j); Budapest–Luxemburg 2006, 330 (kat. 4.22 – Csikós Veronika).*

**[23] Férfifej chaperonnal**

*ltsz.:* 75.1.52 (kat. 54)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 41; sz.: 42; v.: 25

*anyag:* közepes szemcséjű, közepesen puha, homogén mészkő

*állapot:* a fej és a fejfedő nagy része egyetlen töredék, ehhez illesztették hozzá a felsőtest három és a chaperon lelógó végének két kisebb darabját; a faragott felületek túlnyomóan épek, csak apróbb törések és kipattogzások láthatók rajtuk; az arc, a nyak, a mellrész és a fejfedő felületei simítottak; a bal váll alatt, a hónalj közelében szűk centiméter átmérőjű csaplyuk látható; a bal fület az alapformáján túl nem dolgozták ki; a megmaradt vállrészen vékony, lazább szemcseszerkezetű kőréteg húzódik keresztül

a restaurálás során a fej és a vállrész közé fémcsapot építettek be; a töréshézagokat főleg elől tömítették; a faragvány alsó, törési felületébe kiállításával kapcsolatban két darab csaplyukat fúrtak

*festés:* festésnyomok nincsenek; a pupillák kontúrját és közepét fekete alárajzzal jelezték, a bal szemöldökön és az ajkakon szintén maradt meg feketés jelölés; a szemgolyók csontszíne a feltárást követő restaurálásnál használt védőbevonatból származik; a chaperonon látható néhány zöld folt vagy korróziós nyom (pl. pénzérmétől), vagy a kőanyagban jelentkezik; a mellrészen és a fejfedőn – törésselületeiken is – halvány, fehér réteg húzódik foltokban, ami vagy sólerakódás, vagy valamilyen anyagnak a kiválása a kőből

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

A férfifej a szoboregyüttes leginkább emblematikussá vált darabja. E státusához igen magas minősége, természetű motívumokat is felhasználó, de erősen idealizált arctípusa, továbbá feltűnő, a faragvány tömegét és összképét is meghatározó, egzotikus fejfedője járult hozzá. Meghatározó tényező azonban az is, hogy az alaknak valóságos, élő tekintete van, amely komoly, elgondolkodó, csendesen tűnődő kifejezést kölcsönöz igen jellegzetes, kissé szikár arcának.

Az egykori figurából a fejen és a chaperonon kívül bal válla és mellének részlete maradt fenn. A tagolatlan, majdnem teljesen sima felületű testtöredéknek és a csupán lágú formákkal, enyhe hullámú redőkkel kidolgozott chaperonnak a keretezéséből a szobrász részletgazdag és érzékeny kidolgozással emelte ki a kisebb tömegű fejet. A felsőtesthez képest a fej nem túl erőteljesen, de határozottan jobb felé fordul, s ebbe az irányba enyhén meg is dől. Az összetett mozdulatot azzal is érzékeltették, hogy a nyak jobb felén kidagadó ereket faragtak meg, míg a másik oldalon a kissé ellazult, erek nélküli bőrfelület némileg gyűrődik. Nyilvánvalóan a jobbra irányuló fejtartás következménye továbbá, hogy a chaperon lenyúló vége balra van vetve, ezen az oldalon ugyanis a válltól elkülönülve, szabadon lehetett kifaragni. Fejének tartása alapján a figura valószínűleg természetes mértékű, enyhe kontraposztban állt.

A középkorú férfit ábrázoló fej arca keskeny, és majdhogynem szikár alapformáját kétoldalt nagyobb, egyenesre faragott felületekkel érték el. A némileg szögletes arcforma elemei szabályos elrendezésben, részben sematikus megformálással jelennek meg. Az előreugró szemöldök alatt a kidudorodó, s külső zugukkal a halántékba belemetsző szemek mélyen ülnek, a

keskeny orr függőleges vonalát a kétoldalt lapított orcák ismétlik. A rövid, zárt száj feletti bajusz és a részben az alsóajakról indított kecskeszakáll kidolgozása sablonos, bár szimmetrikus alapformájukat részleteik finom szabálytalanságai és eltérései tompítják. Az orrtőnél és a homlokon látható ráncokkal, illetve a sűrű, párhuzamos bekarcolásokkal érzékeltetett szarkalábakkal a szobrász a férfi életkorát igyekezett megjeleníteni. A haj alól kibukkanó fülek közül a balnak csak a tömbjét faragták ki, ami kevésbé a fej fent tárgyalt, kissé átlós főnézetének, azaz kompozíciós okoknak, mint inkább a véletlennek lehet a következménye – a fül körül mindent aprólékosan kidolgoztak.

A fej keskeny kontúrját a kétfelé erőteljesen elálló, dús, középhosszú haj ellensúlyozza. Az egyetlen tömegként kezelt hajkorona felületét enyhén hullámszó, végükön csigába kunkorodó, a szabályosságot kerülő tincsek tagolják, melyek mélyebben barázdált, különböző vastagságú szálabból állnak össze. A hátoldal megmaradt részén a fürtöket kevésbé dolgozták ki. A vastagabb, abroncsszerű karimából kinövő fejfedő bal felé hosszan lenyúlik. A felsőtestre rásimuló ruhát a nyak alján hurkaszerű gallér zárja le, melynek felületét sűrűn, nagyjából párhuzamosan, s hegyesvéssővel befaragott vonalkák teszik plasztikusabbá, nyilvánvalóan szőrmét imitálva. Az alak bal hónalja felett megjelenő, kisméretű csaplyuk kevésbé egy rátétdíszre, mint inkább a figura baljában tartott valamilyen tárgynak, attribútumnak a rögzítésére utalhat.

*Zolnay 1975c, I, 42, 44. o., kép: 40. o; Marosi 1976a, 336, 339, 343, 344, 356, 357, 359; Zolnay 1977a, 63, 64, 67, 101. o., 200. kép; Szakál 1977a, 204; Zolnay 1977b, 55. o., 3. kép; Szakál 1977c, 50. o., III/1. tábla; Webli 1978, 132; Schweigert 1978, 203; Török 1981, 220; Szakál 1984, 274. o., 51. kép; Entz 1984, 323–324; Marosi 1984, 327–328; Tóth 1984, 331; Schwarz 1986, 453, 461, 463, 466, 472, 474, 475, 480. o., 166. kép; Marosi 1987c, 255, 256–257, 260; MM 1300–1470, 581. o., 1171. kép (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 23, 66. o., 32. kép (Zolnay László), 89, 140, 150, 152–153. o., 14, 15. kép (Marosi Ernő); Schultes 1994a, 298; Schultes 1994b, 37. o., 5. kép; Végh 1997, 77. o., 6. kép; Rossi 2003, 33. o., 13. kép; Schwarz 2006, 228. o., 6. kép; Budapest–Luxemburg 2006, 329 (Csikós Veronika); Hubel 2014, 341. o., 118. kép; Véri 2012, 327. o., 2. kép*

**[24] Férfialak torzója**

*ltsz.:* 75.1.13 (kat. 13)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 90; sz.: 51; v.: 34,5

*anyag:* középfinom szemcséjű, közepesen puha, kissé inhomogén mészkő

*állapot:* a figura nagyjából deréktól lefelé maradt meg, két jelentősebb és harmincöt kisebb darabból ragasztották össze; baljából az alkar, illetve e kézfejből a csukló utáni rövid szakasz még látható, jobbából csak az alkar fele; öltözetének kiálló redői sok helyen, de főként az elülső oldalán töredékesek, ahogy talplemezének eleje is; a faragott felületeket simították; a bal kézfej csonkjában, illetve a jobb alkar törött végében másfél centiméter átmérőjű csaplyuk látható, használatra utaló nyomok nélkül

a restaurálás során a bal karról leomló redőköteget fémcsappal erősítették a testhez; a töréshézagok egy részét tömítették

*festés:* a faragott felületek számos helyén fehér alapozás maradványa látható; a harisnyán és a bal láb cipőorrán piros, az alsó ruhán kék festésfoltok jelennek meg; az utóbbi fűzésére utaló sávon aranyozás nyomai vehetők ki; a köpeny felületének túlnyomó részén fehér szín látható, amely kevésbé alapozásréteghez, mint inkább festésréteghez tartozik; két-három cm-es aranyozott szegély fut(ott) a köpeny szélein, alatta lilás színű bólusszal; e szegély belső oldalát vékony, kettős piros vonal és szintén pirossal festett, apró ívsor zárja, melynek csúcsait pöttyökből megformált virágok díszítik (e motívum a bal cipőorr előtti köpenycsúcson és a bal kar alatti redőkötegen maradt meg jól kivehetően); az önálló töredékként visszarakott bal kézfejcsomkon részben a testszín festékanyagából származó égésnyomok láthatók

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

Az öltözete alapján férfit ábrázoló figura magas minőségű, és gyakorlott faragóról tanúskodik. Ennek ellenére mind kompozícióját, mind kidolgozását illetően megjelennek rajta következetlenségek is. A nyugodt és kiegyensúlyozott, de nem teljesen statikus pózban álló alak összképét, tömegét és kontúrját mai állapotában alapvetően határozza meg ruházata, amely geometrikus jellegű sémákból összeállva sok helyen szinte önálló életet él. A drapériák redőinek jobbára zsúfolt, s dinamikus kompozíciója mögött a figura teste csak kevésbé érzékelhető, s csupán az alsó lábszárak, illetve a felsőtest aljának rövid, testhezálló ruhában ábrázolt szakasza jelenik meg. A szobor kontúrja és tömege viszonylag „nyitott”, a törzstől részben függetlenül lenyúló redőkötegek, a szabadon álló jobb láb, de az alsó ruha rövidege is oldottabb, könnyedebb összképet eredményez.

Az alak négyszögű, sarkain átlósan lemeztett, s oldalainak tetején élszedett talplemezen áll, amely nagyjából meghatározza befoglaló formáit is. Kontrapoztos tartású, jobb támasztó lábbal, illetve bal kilépővel, s utóbbi cipőorra ennek megfelelően kissé le is lóg a talplemezről. A figura alsóteste tehát enyhén bal felé dől, csípőtől felfelé megmaradt rövid szakasza pedig a másik irányba hajlik. Eldönthetetlen azonban, hogy efelett gótikus vagy antik kontrapozttal ábrázolták-e. Felkarjait egykor a teste mellett tartotta, s könyöknél derékszögben behajlított alkarjait előrefelé

nyújtja. Miután megmaradt csonkja alapján bal kézfejét tenyérrel felfelé fordította, alighanem tartott benne valamit.

Felsőtestén az alak szűk ujjú, testhezálló ruhát visel, elől a hossz tengelyében vékony, laposan kiugró sávval, melyen a nyomok alapján festéssel szándékozták megjeleníteni a fűzést. E ruha alul térd alá nyúló, s függőleges redőkbe rendeződő szoknyában ér véget, az alatta megjelenő lábszárakat pedig minden bizonnyal harisnya fedi. A bal lábfej drapéria alól kibukkanó orrának alján cipőre utaló, bevéssett talpvarrás látható, a saroknál és a boka környékén azonban már semmi nem utal a lábbelire, s nem jelenítettek meg cipőt a jobb lábon sem. Alsó ruhája felett az alak köpenyt hord, mely egykori felsőteste előtt szétnyílt. Jobb karjával a köpeny egyik oldalát felhúzza, hozzászorítva a csípőjéhez, majd innen átvonja alsóteste előtt, hogy a drapéria aztán önálló köteggben hulljon alá, átfordulva a bal karján. A köpeny másik oldala a bal lábat jórészt eltakarva egészen a talpzig nyúlik le. E ruhadarab elrendezése itt azonban nem teljesen logikus, a bal karnak ugyanis ahhoz, hogy ki tudjon alóla bújni, ezt az oldalát is fel kéne emelnie. A lepel drapériájának alapkompozíciója jórészt szabályosan rendeződő, elől U alakban, kétoldalt pedig vertikálisan futó sípredőkből áll. Hátral a ráncok egy közel függőlegesen lenyúló, s furcsán befelé türemkedő redősáv köré rendeződnek, kétoldalt a karok megemeléséből származó, háromszög alakú formákat is megjelenítve. A lábazat felett, hátul a köpeny kissé feltorlódik, majd a figura talpai alá befordulva előrefelé nyúlik, majdnem teljesen beborítva a lemez felületét.

*Marosi 1976a, 336, 339, 340, 344, 356. o., 20. kép; Zolnay 1976a, 209; Zolnay 1977a, 42, 49, 50–51. o., 147. kép; Szakál 1977a, 201, 202, 205; Szakál 1977c, 51; Schweigert 1978, 203; Török 1981, 215–216, 220. o., 9. kép; Szakál 1984, 273, 274. o., 28. kép; Marosi 1984, 328; Zolnay 1983, 62; Schwarż 1986, 453, 466–467, 478, 481–482. o., 167. kép; Marosi 1987c, 256; MM 1300–1470, 581 (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 20, 22, 23, 40, 48. o., 12. kép (Zolnay László), 88, 133, 136–137. o., 7, 8. kép (Marosi Ernő); Schwarż 1994, 313, 320. o., 50. kép; Marosi 1998, 93;*

## [25] Madonna

*ltsz.:* 75.1.30 (test), 79.125.1 (fej); (kat. 30)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4 (test); 4. számú „konzolos” helyiség (fej)

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974 (test); 1979 (fej)

*méret:* m.: 83; sz.: 30; v.: 24

*anyag:* finom szemcséjű, kemény, kifejezetten homogén mészkő

*állapot:* a két nagy darabból összeépített testhez a fejet szintén töréssel felülettel lehetett hozzáilleszteni; ezen túl harmincöt kisebb, illetve apró töredékekkel egészítették ki a szobrot; szinte teljesen hiányzik a gyermek, s nincs meg Mária két kézfeje; töredékes a talplemez hátsó része, a karokról leomló drapéria, a mellrész és a fej elülső oldala; a síkra, illesztéshez faragott fejtető közepébe csaplyuk mélyed, s egy töredékes lyuk alapján a bal kézfejet is csappal szándékozták hozzáerősíteni a karhoz; az illesztések bekövetkeztére utaló nyomok azonban nincsenek; az öltözet és az arc felületeit polírozták, a fejkendőt megformálása után finoman fogazott szerszámmal kaparták fel a fejet a törzshöz, továbbá a talplemez hátsó, különálló darabját fémcsap beépítésével rögzítették; a töréshézagokat részben tömítették, a sérüléseket néhol retusálták is

*festés:* nincsenek festésnyomok; az előoldalnak főként a lábakat borító drapériáján és a hátoldal felső részén a töréssel felületekre is áthúzódó, halvány, fehér elszíneződés látható, ami vagy sókiválás, vagy valamilyen anyagnak a kirakódása a kőzetből; a hátoldal középtáján nagyobb, valószínűleg rozsdára utaló, vörösesbarna folt vehető ki

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

A Madonna-alak a budai szoboregyüttes egyik legkiemelkedőbb, kivételes helyzetű alkotása. A nyúlánk, s kecses, viszonylag zárt körvonalú figurát feltűnő finomsággal faragták meg, s felpolírozott felülete a jó minőségű kőanyagnak is köszönhetően szinte alabástrom- vagy márványszoborhoz teszi hasonlatossá. Mindez kifejezetten elegáns, kifinomult hatást kölcsönöz az alaknak. A Madonnát hangsúlyozottan szembenézetre komponálták, homlokzatszerű elülső oldallal, bár ez az irányultság a gyermek jelenlétében összetettebb is lehetett. Mivel a figurát jelentősebb volumenű, s kevésbé részletezett alapformákból építették fel, mérete ellenére is meglehetősen nagyvonalú benyomást kelt. Az összképet a többnyire sík, csak enyhén tagolt felületek és az ezekből jobbra átmenetek nélkül, erőteljesebben kiálló vagy beugró részletek ellentétére alapozták. A mester virtuóz képességeire olyan részletmegoldások utalnak, mint a Mária testével egykor csak néhány, kisebb ponton érintkező, azaz majdnem teljesen szabadon kidolgozott gyermek, vagy a drapériának a jobb alkar alatt látható, már-már értelmetlenül mély befaragása a keretelő, lehetővékony kőredőkkel. Bár Mária testének bizonyos részletei valamelyest érzékelhetők öltözéke alatt, a szobor alapvetően testetlen, légiés alakként jeleníti meg Jézus anyját.

A figura vékony, nyolcszögű talplemezen áll, melynek oldalait alul-felül élszedéssel profilozták. Erőteljesebb, gótikus kontrasztja megtört vonalú, de teste semelyik oldalra sem lendül ki a szobor pillérszerű kontúrjából. Jobb lábára támaszkodik, s balját enyhén behajlítja, anélkül azonban, hogy kilépne vele. Csípőjétől lefelé így teljesen függőleges a tartása, amit az egymás melletti lábakat szorosabban körbevevő drapéria is kiemel. Ennek ugyanis szintén

függőleges az esése, s csak közvetlenül a talpazat felett kezd szétterülni. A figura alsó felének ezen oszlopszerű vertikálisától a Madonna felsőteste több szempontból is elválik. Köpenyének a teste előtt átvont szakasza semmilyen kompozíciós kapcsolatban nincsen az alatta megjelenő ruharésszel, azaz a lábakat borító drapéria redői mindenféle kezdemény nélkül nyúlnak ki alóla. Csípőtől felfelé pedig határozottan, s viszonylag hirtelen jobbra dől, majd fejét erősen visszahajtja. A felsőtestnek és a fejnek ez az önmagában mesterkélt tartása az egykor Mária jobbán ülő gyermekkel függ össze: Jézus testsúlyának ellentételezésével, azzal, hogy a kisedd figurája a főnézet kompozícióját ne billentse el balra, továbbá hogy az anyja felé hajló gyermek ne takarjon bele Mária arcába. Jobbjához hasonlóan a Madonna bal felkarját is teste mellett tartja, s könyökben előrefelé megemeli. E kezével tehát nem gyermeke felé nyúlt, hanem majdnem bizonyosan fogott valamit, vagy legalábbis így volt elképzelve, ami leginkább egy virág vagy jogar lehetett. A figura hátoldalát egyetlen síkhoz igazították hozzá.

Erősen töredékes fejével Mária enyhén balra, azaz valamelyest a gyermek felé fordult. Amennyire ez a pupillák hiányában megállapítható, tekintete azonban kevésbé a gyermekre irányult, inkább elnézett mellette, kissé lefelé, valószínűleg maga elé. A kettősen golyvázott nyak feletti, ovális alakú arcból a kisméretű, s nem túl plasztikus szemek egy része maradt meg, illetve a kiálló orrcimpával megfaragott, mára töredékes orr. Miután ezeken túl más részlet nem tagolta a szabályos, geometrikus formájú, maszkyszerű arcot, az kevésbé bensőséges anyai érzelmekről árulkodik, mint inkább elgondolkodó, elrévedő tekintetről. Az arcot kétoldalt hátrafelé nyúló, alaptömbjének felületén laposreliefszerűen kidolgozott haj kereteli. Struktúrája kiálló, vastagabb élekből, s köztük párhuzamosan bekarcolt, vékony vonalából áll. A hajtincsek enyhe, hosszú hullámokat vetnek, melyekre előlről, a szélek felől hasonló megformálású, de jóval kurtábban hullámozó, rövidebb fürtök fordulnak rá. A fej hátsó felét fodrozott szegélyű kendő takarja, ráterülve a vállakra is. Redői elöl, a mellen egy pontba futnak össze, a térbe erőteljesebben kicsúcsosodva. A fej lefaragott és illesztésre kialakított tetejére külön darabból, s esetleg eltérő anyagból szántak fejfedőt, majdnem biztosan egy koronát.

A gyermek Jézusra, akit a Madonna a jobb karján tartott, ma már csak egyetlen közvetlen és két-három közvetett nyom utal. Jobb lábának három ujja Mária hasán maradt fenn, azaz e lábát feltartotta, keresztezve a másikkal, amely feltehetően szabadon lógott mögötte lefelé. Bal alkarjának vízszintes, s enyhén kiálló törésfelülete Mária kendőjén, a nyak alatt valószínűleg kicsúcsosodó drapériarésztől balra húzódik. Jézus tehát a bal kezével összefogta Mária kendőjének összefutó végeit, s ehhez alkarját anyja mellére támasztotta. A Madonna jobb karjáról lenyúló redőkötegnek a csukló mellett látható törésfelülete pedig nyilván Jézus oldalának csatlakozási helye. Miután Mária meglehetősen épen fennmaradt felsőtestén semmilyen nyom nem utal Jézus öltözetére, könnyen elképzelhető, hogy a gyermeket mezítelenül, de mindenképpen a testét szorosabban betakaró, kisebb volumenű ruhában ábrázolták.

A Madonna öltözete szokványos, elrendezését azonban nem egyszerű első pillantásra átlátni. Az alak alul tunikát hord, amely csak kisebb felületeken jelenik meg: a két alkar testhezálló ujjvégződésénél, a bal alsó lábszár előtt és külső oldalán, s talán a mellrész közepén is, egy vékony, háromszögű részen. A Madonnát efelett majdnem teljesen köpeny takarja be. Mária a karjaival a köpenyt kétoldalt erőteljesen megemeli, s egyik felét kötényszerűen átvonja a teste előtt. A kompozíció e központi részén a drapériát két nagy V-redő tagolja, oldalt pedig függőlegesen lenyúló, balra aprólékosabb, jobbra egyszerűbb sípok keretelik. Utóbbiak egy feltűnően mély



befaragású, üregszerű vájatot fognak közre, szinte irreálisan elvékonyított szélekkel. A köpeny a figura minden oldalán lenyúlik a talpzatig, még elől is, ahol a felemelt, kötényszerű rész alatt a jobb vállról lelógó vége fut lefelé, visszaforduló, átlós széllel. Az egymás mellett elhelyezkedő lábak következtében a drapéria körben ráterül a talplemezre, szinte teljesen betakarva annak felső felületét. Jellegzetesek itt a gyakorlatilag koncentrikusan elhelyezkedő, S alakban felkunkorodó, rövid ráncok, s felettük néhány orsószerűen kihasasodó, végeiken megtörő redőszakasz. A bal lábnál, ahol egy keskenyebb sávban a tunika nyúlik le a köpeny alól a talpzatra, a drapériát ugyanúgy rendezték el, mint a köpenyét. A ruhadarabok felszínének már említett kettőssége, a viszonylag sík, illetve erősen kiugró részek kontrasztja különösen a hátoldal egyszerűbb, a felemelt karok által meghatározott redőkompozíciójánál szembevetendő. A V alakú redők csőszerű keresztmetszetén tipikus a felső felület ellapítása egy-egy szakaszon, s a vállak alatt megjelenik a ráncok hajtűszerű formával történő indítása is.

*Zolnay 1974a, 782; Marosi 1974, 7; Zolnay 1975c. I, 44; Zolnay 1975c. II, 40, 42. o., kép: 44. o.; Marosi 1976a, 340, 345–347, 350, 351, 354–355; Marosi 1976b, 11, 14. o., 14. kép; Zolnay–Szakál 1976, 33, 43, 45. o., 78, 79. kép; Zolnay 1976a, 209, 210; Zolnay 1977a, 43, 49, 54, 58, 99. o., 169. kép; Szakál 1977a, 199, 200, 201, 205; Zolnay 1977b, 52, 54. o., 17. kép; Szakál 1977c, 50. o., IV/1–2. tábla; Zolnay 1977d, 483, 485, 501. o., kép: 478; Wehli 1978, 132, 134, 135. o., 81. kép; Schweigert 1978, 203; Zolnay 1980, 34–36. o., kép: 34–35; Marosi 1980, 137. o., 38, 41. j; Didier – Recht 1980, 218. o., 121. j; Török 1981, 216. o., 3. kép; Zolnay 1981b, 44; Zolnay 1981a, 72; Zolnay 1983, 79–83; Zolnay 1984a, 205, 210. o., 2–4. kép; Szakál 1984, 273. o., 19–20, 22. kép; Marosi 1984, 327, 328; Tóth 1984, 331; Schwarż 1986, 453, 457, 459, 486–487. o., 158. kép; Zolnay 1986, 725; Marosi 1987b, 246; Marosi 1987c, 251, 252, 258–259; MM 1300–1470, 580, 581, 582. o., 1170. kép (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 12, 15, 21, 22, 23, 35, 44–45, 48, 60, 69. o., 16, 17. kép (Zolnay László), 87, 88–89, 93, 94, 95, 137, 140, 144–146, 156. o., 23, 24, 25. kép (Marosi Ernő); Marosi 1991b, 58–59; Buzás 1993, kép: 50. o.; Schultes 1994a, 295; Schwarż 1994, 310, 312, 322. o., 46. kép; Marosi 1994a, 59, 62; Bodor 1999, 89; Végh 1997, 77. o., 4. kép; Végh 2001, 67; New York 2005, 306 (Marosi, Ernő); Végh 2006, 222; Schwarż 2006, 230, 232. o., 7. kép; Budapest–Luxemburg 2006, 328 (Takács Imre); Prága 2006a, 581 (Marosi, Ernő); Marosi 2013, 178; Hubel 2014, 341. o., 117. kép*

**[26] Férfifej kendőtekerccsel**

*ltsz.:* 75.1.45 (kat. 46)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 24; sz.: 21,5; v.: 21,5

*anyag:* közepes szemcséjű, középkemény, homogén mészkő

*állapot:* a fej két felének egy-egy nagyobb darabját hét további, kisebb töredékkal lehetett kiegészíteni; a nyak alján törési felület látható; a fejtetőn ferde, simára faragott, töredékes illesztési felület jelenik meg, kissé süllyesztett mezejének közepében vésett csaplyukkal; sem e felület, sem a lyuk nem mutat használatra utaló nyomokat; az arcon törött az orr, a jobb szem, a homlok és a bajusz jelentősebb része, illetve a szakáll alja; a hajtincseknek csak kisebb része roncsolódott, főleg hátul és alul, s jobb felé erősebben sérült a kendőtekerccs is; az arc és a nyak felülete simított; a hajtincsek közét nem mindenhol dolgozták ki teljes mélységben

a darab kiállításához a nyak alsó, törési felületébe csaplyukat fúrtak

*festés:* a faragott felületek számos helyén látni fehér alapozásnyomot; az arcon és a nyakon foltokban megmaradt a sötétrózsaszín inkarnát; a kendőtekerccsen barnás festésnyomok vehetők ki; a megmaradt bal szem pupilláját fekete festésű körrel, s közepén fekete pöttytel jelezték

*őrzési:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

Annak ellenére, hogy a fejet ábrázoló faragvány töredékes, kiugró minősége nyilvánvaló. Erősen térbeli megformálása kifejezetten tehetséges szobrászra utal, ahogy nagy rutinról árulkodnak részletformái is. Mindezt azonban az emeli ki igazán, hogy az együttes talán legexpresszívabb, az ábrázoltat felfokozott érzelmi állapotban bemutató darabjáról van szó. Erre leginkább megnyíló, sőt tátva maradt szája utal, de nyilván ezt voltak hivatva megjeleníteni a szétálló hajtincsek, a kidagadó homlok-, illetve nyaki erek hálója, vagy a táskás szemek is. Noha a dramatikus fej jelentése a tágabb összefüggések hiányában nem egyértelmű, a hevesebb reakció leginkább csodálkozással, ámulattal lehetett kapcsolatos. Önmagában nehéz azonban megmondani, hogy a felindultságot pontosabban milyen, inkább örömteli, vagy egy megrendítőbb szituáció váltotta ki.

A középkorú, idősödő férfit ábrázoló, s bizonyosan egészalakos szoborhoz tartozó fej egykori pozíciójára nyakával való kapcsolata utal. A fej enyhén jobbra dőlt, s valamelyest jobb felé el is fordult, tehát a főnézete nem teljesen szemből lehetett, hanem kissé a törött, jobb szem felől. Az ép bal szem pupillafestése alapján az alak tekintete a fej elfordulását követte jobb felé. A fentiek utalhatnak arra, hogy a figura enyhe kontraposztban állt.

A hengeres formájú nyakat körben kidomborodó erek hálózzák be. Az arc a hosszúkás, kétoldalt behorpadó alapformájával kissé szikár. A mélyen ülő, megmaradt szem kidolgozása plasztikus, alatta befaragott, külső sarkánál pedig bevéssett szemrácok vehetők ki. Utóbbi helyről plasztikusan kidolgozott ér kanyarodik felfelé, s a halántékon, illetve a homlokon több ágra válik szét. A törésfelülete alapján vékony orrnak igen mélyen faragták alá az orrlyukait, ahogy a résnyinél jobban kinyíló, s mindkét fogsort láttató száj üregét is mélyen bevészték. A száját keretelő, kétoldalt hosszabban lenyúló bajusz szalagszerű, sima felületű, hullámos tincsekből áll,

ahogy elől a szakáll is, amely középen kettéválik. Ugyancsak tagolatlan, de csigavonalú, s laposdomborműre emlékeztető szakálltincsek borítják be mustraszerűen az orcák alsó részét. A haj kidolgozása feltűnően plasztikus. A tincsek itt is szalagszerű, enyhén hullámszó alapformákból állnak, melyek csigavonalba kunkorodó, dugóra emlékeztető véggel záródnak. Főleg előre felé jó részük szinte áramütésszerűen áll ki a fejből, körben majdnem teljesen szabadon kidolgozva. A hajkoronát fent vékony anyagú, csavart, s szögletes redőzetű kendőtekercs fogja körbe, melynek hátul megcsomózott részéből végei egykor lelógtak. Sajnos semmi nem utal arra, hogy a fejtetőn, a kendő belsejében kialakított illesztési felületre eredetileg milyen fejfedőt szándékoztak applikálni.

*Zolnay 1975c, I, 43; Zolnay–Szakál 1976, 33. o., 41. kép; Zolnay 1976b, 225. o., 10–11. kép; Marosi 1976a, 339, 341, 343, 358, 361; Zolnay 1977a, 56, 62, 64, 66, 67. o., 188–189. kép; Szakál 1977a, 205; Szakál 1977c, 50, 51. o., III/3. tábla; Szakál 1984, 274–275. o., 53. kép; Marosi 1984, 328; Zolnay 1983, 90; Marosi 1987c, 256, 271; MM 1300–1470, 581 (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 23, 31, 37, 44, 62 (Zolnay László) 150, 151, 152. o., 12, 13. kép (Marosi Ernő); Saliger 1994a, 54; Saliger 1994b, 172, 180. o., kép: 181; Buzás 1999, 62; Sallay 1999, 123. o., 8. kép; Végb 1997, 83. o., 10. kép; Budapest–Luxemburg 2006, 330 (Csikós Veronika)*

## [27] Férfifej töredéke

*ltsz.:* 75.1.40 (kat. 41)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 24; sz.: 19,5; v.: 22,5

*anyag:* finom szemcséjű, középkevény, homogén mészkő

*állapot:* egyetlen darabból álló, nyaktól felfelé megmaradt töredék; alján törésfelület látható, s letörött a fej egyik oldalának teljes hajtömbje is; a fejtetőt ferde síkkal jobbára egyenesre faragták le, rajta bekarcolt szerkesztő(?)vonalak jelennek meg; e felület hátsó részét utólag laposvésővel kezdték el átfaragni, ami részben a haj már elkészült tincseit is eltüntette; főleg a homlokban az arc nagyobb részeken roncsolt; az orr végét derékszögű befaragása és a rajta lévő vörös ragasztónyomok alapján pótlás alkotta

a darab kiállításához a nyak alsó törésfelületébe csaplyukat fúrta

*festés:* az alsó ajkon vöröses festésnyomok láthatók; a bal pupillát fekete alárajzzal jelölték ki; a szemgolyókon sárgás bevonat érzékelhető, ami a feltárást követő konzerválásból származhat; mind a száj, mind a szemek festékanyagában elszórtan élénk kék szemcsék vehetők ki; főként a törésfelületeken és a kopott részeken halvány fehér réteg jelenik meg foltokban, ami vagy sókirkódás, vagy valamilyen, a kőzetből a felületre kiváló anyag

*őrzési:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

Az idős, kissé csontos arcú férfit ábrázoló, aprólékosan és érzékenyen kidolgozott fej kifejezetten magas minőségű faragvány. Az arc fenséges, szinte hieratikus kifejezése a kvalitással együtt kiemelt ábrázolást sejtet. Feltűnő a haj szigorú, geometrikus sablonokkal történő megformálása, s az arc valóságközeli részletei is valamelyest patronszerű módon vannak bemutatva. Amennyire ez a töredékesség miatt még érzékelhető, az ebből következő merevséget a két arcfél apróbb részleteinek tudatos aszimmetriájával igyekeztek oldani. Összességében nyilvánvalóan egy olyan fej-, illetve arctípusról van szó, melynél a realiztikus eszközök használata nem a konkrét valóság-hűséget, hanem az ikonográfiai séma hihető megjelenését szolgálta.

A fej egykor egészalakos szoborhoz tartozhatott. Első látásra teljesen szimmetrikus és merev beállítású volt, noha a nyak megmaradt oldalának kidagadó, átlósan húzó izma alapján az sem teljesen kizárt, hogy finoman jobb felé fordult. A hosszúkás fejformát a lefelé egyenesen nyúló szakáll és kétoldalt, a járomcsontok alatt enyhén behorpadó arc is kiemeli. A kiugró szemöldökcsontok mélyen ülő, apró, kiguvadó szemeket kereteznek felülről, melyek közül a jobb valamivel kisebb, s kevésbé tászkás. A szemek külső sarkából a bekarcolt szarkalábak mellett plasztikusan megformált erek kanyarodnak felfelé a homlokra, több ágra válva szét a halántékon. A résnyire nyitott szájából az alsóajak vehető ki egyértelműen, felette a töredékes felső fogsor inkább csak gyanítható. A száját felülről már csak vonalában érzékelhető bajusz keretelte, amely kétoldalt hosszan lenyúlik, beleolvadva a szakállba. Az erősen roncsolt felületű, szintén hosszabban lenyúló, egyágú szakáll tömbjének a felületét ék alakban bemetszett, hullámosan futó szőrszálak tagolták, melyekből annyi még érzékelhető, hogy kompozíciójuk nem volt szimmetrikus. Kétoldalt a szakállt az arc felületébe vésett, lapos csigavonalak érzékeltetik. A csak bal felé megmaradt, s a fejből a vékony arcot ellensúlyozva jelentősen kiálló, valamint attól el is

váló hajtömb a vállig ér. Hullámozó, visszakunkorodó végű, kígyószerű tincsekből áll, plasztikusan kidolgozva. A fürtök felületét beborítják az ék alakban befaragott, párhuzamosan futó hajszálak.

Az illesztéshez leszelt fejtető utólagos átdolgozása a fej hátsó felét elvékonyította, de a szabálytalan területre kiterjedő faragásnyomok alapján e munka félbemaradt. A másodlagos szerszámnyomok alól a fejtető lemetszett felületének eredeti, befaragott kontúrja még előtűnik a hátsó részen. Noha nem világos az átfaragás célja, illetve a körülmények sem, leginkább arra gondolhatunk, hogy az utólagos beavatkozás egy újabb, s szintén külön darabból készített, ugyancsak applikálni tervezett fejfedővel állhatott kapcsolatban.

*Marosi 1976a, 336, 339, 341, 343, 358–359, 361, 366. o., 12, 13. kép; Zolnay 1977a, 62, 63, 64, 67. o., 182. kép; Szakál 1977a, 200, 205; Wehli 1978, 133; Zolnay 1982, 494; Szakál 1984, 275. o., 58, 60. kép; Marosi 1984, 327; Marosi 1987c, 256, 270, 271; Végb 1987, 96; MM 1300–1470, 581. o., 1178. kép (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 27, 31 (Zolnay László), 91, 149, 150, 151, 152. o., 9, 10. kép (Marosi Ernő); Marosi 1991a, 258, kép: 254; Buzás 1993, 29. j; Marosi 1994c, 287–288 (IV-57); Végb 1997, 83. o., 11. kép; Bruxelles 1999, 131 (kat. 47 – Magyar, Károly); Budapest 2008, 171 (1.1), 175 (Végb András); Marosi 2009, 259. o., 18. kép; Konstanz 2014, 79 (kat. 17a – Marosi, Ernő)*

## [28] Női fej töredéke

*ltsz.:* 75.1.47 (kat. 49)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 22,5; sz.: 20; v.: 19,5

*anyag:* középfinom szemcséjű, középkemény, kissé inhomogén mészkő

*állapot:* a nyak aljától fennmaradt fejtöredéket a homlokrésszel, bal felé a kendő egy előrenyúló kötegével, valamint négy további, kisebb drapériadarabbal lehetett kiegészíteni; a faragvány hátsó fele gyakorlatilag ép, elől viszont törött a homlok két szélénél a fejkendő, a szemek nagy része, az orr és az áll, valamint a nyak alsó felülete is; az arc és a nyak simított, a fejkendő teljes felületét finoman fogazott szerszámmal kaparták fel formai kialakítását követően; a drapéria két kiegészítése egyenletes égésnyomokat mutat a fej alsó törési felületébe kiállításával összefüggésben csaplyukat fúrtak

*festés:* nincsenek festésmaradványok; a szemgolyók töredékein látható, apró fekete foltok a pupillákat kijelölő alárajz maradványai; az arcon és a kendőn lévő szürkés foltok minden bizonnyal szennyeződések; főként a törésfelületeken halvány fehér réteg jelenik meg, ami vagy sókiválás, vagy valamilyen, a kőzetből kirakódott anyag

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

A női fejet ábrázoló faragvány kidolgozása erősen plasztikus, s zömök és súlyos, kevésbé részletezett alapformáival együtt szinte monumentális hatást kelt. Az egykor minden bizonnyal teljes alakhoz tartozó töredéknek magas a színvonala, mestere biztos formaadással és a részletek precíz, rutinos megmunkálásával dolgozott. Az arc feltűnően merev és maszkszerű megformálása aligha minőségigadozásról, mint inkább a szobor ikonográfiájával kapcsolatos, tudatos döntésről árulkodik.

A töredéken lent, kétoldalt még fennmaradtak a vállindítások apró szakaszai. A vaskos, golyvázott nyak erősebben balra hajlik, ebbe az irányba döntve a fejet. A fej azonban valamelyest bal felé el is fordul, előre szintén megbillenve, s az arc tekintete így kissé maga elé irányul. A pufók, teljesen sima felületű, ovális kontúrú arcnak feltűnően szabályos formája van. Az erősen roncsolt, az arcba alig bemélyedő, lapos szemek meglehetősen aprók a fejhez képest. Mára csak a körvonala vehető ki a rövid orrnak, a szinte egyenes, rövid száj pedig egykedvű, esetleg szomorú hangulatot áraszt. A fej és a ráboruló kendő között, az arc kétoldalán a haj egy-egy vékony sávja látható. A hullámmzó, szalagszerű fürtök lenyúlnak a vállig.

A fejet borító kendőt egykor vékony, fodros szegély keretelte, melynek mára csak rövid szakasza látható a bal oldalt átlósan lenyúló redőkötegen. Miután e szegély a kendő arc felett hullámmzó, letört szélű részénél sem jelenik meg, a drapéria egykor erőteljesebben benyúlt a homlok elé. A kendőt körben többé-kevésbé párhuzamos, lefelé futó, a vállon azonban feltorlódó redők tagolják, melyek hajtűszerű gyűrődések sorát mutatják.

*Marosi 1976a, 344, 360; Zolnay 1977a, 54, 65–66. o., 192. kép; Szakál 1977a, 202; Zolnay 1977b, 52. o., 13. kép; Marosi 1980, 41. j.; Szakál 1984, 273, 274. o., 34. kép; Schultes 1986, 30; Marosi 1987c, 259; MM 1300–1470, 582 (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 27, 44 (Zolnay László), 92, 140, 145,*

dc\_2019\_22

151. o., 35. kép (Marosi Ernő); Marosi 1991a, 258; Buzás 1999, 61; Rossi 2003, 33; Schwarz 2006, 228, 234

## [29] Drapériatorzó

*ltsz.:* 75.1.9 (kat. 9)

*lelőhely:* Buda, várpalota, északi előudvar, 74/4

*feltárás:* Zolnay László ásatása, 1974

*méret:* m.: 62; sz.: 41; v.: 34

*anyag:* középfinom szemcséjű, közepesen puha, inhomogén mészkő

*állapot:* egyetlen darabból álló töredék, amely nagyjából az alsó lábszártól csípőig-derékig ábrázolja az egykori figurát; alja és teteje törött, faragott felületei azonban körben nagyrészt épek, s a redők kiálló részei is csak helyenként töredezettek; a jobb csípőről leomló drapéria végeinek aláfaragása nem teljesen kidolgozott, de a festés e részekre is ráfut; a faragott felületeket simították

kiállításával kapcsolatban alsó törésselületébe két csaplyukat fúrtak

*festés:* a torzó faragott- és törésselületein nagyobb foltokban halvány, fehér réteg látható, amely vagy sókirkódás, vagy valamilyen anyag kiválása lehet a kőzetből; bal oldalon, a drapéria szegélyének belső oldalán kisebb aranyozott felületek jelennek meg, rajtuk vörös festékpöttyökkel, ami mintára utalhat; a köpeny külsején, főleg elől és kétoldalt, a ruharedők közti mélyedésekben látható barnás réteg szintén aranyozás maradványa; bal oldalon, a köpeny alján élénkvoros, egybefüggő réteget nem alkotó, alapozás nélküli festékfoltok láthatók; a festett rétegeken olykor megjelenő, csillogó felület a feltárás utáni konzerválás maradéka

*őrzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

A kifejezetten jó minőségű, gyakorlott kézre valló faragvány álló figura alsótestének a töredéke. A torzó nehéz és vaskos tömegű, erősen plasztikus darab, összképét tekintve monumentális, mondhatni vérbő hatású. A körben drapériával borított alak egykor kontraposztban állt, amire a kilépő bal láb erősebben kidudorodó térde és ennek megfelelően a törzs jobbra hajló, enyhe íve utal. A jobb láb nem tűnik elő a drapéria alól, a karok egykori létére pedig már csak a test oldalain látható ruharáncok alapján következtethetünk. Eszerint a felemelt jobb kar a derekához vont fel és szorította hozzá a drapéria ezen oldalát, balját pedig valamilyen mértékben szintén megemelhette a figura.

A torzó minden bizonnyal köpenyt ábrázoló, egyetlen ruhadarabjának erősen plasztikus a kidolgozása: a redők határozottan kiugranak a köztük húzódó, mélyebb vájatok alapsíkjából. A köpeny kompozíciója zsúfolt és mozgalmas. Szabadon hagyott, sík felületek az elülső oldalon gyakorlatilag nincsenek, de az egyszerűbben kezelt, lazább redőelrendezésű hátoldalon sem ezek határozzák meg az összképet. Elöl, a bal térd felett két kisebb, nagyjából szabályos, s csak kissé töredékes, V alakú redő látható, alattuk pedig egy nagyobb, amely egyik végével ráfordul a térdre, s alsó felén a figura középtengelytől már erősebben jobbra tolódik. Ez az aszimmetria méginkább jellemezte a legelső, méreteit, de valószínűleg plasztikusságát illetően is lehangsúlyosabb, s egykor bizonyosan a talpzatig leérő V-redőt, melynek csak két felső szakasza maradt meg az alak két oldalán, jobbra teljesen töredékes állapotban. A kiálló redőket csepp alakkal záródó, mély vájatok kísérik. A torzó e közép-résztől balra, az alak jobb oldalán egy függőlegesen leomló, s



alján párhuzamos szegélyekkel hullámszó redőköteg látható. A hátoldalt csupán két nagyobb, kevésbé részletező V-redő tagolja, hasonló vájatokkal kísérve, mint elől.

*Marosi 1976a, 336, 343, 354; Zolnay 1976a, 209; Zolnay 1977a, 51. o., 144. kép; Szakál 1977a, 204; Török 1981, 216. o., 4. kép; Zolnay–Marosi 1989, 24 (Zolnay László) 136, 137, 140, 156. o., 31. kép (Marosi Ernő)*

**[30] Fájdalmas Krisztus-figura töredékei**

*ltsz.:* 2003.3.1.1–14., és egy leltározatlan darab

*lelőhely:* Buda, Szent György tér, a Szent Zsigmond-templom hosszházának déli falánál feltárt, a délebbre eső középkori pince keleti fala előtti gödör betöltéséből (1–2/B szelvény délnyugati negyede)

*feltárás:* Feld István ásatása, 1995

*anyag:* közepes szemcséjű, középkemény, jobbára homogén mészkő

*méret, állapot, festés:* eltekintve két töredéktől (2003.3.1.9. és 10.), a figurához hozzárendelhető tizennégy leltározott, illetve egy leltározatlan darab nem illeszkedik egymáshoz töréssel; az egyes tételeket azonban többnyire több, töréssel összeragasztott darab alkotja (ld. ennek részletezését a konkrét faragványoknál); a testrészek és a drapéria felülete jórészt simított; a darabokon fehér alapozás és sok esetben festésréteg(ek) is látható(k)

**2003.3.1.1.**

- m.: 20; sz.: 14,5; v.: 14,5

- nyakának közepétől fennmaradt fejtöredék, egy nagyobb és egy kisméretű darabból összeragasztva; hátuljának nagy része hiányzik, s apróbb törések a szakállon, a hajon, az orron, a homlokon és a fejtetőn is láthatók

- a faragott felületek túlnyomó részét fehér alapozás fedi, melyet az inkarnát egységes színű, barnásszürke festésrétege borít; a bajuszon és környékén kisebb rozsdafoltok láthatók

**2003.3.1.2.**

- m.: 26; sz.: 24; v.: 13

- a négy kisebb és egy nagy darabból összeragasztott faragvány felsőtest töredékét mutatja nagyjából a deréktól a nyak közepéig; hátoldala teljesen törött, jobb válla a felsőkar csontjával megmaradt; a bal csípő felett drapéria részlete vehető ki, a jobb kulccsont alatt pedig hajtincs rövid szakasza maradt fenn

- a faragott felületek kisebb részén, főleg bal felé fehér alapozásnyomok láthatók, felette apró foltokban az inkarnát barnásszürke festése vehető ki; az oldalsebben és alatta piros festékfoltok maradtak fenn; a nyak alatt és a hajtincs végénél rozsdanyomok láthatók

**2003.3.1.3.**

- m.: 44,5; sz.: 32; v.: 19,5

- a tizenkét darabból összeragasztott töredék nyolcszögű talpzat hátsó feléből és a róla magasra felnyúló drapériarészletből áll; mind a talpzat, mind a drapériadarabok erősen töredékes állapotúak

- a faragvány nagyobb felületén megmaradt a fehér alapozás, melyet a függőleges drapériaszakasz néhány apróbb foltjában szürkés, részben égett festésnyom borít; a töredék több helyén, főleg jobbra alul rozsdanyomok látszanak

**2003.3.1.4.**

- h.: 19; 10,5 x 15,5

- a négy darabból összeillesztett töredék enyhén behajlított jobb kar részletét mutatja a felkar tetejétől nagyjából az alkar közepéig; a mindkét végén törött kar könyökhajlatán drapéria vége vetül át; mind a drapéria, mind a kar számos helyen sérült
- a faragott felületen megmaradt a fehér alapozás, a drapéria néhány helyén efölött szürkés festés(?) folt vehető ki

**2003.3.1.5.**

- m.: 21; sz.: 6; v.: 8,5
- a négy darabból összeragasztott, jobb lábszárat ábrázoló töredék nagyjából térdtől bokáig maradt meg; egész felületét törött és roncsolt foltok borítják
- a faragott felületen fennmaradt a fehér alapozás; a vádli alján rozsdafoltok láthatók

**2003.3.1.6.**

- h.: 14; sz.: 7; v.: 5,5
- a két darabból összeillesztett, jobb kézfejet mutató faragvány a csukló feletti résznél törött le; hiányzik a kis- és a gyűrűsujj, illetve a többi három ujj utolsó perce; a kézben tartott kehelyből csak a töredékes talpazat és a nádusz maradt fenn
- a kezét fehér alapozás borítja, a sebhely körül piros festésnyomokkal; a kelyhet foltokban arany festésréteg fedi, mely alól fehér alapozás és vörös bólusz is előtűnik

**2003.3.1.7.**

- h.: 12; sz.: 5; v.: 6,5
- alsó lábszár szakaszát mutató faragvány; mindkét vége törött, faragott felülete nagyjából ép
- a töredék faragott felületén fennmaradt a fehér alapozás

**2003.3.1.8.**

- h.: 8; sz.: 4,5; v.: 6
- alsó lábszár rövid szakaszát mutató faragvány; mindkét vége törött, felülete az egyik oldalán erősen repedezett
- a töredék faragott felületét fehér alapozás borítja, melyen szürkés, apró pöttyök (festés, égés vagy elszíneződés?) jelennek meg

**2003.3.1.9.**

- 6 x 5,5 x 4,5
- derékszögben behajlított bal könyököt ábrázoló töredék; a karok felé eső végei és belső oldala törött (törésfelülettel illeszkedik a 2003.3.1.10. leltárszámú felkartöredékhez)
- a faragott felületek egy részén fennmaradt a fehér alapozás

**2003.3.1.10.**

- h.: 13; 5,5 x 5
- két darabból összeillesztett, a bal vállat és a bal felkar részletét ábrázoló faragvány; mindkét vége törött, belső oldala hosszában erősen roncsolt állapotú (törésfelülettel illeszkedik a 2003.3.1.9. leltárszámú könyöktöredékhez)
- a faragott felületek jó részén fennmaradt a fehér alapozás

**2003.3.1.11.**

- 5 x 4 x 3
- kar vagy láb apró részletét mutató töredék; egyetlen oldalán maradt meg erekkel tagolt, faragott felülete, a többi törött

- a faragott felületet fehér alapozás fedi, melynek kis részén, apró foltokban rózsaszínes festésréteg (inkarnát?) látható

**2003.3.1.12.**

- m.: 9,5; 8 x 5,5

- a redőköteg rövid szakaszát mutató, körbefaragott darabnak mind az alja, mind a teteje törött, felülete az egyik oldalán kissé roncsolt

- a faragott felület egy részén fennmaradt a fehér alapozás, melyen helyenként, kisebb foltokban – átfordulva a törött oldalakra is – szürkésbarnás réteg látható

**2003.3.1.13.**

- m.: 9,5; 8 x 4,5

- a két darabból összeillesztett, redőköteg rövid szakaszát mutató, körbefaragott faragványnak a teteje, s részben az alja is törött; a kiálló redők egy része roncsolt

- a faragott felületet fehér alapozás fedi, melyen apró foltokban – részben a törési felületekre is átnyúlva – szürkés réteg látható

**2003.3.1.14.**

- m.: 7; 5 x 4

- a redőköteg alsó végét mutató, körbefaragott darabnak törött a teteje, s alja részben roncsolt

- a faragott felületet jórészt fehér alapozás borítja

**leltározatlan**

- h.: 5,5; sz.: 5; v.: 3,5

- bal kézfejből származó töredék, amely a csukló és az ujjak indítása közötti szakaszból származik; két vége és oldalai töröttek, a tenyér és a kézfej felülete nagyjából ép

- a fehér alapozáson az inkarnát rózsaszín festésmaradványai láthatók

*örzés:* BTM, Középkori Osztály (részben állandó kiállítás [2003.3.1.1, 2, 3, 6], részben raktár [a többi darab])

Noha a tizenöt, jórészt több töredékből összeragasztott faragványt már csak két darab esetében lehetne törésfelület mentén egymáshoz illeszteni, egy helyről való előkerülésükön és ebből következő, nagyjából azonos fennmaradási állapotukon túl a megegyező kőanyaguk, azonos méretrendjük és kidolgozásuk, továbbá egymással megfeleltethető témájuk alapján is egyetlen figura töredékeiként lehet őket meghatározni. Elvileg ugyan származhatnának több alakból is, ez esetben azonban e szobrok számos jellemzőjének kifejezetten hasonlóknak kellett volna lennie, ami eleve valószerűtlen, ráadásul a fennmaradt darabok között sehol nincsen átfedés, azaz nincsenek ugyanazokat a részleteket ábrázoló töredékek.

A Krisztus álló alakját megjelenítő figurának a szoboregyüttes átlagát képviselő magas minősége elsősorban a fejnél (2003.3.1.1) szembeszökő. A megformálás kvalitása annak ellenére egyértelmű, hogy töredezettsége és részlegesen fennmaradt festése miatt e darab jelenleg zavaróan foltos felületet és így kissé széteső összképet mutat. A színvonalra azonban a csupasz felsőtest (2003.3.1.2) anatómiai pontossága, a hangsúlyozottan eres, expresszív megjelenésű végtagok (2003.3.1.4–11 és leltározatlan darab), vagy a drapéria (2003.3.1.3) hátoldalának dinamikus kompozíciójára, erős plaszticitással, s precízen megfaragott formái is utalnak. Külön erénye lehetett a figurának, hogy témájából is következően számos helyen volt áttört – főként a végtagoknál és a

drapériánál, de olyan apró részletek esetében is, mint a jobb fül előtt lenyúló hajtincs –, ami a hasonló ikonográfiájú és méretű kőszobrok esetében a korszakban ritkának mondható. A merészebb alá- és befaragásokat is felmutató, egykor bizonyosan filigrán összképű figura készítője talán ezzel az eszközzel is igyekezte felhívni a figyelmet Krisztus törekenységére emberként megélt fájalmában.

A nyolcszögletű, s felső élén élszedett talplemezen álló alak enyhén kontraposztos tartású volt, amire jobb lábának (2003.3.1.5) behajlított térde utal. Hogy felsőteste (2003.3.1.2) és feje (2003.3.1.1) milyen pozíciót vett fel, pontosabban már nem állapítható meg, de a fennmaradtak alapján a figura állásmotívuma nem volt mesterkélt, sokkal inkább a természetes felé közelített. A fej és a karok elhelyezkedése ennél pontosabban kikövetkeztethető. Az előbbi valamelyest elfordult balra, mivel a nyak ellentétes oldalán egy hangsúlyosan kidagadó, átlós izom húzódik – jobb oldalán nincsen hasonlóan markáns párja –, ráadásul a jobb fül előtt induló, s a felsőtest kulccsontja alatt még kivehető hajtincs két szakasza így köthető leginkább össze. Karjait Jézus valamelyest eltartotta a testétől, s ezek pozícióját nagyjából rekonstruálni is lehet. A jobb esetben megvan a váll és alatta a felkar csonkja a felsőtesthez illesztve (2003.3.1.2), a felkar a könyökrésszel együtt, melyen egy drapériavégződés van átvetve (2003.3.1.4), és az alkar végével a kelyhet tartó kézfej is (2003.3.1.6). Könyökét erőteljesebben kitolva Krisztus e kezét a benne lévő kehely miatt valahová az oldalsebe alá tartotta. A bal karnak szintén azonosítani lehet három darabját: a váll töredékét a felkarral együtt (2003.3.1.10), a hozzá törésselülettől illeszkedő könyököt (2003.3.1.9) és a kézfej töredékét (leltározatlan). E karját Krisztus valamennyire szintén kitarította, s könyökét derékszögben behajlítva alkarját felsőteste elé emelte. Miután pedig a bordavégzések között, az oldalsebvel egyazon magasságban egy apró, kiálló, s törött csonk látható, a leginkább az képzelhető el, hogy az itt elhelyezkedő, s e ponton a törzsével egybefaragott bal kézfejjel a sebére mutatott.

A megkínzott, mezítelen testet kifejezetten naturalisztikus módon ábrázolták. A korpusz törekeny, sovány összképet mutat, melyet leginkább a mindenhol kiálló és kidudorodó csontozat, a vékony végtagok és az utóbbiak felületéből határozottan kidomborodó érhálózat jellemez. Feltűnő a kulccsontok vagy a bordavégek kiugrása, a bordák alatt behorpadó has és természetesen a mély bevágású oldalseb, mely alatt a kiömlő vért festéssel jelenítették meg. Ugyanez a festés a jobb kézfej sebénél is kivehető, s körülötte a kézen átütött szögrel utaló, felgyűrődött bőrt is érzékeltette a szobrász. A fej a testhez hasonlóan szikár és csontos. A szenvedést tükröző arc kétoldalt beesett, a mélyen ülő, apró és kissé táskás szemeket alulról a kidomborodó járom-, felülről pedig az erőteljesen kiugró szemöldökcsontok keretezik. A száj enyhén nyitott, benne megjelenik a felső fogsor. A rövid szakállat, a hosszan lenyúló haját, valamint a bajuszt egyezős, nem részletezett felületű, szalagszerű tincsekkel alakították ki, csak míg utóbbiak hullámzó vonalvezetésűek, az arc két oldalán csigákba kunkorodó, laposdomborműszerű, sematikus formákkal jelenítették meg a szakállat. A töviskoszorúnak csak két szakasza maradt fenn a fej oldalain, tüskék applikációjára utaló nyomok nélkül.

A figura két ruhadarabot is viselt. A perizóniumnak a talapzat hátáról felnyúló drapériarészlet (2003.3.1.3) belső oldalán, felül látható a majdnem vízszintes redőkkel tagolt, alul fodrozott szegélyű szakasza. Hasonlóan fodrozott szegélye alapján nyilván hozzá tartozott egy apró, redőköteg aljából származó töredék is (2003.3.1.14), az azonban már nehezen dönthető el, hogy a felsőtestet megőrző darabon (2003.3.1.2), jobbra lent látható, csekély drapériarészlet

szintén az ágyékkötő, vagy már a másik ruhadarab töredéke-e. Utóbbi bizonyosan leplet, köpenyt ábrázolt, s legnagyobb részlete ugyancsak a talapzatot is mutató faragványon látható. Jórészt hátulról takarta Krisztus testét, nagyjából csípő alatt azonban teljesen elválva tőle, azaz külső burokként körbefogva. E drapériának nyilvánvaló a statikai szerepe is, s miután előrefelé ráterült a talapzatra, végére Jézus valamilyen mértékben rá is állt a lábaival. Fennmaradt alsó részén a leplet többnyire függőleges, vékony ráncok tagolják a belső oldalán. Lapos kidolgozásukat és viszonylag jellegtelen összképüket kevésbé mesterük kvalitásbeli képességeinek, mint inkább annak köszönhetik, hogy Krisztus két lába mögött, a nehezebb hozzáférés miatt nem lehetett, illetve nem is kellett őket gondosabban megfaragni. Alátámasztja ezt az is, hogy a köpeny hátoldalán viszont határozott kompozíciójú, biztos kézzel kidolgozott, igen plasztikus tárdő jelenik meg, lenyúlva egészen a talapzatig, s kisebb ráncok által kísérvé. V alakú formája már önmagában is utal arra, hogy Jézus a lepel mindkét szélét valamilyen módon felemelte, de a megoldásnak egy részlete a jobb kar könyökhajlatában fenn is maradt, ahol egy belülről kifelé átvetett drapériavégződés látható (2003.3.1.4). A másik kar esetében csupán apró jel mutatja, hogy szintén kapcsolatban állt e ruhadarabbal. A könyöktöredék (2003.3.1.9) egyik oldalának a felületéből ugyanis apró csonk áll ki, amely nem tartozhatott a testhez. Hogy a köpeny Krisztus hátán milyen magasra nyúlt fel, egyértelműen nem dönthető el, a felsőtest hátoldala ugyanis nagyrészt törött. Miután azonban a vállak megmaradt részén semmilyen drapéria nem jelenik meg, a hát jórészt szabad lehetett.

*Budapest 1996, 12–13 (kat. III-1) (Sallay Dóra), kép: hátsó borító, balra fent; Buzás 1999, 51. o., 1–3. kép; Sallay 1999; Sallay 2000, 56, 68 (kat. 19) o., 9. kép; Marosi 2013, 176–177.*

**[31] Női fej építészeti részlettel**

*ltsz.:* 51.3250 (kat. 70)

*lelőhely:* Buda, várpalota, ún. nyugati belső (v. gyilokjáró) udvar kettős pincéjének a betöltéséből

*feltárás:* Gerevich László ásatása, 1951

*méret:* m.: 17; sz.: 11,5; v.: 16

*anyag:* közepes szemcséjű, középkemény, homogén mészkő

*állapot:* az egyetlen darabból álló faragványnak csupán a hátoldala törött; az építészeti elem tetején vízszintes illesztési felület látható, rajta a két bevágódó, egymásra merőleges vonal egyértelműen utólagos; a fej jórészt ép, csak apróbb hiányok és zúzódások láthatók a főköttő ráncain, az állnál, a bal szemnél és az orrnál, amely nemrég erősebben is sérült; a faragott felületeket mind az arcon, mind a kendőn simították

a főköttőn, balra alul, kisméretű, modern gipszkiegészítés látható; a törött hátsó felületbe vékony csaplyukat fúrtak a darab kiállításához

*festés:* az építészeti tagozatot borító szürkés festékrétegben fekete szemcsék láthatók; a bal pupilla körvonalának halvány, fekete előrajza még kivehető; a törött hátoldal és környékének zöldes, illetve szürkés elszíneződése bizonyosan a faragvány sokszori kiállításával kapcsolatban keletkezett; a főként a törésfelületeken jelentkező halvány fehér réteg vagy só, vagy valamilyen anyagnak a kiválása a kőzetből; néhol vöröses foltok érzékelhetők a kőzet anyagában

*örzés:* BTM, Középkori Osztály (állandó kiállítás)

Az egyszerű eszközökkel és meglehetősen plasztikus formaadással kidolgozott faragvány főköttős, fiatal női fejet ábrázol. A darab mind tömegformálását, mind részletmegoldásait illetően jó minőségű, határozottan kiemelkedve a Zsigmond kori budai várpalota hasonló jellegű épületplasztikai anyagából. A fej hátsó részén függőleges irányú, szimmetrikusan profilozott szerkezet töredéke indul felfelé. Az ék alakú orr-részből, mögötte kétoldalt egy-egy homorlatból, s felül a fejtetővel egyazon síkban húzódó illesztési felületből álló tagozat leginkább bordához, esetleg valamilyen másfajta ívhez tartozott. Miután az építészeti részlet átmenet nélkül válik ki a fejből, így az maga tölti be a konzol funkcióját. Noha az architektonikus elem tengelyétől a fej valamelyest jobb felé el van tolva, e szabálytalanság aligha utal valamiféle tudatos összefüggésre.

A fejből a főköttő miatt csupán az ovális alakú arc jelenik meg, amely alul kissé pufók, fent magas homlokú és erősen térbeli. Rajta szabályos elrendezésben látható a rövid száj, a vékony orr és a két, kissé kiguvadó mandulaszem, melyek összességében bájos megjelenést, de egykedvű tekintetet kölcsönöznek a fejnek. A faragvány meghatározó eleme a két darabból álló, szoros főköttő. Az alsó, valamelyest vékonyabb, s fodrozott szegélyű drapéria körbeveszi az arcot, az áll körül visszahajtott szegéllyel. Erre feszül rá a másik, amely a fej hátsó felét burkolja be, ugyanúgy a nyak előtt is áthúzódva. A drapériákat laposan kidolgozott, az alsón sűrűbben, a felsőn ritkábban futó ráncok tagolják a kötésiránynak megfelelően.

*Gerevich 1952, 151. o., 27. tábla; Gerevich 1953, 16. o., 1. kép; Gerevich 1953a, 57, 60; Gerevich 1954, 51, 55–56, 57; MMT IV/I, 122. o., 73. kép (Genthon István); Neuchâtel 1965, 71. o. (kat. 4), 20. kép; Gerevich 1966, 168. o., IX/1. tábla; Paris 1966, kat. 95; London 1967, 24, 28 (kat. 63 – Entz Géza);*

Radocsay 1969a, 52–53. o., 1–3. kép; Radocsay 1969b, 27; Gerevich 1971, 73. o., LI/132. tábla; Zolnay 1976a, 243, 266, 282, 284, 297, 313, 317. o., 44. kép; Zolnay 1976b, 227. o., 12. kép; Marosi 1976a, 353, 354; Zolnay 1977a, 47, 53, 54, 65, 66, 99, 113. o., 162, 183. j.; Zolnay 1977b, 48; Wehli 1978, 134; Marosi 1980, 138; Zolnay 1981b, 43; Zolnay 1984, 36. o., kép: 54. o.; Schwarz 1986, 474, 475. o., 171. kép; Marosi 1987a, 391; Marosi 1987c, 258; Nagy 1987, 120; MM 1300–1470, 240. o., 1175. kép (Kovács Éva); MM 1300–1470, 581. o., 1175. kép (Marosi Ernő); Zolnay–Marosi 1989, 15, 17, 34, 37, 44, 60 (Zolnay László), 89, 140, 145, 156. o., 26. kép (Marosi Ernő); Marosi 1991a, 258; Schultes 1994a, 295. o., 39. kép; Végb 1997, 77; Buzás 1999, 62. o., 33. kép; Marosi 1999, 98; Bruxelles 1999, 130 (kat. 46 – Magyar, Károly); Paris 2001, 102 (kat. 12j); New York 2005, 306–307 (kat. 145 – Marosi, Ernő); Marosi 2006b, 34; Végb 2006, 223; Budapest–Luxemburg 2006, 318 (Takács Imre); Praha 2006a, 581–582 (kat. 210.a – Marosi, Ernő); Praha 2006b, 104–105 (kat. 14.5.1.–3. – Fajt, Jiří – Knejřlová, Jana); Brussels 2007, 294 (VIII.2); Végb 2008, 337. o., 12. kép; Marosi 2013, 176; Papp 2014, 2. o., 12. j.; Marosi 2014, 48. o., 1. kép; Konstanz 2014, 79 (17b – Marosi, Ernő); Hubel 2014, 342–343. o., 121. kép; Papp 2016, 391. o., 13. j.; Budapest 2016, 255 (kat. 5.H.37 – Papp Szilárd)



dc\_2019\_22

# **Katalógustételek képanyaga**

[1/1]



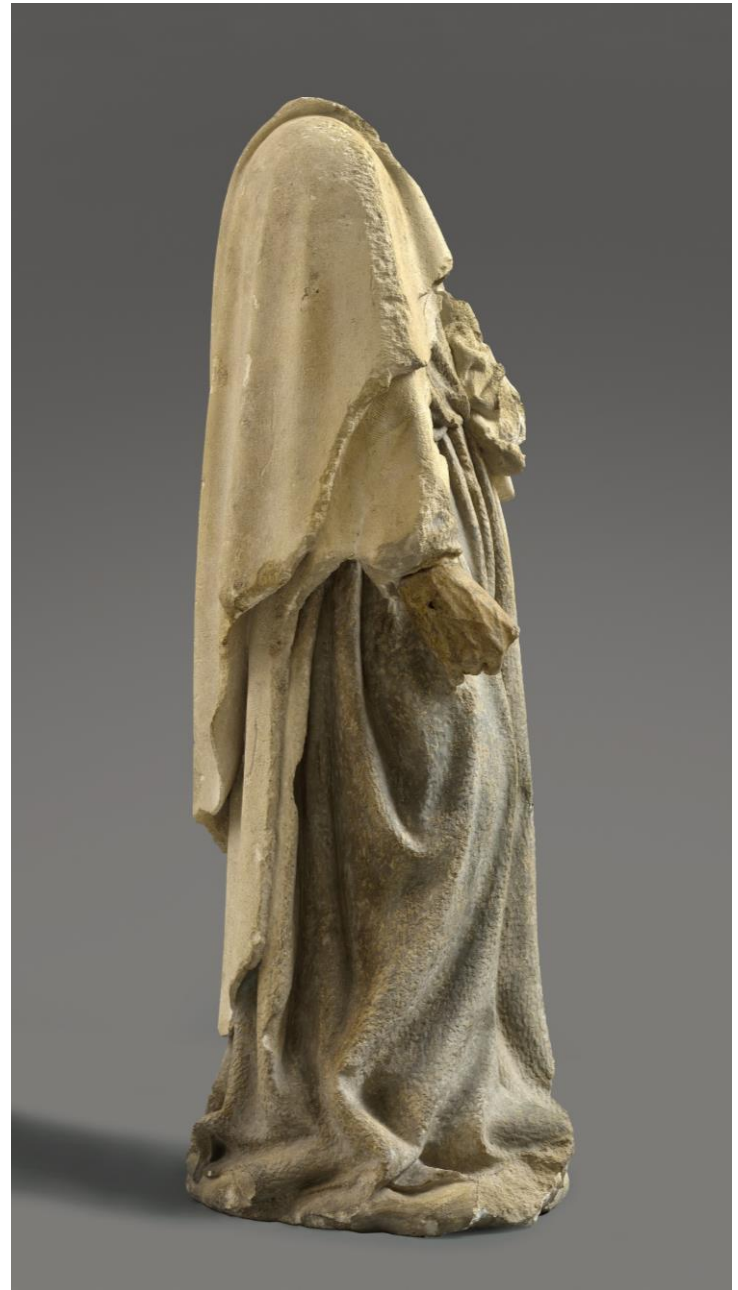
[1/2]



[2/1]



[2/2]





[3/1]



[3/2]



[4/1]



[4/2]





[5/1]



[5/2]



[6/1]



[6/2]





[7/1]



[7/2]





[8/1]



[8/2]





[9/1]



[9/2]



[10/1]



[10/2]





[11/1]



[11/2]



[12/1]



[12/2]





[13/1]



[13/2]



[14/1]



[14/2]



[15/1]



[15/2]

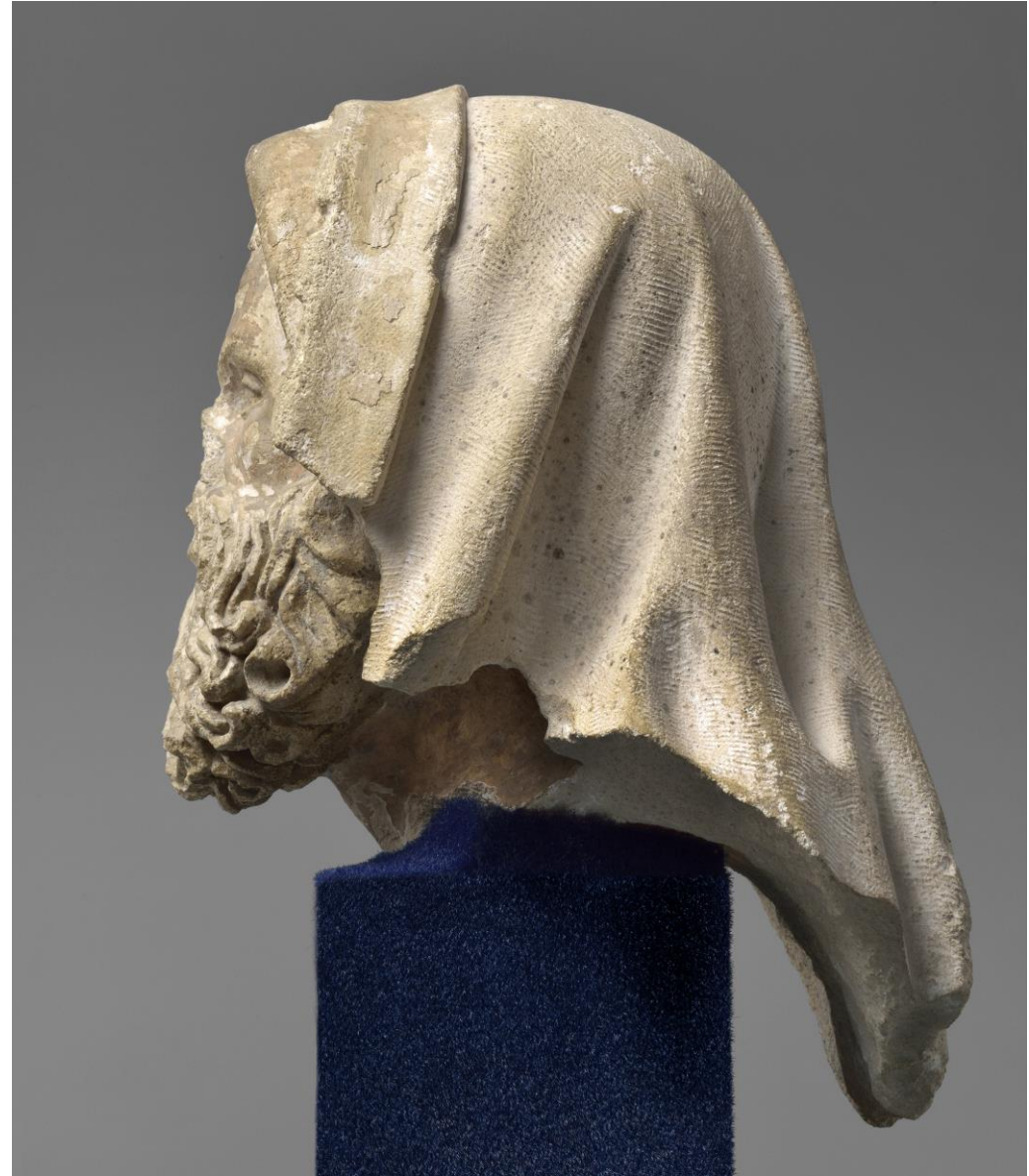




[16/1]



[16/2]





[17/1]



[17/2]



[18/1]



[18/2]





[19/1]



[19/2]



[20/1]

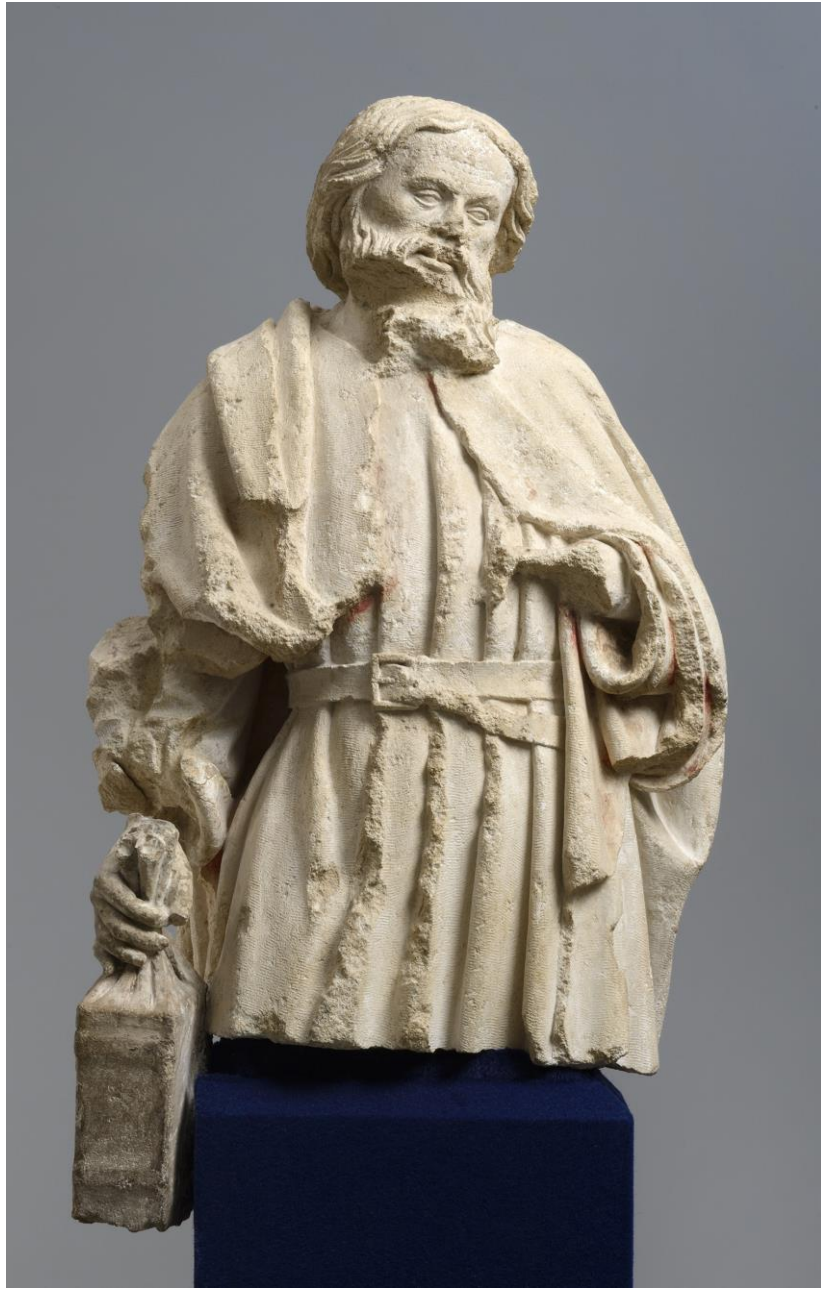


[20/2]





[21/1]



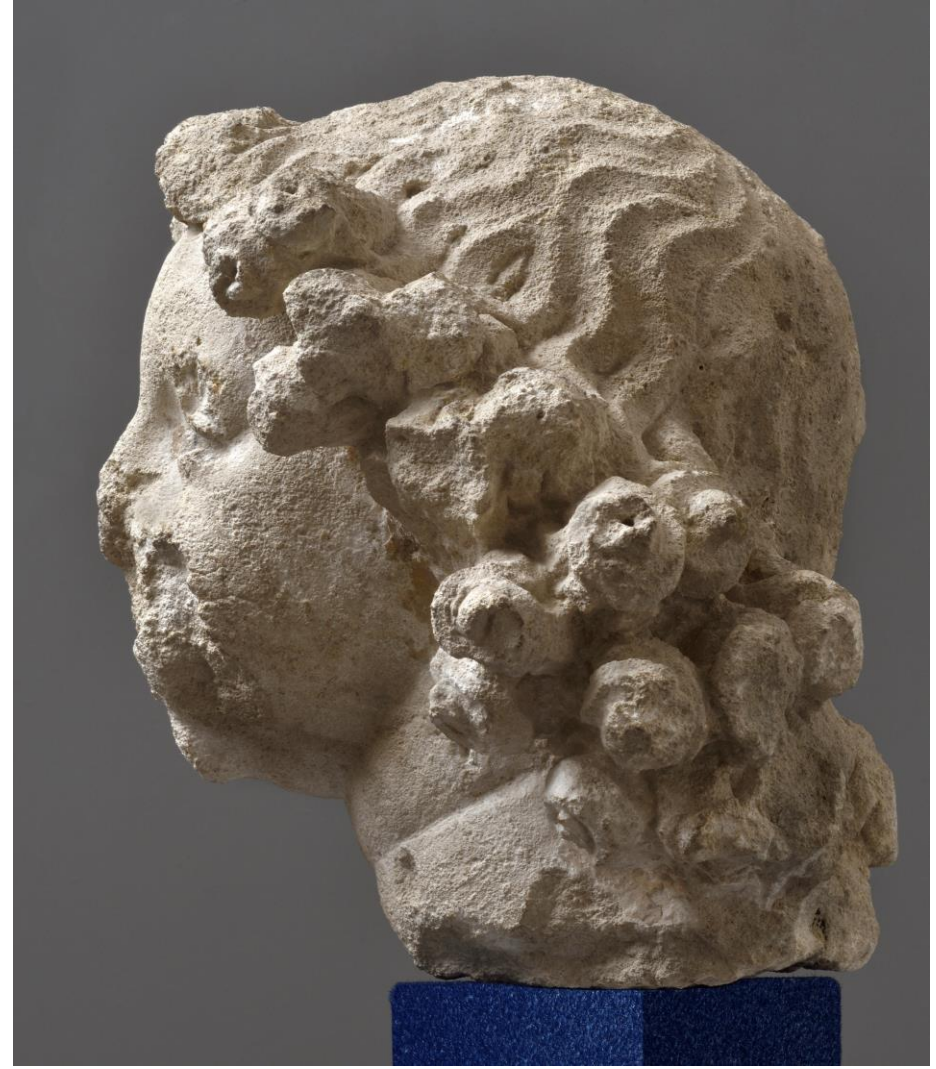
[21/2]



[22/1]



[22/2]





[23/1]



[23/2]





[24/1]



[24/2]



[25/1]



[25/2]





[26/1]



[26/2]





[27/1]



[27/2]





[28/1]



[28/2]





[29/1]



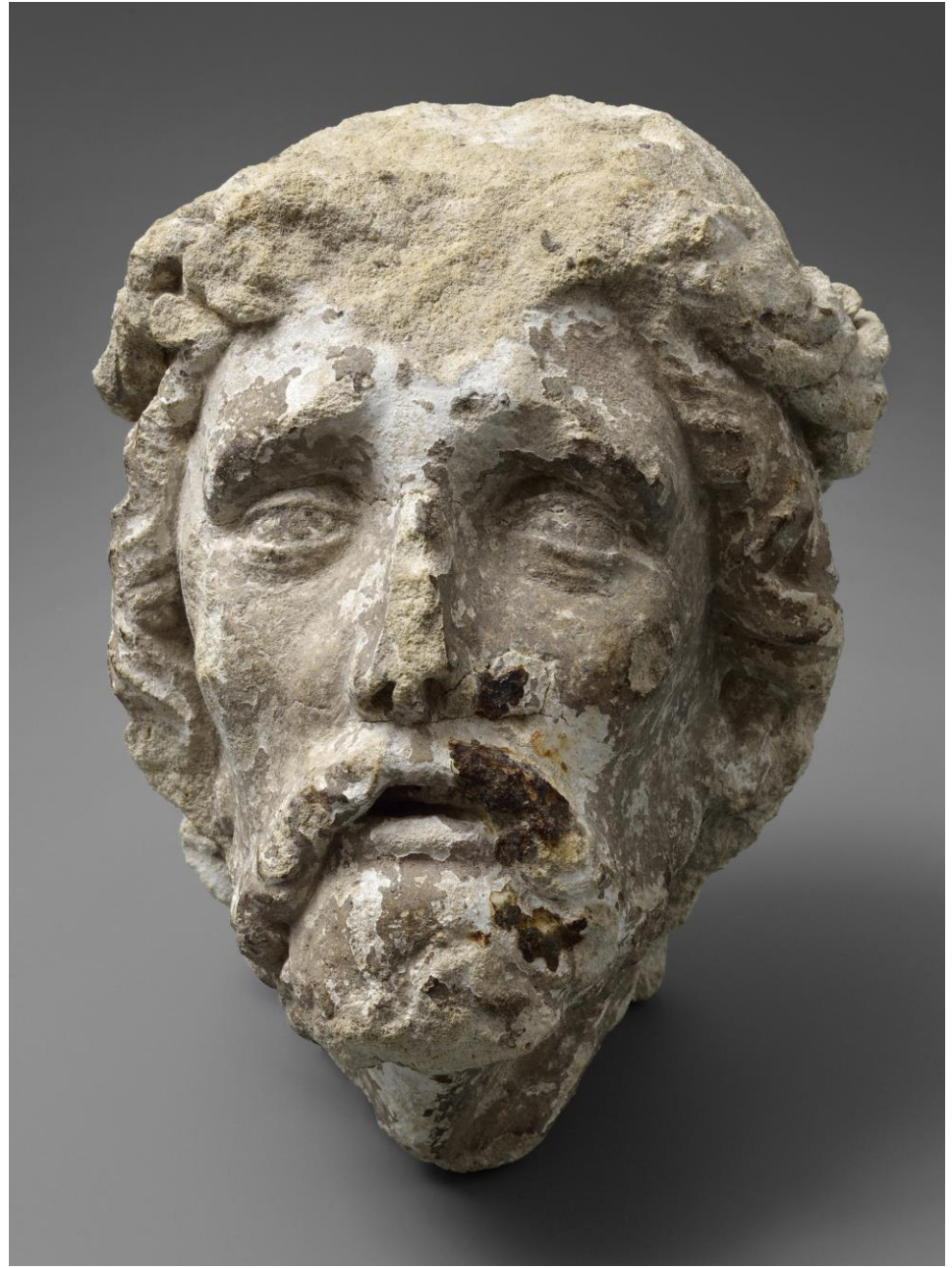
[29/2]



[30/1]



[30/2]





[31/1]



[31/2]





# Összehasonlító képanyag

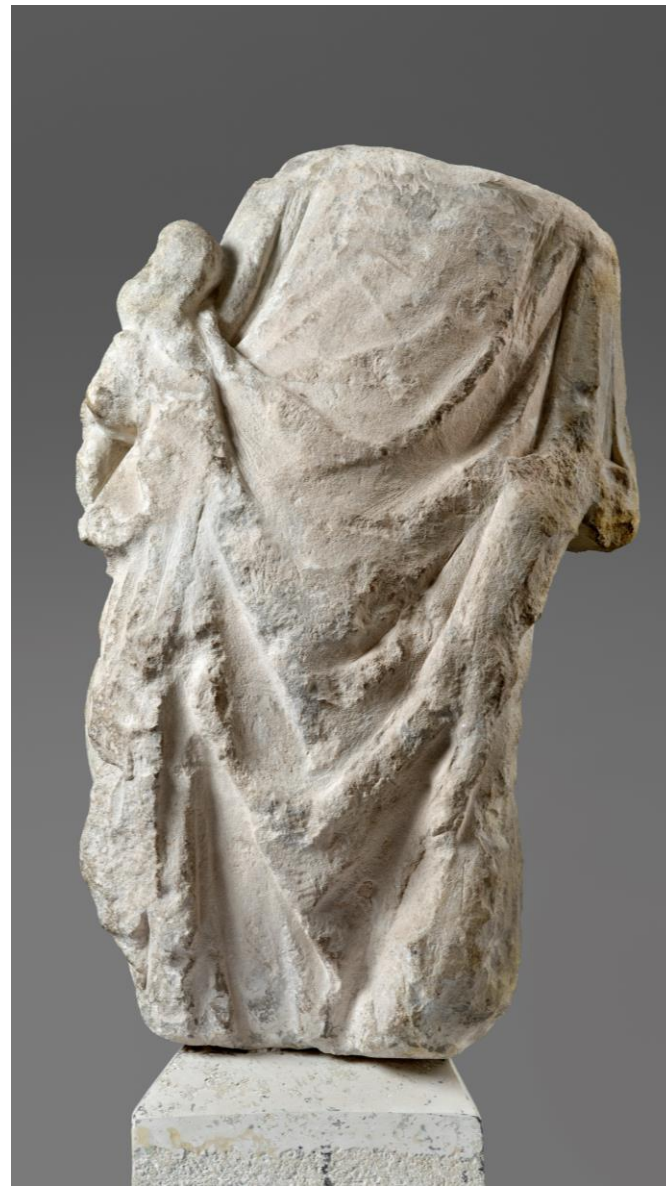


◀ 1. Drapériás törzstörödék (BTM, ltsz. 53.2699)

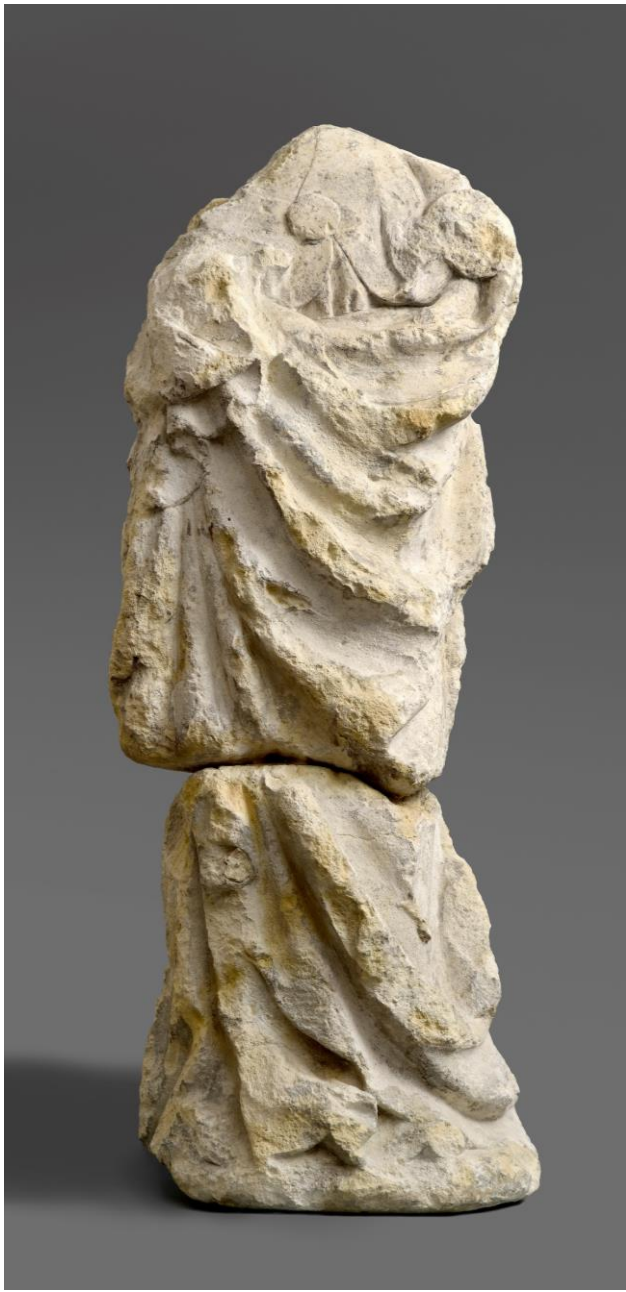
2. Drapériás törzstörödék (BTM, ltsz. 53.2700) ▶



▲ 3. Koronás női fej (BTM, ltsz. 51.2141)



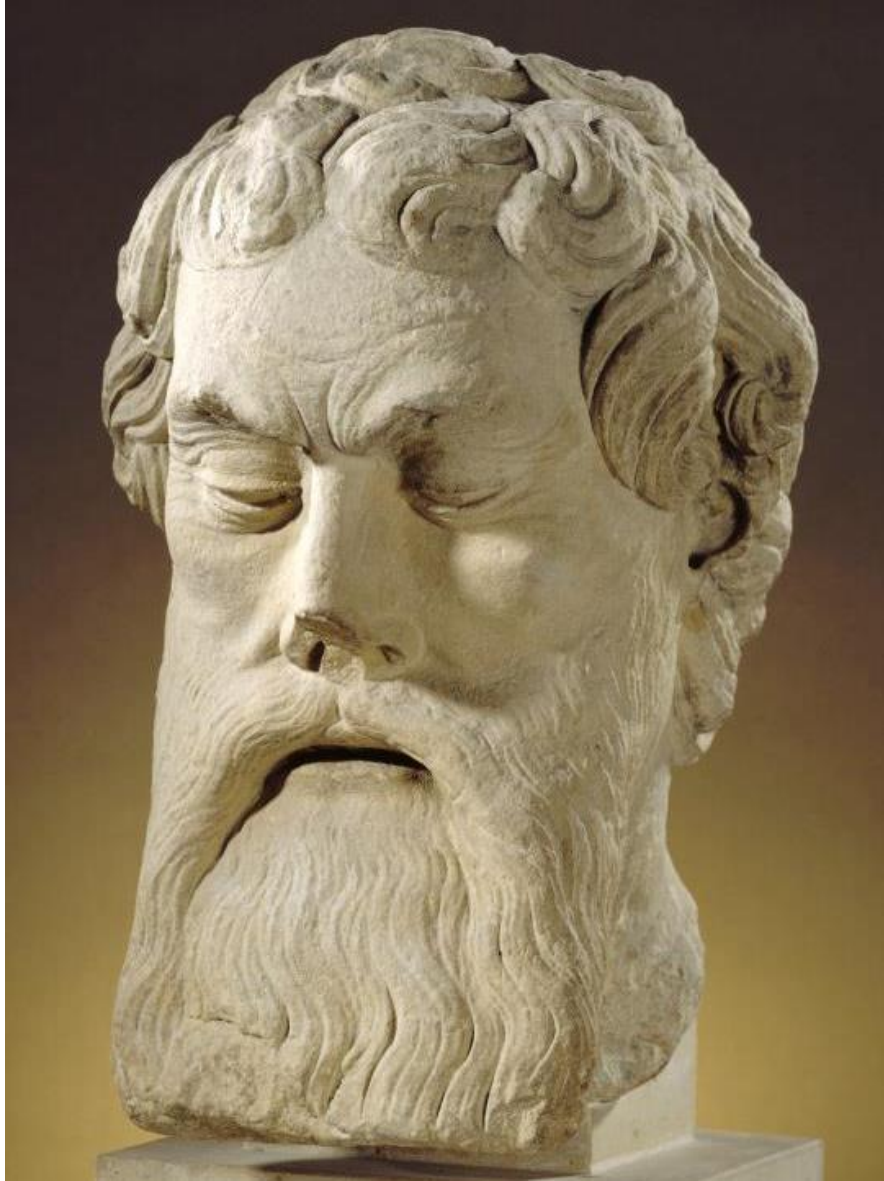
4. Madonna-szobor (BTM, ltsz. 278)



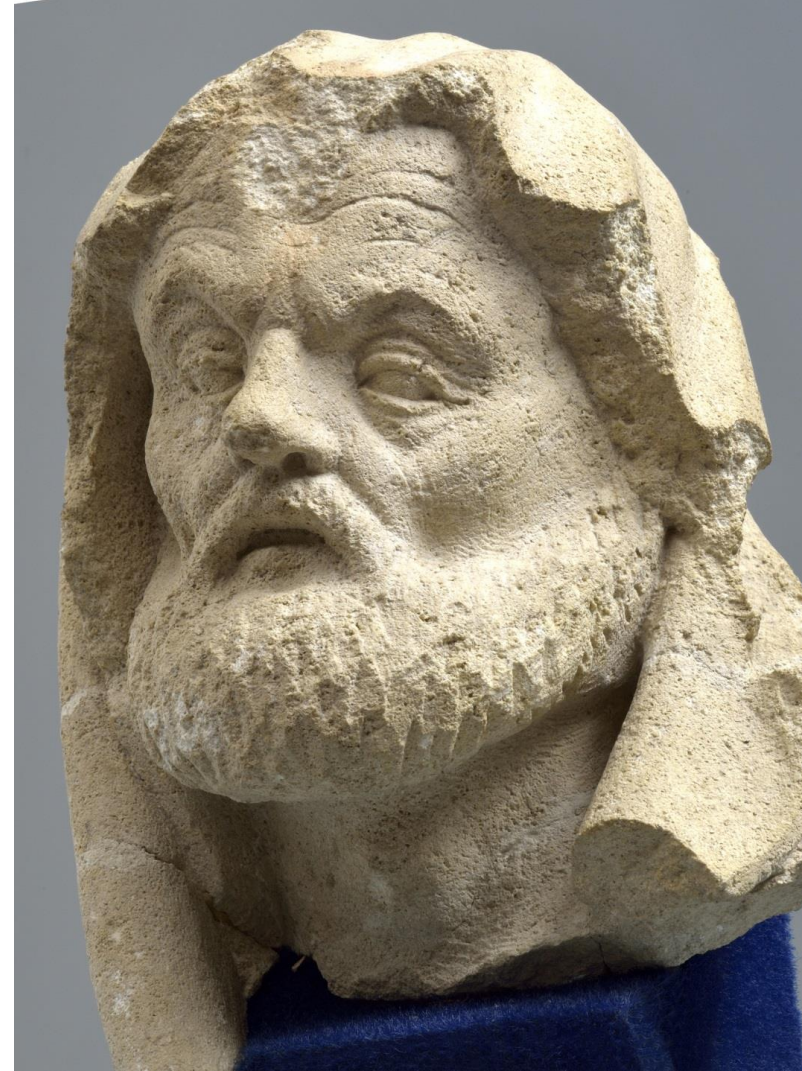
5. Keresztelő Szt. János torzója (BTM, ltsz. 277)





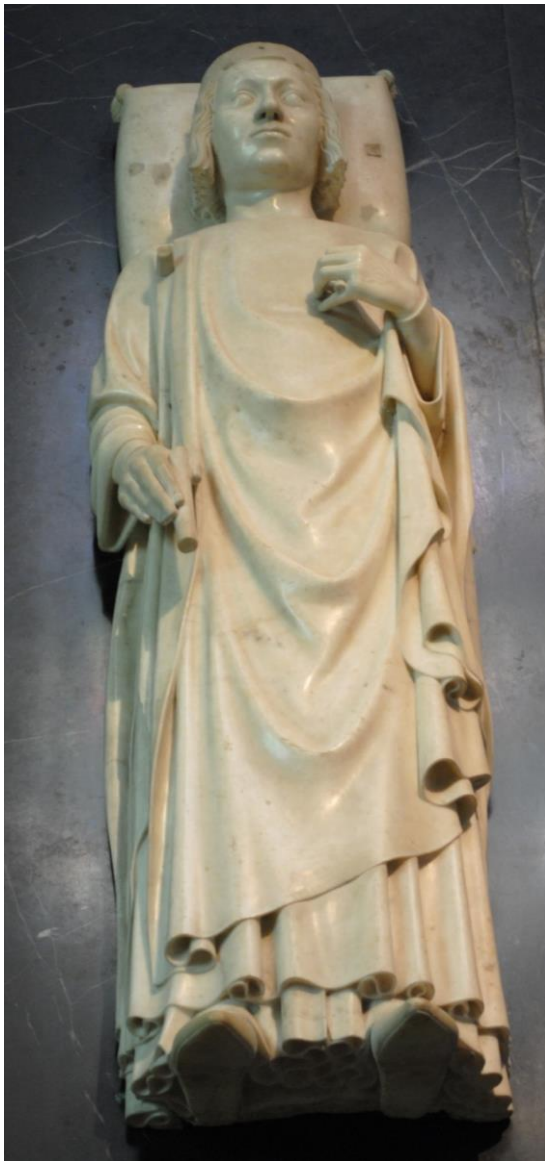


6. Prófétafej Mehun-sur-Yèvre-ből (Párizs, Louvre)



7. Prófétafej [1]





8. André Beauneveu: V. Károly sírszobra  
(St.-Denis, apátsági templom)



9. André Beauneveu: Szent Katalin  
(Kortrijk, Miasszonyunk-templom)

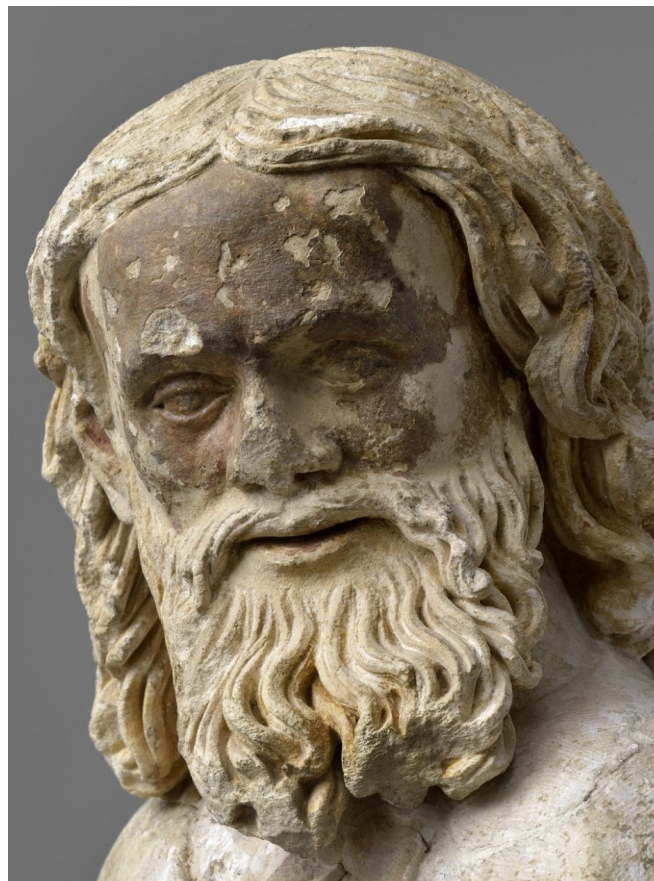


10. André Beauneveu (?): Notre-Dame-la-Blanche  
(Bourges, székesegyház)

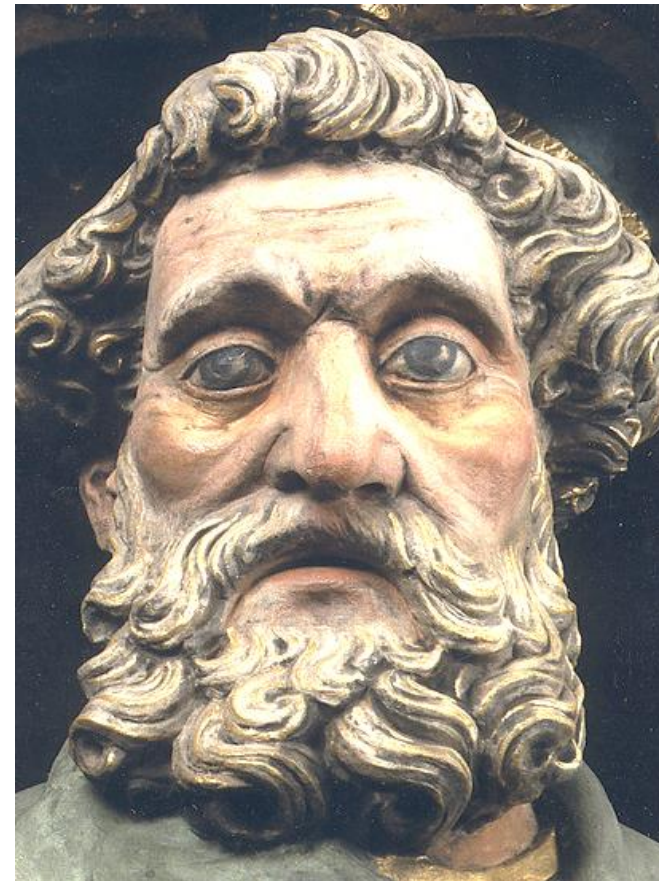




11. Apostol, részlet (Halle, Szt. Márton-templom)



12. Szent Bertalan, részlet [15]



13. Apostol, részlet (Halle, Szt. Márton-templom)





14. Férfialak torzója [13]

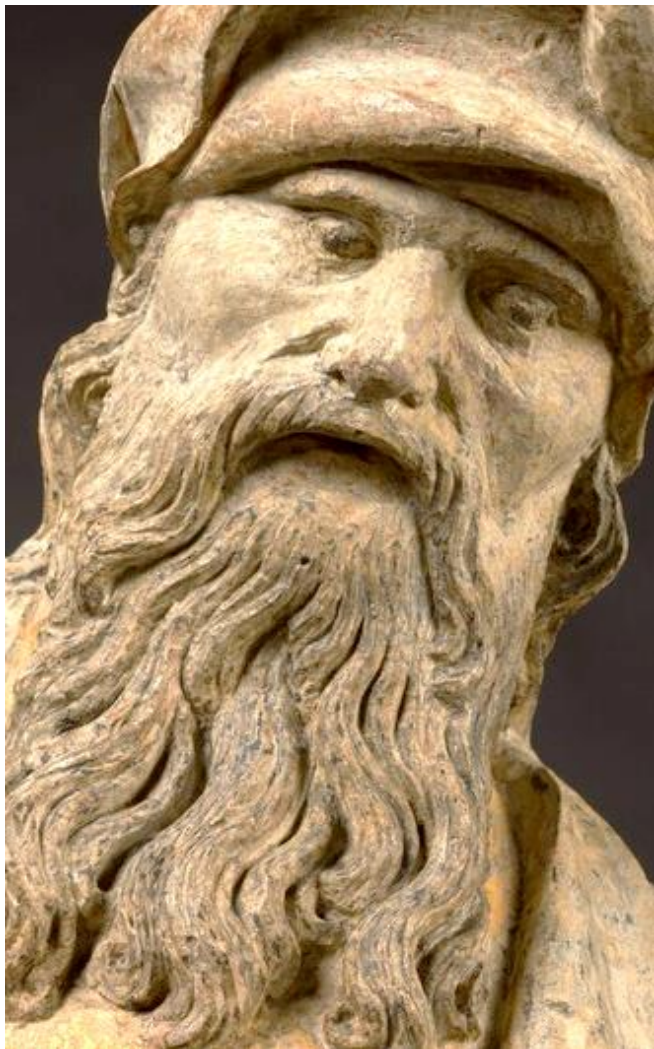


15. Apostolalakok ( Hakendover, plébániatemplom)

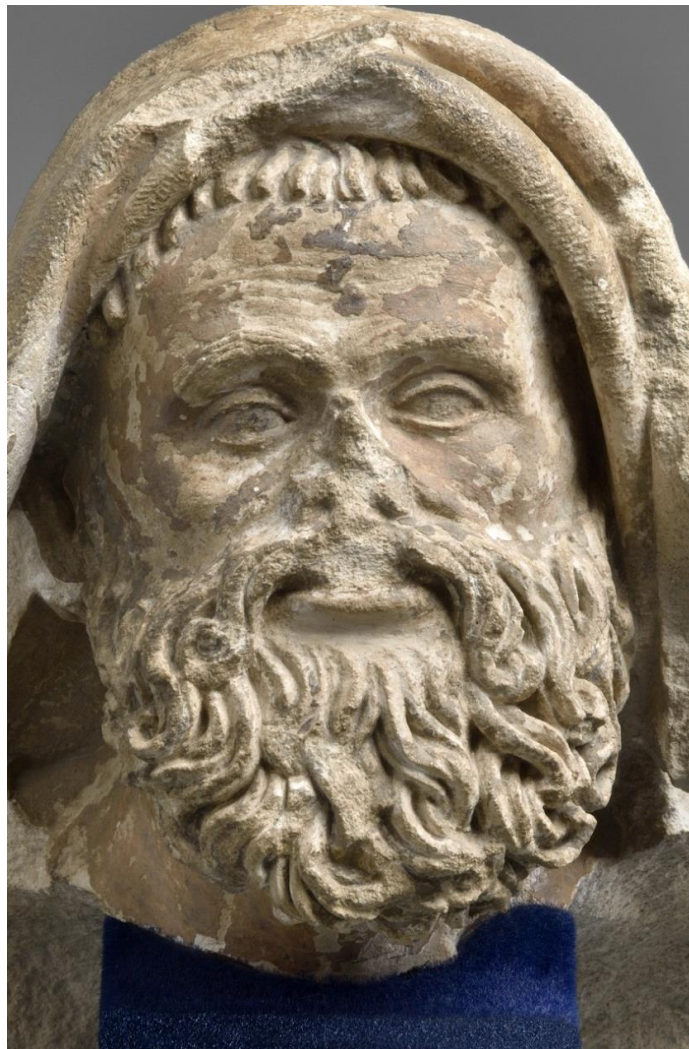


16. Férfialak torzója [14]





17. Próféta, részlet (Brüsszel, városháza)



18. Fejtöredék [16]



19. Próféta, részlet (Brüsszel, városháza)





◀ 20. Próféta (Brüsszel, városháza)

21. Próféta (Brüsszel, városháza) ▶





22. Próféta (Köln, városháza)



23. Szent Pál (?) torzója [14]

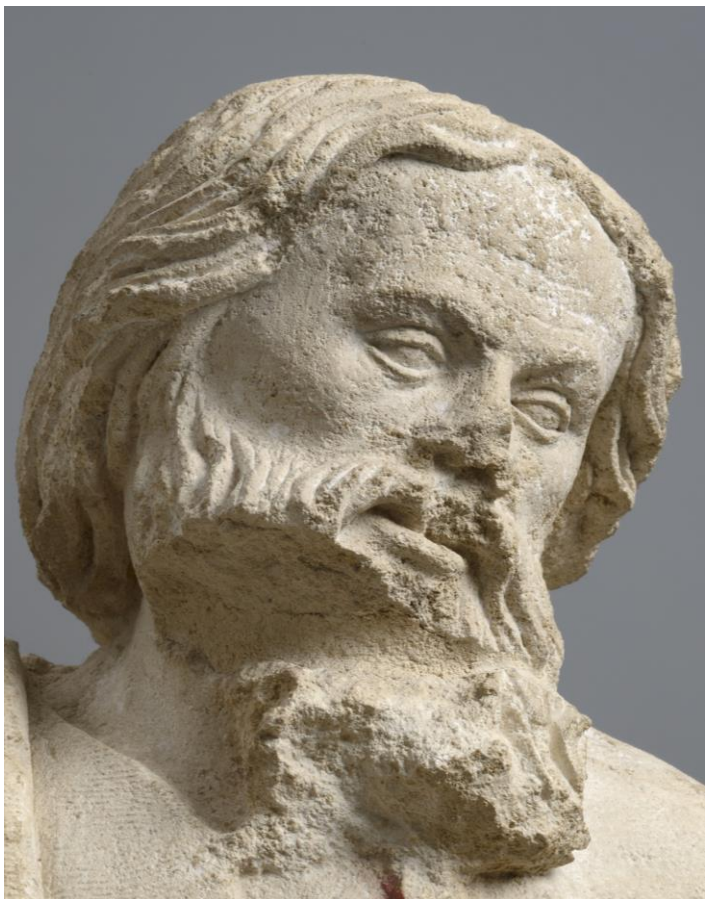


24. Férfialak torzója [13]



25. Próféta (Köln, városháza)





26. Apostol részlete [21]



27. Apostol részlete a Saarwerden-tumbáról  
(Köln, székesegyház)



28. Mária részlete a Saarwerden-tumbáról  
(Köln, székesegyház)



◀ 29. Ev. Szent János a Saarwerden-tumbáról (Köln, székesegyház)



30. Apostol [21] ▶



31. Mária Grosslobmingból  
(Frankfurt, Liebieghaus)

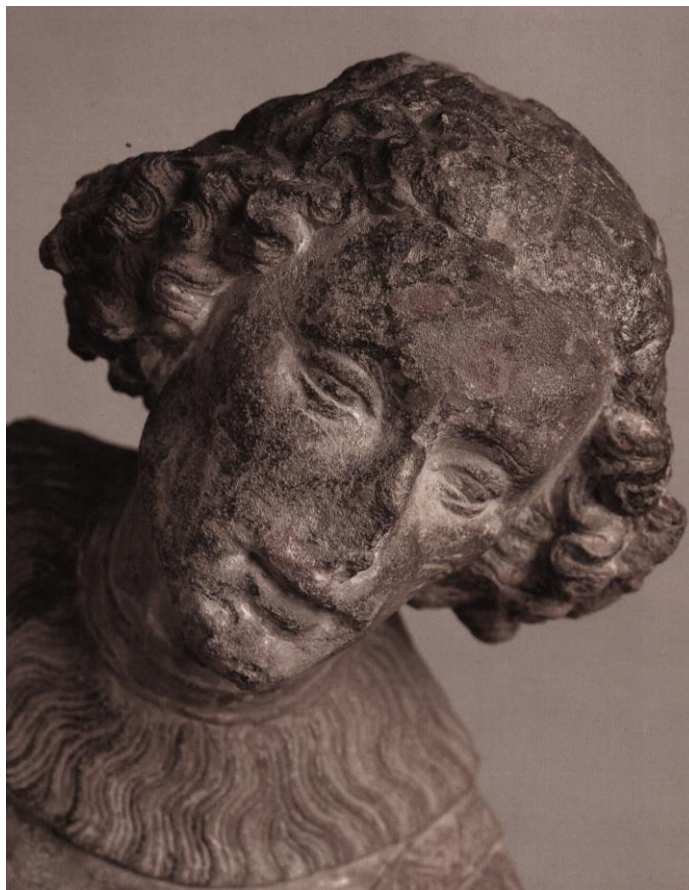


32. Madonna [25]

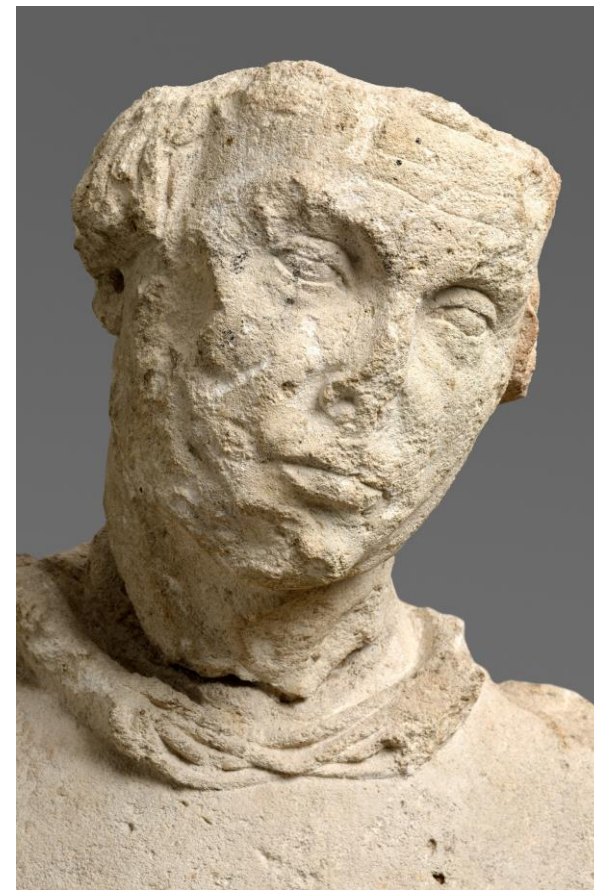




33. Sisaktartó részlete (BTM, ltsz. 75.1.29)



34. Szent György-figura Grosslobmingből, részlet  
(Bécs, Belvedere)



35. Püspök részlete [11]



36. Szent György-figura  
Grosslobmingból  
(Bécs, Belvedere)



37. Figura alsótteste (BTM, ltsz. 75.1.7)





38. Mária torzója [3]



39. Ev. Szent János  
Grosslobmingből  
(Bécs, Belvedere)





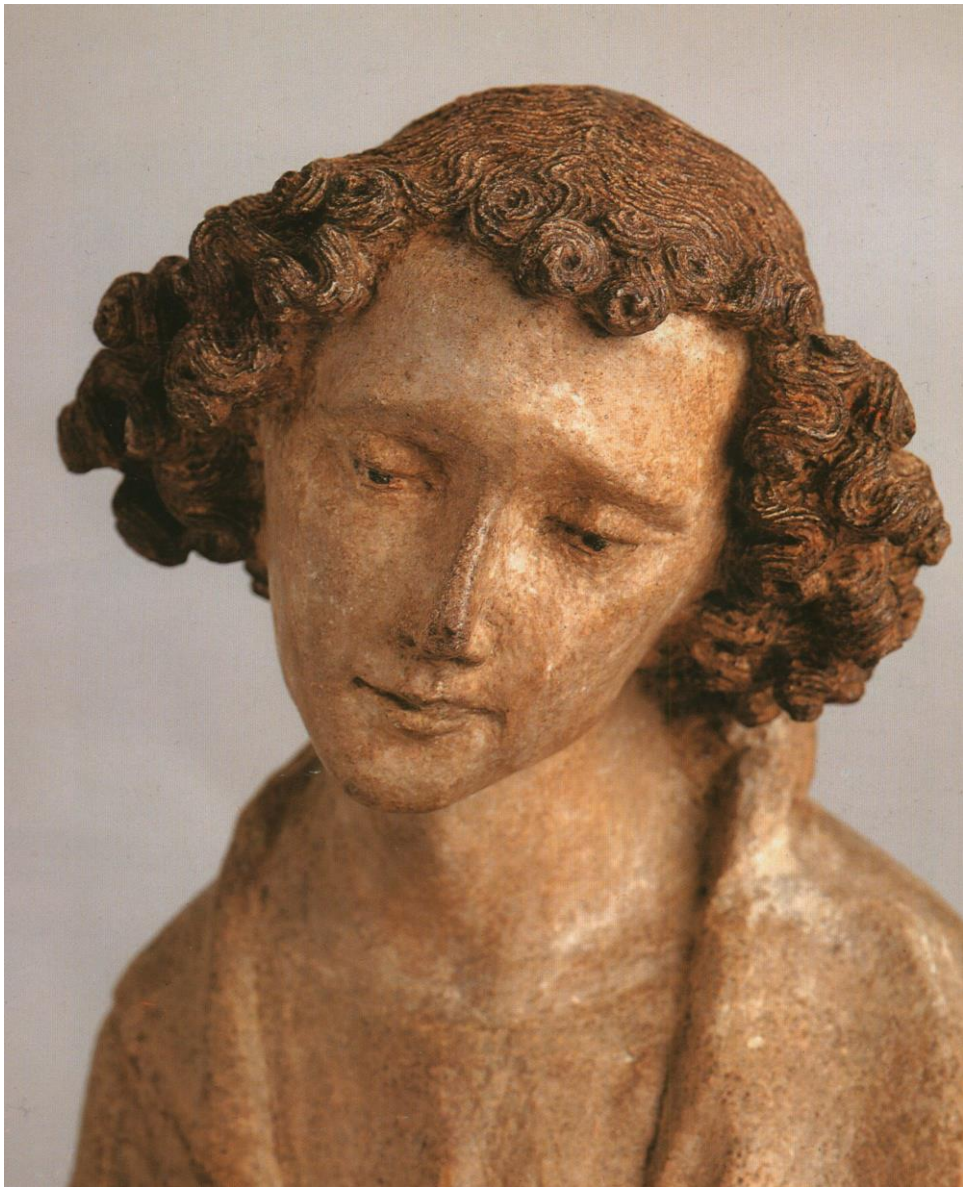


40. Férfifej [23]

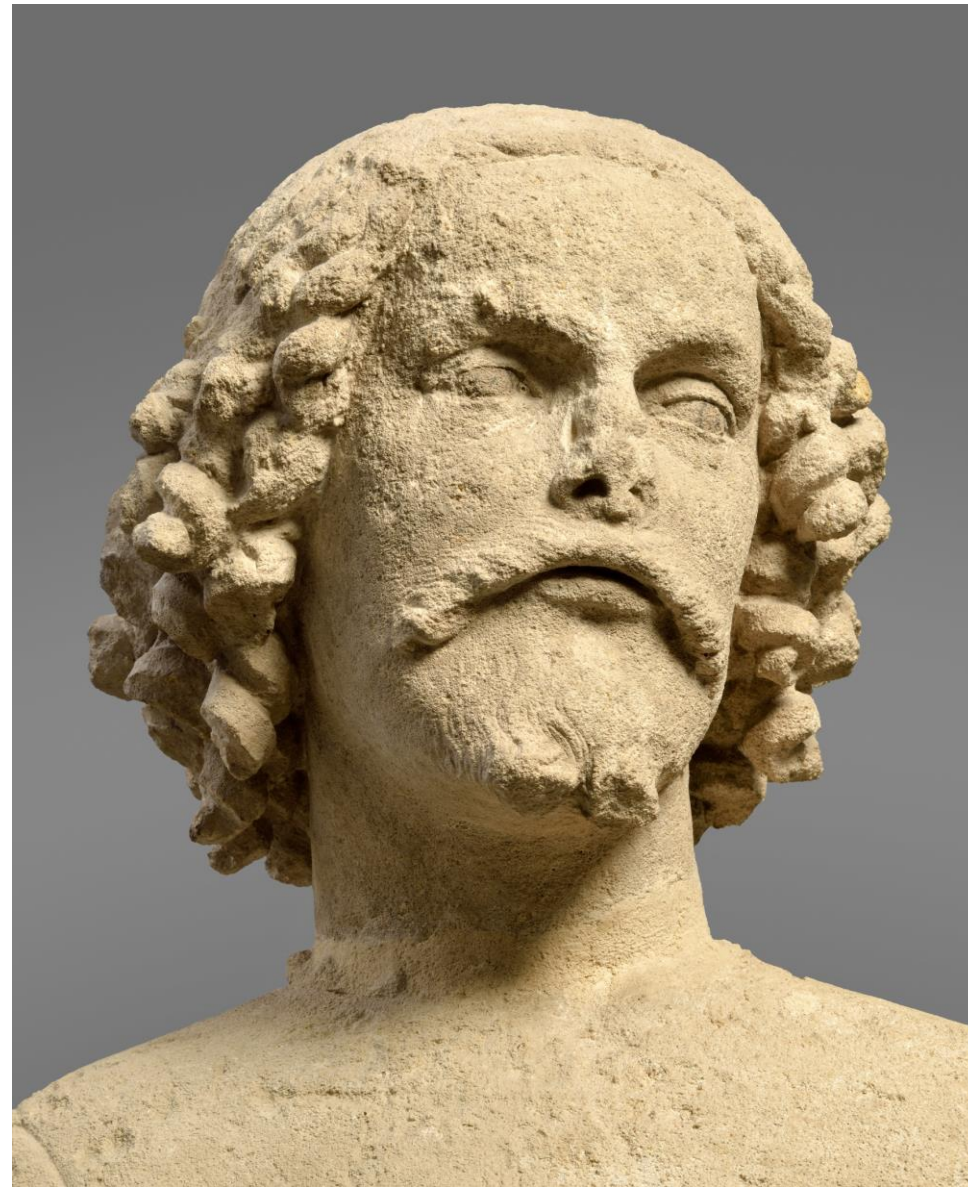


41. Szent Jakab (?), részlet (Steyr, plébániatemplom)





42. Ev. Szent János Grosslobmingből (Bécs, Belvedere)



43. Férfialak torzója, részlet [6]





44. Püspökfigura és Szt. György Grosslobmingból (Bécs, Belvedere)



45. Férfialakok torzója [2, 6]





46. Szt. György-szobor Grosslobmingből, részletek (Bécs, Belvedere)





47. Díszövek a budai szobrokon: bal felső [4], jobb felső (ltsz. 75.1.27a), bal alsó (ltsz. 75.1.29), jobb alsó [12]





48. Halszálkás motívum egy budai töredéken (ltsz. 75.1.23)



49. Lábvért és páncélsaru budai szobortöredékeken (ltsz. 75.1.27b-c)





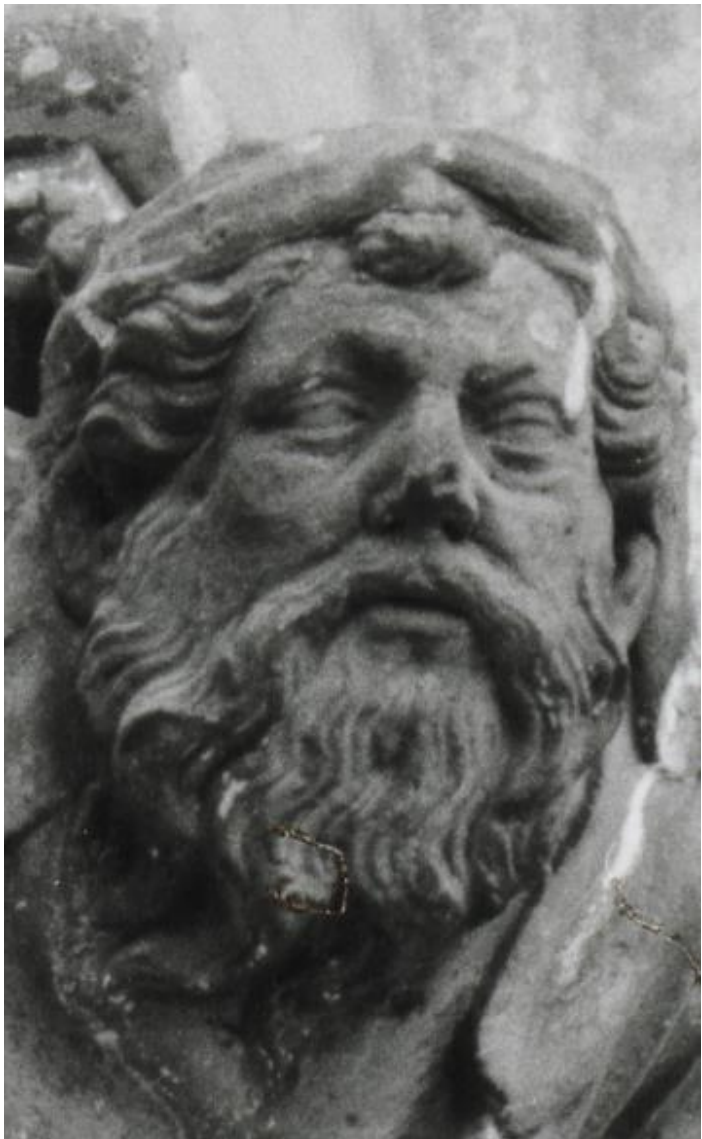


50. Vas Ernő síremléke (Rein)



51. Egyed mester: Szent Mihály-szobor (Montemerlo)





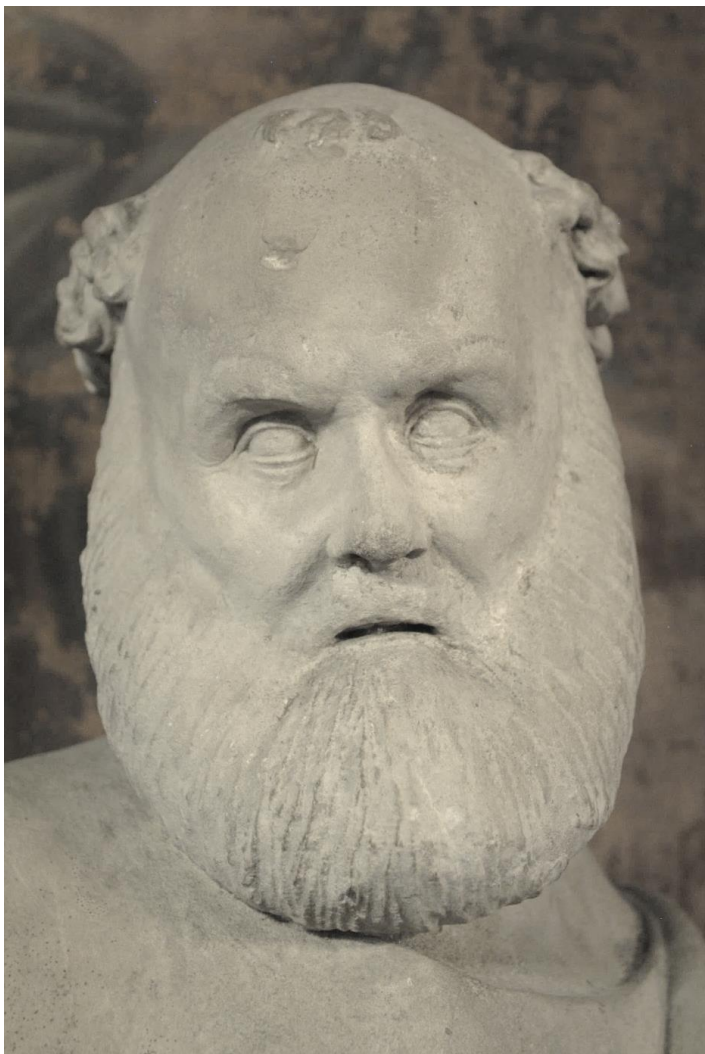
52. Az északi fal VI. konzolának részlete  
(Vincennes, kastélykápolna)



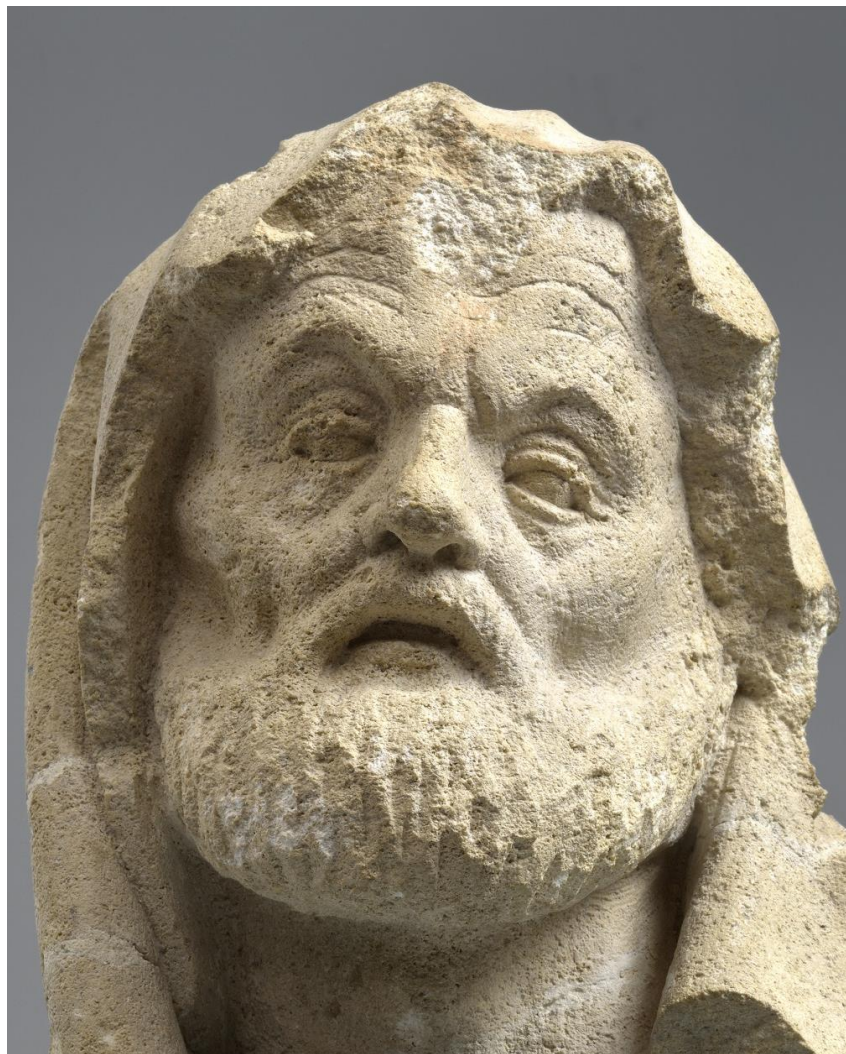
53. Próféta részlete a Mátyás-kálváriáról (Esztergom, Főszékesegyházi Kincstár)







54. Szent Péter, részlet (Auzon, plébániatemplom)



55. Prófétafej [1]



56. Madonna (Auzon, plébániatemplom)





57. Prófétafej [1]



58. Próféta részlete a Saint-Germain-ereklyetartóról  
(Cleveland, Museum of Art)



60. Angyal Poissyból (Párizs, Musée de Cluny)

59. Férfiszent [2]



61. Női alak  
(Écouis, prépostsági templom)



62. Madonna  
(Amszterdam,  
Rijksmuseum)



63. Férfiszent [2]



64. Angyal (Vincennes,  
kastélykápolna)





65. Ev. Szent  
János (Baume-  
les-Messieurs,  
apátsági templom)



66. Férfiszent [2]



67. Angyal (Vincennes,  
kastélykápolna)





68. Mária torzója [3]



69. Mária torzója (Villers-Saint-Paul)



70. Mária (Dijon, Musée des Beaux-Arts)

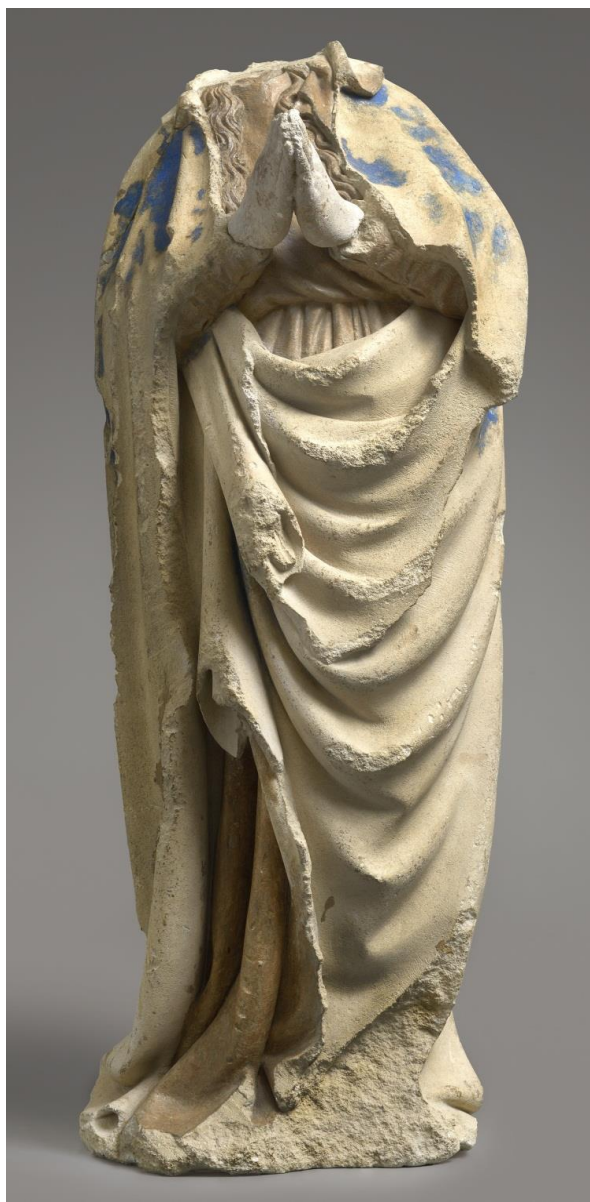




71. Angyal (Vincennes, kastélykápolna)



72. Mária torzója [3]



73. Női szent (Musée de Cluny)







74. Női szent, részlet (Párizs, Musée de Cluny)



75. Mária torzója, részlet [3]



76. Madonna, részlet (Amszterdam, Rijksmuseum)





77. Női szent, részlet (Párizs, Musée de Cluny)



78. Mária torzója, részlet [3]



79. Madonna, részlet (Amszterdam, Rijksmuseum)



80. V. Károly (Párizs, Louvre)



81. V. Károly (Amiens, beau pilier)



82. V. Károly figurája  
a Bastille-ról (Millin)



83. VI. Károly gipszmásolat  
(Poitiers, hercegi palota)

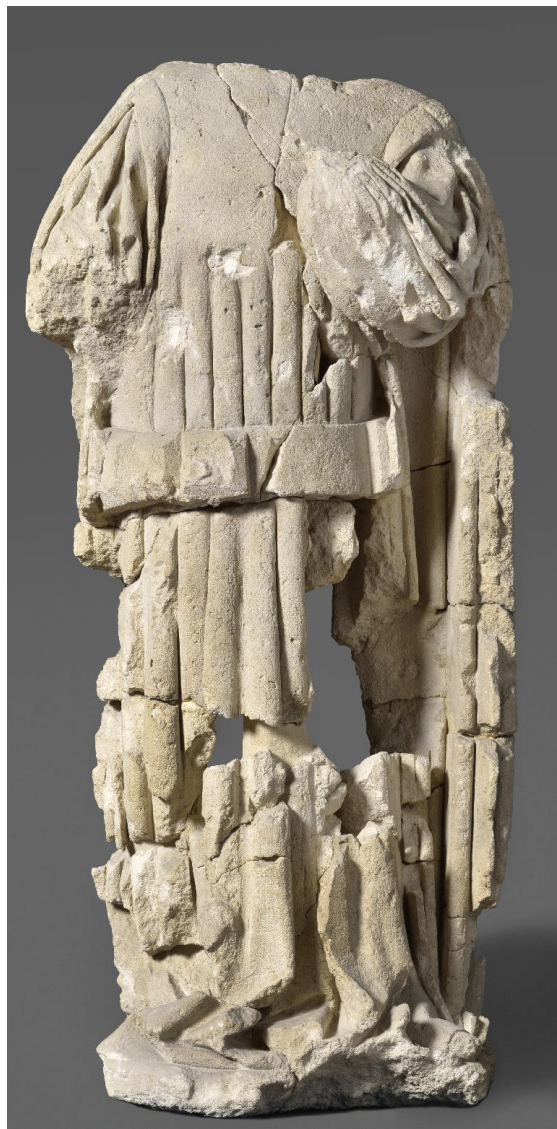






84. Udvari figura (Poitiers, Tour Maubergeon)

85. Férfialak torzója [4]



86. Udvari figura (Poitiers, Tour Maubergeon)







87. Nagy Károly (Pierrefonds, váskastély)

88. Férfialak torzója [5]



89. Bertrand Du Guesclin  
(Pierrefonds, várkastély)





90. V. János, Bretagne hercege  
(egykor Párizs, Saint-Yves-kápolna)

92. Louis de Bourbon  
(Chartres, Vendôme-kápolna)



91. Férfialak torzója [5]





93. Férfialak torzója [5]



94. Wilton-diptychon, részlet  
(London, National Gallery)

95. Férfialak torzója [4]





96. Férfialak torzója [6]

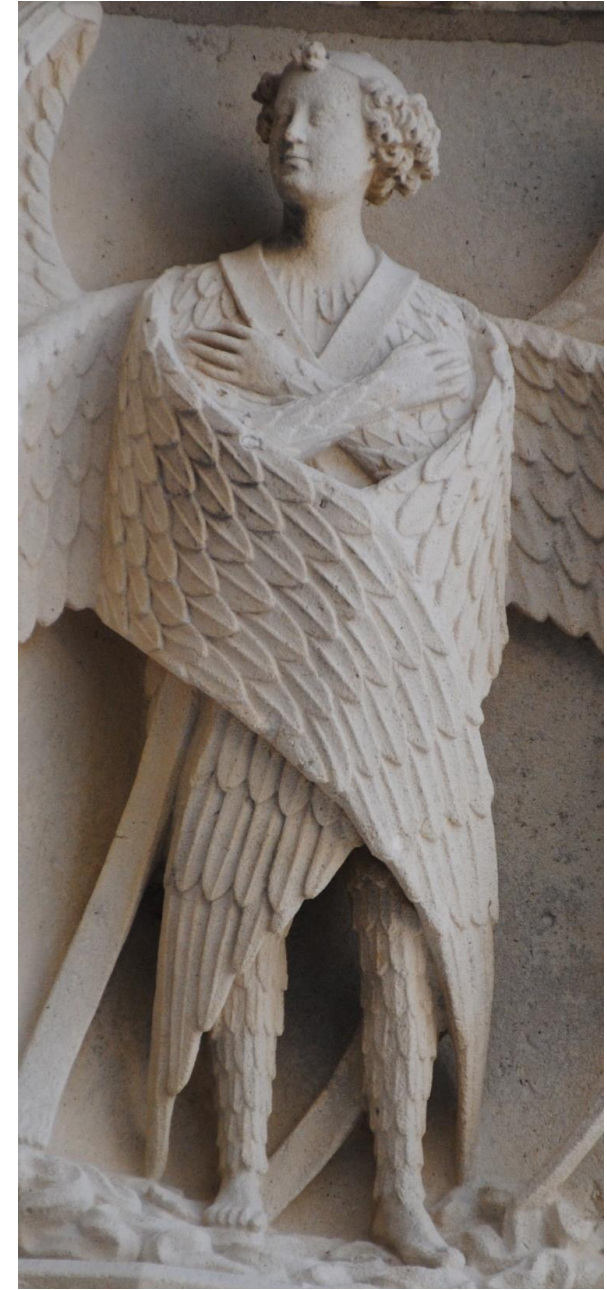


dc\_2019\_22

97. Bureau de la Rivière (Amiens, beau pilier)

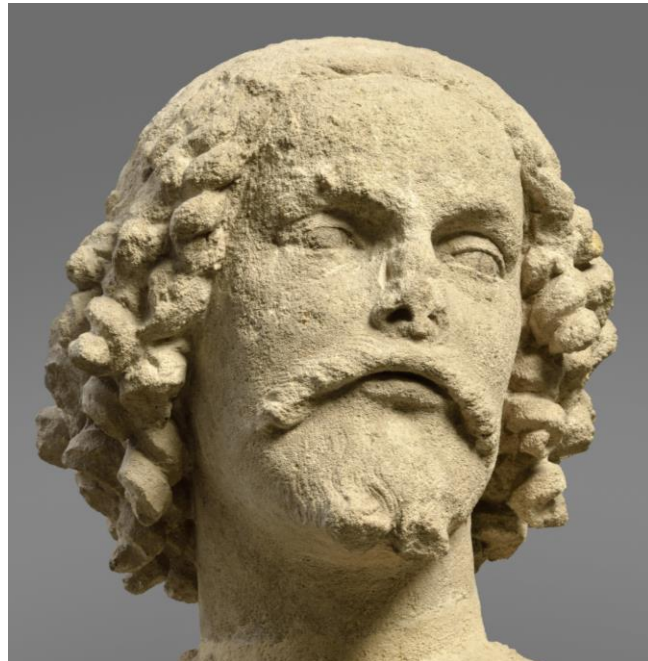


98. Kerub (Vincennes, kastélykápolna)

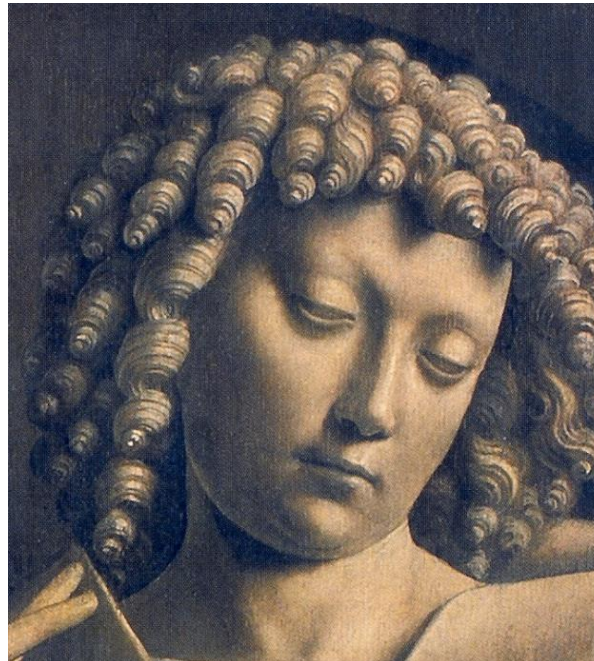




99. Férfialak torzója,  
részlet [6]



102. Ev. Szent János, részlet  
a genti oltárról  
(Gent, Szent Bavo)



100. Angyal, részlet  
(Vincennes,  
kastélykápolna)



101. Angyal, részlet  
(La Ferté-Milon, várkastély)







103. Férfialak torzója, részlet [6]



104. Férfialak torzója, részlet [6]



105. Férfialak  
torzója [6]



106. Jan van Eyck:  
Arnolfini házaspár,  
részlet (London,  
National Gallery)



107. V. Károly, részlet  
(Amiens, beau pilier)



108. Férfifej [8]



109. Bureau de la Rivière,  
részlet (Amiens,  
beau pilier)



110. Férfifej [7]



111. Bertrand Du Guesclin,  
részlet (Pierrefonds,  
várkastély)



112. Férfifej [8]



113. VI. Károly a Goldenes  
Roessleről, részlet  
(Altötting, Schatzkammer)



114. Férfifej [9]







▲ 116. Püspök torzója [11]

◀ 115. VI. Károly, gipszmásolat (Poitiers, palota)



117. Püspök torzója, részlet [11]

118. VI. Károly, részlet, gipszmásolat (Poitiers, palota)





dc\_2019\_22

120. Püspök torzója [11]



121. Madonna (Párizs, Musée de Cluny) ►



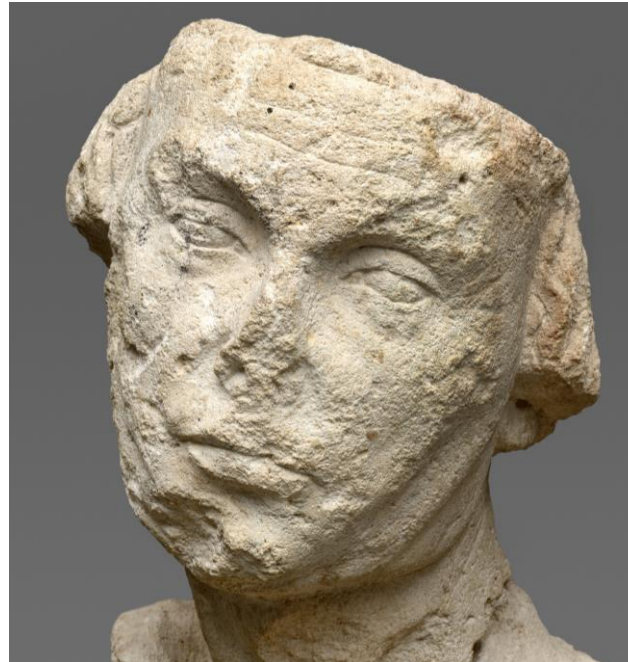
◀ 119. Madonna (Châteaudun, kastélykápolna)



122. Leo von Lusignan  
sírszobra, részlet (Saint-Denis,  
apátsági templom)



123. Püspök torzója,  
részlet [11]



124. Férfifej (Vincennes,  
kastélykápolna)



125. Jean de Berry  
sírszobra, részlet  
(Bourges, székesegyház)







126. Madonna (Rougemont, plébániatemplom)



127. Püspök torzója [11]



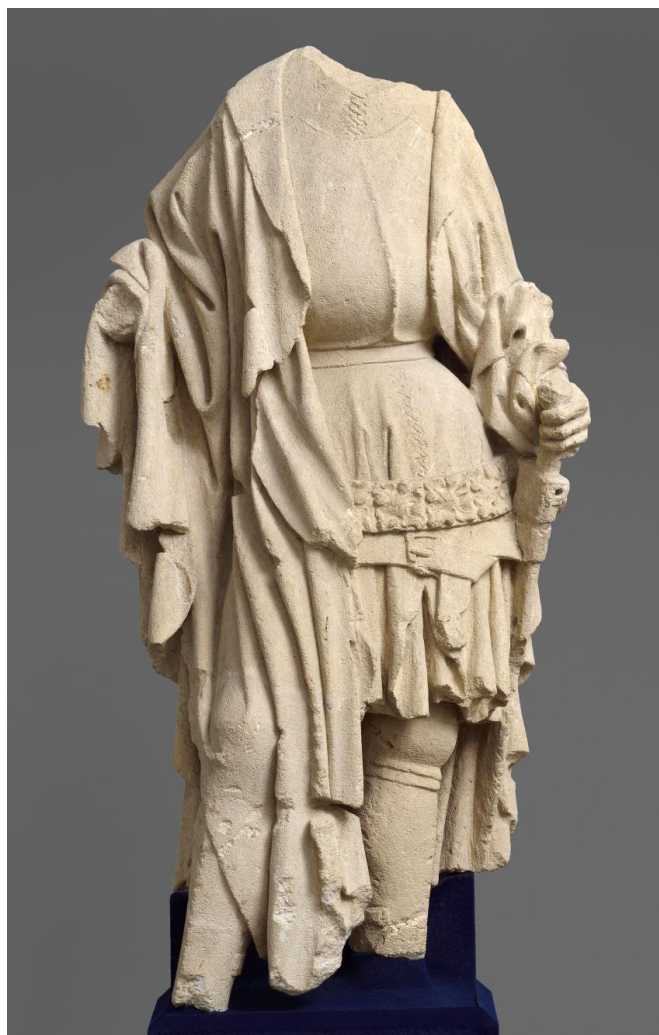
128. Madonna (Bézouotte, plébániatemplom)





◀ 129. Keresztelő Szent János (Écouis, prépostsági templom)

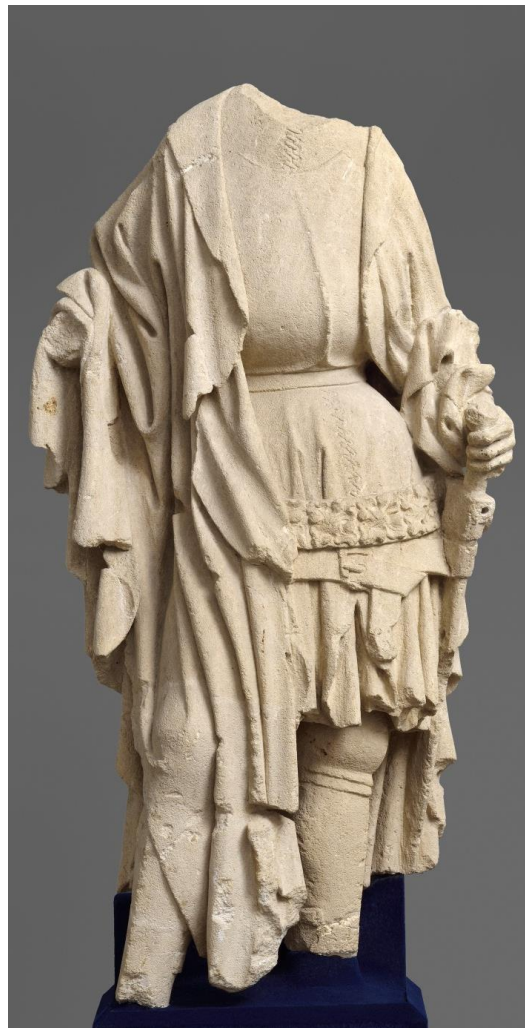
131. Ev. Szent János (Párizs, Musée de Cluny) ▶



130. Püspök torzója [11]







132. Lovagalak torzója [12]





134. Atyaisten (Houston, Museum of Fine Arts)



135. Síratófigura Félelemnélküli János síremlékéről (Dijon, Musée des Beaux-Arts)



136. Szentháromság (Genlis, plébániatemplom)

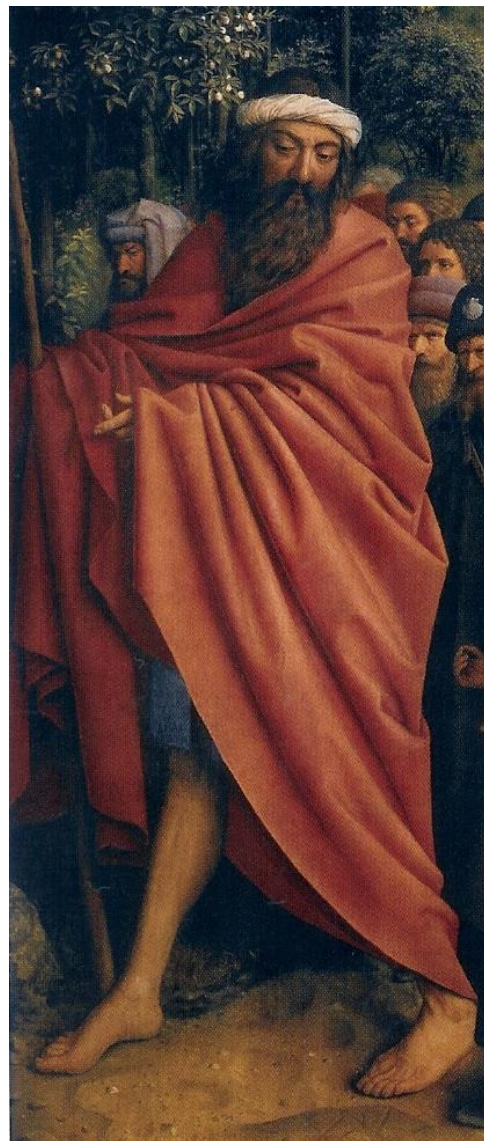




137. Jan van Eyck: Keresztrefeszítés, részlet (Berlin, SMB)



138. Lovagalak torzója [12]

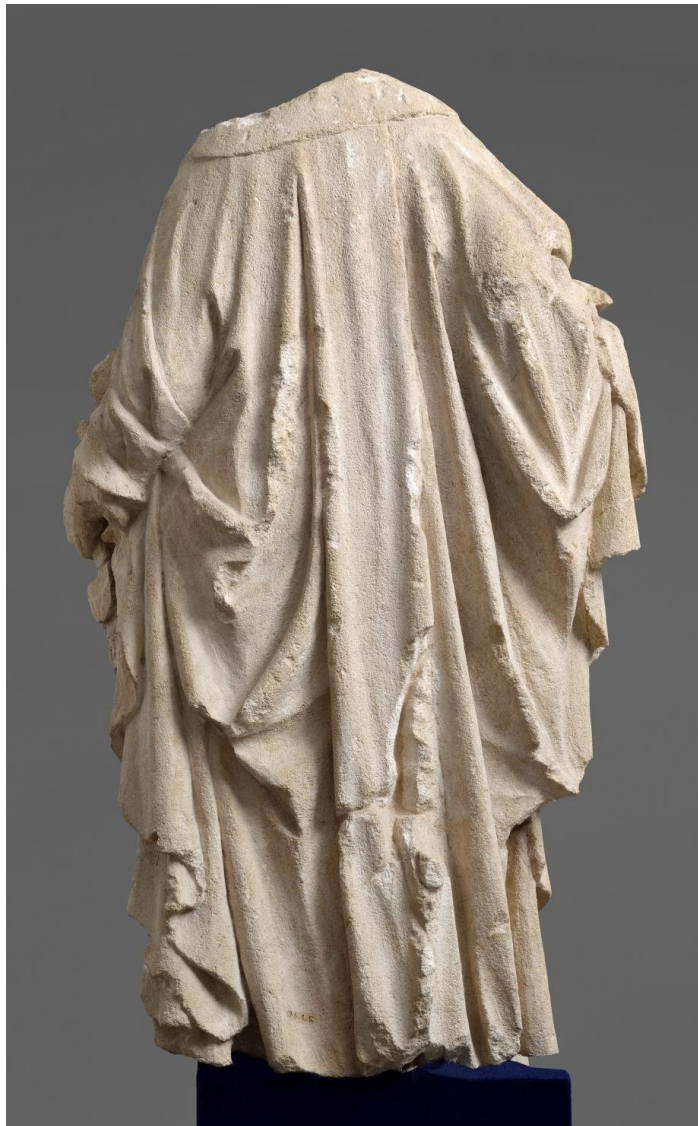


139. Szent zarándokok, részlet a genti oltárról (Gent, Szent Bavo)

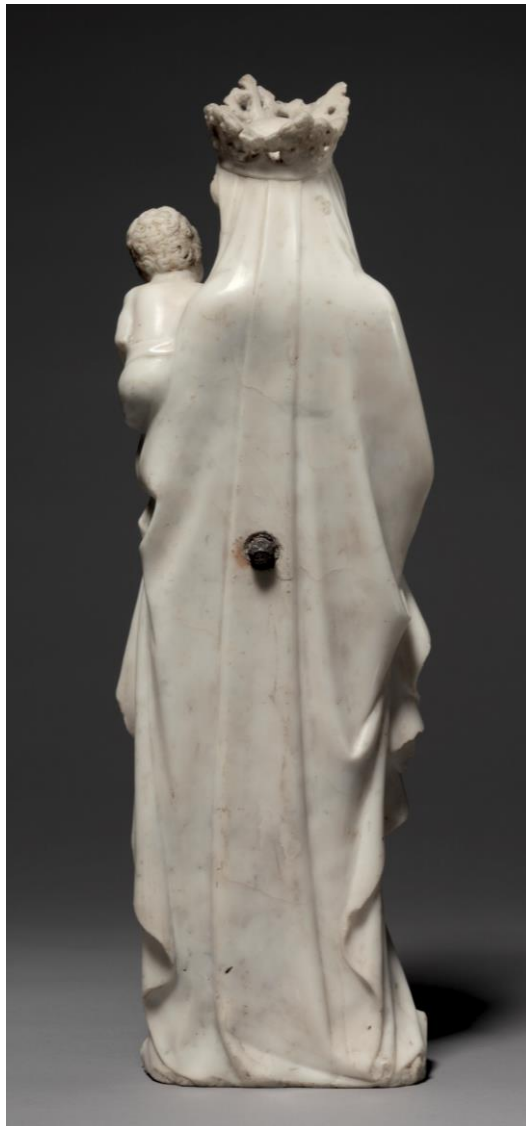


140. Vértanúsűzek, részlet a genti oltárról (Gent, Szent Bavo)





141. Lovagalak torzója [12]



142. Madonna Ile-de-France-ból  
(Cleveland, Museum of Art)



143. Női alak torzója [20]





144. Madonna, részlet  
(Amszterdam, Rijksmuseum)



145. Madonna, részlet  
(Châteaudun, kastélykápolna)



146. Lovagalak torzója, részlet [12]





147. Madonna (Šternberk, plébániatemplom)



148. Szent Pál (?) [14]



149. Apostol (Bernay, Szent Kereszt-templom)





150. Férfialak torzója, részlet [13]

151. Figurális konzol, részlet (Pierrefonds, várkastély)



152. Udvari alak, részlet (Morogue, plébániatemplom)

153. Apostol a Saarwerden síremlékről, részlet (Köln, székesegyház)







154. Ecclesia  
(Strasbourg, székesegyház)



155. Madonna a brugge-i Sankt  
Donatian-templomból  
(Antwerpen, Museum Van Den Bergh)



156. Szent Bertalan [15]



157. Claus Sluter: Madonna  
(Dijon, Champmol)





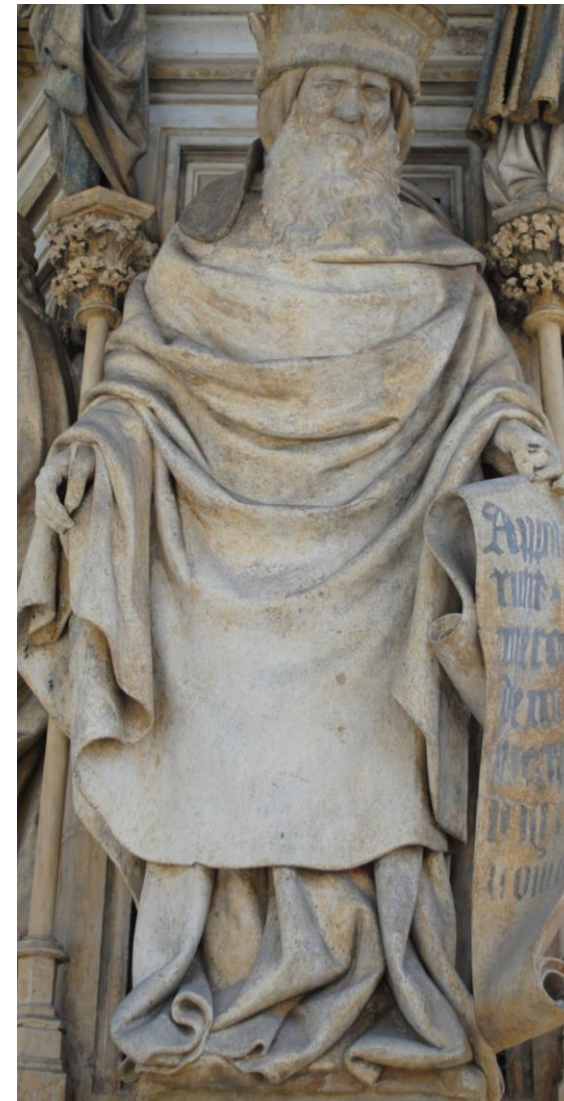
158. Uta figurája  
(Naumburg, székesegyház)



159. Ev. Szent János  
(Souvigny, prépostsági templom)



160. Szent Bertalan [15]



161. Zakariás próféta (Dijon, Champmol)





162. Álló alak alsó része [17]



164. Szent Pál (?), részlet [14]

163. Zakariás próféta, részlet (Dijon, Champmol)



165. Angyal részlete merész Fülöp sírjáról (Dijon, Musée des Beaux-Arts)





166. Szent Péter (Auzon, plébániatemplom)



167. Szent Pál (?), részlet [14]



168. Férfialak, részlet [13]



169. Szent Péter, részlet (Auzon)

170. Férfialak, részlet [13]



171. Madonna, részlet (Auzon)



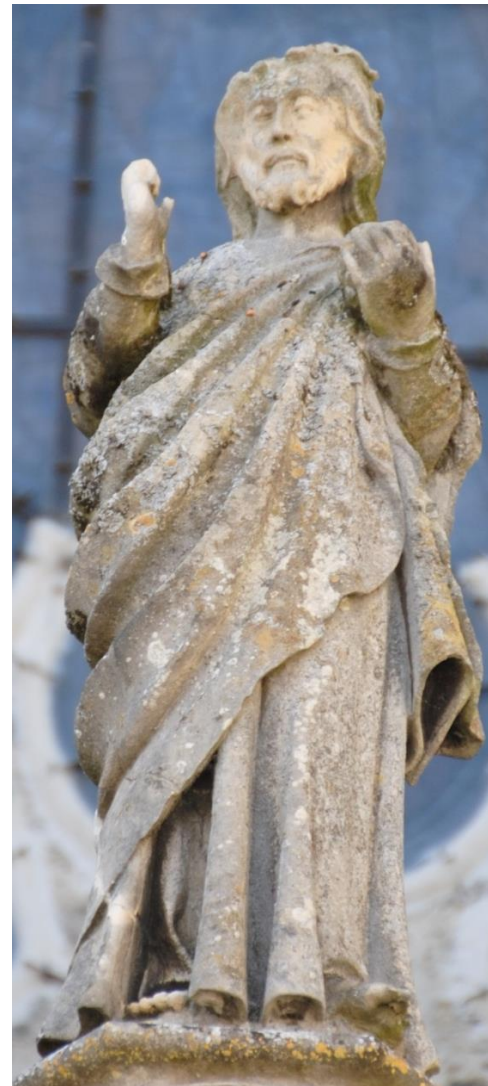




172. Próféta a Mátyás-kálváriáról  
(Esztergom, Főszékesegyházi Kincstár)



173. Szent Péter  
(Auzon, plébániatemplom)



174. Krisztus  
(Chartres, Vendôme-kápolna)



175. Szent Pál (?) [14]





176. Férfialak, részlet [13]

178. Szent Lukács, részlet  
(Dijon, Musée des Beaux-Arts)



177. Drapériás törzstörődék [18]



179. Konzol részlete  
(Párizs, Louvre)





180. Szt. József a Mérode-oltárról (New York, Cloisters)



181. Szent Bertalan [15]



182. Angyal a Seilern-oltárról (London, Courtauld Institute)



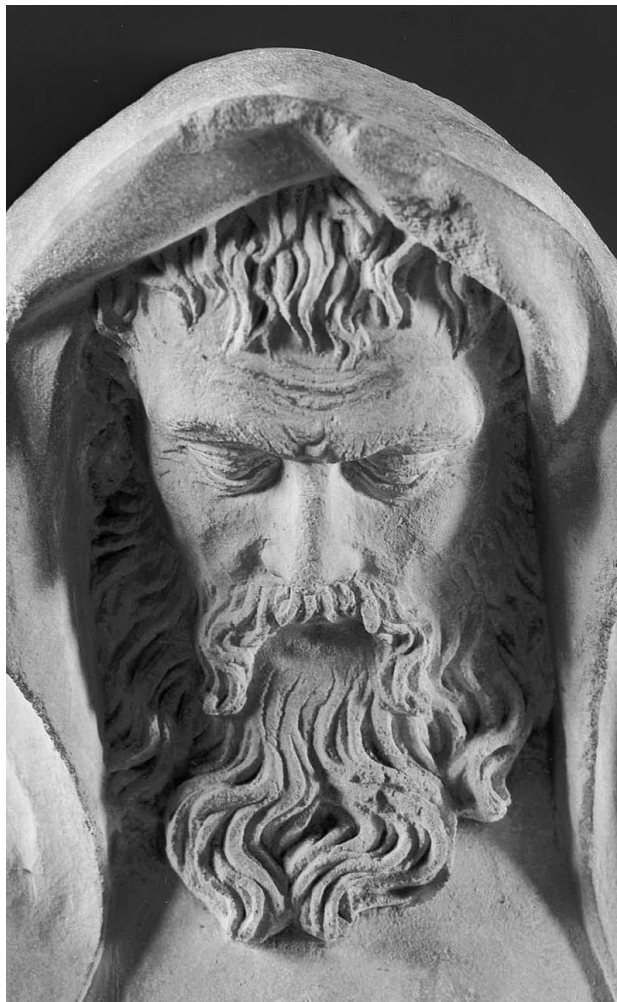
183. Szent Bertalan, részlet [15]







184. Konzol részlete  
(Poitiers, Tour Maubergeon)



185. Apostol, részlet  
(Boston, Museum of Fine Arts)



186. Szent Bertalan, részlet [15]





187. Claus Sluter: Madonna  
(Dijon, Champmol)



188. Madonna  
(Rouvres-en-Plaine, plébániatemplom)



189. Madonna  
(Rougemont, plébániatemplom)





190. Női alak [20]



191. Madonna (Poligny, Szent Hyppolit-templom)



192. Női alak,  
részlet [20]

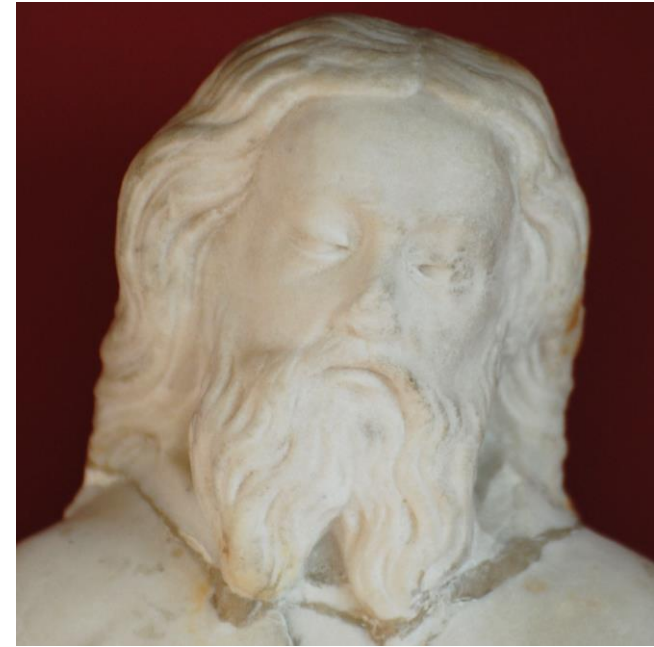
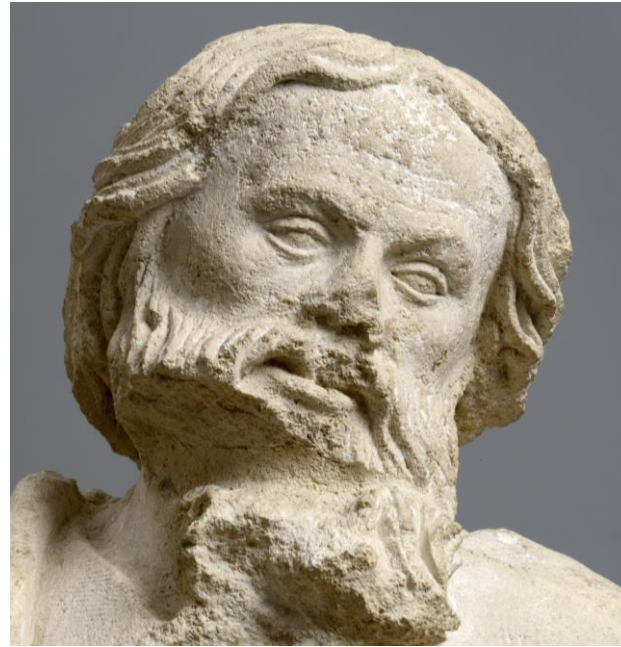
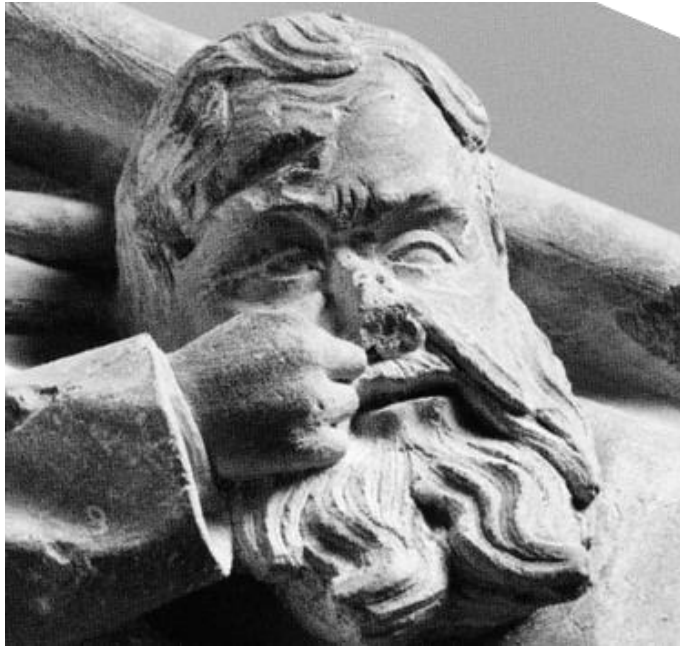


193. Madonna,  
részlet (Poligny,  
Szent Hyppolit-  
templom)

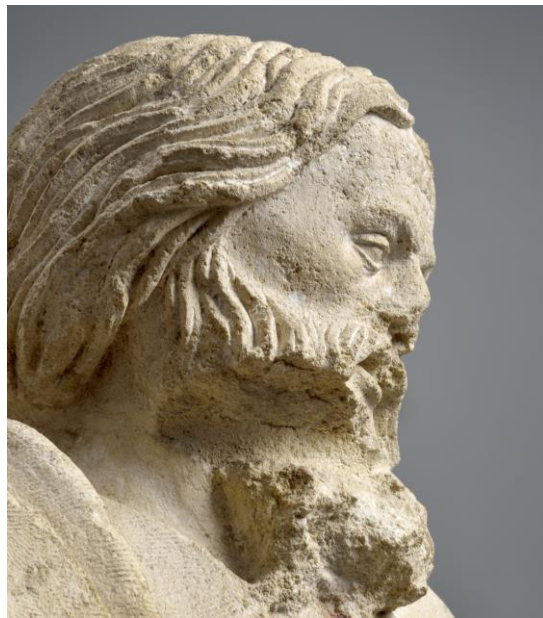


dc\_2019\_22

195. Apostol, részlet [21]



194. Konzol részlete  
(Párizs, Louvre)

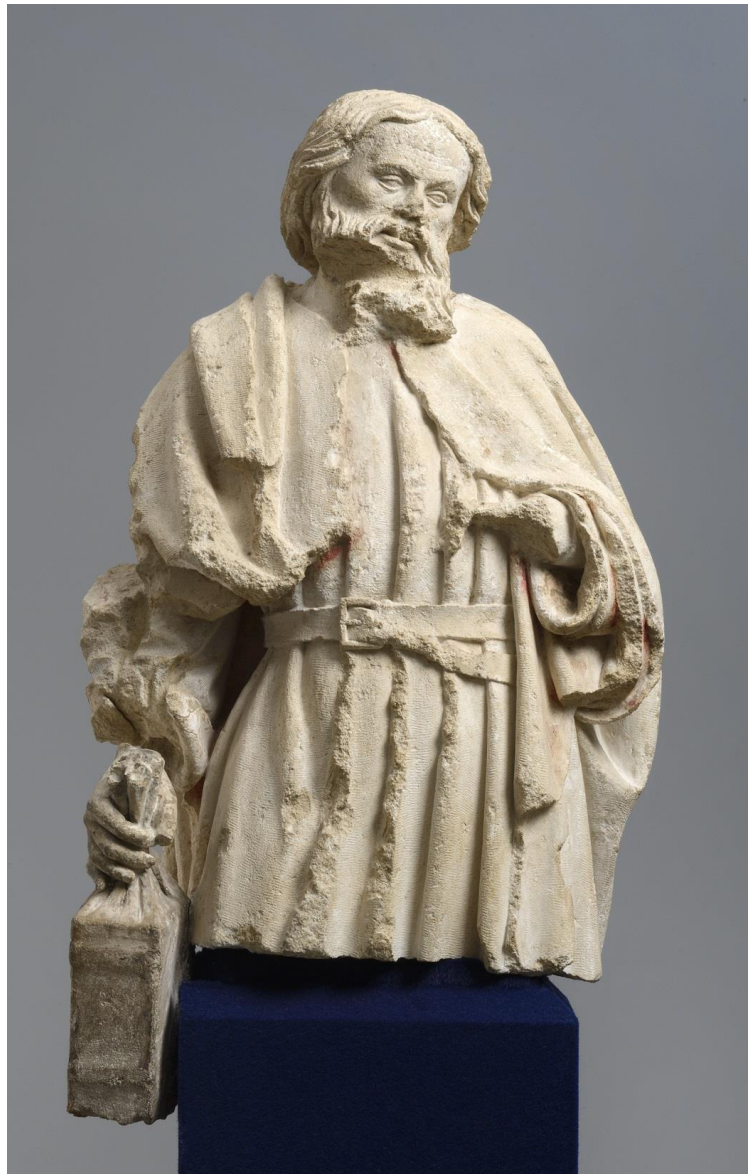


197. Apostol, részlet [21]



198. Dombormű Krisztus  
alakjával, részlet (Párizs, Louvre)

196. Dombormű Krisztus  
alakjával, részlet (Párizs, Louvre)



197a. Apostol [21]



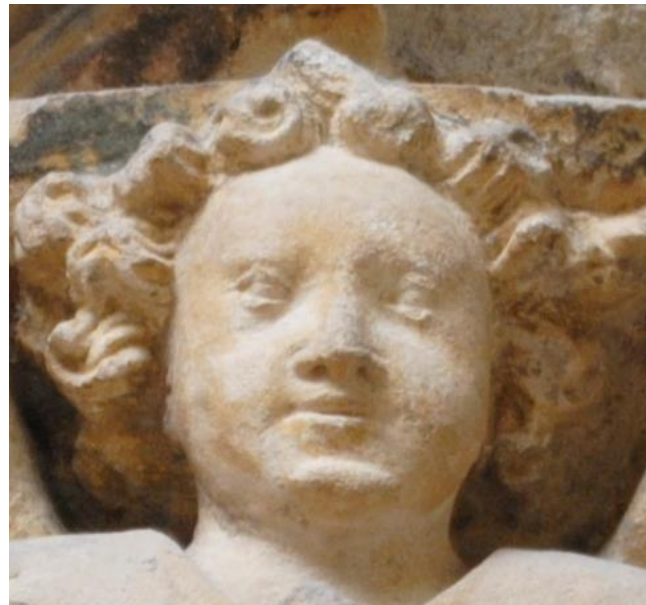
198a. Dombormű Krisztus alakjával, részlet (Párizs, Louvre)



199. Angyal(?)fej [22]



200. Angyal, részlet  
(Párizs, Musée de Cluny)



201. Angyal, részlet  
(Écouis, prépostsági templom)

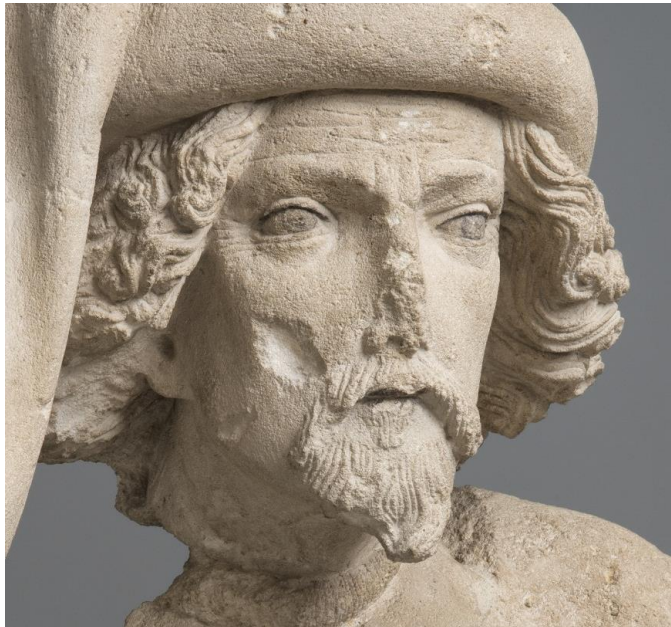


202. Angyal a Mózes-kúton,  
részlet (Dijon, Champmol)





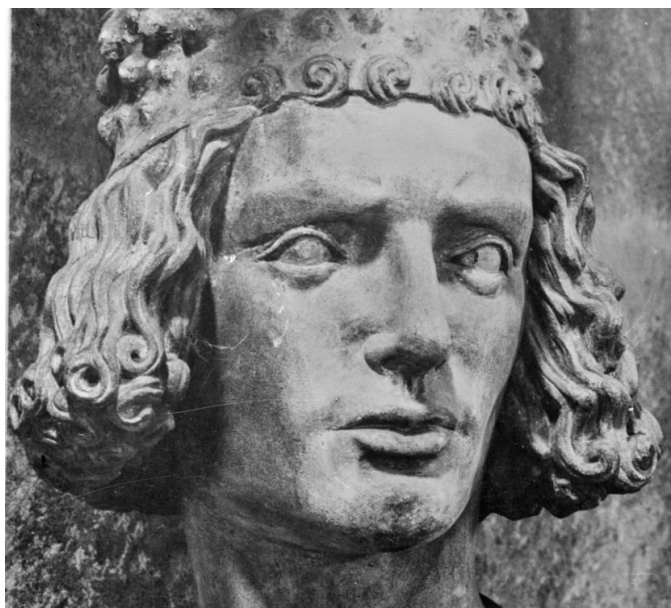
203. Férfifej [23]



204. „Philippe-Auguste”,  
részlet (Reims,  
székesegyház)



205. A bambergi lovas,  
részlet (Bamberg,  
székesegyház)

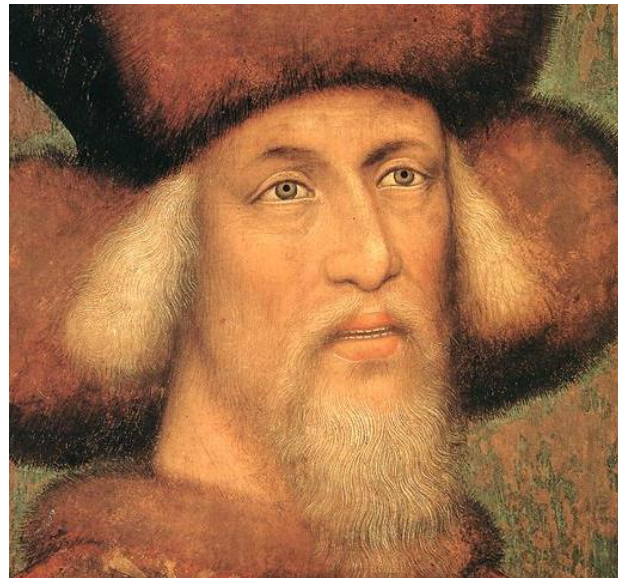


206. Szent Vencel  
(Prága, székesegyház)





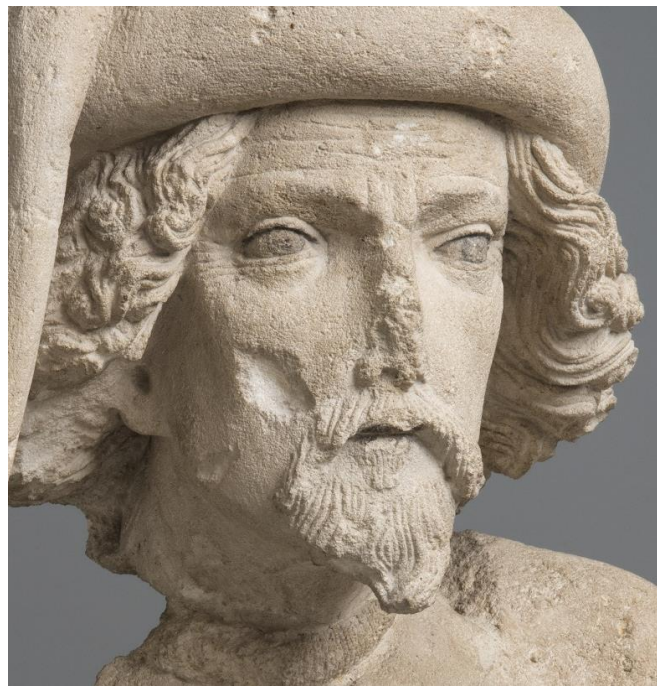
207. Zsigmond király,  
részlet (Bécs, KHM)



208. Szent Edmund a  
Wilton-díptichonról, részlet  
(London, National Gallery)

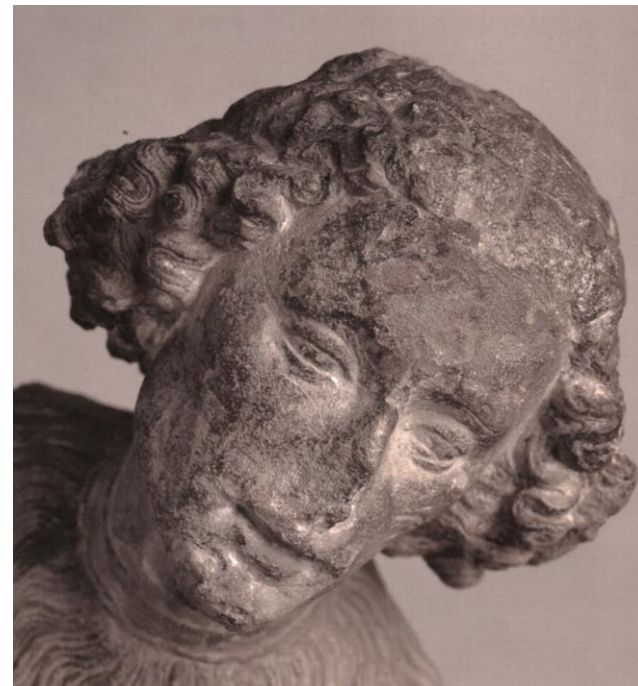


209. Férfifej [23]



210. VI. Károly, részlet, gipszmásolat (Poitiers, palota)

211. Szent György  
(Bécs, Belvedere)







212. Mária Magdolna, részlet  
(Baume-les-Messieurs, apátsági templom)



213. Férfialak torzója [24]



214. Szent Kristóf, részlet  
(Reims, székesegyház)





215. Jeanne d'Évreux Madonnája (Párizs, Louvre)



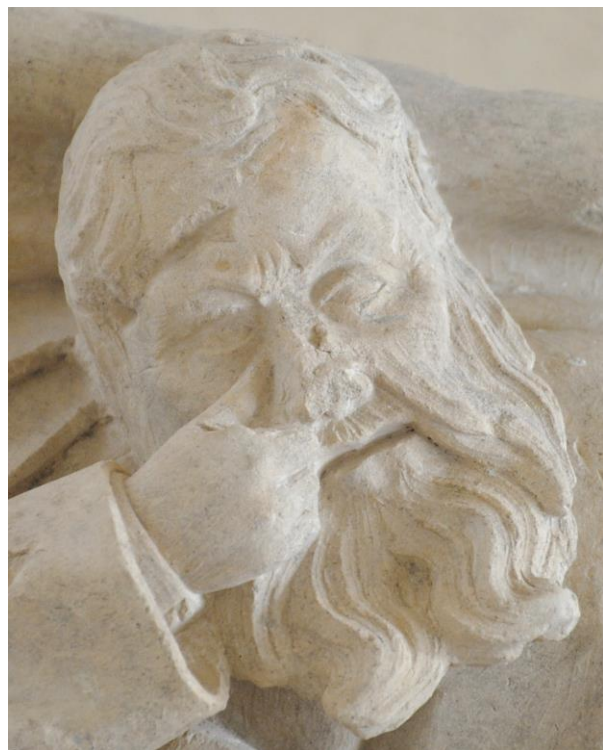
216. Madonna [25]



217. Madonna (Plzeň, Szent Bertalan-templom)



220. Madonna, részlet  
(Šternberk, plébániatemplom)



218. Konzol részlete (Párizs, Louvre)



219. Madonna, részlet [25]

221. Madonna, részlet  
(Meilly-sur-Rouvres, plébániatemplom)





◀ 222. Madonna, részlet [25]

▼ 223. Madonna, részlet [25]

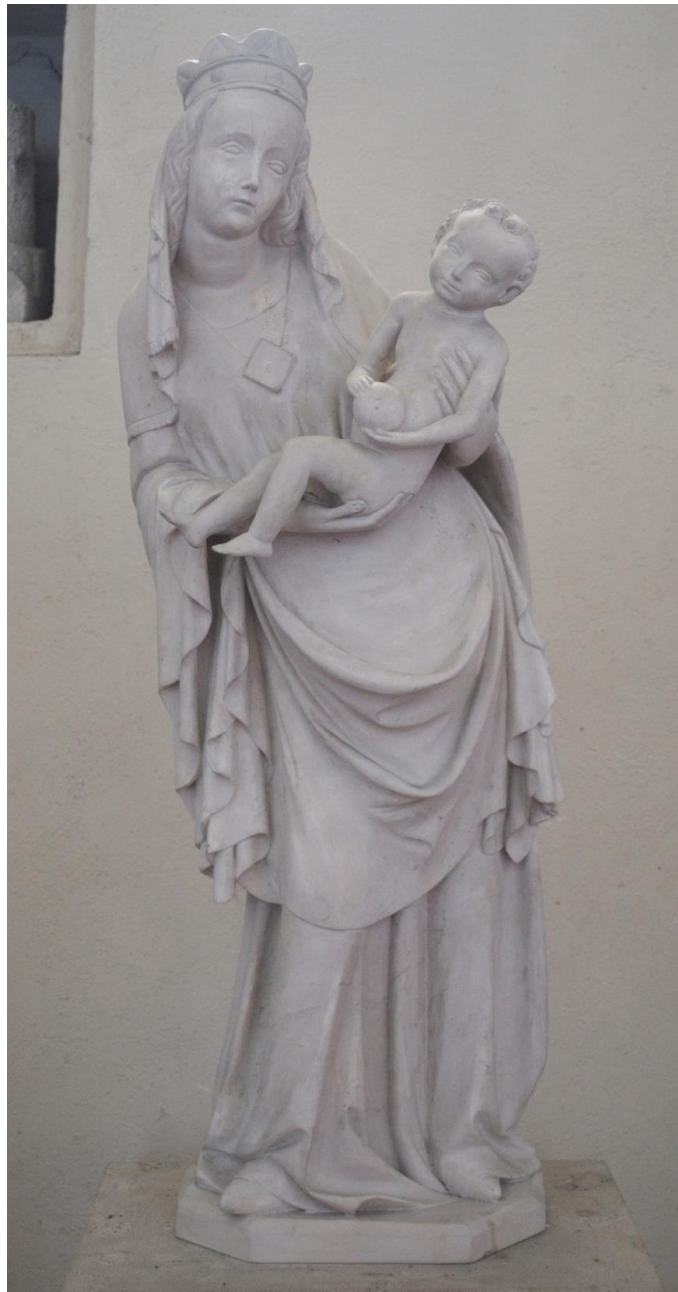


224. Madonna, részlet [25]





225. Madonna (Falkenstein, plébániatemplom)

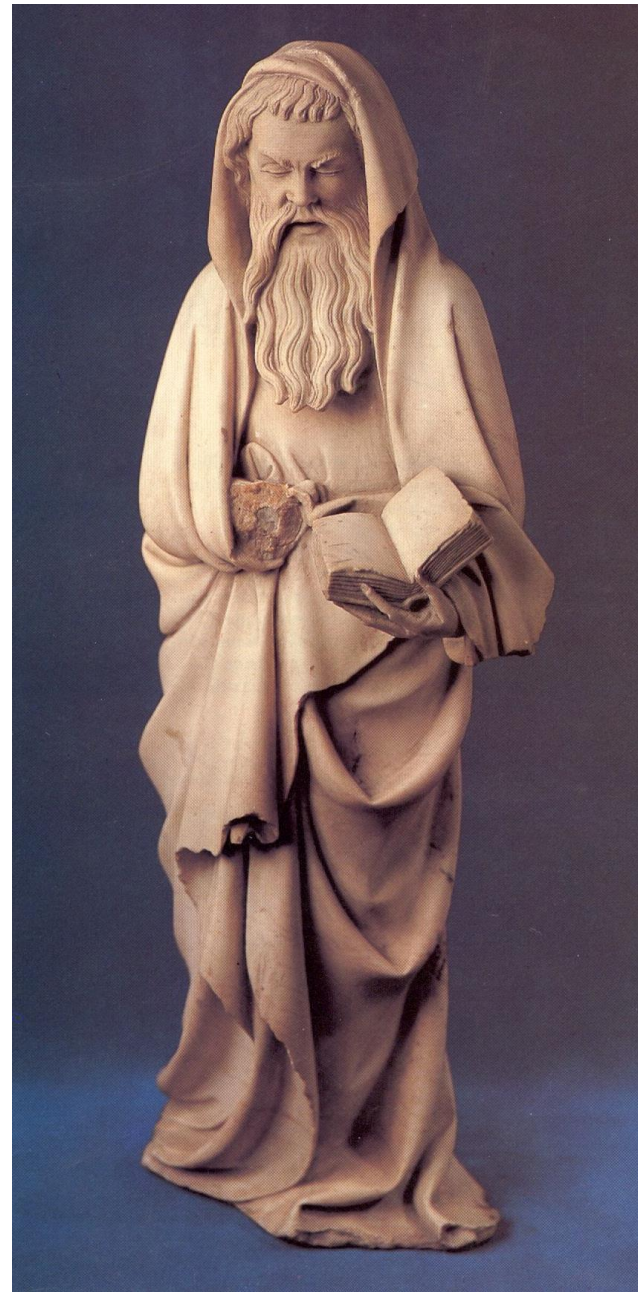


dc\_2019\_22

226. Madonna [25]



227. Apostol (Avignon, Musée du Petit Palais)







228. Madonna [25]



229. Madonna a  
Wilton-diptychonról  
(London, National Gallery)



230. Madonna (Chieri)



dc\_2019\_22

231. Madonna [25]



232. Jehan Lome (?): Madonna (Olite)





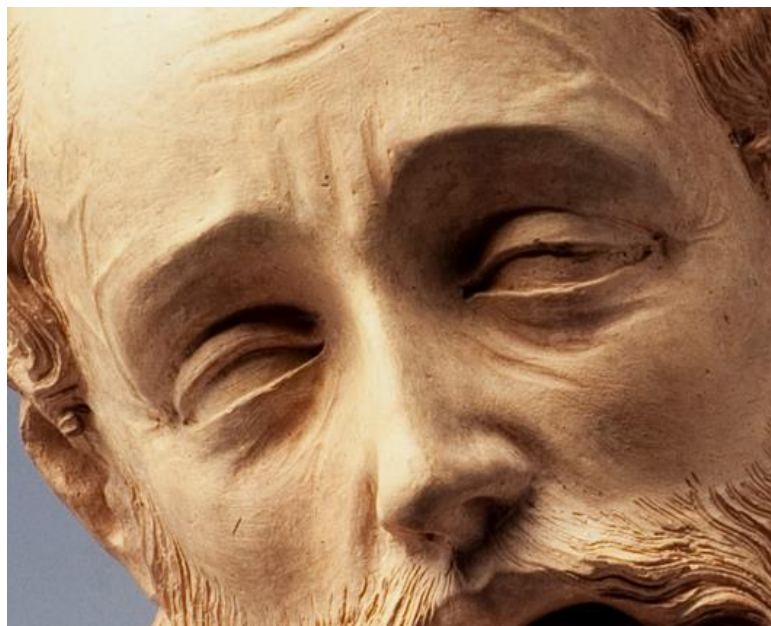
233. Pietà Baden b.  
Wienből, részlet  
(Berlin, SMB)



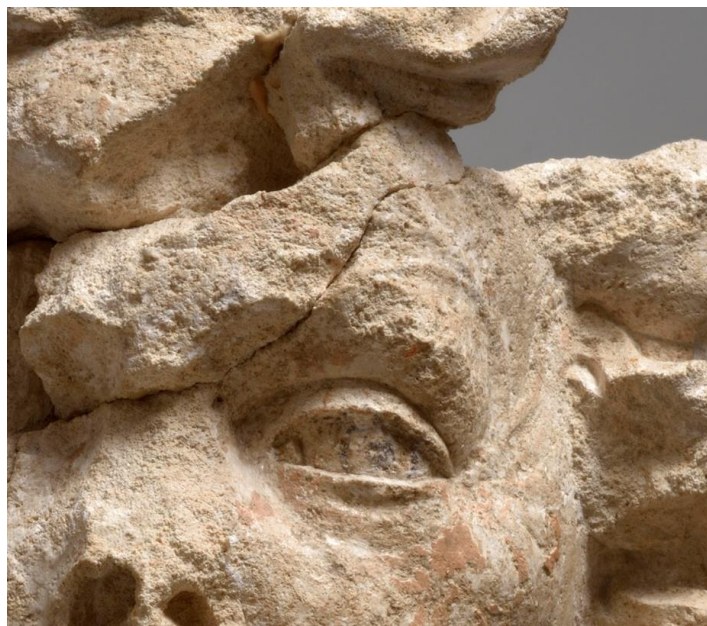
234. Férfifej, részlet  
[26]



235. Arimatiai  
József, részlet  
(Darmstadt,  
Landesmuseum)



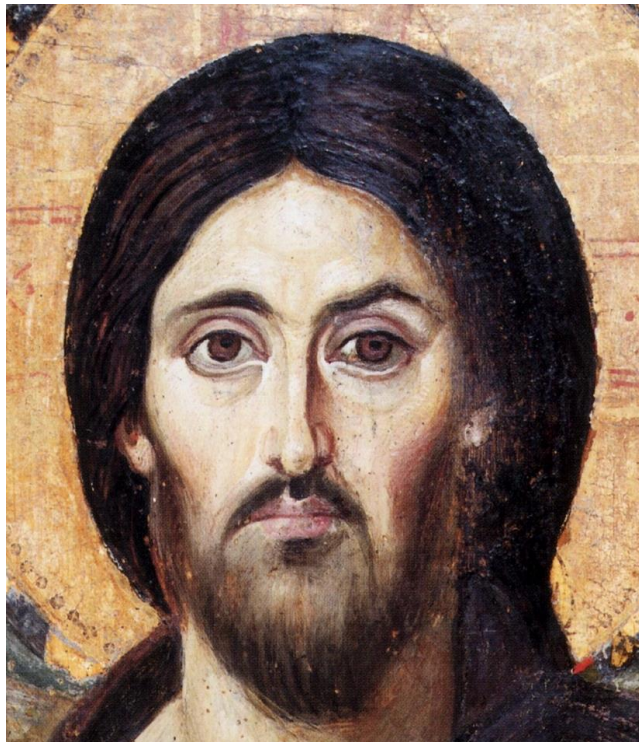
236. Férfifej, részlet  
[26]





dc\_2019\_22

238. Férfifej [27]



237. Pantokrátor,  
részlet (Sinai Szt.  
Katalin-kolostor)



239. Pantokrátor,  
részlet (Daphni-  
kolostor)



240. Nagy Kázmér  
sírszobra, részlet  
(Wawel, székesegyház)

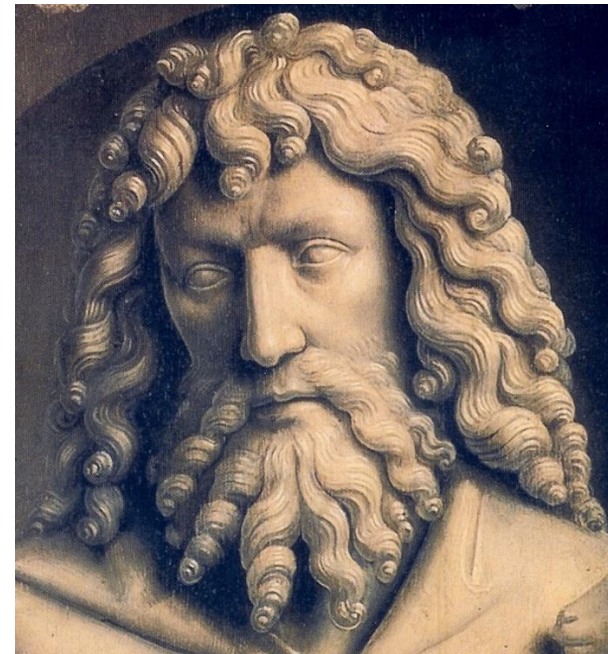
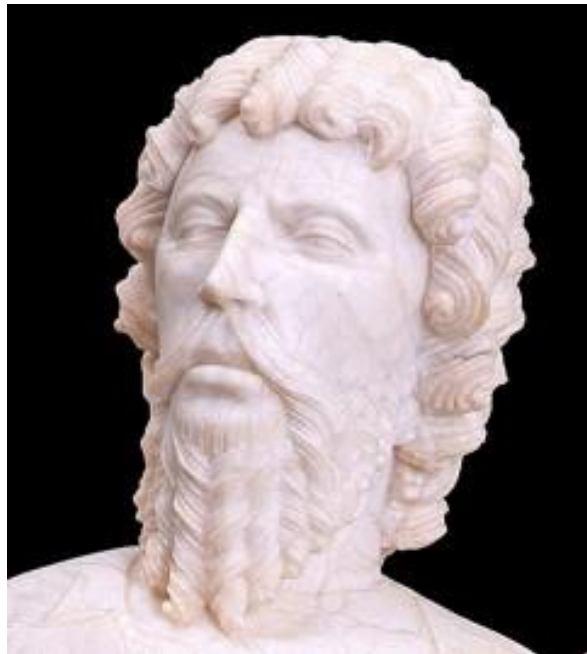


241. Albrecht Dürer:  
Luxemburgi Zsigmond,  
részlet (Nürnberg, GNM)



dc\_2019\_22

243. Férfifej [27]



242. Szent Pál a Rimini-oltárból, részlet (Frankfurt, Liebieghaus)



245. Szent Bertalan, részlet (Nürnberg, GNM)



246. Caspar Zeller (†1482) sírszobra, részlet (Straubing, karmelita templom)

244. Ker. Szent János a genti oltárról, részlet (Gent, Szent Bavo)



dc\_2019\_22

248. Női fej [28]



247. Jean de Cambrai:  
Madonna, részlet (Marcoussis,  
plébániatemplom)



250. Madonna Toruńból,  
részlet (eltűnt)



251. Pietà Baden b. Wienből,  
részlet (Berlin, SMB)

249. Madonna, részlet  
(Bonn, Landesmuseum)





252. Madonna Toruńból, részlet (eltűnt)



253. Drapériatorzó [29]



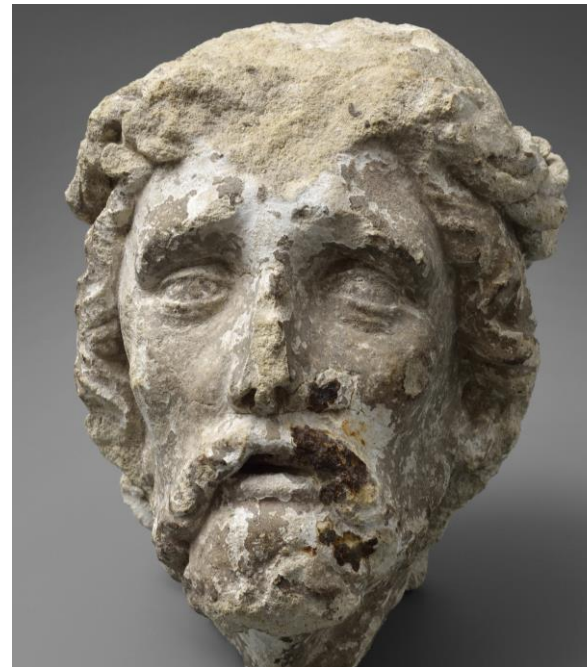
254. Madonna, részlet (Bonn, Landesmuseum)



255. Fájdalmas Krisztus feje,  
az ún. Wiener  
Musterbuchból (Bécs, KHM)



256. Fájdalmas Krisztus  
feje [30]



257. Férfifej az ún. Wiener  
Musterbuchból  
(Bécs, KHM)



258. Keresztrefeszített  
Krisztus feje az ún. Wiener  
Musterbuchból  
(Bécs, KHM)





259. Az ún. Zahnwehrgott, részlet  
(Bécs, Stephansdom)



260. Fájdalmas Krisztus feje [30]

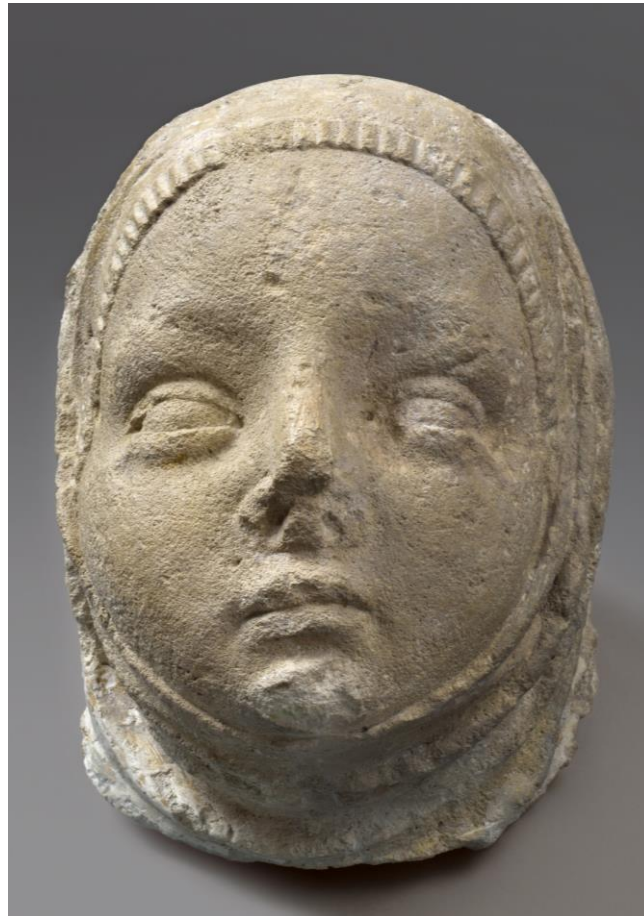


261. Fájdalmas Krisztus Boroszlóból, részlet  
(Varsó, Muzeum Narodowego w Warszawie)





262. Madonna Toruńból,  
részlet (eltűnt)



263. Női fej [31]



264. Madonna, részlet  
(Bonn, Landesmuseum)