

Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Kar

Isó Emese

A PROFÁN FORRADALMA

Késő középkori képi nyelvről és ikonográfiai sajátosságokról
a Magyar Királyság kályhacsempéinek tükrében

Doktori (PhD) értekezés

Történelemtudományi Doktori Iskola

Iskolavezető: Dr. Óze Sándor DsC

Művészettörténeti doktori program vezetője:

Dr. habil. Szakács Béla Zsolt DsC

Témavezető: Dr. habil. Szakács Béla Zsolt DsC

Budapest

2024

Tartalomjegyzék

1.	Problémafelvetés.....	6
1.1.	A probléma.....	6
1.2.	A forrás kijelöléséről: a kályhacsempék sajátosságai mint képhordozók.....	13
1.3.	Az időbeli határokról.....	15
1.4.	A térbeli határokról.....	17
1.5.	A képi nyelvről – a dolgozat célkitűzése.....	19
2.	Kutatástörténet.....	24
2.1.	A kezdetek: a kályhacsempe mint különleges iparművészeti tárgy.....	24
2.2.	A kályhacsempék tudományos igényű feldolgozásának megjelenése itthon.....	26
2.3.	A kályhacsempe-kutatás újabb állomásai.....	30
3.	A késő középkori Magyar Királyság kályhái.....	34
3.1.	Kályhák a középkori Magyarországon – történetiség és terminológia.....	34
3.2.	Kályhacsempék Budáról.....	39
3.2.1.	Az ún. „regensburgi” kályha.....	40
3.2.2.	Az ún. „Háromkirályok-kályha”.....	42
3.2.3.	A salzburgi vegyesmázás kályha.....	44
3.2.4.	A budai „raurisi” kályha.....	45
3.3.	Nyitra – a városháza kályhája.....	53
3.4.	Kályhacsempék Csábrágról – avagy az érsek látogatása.....	56
3.4.1.	Az érsek kályhája.....	59
3.4.2.	Az Erdődiek kályhája.....	62
3.4.3.	A Bothár-műhely kályhája.....	65
3.5.	Menedékkő – a karthauzi kolostor kályhája.....	75

3.6. A páricsi vár kályhacsempék.....	81
3.6.1. A Perényiek kályhája	81
3.6.2. A páricsi kályhacsempék mint a kassai műhely kályhája.....	84
3.6.3. A kályha párhuzamai	86
3.7. A raholcai vár kályhái	88
3.7.1. Miklós király kályhája	88
3.7.2. Lőrinc herceg kályhái	90
3.8. Varasd várának kályhája	95
3.9. Alsórákos – a Sükösd-udvarház kályhája.....	96
3.10. Beszterce – egy városi lakóház kályhája.....	98
3.11. Keresztúrfalva nemesi udvarházának kályhája	101
3.12. Összegzés	105
4. Középkori képi tematikák a kályhacsempék tükrében	107
4.1. Képi tematikák	108
4.1.1. Az állatalakok (és a feje tetejére állított világ)	108
4.1.2. A feje tetejére állított világ: a nők.....	118
4.1.3. A feje tetejére állított világ: a bolondok	127
4.1.4. A vadember, az egyszarvú és Mária Magdolna.....	139
4.1.5. Szerelem, vadászat és szerelem-vadászat	149
4.2. Képek az otthonokban.....	157
4.2.1. A nők „budoárja”	159
4.2.2. A férfiak dolgozószobája	161
4.2.3. A gyermekek tárgyai.....	163
4.2.4. Az otthon díszei	164
4.2.5. A tárgyakhoz kapcsolódó gyakorlat – a devóció szolgálatában	170
4.2.6. A szobrok és képek helye a magándevócióban.....	172

4.3. Összegzés	173
5. A tárgyi kultúra megváltozása: a metszetek hatása a késő középkori kályhacsempék díszítettségére és a műhelygyakorlatra	177
5.1. Importált motívumok, importált stílus?.....	178
5.2. Átalakuló műhelygyakorlat? A kompozíció és motívum átvételének gyakorlata és határai.....	179
5.3. Következtetések	186
5.4. További (technikai) észrevételek: a (műhely)gyakorlat és a piac	188
6. A kályhák és kályhacsempék lehetséges funkciói	191
6.1. A kályha mint fűtőtest és az élettér rendező eleme.....	192
6.2. A kályha mint az otthon díszé.....	195
6.3. A kályha mint státuszszimbólum: reprezentációs lehetőségek	196
6.4. A kályha mint a közösség szimbolikus terének díszé	198
6.5. A kályhacsempé mint képhordozó: felidéző (evokatív) és bajelhárító (apotropaikus) funkció.....	200
6.6. Vallásos reprezentáció.....	201
6.7. Világi műveltség	204
6.8. A kályha mint a kályhásműhely reklámhordozója.....	205
6.9. A kályha mint idióma.....	205
6.10. Összegzés	207
7. Befejezés.....	208
7.1. Két korszak határán.....	208
7.2. Két műfaj határán.....	212
7.3. Két tudományterület határán	213
8. Bibliográfia	215
9. Összefoglaló.....	298
10. Summary.....	299

11. Nyilatkozat.....	300
12. Helynevek.....	301
13. Függelék.....	310
14. Képek.....	332

1. Problémafelvetés

1.1. A probléma

A budapesti Iparművészeti Múzeum 6548-as leltári számú zöldmázás kályhacsempéje 1500 körül készült Besztercebányán (1. kép).¹ Négyzetes előlapján kétalakos kompozíciót látunk. A bal oldalon álló főkötős hölgy enyhe S-alakban jelenik meg előttünk, csípőjét kissé előre tolja, ruhája nagy, öblös redőkben omlik alá, amely a térdénél törik meg, így dinamikussá téve mozdulatát. Felsőteste felénk néz, derekával kissé elfordul. Mélyen dekoltált ruhája alatt dúsan ráncolt, csónaknyakban végződő felsőrész látszik, jobb kezével a szoknyáját tartja, baljával a férfialak kezét fogja. Nyaka gömbölyded, arca kerekded és kevés vonással modellált, száját mosolyra húzza, ki néz ránk a képből. A nő bal oldalán álló, a jobb oldalt kitöltő férfi feje kissé előregörnyedt. Tartását a hosszan előrenyújtott bal lába határozza meg, amellyel a nő elé lép. Lábán szűk nadrágot és magasszárú csizmát visel, felsőtestén derék alá érő divatosan szabott zekét hord, vállára ejtve szamárfüles csörgősipka gyűrődik. Jobb kezét egyenesen kinyújtva a nő hátához érinti, bal kezével a nő szoknyáját emeli fel. Kopasz, arca kerekded, vonásai sematikusak, elnagyoltak, a belső formákat itt is csak néhány vonal jelzi, érzelem nem olvasható le róla, a nő felé fordul. A két alak körül írás nélküli, motiválatlan szalagok töltik ki a teret.

A kályhacsempe kompozíciója szépen kitölti a felületet, a keretből kissé kilépnek az alakok, a készítő a csempe technikai sajátosságait figyelembe véve komponálta meg a jelenetet, amely így ízesül a hordozóval. Egyes részletekben elnagyoltságot (például az arcoknál, elsősorban a szem és a száj modellálásánál) érzékelünk, míg másutt (elsősorban a ruhák modellálásánál) részletekbe menően ábrázolt, jól érzékeltetett az alakok tömege, a jelenetnek mélységet és teret ad a megformálásuk. A kevés üres teret kitöltő szalag indokolatlansága átgondolatlanságot és kényszerességet sugall: az alkotó nem tudta üresen hagyni a felületet, illetve annyira mechanikusan vette át a kompozíciót (minden bizonnyal egy metszetelőképet használva), hogy

¹ *Ún. táncoló pár*, 1500 k., Besztercebánya (zöld ólommázás cserép, 26 × 22,5 × 9 cm, Iparművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 6548). A kályhacsempe-csoport, amelynek része, 1907-ben került elő a besztercebányai ún. Ebner-házból (Slovenského národného povstania 22.), Ebner Jenő házának átalakítása során, az emeleti szobák dongaboltozatának elbontásakor került elő. Nevét a család kérésére írom ékezet nélkül, bár a szakirodalomban gyakorta tévesen ékezzel szerepel a neve. A család segítségét ezúton is köszönöm.

nem alakított rajta csak annyiban, hogy a hordozóval harmóniát alakítson ki, annak megfeleltesse. A jelenet egyébiránt finoman modellált, látványosan játszik a terméliséggel és a késő középkori formavilágba illik, amely a kései gótika jellegzetességei mellett reneszánsz stílusjegyeket és kompozíciós megoldásokat is mutat.

A kályhacsempe első ránézésre – amelyet több publikáció is megerősít² – táncoló párost mutat, azonban ha alaposan megnézzük, láthatjuk, ez a megnevezés több mint eufemisztikus. A hozzá kapcsolt címet félretéve, a kompozícióra összpontosítva és annak párhuzamait áttekintve biztosabban azonosíthatjuk a jelenetet. Ha megnézzük ennek a jelenetnek az ikonográfiáját közelebbről, azt is láthatjuk, milyen jellegű problémákkal szembesülhetünk amikor a késő középkori magyarországi kályhacsempéken fellelhető ábrázolások azonosítására és értelmezésére vállalkozunk. Tudniillik a dolgozat elsődleges célja a hétköznapiak, közönségesnek (avagy profánnak) nevezhető, mintegy közösségi tulajdont képező motívumanyag és ábrázolásmód kályhacsempéken keresztül való feltérképezése és értelmezése, kísérletet téve a közösnek elismert képi nyelv (vagy művészi nyelv, művészi kifejezés) egyes kevésbé ismert elemeinek rekonstruálására. Hozzá kell tennem, a mindennapi élethez a keresztény ikonográfiájú tárgyak is hozzátartoznak, tehát amikor reprezentatív mintaként bemutatom a következőkben a Magyar Királyság területén valaha működött kályhákat, akkor azok közt nemcsak profán, de kifejezetten keresztény tematikájú jeleneteket is ismertetek: annál is inkább, mert a világias szcénák sem értelmezhetők az előbbieket nélkül, s így teljesebb és igazabb a kép. A jelenetek részletesebb elemzésénél azonban az eddig kevésbé ismert profán kompozíciókra fókuszálok. Talán úgy tűnhet, hogy egyes emlékek ismertetése nem vezet közelebb bennünket a kitűzött témához, mégis tanulságos: úgy tűnik régióként eltér a profán témák gyakorisága és jellege a ránk maradt kályhacsempéken.

Ha friss szemmel újra a fenti kályhacsempére tekintünk, rögzítenünk kell, hogy a kompozíción a férjezett asszony – akinek szoknyája alá készül nyúlni a bolond – valójában lefogja a férfi kezét. A „szoknyafogás” vagy a szoknya alá nyúlás motívuma és a bolond alakja több a 15. század második felében készült hordozón is visszaköszön.

² Ilyen a múzeum digitális adatbázisa is: <https://bit.ly/kalyhacsempe-tancolo-par-a-besztercebanyai-ebner-hazbol>
Utolsó megtekintés: 2024. augusztus 12. Publikálták többek között: RENESZÁNSZ ÉS MANIERIZMUS 1988, Nr. 530.; MATTHIAS CORVINUS UND DIE RENAISSANCE IN UNGARN 1982, Nr. 711.; VOIT – HOLL 1963B, Nr. 32. Újabb *udvarlási jelenetként* is hivatkoznak rá, jelezve az ikonográfiai azonosítás problematikusságát, vö: SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR 2018, Kat. 3.48 (Radványi Diána)

Egyrészt a „*Lovag és hölgye*” metszetek jelentenek párhuzamot (2–3. kép).³ Az ugyancsak kétalakos kompozíciókon a páncélt viselő férfi emeli meg a nő szoknyáját, aki közben a lovag sisakját és lándzsáját tartja.⁴ Több változatban készített ilyen metszetet az 1450–70 között aktív E. S. mester (1420 k. – 1468 k.), akinek életművében a szerelmesek témája egyébként is gyakori,⁵ meg-megújítva számtalan alkalommal előkerülő motívum volt, ráadásul kifejezetten az ő kompozíciójával számos esetben találkozunk kályhacsempén is.⁶ Ezeket a jeleneteket búcsúzást ábrázoló képekként szokás értelmezni. Elképzelhető azonban az is, hogy a lovagi tornák állandó motívumát, a nő kegyeibe való felajánlást,⁷ vagy még inkább az összetartozást, akár magát az eljegyzést megörökítő képet kell látnunk bennünk.⁸ A pár két tagja a másikra jellemző, a másikkal tartozó tárgyat, attribútumot tartja: a férfi a hölgy szoknyáját ragadja meg és a ruhája alá lép, míg a nő a sisakot és a lándzsát tartja, a férfiasság szimbólumait húzza magához. Ebben az értelemben viszont igencsak profán, valójában csupán a testi sajátságok alapján a szexuális tulajdonjogot bemutató képekről beszélhetünk, amelyek ezáltal a hozzáférhetőséget, elérhetőséget és a kölcsönösséget mutatják be.⁹

Fontos, hogy hasonló elrendezésű képeket találunk bolondokkal megjelenítve is, amelyek pedig közelebbi analógiát jelentenek számunkra. E. S. mester munkásságánál maradva, a „*Bolond és lány címerrel*” címmel hivatkozott metszetében (5. kép) találunk újabb párhuzamot

³ LEHRS 212; BARTSCH VI.36.91 és 307.167. Továbbá: BOORSCH – ORENSTEIN 1997, 14.

⁴ E. S. mester: *Lovag és hölgy* (metszet, 139 × 114 mm [a papír: 164 × 130 mm], The Metropolitan Museum of Art, New York, ltsz. 22.83.15), E. S. mester: *Lovag és hölgy*, 1450 körül (metszet, 123 × 78 mm [127 × 80 mm], Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Drezda, ltsz. A 375)

⁵ HÖFLER 2007.

⁶ ROSMANITZ 2017, STELZLE-HÜGLIN 1994.

⁷ Vö. *Pajzs hölgy és előtte térdelő lovag alakjával, mögöttük a Halál* (az ún. *Shield of Parade*), 15. század második fele, flamand vagy francia munka (festett bőr és fa, gipsz, 82,76 × 30,36 cm, The British Museum, London, ltsz. 1863,0501.1). A lovag feletti szalagon mottó: *Vous ou la Mort* (Te vagy a Halál/Tiéd vagy a Halálé[vagyok]) (4. kép).

⁸ BOORSCH – ORENSTEIN 1997, 14.

⁹ Hasonló elrendezésűek és bizonyosan a kézfogót ábrázolják azok a képek, amelyeken a férfi és/vagy a nő egy szál virágot, gyűrűt tart, de nem egymás „attribútumait”, amilyen a délnémet mester munkája is: *Jegyespár*, 1470 k. (olaj táblán, 62,3 × 36,5 cm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, ltsz. 1932.179), vö. BRILLIANT 2016, 117–131. (fig. 8.10) (13. kép)

mind a kompozíciót, mind a tartalmat tekintve.¹⁰ A férfi a nő szoknyáját tartja, de nem csupán (óhajtott) tulajdonát, hanem szándékát is jelezve: felhajtja a nő ruháját, láttatva annak meztelen alsótestét. A „*Bolond és meztelen lány tükörrel*” témájú kép (6. kép) is rokona a kályhacsempén látható jelenetnek, az egyes motívumokat tekintve még közelebbi párhuzam is az eddigieknél: a férfi vállára ejtve látjuk a bolondsipkát, lábával határozottan, tánclépésszerűen előrelép.¹¹ Egyedül a szoknya-motívuma hiányzik, mivel a nő már meztelen (talán maga Vénusz?), és a tükör is új elem (amely a szerelemistennő gyakori attribútuma), azonban ez a párosítás is megjelenik további kályhacsempéken, felelevenítve annak a képi hagyományát, hogy a bolond és nő párosát gyakran kíséri zeneszó (7–11. kép). Csupán a tartalom kapcsán és a motívum gyakorisága miatt érdemes megemlítenünk Alart de Hameel (1450 k. – 1506/07 k.) munkáját (12. kép), amelyen fiatal párost látunk kút mellett zenélni és énekelni. Szinte közhelyszerű, a szerelemkertek, udvari szcénák állandó motívumai ezek – mind a kút, a fiatalok párosa és a hangszer –, azonban ebben az esetben a kompozíciót igencsak különös elemek egészítik ki, amilyen a kúthoz tartozó csavart oszlop tetején ülő, a háttérül szolgáló szőlőlugasban elvesző – és a kút vizébe pisilő – meztelen gyermek, illetve a kút alatt megbúvó bolondfigurája is, aki épp a nő szoknyája alá nyúl be, és különös póza, amelyben látjuk, mintha ismételné a gyermekét!¹² Ez esetben azonban a fiatalok egyik tagja sem tud arról, mi készül, fel sem merülhet annak a lehetősége, hogy kölcsönös a közeledés.¹³

¹⁰ E. S. mester: *Bolond és lány címerrel*, 1450–70 (metszet, 158 × 115 mm, Bibliothèque nationale de France, Párizs, ltsz: FRBNF40339991)

¹¹ E. S. mester: *Bolond és meztelen lány tükörrel*, 15. sz. (143 × 113 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Drezda, ltsz: A 1926-271).

¹² Delejező a kompozíció abszurditása: az analógiákként fellelhető kompozíciókon a nő tud, sőt örül a bolond közeledésének, itt azonban észrevétlenül készül hozzáérni. A kút tetején látható vizelő gyermekről (*puer mingens*) pedig a díszkútak ezzel megegyező szoboralakokkal, pisilő puttókkal való díszítése juthat eszünkbe, azonban itt a gyermek eleven. A legismertebb a kutak között a brüsszeli *Manneken Pis*, de a téma és a motívum elterjedt, melynek jelentése kapcsán ld. CAMPBELL – BOYINGTON 2019. A témához kézenfekvő párhuzam Lorenzo Lotto *Vénusz és Amor* (1520 k., olaj, vászon, 92,4 × 111,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, ltsz. 1986.138) című festménye, amelyen egyértelműen a termékenységre utal a motívum, és talán itt is ez lehet a legközelebb a megfejtéshez: ha nem is a termékenység és annak (jó) kívánságként való megjelenítése, de a közeljövőben beteljesedhető aktusra való utalásként való ábrázolása lehet a cél.

¹³ Alart du Hameel: *Szerelmesek bolonddal a kútnál*, 1490 k. (244 × 117 mm, The British Museum, London, ltsz. 1854,0513.36)

A nő és bolond párosa a csempe kompozíciójával erősen megegyező elrendezésben jelenik meg a Jodocus Badius (1462 – 1535) 1500 februárjában megjelent *Stultiferae naves* című szatírját kísérő egyik metszeten is (14. kép).¹⁴ Az erkölcsi és nevelő célzatú szöveget szerzője Brant művének kiegészítésének szánta, s a bűnök elítélésének, amelyeket az érzékek megkísértése okoz. Az egyes fejezeteket kísérő metszetek így öt érzék sorozattá állnak össze: az érintést illusztráló képen a hajó közepén álló és bolondruhában megjelenített nőhöz lép jobbról csókot váltani egy bolond, míg egy balról érkezőnek, aki a szoknyája alá készül nyúlni, a kezét fogja le. Körülöttük a következőkben ismerőssé váló motívumokat fedezhetjük fel: bal oldalt megtaláljuk az elcsábított és bolonddá tett férfi vagyonára kezét tevő nőt, jobbra pedig egy aktushoz készülő párt is felfedezhetünk.¹⁵

A téma érdekessége, hogy fordítva is előfordul, a bolondok kegyeit kereső hölgyeket is ábrázolják hasonló formában. Ehhez tartalmában Sebald Beham (1500–1550) metszetei közt találunk számos párhuzamot, de kompozíciós elrendezésében a Szerelemkert-jeleneteken fordul elő jellegzetes párosuk. Visszatérő motívum, sőt toposz a fiatal hölgy és bolond félrevonuló, vagy legalábbis az asztaltársaságtól függetlenül megjelenő párosa, s ezen képek között fordul elő, hogy a nő emeli fel a férfi ruháját, akár láttatva is annak szemérmét (15–17. kép),¹⁶ de ennél merészebb hölgyekkel is találkozunk (18–23. kép).¹⁷

Ezekről a jelenetekről általánosságban elmondható, hogy az udvarlást, magát a szerelmesek viselkedését és annak külsőségeit figurázzák ki azzal, hogy éppen egy bolond imitálja őket (Hameel munkájánál éppen a puttók, illetve magának Cupidónak a helyét foglalja el a különös kis figura). A besztarcebányai kályhacsempe így a fékezhetetlen vágyat, a felfokozott szexuális hajlandóságot, a szabadosságot ábrázolja és karikírozza is egyben. A csempe esetén csupán a kölcsönösség marad kérdés, hiszen a nő mosolya – amely talán nem több mint a mester szerint a nők ábrázolásának velejárója – mellett ott az elutasító gesztus is. Az bizonyos, hogy a német

¹⁴ TABURET-DELAHAYE 2018, 51–53.

¹⁵ I. Anna breton hercegnő hóraskönyvének mestere és műhelye: *Érintés* Badius *Stultiferae naves sensus animosque trahentes mortis in exitium* című munkájában, 1500, Párizs (Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, Párizs, RES M-YC-308. 38.)

¹⁶ E. S. mester: *Szerelemkert*, 1465 k. (metszet, 235 × 158 mm [238 × 165 mm], The Cleveland Museum of Art, 1993.161.)

¹⁷ Sebald Beham: *Bolond és két fürdőző nő*, 1541 (rézmetszet, 4,4 × 7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, 62.635.51) (P.216iv; H.III.126iv; B.VIII.207.214)

mesterek motívumkészlete köszön vissza ezen a felső-magyarországi alkotáson, amely esetén bizonyosak lehetünk abban is, hogy a műhely ebben a városban működött.¹⁸

A nő és bolond – vagy a bolonddá tett férfi – párosának átfogóbb értelmezése vagy megjelenési variációik felsorolása is igen messzire vezetne bennünket, de ne feledjük a lehetséges Neidhart-recepciót¹⁹ és azokat a kompozíciókat sem, amelyeken a bolond kedvére csupán ellentézés fejében lesznek a hölgyek. Ezek a jelenetek az össze nem illő párosokat ábrázoló képek sorába illenek, a kapzsiság és a hiábavalóság illusztrációi, máskor a társadalomkritika megfogalmazói. Elterjedtebb, hogy a bolond kísérőfiguraként jelenik meg ezeken a képeken, a háttérben, rámutatva a férfi/nő bolondságára, a földi örömök hiábavaló hajszolására (24–25. kép).²⁰

A kölcsönösségen alapuló közeledés (is) jellegzetes tárgya a középkori költészetnek, a polgárok pedig nemcsak az udvari költészet és a prédikációk nyelvét ismerték vagy értették.²¹ A 15. század verseire már jellemző, hogy a saját életükből és élményeikből merítenek a költők.²² Gyakori motívuma e verseknek, hogy a virágból font koszorú felajánlása és elfogadása jelenti a nyitást, illetve az, hogy tánc²³ közbeni ismeretség előzi meg a tényleges testi kontaktust.²⁴ Ilyen Walther von der Vogelweide *Koszorúmat meg ne vesd* (Nement, frowe, disen cranz) (Függ. 1.), der Kol von Niunzen *Kedvem egész az égbe szállt* (Nu jár lanc stêt vil hôhe mîn muot) (Függ. 2.), Neidhart *A bújócska* (Der wenglinck) (Függ. 3.) és Oswald von

¹⁸ MEZEI 2015A, 12, 17–20. és MEZEI 2015B, 12–15.

¹⁹ Ezúton is köszönöm Laszlovszky Józsefnek, hogy felhívta a figyelmem erre a kutatási irányra, és a téma bővítéséhez, szélesítéséhez szükséges segítséget. A Neidhart-recepcióról a 4.1.3-as alfejezetben írok.

²⁰ A témának gazdag irodalma és irodalmi párhuzamai vannak már a 15–16. század fordulóján is, ami jól jelzi, hogy elemzésükkor nem szétválaszthatók, egymásra utalással működnek. Ilyen a bolondirodalom első nagy műve, Sebastian Brant *A Bolondok hajója* (Das Narranschiff, 1494) című munkája, amely Rotterdami Erasmus *A balgaság dicsérete* (Stultitiae Laus or Moriae Encomium, 1511) című művének is előfutára volt, de Luther Márton is használja a toposzt a keresztény nemességnek intézett „*An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung*” (1520) című munkájában. Ld. MOXEY 1980.

²¹ Reprezentatív merítést ad ehhez a BÁNKI – SZIGETI 2016-os válogatás.

²² LÓKÖS 2004, 387–391.

²³ Maga a tánc gyakorta a szexuális aktus metaforája, vö. UTASI 2021, 4.

²⁴ KATONA – GYÖREI 2006, 187–190.

Wolkenstein *Kedvvel, keccsel, bájjal* (Frölich, zartlich, lieplich) (Függ. 4.) című verse is.²⁵ Ezek az elemek pedig a fent bemutatott kompozíciókon, mind a csempéken és mind a metszeteken is meg-megjelennek, ahogy számos festményen is. Gyakorta éppen eljegyzési portrékon, jelezve a hölgy ártatlanságát, tisztaságát. Hans Süß von Kulmbach (1480 k. – 1522 k.) fiatal férfi portréját ábrázoló táblájának (26. kép) hátoldalán éppen nefelejcsből készít koszorút hölgye,²⁶ amelyet a dekoratívan hullámzó feliratszalag szövege²⁷ is megörökít, s mondanivalóját az itt ábrázolt macska is aláhúzza: állandó szeretetet és hűséget ígér vőlegényének.²⁸

Bár az itt bemutatott kályhacsempe-jelenet önmagában és egyes elemei okán is hosszas elemzések témája lehet, akár egy képciklus, nem áll és nem állt egyedül: még ha a képek közti kapcsolat jellege – felépített, tudatos képi program vs. képi idézetgyűjtemény – kérdésese is. Funkciójának betöltésekor, a kályha részeként számos jelenet tűnt fel mellette,²⁹ ebben a konkrét esetben többek között Szent Pétert és Illés prófétát ábrázoló csempék és más profán témák – például a férjét ütlegelő asszony – is előfordulnak a leletben (27–29. kép). A világi és vallásos témák, a más-más forrásból való származásuk és mindeközben egymásmellettségük izgalmas ikonográfiai helyzethez vezet, amelyet tovább erősítenek a leleten belüli jelenetek ellentétes gondolatvilágot felidéző motívumai.³⁰ A kutatás és a disszertáció alapkérdését ez az antagonizmus adja, illetve az a kettősség, amely a középkort jellemzi minden obszcenitásával és emelkedettségével együtt. Ennek megfelelően foglalkoznunk kell azzal, hogy a szent és profán, illetve keresztény és világi (művészet) kategóriák szerinti megkülönböztetés mennyiben autentikus, mennyiben alkalmazható, hiszen mindkettő a műveltség részének tekinthető és ezek

²⁵ Talán némely irodalmi párhuzam korainak tűnhet, azonban számos esetben e költemények sokáig képezték a jól ismert és kedvelt irodalmi hagyomány részét, például Neidhart kapcsán források támasztják alá, hogy a 15. századi Bécsben változatlanul népszerűek versei, énekei, vö. UTASI 2021, 4. l.j.

²⁶ Hans Süß von Kulmbach: *Fiatal férfi portréja, hátoldalán virágfüzért kötő lány*, 1508 k. (olaj nyárfatáblán, 17,8 × 14 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, ltsz. 17.190.21) A mű ikonográfiájáról: DITTRICH – DITTRICH 2004, 259, 266 (n. 70.). A képről legutóbb, további szakirodalommal: AINSWORTH 2013, 166–171, 308–309 (no. 40.)

²⁷ „ICH PINT MIT, VERGIS MEIN NIT”

²⁸ BRILLIANT 2016, 123.

²⁹ A problémához ld. ROSMANITZ 2019, 12–31.

³⁰ Ugyanazon kompozíció szent és profán irányából való megközelítéséhez ld., esettanulmány jelleggel: MÁDL 2017; a kályhacsempék kapcsán pedig: MEZEI 2013, 271–300.

ellentétes tartalmi feloldhatósága izgalmas elemzéseknek adhat alapot.³¹ A fentihez hasonló jeleneteknek a magyarországi ismerete tetten érhető, de jelentésrétegei csak korlátok között fedhetők fel. Az erre irányuló rekonstrukció pedig kísérlet a középkori képi gondolkodás, műveltség és képi nyelv megismerésére, amelyhez éppen a kályhacsempék ismerete vezethet közelebb bennünket.

1.2. A forrás kijelöléséről: a kályhacsempék sajátosságai mint képhordozók

A fenti elemzésből is látható, hogy a művészek – az iparművészetnek vagy alkalmazott művészetnek nincsenek a középkorban a mai értelemben vett tudatosult műfaji keretei és határai – halmazába tartozó alkotások is a művészettörténet kutatási területéhez tartoznak, megközelíthetők stiláris elemzések és ikonográfiai szempontok alapján is, az eredmények pedig interpretálhatóak. Amennyiben a kályhacsempék általános kulturális jelentőségükön és az egyértelmű mentalitástörténeti forrásértékükön túl stiláris sajátosságait, ikonográfiai jellegzetességeket megörökítő tulajdonságait, a kultúrtörténeti szerepüket, hermeneutikai, ikonológiai és műfaj történeti sajátosságait (tehát mindazt, ami a művészettörténet tudomány klasszikus értelemben vett feladatai közé tartozik) is vizsgáljuk, további forrásként szolgálhatnak a művelődéstörténethez és a késő középkori (vallásos)műveltséghez is.

A kályhacsempére mint régészeti leletre jellemző, hogy kerámia lévén nagy mennyiségben, jó, gyakran rekonstruálható állapotban kerül elő, alapvetően az időnek ellenálló anyag. Bár éppen a kutatás nehézségét is adja, hogy a korszakból kevés az *in situ* kályha, tehát míg kályhacsempéket ismerünk eredeti formájukban, addig a kályhák eredeti formáját főként közvetett, másodlagos forrásokból ismerjük – amilyenek a metszetek vagy a festmények³² –, vagy a rekonstrukciós kísérletek segítségével kaphatunk képet eredeti tömegükről. Középkori művészetünk ránk maradt emlékének jelentősebb része egyházi rendeltetésű vagy egyházi gyűjteményben ránk maradt alkotás, hiszen a világi közegben funkcionáló alkotások jellemzően nagyobb pusztulásnak voltak kitéve. Ezzel szemben a kályhacsempék megtalálhatók mind az egyházi, mind a világi közegben: gazdag, a kivitelbeli minőséget, stílust

³¹ Erről beszél Camille is: CAMILLE 1998, 22.

³² Tanulságos Zdeněk Hazlbauer kályhaábrázolásokat összefoglaló tanulmánya: HAZLBAUER 2003, 169–186.

és a megjelenített motívumokat tekintve is sokrétű emlékanyaggal van dolgunk.³³ A könnyen romlásnak induló, odavesző vagy éppen értéküknél fogva gyakorta gazdát cserélő alkotások mellett olyan bútor, amely egyszerre praktikus, a felállításához szükséges alapanyagok könnyen elérhetőek, éppen ezért olcsók és emellett jól díszíthetőek is, de ügyes mester közreműködésével kifejezetten látványossá tehetőek, így alkalmasak arra is, hogy a kézműves technikai bravúráját bemutassa rajta: amely által az olcsó alapanyag ellenére is drága, luxustermékké válhat.

Nemcsak királyi palotákból, várakból vagy kolostorok területéről, de városi lakóházakból és vidéki otthonokból is kerülnek elő kályhacsempék. Ez azt is jelenti, hogy egy olyan képhordozó, amely minden társadalmi rétegnél képviselteti magát, megörökítve valamit az adott régióra jellemző ízlésből és műveltségéből, jelezve a tulajdonos gazdasági helyzetét is. A kályhát jellegénél fogva a mindennapi élet keretein belül, a mindennapi gondolkodásban próbálhatjuk meg értelmezni, s jelentéssel felruházni a csempék által közvetített tartalmakat, mely során a korabeli eszmények és értékek figyelembe vétele mellett, az individuum viselkedésére ható, az azt irányító normák és erkölcsi meggyőződések, hitbéli elvek és a rá ható hiedelmek jelenlétéről is képet kaphatunk – segítségünkre lehet abban, hogy elképzelhessük, a középkori ember mit, miért és milyen formában gondolhatott.³⁴

Talán már ez is kellőképpen jelzi, hogy számos funkció kapcsolódik a kályhákhoz,³⁵ de számunkra még fontosabb egy készítése technikai változás és az abból eredő motívumkincsbeli letisztázódás, amely az időbeli korlátok problémáját is érinti már: az általunk tárgyalt időszakra jellemzővé válik a „sorozatgyártás”, amelyet a cserépnegatívok vagy nyomódúcok használata tesz lehetővé. Ezekre jellemző, hogy a népszerű, a metszetek révén is elterjedő jeleneteket követik, s bár ez azt is jelenti, hogy elválnak, egyszerűsödnek a munkafolyamatok és eltűnnek (vagy legalábbis redukálódnak) a kézi mintázás csökkenésével-megszűnésével az egyedi (és esetleges) elemek, illetve viszonylag fix jelenetek sorából válogathat a megrendelő, mégsem eredményezi azt, hogy egysíkúvá válnak a termékek. Éppen ezeknek a tulajdonságoknak köszönhetően ránk maradt a közösség számára jól értett (a földrajzi régiótól is függő) „képi idézetgyűjtemény”, amely alkalmas arra, hogy azt művészettörténeti elemzés tárgyává tegyük. Annál is inkább, hiszen az adott kályháról (és így a jelenetekről) több esetben azt is

³³ SABJÁN 2004, 63–64., GRÓSZ 2012, 2.

³⁴ Magyarul a témához ld. BAHTYIN 2002, DÖMÖTÖR 1974, DÖMÖTÖR 1979, TÁNCZOS 2007.

³⁵ Vö. 6. fejezet

elmondhatjuk, hogy hol használták és milyen társadalmi háttérrel bíró megrendelő áll mögötte, illetve milyen funkcióknak eleget téve készülhetett el.

Ennek megfelelően az egyes kompozíciók leírásán és azonosításán túl szükséges azok tartalmának feltárása is. A kályhák konkrét kontextusban értelmezhetők, számít a megrendelői háttér, a működésük helyszínéül szolgáló domesztikált közeg, amely által az életgyakorlat kifejeződéseként is tekinthetünk rájuk. Olvasatuk, értelmezésük egyénenként változhat, azonban a készítés háttérében álló intuíciók meghatározására kísérletet kell tennünk. A kályha bár nem folyamatosan (aktív) részese a mindennapi rituáléknak, a hétköznapi gyakorlat miatt egy állandó szereplője. Az elkészült kályha hosszabb időre szóló, tartós eleme a háztartásoknak, a középkori ember életterének, amely reprezentálja az egyén helyét a társadalmon belül. A középkori tárgy szellemi közegének érzékeltetése által pedig az adott társadalmi réteg – sőt megfelelő forrásanyag esetén egy-egy nevesíthető megrendelő – gondolkodásmódjához kerülhetünk közelebb.

A kályhacsempéken megjelenő jelenetek jelentésrétegeinek felfejtése, a motívumok, szimbólumok és a stílus eredetének rekonstruálásával a késő középkor képi nyelvének meghatározásához, vagy legalábbis elemeinek meghatározásához, illetve összetevőinek eredetéhez juthatunk közelebb.³⁶

1.3. Az időbeli határokról

Nehéz kronológiai határokat szabni, de az 1470-es évek a kutatás által is alkalmazott választóvonal a művészettörténetben.³⁷ A dolgozat feltételezése, hogy az ezt követő időszaknak az alkotásai művészeti szempontból is eltérő minőséget képviselnek a korábbi évtizedek eredményeihez képest. Korszakalkotó és korszak-befolyásoló a nyomtatás megjelenése és a művészeti életre való hatása (annak mechanizmusára is).³⁸ Ebben az évtizedben jelentkeznek azoknak a folyamatoknak a tetőződése, amelyek a tárgyalt korszak arculatát döntően meghatározzák, akár társadalomtörténeti – elegendő a városi központok kézművességbeli

³⁶ A művészet és a műveltség viszonya visszatérő kérdésfelvetés a művészettörténetben, ld. BURCKHARDT 1978, GARIN 1988, HUIZINGA 1976.

³⁷ MMŰV 1987.

³⁸ A nyomtatás és a művészet kapcsolatához ld. EISENSTEIN 1980.

dominanciájára és a városi-polgári jelleg megerősödésére gondolnunk, illetve ez az a század, amikor már megvannak a művek értékeléséhez szükséges műveltségi előfeltételek³⁹ –, akár stílus-konglomerátumbeli változásokról beszélünk.⁴⁰ Meghatározónak tűnik a délnémetországi mesterek stílusa, jelentősek a bécsi kapcsolatok, E. S. mester, illetve Martin Schongauer (1450-53 k. –1491), Albrecht Dürer (1471 – 1528) és id. Lucas Cranach (1472 – 1553) metszeteinek a hatása is, és a krakkói Veit Stoss-iskola (1447/48 k. – 1533) hatása is kimutatható. Ráadásul nemcsak a művészek, de a kézművesek is hozzáfértek idegenben megszerezhető tudáshoz, és nemcsak alkotásokat szerezhettek meg igénylőik messzi távolságokból, de magukat a mestereket is.⁴¹ A késő gótika mellett a reneszánsz is megjelenik az 1470-es évektől.⁴² Ezek mellett nem elhanyagolhatók a szellemi áramlatok, akár a humanizmus megjelenése, és az ezzel együtt járó jelenségek, mint az anyanyelv és a népszokások tudatos ápolása, gyűjtése. A kályhacsempék esetén is egyértelműen látható a művészeti változás és a technikai újítások összefüggése, hiszen a korszakban a művészeti ágak közti kapcsolatban jelentős szerepet játszanak a metszetek, a sokszorosított grafikák, amelyek az azokat készítő mesterek működési körüket messze meghaladó területen is megjelennek.⁴³ Egyrészt művészi invenciókat (a tárgyak és a kompozíciók tekintetében is) és mintaképeket közvetítenek, másrészt a dúc használata a minta hordozón való megjelenítéséhez nyújt közvetlen segítséget és úgy tűnik, hogy a sokszorosítás lehetősége és használata is tudatosabban jelenik meg más művességek területén is.⁴⁴ Így ebben az időszakban a kései gótika formavilága mellett a reneszánsz elemek is megjelennek, így helyet adva új stíluskonglomerátumnak is.

³⁹ MAROSI 2008, 107.

⁴⁰ GERSTENBERG 1913.

⁴¹ MAROSI 2008, 107–118.

⁴² A reneszánsz megjelenésének datálási nehézségei kapcsán ld. Mikó 2012, 4–7.

⁴³ A sokszorosítás/tömegtermelés jelensége és jelenléte még témája lesz a dolgozatnak, de előrebozsátandó, hogy a kályhásságon belül már korábban is használnak dúcokat, azonban ennek a jellege és ereje újabb lendületet kap, amely arculati változást is eredményez a mesterségen belül, vö. 5. fejezet.

⁴⁴ Maga a sokszorosítás nem feltétlenül jelenti, hogy az adott alkotás így olcsóbb és könnyebben elérhető a nagyobb közönség számára. Jó példák erre azok az ún. *cartapesta* (papírmásé) alkotások, amelyek ugyan olcsó alapanyagból készültek, de festésük (és aranyozásuk) révén – tehát a hozzáadott művészi érték és a ténylegesen is drága festékanyag okán – vonzó volt a nemesi réteg számára is birtoklásuk. Nerroccio de' Landi (1447–1500) műhelyéről egy leltár révén tudjuk, hogy a *cartapesta* technikával készült tárgyak (például tükörkeret) alaptermékek voltak (466. kép), vö. RENAISSANCE SIENA 2008, Cat. no. 52., 208–212. Ráadásul a piacra termelés

A 16. században ugyancsak több váltás és hatás is megfogható, a középkornak vagy a késő középkorra jellemző formanyelvnek, a kései gótikának mint domináns stílusnak a végét a 16. század első felében kereshetjük (azzal együtt, hogy sokszor igen különleges, időtlen képi megoldások élnek tovább többek között a népies vagy a provinciális barokk emlékeken). A tárgyalt korszak lezárásánál azonban a történeti kutatásokban bevett kronológiai határok kevésbé segítenek. Az 1526. évi veszteség nem jelent a művészeti életben erőteljes törést (még ha a megrendelői réteg megváltozásával is járt), míg az 1541. évi történésekkel és az ország három részre szakadásával kulturálisan is új helyzet áll elő. Nemcsak a török jelenlét vagy a humanizmus, sokkal inkább a reformáció terjedése és a képekkel való viszony (amely összefüggésben van a középkori vallásosság válságával) megváltozása jelent lezárási pontot, amely már az 1530-as évekre jelenik meg a képeken is lekövethető módon: ha a régi motívumkincset is használják, új kontextust alkalmaznak.⁴⁵ Ez a kis- és alkalmazott művészetek területén belül is határozottan megjelenik, így a kályhacsempéken is lekövethető a lépték- és stílusváltás.⁴⁶ Megváltoznak a megjelenített témák és a technikában is újabb váltás figyelhető meg. A későbbiekben 17. században lesz drasztikus és látványos a váltás mind a stílus, mind az ikonográfia tekintetében, amikor is növényi és geometrikus motívumok fedik be a kályhákat, végtelenített motívumok formájában, tapétaszerűen. Így több a művészeti életre is hatással bíró folyamatot is figyelembevéve az 1470-es és az 1540-es évek jelentik a dolgozat időbeli határait.

1.4. A térbeli határokról

A kutatás célja elsősorban a középkori Magyar Királyság képi nyelvének rekonstruálása a kályhacsempéken megjelenő ábrázolásokon keresztül, így az elemzés során alapvetően két

a festők műhelymunkájára is hatással volt, egy-egy témát többször is megfestettek, illetve szétvált, hogy milyen típusú részleteket festenek meg az egyes művészek (tájkép-háttér, csendélet-részletek).

⁴⁵ Vö. RICHTER 2015, 29—76.

⁴⁶ A síremlékművészet kapcsán Lővei Pál az 1541/43-at használja lezáró pontként, míg Mérai Dóra 1540-et kiindulópontként a vizsgált tárgyanyagához, hivatkozva a művészettörténeti szempontból is új helyzetre, vö. LŐVEI 2009, 22–23.; MÉRAI 2017, 40. Illetve a közép-európai késő reneszánsz megjelenése felől vizsgálva: GALAVICS 2008, 55.

típusú megközelítési lehetőséget látok járhatónak. Az egyik esetben egyetlen műhely különböző településekre eljutó, különböző típusú megrendelői háttérrel bíró munkáit nézhetjük át, felvázolva annak körét és hatását, a megrendelők számára biztosított motívumkincset („termékpalettát”), és annak további variációit, úgymint egyszín- vagy sokszínűmázás verzióban kivitelezhető kisebb és nagyobb alkotásokat. Ezen esetben látnánk, hogy hogyan módosulnak a megrendelői kérések a társadalmi és műveltségi háttérnek megfelelően, illetve, hogy hogyan idomul a műhely karaktere az egyéni kérésekhez, ahogy azt is, milyen hatással volt a műhely a régió képi világára, hol és hogyan másolták, utánozták a munkáit.⁴⁷ Ez azonban bizonyos, hogy a középkori Magyar Királyság csak egy régióját tenné meg a vizsgálat tárgyává. A másik út az, amikor olyan városok emlékényaga jelenti a kiindulási pontot, amelyek reprezentatív merítést jelentenek a teljes országra nézve, a választás során figyelembe véve, hogy leletgazdag településről legyenek, és hogy különféle megrendelői háttérrel bírjanak az egyes emlékcsoportok.

Így elsősorban Buda (azon belül is a királyi palota lelete), Nyitra (a városházához kapcsolt emlékényag), Csábrág (a vár lelete), Menedékkő (a karthauzi kolostor területén előkerült lelet), Párics (a Perényiek kastélyából való lelet), Raholca (a vár lelete), Varasd (a kastély régészeti anyaga), Alsórákos (az egykori udvarház lelete), Beszterce (egy városi ház) és Székelykeresztúr (egy udvarház) emlékényagát elemzem, amelyek között lehetnek helyi, hazai mester alkotásai és import munkák is, tehát a dolgozat térbeli határai nem kizárólag a középkori Magyar Királyság területét jelentik: más jelentős leletek sem kikerülhetők mint analógiák vagy mint a műhelykapcsolatok miatt fontos emlékek. Ezenkívül a megjelenített motívumok tekintetében is elmondható, hogy a hazai kályhacsempe-kultúra nem értelmezhető az európai kontextus nélkül, így az azon belüli elhelyezése és értelmezése is feladatunk, rámutatva a kapcsolatok jellegére: értelemszerűen szükséges a kitekintő, interdiszciplináris elemzés. Ráadásul csak a kályhák függvényében nem értelmezhetők az egyes leleteken belüli ábrázolások: tehát, ahogy azt a dolgozat elején is tettük, más műfajok emlékeit is figyelembe kell vennünk, hogy 1. feltérképezzük az ikonográfiai téma értelmezési lehetőségeit, 2. hogy áttekintsük, mennyire elterjedt a vizsgált toposz a hazai emlékényagban.

⁴⁷ Erre tettem kísérletet egy előadásban, amely során a besztercebányai ún. Bothár-műhely munkáit mutattam be ilyen szempontból: MEZEI 2016b.

Település neve		Helyszín
Buda		királyi palota
Nyitra	ma Szlovákia: Nitra (németül: Neutra, latinul: Nitria)	városháza
Csábrág	ma Szlovákia: Hrad Čabrad'	vár
Menedékkő	ma Szlovákia: Kláštorisko	karthauzi kolostor
Párics	ma Szlovákia: Páříč (Töketerebes/Trebišov mellett)	kastély
Raholca	ma Horvátország: Ružica	vár
Varasd	ma Horvátország: Varaždin (németül Warasdin, latinul Varasdinum, olaszul Varasdino)	vár
Alsórákos	ma Románia: Racoș (németül Ratsch, szász nyelvjárással Ruekesch)	udvarház
Beszterce	ma Románia: Bistrița, (németül Bistritz, korábban Nösen)	városi lakóház
Keresztúrfalva	ma Románia, Székelykeresztúr (Cristuru Secuiesc) része	udvarház

1.5. A képi nyelvről – a dolgozat célkitűzése

A képi nyelv – képi műveltség – a kulturális identitásunk része, amely folyamatosan mozgásban és változásban van, nemcsak kikopnak belőle elemek, de újak is beépülnek a közös tudatba – s a kommunikáció feltétele ennek a közös tudásnak az ismerete. Hatással van rá a társadalmi és gazdasági változás, illetve a vallásos életben is bekövetkező változások, mint amilyen a *devotio moderna* és a vallás személyesebbé tétele, mélyebb fokon való megélése iránti igény, amely a liturgia követését, a magándevóció és az ájtatosság új minőségét jelenti, s ami a számunkra a legfontosabb, hogy ráadásul a tárgyi kultúrára is hatással van, hiszen új tárgytipusok létrejöttéhez vezet.⁴⁸

⁴⁸ Az újonnan létrejövő tárgytipusok kapcsán esettanulmányszerűen: MEZEI 2018B, 29–46, ISÓ 2020, 35–46.

A kályhacsempék forrásként való alkalmazásával a késő középkori képi gondolkodás, képi nyelv egy részének a megismeréséhez juthatunk közelebb, s annak a kérdéséhez, hogy milyen megfogalmazási módokban közlik gondolataikat a középkorban, hiszen a műveltség egyik kommunikációs csatornája a művészetek, így a jellemző képek, jelek, szimbólumok, toposzok segítségével való közlés.

Cesare Ripa *Elöljáróbeszédében (Iconologia, 1603)*⁴⁹ közönségesnek nevezi azokat a képeket, amelyeket öröklés, hagyomány által mindenki ismer és felismer, tehát beszél és akár közvetlenül, akár közvetetten, de használja és érti a rétegeit, asszociatív lehetőségeit. Ha tetszik olyanok, mint a mémek: a kultúra olyan alapelemei, amelyek másolhatók és másolódók, ezúton pedig terjednek. Tehát a képi gondolkodásnak azokat az elemeit jelentik, amelyeknek lehetnek regionális (és helyi) sajátosságai, hagyományozhatók, egy-egy kultúra jellemző komponenseit jelentik és a korszakban ismert és más formában esetleg nem örökített képi-irodalmi hagyományok rekonstruálását teszik lehetővé – amelyek tehát a műveltség meghatározó elemei:⁵⁰

*„...a név ismerete nélkül nem juthatunk el a jelentett dolog ismeretére,
hacsak nem olyan közönséges képekről van szó,
amelyeket a megszokás révén első pillantásra bárki könnyen felismer.”*

A műveltség ebben az esetben nem a szellemi arisztokrácia olvasott, tudatosan elsajátított ismeretanyaga, hanem örökölt, közös nyelv, amely tele van rétegekkel, tudatosan választott (ápol) elemekkel és átvett, importált jelenségekkel is. Alapot ad a formai és szellemi asszociációra, amelynek még nagyobb teret enged, hogy több világnézeti szimbólum keveredik benne és a népi babonákkal átítatott hitvilág és a hivatalos vallás eszméje is összemosódik.⁵¹

Ennek megfelelően a dolgozat elején bemutatott kályhacsempe kapcsán felmerülő – általános, jellemző és visszatérő – értelmezési problémák és elemzési lehetőségek jelölik ki a kutatás irányvonalát, és jelzik a kutatással kapcsolatos viszonyt is.

⁴⁹ A magyar kiadás: RIPA 1997, 16.

⁵⁰ A műveltség fogalmának használatához ld. SIMONYI 1986, ARENDT 1995, RIESMAN 1996, ASSMANN 1999, ELIOT 2003, ESTERHÁZY 2003, BRUNER 2004, LÁSZLÓ 2005.

⁵¹ Jó példa erre kályhacsempék kapcsán: GRUIA 2007B, 7–46.

A problémafelvetés szemiotikai jelleget is sugall, főleg, ha a kályhacsempék által közvetített jelekkel és jelenetekkel való (tudatos) kommunikációra gondolunk, amelynek felfejtéséhez téma- és forrásazonosítás szükséges. Ennek módszertana az ikonográfiai és ikonológiai elemzéseket jelenti, amelyek több ponton is találkoztak a szemiotikával,⁵² amikor a szimbólumokat – illetve a kultúra mint vizsgálható tárgykört – is beemelték e tudományterület elemzéseinek horizontjára.⁵³ Nem lehet feladatunk az ikonológiai módszertan történetének bemutatása (amely tehát hagyományos művészettörténeti módszertan), de három nevet mindenképpen ki kell emelnünk. Aby Warburg történeti szemlélettel közelített kutatási témájához, hangsúlyozta, hogy a mű jelentése annak használata során, a mű és a befogadó viszonyában jön létre: a kép mondanivalója függ attól, mely korban és ki szemléli (használja), s éppen e tulajdonságok a műtől függetlenek,⁵⁴ így ha az eredeti funkciót és funkciókat akarjuk megérteni, akkor a történeti kontextust is rekonstruálnunk kell, illetve ahhoz, hogy a jelentését megragadhassuk, szükségünk van a művön kívüli források és dokumentumok bevonására az (ikonográfiai) elemzésbe.⁵⁵ Erwin Panofsky továbbfejlesztette Warburg rendszerét, mely során a műalkotást igyekezett komplex elméleti rendszerbe ágyazva elhelyezni (a leírástól az elemzésen át jutva az interpretációig). Szerinte a művészettudomány célja, hogy „*a művészeti jelenségek történeti megértésén, tartalmi magyarázatán és formai elemzésén túl a bennük megvalósult 'Kunstwollen'-t megragadja, (...) feladata az is, hogy a priori érvényes kategóriákat hozzon létre, amelyeket (...) a vizsgálandó művészi jelenségek immanens tartalmának mércéjéül lehet használni.*”⁵⁶ Az ikonológia elméleti alapjainak következő fontos állomása Ernst H. Gombrich *Az ikonológia célja és határai* című munkája, amelyben Panofsky módszerét fejleszti tovább.⁵⁷

Az ikonográfia és ikonológia elméletének és gyakorlatának mérföldkövei,⁵⁸ illetve annak a középkori művészet olvasásának módszertanának állomásainak áttekintése messzire vezet, de

⁵² Részletesen a témáról SZÖNYI 2002.

⁵³ Vö. ZÓLKIEWSKI 1975, 395. A szemiotika által vizsgált területek kapcsán zajlott elméleti vitához ld. LÉVI-STRAUSS 1958, LÉVI-STRAUSS 1962, LOTMAN 1973, PEIRCE 1975, HORÁNYI–SZÉPE 1975, ECO 1976, VOIGT 1977, BARTHES 1999, SZÖNYI 2002.

⁵⁴ WIND 1998, 34. Illetve Warburg magyarul megjelent tanulmányai: WARBURG 1995., ill. WARBURG 1986.

⁵⁵ Az ikonográfia történetéhez ld. BIAŁOSTOCKI 1997, PRAZ 1997, RÉAU 1997.

⁵⁶ PANOFSKY 1984, 25.

⁵⁷ GOMBRICH 1978, 1–26.

⁵⁸ A témához kézikönyvként is használható mű: HOURIHANE 2017.

újabb fontos alkotás a Lena Eva Liepe által szerkesztett *The Locus of Meaning in Medieval Art: Iconography, Iconology, and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages* című kötet.⁵⁹ A mű kerekasztalbeszélgetések és szemináriumok eredményeire, műhelymunkára épít, és éppen Panofsky módszere előtti tisztelgés, bár a panofsky-i paradigmán túli és azon kívüli álláspontokat – a középkori és kora újkori ikonográfia sajátos megközelítései lehetőségeit⁶⁰ – is felöleli nemcsak módszertani kérdéseket, de esettanulmányokat is bemutatva, a kutatástörténetben a (számunkra talán kevésbé ismert) északi szerzőket is elhelyezve. A Pamela A. Patton és Catherine A. Fernandez szerkesztette *Iconography Beyond the Crossroads*⁶¹ kifejezetten módszertani kérdésekkel foglalkozik megjelenítve a historiográfiai és szociopolitikai szempontokat. A mű fontos folytatása a Brendan Cassidy szerkesztette *Iconography at the Crossroads*⁶² című munkának.⁶³

A jól ismert elméleti gondolat kísérletek a dolgozatban interpretálandó nyersanyaggal találkoznak. A képi nyelv egyes elemeinek rekonstruálása (a téma meghatározása) és a megértésükre irányuló munka során természetesen kép és kép, kép és szöveg kapcsolatának sajátos természete is szembejön velünk (a forrás meghatározása): nem tudhatjuk, melyik az inspirációs forrás, melyik az előkép, melyik az analógia, melyik juttat bennünket közelebb a kályhacsempék révén elének kerülő képek értelméhez.

Ennek megfelelően a következőképpen épül fel a dolgozat: a második fejezetben a kutatástörténet főbb irányvonalait vázolom fel jelezve az eddigi elemzések elsődleges célját, a harmadik fejezetben a Magyar Királyság kályhacsempéit mutatom be 10 helyszínen és a ránk maradt írott és képi források segítségével, vázolva a lehetséges képi programokat, s bemutatva, hogyan kapcsolódnak ezek az adott társadalmi és megrendelői háttérhez. A negyedik fejezetben az elemzések során jellemzőnek talált képi jelenetek értelmezésére és annak változataira térek ki, nemcsak a kályhacsempé anyagon keresztül, hanem kitekintve más műfajok emlékeire is mintegy esettanulmány-sorozat formájában. Itt nemcsak a legfontosabb ikonográfiai témákat (és helyüket a képi programokban), illetve a toposzok jelentésrétegeit, de azokat a hordozókat

⁵⁹ LIEPE 2019.

⁶⁰ Itt Lohfert Jørgensen és Maria H. Oen tanulmányira gondolok, vö: JØRGENSEN 2019, 128–158 és OEN 2019, 212–237.

⁶¹ PATTON – FERNANDEZ 2022.

⁶² CASSIDY 1993.

⁶³ Ezúton is köszönöm Kónya Anna értékes javaslatait a témában.

is sorra veszem, amelyek segítségével képek kerülhettek be az otthonokba. Az ötödik fejezetben a korszak újabb művészeti tendenciáinak hatását vizsgálom a kályhás műhelygyakorlatra, míg a hatodik fejezetben a kályhák és kályhacsempék – a megelőző elemzések alapján rekonstruálható – lehetséges (művészi) funkcióit veszem sorra. A hetedik fejezetben a dolgozat eredményeit és a kutatás további irányait összegzem.

2. Kutatástörténet

2.1. A kezdetek: a kályhacsempe mint különleges iparművészeti tárgy

Az egyik legkorábbi, a kályhacsempékkel mint régészeti emlékekkel foglalkozó közlemény 1871. július 23-án jelent meg.⁶⁴ A korhangulatnak és a -szellemnek megfelelően összefonódik benne a tárgyak beszolgáltatása iránti köszönet, a kapott tárgyak rövid leírása és szépségének kiemelése, a régi iránti tisztelet hangsúlyozása, az utókorra való örökítés fontossága és a mesterségek megújulásának kérése (mert a mesterség művészetté lehet!). A cikk ennek megfelelően kéréssel zárul („*régi nemes urainkat is kérjük a kivált középkori kályhafiókok megőrzésére és szíves beküldésére.*”),⁶⁵ amelyet – ugyan Méry Etel írásától függetlenül, de – közlönyök sora fog követni: a múzeumok gyűjteményeinek gyarapodási hírei között folyamatosan megjelennek a kályhafiókok akár ajándékként, akár ásatás során előkerült és beszolgáltatott tárgyokról is essék szó. Mindez természetesen összefügg a régiségtani stúdiumok fellendülésével és a múzeumok intézményesülésével, a tárgyak történeti forrásként való kezelésével, a „nemzeti múlt” tárgyi forrásainak keresésével is. Ez elsősorban régiségértéküknek köszönhető, a kályhacsempék esetén művészettörténeti igényű feldolgozással, vagy kontextussal még nem találkozunk, elsősorban az országos múzeumok kiállításában és a helytörténeti tárlatokon jelennek meg a századfordulón. Ennek megfelelően az 1896-os millenniumi kiállításon már szerepelt középkori kályhacsempe,⁶⁶ s az Iparművészeti Múzeum 1897-ben nyílt állandó kiállításán is helyet kapott egy 17. századi habánkalyha⁶⁷ (majd 1907-ben kiállításra kerültek, az ekkor a gyűjteménybe kerülő és a mai napig a gyűjtemény legrégebbi, 1500 körül készült kályhacsempéi is).

⁶⁴ Éppen ez év elején jelent meg Rómer Flóris tollából is egy igen hasonló tartalmú írás az Archaeológiai Értesítőben. Ugyancsak arra buzdít, hogy „*e régi tekintélyes téli házi barátok*”-at gyűjtsük, s általuk ismerjük meg művészetünk és iparunk emlékeit, ld. RÓMER 1871, 141–145.

⁶⁵ MÉRY 1871, 1.

⁶⁶ Köztük az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében lévő, 15. századi címeres kályhacsempe is (*Kályhacsempe címert tartó apród alakjával*, 1500 k., mázatlan, égetett agyag, 23 × 18,5 cm, Iparművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 3594), vö: AZ 1896-IKI EZREDÉVES ORSZÁGOS KIÁLLÍTÁS 1896, Kat. 4368.

⁶⁷ RADISICS 1898, 25.

A kályhacsempék felfedezésének korai szakaszában az adatközlő publikációk mellett illusztrációs anyagként látjuk viszont a csempéket, amely jelzi, hogy minőségüket és műfaji különlegességüket érzékelték és értették,⁶⁸ de interpretálásuk nem találja meg a saját nyelvét: a német művészettel való rokonság felismerésének jelzésén és rövid magyarázatán nem lép túl (ellentétben éppen a hivatkozott német irodalommal), bár hangvételében igen lelkes írások is napvilágot látnak, amelyekben nem győzik kiemelni e műfaj produktumainak különlegességét.⁶⁹ Bár a 19. század végén és a 20. század elején dominál a művészettörténeti szemlélet a kályhacsempé-leletek közlésénél – még a régészeti közreadásokat is alapvetően áthatja⁷⁰ –, de ez alapvetően deskriptív megközelítést takar. Jellemző, hogy a kutatás a recens, újonnan előkerült anyag közreadásán fáradozik, nem azok rendszerben, tágabb kontextusban történő elhelyezésén, ami összhangban van a leletek előkerülésének ütemével, az anyag szaporodásával és az emberhiánnyal. Jelentős ezen időszakban a néprajzkutatók munkássága, ahogy a két világháború közti, illetve a második világháborút követő településkutatások is újabb lökést jelentettek a kutatás számára.⁷¹

Még sokáig jellemző marad, hogy nagy, összefoglaló művek illusztrációs anyagában megjelennek,⁷² de a tudományos feldolgozásuk várat magára, bár maga az interdiszciplináris szemlélet hiányából fakadó mellőzöttség megfogalmazódik – ha nem is speciálisan a kályhacsempék, hanem az anyagi kultúra tárgykörébe tartozó emlékek kapcsán.⁷³

⁶⁸ WARTHA 1905, 578–583.

⁶⁹ DIVALD 1913, 88–89.

⁷⁰ Például: DIVALD – PAPP 1931, 137–152; SZABÓ 1938; KÁDÁR 1949, 102–106; 1952; CSALAGOVITS 1937, 321–333; MÉRI 1952, 49–67; MÉRI 1957, 187–206; MÉRI 1960, 331–360; VOIT 1954, 113–122; HOLL – PARÁDI 1982.

⁷¹ BÁTKY 1904, 41–49; BÁTKY 1906.

⁷² A Magyar művelődéstörténetet (I–V. Szerk. Domanovszky Sándor, 1939–1942, hasonmás kiadás: 1990–1991) a Varjú Elemér által összeállított képanyag teszi számunkra érdekessé, amely nélkül – csupán a tanulmányok segítségével – az anyagi kultúrát nem mutatná be ilyen részletesen. A leginkább tanulmánygyűjteménynek nevezhető műhöz a lazán kapcsolódó képanyag az adott korszak tárgyi kultúráját igen jól szemlélteti, a középkort tekintve elmondható, hogy a feltárásokból frissen előkerült emlékek is helyet kaptak, csak úgy, mint a magyar művészettörténet-írásban már kanonizált, előkelő helyet elfoglaló alkotások.

⁷³ Makkai László kezdeményezésére indult 1958-ban a Történelmi Szemle anyagi kultúrával foglalkozó különszáma. Ebből a kezdeményezésből érdemes kiemelnünk Makkai Klaniczayval közösen szerzett „*Anyagi kultúra, szokásrend, mentalitások. Javaslat egy tudományos együttműködésre*” című tanulmányt, amelyben megfogalmazzák a specializálódással járó problémákat: MAKKAI – KLANICZAY 1981, 268–272.

2.2. A kályhacsempék tudományos igényű feldolgozásának megjelenése itthon

Holl Imre munkásságával, tehát több mint fél évszázada kezdődött a hazai szisztematikus középkori kerámiakutatás. A kályhacsempe-kutatás szempontjából alapvető, megkerülhetetlen az a tanulmányosorozat, amelynek első része 1958-ban jelent meg Holl Imre tollából, s amely 2010-re már 11 részessé bővült.⁷⁴ Ő volt ezzel az első kutató, aki átfogó és mélyre hatoló tanulmányosorozatot szentelt a hazai középkori kályhacsempék elemzésének, ráadásul írásait gazdag fotódokumentáció kísérte. A későbbiekben is jellemző maradt, hogy Holl tematikáját és terminológiáját, csoportosítását alapul véve az egyes ásatásokhoz kapcsolódó leletanyag közreadását – tipizálását – végzik el a szakemberek, de ezen gyakorta nem halad túl a kutatás (talán éppen a már korábban megfogalmazott és továbbra is jellemző emberhiány miatt), miközben maga Holl Imre jellemzően interpretálni is igyekezett a régészeti anyagot, amelyet lehetővé tett széles művészettörténeti műveltsége. Fontos, hogy a hazai emlékeket tágabb kontextusban vizsgálta, s helyezte el, és kutatási eredményeit képes volt külföldön is megismertetni, melyhez megfelelő nemzetközi kapcsolatrendszerrel is rendelkezett.⁷⁵ Tanulmányaiban nemcsak az udvari kályhacsempéket, de az importált munkákat és a vidéki emlékanyagot is rendszerezte, sőt az ábrázolások alapján tematikus dolgozatokat is írt.⁷⁶ Alapvetően a kályhaszemekkel és -csempékkel foglalkozott, kialakítva az itthon ma is használatos kályhacsempe tipológiát, mind a motívumokra, mind a kialakításokra nézvést. Jelentős munkát végzett Sabján Tibor, aki a hiteles rekonstrukció elméleti és gyakorlati alapjait

⁷⁴ Munkásságáról ld. BENKŐ – KOVÁCS – OROSZ 2017, 15–27., ill. FELD 2018, 15–23.

⁷⁵ BODNÁR 1988, 9–24; GYURICZA 1992, HOLČÍK 1972, 101–116; KEMENES 2005, MEZŐSINÉ 1981, 179–199; MEZŐSINÉ 1993, MIKLÓS – SABJÁN 1992, 103–134; SZATMÁRI 1986, 77–92; SZATMÁRI 1989, 5–17; TAMÁSI 1986, 235–259; TOMKA 2007, 241–266; TOMKA 2009, 359–383; TOMKA 2011, 277–296; VÉGH 2002, 617–632; VIZI 2010, 81–101.

⁷⁶ Például: HOLL 1958, 211–300; VOIT – HOLL 1963A és VOIT – HOLL 1963B; HOLL 1971, 161–207; HOLL 1975, 209–216; HOLL 1980, 20–43; HOLL 1983, 201–230; HOLL 1984, 209–220; HOLL 1990, 58–95; HOLL 1993, 247–299; HOLL 1995, 257–294; HOLL 1998A, 291–308; HOLL 1998B, 139–214; HOLL 2001, 353–414; HOLL 2002A, 357–380; HOLL 2002B, 381–402; HOLL 2004, 333–375; HOLL 2007, 219–240; HOLL 2010A, 85–145; HOLL 2010B, 709–756. Holl Imre tudományos bibliográfiája: OROSZ 2017A, 29–46.

határozta meg,⁷⁷ és Parádi Nándor, akinek munkásságát friss szemlélete, interpretáló magatartása teszi megkerülhetlenné.⁷⁸

A kályhacsempék recepciótörténetének fontos állomása Holl Imre és Voit Pál 1963-ban megjelent közös munkája, a több nyelven kiadott „*Alte ungarische Ofenkacheln*”,⁷⁹ amely az egyik első összefoglaló – alapvetően ismeretterjesztő – mű a hazai emlékanyagot és hazai kutatókat tekintve,⁸⁰ s bár ennek köszönhetően a hazai emlékanyag ismertté vált a nemzetközi kutatás számára is, ez a mű jóval szerényebb – mint az eredményeit felhasználó – Konrad Strauss három kötetes munkája,⁸¹ illetve a Rosemarie Franz által összeállított monografikus igényű mű, amely a legkorábbi átfogó – a magyarországi kályhacsempéket is nemzetközi viszonyban interpretáló – munka 1969-ből, illetve 1981-ből, amely a kályhakészítés korai időszakához köthető tárgyi forrásokat, a kályhák fejlődéstörténetét, készítési majd elterjedési körzetüket is bemutatja.⁸² Művében a művészettörténeti szemlélet is megjelenik. A mű összegző, stílustörténeti korok mentén csoportosítja az emlékanyagot, kitérve a metszetek hatására is. Újabban helyet kaptak Eva Roth Heege munkájában is a magyarországi kályhacsempék. A kötetben a kályha felépítésével foglalkoztak, így a készítéstechnikát, a terminológiai és a tipológiát is figyelembe vették, s a lehetséges kályharekonstrukciókról is szólnak.⁸³

A fentiek mellett mindenképpen ki kell emelnünk Tamási Judit munkásságát, hiszen a svájci és magyarországi emlékanyag kapcsolatait kutatva – tehát nemzetközi kontextusban – foglalkozott tematikus képi programmal rendelkező kályhák kérdésével is, illetve a műhelygyakorlat problémájával is, meghatározva és leírva az eredeti termékek, a másolatok és az utánzatok különböző fokait, amellyel a kompozíciók átvételére és a motívumvándorlás jellegére is rámutat, egyszersmind lehetővé téve műhelyek körvonalazását és rámutatva a

⁷⁷ SABJÁN 2004, 63–68.

⁷⁸ PARÁDI 1957, 179–186; PARÁDI 1990, 147–167.

⁷⁹ VOIT – HOLL 1963A, VOIT – HOLL 1963B

⁸⁰ Holl és Voit munkásságával párhuzamos, hasonló összefoglaló munkák kötődnek cseh és lengyel szerzőkhöz, úgymint Štefan Holčík, Jaromir Kouba, Zdenek Smetánka, Pavel J. Michna nevéhez: HOLČIK 1978, HOLČIK 1976.

⁸¹ STRAUSS 1966, STRAUSS 1972, STRAUSS 1983.

⁸² FRANZ 1969, bővített és javított kiadása FRANZ 1981.

⁸³ ROTH HEEGE 2012

lehetséges műhelykapcsolatokra.⁸⁴ A nagy szabású Magyarországi művészet 1300–1470 körül című „kézikönyvben” saját fejezetet kaptak a kerámiák, azon belül is hangsúlyosan jelennek meg a kályhacsempék.⁸⁵ Feld István kiemeli, hogy éppen a kerámia munkák műfaja szabta sajátosságok miatt mik jelentik a dolgozat határait, s hogy milyen irányokba lenne érdemes elmozdulni, amennyiben a leletanyag nagysága és feldolgozottsága majd engedi.⁸⁶

Ezen a ponton utalásszerűen foglalkoznunk kell a tárgy kultúrával és a képi ábrázolások kapcsolatával foglalkozó intézetekkel és kiadványsorozatokkal is, hiszen ezek a keretek képesek megadni a kutatók⁸⁷ számára is a tudományos munkához szükséges intézményi háttérrel, s ezek révén valósul meg a legteljesebben a hazai emléktanyag nemzetközi kontextusban való tárgyalása és megismertetése is. Ilyen többek között a Lengyel Tudományos Akadémia Anyagi Kultúra Történeti Intézete és a *kremsi Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Mindenképpen ki kell emelnünk Gerhard Jaritz⁸⁸ és Helmut Hundsbichler⁸⁹ kutatási eredményeit, akik a kremsi intézet munkatársaiként munkáikban hangsúlyozottan jelenítik meg az ún. nagynívűvészetek és az ún. kisművészetek közti komplex kapcsolatrendszerét, ahogy a társadalmi hatásokra és társadalmi vonatkozásokra is kitérnek. A *Medium Aevum Quotidianum, Gesellschaft zur Erforschung der materiellen Kultur des Mittelalters*⁹⁰ mellett pedig a Brepols „*Daily Life in the Middle Ages*” sorozatát kell kiemelnünk.

⁸⁴ Különösen kandidátusi értekezése (1997), amely korábban meg is jelent: TAMÁSI 1995, illetve az összetett műhelykapcsolatok kérdéséhez: TAMÁSI 1986, 235–259; TAMÁSI 2004, 519–532.

⁸⁵ FELD 1987, 261–280. Külön fejezetet kaptak a 14. század (272–274), a Zsigmond kor (275–276) kályhái, a 15. század közepének kályhássága és a „lovagalakos” kályha köre (276–280).

⁸⁶ FELD 1987, 261.

⁸⁷ A disszertáció keretei nem teszik lehetővé, hogy teljeskörűen ismertessem az ilyen megközelítéssel is operáló szerzőket, de a legfontosabbak: HOVING – HUSBAND – HAYWARD 1975; KÜHNEL 1976; PESEZ 1978; BORST 1979; DELORT 1982; LE GOFF 1984; KAHSNITZ – BRANDL 1984; KÜHNEL 1985; ARRIÈS – DUBY 1985; COMTE 1986; TOMAN 1988

⁸⁸ ENGLISCH – JARITZ 1976; JARITZ 2000; JARITZ 2003; JARITZ 2009A, 125–148.; JARITZ 2009B, 122–142; JARITZ 2010, 711–716.

⁸⁹ HUNDSBICHLER – JARITZ – VAVRA – KÜHNEL 1984; KÜHNEL – HUNDSBICHLER 1988; HUNDSBICHLER 1992; BLASCHITZ – HUNDSBICHLER – JARITZ – VAVRA 1992; HUNDSBICHLER – JARITZ – KÜHTREIBER 1998; HUNDSBICHLER 1999, 203–217; HUNDSBICHLER 2013, 401–412.

⁹⁰ Számunkra a középkori Magyarország mindennapi életével és anyagi kultúrájával foglalkozó mű különösen is fontos: KUBINYI – LASZLOVSZKY 1991.

Egyébiránt a hazai anyagot érintő kutatásban jellemzően a kiállítások adnak lehetőséget a hozzájuk kapcsolódó új eredményeket bemutató kiadványok révén az átfogó, alapvetően a kályhacsempéket régióként, tájegységként bemutató tudományos igényű munkákra.⁹¹ Ilyen volt az 1993-ban Pozsonyban megrendezett „*Stredoveké kachlice*” (Középkori kályhacsempék) című tárlat, amely Felső-Magyarország emlékanyagát mutatta be,⁹² majd 1996-ban „*A gótikától a habánokig*” című kiállítás Sárospatakon és Töketerében, ahol Abaúj, Sáros és Zemplén megyék anyagát dolgozták fel.⁹³ Az Alföld és körzetének emlékeit vette sorra a „*Gerencserek, kályhások, tűzvigyázók*” című vándorkiállítás, amely 2002 és 2005 között Gyulán, Hatvanban, Szolnokon, Szegeden és Kecskeméten volt látható.⁹⁴ A 2013-ban Besztercebányán „*Krása kachlic*” (A kályhacsempe szépsége) címmel megrendezett kiállítás tett arra kísérletet, hogy tágabb összefüggésekben vizsgálja a felső-magyarországi emlékanyagot.⁹⁵

Fontos kiemelni, hogy a középkori művészettel foglalkozó kiállítások anyagából sem maradnak el a kályhacsempék,⁹⁶ ahol a kiállítások műfaji sajátosságaiból eredően kontextualizálva,⁹⁷ elsősorban a forrásértékük okán és annak köszönhetően kapnak helyet, hogy

⁹¹ Természetesen kisebb lélegzetvételű tematikus feldolgozások, akár ikonográfiai sajátosságok mentén is folyamatosan készülnek, de jellemzőbbek a múzeumok saját gyűjteményét érintő összegző munkák: MELIS 1986, 245–268; MAGYAR 2010, 123–141; KOZÁK 1963A, 143–150; KOZÁK 1963B, 165–201; GYURICZA 1992, BENKŐ – UGHY 1984, BENKŐ – SZÉKELY 2008, 205–299; KOCSIS – SABIÁN 1998, KOCSIS 2006, 124–166; KOCSIS – SABIÁN – TÓTH 2006, 104–123; KOCSIS 2010, 363–377; BOLDIZSÁR – KOCSIS – SABIÁN 2007, BOLDIZSÁR – KOCSIS – SABIÁN 2010, KOZÁK 1972, 271–287; KOZÁK 1965, 54–60.

⁹² STREDOVEKÉ KACHLICE 1993

⁹³ A GÓTIKÁTÓL A HABÁNOKIG 1996

⁹⁴ GERENCSEK, KÁLYHÁSOK, TŰZVIGYÁZÓK 2002

⁹⁵ KRÁSA KACHLÍC 2013

⁹⁶ SIGISMUNDUS REX ET IMPERATOR 2006, Kat. 4.4 (VA)7, 4.48 (VA), 4.49 (VA) és 4.50 (VA). PARADISUM PLANTAVIT 2001, Kat. III.64 (KÉ), III.65. (KÉ) és III.66 (KÉ). A sokszorosított művészet emlékei közt: PANNONIA REGIA 1994, Kat. V-29–V-39.

⁹⁷ Érdekes kísérlet a The Metropolitan Museum of Art „*Relative Values. The cost of Art in the Northern Renaissance*” (New York, 2017. augusztus 7. – 2022. január 23) című kiállítása, amely arra tesz kísérletet, hogy bemutassa, milyen – kifejezetten az anyagi oldalról szemlélve – értékkel bírtak a 16. századi alkalmazott művészeti tárgyak. A tárlaton helyet kapott egy a budai műhely termékeként azonosított kályhacsempe is a gyűjteményükből. A kiállítás kurátora Elizabeth Cleland.

a korszak jellegzetes emlékei, bár ezeken a helyeken jellemzően nincs lehetőség a mélyreható művészettörténeti elemzésükre.⁹⁸

Mindezekkel párhuzamosan pedig folyamatosan születtek monografikus igényű feldolgozások, így önálló kötetben olvashatunk többek között a visegrádi,⁹⁹ a diósgyőri,¹⁰⁰ a raholcai¹⁰¹ és a keresztúri¹⁰² középkor kályhákról, illetve kályhacsempékről is.

2.3. A kályhacsempe-kutatás újabb állomásai

Jelentős kísérlet volt a hazai emléktanyag bemutatására a 2018-ban, Budapesten, a Történeti Múzeum által létrehozott „*Szívmelengető középkor – Kályhák és kályhacsempék a középkori Magyarországon, 14–16. század*” című kiállítás, amely a középkori képi világ bemutatását tekintette feladatának, miközben ismertette a kályhák felépítését, készítését, működését és fejlődéstörténetét is. A katalógus ugyancsak megfogalmazza céljai közt a képek megértésének vágyát – ami e dolgozat legfőbb célja is –, s tematizáló eszközként is ezt használja.¹⁰³ Művészettörténeti elemzésekre mégsem vállalkozott, a kötet első részét jelentő rövid lélegzetvételű tanulmányok összefoglaló jellegűek, a kályhák készítésének hazai és európai történetének bemutatására szorítkozik, a régészeti szemléletet közvetítik, egyedül Spekner Enikő címeres reprezentációval foglalkozó írása jelent kitekintést a művészettörténeti megközelítések felé.¹⁰⁴ A tanulmányokat a katalógustételek követik, amelyek funkciójuknál fogva nem adhatnak teret bőséges elemzéseknek, téma bemutatásoknak: így bár a nagyközönség számára befogadható terjedelműek a tanulmányok, a művészettörténeti megközelítésekhez a katalógustételek jelentik a segítséget, amelyek azonban sokkal inkább a szakmának szólnak.

⁹⁸ Az is előfordul, hogy a kiállításban nem, de a kiállítási katalógusban szereplő tanulmányban, az analógiák révén helyet kapnak, ehhez legutóbb ld: LAMBACHER 2021, 261–262.

⁹⁹ KOCSIS – SABJÁN 1998

¹⁰⁰ BOLDIZSÁR – KOCSIS – SABJÁN 2007

¹⁰¹ RADÍC – BOJČIĆ 2004, 256–301.

¹⁰² BENKŐ – UGHY 1984.

¹⁰³ SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR 2018

¹⁰⁴ SPEKNER 2018, 49–57.

A kiállítások mellett elsősorban a (nemzetközi) konferenciák és szimpóziumok,¹⁰⁵ illetve az egyetemi műhelyek által biztosított keretek nyújtanak fórumot a legfrissebb eredmények bemutatására, azon belül is a disszertációk között találunk újabb kísérleteket a nagyívű, elemző munkákra. Itt érdemes megjegyeznünk Réthelyi Orsolya egyik tanulmányát, amelyben három szinten közelít anyagához: először a padlótéglákat mint régészeti leleteket elemzi (a forma, méret, textúra, anyag, funkció, lokáció és datálás kérdéseivel), a második szinten a csempéken ábrázolt jeleneteket tanulmányozza (az ikonográfiai megközelítés során vizuális információhordozóként tekint a tárgyra vizsgálva az alakok, gesztusok, kompozíciók jellegét), és végül irodalmi szempontból vizsgálja a jeleneteket (történet, idő, irodalmi motívum). Ezek együttese az interpretáció új irányait, a kutatás új lehetőségeit jelenthetik.¹⁰⁶

A disszertációk közül már publikált eredménnyel bír Ana Maria Gruia disszertációja, amelyet a szerző 2009-ben védett meg. *A Religious Representations on Stove Tiles from the Medieval Kingdom of Hungary* címen megírt munka (Medieval Studies, Central European University, Budapest, témavezetője Laszlovszky József volt) 2013-ban könyv formájában meg is jelent.¹⁰⁷ A kötet a késő középkori kályhacsempék ikonográfiai elemzésére vállalkozik, ami a téma első ilyen jellegű nagyszabású és összefoglaló bemutatása. Az anyag áttekintésére és elemzésére a keresztény művészetből átvett témák szerint került sor – így a szentek, Szűz Mária, Krisztus, az ószövetségi jelenetek és a vallásos tartalmú feliratok kerültek elemzésre –, de az ikonográfiai témák szerinti csoportosítást a szerző korábbi publikációi is jelezték már.¹⁰⁸ Külön fejezet foglalkozik a kályhák és kályhacsempék fejlődésével, a vallásos témák, a lovagalak megjelenítéseivel, Szent György, a magyar szentkirályok szerepeltetésével, a feliratok és feliratszalagok jelentésével, illetve a szöveg és kép kapcsolatával (itt nem az irodalmi forrásokkal, hanem a csempéken megjelenített szövegek értelmezésével foglalkozik), a

¹⁰⁵ Mindenképpen meg kell említenünk a *Sabján Tibor emlékkonferenciát*, amely 2010 óta a középkori és kora újkori fűtőberendezésekkel kapcsolatos legfrissebb kutatási eredményeinek megosztására nyújt lehetőséget, míg a *Nemzetközi Kerámia Szimpózium* (Internationales Keramik-Symposium) jóval nagyobb szakmai közönséget megszólítva és bevonva teremti meg a tudományos párbeszéd alapvető feltételeit. Legutóbbi, 55. alkalma éppen Budapesten zajlott a Magyar Nemzeti Múzeumban (Budapest) 2023 szeptember 4. és szeptember 9. között, ahol többek között Harald Rosmanitz és Gerald Volker Grimm is előadott, akik számos esetben foglalkoztak kutatásaik során a magyarországi emlékművel is hozzájárulva annak ismertté tételéhez.

¹⁰⁶ RÉTHELYI 2001, 9–37.

¹⁰⁷ GRUIA 2009, GRUIA 2013.

¹⁰⁸ GRUIA 2006A, 7–48; GRUIA 2006B, 1–24.

reformáció ábrázolásokra tett hatásával, illetve a kályhacsempék jeleneteinek lehetséges funkcióival. Jelentős a kötetet záró katalógus, amely az első kísérlet a középkori Magyarország kályhacsempéinek összefoglaló kötetben való közreadására (Holl Imre tanulmányorozatának gyűjteményes kiadása lehetne még ilyen volumenű munka). Mindezt impozáns szakirodalom követi. Munkája programadó és iránymutató, s a hazai kutatás számára is inspiratív lehet. Azonban alapvetően más jellegű a megközelítése a képek elemzésekor, mint amit a magam részéről fontosnak és a kutatásból hiányzónak érzek: éppen az átfogó jelleg miatt hiányoznak a mélyfúrások, amely során egy-egy jelenet értelmezésére tehetünk kísérletet és az általa rekonstruálható műveltségi háttérrel villanthatjuk fel.

Izgalmas mérföldkő a kutatásban Orosz Krisztina disszertációja, aki 2017-ben megvédett munkájában a késő középkori lakáskultúrával foglalkozott (Lakáskultúra és mindennapi élet színterei a késő középkori udvarokban, Régészeti Program, Történelemtudományok Doktori Iskola, ELTE BTK, témavezetője Feld István volt),¹⁰⁹ hatalmas forrásanyagot bevonva a kutatásába nemcsak elemezte és interpretálta azokat a kályhacsempékre vonatkozóan is, de kísérletet tett arra, hogy a jellegzetes motívumokat számba vegye, és megmutassa, hogyan jelennek meg azok különböző lakberendezési tárgyakon.¹¹⁰

A kályhacsempék tudományos igényű bemutatása és elemzése a tárgycsoport műfajából adódóan elsősorban a régészeti stúdiumokban jelenik meg, így azok elsősorban beszámolók, anyagközlések, a leletek technológiájával, leírásával és tipizálásával, illetve ezek mentén analógiák keresésével foglalkoznak. A művészettörténeti szemlélet érvényesülése esetén vagy a stíluskritika vagy az ikonográfiai elemzések eszköztárával találkozunk: előbbi esetén a metszetelőképek keresését látjuk elsősorban,¹¹¹ ritkábban pedig a stíláriis kapcsolatok alapján feltételezett műhelykapcsolatok elemzését olvashatjuk.¹¹² Utóbbi esetében a fő irányvonal, hogy motivikus szempontok szerint csoportosítják a hazai, illetve a nemzetközi anyagot

¹⁰⁹ OROSZ 2017B

¹¹⁰ OROSZ 2017B, 294–305.

¹¹¹ Harald Rosmanitz az általa szerkesztett „*Furnologia.de – Das Online-Magazin zur historischen Ofenkeramik*” című weboldalon (<https://furnologia.de/>) számos elemzését tette közzé. Az alap kutatásokat és mélyfúrásokat is bemutató oldal gazdag képanyagot ad közre a középkori kályhacsempékről, kifejezetten művészettörténeti megközelítéseket is bemutatva. A címmel Georg Andreas Böckler „*Furnologia oder: Haushältliche Oefen – Kunst*” című, 1666-ban megjelent művére utal.

¹¹² GRIMM 2020, KOCSIS 2013a.

bemutatva egy-egy téma elterjedési területét, illetve az adott téma ábrázolási lehetőségének módját, változatait és fejlődését felvázolva – műfajon belül.¹¹³

Ez azt is jelenti, hogy hiányzik az a (művészettörténeti) személet, hogy a kályhacsempékre mint képhordozókra tekintsünk figyelembe véve, hogy hol állt és kik látták (ahogyan maga a korabeli néző is találkozott velük), majd az azokon megjelenített toposzok elemzésénél vegyük figyelembe a műfaj sajátosságait (a készítéstechnikai jellegzetességeket és a kivitelezésbeli jellemzőket). Ebben az esetben az egyes jelenetek értelmezése során a stíluskritika eszköze lehet az adott *kép* kulturális közege behatárolásának és egyéb kapcsolatok feltárásának, az ikonográfiai, illetve ikonológiai elemzések pedig további interpretációkra adhatnak lehetőséget: a téma azonosításán és leírásán túl, az annak alapjául szolgáló (szöveg)hagyomány, előképek meghatározása és a toposzok mélyebb jelentésének feltárása, a képek közti kapcsolat (ikonográfia program vs. képi idézetgyűjtemény) megállapítása kályha és kályhacsempék viszonyában, a közlési szándék (funkció) megjelölése, majd az eredmények interpretálása és az ebből következő világnézet, világértelmezés, mentalitástörténet rekonstruálására tett kísérlet, figyelembevéve a megrendelés mögött álló társadalmi közeget, amelyet szükséges volna meghatározni, hogy a tárgyalásuk hátterét adhassa. De a használati bútorok felelevenítése is érdekes kihívás, hiszen a tárgyi kultúrán belüli elemzésük is hiányos.

A fentiekben a kályhacsempék kutatástörténeti állomásait foglaltam össze, röviden kitérve a hétköznapi élet tárgyaival foglalkozó kutatásokra, jelezve, milyen feladatokkal találja szemben magát a művészettörténész. Azonban két kutatási irány is van, amelybe ugyancsak érdemes lenne beilleszteni a kályhacsempéken megjelenő ábrázolások értelmezését: általában a profán ikonográfiával¹¹⁴ foglalkozó kutatásokba, amelyek itthon főként esettanulmányok szintjén jelennek meg egy-egy tárgycsoport (legyen az falkép, kályhacsempé vagy csontnyereg) ismertetése során, illetve a középkori tárgyak újabb elemzési módszertanának elméleti munkáinak eredményeibe, amelyek esetén mind hangsúlyosabban jelenik meg a tárgyak készítési folyamatának figyelembevétele.¹¹⁵ A dolgozatban erre kísérletet teszek.

¹¹³ MÁCELOVÁ 2006.

¹¹⁴ A témában megkerülhetetlen a klasszikusnak számító Raimond van Marle kétkötetes munkája (MARLE 1931-32), ill. a világi szerelem témájához átfogó irodalom a 612. lábjegyzetben olvasható.

¹¹⁵ Az anyagban gondolkodó művészettörténeti megközelítés legfontosabb „állomásai”, szerzői és művei a teljesség igénye nélkül (jelezve, hogy a tudományok közti párbeszéd elengedhetetlen): SEMPER 1856; RIEGL 1901, SCHLOSSER 1910/11, BANDMANN 1969, RAFF 1994, BAXANDALL, MENDE 1983; GRAMMACCINI 1987; OLTROGGE

3. A késő középkori Magyar Királyság kályhái

3.1. Kályhák a középkori Magyarországon – történetiség és terminológia¹¹⁶

Mai tudásunk szerint bár Magyarországon a 14. század elején jelentek meg az első *szemeskályhák*, azok korai példányait a kutatás a 9–10. század körüli Elzászból és Északnyugat-Svájcból eredezteti: hagyományosan a hűvös éghajlatú Közép-Európához, a balti országokhoz, Skandináviához kapcsoljuk használatuknak elterjedését, de ma már tudjuk, hogy ismeretük túlmutat ezen a területen, és a jellemzőbb kandallók mellett Németalföldön, Franciaországban és Nagy Britanniában is használtak kályhákat.¹¹⁷

A szemeskályha éppen a technika egyszerűsége és olcsósága okán rohamosan elterjedt: az első ilyen típusú fűtőtestek a kemence falába épített *kályhaszemekkel* készültek.¹¹⁸ Utóbbiakat még korongolással állították elő, s segítségükkel megnövekedett a kemencék hőleadó felülete. Ezt továbbfejlesztve jutunk a *cserépkályhákhoz*: ez esetben a korábban kemencefalként szolgáló agyag már csak összetartja, tapasztja a *kályhacsempéket*, amelyek egyébként a kályha teljes felületét borítják, és előlapjuk díszíthető, s már a 14. század végére préssel készülnek cserépnegatívot használva. Ekkorra alapvetően eltűnik a kézi mintázás gyakorlata is, sőt a 15. század végére a fülke alakú csempék belső oldalára is préssel készül a plasztikus díszítés.

1993; CLAUSSEN 1996; LEHMANN 2012; CHESTNOVA 2022; REUDENBACH 2002; MEIER 2003, WAGNER 2001A, WAGNER 2001B, WAGNER 2018, WAGNER – RÜBEL – HACKENSCHMIDT 2002; RÜBEL – WAGNER – WOLFF 2017, ANDERSON – DUNLOP – SMITH 2014, 1–17., FRICKE – LEHMANN 2024, KUBLER 1962, FOCILLON 1934; DUCCI 2021, HICKS 2010, BROWN 2001, BENNETT 2009, INGOLD 2007, BURGHARTZ – BURKART – GÖTTLER – RUBBLACK 2021, HAUG 2021, KRÜGER 2007; LÖHR – WEPPELMANN 2008; WOLFF 2015; LANGE- BERNDT 2015, SMITH 2022; ROBERTS 2024. Illetve folyóiratok: West 86th (Bard Graduate Center, New York); Center for Material Culture Studies (University of Delaware, Delaware) és konferenciák, amelyből egyet emelek ki: Matière Matérialité/*Matter & Materiality*, 36. Congress of the International Committee of the History of Arts, Lyon, 2024. június 23–28. A kutatóintézetek, fontosabb projektek felsorolása sem lehet e dolgozat célja, ennek ismertetése és a legfontosabb állításaik összefoglalása is külön tanulmányt érdemel.

¹¹⁶ A témában legutóbb a magyar emlékanyagra vonatkoztatva: KOCSIS 2018, 25–31; ROTH HEEGE 2018, 33–39.

¹¹⁷ GAIMSTER ET AL. 1990, 8.

¹¹⁸ Kialakításukat tekintve lehetnek pohár, virágcserep, tálka, félgömb, hagyma, buzogány, de szív alakúak is, ahogy némely zárt megoldás kisebb ábrázolások megjelenítésére is alkalmas volt, ezeket nyitott végükkel befelé helyezték a kályha testbe.

A kályhaszemekkel ellentétben a kályhacsempék kifejezetten alkalmasak képhordozására, amely által nemcsak dekoratívvá tehető a kályhák, de maga a hőleadó felület is növelhető, tehát az elsődleges funkciójuk, a lakások felmelegítése és melegen tartása is javul ezzel együtt. A képhordozás lehetőségének fejlődésével párhuzamosan a kor népszerű motívumait találjuk meg a csempéken, legyenek azok egyszerű virágmotívumok, fantasztikus lények, allegorikus jelenetek, apotropaikus jelentéssel felruházható szimbólumok, bibliai szcénák vagy az udvari élet jeleneteit felvillantó – illetve egyéb profán – ábrázolások, de a hazai emléanyagban jelentős helyet foglalnak el a címeres díszítettű csempék is – mint a visegrádi ún. „*Mátyás-címeres kályha*”¹¹⁹ (30. kép) esetében –: a korszak és a mesterségbeli tudásnak megfelelő kompozíciós elrendezésben és minőségben. Ezeken a hordozókon megjelennek azok a jelenetek, figurák, amelyek mindenki számára (még ha helyi verzióban is, sajátos színezetet kapva az adott közeg szokásainak és kifejezési formáinak megfelelően) ismertek és érthetőek voltak.

Azonban a változatosság nemcsak a megjelenített motívumokból, hanem a méretből, kialakításból is fakad, ahogy a kályhák jellegét erősen befolyásolják a csempék díszítésén túl a mázolás adta lehetőségek és a tagoló elemek egymáshoz való viszonya is. Előbbi esetén az *ólommáz* a legmeghatározóbb, tehát a zöld, a sárga és a barna színek a leggyakoribbak, de elmondható, hogy a (legolcsóbbnak számító) zöldszín dominál. Majd *ónmázat* is használva sikeresen kísérleteztek a sokszínű mázzal is egy-egy kályhacsempén: megjelent a fehér, a kék és a barnáslila, így a jelenetek igen részletgazdag módon voltak színezhető-kivitelezhetőek. A polikróm kályhák a 15. század közepén jelentek meg, majd a század végén, a 16. század elején megjelentek az ecsettel festett előlappal bíró csempék is. A színekkel való kísérletezés mellett a méret növelése is olyan jellegű kihívás a mester számára, amellyel tudását igyekszik reprezentálni a vetélytársak felé a megrendelői igényeket is kielégítve.

A tagoló elemek esetén beszélnünk kell a kályhák általános felépítéséről: a lábazaton nyugvó alsó, *tűzteret* magában foglaló rész jellemzően téglatest alakú. Egy vagy két oldalával a helyiség falához illeszkedik, s nincs közvetlen tüzelőnyílása: azt általában egy másik szobából vagy a folyosóról lehet elérni, aminek köszönhetően maga a fűtött szoba füstmentes marad, bár így a világítást (a kandallóval ellentétben) nem segíti a kályha. A négyszög alakú kályhacsempéket kötésben szokás feltenni, ezzel fokozva a szilárdságát, illetve a sorok végét gyakran külön erre a célra kialakított *sarokcsempék* zárják. A kályha alsó- és felsőrészét *párkánysor* köti össze,

¹¹⁹ BUZÁS – LÖVEI 1993.

amely egyfajta átvezetés a szűkebb felső részhez, és ugyancsak alkalmas a díszítésre. A felső, toronyszerű rész az impozánsabb: eleinte sokszögalaprajzú, később kerek vagy ovális metszetű (mint például az ún. „regensburgi” kályha esetén). Ezt az *oromcsempék* vagy a *koronázó párkánycsempék* sora zárja, amelyet párkány vagy díszesebb pártázat is koronázhat, míg magát a fűtőtestet *kupola* zárja. Ide, a kályha felsőrészére kerülhetnek azok a kályhacsempék, amelyekben a mester technikai bravúráját is megcsillogtathatja: az inkább téglalap alakú csempék lehetnek zárt vagy áttört előlapúak (mint a „lovagalakos” kályha esetén), formázhatnak fülkét is, amelybe akár (a korábbi gyakorlat alapján) kézzel mintázott kerámiaszobrocska kerülhet.

A kályhacsempék minden településtípus leletében előfordulnak: kolostorok, templomok, várak, uradalmi központok, vidéki települések, városi lakóházak leletanyagában egyaránt, s könnyen megállapítható, hogy a domesztikált terek karakteres kisarchitektúrái voltak, melyek így a gyakorlati funkciók mellett más feladatokat is képesek ellátni, amelyekre azonban nem mint terminológiai kérdésre érdemes kitérnünk, hanem mint tanulságra az emléktanyag részletes megismerését követően, hiszen azok a kályhacsempék képhordozói jellegéből fakadnak.¹²⁰

A jelenlegi kutatási eredmények nem igazolják, hogy a városokban jelentek meg először és jutottak el vidékre a kályhák, még ha a motívumkincsek terjedésében lehet is szerepe az udvaroknak.¹²¹

Igen csekély mennyiségű – hazai – írott és képi forrás maradt ránk a tárgyalt időszakból, amelyek a kályhákat és a kályhacsempéket említik, az inventáriumokban is csak a 16. század második felében jelennek meg hangsúlyosan. A következőkben tárgyalt leletekből azonban jól látszik, hogy az uralkodók, a főurak és a főpapok is, sőt lehetőségük és igényük szabta keretek között a jómódú polgárság is igyekezett a kályhát nemcsak mint modern tüzelőberendezést beszerezni (Függ. 17.), de demonstrálni birtoklásával a jó ízlést is, akár folyvást a legújabb típus felállításával is.

A kályha kifejezés az irodalmi német *Kachel* szó előzményéből, az ófelnémet *cachaláb*-ból eredeztethető, s – kifejezetten a csempére vonatkoztatva – már a 15. század végén is ismerték. A kályha megnevezése latinul *fornax*, magyarul *kemence* a források alapján.¹²²

¹²⁰ A kályhák és kályhacsempék további funkcióiról ld. a 6. fejezetet.

¹²¹ HOLL 1984.

¹²² A szó ismeretére példa Georgius Kalyha vezetékneve, mellyel 1498-ban találkozunk, vö: SZAMOTA – ZOLNAI 1902–1906, 442. (és persze párhuzamai más nyelvekben is megvannak, elég Konrad Kachelofenre gondolnunk, aki 1450 körül született és 1529 körül elhunyt lipcsei könyvárus, nyomdász volt). Míg a jelentésre példa egy 1522-

Mint a nemesség és a jó módú polgárság számára is fontos státuszszimbólum drága és kényes befektetésnek számított, így a források is főként a gyakori javításokról tesznek említést. Zsigmond lengyel herceg (1467 – 1548) budai tartózkodása alatt keletkezett számadásai közt 1500. március 5-én („*a reformatione fornacis in stuba domini principis dedi XII den. ung.*”), majd június 11-én („*a reformatione fornacis in stuba domini principis dedi VII den ung.*” és augusztus 25-én („*a reformatione fornacis, quam blasno destruxerat et pro ollis dedi X den. ung.*”) is találkozunk a kályhajavításról szóló bejegyzésekkel,¹²³ jól látható ezekből, hogy folyamatosan karbantartják őket: először 12 denárba kerülő munkát végeznek, majd ugyanezen a kályhán egy hét denáros javításról értesülünk a nyár közepéről, az ősz végén pedig az udvari bolond tesz tönkre egy kályhát, amikor is a kályhaszemeket is cserélni kellett, ez tíz denáros művelet volt.

Estei Hippolit (1479 – 1520) esztergomi érsek esztergomi szobájában 1489-ben javítják a kályhát („*Kaza per conzatura dele stufe del Reverendissimo duc. –, din 22*”). Ez az adat nemcsak azért érdekes, mert egy 22 denáros javításról értesülünk, de azért is, mert egy név szerint ismert kályhással, Kaza Györggyel találkozunk benne. Pár év múlva az érsek pozsonyi házában ugyancsak javítások zajlanak 1491-ben az év végén („*Spesa per la casa di Posonio, 31 dezembroper reparation di una stufa*”),¹²⁴ illetve 1520 februárjában, míg budai tartózkodása során folyamatosan problémái adódtak a kályhákkal.¹²⁵

Kályha megrendeléséről még kevesebb adatunk van: az egyik Besztercebányáról az 1482. évi számkönyvből való („*Den Töpfer um einen Ofen dem Goldschmeiden 2 fl.*”)¹²⁶, amely 2 aranyforintra teszi a fűtőberendezés értékét, illetve 1489 októberében Kaza György állít kisméretű kályhát az esztergomi palotában kályhaszemenként 1 denár értékben, s arról is értesülünk, hogy az alkotás 50 kályhaszemből épült fel („*ditto per pignatte per stufa piccola:*

es („*Bechÿ kalha noua pro fornacibus tribus*”) és egy 1549-es adat („*Az kemencehez kelet uy kalyha hatuan*”), idézi: SZAMOTA – ZOLNAI 1902–1906, 442. Illetve – bár számunkra már kissé kései források – a bajomi vár 1594. évi leltára („*Egi kemencze benne ket kalliha hea*”) és a sopronkeresztúri kastély 1597. évi leltára („*Zeold kal'has kemencze valamj egj nihanj kal'haia megh töröth, belöl vassrostelios*”) is így használja e kifejezéseket, idézi: OROSZ 2017B, 263.

¹²³ DIVÉKY 1914, 22, 39, 54.

¹²⁴ VOIT 1954–1955. 46–87: 114, és 11. jegyzet, illetve 55. jegyzet.

¹²⁵ E. KOVÁCS 1990, 120.

¹²⁶ IPOLYI 1874, 614., IPOLY 2005, 40. o. 6. jegyzet

danari cinquanta: zoe duc. –, din 50)¹²⁷ Estei Hippolit egri püspökként – ahogy az számadáskönyveiből kiderül – 1503-ban két nagy „német módra” (*modo alemanico*, azaz mázas cserépkályhát) készített díszkályhát állíttat fel ott egy mester által, mely 503 frankba került (*„Item solvit uni magistro, qui fecit duas magnas fornaces modo Alemanico in castro et erant necesse propter vetustatem aliarum fl. viginti tres fl 23*”),¹²⁸ de egyszerűbbet e forrás szerint 120 frankért is lehetett kapni még az év végén (*„Item emit provisor pro necessitate castrum unam fornacem cimenti pro fl. quinque cum medio fl. 5. d. 50*”).¹²⁹ Orosz Krisztina további példát hoz a kályhák korabeli értékére: 1536-ban pedig Éleskő várában állítottak fel hat darab, fehér cserépből készült kályhát, amelyeket egy strážnicei kályhámester készített 17 forintért.¹³⁰

Az érték¹³¹ mellett az élettartamra is utalnak e források, ami igen változó lehetett. Ahogy azt Orosz Krisztina is írja, függött a tulajdonos anyagi lehetőségeitől, attól hogy az újabb divatoknak hódolva korábban lecserélte azt vagy inkább fordított gondot a karbantartásra – bár éppen az értékes darabokat becsülték meg jobban, így azoknál jellemző a használati idő kitolódása, azzal együtt, hogy ezeket gyakran javították, óvták vagy akár átrakták.¹³² Arról sem szabad elfeledkeznünk, hogy éppen mint reprezentációs eszközt, fontos lehetett, hogy az új birtokszerzéseket követően lecseréljék azokat,¹³³ erre lehet a lentebb tárgyalandó csábrági eset

¹²⁷ VOIT 1954, 114, és 12. jegyzet.

¹²⁸ E. KOVÁCS 1992, 201., idézi: IPOLYI 1874, 10. ÉS RADVÁNSZKY 1896, 13.

¹²⁹ E. KOVÁCS 1992, 201, idézi: IPOLYI 1874, 10. ÉS RADVÁNSZKY 1896, 13.

¹³⁰ NEUMANN 2006, 75, 79. és rá hivatkozva OROSZ 2017B, 268.

¹³¹ A New York-i The Metropolitan Museum of Art *„Relative Values: The Cost of Art in the Northern Renaissance”* című tárlaton arra tettek kísérletet, hogy a múzeum gyűjteményét úgy mutassák be, hogy a kiállított alkotások korabeli értékét tehénben adják meg: egy Metsys követőnek tulajdonított festmény (*Pihenő szent család*, 1540 k., olaj, tábla, 95,3 × 76,8 cm, ltsz. 32.100.52) öt tehén, egy *Veronika kendője-kárpit* (flamand, esetleg brüsszeli mester munkája, 1525 k., 172,7 × 129,5 cm, ltsz. 41.190.80) 52 tehén, a Jacques du Broeucq köréhez tartozó mester *Karitás-szobra* (észak-francia vagy flamand mester munkája, 139,1 × 44,5 × 31,4 cm, ltsz. 65.110) 40 tehén, míg az *Evangélista Szent Jánost és Sámson harcát ábrázoló* (egyetlen) *sarokcsempé* eszerint fél tehenet ért (15. század vége, sokszínmázas terrakotta, 47,4 × 39,2 × 24, 8 cm, ltsz. 54.57) (164–166. kép).

¹³² HOLL 2002C, 27.

¹³³ Erre utal, hogy Ernuszt Zsigmond, ahogy megszerzi – erőszakkal – a pécsváradi bencés apátságot, azonnal építkezésbe kezd, és felbukkannak a címerével ellátott kályhacsempék az apáti lakosztály területén. WEHLI 2012, 145. DERCSÉNYI 1968, 114. Az itt előkerült kályhacsempékről: HOLL 1958, 272., 97. kép., ill. OROSZ 2012.

is. De az is befolyásolta egy-egy kályha állapotát, hogy az milyen minőségű volt.¹³⁴ Összességében elmondható, hogy öttől ötven évig használták őket.¹³⁵

Képi, kifejezetten a magyar emlékanyagot gazdagító forrást egyetlen egyet ismerek:¹³⁶ a Mátyás-Graduale “E”-iniciáléjának (húsvét utáni hatodik vasárnap) kompozíciójából (190. kép).¹³⁷ A jelenet Dávid királyt mutatja, amint az Úrhoz fohászkodik, Krisztus pedig valóságosan jelenik meg előtte. A helyszínt mindehhez gótikus palotabelső adja. A márványpadló és a famennyezet közt hatalmas, gazdagon faragott, aranyozott trónus díszel a háttérben, ahol a falat három ólomüveges ablak tagolja, az előtérben az imazsámolynál térdel a király, előtte Krisztus alakja látszik. Bal oldalt a teret bársonnyal borított pad választja ketté, mely mögött a zöldmázás cserépkályha magasodik: egészen fantasztikus felépítményt mutatva az alkotás, jelezve számunkra, hogy a pompa és luxus elmaradhatatlan jelképe.

Az alábbiakban a fent bemutatott megfontolásoknak megfelelően különböző közegekből származó kályhacsempe-leletek elemzése következik, felvázolva a lehetséges képi programokat. Megkísérlem a megrendelői háttér rekonstrukcióját is, bemutatva, hogyan hat az a képi tematika által közvetített tartalomra és a kályhához kapcsolható funkciókra. A merítés a Magyar Királyság jellemző tendenciáiba igyekszik betekintést nyújtani, azzal a nehézséggel is számolva, hogy a kályhacsempék nem *in situ* kerültek elő, azok elsősorban másodlagos kontextusból valóak – például feltöltésekből –, tehát nem bizonyított, nem is bizonyítható teljes mértékben, hogy valamikor ténylegesen egy kályhát borítottak. Legjobb tudásom szerint, stílári és ikonográfiai módszereket alkalmazva, illetve a kutatás jelenlegi helyzetét figyelembe véve tárgyalom őket együtt.

3.2. Kályhacsempék Budáról

Budáról, a 15. század második feléből több kályhacsempelelet is ismert számunkra, amelyek közül négy kályha ikonográfiai programjának rekonstrukciós kísérletét mutatom be, az első

¹³⁴ Orosz 2017b, 267.

¹³⁵ HOLL 1971, 184, és 45. jegyzet.

¹³⁶ Kályhaábrázolások kapcsán összefoglaló tanulmány, melyben azt vizsgálja a szerző, hogy milyen típusú helyiségekben működtek a kályhák a 15–16. században: HAZLBAUER 2003.

¹³⁷ SOLTÉSZ 1980, 82. Újabbán: NAGY 2021, 361–362.

három esetén csupán felvillantva, az utoljára tárgyalt esetén pedig bővebben kitérve a lehetséges olvasatra. Ennek segítségével kirajzolódik előttünk, milyen eltérő koncepciók és szándékok húzódnak meg a megrendelések mögött közel egy időben készült alkotások esetén.

3.2.1. Az ún. „regensburgi” kályha

Az ún. „regensburgi” kályha csempéi Gerevich László budavári palota területén folyt ásatai során kerültek felszínre,¹³⁸ ma a Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeumának gyűjteményében található. ¹³⁹ A kályhacsempék szürkésfehérre égett agyagból készültek és zöld ólomházzal vannak bevonva. További példányai ismertek Tatóról¹⁴⁰ és Visegrádról.¹⁴¹ A városi műhelyből, Regensburgból való kályha (ahol megtalálhatók párdarabjai, illetve negatívjai is e csempéknek) alsó részén a négyzetes, fülkés csempéken férfialakok (talán próféták?) és címerek, illetve rozetták kaptak helyet (32. kép). A felső részen szintén fülkés kialakítású, szőlőindás, -fürtös, makkos és tölgyleveles, illetve címert és füstölőt tartó angyalokat ábrázoló csempéket helyeztek el. Nem minden eleme ismert a kályhának, de így is 230-260 cm körüli a feltételezett magassága.¹⁴²

A kályha 1487–1490 között kerülhetett Budára, és a címerek alapján II. Ruper regensburgi coadjuktor (1487–1492), majd püspök (1492–1507) lehetett a megrendelő, tehát külföldi megrendelésről és a kályha idekerülésének hátterében ajándékozásról lehet szó. Ahogy arra Holl Imre felhívja a figyelmet, elképzelhető, hogy Mátyás király (1443 – 1490) szövetségest keresett országa biztosítása érdekében a Habsburgok törekvéseivel szemben: miként a salzburgi

¹³⁸ Budapest I., Budavári Palota, a kályhacsempék előkerültek: kápolnától északra, 1951, 1959–1960 (32. a, b. és c. kép); déli belső udvar, 1949–1961; a külső (II.) szárazárók, 1957; belső (I.) szárazárók, 1960 (32. d. kép); nyugati belső udvar, pince, 1951.

¹³⁹ Ltsz. 85.312.1., 85.312.2., 85.312.3., 52.906., 60.61.1., 85.312.4., 85.312.8., 52.855., 66.256.1., 66.254.1, 52.935., 66.303.1, a csempék között leltározatlan is van.

¹⁴⁰ A tatai csempék B. Szatmári Sarolta ásatai során kerültek elő a tatai vár területéről: északi szárny, pince, 1965–1972. Ma a Kunyi Domokos Múzeum (Tata) gyűjteményében található (ltsz. 68.18.16; 68.18.12).

¹⁴¹ A visegrádi csempék Szőke Mátyás és Buzás Gergely ásatai során kerültek felszínre a visegrádi királyi palota területéről: északnyugati palota, alsó fogadóudvar és északi szárny nyugati homlokzata előtt, valamint déli palota, nyugati torony alatti jégverem, 1985, 1992, 1995. Déli palota, szórvány. Ma a Magyar Nemzeti Múzeum Mátyás Király Múzeumában (Visegrád) vannak (ltsz. 97.169.1.-97.174.2, 97.224.1.)

¹⁴² HOLL 1980, 30–40; KOCSIS 1994, 127–162; KOCSIS – SABJÁN 1998, újonnan további irodalommal: SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR 2018, Kat. 4.22 (B. Ny. D).

érseket és a passauai püspököt is megnyerte – hisz bíztak a támogatás kölcsönösségében –, bajor és pfalzi uralkodókkal is szövetséget kötött, s Regensburg is érintett volt e játszmákban. Bár nem minden címert sikerült ez idáig a kutatásnak azonosítani, talán nem tévedünk, ha azt feltételezzük: a kályha éppen címerekkel való díszítésének háttérében az állhat, hogy ne csak egy grandiózus ajándékot kapjon a remélt védelmező, de egyszerre folyamatos emlékeztetőt is: mind a személyre, aki (feltételezhetően) biztosította támogatásáról a királyt, mind a városra, amely mellé állt a hatalmi harcokban. Egyszerre kér ezzel az alkotással (és emlékeztet e kérésre folyamatosan) személyesen magának és általában városának helyet a tárgyaló asztalnál.

Ebben az esetben csak a képi program az, amelynek segítségével feltételezhetjük, hogy kinek a nézésével számolt a képi program megalkotója, kihez kötődő helyiségbe szánták, s itt konkrétan milyen nyilvános térrel számolt az ajándékozó. A politikai szándék abban az esetben jön létre, ha az ígéret, amelyre utalni igyekszik a diplomáciai ajándékkal, mások számára is deklarált, tehát mások is látják azt képbe foglalva: hiszen az ajándékozás maga is szimbolikus közlés, amely viszonzásra vár.¹⁴³ Nem tudok róla, hogy a leleteken túl lenne írott forrásunk kályhákra mint ajándékokra, így nehéz megítélni, hogy megszokott vagy exkluzív megoldással állunk-e szemben. Mindenesetre az emléktárgy arra utal,¹⁴⁴ hogy drága, de nem egyedülálló tett volt. Érdekes szempontként megjegyeznünk, hogy a diplomáciai ajándék természete és mérete miatt ebben az esetben nem „elrekkenthető”¹⁴⁵ – szemben egy ékszerrel, lóval, vadászsólyommal vagy ezüstékszettel, etc. –, az elfogadást a kályha felállítása teszi nyilvánvalóvá, ahogy az is beszédes lenne, ha használaton kívül maradt volna. Az, hogy két további helyszínről is szó van Tatával és Visegráddal, még izgalmasabbá teszi a diplomáciai lépést, amennyiben elfogadjuk azt az idekerülés háttéréül.

Bár ezen kályha esetén nem beszélhetünk narratív jelenetek soráról, sem képi idézetgyűjteményről, a címeres reprezentáció, a rekonstruálható megrendelői háttér és szándék alapján kibontható és megragadható egy általa közvetített szimbolikus üzenet.

¹⁴³ FLETCHER 2015, 145.

¹⁴⁴ Ld. 3.7.2-es fejezet kályháit.

¹⁴⁵ Más ajándék anyagától és méretétől függően akár tovább is ajándékozható, esetleg beolvasztás után újra felhasználható.

3.2.2. Az ún. „Háromkirályok-kályha”

Kiemelkedő a svájci vagy délnémet eredetű ún. „Háromkirályok-kályha”,¹⁴⁶ melynek párhuzamait is ismerjük Zürichből, Neuenburg, Hallwill és Wädenswil várából, Linzből, Rastattból, Hildburghausenből.¹⁴⁷ Az 1470–1480-as években készült csempék ugyancsak Gerevich ásatása során kerültek felszínre.¹⁴⁸ Ezeken a sárga- és zöldmázás, négyzetes, illetve sokszínűmázás téglalapformájú, fülkés kályhacsempéken krisztológiai jeleneteket, illetve Krisztusra vonatkoztatható szimbólumokat látunk. Az előlapokon medalionokba foglalt újszövetségi jelenetek között megtaláljuk az angyali üdvözlést, a háromkirályokat, a fiókaít vérevel tápláló pelikánt, fiait életre lehelő anyaoroszlánt, fát ölelő oroszlánt, továbbá rozettás és címeres díszű fiókokat, illetve lovagalakok és páncéljában, felfegyverkezve elénk álló királyt (33–34. kép).

Különösen is izgalmas a kompozíciók elhelyezése a fiókokon: az angyali üdvözlés és a háromkirályok ábrázolása esetén is külön-külön fiókon jelennek meg az egyes szereplők, mintegy saját képmezőt kapva, de egyértelműen egymáshoz kapcsolódva, amely jelezheti, hogy képciklusról is beszélhetünk a kályhák képi programját illetően, nem csak képi idézetgyűjteményekről. A térdelő angyal jobbra fordul – kezével mintha mondandóját kísérné –, nyomatékosító mozdulatot tesz, alakját minuszkulákkal írt feliratos – „ave · ma(ria) · gracia · plena” (Lk 1,28) – tekeres veszi körbe megalkotva a keretül szolgáló medaliont. Ennek felső két sarkában hátraforduló sárkányalakokat látunk, míg alul madár alakja rajzolódik ki. A keretből kilép Gábiel alakja, alul nagy redőkben alá omló palástja terül szét, felül a gazdagon, részletekbe menően mintázott szárnyai emelkednek túl a kereten, de domborműveket idéző igényességgel formált arca, mosolyra húzott szája, s a fejét körülölelő göndör fürtök is kiemelkednek a keretből. Mozdulatára felel Mária alakja, aki fejével kissé balra fordul, de alapvetően szemből látjuk térdelő alakját, kezeit mellkasán kulcsolja imára. Az ugyancsak medalionba komponált nőalakot körülvevő motívumok szobabelsőt sejtetnek: jobb oldalt az imakönyve fekszik előtte magas olvasóállványon, bal oldalt kis asztalra látunk rá, amelyen

¹⁴⁶ VOIT – HOLL 1956, 124–128.; BALOGH 1966, 135; HOLL 1983, 205–207.; HOLL 2009, 423–440.

¹⁴⁷ ZIEGLER 1968, TAMÁSI 1995, 19–138.

¹⁴⁸ Budapest I., Budavári Palota, a kályhacsempék előkerültek: kápolnától északra, 1950, 1952, 1959–1960, Savoyai szobortól északra 1949–1961; nyugati belső udvar, pince, 1952. Ma a Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeumának gyűjteményében található meg: ltsz. 85.311.1., 51.1097., 52.822., 85.303.7., 52.3277., 52.1154., 52.3293., 83.524.1., 85.525.1., 83.526.1., 51.1414., 51.2317., 51.2315.

liliomokkal teli váza áll és könyv fekszik. A Szűz ruhája ugyancsak nagy öblökben omlik alá, feje is kiemelkedik a keretből. A kereten kívül felül edények (?), alul sárkány alakja rajzolódik ki. A kompozíciót e leletből több csempéhez tartozó töredékek révén ismerjük, de fennmaradtak párhuzamai.¹⁴⁹ Ilyen típusú a linzi, a rastatti és a hildburghauseni, míg narratívabb a Rötteln várából való angyali üdvözlés Máriája (35. kép),¹⁵⁰ ahol a jelenet háttéréül szolgáló terem üvegablakai is kirajzolódnak, ahogy a Szentlélek galambja is Mária feje felett, de Wyden egykori ferences kolostorából előkerült lelet is ide kíváncsozik:¹⁵¹ itt nemcsak ugyanezt a kompozíciót és motívumokat találjuk meg kissé más ízzel megfogalmazva, de ugyanígy két csempére bontva az angyali üdvözlés mint szent vadászat (avagy a megtestesülés) is megjelenik, melyen Mária az egyszarvúval és Gábiel arkangyal vadászaktyákkal, kezében kürttel látható (37. kép).¹⁵² Ebből a leletből oromcsempe is ismert, az azon modellált építészeti tagok közül férfialak hajol ki, mutat magára és tekint le ránk. Végigtekintve a budai leleten és párhuzamain, további párokat fedezhetünk fel, amelyeket két-két csempére komponáltak: Mária és Gábiel (angyali üdvözlés); a vadász Gábiel és Mária az egyszarvúval; Szent Jeromos és Gergely pápa mint egyházatyák (38. kép); a lovaglók királyok a három királyok sorát rajzolják ki (39. kép), a lóháton ülő, sólymot tartó ifjak a vadászat jelenetét (40. kép), míg az egymás felé forduló lovagalakok a lovagi torna jelenetét imitálják (41. kép). Szépen kiegészítik az utóbbiakat a sétáló párok és a párkányról letekintő, a kilovaglást vagy az udvari játékokat szemlélő alakok sora.¹⁵³ A budai lelet kutatása során bizonyosan csak a kályha alsótestét borító csempék

¹⁴⁹ *Kályhacsempe-töredékek Szűz Mária alakjával az angyali üdvözlés kompozíciójából*, 15. század utolsó negyede (vörösre égetett kerámia, angób, aransárga ólomáz, 1). 7,3 × 5,5 × 1 cm; 2.) 5 × 6,7 × 1 cm; 3.) 5 × 4,8 × 0,8 cm; 4.) 8,2 × 3,1 × 0,6 cm, Budapesti Történeti Múzeum, Vármúzeum, Budapest, ltsz. 1–2.) 85.303.2.1–2., 3.) 2015.104.11.; 4) 2015.105.6.) A képek között kompozíciós párdarabját szerepeltetem Bécsből, hogy az ikonográfiai típus jól látható legyen (33. kép).

¹⁵⁰ *Mária az angyali üdvözlés kompozíciójából*, töredék, 15. század második fele (zöldmáz, Museum am Burghof, Lörrach). Ezzel motivikusan megegyező csempéket találtak Saverneben (Le Centre de Recherches Archéologiques Médiévales de Saverne), Karlsruhe-Durlachban (magántulajdon, Karlsruhe-Durlach) és Innsbruckban (Volkskundemuseum, Innsbruck). Egy további megoldásra példa a kölni karthauzi kolostor területéről előkerült fiók (36. kép)

¹⁵¹ *Mária és Gábiel az angyali üdvözlés kompozíciójából*, 1450–80 (zöldmáz, Wydenchlosterli, Rapperswil-Jona, Stadtmuseum, Rapperswil, ltsz. n.)

¹⁵² Az angyali üdvözlés-ábrázolások további variációjának kályhacsempéken való megjelenéséhez ld. ROSMANITZ 2005.

¹⁵³ További analógiákkal: ZIEGLER 1968.

kerültek elő amennyiben a kialakításukat vesszük figyelembe, a felsőrész nem ismert, így csupán arra hagyatkozhatunk az esetleges ikonográfiai program felvázolásakor.

A kályhacsempéken a kései gótika formavilága találkozik a reneszánsz gondolatisággal a kompozíciós és technikai megoldások tekintetében. A lelet nehezen elemezhető összefüggésében: feltehetően nem minden, ehhez a körhöz tartozó kályhacsempe tartozott egy kályhához.¹⁵⁴ Végig tekintve a töredékeken – figyelembe véve a számos címeres kályhacsempét –, úgy tűnik, a szakrális tartalmakat politikai tartalmak kísérik.¹⁵⁵

3.2.3. A salzburgi vegyesmázás kályha

A 15. század végén és a 16. század elején készültek az ún. „salzburgi műhely” színesmázás kályhái. A budavári kályhacsempék Gerevich László ásatásai során kerültek elő.¹⁵⁶ A századfordulóról való salzburgi műhelyből való kályhák a plasztikai kidolgozás tekintetében jelentenek előrelépést,¹⁵⁷ de töredékességük okán az elemzési lehetőségeink korlátozottak: a budai leletből női fej töredékét, mutatóujjal mutató alak töredékét, madár alakú kályhaszobor vagy kályhaláb töredékét és kerettöredéket ismerjük (44. kép). Az importcikkek kapcsán egyébként itt is felmerülnek az ikonográfiai értelmezés más korlátai is: amennyiben nem ajándékként kerültek ide ezek a kályhák, akkor kérdés, hogy a megbízó ez esetben egy adott műhely munkáját kívánja-e birtokolni, mert az lényeges reprezentációs erővel bír, s a megjelenítésre kerülő képek csupán másodlagosak, vagy ekkor is felléphet a tudatosság kérdése és az ikonográfia program rekonstruálásának fontossága.¹⁵⁸

¹⁵⁴ SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR 2018, Kat. 4.23 (B. J.)

¹⁵⁵ HOLL 2009, 423–440.

¹⁵⁶ A Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeumának gyűjteményében: Budapest I., Budavári Palota, Gerevich László ásatása: kápolnától délre, 1949–1961 (ltsz. 85.318.1.); keleti belső udvar, IV. gödör, 1948–1950 (létározatlan csempe); keleti belső udvar, I. gödör, 1948 (ltsz. 51.2126). Illetve szórvány: 2011.15.11.

¹⁵⁷ HOLL 1983, 204.

¹⁵⁸ HOLL 1980, HOLL 1998B.

3.2.4. A budai „raurisi” kályha

A budavári kályhacsempék Gerevich László, illetve Zolnay László és Végh András ásatásai során kerültek elő.¹⁵⁹ Budán kívül is színesmázás kályhákról Tata¹⁶⁰ és Esztergom palotáiból tudunk.¹⁶¹ A minden bizonnyal a helyi készítésű budai csempék közé tartozik a „raurisi” kályha, amely leletanyag esetén látványosan több gondolatvilág keveredik, a népies hangvételű és a lovagi kultúrát megidéző jelenetek egymás mellett jelennek meg, azonban ennek értelmezésére még nem adott megnyugtató választ a kutatás (45–50. kép).¹⁶²

A kályha megnevezésének oka, hogy Mátyás király idején, párhuzamosan működött Budán és Rauris (Salzburg tartomány) környékén is egy-egy műhely, melyeket összeköt a technika- és komponálásbéli, illetve motivikus azonosság, sőt a teljesen azonos fiókok készítése, előállítása.

E zöld- és vegyesmázás csempék összetartozásáról – amely éppen töredékességük miatt kritikával kezelendő – Holl Imre már írt, utalva azok jellegzetesen fehérre égő, jól iszapolt agyagára, melyen kifejezetten élénkek az ólommázak, de az alakok egyes részeit fehér ónmáz is fedi. E vegyesmázás kályha létrejötté is jelzi, hogy a korban már ismerték a majolikatechnikát. A felsorolt csempék lapos-dongás kivitelűek, s 1485 után készülhettek a stílusuk és a címtöredékek alapján.¹⁶³ Összetartozásukat technikai sajátosságaik, kivitelbeli hasonlóságaik, stílusuk támasztja még alá. Jellemzően alakos díszűek, a figurák szépen kitöltik a csempe felületét, a beállításuk változatosak, zsánerszerűek, gyakoriak a többalakos megoldások. A közel két tucatból nem minden ide sorolható csempedarab kerül az alábbiakban bemutatásra azok töredékessége, így ikonográfiai szempontból való beazonosíthatatlansága

¹⁵⁹ A Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeumának gyűjteményében: Budapest I., Budavári Palota, Gerevich László ásatása: kápolnától délre, 1949–1961 (Itsz. 2011.15.17); keleti belső udvar, IV. gödör, 1948–1950 (Itsz. 52.3354); keleti belső udvar, I. gödör, 1948 (Itsz. 51.2137, 60.231.); déli belső udvar, 1950 (Itsz. 85.320.1., 51.915., 52.3356); nyugati belső udvar, pince, 1950, 1959 (Itsz. 85.305.1, 51.637); kápolnától északra, 1950, 1952 (Itsz. 60.37.1., 51.1247., 78.9.1./3., 2011.15.18), keleti belső udvar, 1949–1960 (Itsz. leltári szám nélkül); belső (I.) szárazárók, 1949–1960 (Itsz. 52.1149); külső (II.) szárazárók, 1951 (Itsz. 52.326). Szórványból került elő: 51.2437, 51.2896, 2011.15.15. Zolnay László ásatása: északi előudvar, 80/9. pince, 1980 (Itsz. 86.196.1, 86.206.1); Végh András ásatásán: Budapest II., Medve utca 9-13., 1994 (Itsz. 95.34.1).

¹⁶⁰ A „raurisi” csempe ma a Kuny Domokos Múzeum (Tata) gyűjteményében, B. Szatmári Sarolta ásatása során kerültek elő: Tata, vár, északi szárny, pince, 1965–1972: Itsz. 68.18.14.

¹⁶¹ HOLL 1983, 222.

¹⁶² BOJÁR 1976.

¹⁶³ HOLL 1983, 217–225; HOLL 2009, 423–444.; HOLL 2001, 353–414.

okán. Datálását a páncélos lovagot ábrázoló kályhacsempe segítségével 1485 körülre helyezik: az általa tartott alsó-ausztriai címer ebben az időszakban volt használatban (45. kép).

A több ásatás során előkerült kályhacsempék, illetve azok fragmentumai¹⁶⁴ közé sorolható két összetartozó töredék, melynek témája egy ép párdarabja okán ismert számunkra, utóbbi, ugyancsak lapos-dongáshátú csempe Raurisból való és a Figdor-gyűjteményből került a bécsi Museum für Angewandte Kunstba.¹⁶⁵ A zöldmázás kályhacsempe-fragmentum ez alapján az Arisztotelész és Phyllis jelenetet örökíti meg (46. kép). A térdelő szakállas, nagy hajú filozófus felénk fordul, köszöntő mozdulatot tesz jobb kezével, míg baljában papírtekercset (?) tart, amelyet kifejezetten személyére utaló attribútumként azonosíthatunk. A hátán ülő hercegnő hosszú ruhát visel, kezében seprűt tart az ostor helyett. Az alakok mögött mustrázott a kerámia felülete, s kúszóleveles pálca keretezi. A nő ruhájának felületének dekoratívágát apró körök adják, ezt a benyomkodott szerszámnyomot, ezt poncolásos felületképzést más zöldmázás töredékeken is megtaláljuk, így Sámson ruháján is ez köszön vissza. A Sámson és Delila jelenet két példányban ismert a leletben (47. kép). Sámson a földön ül, feje a nő ölébe hajtva, akinek kezében olló van, és épp levágja a férfi egy hajtincset. Arisztotelész és Sámson együttes szerepeltetése gyakori a *Weibermacht* toposzában,¹⁶⁶ mely a nőiség hatalmát járja körül: a legbölcsebb és legerősebb férfiakat legyőző, kicselező nőket sorolja fel különböző műfajokban.¹⁶⁷

Ugyanennek a „poncoló” szerszámnak látjuk a nyomát egy mezítelen nőt ábrázoló fragmentumon (48. kép), mely töredékes formájából adódóan az ikonográfiája nem azonosítható, akár Grácia-ábrázolás, akár fürdőző nő¹⁶⁸ – így akár Batsheba is lehet –, a nő életkorszakait bemutató jelenet, de kurtizán, illetve a bujaság perszonifikációja is megjelenhet ebben a formában, ahogy Lukrécia-ábrázolásokra vagy éppen Vanitas-jelenetekre is asszociálhatunk (49. kép). A töredéken hullámokban leomló aranyfürtöket, finoman modellált női testet látunk, melyet a legkényesebb pontokon takar egy zöldre festett lepel, így pedig az előre lépő, lábait keresztbe tévő női alak kecsességét fokozza a fátyol.

¹⁶⁴ HOLL 1983, 217–225.

¹⁶⁵ MOLTHEIN 1909, 325–326.

¹⁶⁶ Vö. 4.1.2. fejezet

¹⁶⁷ A *Weibermacht* toposzát tekinti át: SMITH 1995 és BLEYERVELD 2000.

¹⁶⁸ A fürdők gyakran bordélyházakként is működtek, tehát a kurtizán ilyen megjelenítése nem szokatlan.

A budai leletanyagban további érdekes többszínmázos fragmentumok is vannak, melyek jelenetei részben rekonstruálhatók. Látunk egy lépő lovon ülő párt (50. kép), amint az ifjú felénk fordul, mögötte hosszú ruhájú nő ül, nyakában lobogó kendővel (ez az elem Phyllisnél is megjelenik). A felületkezelése is hasonló az eddig látottakhoz: apró körök díszítik a nő ruháját, az alakok finoman modelláltak. A budai lovaglópárral megegyezőnek tűnő kályhacsempe töredékei kerültek elő Kőszeg várának leletanyagában is. Ez a párdarab sárga festéknyomokkal bír, így valószínűsíthető, hogy ez a darab is színesmázos volt. Holl Imre a 15. század végére keltezi e négyzetes csempét, melyet horonytagos keret díszít.¹⁶⁹ Egy töredék is ide kívánczok, melyen divatos ruhát viselő nőalakot látunk (52. kép), nyakában ugyancsak sál lóg, kezében apró tégelyt tart (hasonló tégelyt láthatunk kurtizánt megjelenítő képeken is, így a Mária Magdolnára való asszociálás korántsem egyértelmű).¹⁷⁰ Ahogy a beállítás és a stiláris jellegzetességek, úgy az öltözetek, a kecses ifjúk, hölgyeik és a lovas alakok is ismerősek (53. kép) a Rajna menti metszők, kiváltképp a Hausbuchmeister (1470 és 1505 között volt aktív) műveiről, a korszak Szerelmekert jeleneteiről, ahogy a kézfogó jeleneteken is ilyen motívumokat találni, s ez ugyancsak megjelenik egy töredéken: itt a gyűrűt átvevő hölgyet láthatjuk (51. kép).

A csoportba tartozik még egy hegedűst ábrázoló töredék is, mely párkánycsempe lehetett (54. kép). Eszerint a zenész a földön fekszik, térde felhúzva, csuklyás ruhát visel. Ennél frappánsabb egy nürnbergi kályhán látható megoldás, ahol ugyanilyen elrendezésben alvó katonák alakjai sorakoznak.¹⁷¹

A következő töredékünk egy igen izgalmas darab, a csempe töredékessége folytán az ábrázolás témája nem beazonosítható: egy férfi lábait széttárja, jobb kezével hátsófelét fogja (55. kép).¹⁷² Ruhája felgyűrődik a derekára, szabadon hagyva mezítelen alsó testét. Bár utóbb táncoló alakként aposztrofálták,¹⁷³ a metszetanyagban elsősorban a bolond alakjával találkozunk ilyen formában,¹⁷⁴ de kályhacsempéken is találunk analógiát (56. kép),¹⁷⁵ ráadásul

¹⁶⁹ HOLL 1992, 43–44.

¹⁷⁰ HOLL 2009, 427.

¹⁷¹ FRANZ 1969, 55.

¹⁷² Obszcén (ágy-) jelenet a 15. század közepi Besztercebányáról is került elő, vö. GRUIA 2007A.

¹⁷³ SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR 2018, Kat. 4. 23g (S. I.)

¹⁷⁴ Ahogy az E. S. mester egyik munkáján is látható a szokatlan formák éppen a Weibermacht-jelenetekkel keveredve is megjelenhetnek, vö. LATE GOTHIC 2021, 126–127.

¹⁷⁵ Kályhacsempén hasonló módon jelenik meg a bolond a coburgi, eredetileg nürnbergi kályhán, vö. ISÓ 2022a.

a coburgi nürnbergi kályhán táncoló párok jelennek meg a további csempéken ugyancsak az udvari szórakozás szcénáit bemutató, bár ennél a kályhánál a képi program sajátos olvasatát tudjuk rekonstruálni.¹⁷⁶

Különleges és számtalan metszetszámokról is ismert az indadíszes csempe kompozíciója, amelyen a két középső levél emberarcú (angolul „Green Man”, avagy németül „Grüner Mann”), s kék, zöld és sárga színű mázzal díszített (45. kép).¹⁷⁷ Az anyagban további töredékek is vannak, melyek témája nem beazonosítható (iratszalag töredéke, ruházat, akantuszleveles díszek), csak sejthető: több páncélos vitézt ábrázoló darab is van, ebből az egyik a terpeszben álló harcost látjuk, ahogy jobbát kardjának markolatán tartja, egy másik, kezében címerpajzsot tart, páncélja finoman kidolgozott, s a harmadik feltehetően a Dávid és Góliát jelenet filiszteusa (57. kép). Küzdelmüket mustrázott aransárga háttér kíséri. Dávid – aki különálló töredékként került elő, és feltehetően ennek a kályhacsempének a része volt – zöld ruhában, lilás kihajtóval áll előttünk, míg Góliát páncélja fehér, csizmája barnás fekete, így tornyosul az ifjú felé. A benyomkodott köröcskével való mintázás itt is megjelenik, s az akantuszleveles keret is, amit további töredékekből is ismerünk. Ehhez a csempéhez van hozzáépítve egy másik is, mely egy vadembert ábrázol, tehát ez egy sarokcsempe kellett, hogy legyen (58. kép). A vadember zöld pajzsot tart, ami a háttérhez hasonlóan mintázott. Alakja gyakori szereplője a legkülönbözőbb alkotásoknak, általában kezében husággal jelenik meg, harc közben.¹⁷⁸

A szőröstestű vadember egy másik, ugyancsak sarokcsempén is megjelenik (59. kép), melynek az a különlegessége, hogy míg a rövidebbik oldalon ő jelenik meg, a teljes oldalon egy próféta alakot látunk és írásszalagján a „Jacob · pro · p(heta)” szavak olvashatók. A leletben – amennyiben ténylegesen ide tartozik – az egyetlen prófétaalak, de a közvetlen párhuzamként felhozható raurisi leletben az Arisztotelész és Phyllis-jelenet mellett ismert Malakiás próféta és mandragórából kibúvó vadember ábrázolása is (60. kép), így nem volna példanélküli e lelet esetében sem. Megjelenítése azért is érdekes, mert a kályhákban – eddig úgy tűnt – ritkaság, különlegesség, hogy a szakrális és profán témák keveredjenek, a korszak anyagára ez nem

¹⁷⁶ Vö. 4.1.3. fejezet

¹⁷⁷ A „Green Man”-ről: BASFORD 1998.

¹⁷⁸ Ld. 4.1.4. fejezet.

jellemző – bár pont a felvidéki anyagban találunk erre több példát is¹⁷⁹ –, de ott érezhetően más, kiegyenlített arányban vannak jelen a szent és a profán tartalmak képviselői.¹⁸⁰

Az itt előkerült kályhacsempék, illetve azok fragmentumai több ásatás során kerültek elő. A budai kályhacsempék jelenetei több gondolatvilág keveredését jelzik. A tematikán belül az udvari jelenetek mellett – amilyen a lovag, udvari zenész –, az egyházi és a világi gondolatkörben is megjelenő (bibliai és „ókori”) alakok találhatóak meg (akkor is, ha középkori legendájukkal kerülnek ábrázolásra). Utóbbiak a balgaságot, az emberi esendőséget jeleníthetik meg, így szakrális megközelítésből mint a bűnt allegorizáló alakok kapnak szerepet, míg a profán közegben példázatként vagy könnyedebb jelentéstartalommal is megjelenhetnek. Sámson, Arisztotelész és Dávid ebbe a témakörbe való sorolása egyértelmű, de a vadember is könnyen megfeleltethető az érzelmeit, vágyait megfékezni nem tudó emberrel. A témák nagy része – bár töredékesen – de a férfi és nő kapcsolatát, a szerelem témakörét járják körbe, annak szinte minden aspektusát bemutatva: a szép, szelíd pároktól az obszcén részletekig, az érzélem-érzékiség meglepően széles skáláján.¹⁸¹

A kályhacsempéken végigtekintve és a próféta jelenlétét látva, a moralizáló tartalom kerül előtérbe, aki így a szexuális élvezetek veszélyeire, a női csalárdság mindenkori jelenlétére, az érzékiség veszedelmeire utal, s azok megzabolázásának szükségességét fogalmazza meg. A próféta mintha nemcsak az írásszalagra mutatna, de figyelmeztető gesztussal emelné fel ujját. A szakrális és profán világ találkozása által előbbi mintegy kommentáraként szolgál a világi jeleneteknek. Ennek párhuzamát ismerjük: metszetsorozatok feliratai figyelmeztetnek bennünket gyakran profán és mitológiai témájú aktábrázolásokat kísérve a helyes, erkölcsös normákra.¹⁸² Érdekességük, hogy pontosan azt teszik elérhetővé ezek a képek, amit a felirataikkal tiltani igyekeznek, ezzel a decorum szabályának ugyan megfelelnek, azonban

¹⁷⁹ A besztercebányai Ebner-kályha képi programján túl az itt tárgyalt páricsi is ide kívánczodik példaként, vö. 3.6. fejezet.

¹⁸⁰ A kályha ikonográfiai programjának elemzéséhez: MEZEI 2013, 271–300.

¹⁸¹ A raurisi (Salzburg) csempék között az Arisztotelész és Phyllis jelenet mellett ismert Malakiás próféta, mandragóra vademberrel, egy nyomorék és egy pék ábrázolása mellett, de utóbbival Raholca várának kályhacsempéi is egyezőséget mutatnak. Stílusuk mellett a poncoló szerszám, az akantuszleveles keret, a mustrázott háttér is egyezik a budai csempéken láthatókkal. E fiókokról bővebben: MOLTHEIN 1909, 325–326, Abb. 92–95; RADIC – BOJČIĆ 2004, 256–301; GRUIA 2013, 59, 111–112, ill. Kat. 330–338.

¹⁸² Feliratok a képeken, ill. öt érzék sorozatok: VELDMAN 1990–91, 124–141; NÉMETH 2004, 127–139; DAWN OF THE GOLDEN AGE 1993, 342–344; KAUFFMANN 1943; NORDENFALK 1985, 135–154.

sokkal inkább az érzéki örömök természetes kiélésének eszközeinek tekinthetők (61–63. kép). Ezen esetekben a mitológiai – vagy akár a bibliai jelenetek, gondoljunk Batsheba fürdőzésére vagy a Lót és leányai történet adta lehetőségekre – csupán kerettémái a meztelen test ábrázolhatóságának. Ennek talán leglátványosabb és legátlátszóbb alkalmazásával találkozunk a Giulio Romano (1499 –1546) rajzolta, Marcantonio Raimondi (1470/82 k. – 1534 k.) által metszett *I Modi* sorozatban, mely jeleneteit Pietro Aretino (1492 –1556) írásai kísérték,¹⁸³ s a műben az egyáltalán nem burkolt erotikus tartalmak az istenek szerelmeinek ábrázolása mögé bújtatták igen „átlátszó” módon: az egyes pozitúrákat kísérik is ennek megfelelően feliratok, de attribútumokat nem látunk, a mitológiai rátét fátyolszerű csupán. Az elvilágiasodás ilyen jelensége természetesen nemcsak az itáliai reneszánsz művészetében érhető tetten, de jelen van a németalföldi és a német művészetben is, elegendő Lucas van Leyden (1494 – 1533) vagy Hans Baldung Grien (1484/1485 – 1545) metszeteire gondolnunk. A témák profanizálódása a társadalmi igények megváltozásával találkozva új művészeti célokat, megoldásokat jelentenek, melynek ez egy sajátos, de népszerű ága lesz. A művészeti alkotások megrendelőinek és befogadóinak köre is szélesedik a korszakban többek között a metszetek elterjedése és elérhetősége okán, amely nem kis mértékben a műhelygyakorlatokra is hatással lesz,¹⁸⁴ s a kommercializálódás a feldolgozott témákban is megmutatkozik.

Ezek a jelenetek – utóbbi példáink esetén már igen nehézkesen – alkalmasak a morális tartalmak hordozására, de ezek igen látványos módon csupán az illem, szokás miatt fogalmazhatók meg e képek kapcsán, s kerülnek kimondásra, de nem ezek a tartalmak-érzelmek azok, amelyek valójában kiválóan a szemlélőben.

A *Weibermacht* jeleneteire is igaz, hogy történeteik szerint gyakran van szemtanú (ez visszatérő motívumuk), hiszen azzal tud a megszégyenítés révén riasztóvá válni, a kályha esetén pedig ezek a nézők mi magunk vagyunk, a felhasználók válunk a leleskedővé – ahogy például a vének és a Zsuzsanna fürdőzését ábrázoló festmények nézői is¹⁸⁵ –, s a *voyeur* számára ez a kályha kendőzetlenül tesz láthatóvá erotikus tartalmakat.¹⁸⁶ A magát takargató, de mégis meztelen nőalak esetén pont a megismerés vágyában rejlik a provokáció, a fátyolszerű ruhadarab a sejtelmesség érzetével szítja, fokozza az erotikus felhangokat és éppen, hogy

¹⁸³ WOLK-SIMON 2008, 43–58.

¹⁸⁴ Vö. 5. fejezet.

¹⁸⁵ NÉMETH 2015, 129–136.

¹⁸⁶ KENNETH 1986, 15–17.

kiemeli az alak nőiességét.¹⁸⁷ Azonban e figyelmeztetések – a próféta jelenléte – egyáltalán nem garantálják azt, hogy a néző valóban az elvárt erkölcsi tanulságot vonja le a látottakból. Kiváltképp, ha arra gondolunk, hogy konkrétan a Phyllis-téma nem ismert¹⁸⁸ máshonnan a magyar középkori emlékből,¹⁸⁹ így egyáltalán nem bizonyos, hogy a korabeli néző a filozófust látta a férfialakban és hogy a hozzá kapcsolódó morállegendákat idézte fel, s ennek megfelelően tudatosította azt, hogy hogyha a legbölcsebb férfivel ezt tette egy nő, akkor egy éretlen ifjúnak igencsak óvakodnia kell. Ugyan csupán a kályhacsempe kiképzéséből adódik, de a tartalomhoz jól illik, ahogy a próféta mintegy hátat fordít a vadembernek, kidomborítva ezzel ítéletét: a hivatalos, elvárt magatartási modell fogalmazódik meg intésével, ennek azonban igen csekély lehet a visszatartó ereje.

A nőiség kettős megítélése jelenik itt meg: egyrészt erotikus töltettel találkozunk, a nő mint a gyarlóság képe, a rossz és a szexuális vonzerő miatti veszély forrása áll előttünk, miközben lehet az erényesség, tisztaság képe, az égi szerelem tárgya, a testiségtől eltávolított, szentként imádott idea, eszményített alak. Ez a Janus-arcúság, amely a két véglet megjelenítésével kívánja elkerülni, hogy ítéletet kelljen mondania: a humor és a satíra, illetve a szarkazmus visszatérő eszköze e képi programoknak.¹⁹⁰

Jelen kályha – már csak a helyszín miatt is, ahol a funkcióját betöltötte – egy szellemes dekoráció, mely a provokatív eroticizmusnak ad helyet, ahogy a korabeli metszetek tömkelege is. A képi program létrejöttének szükségszerűsége adott, ennek ad helyet a korhangulat, melynek része a változó vallásgyakorlat, az elmélyültebb hitélmény iránti vágy és a morális felemelkedés igénye, a satirikus hangvétel és egyfajta általános szarkasztikuság, amiben nem egyértelmű, hogy a doktrínák rajongása vagy gúnyolása történik-e meg, érzékelhető a változás kívánása, mindennek pellengérré állítása, társadalmi feszültségek, miközben a kulturális élet része a könnyed szórakozás, a kockajáték és a szerelem. A hatóság – gondoljunk itt akár a városi vagy az egyházi elvárásokra – szabályokkal próbálta e jókedvet megfékezni,¹⁹¹ vagy ahogy a

¹⁸⁷ PÓSÁN 2002, 27.

¹⁸⁸ Csak a kerettéma, ahogy arról a 4.1.2.-es fejezetben is lesz szó, illetve irodalmi emlékekben nevesítik a filozófust, de a képi ábrázolással való összekapcsolásuk nem biztos, hogy megtörtént: FÜGG. 5. és 6.

¹⁸⁹ Korábban erről: MEZEI 2015B.

¹⁹⁰ Újabban átfogóan: THE UGLY DUCHESS 2023.

¹⁹¹ A *Budai Jogkönyv* a lányát erkölcsstelenségre kényszerítő anyát zsákba kötve vetteti a Dunába, s a büntetés végrehajtása látványossággént volt megszervezve: *Hajdani bűnök – hajdani büntetések*, In: ZOLNAY 1983, 159–164.

Prédikátorok könyvében olvashatjuk: „*Mindennek megvan az órája (...) ideje az ölekezésnek, és ideje az öleléstől való tartózkodásnak.*” (Préd 3,1–5). De elegendő a korszak bibliakommentárjaira gondolnunk, melyek az Ószövetség pikánsnak nevezhető részleteit – különösen a fiatalok számára – olvasásra nem ajánlják.¹⁹² Erasmus (1466 – 1536) és Johannes Molanus (1533 – 1585) is elítéli a szent és profán dolgok öszemosását és az erotikus jelenetek ábrázolását – amik mint láthatjuk, itt megtörténnek –, hiszen „*Ha a pajzán szemek nincsenek kellően kordában tartva, a balga fiatalság hanyatt-homlok a bűnbe rohan.*”¹⁹³ Tehát amennyiben elfogadjuk, hogy a megjelenített témák közt kereshető kapcsolat, akkor elmondhatjuk, hogy ugyan megfelel a közerkölcsnek, abban az értelemben, hogy a próféta jelenlétével mintegy legitimálja a provokatív tartalmakat – hiszen így tud rámutatni arra, hogy mit ítél el, mi a nem kívánatos –, valójában az érzéki vágyak közvetett, palástolt megfogalmazásával találkozunk, sőt nemcsak a vágyak, de annak tárgya is megtestesül.

A próféta megjelenítésével lehetséges az erotikus tartalmak, a szerelem és testiség tárgykörébe tartozó toposzok ábrázolása, ez a rögzült köznapi viselkedési formákkal is harmóniában van, hiszen a trágárság megörökítéséhez szükséges az illendő keret létrehozása. A prűdmentes középkor bár létezik, úgy tűnik, a képi ábrázolások során, melyek forrásként szolgálhatnának az erről alkotott képünk árnyalásához, elengedhetetlen volt a sikamlós gondolatok illendőség keretein belül való megjelenítése. A középkori szigorú tiltások ellenére, melyek elsősorban a klerikus álláspontot tükrözik,¹⁹⁴ az ettől független emlékek egy szabadosabb szerelemfelfogásra engednek következtetni, melyet jelen esetben is tetten érhetünk.¹⁹⁵ Ekképpen e középkori alkotás és szellemi közegének megismerése révén – történeti keretben értelmezve az ikonográfiai elemzés eredményeit –, az adott réteg gondolkodásmódjához kerülhetünk közelebb, hiszen a módosabb polgárok, nemesek, főurak használati tárgyainak nagy része megegyezik a paraszti réteg eszközeivel: a díszesebb kivitel mellett a különböző források világítanak rá a társadalmi rétegek kulturális különbségeire,

¹⁹²NÉMETH 2004, 134.

¹⁹³ Olvashatjuk Jan Saenredam Hendrick Goltzius (1558. –1617) műve után készített metszeten, mely az öt érzék sorozatból való, s a Látást ábrázoló metszetet kíséri (62. kép). NÉMETH 2004, 135.

¹⁹⁴ PÓSÁN 2002, 26.

¹⁹⁵ Elegendő Giselbert de Mons, a 12. századi francia krónikás feljegyzésére gondolnunk, melyet urával kapcsolatosan fogalmaz meg, idézi: DUBY 1987, 322.

melyek okait az eltérő tanultságon kívül a személyes preferenciák közt kereshetjük, s amelyeket az adott régióra hatással lévő eszmeáramlatok árnyalnak.

Jelen kályha jelenetekben gazdag, így nemcsak színei tobzódásával, finoman modellált jeleneteivel, de a beállítások sokszínűségével is hatásos tárgy lehetett, s bár a pontos működési helyét nem ismerjük – de tekintve, hogy a budai vár területén állt –, jómódú megrendelőt sejtet. A kettősség, ami megjelenik a témákban – a szerelem stilizálása: a tréfa trágár, a szerelem obszcén, de az udvari illemnek megfelelő a hangvétel és az udvarlás is tartózkodó¹⁹⁶ – jól illik a korszak hangulatához.¹⁹⁷

Gyakran hozzák egyébként párhuzamba ezt a leletanyagot a hohensalzburgi kályhával: annak egyes részletei azt sejtetik, hogy e mű mestere Ausztriában folytatta munkásságát, s negatívjait használhatták e kályhánál.¹⁹⁸ Fontos megjegyeznünk, hogy egyes elemei okán érdemes a coburgi nürnbergi vegyesmázás kályhát is figyelembe venni, ahogy egyes jelenetei okán már utaltam rá.¹⁹⁹

3.3. Nyitra – a városháza kályhája

A nyitrai leletet Marió Bielich és Marián Samuel közölte 2007-ben:²⁰⁰ a Mostnej utcában zajló ásatások során több száz kályhacsempe került elő, melyek a 15. századtól a 19. század végéig terjedő időszakból valók.²⁰¹ A középkori csoportok közt természetesen helyi termékek is előfordulnak, ahogy a régészeti leletek egyben azt is jelzik, hogy a 16. század első felében a tehetős polgárok itt is igyekeztek cserépkályhával felszerelni otthonaikat.

A késő gótikus fiókok 2003-ban kerültek elő, amelyek növényi ornamentikával, geometrikus motívummal és alakos dísszel ellátottak. Utóbbiak főként ószövetségi témákat jelentenek, de sok esetben különleges, ritka ikonográfiai megoldással. Az Ádámot és Évát a tudás fája mellett találjuk, kezükben egy-egy ág, és a jobb oldalt álló nő kezében az almát is láthatjuk, a kígyó

¹⁹⁶ HUIZINGA 1976, 82–90.

¹⁹⁷ És ugyancsak felveti a Neidhart-recepció jelenlétének lehetőségét, vö. 4.1.3.-as alfejezet.

¹⁹⁸ Legutóbb erről további szakirodalommal: SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR 2018, Kat. 4.24 (S.I.)

¹⁹⁹ Ld. a 4.1.3. fejezetben.

²⁰⁰ BIELICH – SAMUEL 2007, 78–90, 102–105.

²⁰¹ A kályhacsempek ma a Nyitrán vannak (Archeologický ústav Slovenskej akadémie vied).

pedig a fa törzsére tekeredve kínálja őket. A fa tetején a pelikán fészket látjuk és azt ahogy a madár vérével táplálja fiókáit (64. kép). Az alma a bűnbeesés szimbólumaként, a saját vérével táplálékul adó pelikán Krisztus áldozataként és egyben a megszabadulás szimbólumaként kerül egymás mellé: Krisztus az új Ádám, aki megszabadít bűneinktől – deklarálja a kép olvasata.

Az egyik csempén a medvével viaskodó férfit Dáviddal azonosítja a szakirodalom,²⁰² más esetekben oroszlánnal való küzdelemként írják le a jelenetet.²⁰³ A bal oldalt álló hosszú hajú férfi lándzsával szúrja át a vadállatot, amelyet jobbról kutya marcangol (65. kép). A kompozíció közepén, a két alak között virágmotívum tölti ki a teret. A vadállat amennyire medve vagy oroszlán, úgy akár párduc vagy farkas is lehet: az bizonyos, hogy gyakran utalnak ilyen jelenetekkel a pogányságra és az azzal való hadakozásra. Sámson harca itt is megjelenik, ami egyszerre jelent izgalmas harci jelenetet, így az oroszlánnal való küzdelem kerettémává szelídül, de Sámson Krisztus ószövetségi prefigurációjaként is értelmezhető (66. kép). Azt is érdemes megjegyeznünk, hogy Dávid medvével és oroszlánnal is megküzdött, így akár mindkét jelenet köthető az ő történetéhez (1Sám 17, 34–37).²⁰⁴

Szent György viadala ugyancsak megjelenik a leletben, két variációban is (67. kép). A téglalap alakú csempe esetén a kompozíció alsó felét tölti ki a lóháton elénk lépő szent alakja, amint a csempe alsó részét kitöltő, fekvő sárkányt szúrja le. A szent feje mellett, jobbra a hercegnő térdelő alakja látszik fején díszes koronával, kezében kötéllel (?). A másik oldalon három tornyú város képe tölti ki a teret, címerpajzshoz hasonlatos elrendezésben, amelyet a kutatás Nyitra városi címereként azonosít.²⁰⁵ A négyzetes formájún a lovag fejével egy vonalban, jobb oldalt található a hercegnő, bal oldalt ugyanott egy virágmotívum tölti ki a teret. Szent György itt keresztes koronát visel.

²⁰² BIELICH – SAMUEL 2007, 81.

²⁰³ GRUIA 2009, 484.

²⁰⁴ „Dávid azonban így felelt Saulnak: Pásztor volt a te szolgád apja juhainak mellett, és ha jött egy oroszlán vagy medve, és elragadott egy bárányt a nyájából, utánamentem, leterítettem, és kiragadtam a szájából. Ha pedig ellenem támadt, megragadtam a szakállánál fogva, leterítettem, és megöltem. Leterítette a te szolgád az oroszlánt is, a medvét is: így jár majd ez a körülmetéletlen filiszteus is, mint azok közül bármelyik, mivel csúfolta az élő Isten seregét. Azután ezt mondta Dávid: Az ÚR, aki megmentett engem az oroszlán és a medve karmától, meg fog menteni ennek a filiszteusnak a kezéből is. Saul így felelt Dávidnak: Menj el, az ÚR legyen veled!”

²⁰⁵ GRUIA 2009, 243. Én magam nem találtam meg Nyitra városának ezt a címerét, de a zabori bencések pecsétjét, amely háromtornyú épületet mutat kapuval, igen (70. kép).

A következő kompozícióban három egymás mellett álló alakot látunk, mindegyikőjük fejét glória övezi és országalmát tartanak a kezükben (69. kép). A hatalmi szimbólum és a glória is arra utal, hogy királyszenteket látunk. Adja magát, hogy Szent Istvánval, Imrével és Lászlóval azonosítsuk őket, bár Szent Imrének elsősorban a lilium, esetleg a kard az attribútumai. Első ránézésre bár különös ez az ábrázolásmód, azonban a háromkirályokat sem szokás így megjeleníteni: a magyar királyszentek sorában ritkán, de előfordul, hogy országalmát kap Imre, ahogy erre példa a Képes Krónika miniatúrája,²⁰⁶ illetve Gömörirákos és Kövi templomának freskói is.²⁰⁷

A lelet egybetartozását a figurafelfogás, a részletek kidolgozása jelzi, például a férfi és nőalakok esetén a haj megegyező modellálása: a férfiak haja jellegzetesen két tömött részre oszlik, a nők haja fejüket övezi koszorúba fonva. A kályhacsempék egyszínű, barnamázzal készültek, de nemcsak a sokszínűség hiánya miatt maradnak el a korábban látott budai csempék minőségétől. Stílusuk is egyszerűbb figurafelfogást jelez, az ábrázolások bár részletekbe menők, elbeszélő jellegűek, nem részletgazdagok: sematikusak.

A kályha elképzelhető, hogy a nyitrai városházán vagy a városi tanács által is használt helyiségben állt, de egyelőre nem sikerült ennek eredeti helyét régészetileg biztosan azonosítani.²⁰⁸ A lelet a régi piactér és a templom közelében került elő, így nemcsak a városi címer lehet az érv mellett, hogy kiemelt, esetleg a közösség számára is szimbolikus helyen állt, amennyiben mégsem nyilvános térben funkcionált, egy gazdag polgár tulajdona lehetett. A képi tematika mindenesetre jól illik a városháza funkcióhoz: nincsenek profán témák, a kizárólag keresztény témájú, főként ószövetségi jelenetek, amelyek Krisztus áldozatának előképei, a bűn legyőzésének szimbólumai. A pogányon való győzelem, a keresztényt elnyomókkal szembeni sikeres küzdelem megtestesítői, a jó felülkerekedésének allegóriái, mintegy emlékeztetve a város vezetőit a feladatukra, a tőlük elvárt eredményekre (akár az ítélet- vagy igazságszolgáltatástáblák esetén).²⁰⁹ Mindez pedig helyi mester által készült kályhán,

²⁰⁶ *A legszentebb Imre herceg haláláról*, 1358 (illuminált pergamen, 300 × 210 mm, Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Budapest, OSzK CLMAe 404, fol 22v [044/53 rubrika]), ld. WEHLI 2007, 92–95, ill. WEHLI 2009, 100–101.

²⁰⁷ Ezúton is köszönöm Szakálos Éva értékes észrevételeit és segítségét.

²⁰⁸ GRUIA 2009, 107.

²⁰⁹ A világi ítéletek – mint Cambyzes, III. Ottó vagy Traianus és Herkinbald ítélete – gyakori és megfelelő, illő témája volt a város tanácsstermekben elhelyezett alkotásoknak, vö. AINSWORTH 1998, 60–73, HARBISON 1976, 56–62, VELDEN 1955, 5–39, TROESCHER 1939, 139–214.

jelezve számunkra, hogy a város bírt a – technikai és reprezentációs szempontból is – speciális igényeket is kielégítő kézműiparral.

3.4. Kályhacsempék Csábrágról – avagy az érsek látogatása

Azt, hogy a csábrági vár kályhái között minimum egy, a besztercebányai ún. Bothár-műhelyhez²¹⁰ köthető fűtőberendezés állt, már a 2013-as besztercebányai *Krása kachlíc* című tárlaton is látni lehetett az ott bemutatott, korábban nem publikált töredék alapján (71. kép).²¹¹ A töredék rovátkolt szegélyű palástot és tégelyt tartó jobb kezét mutat, éppen azt a részletet, amely alapján párhuzamok nélkül is bizonyosak lehetünk abban, hogy Mária Magdolnát ábrázolta a fiók, de ugyanennek a jelenetnek ép példányát ismerjük Selmecebányáról²¹² és Ipolyságról²¹³ is, így a csábrági az ábrázolás tekintetében részletekbe menően rekonstruálható (72. kép).

2013-ban folytatódtak a helyszínen az ásatások Ján Beljak és Mordovin Maxim vezetésével, s 2015-ben további alakos kályhacsempék kerültek itt elő.²¹⁴ Ezek a jelenetek a műhely produktumai közt, különböző helyszínekről már ismertek voltak, azonban nem ilyen tematikában, ami két fontos kérdést is felvet. Először is az itt megjelenített – a megrendelő által kiválasztott? – képek a megbízó műveltségéről, ízléséről, vagy legalábbis reprezentációs

²¹⁰ 1894-ben a besztercebányai Dolná ulica 35. alatt csatornázási munkálatok során került elő olyan kályhacsempecsoport és modellek sora, amelyek arra utalnak, hogy a telken kályhásműhely működött a 15. század végén és a 16. század első felében. A telek tulajdonosa, Bothár Sámuel után a Bothár-műhely szükségnévvel hivatkozom a műhelyre. A bevett művészettörténeti névadás mögött egyszerű okok állnak: Besztercebányán más műhely is működött, de nagyon más karakterű kínálattal, ráadásul a műhely produktumainak legfőbb jellemzője – véleményem szerint – nem következik a besztercebányai kályhás hagyományokból, hanem import jelenség. A „besztercebányai műhely” megnevezés önmagában ezért megtévesztő. Az import jellegről lentebb írok bővebben. Korábban: HAMPEL 1894, 268–270; MEZEI 2012. A telek azonosításához, múzeumba kerülés körülményeihez: PARÁDI 1984, 175–164, illetve: CSEREY 1957, 205–217. Műhelyazonosításhoz: VOIT – HOLL 1963, 49.

²¹¹ Krajský pamiatkový úrad Banská Bystrica (Besztercebánya), ltsz. nélkül, ld.: KRÁSA KACHLÍC 2013, 47., MEZEI 2015, 24.

²¹² HOLČIK 1978, 26–31., fig. 68; MEZEI 2015, 21–22., 61–62.

²¹³ Az ásatást Bali Henrietta vezette. A Mária Magdolnát ábrázoló kályhacsempe egyelőre nem publikált, a Honti Múzeumban (Ipolyság) őrzik. Ezúton is köszönöm a segítségét.

²¹⁴ A kályhacsempék Nyitrára kerültek, feldolgozásuk folyamatos. BELJAK ET AL. 2016, 116.

szándékáról adhatnak épp emiatt biztosabb képet,²¹⁵ másodszor – és ez a probléma már többször megfogalmazódott a besztekerbányai kör kapcsán²¹⁶ – elképzelhető, hogy nem egyetlen műhely látott el ekkora régiót (73. kép). Az ásatások eredményeiről több publikáció is napvilágot látott, a leletet legutóbb Rakonczay Rita közölte.²¹⁷

A leletből ismert a címertartó apródot²¹⁸ ábrázoló oromcsempe (73. kép), mellyel többek között a selmecbányai²¹⁹ és az ipolysági,²²⁰ a füleki²²¹ és a salgói²²² leletben is találkozhatunk. Az apród fiatal férfi, arcát göndör fürtök keretezik, ruhája bő redőkbe rendeződik, ahogy a Magyarország címerét ábrázoló pajzsot tartó, bojtban végződő pántok keresztezik mellét. A vegyesmázás – kék, sárga, zöld – csempét felül gyöngysor zárja, a csempe felsőrésze, funkciójának megfelelően, kissé előre hajlik, így az eredetileg felsősort záró csempe ábrázolása alulról nézve is látható marad.

Az ikonográfiai szempontból is különleges megoldással bíró Máriát ábrázoló fiók ismert volt Selmecbányáról is (74. kép).²²³ A napbaöltözött asszonyt sugarakból álló mandorla veszi körül, lába alatt holdsarló, fején korona látható, melyet glória övez, ahogy a Szűz jobb karján ülő, áldó mozdulatot tevő Gyermekek fejét is dicsfényt veszi körül. A gyermek Jézus baljában glóbuszt tart.

²¹⁵ MEZEI 2018A.

²¹⁶ A műhely munkáinak feltérképezéséről: MEZEI 2015A, 15–26.

²¹⁷ RAKONCZAY 2018, 245–254; RAKONCZAY 2020, 37–46; RAKONCZAY 2022, 303–318.

²¹⁸ Az utóbbi időben megjelent a művészettörténeti szakirodalomban régebb óta bevett apróddal szemben a herold elnevezés is a kályhacsempe kompozíciója kapcsán, talán a külföldi szakirodalomból átvett tükörfordításként. Érdeemes megjegyeznünk, hogy a Mátyás- és Jagelló-kori magyar királyi udvarban azonban nincs adatunk heroldról, apródkról azonban bőven. Ráadásul a herold nem feltétlenül fiatal ifjú, az apródok azonban ténylegesen gyermek- és serdülőkorúak lehettek csak, s feladatuk közé tartozhatott a király személye melletti szolgálat, a jelvények és fegyverek vitele, üzenetek közvetítése. A témához ld. Neumann Tibor frissen megjelent tanulmányát, amelyben többek között egy eperjesi esetről értesülünk, amikor is az apród ura után vitte a pajzsát (és egyben címerét) és kardját is. Úgy tűnik tehát, hogy a vizsgált időszakban az apródok feladata volt a címerek vitele és felmutatása: NEUMANN 2024, 17–104., az utóbbihoz közelebről: 26–36., illetve a 82. lábjegyzet. Ezúton is köszönöm Neumann Tibor segítségét, aki a fogalomtisztázás mellett a hazai viszonyok kapcsán is útbaigazított.

²¹⁹ HOLČIK 1978, fig. 71.

²²⁰ RAKONCZAY 2018, 218.

²²¹ ANDERKO 2021, 47–49.

²²² LÁSZLÓ 2012.

²²³ HOLČIK 1978, fig. 69.

A csempe teljes felületét kitölti az ábrázolás, a keretre alul rálóg a holdsarló, oldalt és felül pedig a nimbuszok is.

A Mária Magdolna-ábrázolásnak további példái is előkerültek, így egy zöldmázás verzió mondatszalaggal (MA[GDAL]A), és egy vegyesmázás fragmentum a szent fejével és bal kezével, amellyel megemeli és melléhez szorítja palástját (75–76. kép).

Ugyancsak zöldmázás töredék került elő Szent Dorottya félalakos ábrázolásával (79. kép), amely Szitnya várából is ismert (80. kép),²²⁴ illetve másik verzióban Úrvölgyből (82. kép)²²⁵ és Besztercebányáról (81. kép) előkerült.²²⁶ A műhelyre jellemző módon jelenik meg a szent, kissé oldalra fordul, kezében attribútumát – ebben az esetben a virágokkal teli kosarat – tartja (84–85. kép). Érdeemes megemlítenünk a Zayugrócról előkerült színesmázás töredéket,²²⁷ amely éppen a kompozíció tükörképének felel meg: ismerve a műhely köréhez tartozó szentek sorát, bizonyára itt nem Szent Dorottyt ábrázolták, azonban a részletek egyezősége jelzi a negatív (vagy a negatív alapjául készült faragvány) felhasználhatóságának bonyolult folyamatát (83. kép).

Az Arisztotelész és Phyllis „kerettémájának” megjelenítését több csempén is megtaláljuk (77–78. kép), mind zöld-, mind vegyesmázás verzióban előkerült, párhuzama ugyancsak Selmecebányáról ismert.²²⁸ Az eredeti téma különös megjelenítésével, elburjánzásával van dolgunk, hiszen a filozófus helyett egy göndörhajú ifjú jelenik meg (az apródéhoz hasonló fiziognómiával bír), akit a főköttös nő két lába közé fogva tart fogva, így azt különös béka-pózba kényszeríti. A nő bal kézzel a férfi lábát ragadja meg, míg a jobbában tartott seprűvel készül lecsapni annak hátsójára.²²⁹ A nő részletgazdagon mintázott, mell alatt húzott ruhát visel, a férfin csak alsónemű van. Az alakok kifejezett gazdagon modelláltak, a háttér mustrázott.

A leletben további virágdíszes, rozettás darabok is helyet kaptak (86–87. kép).²³⁰

Az egykori csábrági kályha gazdag színezésű volt és az ábrázolások tekintetében rokonságot mutat több szempontból is a selmecebányai Kamaraházból ismert kályhacsempékkel. Ott azonban egy Kálvária, esetleg a Feltámadás jelenetére utaló katona alak is megmaradt: a

²²⁴ MEZEI 2015A és GRUIA 2013, 469. (Kat. 358.)

²²⁵ KRÁSA KACHLÍC 2013, 48.

²²⁶ KRÁSA KACHLÍC 2013, 49.

²²⁷ A kályhacsempe még nem került publikálásra.

²²⁸ MEZEI 2015, 22, 61–62.

²²⁹ A problémáról és a jelenet változatairól: MEZEI 2019B.

²³⁰ RAKONCZAY 2018, 220–221.

páncélos alak baljában lándzsát tart, jobbát kardjának markolatán nyugtatja.²³¹ Ahogy az korábban is megfigyelhető volt, itt is mustrázott a háttér. Az alak enyhén balra fordul, tekintete is erre néz, ami által egy kompozíció részeként értelmezhető, így a legvalószínűbb a Longinus-szal való azonosítása (láttunk már példát több kályhacsempére kiterjedő kompozícióra). Ezzel szemben a csábrági anyagban jelenleg – az apródot leszámítva – csak női szenteket látunk és a különös megfogalmazású, *női (!) cselt* bemutató jelenetet.

A lelet nemcsak az Arisztotelész és Phyllis megjelenítése miatt izgalmas, hanem azért is, mert a megrendelés háttérében Bakócz Tamás érseket (1442 – 1521) lehet sejteni,²³² ami sajátossá teszi a különleges ikonográfiával bíró kályha értelmezését. Az esztergomi érsek 1511-ben vette meg sikeresen az uradalmat²³³ – évekig elhúzódó vita után –, majd ki is bővítette azt.²³⁴ Az 1517-ben kelt végrendelete szerint unokaöccseire, Erdődi (Bakócz) (II.) Bálint (1493 – 1509) fiaira, Erdődi Istvánra és Farkasra hagyta, azzal a kitételrel, hogy amennyiben azok fiúutód nélkül halnak meg, az esztergomi kápolnát illeti a vár és a birtokok is.²³⁵ Az ekkor folyamatban lévő építkezések (amelyeket egykoron az északkeleti saroktorony feliratos táblája is jelzett)²³⁶ miatt okkal feltételezhetjük, hogy ehhez az időszakhoz kötődik/kötődnek az új kályha, esetleg kályhák felállítása is.

3.4.1. Az érsek kályhája

Ebben az esetben olyan egyházi személy rezidenciájának kis architektúráis berendezésének díszítéséről van szó, aki az építészet, képzőművészet, könyvművészet és a liturgikus felszerelések megrendelése és díszítése során is tudatos megrendelőként, illetve jó ízlésű műpártolóként szokott fellépni.²³⁷ Emiatt akaratlanul is nagyobb hangsúlyt kapnak az egyes

²³¹ KRÁSA KACHLÍC 2013, 59. A selmecebányai kályhacsempe kompozícióját követi egy körmöcbányai fiók is, azonban ez biztosan nem ugyanarról a negatívról készült, sokkal inkább egy kályhacsempéről vett minta utáni pótlás lehet: https://bit.ly/Kachlica_hlinená

²³² A kályha megrendelői háttéréről: MEZEI 2016B, Orosz Krisztina az ákospalotai vadászkastély építkezéseit, ill. berendezését köti hozzá, vö. OROSZ 2017b, 51.

²³³ BAKÁCS 1971, 48.

²³⁴ Levéltári forrásokkal és további irodalommal a vár történetéhez: MALINIAK 2017, 338–340.

²³⁵ MNL OL Q 67 / 45 N 303

²³⁶ A tábláról felvételt és további információt nem találtam, elsősorban ismeretterjesztő cikkekben utalnak rá a vár kutatói, vö. MORDOVIN 2014.

²³⁷ BALOGH 1955, 8–10, 73–86. Illetve a főúri mecénatúrához ld. FARBAKY 2002.

képek, és felvetődik a kérdés, hogy a szentek sora mellett miért éppen ez a profán jelenet került megörökítésre? Amennyiben kulcsjelenetként tekintünk rá és a megrendelő egyházi személyére, és ebből a szemszögből olvassuk a képi programot, talán a Freiburg kolostorában állt kályháéhoz hasonló értelmezést vázolhatunk fel. Az ott előkerült töredékek a Vergilius-legenda legritkábban feldolgozott jelenetét tárják elénk.²³⁸

A freiburgi feltárás során több töredék is előkerült, melyek egyikéhez sem ismerünk sem a városban, sem a tágabb régióban párhuzamot, ami alapján az is feltételezhető, hogy a kolostoron belül működött egy kályhásműhely. A többszínmázás-töredékek egy jelenethez tartoznak és három példány rekonstruálható belőlük, melyek a következő kompozíciót rajzolják ki: lőrészekkel ellátott torony tetején áll a frontálisan beállított nő, aki két kezével felhúzza szoknyáját láthatóvá téve ezzel meztelen lábait és hasaalját. Az arca nem maradt ránk, szőke hajából annyi látszik, hogy vállára omlik. Hosszú, testhezálló ruhát visel. A torony aljának nyílásából egy férfi lép ki, lámpással a kezében. Ezt a központi jelenetet további férfialakok (három, vagy több) veszik körül – mind kisebb méretű, mint a nő figurája – akik „csavart rudakat”, fáklyákat tartanak a nő ölének irányába és tüzet vesznek onnan.²³⁹ Egyértelmű, hogy a „mágus” Vergilius bosszújának megfogalmazása ez.

A történet szerint Vergilius beleszeretett egy előkelő, főúri hölgybe (akit néhol a császár lányaként aposztrofálnak), akivel sikerült – hosszabb ellenállás után – megbeszélnie egy találkozót is: a terv szerint a nő éjszaka egy kosárban húzta volna fel a költőt a hálósobájába. El is kezdte felhúzni Vergiliust, de félúton otthagya lógni, így az sem a hálósobába bejutni nem tudott, sem a kosarat elhagyni, másnap reggel pedig egy város mulatott rajta. A „pellengére állítás” történetével folytatódik a történet, amelyből megismerjük a költő bosszúját: IV. eklogája nyomán varázslónak, jóvendőmondónak tartották, s a középkor folyamán több fantáziadús, különös legenda is megszületett a varázsló Vergiliusról,²⁴⁰ eszerint varázslóként száműzte a tüzet Róma városából, egyedül az ő tűzhelyében volt. A polgárok csak akkor nyerhették vissza a tüzet, ha kiállítják a nyilvánosság elé meztelenül Nero császár leányát, s

²³⁸ STELZLE-HÜGLIN 1999, 299–306; STELZLE-HÜGLIN 2013, 2–8.

²³⁹ HÜGLIN 2012, 128–137.

²⁴⁰ Vö. PICKERING – LANE 1827.

akkor az ő öléből vehetnek tüzet. Utóbbi jelenet ábrázolása, talán brutalitása miatt is, nagyon ritka, de metszeteken és – ahogy azt itt is látjuk – kályhacsempéken megtaláljuk (88–90. kép).²⁴¹

A freiburgi töredéken a toronyaljban a varázsló látható a lámpással, a nő baloldalán katonaalakok, míg jobbán maga a koronás fő látszik, aki ugyancsak tüzet vesz lányától. Meglepő, hogy nem a népszerű Vergilius a kosárban jelenetet látjuk, így nem a középkorban is nagy megbecsülésnek örvendő szerző, hanem a bosszúját beteljesítő mágus vált itt témává. A kályhához tartozó további csempék nem voltak meghatározhatók. A helyszín – kolostor – szűkíti az értelmezési lehetőségeket, az alapján a téma megjelenítésének oka, hogy figyelmeztesse a szerzeteseket a szerelmi élet általi kárhozatra. Ugyanakkor a téma értelmezésének egy másik oldala a következő: egy nő tett bolonddá egy férfit, így megérdemli a büntetést, a pellengére állítást és nyilvános megalázást. A kályhacsempe így elsősorban a szerzetesek nőkről alkotott képéhez szolgál forrásként – és nem a divatos női cselek toposzát illusztrálja, megadva a napi humorforrást –, akikről közvetett és szűkös tudásuk lehetett. Kevésbé valószínű azonban ez a tartalom a csábrági kályha és egy humanista főúr esetén, aki ebben az esetben csupán másodsorban érsek.

A másik olvasathoz, amely jobban illik a teljes képi programhoz, fel kell idéznünk Giovanni Boccaccio (1313 – 1375) *De mulieribus claris* (Híres hölgyekről, 1361) című művét. E latin próza a nyugati irodalom első hölgyéletrajz-gyűjteménye,²⁴² s néhány keresztény nőalaktól eltekintve elsősorban pogány asszonyok történetét gyűjti egybe. Fontos kiemelni, hogy minden olyan nő bekerült a gyűjtésbe, aki valamilyen említésre méltó tettet véghez vitt – bár a szerző célja többek között az erkölcsi példaadás szándéka volt, a nagy cselekedetek mind bekerültek akár pozitívak, akár negatívak voltak. Ebben az esetben az egyes történetek exemplumokként működtek. A 15. század végére számos olyan mű született, amely hasonló felsoroló igénnyel mantrázza, listázza az egyes nőket. Találunk a hölgyeket pozitív színben feltüntető, dicsérő

²⁴¹ Lásd PICKERING – LANE 1827; STELZLE-HÜGLIN 1999, 299–306; STELZLE-HÜGLIN 2013, 2–8; HÜGLIN 2012, 128–137.

²⁴² A műről és értelmezéséről: MOLNÁR 2019, 63–78; és Molnár Annamária átfogó értelmezését disszertációjában: MOLNÁR 2021.

munkákat,²⁴³ kifejezetten nőellenes, misogyn hangvételű alkotásokat,²⁴⁴ de humorban bővelkedő és népszerűvé lett műveket is ismerünk, sőt a magyar költészet is ismeri e témaválasztást²⁴⁵, illetve a szerelem bolondjai toposzt,²⁴⁶ ahogy a „kompozíciós” megoldást is.²⁴⁷

Ezekhez a listázó jellegű munkákhoz hasonlóan rajzolódik ki előttünk az olyan nők sora, amelyben megfér egymás mellett (vagy felett) a Szűz, Mária Magdolna, Szent Dorottya és Phyllis is: míg Mária tisztaságához kétség sem fér, Dorottya a virágokkal mint Krisztus jegyese jelenik meg előttünk, aki erényességéről híres – ráadásul legendája szerint erkölcstelen nők segítségével próbálták a hitétől eltántorítani, azonban hatására a romlott erkölcsű nők is megtértek –, Mária Magdolna pedig a bűnös életet ismerve (Lk 7,36–50), majd azt megtagadva vált végül az apostolok apostolává (*apostola apostolorum*).²⁴⁸ A női szentek esetén a tisztaság különböző fokozatai rajzolódnak ki előttünk, a makulátlan életre való törekvés példáját állítva elénk. Pandanja mindennek Phyllis, aki éppen testi szépségét és szexualitását nem megtagadja, hanem használja a bölcs filozófussal szemben bolonddá téve azt. Hétköznapi példaadásra alkalmas, egyszerű exemplumok, amelyek szükség esetén a könnyed humorral oldhatók – vagy éppen sötétíthetők kiemelve a nők csalárdságának veszélyét.

Jobban illik ez az olvasat egy főúr vidéki rezidenciájához, hiszen sokkal inkább olvasottságát tudja vele reprezentálni a mellette álló, de ha kell a társadalomkritika divatos szólamainak megszólaltatására is alkalmas.

3.4.2. Az Erdődiek kályhája

Ne feledjük, hogy mindez címeres reprezentációval párosul – de nem az érsek vagy családja címere jelenik meg, sőt: a műhely más munkáin végigtekintve láthatjuk, hogy csak

²⁴³ Csak a legfontosabbak: Boccaccio: *De Claris Mulieribus* (1361), Christine de Pisan: *A nők városa* (1405), Martin le Franc: *Le champion des dames* (Az asszonyok bajnoka, 1442), Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim: *Declamatio de nobilitate et praecellentia foeminei sexus* (A női nem nemesrendűségéről és kiválóságáról, Antwerpen, Michael Hillenius, 1529).

²⁴⁴ Ld. a 4.1.2.-es fejezetet.

²⁴⁵ Ilosvai Selymes Péter: *Az híres neves Tholdi Miklósnak jeles cselekedeteiről és bajnokoskodásáról való historia*, 43–49. strófa (1574) (Függ. 7.)

²⁴⁶ Balassi Bálint: *Venus Cupidót küldi elvált szolgája után, ki által visszahívhatja*, 12–14. strófa (Függ. 5.)

²⁴⁷ Balassi Bálint: *Harmincadik (a Toldi Miklós nótájára)* (Függ. 6.)

²⁴⁸ Alakjáról újabban egyháztörténeti hatástörténeti szempontból: GÁNC S 2017.

Magyarország címerét tartó apród alakjával ellátott kályhacsempe jelenik meg kínálatában, minden esetben koronázó párkánycsempeként. Joggal feltételezhetjük, hogy ez jelenti a lehetőségek végességét is: a műhely nem készített egyedi fiókot, csupán a rendelkezésre álló motívumokból válogatva lehetett személyre szabott képi programmal ellátott kályhát rendelni. Érdekes, hogy az országra utaló címer mellé nem a magyar szentek sora került, ahogy azt a műhely egy másik alkotása, a füleki fűtőberendezés esetén látjuk (91. kép).²⁴⁹ Utóbbi egyetemesebb módon jelent politikai hitvallást is, ami jól illik egy az ország ügyeiben fontos szerepet vállaló arisztokratához, míg az irodalmi párhuzamokkal bíró olvasat sokkal inkább jelent a műveltséget reprezentáló, de még inkább szórakoztató megoldást, mintsem újabb szerepe(ke)t felvállaló és azt demonstráló megrendelőt.

A kályhacsempe így nem utal a megrendelő személyére, pedig éppen a címer alkalmas a tulajdonos egyértelmű megjelenítésére, jelzésére.²⁵⁰ Bakócz ekkor már esztergomi érsek és a bíborosi kollégium tagja volt,²⁵¹ főúri és főpapi címereket ábrázoló kályhacsempék pedig ismertek a Zsigmond kora óta. Bár jóval szerényebb a számuk, mint a királyi címereket megörökítő csempéknek,²⁵² meglepő, hogy Bakócz Tamás esetén, aki a művészetpártolásban és a reprezentációban is igen tudatosan járt el, nem szerepelteti címerét. Felvetődik a kérdés: mit jelenthetett számára a csábrági uradalom, azon belül is a vár? A kályha képi programjának és a képek forrásainak rekonstruálásához nem szabad elfeledkeznünk arról, kinek a *tekintetével* számoltak a megrendelés során. Kik láthatták nap mint nap, és milyen jellegű alkalmak során kapott további nézőket?

Ahogy korábban említettem, az érsek Erdődi Istvánra és Farkasra hagyta 1517-ben kelt végrendeletével az uradalmat, de úgy tűnik, évek óta, már az 1500-as évek elejétől próbálta megszerezni azt: ahogy a Horváth család fiúágon kihalt, 1503-ban megvette a várat Bakócz, de Fáncsy Orbán vitatta a vásárlás jogszerűségét, sőt igyekezett ellehetetleníteni az Erdődyek részére történő elidegenítést. Ezt a jogi vitát zárta le végül Orbán 1511-es kifizetése. Az örökösök apjáról, Bálintról igen keveset tudunk,²⁵³ de már 1506-ból ismert egy levele, amelyet

²⁴⁹ KALMÁR 1959. 1944. június 13-án kezdte meg a feltárást Dr. GALLUS Sándor és KALMÁR János. Orsz. Magyar Történeti Múzeum Régészeti Tár 54/1944. MEZEI 2015, 22–23, 68.

²⁵⁰ SZABÓ 2021, 305–341.

²⁵¹ C. TÓTH 2017, 29, 52.

²⁵² SPEKNER 2018, 51–55.

²⁵³ C. TÓTH 2018, 12–13.

éppen Csábrág várából keltezett!²⁵⁴ A forrásokból az is kiderül, hogy fiai apjuk halála után e birtokról nevezték magukat,²⁵⁵ így könnyen elképzelhető, hogy bár Bakócz érsek áll a vásárlás mögött, majd az építkezések anyagi fedezetét is ő biztosíthatta, sőt a kályha/kályhák megrendelője is ő lehetett, azt nem saját használatra, hanem a család csábrági ágának szánta, ők voltak annak élvezői: a megbízó és a felhasználó személye nem egyezik. Ez a fajta uradalom-vásárlás beleillik Bakócz családi birtokpolitikájába:²⁵⁶ a kihalás szélén álló családok birtokait magának, illetve unokaöccseinek szerezte meg – többször hosszas, évekre elnyúló pereskedések árán is, amelyeket hol eltiltások, hol erővel való ellenállások tarkítottak –, s amelyekkel végül nemcsak megalapozta az Erdődiek vagyonát, de a családot is sikerült az arisztokrácia tagjai közé emelnie.²⁵⁷ Éppen ezekből az évekből több ilyen birtokszerzésről van információ.²⁵⁸ Arra is ügyelt, hogy a család egyes ágai teljes uradalmat kapjanak, azok ne aprózódjanak szét az örökösök között.²⁵⁹ Célja volt, hogy családtagjai egyházi és világi téren is fontos tisztségeket töltsenek be,²⁶⁰ így az ilyen – Csermelyi József szóhasználatával élve²⁶¹ – „örökségvadászatok” során érdemes arra is figyelni, hogy nemcsak megszerzi, de el is látja a megfelelő bővítésekkel és kiegészítésekkel e birtokokat, akár csak donátor a kápolnát liturgikus felszerelésekkel. Így amikor a környék legjobb és feltehetően leghíresebb kályhászműhelyének munkáját finanszírozta, biztos lehetett abban, hogy a család (vagyott) rangjához illő díszes lesz a várnak az új fűtőberendezés.

A lehetséges képi programot rekonstruálva, a hiányzó (címeres és hatalmi) reprezentációt figyelembe véve, úgy tűnik, az ikonográfia összecseng az érsek források alapján feltérképezhető családpolitikájával: legyenek látványos berendezéssel ellátottak, az anyagi lehetőségeket demonstrálóak a rezidenciáik, így ha sikerül világi tisztséget megszerezniük, az

²⁵⁴ Lásd saját 1506. február 18-i, Csábrág várából keltezett levelét (DF 235533.).

²⁵⁵ 1510. IV. 22. (Erdődy It. D 1125.).

²⁵⁶ CSERMELYI 2020, 61–76.

²⁵⁷ C. TÓTH 2018, 21.

²⁵⁸ Példaként a nyugati határszélre koncentrálva két birtokszerzésről egy időben: CSERMELYI 2020, 61–76, illetve felsorolásszerűen (a megszerzés évével, azzal nem számolva, mikortól munkálkodik az adott birtok megszerzésén): HORVÁTH 2008, 34.

²⁵⁹ C. TÓTH 2018, 24.

²⁶⁰ Előbbiben sikeresnek is bizonyult, míg országos tisztség elnyerését a 16. század közepére tette lehetővé a család anyagi helyzete. Vö. C. TÓTH 2018, 8–30.

²⁶¹ CSERMELYI 2020, 61.

illő háttér már adott. Ha nem is Bakócz személyes ízlését, de a tudatosságát és igényességét itt is tetten érhetjük.

3.4.3. A Bothár-műhely kályhája

A korábban említett besztercebányai Bothár-ház területén működött műhely 1894-es megtalálását és azonosítását követően²⁶² a kutatás ehhez a kályháshoz kötötte az újonnan előkerülő, besztercebányai jellegű – a Felső-Magyarország területéről való, főként félalakos szenteket ábrázoló, mélyen modellált, a 15. század végére és a 16. század elejére darált – csempéket. Így többek között Csábrágon, a zayugróci,²⁶³ a körmöcbányai,²⁶⁴ a berencsi,²⁶⁵ a

²⁶² S. CSEREY 1974, 34. PARÁDI 1984, 182.

²⁶³ Az Antiochiai Szent Margitot ábrázoló sokszínmázás terrakotta töredék 2019-ben került elő P. Šimčík ásátásán, egyelőre nincs leltározva. Közölte: JANČIOVÁ 2020, 147., 154. 5. kép

²⁶⁴ A körmöcbányai csempék a vár területéről kerültek elő Jozef Hoško 1979-es ásátása során. Őrzési helyük: Múzeum minci a medailí Kremnica: Szent Lászlót (zöldmázás terrakotta, 24,1 × 36 × 4 cm, ltsz. 1979/340), prófétát (?) (zöldmázás terrakotta, 20,4×21,3×4,9 cm, ltsz. 1979/340), Besztercebánya címerét tartó anglyalt (zöldmázás terrakotta, 16 × 21,6 × 8,4 cm, ltsz. 1979/340) ábrázoló és rozettás (zöldmázás terrakotta, a.n., ltsz. 1979/340) kályhacsempe.

²⁶⁵ A berencsi várból előkerült, Szent Lászlót ábrázoló csempe (zöldmázás terrakotta, 23,9 × 35,8 × 5,8 cm, ltsz. A 273) az M. Říhom vezette ásátáson került elő. Őrzési helye: Záhorské múzeum v Skalici

dévényi,²⁶⁶ és a füleki vár területén,²⁶⁷ Árva várának területén,²⁶⁸ Úrvölgyön,²⁶⁹ Pozsonyban,²⁷⁰ Beckón,²⁷¹ Semptén,²⁷² Selmecebányán²⁷³ egy-egy, míg Besztercebányán további legalább 3

²⁶⁶ A dévényi Szent Imrét ábrázoló kályhacsempe a vár területén került elő, ma Pozsonyban van (Múzeum mesta Bratislavy) (sokszínmázás terrakotta, 24,2 × 36,7 × 6,9 cm, ltsz. AD 5636)

²⁶⁷ A füleki kályhacsempék a vár területéről valók, 1944-ben Kalmár János ásatása során kerültek elő. Őrzési helyük: Slovenské národné múzeum - Archeologické múzeum: Szent Imre (sokszínmázás terrakotta, 22,5 × 34 × 7,7 cm, ltsz. AH50935, illetve: zöldmázás terrakotta, 22,5 × 34 × 7,6 cm, ltsz. AH050936), oromcsempén apród Magyarország címerével (sokszínmázás terrakotta, 23 × 30 × 8,5 cm, ltsz. AH050920, sokszínmázás terrakotta, 17 × 30 × 3,6 cm, ltsz. AH050922, sokszínmázás terrakotta, 16,9 × 30,8 × 2 cm, ltsz. AH050923, illetve: zöldmázás terrakotta, 19,5 × 30,5 × 5,6 cm, ltsz. AH050936), Szent László (zöldmázás terrakotta, 22,5 × 33,5 × 8,2 cm, ltsz. AH050937), rozettás sarokcsempe (sokszínmázás terrakotta, a.n., ltsz. n.)

²⁶⁸ Az árvai várban előkerült, Szent Imrét ábrázoló csempék (sokszínmázás terrakotta, 24,4 × 25,7 × 13,4 cm, ltsz. 3576, sokszínmázás terrakotta, 24,3 × 26,9 × 7,3 cm, ltsz. 3576a) Pavlom Čaplovičom ásatásán kerültek elő, őrzési hely: Oravské múzeum Pavla Országha Hviezdoslava v Dolnom Kubíne.

²⁶⁹ Az úrvölgyi Szent Dorottyt ábrázoló egyik csempe egy lakás területén került elő M. Mosný ásatása során. Őrzési helye: Hutnícke múzeum Podbrezová (zöldmázás terrakotta, 21,5 × 29 × 6,9 cm, ltsz. A08). A másik, azonos, de töredékes csempe előkerülési körülményeiről nincsenek adatok, őrzési helye: Krajský pamiatkový úrad v Banskej Bystrici (zöldmázás terrakotta, 19,7×22,8×7 cm, ltsz. n.)

²⁷⁰ A pozsonyi vár területéről került elő egy Antiochiai Szent Margitot (zöldmázás terrakotta, 26 × 36 × 6,2 cm, ltsz. AH039155) és két írásszalagot tartó prófétát ábrázoló (a.n.) kályhacsempe. Őrzési helyük: Slovenské národné múzeum - Archeologické múzeum

²⁷¹ A beckói várban előkerült Szent Margitot ábrázoló csempe (zöldmázás terrakotta, 22,7 × 30,5 × 5,4 cm, ltsz. I-B-3) őrzési helye: Trenčianske múzeum Trenčín (z Beckova).

²⁷² A semptei csempék S. Ižof 1987-es ásatása során kerültek elő a vár területéről, Őrzési helyük: Vlastivedné múzeum v Galante (expozičia Mestské múzeum v Sereďi): Szent Borbála (halványbarnára égő agyag, 24,7 × 35,8 × 6,6 cm, ltsz. KR24), Antiochia Szent Margit (halványbarnára égő agyag, 25,9 × 37,6 × 6 cm, ltsz. KR24)

²⁷³ A selmecebányai kályhacsempék a Kammerhofból kerültek elő. Őrzési helyük: Slovenské banské múzeum Banská Štiavnica: Férjét verő asszony (Arisztotelész és Phyllis) (zöldmázás terrakotta, 21,9×31,4×11,5 cm, ltsz. A04216), katona (Longinus ?) (zöldmázás terrakotta, 20,5 × 32,4 × 10,4 cm, ltsz. A04217), Napbaöltözött Mária (zöldmázás terrakotta, a.n.), Mária Magdolna (zöldmázás terrakotta, a.n.), Apród Magyarország címerével (zöldmázás terrakotta, a.n), próféta (zöldmázás terrakotta, a.n.).

kályha állt,²⁷⁴ amely a műhelyhez vagy annak köréhez köthető.²⁷⁵ Az utóbbi évtizedben jelent meg az az elmélet, mely szerint ekkora terület ellátását biztosan több, hasonló stílusban és

²⁷⁴ A beszteceebányai kályhacsempék első csoportja 1894-ben került elő, csatornázási munkálatok során Bothár Sámuel telkén (Dolná ulica 35).

Ma a Magyar Nemzeti Múzeumban (Budapest) őrzik a Szent Pétert (halványbarna angób, terrakotta, 24,2 × 25,5 × 11,8 cm, ltsz. 58/1894.1), a Szent Jánost (halványbarna angób, terrakotta, 22,5 × 25 × 12,4 cm, ltsz. 58/1894.2), a Szent Borbálát (halványbarna angób, terrakotta, 24,4 × 26,3 × 12 cm, ltsz. 58/1894.3), a Magyarország címerét tartó apródot (halványbarna angób, terrakotta, 18,2 × 24,4 × 16,4 cm, ltsz. 58/1894.4), a Szent Jánost gótikus keretben (halványbarna angób, terrakotta, 25,6 × 34,9 × 9,1 cm, ltsz. 58/1894.5) és a bolondot (halványbarna angób, terrakotta, 22,3 × 35,5 × 10,2 cm, ltsz. 58/1894.6) ábrázoló csempéket.

Az Iparművészeti Múzeumban (Budapest) őrzik a Szent Pétert (halványbarna angób, terrakotta, 23,7 × 25,2 × 12,8 cm, ltsz. 3605), a Szent Pált (halványbarna angób, terrakotta, 23,2 × 24,7 × 13,8 cm, ltsz. 3592, illetve: zöld ónmáz, terrakotta, 25 × 23 cm, ltsz. 3591), a Szent Jánost (halványbarna angób, terrakotta, 22,1 × 24,8 × 13,7 cm, ltsz. 3596, illetve: halványbarna angób, terrakotta, 25,7 × 34,1 × 8,6 cm, ltsz. 3593), a Magyarország címerét tartó apródot (halványbarna angób, terrakotta, 17,3 × 23,8 × 11,9 cm, ltsz. 3594), az Alexandriai Szent Katalint (halványbarna angób, terrakotta, 25,4 × 35 × 3,7 cm, ltsz. 3595), a gránátalmás (halványbarna angób, terrakotta, 23 × 23,2 × 12,4 cm, ltsz. 3598), a polgárpárt (halványbarna angób, terrakotta, 15,5 × 19 cm, ltsz. 69.155), a bajszos férfialakot (halványbarna angób, terrakotta, 25,5 × 19 cm, ltsz. 73.3), a rozettás (halványbarna angób, terrakotta, 17,5 × 17,5 cm, ltsz. 3599), a pikkelyes (halványbarna angób, terrakotta, 12,5 × 8 cm, ltsz. 52.3758) csempéket, a pikkelyes modellt (terrakotta, 15,5 × 10,2 cm, ltsz. 52.3757), és a Szent Jánost ábrázoló modellt (terrakotta, 25,6 × 23 cm, ltsz. 3597).

Beszteceebányán (Stredoslovenské múzeum v Banskej Bystrici) őrzik a Szent Pétert (halványbarna angób, terrakotta, 23,5 × 25 × 11 cm, ltsz. H-00869, illetve: halványbarna angób, terrakotta, 23,5 × 24,5 × 11,9 cm, ltsz. A-02989), Szent Pált (halványbarna angób, terrakotta, 23,8 × 25,1 × 11,9 cm, illetve: halványbarna angób, terrakotta, 23 × 25 × 10 cm, ltsz. H-02990), a Szent Jánost (halványbarna angób, terrakotta, 22,5 × 22 × 13 cm, ltsz. H-00874, illetve: halványbarna angób, terrakotta, 25 × 35 × 6 cm, ltsz. A-02987), a Szent Dorottyát (zöldmáz terrakotta, 14,5 × 15,6 × 4,5 cm, ltsz. n.), a Szent Katalint (halványbarna angób, terrakotta, 25,8 × 35 × 11,5 cm, ltsz. A-02988, illetve: halványbarna angób, terrakotta, 35 × 26 × 12 cm, ltsz. A-00870) és a Magyarország címerét tartó apródot (halványbarna angób, terrakotta, 18 × 18 × 9,5 cm, ltsz. H-00971) ábrázoló csempéket. Körmöcbányán (Múzeum mincí a medailí Kremnica) őrzik ma a Szent Katalint (halványbarna angób, terrakotta, 25,4 × 35 × 3,7 cm, ltsz. 1979/340) ábrázoló csempét. Vöröskő várában (Slovenské národné múzeum - Červený Kameň) van ma a Szent Pétert (halványbarna angób, terrakotta, 23 × 25,4 × 13 cm, ltsz. P 4144), a Szent Pált (halványbarna angób, terrakotta, 23 × 25,5 × 14,4 cm, ltsz. P 418), a Szent Jánost (halványbarna angób, terrakotta, 22 × 24,9 × 8,3 cm, ltsz. P 2331) ábrázoló csempe.

A korábban magángyűjteménybe (Radvánszky Antal, Badiny Zoltán) került fiókokról nincs további adat.

Az Ebner-házból (Slovenského národného povstania 22.) Ebner Jenő házának átalakítása során, az emeleti szobák dongaboltozatának elbontásakor került elő a második csempecsoport.

kompozícióval dolgozó,²⁷⁶ esetleg ugyanarról az eredetiről vett, tehát végsősoron azonos díszű negatívot használó műhely biztosította.²⁷⁷ Ennek megfelelően kezdődött meg a kisebb

Ma az Iparművészeti Múzeumban (Budapest) őrzik a Szent Pétert (zöldmázás terrakotta, 26 × 23 cm, ltsz. 6553a; zöldmázás terrakotta, a.n. ltsz. 6553b; zöldmázás terrakotta, a.n. ltsz. 6553c; zöldmázás terrakotta, a.n. ltsz. 6553d), az Illés prófétát (zöldmázás terrakotta, 21,9 × 25,7 × 10,7 cm, ltsz. 6555, illetve: zöldmázás terrakotta, 26 × 23 cm, ltsz. n.), prófétát (zöldmázás terrakotta, 26 × 23 cm, ltsz. 6550, illetve: zöldmázás terrakotta, 26 × 23 cm, ltsz. 6549, illetve: zöldmázás terrakotta, 26 × 23 cm, ltsz. 6551, illetve: zöldmázás terrakotta, 26 × 23 cm, ltsz. 6552, illetve: zöldmázás terrakotta, 26 × 23 cm, ltsz. 6553), a pénzeszacskós férfit (zöldmázás terrakotta, 26 × 23 cm, ltsz. 6554), az Ádám és Évát (zöldmázás terrakotta, 26 × 23 × 10 cm, ltsz. 6547, illetve: zöldmázás terrakotta, 26 × 23 cm, ltsz. 529), a férjét verő parasztasszonyt (zöldmázás terrakotta, 26 × 23 × 10 cm, ltsz. 6543, illetve: zöldmázás terrakotta, 23,1 × 26,4 × 11,6 cm, ltsz. 6546, illetve: zöldmázás terrakotta, 26 × 23 cm, ltsz. 6544, illetve: zöldmázás terrakotta, 26 × 23 cm, ltsz. 527), a szerelmeseket (zöldmázás terrakotta, 26,5 × 22,5 × 11 cm, ltsz. 3589.a, ill. töredékes formában: zöldmázás terrakotta, 23 × 13 cm, ltsz. 3589b.), az össze nem illő párost (zöldmázás terrakotta, 26,5 × 22,5 × 10 cm, ltsz. 6548, illetve: zöldmázás terrakotta, 26 × 23 cm, ltsz. n., illetve: zöldmázás terrakotta, 26 × 23 cm, ltsz. n.), az ifjú lovast (zöldmázás terrakotta, 26,5×22×9,3 cm, ltsz. 95.242.1), az ifjút címerrel (zöldmázás terrakotta, 26 × 23 cm, ltsz. 6556, illetve: zöldmázás terrakotta, 26,5 × 19,5 cm, ltsz. 6557) ábrázoló és az akantuszleveles (zöldmázás terrakotta, 24 × 17 cm, ltsz. 52.3632.1, illetve: (zöldmázás terrakotta, 24 × 17 cm, ltsz. 52.3632.3, illetve: zöldmázás terrakotta, 10 × 20 cm, ltsz. 52.3623.4, illetve: zöldmázás terrakotta, 24 × 17 cm, ltsz. 52.3623.5, illetve: zöldmázás terrakotta, 24 × 17 cm, ltsz. 52.3623.2) csempéket. Magángyűjteményben van a Szent Pétert (zöldmázás terrakotta, 26 × 26 cm, ltsz: 52588), az Illés prófétát (zöldmázás terrakotta, 22 × 23 cm, ltsz. 47805), a férjét verő parasztasszonyt (zöldmázás terrakotta, 26 × 23 cm, ltsz. 49825), a szerelmeseket (zöldmázás terrakotta, 26 × 26 cm, ltsz. 52587), és az össze nem illő párost (zöldmázás terrakotta, 26 × 22 cm, ltsz. 47817) ábrázoló kályhacsempe.

A harmadik besztercebányai lelet Márta Mácelová ásatásán került elő (Slovenského národného povstania 1.), és ma Besztercebányán őrzik (Stredoslovenské múzeum v Benskej Bystrici), három Szent Pétert ábrázoló csempe töredékeit jelenti (halványbarna angób, terrakotta, 12 × 15 × 7,3 cm, ltsz. A-21047; illetve: halványbarna angób, terrakotta, 9,8 × 11,9 × 1,3 cm, ltsz. A-21046.)

A negyedik besztercebányai lelet a vár területéről került elő G. Balaša ásatásán, ma Besztercebányán (Stredoslovenské múzeum v Benskej Bystrici) őrzik: Szent Imre (sokszínűmázás terrakotta, 10,7 × 23 × 6,5 cm, ltsz. n.)

²⁷⁵ Ismertetve és leírva a műhelyhez köthető kályhacsempéket és ikonográfiájukat, az ekkor ismert emlékeket katalógusba is rendezve: MEZEI 2015, 15–26. és 130–157.

²⁷⁶ BODNÁR 1988, 20; FELD – BALOGH-LÁSZLÓ – TÓTH 2013, 260; ANDERKO, 2018, 53.

²⁷⁷ Manapság üzletláncok révén vásárolhatunk azonos minőségű termékeket nagyobb földrajzi távolság ellenére is, míg ha elfogadjuk, hogy a középkor során az eredeti faragványról többször is készíthettek dűcot, amelyeket aztán különböző műhelyek használhattak, beláthatjuk, hogy szinte lehetetlen kizárólag régészeti vagy kizárólag művészettörténeti eszközökkel rekonstruálni egy-egy műhely munkásságát.

hatósugarú műhelyek működési körzetének meghatározása, mely során – hivatkozva a csábrágival dúcazonos selmecebányai, ipolysági, szitnyai és bozóki kályhacsempékre – a „honti csoportot” különítette el Rakonczay Rita.²⁷⁸ Azonban a stiláris jellegzetességeket figyelembe véve korántsem vethető el, hogy a csábrági kályhát a Bothár-műhely munkájaként azonosítsuk.²⁷⁹

A Bothár-műhely körébe és hatása alá tartozó kályhacsempék a stílus és a komponálás szempontjából is sajátos jelleget képviselnek. A műhelyre jellemző beállítások nem következnek a besztecebányai kályhások korábbi munkáiból, sem a felvidéki hagyományokból. A műhely munkáinak meghatározásához a működési területén előkerült csempék adták a kiindulási pontot, így a Szent Pétert (92. kép), Szent Jánost (már ebben a leletben is három típusban ismert!) (96–98. kép), Szent Pált (93. kép), Szent Katalint (85. kép), Szent Borbálát (84. kép), a címeres apródot és a bolond figuráját (94. kép) megjelenítő csempék voltak irányadóak (a mára elveszett és ornamentális díszűeket nem számítva) (95. kép).

A korábban, a 15. század utolsó negyede előtt készült csempék esetén a szentek megjelenítése jellemzően cselekményhez kötött, narratívába ágyazott, a leggyakrabban megjelenített alakok közt találjuk Szent Györgyöt²⁸⁰ és Szent Lászlót,²⁸¹ akik mint harcosszentek, lóháton jelennek meg előttünk. Amennyiben a szentet imágóban ábrázolják, akkor a kályhacsempé felületén keretbe foglalva, körülötte nagy térrel jelennek meg egészalakos ábrázolásban, s nem ízesül a csempé felépítéséből fakadó formálással a domborműví díszítés. Ezeknek az alakos kályhacsempéknek a megfogalmazási módja líraibb, a vonalvezetésük, redővetéseik ritmikusabbak, a dekorativitást erősítik. A szenteket és a prófétákat gyakorta a kályhatükröt körbevevő architektúrális keret részeként jelenítik meg, a figurák attribútumukat vagy írásszalagot tartanak. A 15. század második felében készült kompozíciók esetén jellemző, hogy csak hordozója a csempé a jelenetnek, ezzel szemben a Bothár-műhely esetén egy sokkal komplexebb megoldás jellemző: a szentek megjelenítése kizárólag imágóban történik, félalakos

²⁷⁸ RAKONCZAY 2018, 38.

²⁷⁹ A probléma természettudományos megközelítéséhez: GYÖRKÖS ET AL. 2018, 45–56: a vizsgálatok során a szerzők arra jutnak, hogy mivel a salgói, szécsényi és egri kerámiaalaptestek nyersanyaga különbözik, más készítéstechnika (a kerámia maximális égetési hőfoka) jellemzi, mint a besztecebányai csempékét (egy besztecebányai kivételtől eltekintve), így azok más műhelyekben, más mesterek által készültek. Kérdéses, hogy az egri, szécsényi és salgói anyag lehet-e egy műhely terméke.

²⁸⁰ GRUIA 2006A, 7–48.

²⁸¹ GRUIA 2006B, 1–24.

kivágásban, kissé elfordulnak, a csempe teljes felületét kitöltik, a keretre rácsúsznak, kimozdítva-megmozgatva ezzel az alakokat. Mivel a szereplők jellemzően egyik kezükben attribútumukat tartják, személyük könnyen azonosítható.

A felvidéki, illetve helyi, korábbi egészalakos ábrázolások esetén a megjelenítés sematikus, a figurák nyújtottak, vékonyak és tömeg nélküliek, laposan modelláltak, egyszerű, lekerekített formák jellemzik őket, a díszítésekkel csupán jelzik a ruhákat, melyek azonban nem vetnek mély vagy a mozdulatok dinamikáját kifejező redőket, nincs térbeliségük. Ezzel szemben a Bothár-csempék esetén a szentek megjelenítési módjának olyan fokával találkozunk, hogy a férfi szentek esetén az attribútumaik nélkül is azonosíthatók, mivel a modellek készítője ismeri és érti az egyes alakokhoz kötött fiziognómiai jellemzőket. A szentek közt érdekes módon nagyobb számban (példányszámban is) jelennek meg a női szentek, az ő esetükben azonban nincs egyénítés, ugyanaz a nőalak jelenik meg minden esetben a keret által imitált gótikus boltozat alatt vagy egyszerű négyzetes előlapon. A készítő minden szent esetén ragaszkodik ugyanahhoz a beállításhoz, így enyhén oldalra fordulnak, egyik kezükben a palástjukat, másikkal az attribútumukat tartják. A női szentek világiasak (amit a sokszínű használatából adódó díszítés is fokoz), hosszú, hullámokban leomló hajukat és magas homlokukat egy-egy pánt díszíti. A palástot sodrott zsinór fogja össze környakkivágású ruhájuk felett, mely mell alatt bővül, és nagy redőkbe rendeződik. Ilyen viseletet látunk többek között Israhel van Meckenem (1445 k. – 1503) és Schongauer női szentjein is (99–103. kép). Glóriájuk gyöngyos díszű, s egy poligonális, erkélyszerű építményen jelennek meg, s az egységes beállítás, a közös motívumkészlet miatt lehetséges variálni az egyes elemeket. Ez ilyen fokon a férfi szenteknél nincs jelen,²⁸² ruházatuk is egyszerűbb, a paláston kívül egyedül Szent Péter esetén díszített a pluviálé, mely alatt bojtos stólát visel. A felület díszítéséhez a rovátkolás mellett a poncolást alkalmazzák, illetve a hajak kidolgozása tekintetében tapasztaljuk a mester által birtokolt technika széles palettáját.

A keret lehet egyszerű pálcatagos, melyet a négyzetes alakú csempék esetén alkalmaz a műhely, vagy egy összetettebb, gótikus építészeti elemeket idéző keret, mely fiálás oszlopokra nehezdedő boltozatot imitál az alak mögött. Az architekturalis keret mintegy az épített tér illúzióját kelti, s ebbe helyezik el a szent alakját. A műhely olyan egyedi és újító módon jeleníti meg ezeket az alakokat, hogy illusztrálására elegendő áttekintenünk egy-egy régió belül a

²⁸² De az ő esetükben is megtaláljuk a nyomát annak az eljárásnak, hogy több elemből állítható össze egy-egy kompozíció, vö: PARÁDI 1957, 179–186.

kályhacsempék megfogalmazásának változását, vagy tágabb körben egy-egy népszerű toposz megjelenítési lehetőségeit és az ezen végigkövethető szemléletbeli és kompozicionális fejlődést. A műhely hatása egyértelműen megjelenik a felvidéki kályhásság következő évtizedeiben. A besztercebányai jellegű kályhacsempék a fentiekben bemutatott beállítást és felületkitöltést veszik át, de sokszor laposabb, kevésbé mélyen modellált formákkal, így jóval dekoratívabb jelleget vesznek fel. A jobb megoldások részletezők, de a díszítettség irányába és nem a reális tömegképzés felé mozdulnak el, ami azonban a besztercebányai csempék egyik fő jellemzője: a késő gótika nyelvezete reneszánsz ízvilággal párosul, amely azonban hiányzik a műhely hatása alatt készült alkotásokból, melyek sok esetben provinciális jelleget öltenek.

A műhely eredeti munkáinak ismeretében a stiláris jellegzetességek alapján, a stíluskritika módszerével áttekintve a besztercebányai körbe sorolt kályhacsempéket, elkülöníthetjük a műhely munkáit és az annak hatása alatt készült alkotásokat. E rekonstrukciós kísérlet alkalmas lehet a korabeli műhelygyakorlat megismerésére és az egyes mesterek közti kölcsönhatás mibenlétének megértéséhez is.

Az egyes leleteket áttekintve láthatjuk, hogy stiláris szempontból is sokszínű anyaggal van dolgunk, ami alapján a műhely struktúrájáról kaphatunk képet, kezeket és műhelykörzeteket választhatunk el (104–109. kép).²⁸³ A műhelyek eredeti termékei, a másolatok és az utáztatok elkülönítése az egyes műhelyek körvonalazását és az esetleges műhelykapcsolatok felderítését szolgálja.

A csábrági lelet esetén érdemes kitérnünk a címert tartó apród problémájára: nem egyezik a Bothár-házból előkerült fiókkal (73. és 110. kép). Ez egy jó érv lehet amellet, hogy csupán a műhely hatását mutató kályhacsempékről van szó, de a stiláris jellegzetességek nem ebbe az irányba mutatnak. Az apród arcának modellálása, a haj fürtjeinek megformálása, de a redővetés mélysége és ritmusa is a műhelyre jellemző, ráadásul a címert tartó pántok épp olyan bojtban végződnek, mint Szent Péter stólája, míg arca és hajának fürtjei János evangélistáéval egyeznek, az egyetlen eltérés, hogy a szenteket féloldalasan, az apródot szemből ábrázolják a kályhacsempék. Nem imitálás, szolgálai átvétel, hanem (a negatívot készítő) megegyező kézről van itt szó, amelyet jól jeleznek a részletmegoldások is. Ugyanígy a Szent Dorottya töredék is

²⁸³ Más esetben is találkozott a kutatás azzal a problémával, hogy egy kályhát alkotó csempék stilárisan nem egységesek, de együvé tartozásukat jelzi az azonos alapanyag és az azonos mázolás (utóbbi azonos készítőtechnikát is jelent), vö. BUZÁS – LÖVEI 1993, 195–196.

a Bothár-műhely beállítását, részletmegoldásait mutatja: ilyen a pöttyözött, gyöngysoros glória, ahogy egyik kezével a palástját tartja a szent, a ruha kialakítása és a féloldalas beállítás is.

Ne feledjük, a korszakban nem ismeretlen, hogy egy-egy mester nagyobb távolságot is megtegyen egy-egy megrendelés teljesítése érdekében: a Besztercebányán dolgozó műhelyet népszerűvé és keresetté tette az egy pontig csak rá jellemző figurafelfogás és -formázás, melynek következtében számos helyszínre hívhatták a mestert kályhát készíteni. Egy ilyen esetben a mester – magával víve a negatívokat – egy ideig másik műhely felszerelését használva készíthette el a munkáit. Ekkor az agyag minősége függ a helyi lehetőségektől, ahogy a kiégetésre használt kemence is adott, nem a mester sajátja.²⁸⁴

Míg a csábrági lelet kapcsán a stíluskritika a Bothár-műhely irányába mutat, ténylegesen találunk a műhely hatása alatt készült kályhacsempéket is a Felvidéken: ilyenek az árvai fiókok vagy a gömbaszögi és a zólyomlipcei csempék csoportja (113. kép).

A műhely munkái között van egy feltehetően a magas művészetekben jártas, gyakorlott kéz által előállított modell alapján elkészült rétege az anyagnak, melynek stiláris jellemzőit már fentebb kifejtettük. Az ide sorolható csempéken megjelenik Szent Péter, Szent Pál, Evangélista Szent János, több női szent, így Szent Borbála, Szent Dorottya, Szent Katalin, Antiochiai Szent Margit és a magyar királyszentek is, Szent István, Szent Imre és Szent László. Ezen csempék esetén a figurák modellálása hasonló, maga a keretelés és az alakok pozicionálása azonban többféle. A figurák mélyen modelláltak, fél-, illetve egészalakos, enyhén elforduló, háromnegyedes beállításban jelennek meg. Ez a réteg a műhely elsődleges, legjobb minőségű munkáit jelenti. A második réteg darabjai a dekoratívabb vonalat képviselik. A próféták hagyományos megjelenítéséhez illően laposabb, kicsavartabb kompozíciót alkalmaz ezeknél a mester, kezükbe írásszalagot téve (111. kép). Mozdulatukkal és a szalag tekergőzésével is a felület játékos kitöltését éri el. A félalakos portrék kitöltik a teljes csempe felületét, ami által az ábrázolt imágóját adják, a próféták alakjával díszített konzolokra emlékeztető módon. A prófétákat megjelenítő csempéken a keretelő motívum növényi ornamentikával ellátott, egy-egy levél fordul a négy sarokban az ábrázolt felé. Az ebben a csoportban megjelenítettek tehát elsősorban próféták, köztük Illés, Dániel, Zakariás, Ábrahám és Júdás (?) alakjával, de az ún. ismeretlen ifjú is ide sorolható, s Dávid királyt és Szent Pétert is megjelenítik ebben a stílusban. Ez utóbbi miatt vethető fel joggal egy második faragó működésének lehetősége, hiszen más

²⁸⁴ A mesterek mobilitásával kapcsolatban izgalmas adalékkal szolgál Nagy Eszter a Mátyás-Graduale flamand miniátorának vándorlásával foglalkozó tanulmánya, vö. NAGY 2018, 261–286.

jellegű szemléletet jelenít meg, mint amit az első csoportban látható Szent Péter kályhacsempén láttunk.

A zsánerjeleneteket megjelenítő darabokat nehezebb az egyes „kezekhez” sorolni, első ránézésre itt olyan stíluskonglomerátum van jelen, amely legfontosabb összetevője, hogy különböző stílusárnyalatokból tevődik össze (112. kép). Az enyelgő pár, a kacérkodó pár, a lovas és a bolond is finoman, részleteibe menően mintázott és az alakok fiziognómiáját tekintve is az első réteghez, míg a verekedő pár és az Ádám és Éva jelenetek egy második réteghez sorolhatók. Az előadásmódból fakadó különbségeket magyarázhatja a mezítelen pár és a paraszt alakok témája, amelyből elnagyoltabb, kissé naivabb megoldások fakadtak, azonban a háttérben más csempén is megjelenő lombos fa és más részletkiképzések is arra utalnak, hogy két különböző kézről van szó. A női alakok arcának modellezése, az alakok kecsessége is arra utal, hogy a női szentek faragójával megegyezhet ezeknek a kivitelezője, míg a parasztalakok és az első emberpár arcának és figurájának felfogása is a Júdás (?) és az “ismeretlen ifjú” fiziognómiájára, felületkezelésére emlékeztet. Érdekes, hogy a zsánerjelenetek közül a parasztpár jelenik meg a legtöbb leletben, s a többi világi témájú csempével együtt csak az Ebner-házból való leletben találjuk meg őket. Ez a jelenség is jelzi, hogy milyen módon kaphat ugyanaz a motívum más és más kontextusba helyezéssel új értelmet.

Láthatjuk tehát, hogy a műhely számára legalább két faragó dolgozhatott,²⁸⁵ talán nem is teljesen egy időben: a műhelyet leginkább meghatározó stíláriis jegyek, fő jellegzetességei „importáltak”, ami jelentheti egy itt megjelenő faragó ideiglenes közreműködését, esetleg a modellek egy részének külföldről való vásárlását. Az „importált” jellegesen tetten érhető hatások németesek, melyet a metszetelőképekként felsorakoztatható alkotások is alátámasztanak, de a viselet és a jelenetek is ebbe az irányba mutatnak (99. kép). A stílus eredetének rekonstruálására tett kísérlet során a tűzvész után ide érkező mesterek közreműködésével számolva, a nürnbergi, passauai, bécsi és krakkói faragók és kályhások munkáival érdemes számolnunk.²⁸⁶

Mindenesetre ennek a sajátos és látványos stílusnak köszönhetően (amely addig ismeretlen volt a régió kályhacsempéin) a műhely nagyon népszerűvé vált, kitűnő táptalajra talált ez a fajta megoldás, mely sikerét növeli a népszerű témák párosítása ezzel a kivitelezéssel. Ez a „közreműködés” magyarázhatja az eltérő Szent Péter kompozíciókat: míg az élvonalbeli

²⁸⁵ A stíláriis alapokon nyugvó rekonstrukciós kísérletet nagyban nehezíti, hogy a modelleket faragók készíthették, s mi csak azok lenyomatait ismerjük: a fából kifaragott képről vettek nyomatot a kályhacsempék negatívjaihoz.

²⁸⁶ Besztercebánya 1500 körüli szobrászatához, ld: ENDRŐDI 2012, 83–109.

darabok nem Besztercebánya sajátjai, addig az újonnan beszerzett negatívok alapján elkészíti a helyi faragó a másodvonalbeli darabokat, amelyeket majd párhuzamosan használnak.

Egy harmadik réteget jelentenek az olyan csempék, amelyeken az alakok nem töltik ki a csempe teljes felületét, jóval kisebbek a figurák, nincsenek jól komponálva, kissé esetlenek. Szórványosan, egy-egy kisebb régióban jelennek meg, így elsősorban pótlásokként értelmezhetőek. Az átemelés során az eredeti modellről vesznek mintát, így az ábra egyre kisebb és elnagyoltabb lesz, elvesznek a részletek. Ez abból következik, hogy az égetés során csökken az agyag térfogata, ennek eredményét (is) láthattuk a Szent Péter kályhacsempék esetén (104–109. kép). Ez elsősorban arra enged következtetni, hogy a kályha romlását és az ezt követő javítást már nem a műhely egy tagja végzi, hanem a kályha működési helye szerinti helyi mester közreműködésével történik, mely során az eredeti nyomóforma hiányából fakadóan a kályha egy csempéjéről vesz nyomatot. Ezt kiégetve kisebb méretű modellt kap, így az ez alapján készült csempe (újabb égetés után) kisebb alakot ad, melynek vonásai elnagyoltak, de idézi arányaiban, tömegképzésében az eredeti megoldást. Ilyen kályhacsempe ismert Zólyomlipcséről, ahol Gombaszöghöz hasonlóan egészen kreatív, újító módon újrahasználgák a besztercebányai formákat. Láthatjuk tehát, hogy csak a képzelet és a lehetőség szab vékony határt, arról nem is beszélve, hogy a műhelykörzetek meghatározását nehezíti az is, hogy kályhát más kályhák épen maradt csempéiből is össze lehet állítani. Mindenesetre úgy tűnik, imitálják, követik a besztercebányai formákat Árva, Szécsény és Eger kályháin.

Az egyes témák műhelyen belüli többféle megjelenítésének problémáját (amelyet az apródok és Szent Péterek kapcsán láttunk) tudjuk közelebbről is megvizsgálni a Szent János evangélistát ábrázoló kályhacsempék segítségével is. A műhely működési területéről nemcsak ép csempéket, de modelleket is ismerünk. A Szent János evangélistát mutató dúc (97. kép) a helyszínről előkerült kályhacsempékkel vethető össze, melyek érdekessége, hogy nem egyeznek meg teljes mértékben, több, kisebb jellegű módosítást látunk a keret megválasztásán kívül is, így ezek a csempék nyújtanak a legtöbb információt a készítés folyamatának megismeréséhez. Megállapítható, hogy a négyzetes keretelésű darabok egyazon modellről lettek levéve (96. kép), míg a gótikus architektúrájú Szent János alakja bár megegyezik ezekkel (98. kép), a kezében tartott kehely és a kígyó eltérő módon lettek megmintázva, előbbinek ugyanis más a kialakítása (az egyikén nódusza is van) és helyzete is az alakhoz képest. Lehetséges, hogy a fából készült modellről készítették egy csempe negatívot a négyzetes formátumú darabokhoz, majd átemelték a faragott szent alakját és úgy készítették negatívot a

gótikus keretezésű fiókokhoz is. (E szerint a logika mentén végiggondolva a gótikus keretet is elég volt egyszer kifaragni, majd több negatívot is készíteni vele, ami a munkafolyamatokat is megkönnyítette, illetve lehetővé tette, hogy többféle variációban lehessen használni az egyes elemeket.)

Az ismert Szent János-cserépmo­dell azonban egyik ismert Szent János-kályhacsempének sem felel meg. A fiziognómiai jellemzők ugyanazok, a csempelapon való elhelyezés is, a szent itt is kissé oldalra fordul, és a kelyhet tartja. Bár az öltözete díszesebb és részletezőbb, az alak nyúlánkabb és kisebb méretű, formái elnagyoltabbak. A Szent János-alak esetén a faragó mintha nem tudta volna megoldani, hogy a szent áldó mozdulatát, a kehely tartását és a köpeny tartását összehangolja. Bár ez a korábbi darabokon is problémát okozhatott, a faragó az áldó kézbe adta a köpenyt, így a szent a másik kezével könnyedén tarthatja a kelyhet. A mo­dell esetén azonban a kehely alatt fogja fel a redőket, így azt nem a száránál, hanem a talpánál tarja kezében, s áldómozdulatot tevő keze kerül nagyobb hangsúlyba. Egyetlen más szentnél sem fordul elő az áldómozdulat, jellemzően egyik kezükben attribútumukat, másikban köpenyüket tartják, még a több variációban előforduló daraboknál is. A kehely egy harmadik típust mutat, összetett nó­dusza van. A modellt – mint arra Parádi rámutat – biztos, hogy dúrcról nyomták le,²⁸⁷ ami újabb érv a famo­dell előzmény létére és a fafaragó közreműködésére.

A műhely gyakorlatához tartozik tehát, hogy az egyes elemeket elég volt egyszer kifaragni, majd a kompozíció által megkívánt módon összerakni-variálni.

3.5. Menedékkő – a karthauzi kolostor kályhája

A Létánfalva közelében, Menedékkőn (Menedékszirt, Schauberg, Látókő, Lapis Refugii) fekvő egykori, Keresztelő Szent János titulusú karthauzi kolostor²⁸⁸ területén nagy kályhacsempé-

²⁸⁷ PARÁDI 1957, 179–186.

²⁸⁸ A rend hazai történetéhez alapmű DEDEK 1889, WAGNER 1774–78 (azon belül is a második kötet); a menedékszirti kolostor történetéhez PAJDUŠÁK 1924; ismeretterjesztő jelleggel: SLIVKA 1995; monografikus igény­nel: SLIVKA 1998A, 77–88, újabb fontos tanulmányok, további szakirodalommal: SLIVKA 2003, 419–445; BUCHTA 2005, SLIVKA 2006, 91–162 és VIDA 2017, illetve VIDA 2019, 582–597. A karthauzi renddel általában foglalkozó kutatásokhoz pedig ld. a www.vartusiana.org honlapot, ahol kutatási beszámolók érhetők el.

anyag került elő, amelyről az ásatást vezető Michal Slivka írt több tanulmányában is,²⁸⁹ később pedig Ana Maria Gruia foglalkozott velük.²⁹⁰ Az előkerülési körülmények (és az analógiák) arra utalnak, hogy nemcsak a közösségi terekben, de egyes cellákban is álltak kályhák: a kétszáznál is több kályhacsempe minimum 14 kályhát tehetett ki. A következőkben egy bizonyos kályhához tartozó csempékről lesz szó, amelyek kiemelkednek a kivitelezés és az ábrázolások témája miatt is a leletből.

Ezen csoport kapcsán figyelemre méltó a kályhacsempék modellálása, az alakok fiziognómiai sajátosságai, a kivitelezés igényessége, amelyek – hiszen ugyancsak felső-magyarországi helyszínről beszélünk – a Bothár-műhellyel való közvetlen vagy közvetett kapcsolatra is utalhatnak: egyértelmű, hogy más műhely munkái ezek, de az itt is tapasztalható figura-felfogás a besztercebányai műhellyel jelent meg először a régióban.

Az ide tartozó egyik fiókon Máriát látjuk a gyermek Jézussal (114. kép). A sötétzöldmázás csempe téglalap alakú, keretezése virágdíszes, ami körbehatárolja a képmezőt, a keret alsó regisztere szélesebb, rombuszhálós díszű. Mária trónon ül, a hátteret is sűrűn egymás mellé helyezett virágok töltik ki, mintha lugasban ülne. Koronája liliomos, haja hosszan aláomlik. Hosszú palástjának redői a kép alsó felét teljesen kitöltik, ruhája kerek nyakkivágású, övvel összefogott. Jobb kezében rózsát tart fel, míg bal karján tartja a gyermek Jézust. Máriának nincs glóriája, száját mosolyra húzza. A gyermek glóriáját anyjához hasonló liliomos korona díszíti. Ő egyik kezét áldásra emeli, a másik kezében glóbuszt tart.²⁹¹ Egy másik dongáshátú fiókon a Metterciát, Máriát, Annát és köztük a Gyermeket látjuk (115. kép). A két nő egymás mellett ül, kissé egymás felé fordulva, egy szamarhátíves boltozatot imitáló keretben, szimmetrikus elrendezésben, köztük, a lábukon állva középen jelenik meg a kis Jézus frontális beállításban. A nők viselete megegyezik a Bothár-műhely női szentjein is láthatóval, ahogy a Mária által viselt diadém is azokéhoz hasonlatos. A Mária koronázását ábrázoló fiókon is ugyanez a szamarhátív jelenik meg (116. kép), a szentet fénysugarak veszik körbe, kezében a gyermek Krisztust tartja, s két angyal tartja feje felett a koronát.²⁹²

²⁸⁹ SLIVKA 1988, 423–439; SLIVKA 1990, 151–173; SLIVKA 1991A, 23–24; STREDOVEKÉ KACHLICE 1993, cat. 207–248, fig. 31–40; www.klastorisko.sk

²⁹⁰ GRUIA 2008, 129–145.

²⁹¹ Párdarabja ismert Páricsról és Abaszéplakról (GRUIA 2013, 116.)

²⁹² A kompozíció egy zólyomlipcei fiókról is ismert, ld. GRUIA 2013, 113. Fig. 4.22, ill. 470. Kat. 361.

Ide kívánczik egy koronát viselő nőt ábrázoló fiók is: a nő álló alakban jelenik meg előttünk, hosszú ruhája alatt látszik divatos cipője, ahogy ruhája is a kor divatjának felel meg: V-nyakkivágás alatt hímzett felsőruha látszik, a palástot összefogó pánt is díszített. Haja hosszú hullámokban omlik alá, bal kezével szoknyáját tartja, míg jobbában – alakjához mérten eltúlzott méretű – virágot tart, amely háttérmotívummá szelídül, de ez mégis finom, csipkézett jelleget ad a kompozíciónak, s lugasba helyezi a nőt. A virágmotívum a nő másik oldalán is ismétlődik. Gruia Szent Erzsébettel azonosítja,²⁹³ de akár maga Mária is lehet a zárt kertben vagy a rózsatövises Máriához kapcsolódó jelenetet is felismerhetünk az ábrázolásban (119. kép). Egy másik töredéken nyitott könyvet tartó nőt látunk, ugyanilyen koronával és ruházattal, őt Szent Borbálaként azonosítja az irodalom,²⁹⁴ de a fragmentum akár az angyali üdvözlés imádkozó Máriája is lehet (120. kép).

Ez a számárhátíves keretezés jelenik meg a Szent György harcát ábrázoló fiókon is: a csipkézett ív alatt látjuk lóháton a páncélba öltözött szentet, amint kardjával lesújt a sárkányra. Mögötte, baloldalt a hercegnő húzódik meg (118. kép), alakja a lovagalakos kályháról ismert – egyébként az angyali üdvözlés Máriájának beállítását követő – Antiochiai Szent Margit-figurát ismétli! (121. kép)

Ehhez a csoporthoz tartozhatnak a lelkes állatokat ábrázoló kályhacsempék is, közülük hármat találunk meg itt, megegyező stílusban kivitelezve (122. kép). Az elsőt a négyzetes előlapot medalionba foglalt angyal mellképe tölti ki, kezében írásszalagot tart, melyen azonban a „JOHANNES” név olvasható – meglepő hiba egy kolostor kályháján. A Lukácsot szimbolizáló glóriás-szárnyas bika írásszalagján helyesen „LUCAS” felirat, Márk oroszlánja mellett pedig „MARCUS” van, a sast ábrázoló csempe hiányzik a leletből.

Az arcok modellálása részletgazdag, az alakok kivitelezése domborműszerű, a testek tömegét is jól érzékeltetik a gazdagon redőzött ruhák, kecsesek, nincs bennük ormótlanság. Csupán a haj mintázása fordul a dekorativitás irányába, az egymással párhuzamosan sorolt hullámvonalak révén. A szentek megformálása, az arányok és a tömegképzés metszetelőképekre mutat.²⁹⁵ Érdeemes arra gondolnunk, hogy ezen kályha esetén talán nem helyi munkáról van szó, a lübecki kályhacsempék között találunk egészen közeli párhuzamokat

²⁹³ GRUIA 2009 37–38.

²⁹⁴ A töredéken nem látszik torony, de a rekonstrukciós rajzon szerepel mellette, vö. GRUIA 2009, Kat. 285.

²⁹⁵ RINGBOM 1962 326–330; JENEI 2004, 43.

mind motivikus, mind stiláris megfontolások alapján.²⁹⁶ Virágdísszel mustrázott háttérrel kapott az innen előkerült Pietà jelenete, amely erősen emlékeztet a menedékkői, virágot tartó nőalakot mutató töredékre, míg Mária ruhájának redővetése a trónoló Madonna fióján láthatóéval mutat erősen rokonságot, ahogy közös bennük a szemek modellálása is. A lübecki kályhacsempén a fátyolt viselő, fiát sirató Mária palástja is csillagdíszes, ahogy nagyon finoman modellált Krisztus teste is: anyja kissé felénk fordítja fia testét, hogy jól láthatóvá tegye az oldalsebet és bordáinak vonalát, de látszanak a lábfejek is a sebek, ahogy kézfejét is feltartja Mária, mintha a kompozíciót alkotó célja a siratás és a *Vir dolorum* ábrázolásának elemeinek ötvözése lett volna (117. kép). A lübecki figurák robosztusabbak, de közös forrásra mutatnak a menedékkövi kályhacsempékkel.

A leletben a népszerű szentek mellett felülreprezentált Mária ábrázolása: bár e kolostort Keresztelő Szent János tiszteletére emelték, a Mária-kultusz fontos része a karthauzi rend lelkeségének – mindamelllett, hogy legfontosabb irányelvük Isten keresése (*Deus solus quaeratur in perfecta solitudine*) –, a Szűz a legfőbb védőszentjük, minden karthauzi egyedüli anyja (*Mater Singularis Cartusensium*), amely a képi tematikát jól magyarázza. Ettől függetlenül viszont meglepő a kályhacsempék kiviteli igényessége, amely főúri kályhákat idéz! A karthauziak a 15. század során többször elhagyták menedékkövi ottonukat: a husziták 1433-as támadása,²⁹⁷ majd a század közepén²⁹⁸ történt újabb betörések miatt is erre kényszerültek, de mindannyiszor visszatértek és a megrongálódott és kifosztott kolostort rendbehozták. A második esetben 1462 körül tértek vissza, 1478-ban pedig már folytak az újjáépítések.²⁹⁹ Ráadásul régészeti megfigyelések szerint a kolostor sokkal inkább félbehagyott várra emlékeztetett.³⁰⁰ Ez az adat is meglepő egy szerzetesrend esetén, melynek tagjai szegénységet fogadtak. Rendszeresen emlegetik őket „néma barátokként”, hiszen igen keveset tudunk az egyes kolostorok életéről a szerzetesek elvonultsága miatt, sem a helyi, sem az országos ügyekben nem folytak bele: hitük megélésének fontos eszköze a cella magányában folytatott

²⁹⁶ *Kályhacsempetöredék a Pietà jelenetével*, Lübeck, 16. század eleje (zöldmázás csempe, 21,2 × 19,1 × 4 cm, St. Annen-Museum, Lübeck, ltsz. 6632)

²⁹⁷ DEDEK 1889, 178. SROKA 2008, 107. WITKOWSKI 2011, 667.

²⁹⁸ Feltehetően 1452-ben, amikor is engedélyt kaptak, a dunajeci és menedékszírti konvent egyesült, ld. VIDA 2017, 67.

²⁹⁹ DEDEK 1889, 179, SROKA 2008, 107.

³⁰⁰ SLIVKA 1988, 423–439.

szemlélődés volt.³⁰¹ Adódik a probléma, hogy a puritán remeteélettel miként egyeztethető össze e töredékesen is különleges szépségű – és bizonyára impozáns méretű – mázas cserépkályhát sejtető kályhacsempe-csoport: gondolkodásuktól idegennek tűnik a luxus terméknek számító fűtőberendezés. Úgy tűnik, az egyszerűsége törekvés a művészeti alkotásokkal és művészi kivitelű berendezésekkel szemben nem volt tartható,³⁰² az igényesség és lehetőség folytán neves művészek munkáit találjuk meg a rend életében: a személyes szegénység nem zárta ki a rend gazdagságát.

Mindez azonban felveti annak a kérdését is, hogy ki lehetett a rend – rendszeres vagy esetenkénti – támogatója ebben az időszakban. Mátyás király több alkalommal is támogatta a karthauziakat,³⁰³ később pedig nem mást, mint Piast Hedvig tescheni hercegnőt (1469 – Trencsén, 1521. április 6.) – Szapolyai István nádor özvegyét, a leendő János magyar király anyját – találjuk a rend támogatói között. Hedvig a szepességi templomok és kolostorok támogatójaként lépett fel férje halálát követően,³⁰⁴ sőt a menedékkövi kolostor a térségben meghatározó szerepet tölthetett be, hiszen 1506-ban személyesen kívánt itt látogatást tenni, hogy megtekinthesse az adományaiból készült oltárokat. Ez számos előkészületet kívánt, hiszen nők nem lépték, léphettek át a kolostor kapuit. A gazdag és befolyásos látogató érkezése természetesen további ajándékokat és felajánlásokat jelentett. A menedékszírti krónikás szerint nagy pompával, udvarhölgyei kíséretében vonult be Hedvig,³⁰⁵ s látogatása emlékére kápolnát emeltetett és látott el felszerelésekkel, új képet rendelt a főoltárra, illetve két új cellát is építtetett, s további birtokokkal, halastóval és szőlőkkel látta el a rendet.³⁰⁶ Ugyan a donátori

³⁰¹ Menedékkő esetén a birtokügyek mellett a jelentős kódexmásoló munkásságuk rekonstruálható, vö. FODOR 1976, 50, 52–53.

³⁰² Ugyanezzel a kérdéssel szembesült Végh János is, amikor a lőcsei Jézus születése-oltár (a „Csáky-oltár”) eredeti helyét kereste és találta meg a menedékszírti kolostorban, a donátorban Hedvig hercegnőt azonosítva, vö. VÉGH 1995, 205–214.

³⁰³ VIDA 2017, 69.

³⁰⁴ SROKA 2005, 63–69. A szerző nemcsak a hercegnő mecénási tevékenységéről ír, de a család történetéről is. Hedvig további adományaihoz ld. KUCHÁRSKA 2006, 243–252.

³⁰⁵ SROKA 2008, 109.; GYULAI 2009, 17.; KUCHÁRSKA 2011, 110. Vida Beátánál olvasható a helyi hagyomány miszerint: „mivel nők nem léphettek át a monostor kapuján, Hedviget egyszerűen átdobták a kerítésen.” Ld. VIDA 2017, 203. Illetve VIDA 2015, 107–125.

³⁰⁶ WAGNER II, 79. Hedvig látogatásának leírása fennmaradt Hain Gáspár krónikájában is. HAIN 1910, 85–92.; KUCHÁRSKA 2008, 113.; GYULAI 2009, 48.

tevékenysége rangjához illő volt, sőt a családi hagyomány folytatásának is tekinthető,³⁰⁷ mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a dinasztikus politika is közrejátszott mint mozgatórugó.

Látva a támogatásai mértékét, nem tekinthetjük véletlennek, hogy a szerzetesi kályha sem puritán, hanem sokkal inkább hercegi. A tehető támogató és a szerzetesek családi háttere is lehet arra válasz, hogy nemcsak ez a minőség tekintetében kiemelkedő kályha működött itt, hiszen cellánként egy-egy kályha állt a kolostorban: Menedékszirten – ahogy a formai, szerkezeti kötöttségek a karthauzi kolostorokban kötelezőek voltak – minden szerzetes saját lak- és kertrésszel rendelkezett, amelyeket egymástól magas fal választott el, a kert végében latrinával (123. kép).³⁰⁸ Így minden adott volt a teljes magány megéléséhez, mindez azonban nem feltétlenül kellett, hogy minden szempontból aszketikus életet jelentsen, sőt! Jodok perjelről tudjuk, hogy saját költségén finanszírozta az egyik cella felújítását, illetve baráti viszonyt ápolt Hedvig hercegnővel,³⁰⁹ míg Eucharius barát ugyancsak gazdagította a monostor vagyonát, ispotályt is építtetett.³¹⁰ Ugyan a helyszín földrajzi fekvéséből fakad, hogy a megfelelő fűtés alapvető volt a működéséhez, de a szerzetesek családi háttere és kapcsolati rendszere, illetve az ehhez jól illő kályhák, kályhacsempék – és az említett oltár – minősége is jelzi, hogy az elvonultságukban művészi szempontból is kiváló alkotások vették őket körül, ahogy aktív szellemi életet feltételez a levelezés is.³¹¹ Más emlékek is arról beszélnek nekünk, hogy a rend nem egyszerűen igényes volt a szerzeteseket körülvevő tárgyak kivételére, hanem kifejezetten rájuk jellemző cellafestmények műfajáról is beszélhetünk.³¹² Végsősoron pedig mind a kályhacsempék által megjelenített kompozíciók, mind az oltárok jelenetei Krisztus szenvedésének minél valóságosabb átélésének eszközei: ahogy Mária is osztozik Krisztus passiójában, úgy igyekeznek a karthauziak magándevóciójuk révén elérni ők is e részvételt.

A helyszínről előkerült további kályhacsempéken megjelenik az Agnus Dei, Veronika kendőjét tartó angyal, további szentek sora (köztük Szent László), ószövetségi jelenetek (Joáb és Amasa?), lovagok, ornamentális díszek és a címeres reprezentáció sem hiányzik. Valójában

³⁰⁷ VIDA 2017, 202–205.

³⁰⁸ VIDA 2017, 42.

³⁰⁹ WAGNER II, 78.; RÁCOVÁ 2009, 570.; RUPP II, 214.; RUCIŃSKY 2009, 525.; DEDEK 1889, 244. VIDA 2017, 77.

³¹⁰ VIDA 2017, 78. RÁCOVÁ 2009, 570.

³¹¹ WITKOWSKI 2011, 671.

³¹² Vö. FEKETE 2012.

az ismertett adatok mellett az az egyetlen meglepő tulajdonsága a fenti kályhának, hogy nem sokszínmázos kivitelű: de találunk ilyen is a helyszínről, ráadásul különös témát bemutatva: bolond figuráját látjuk, amint egy polgárral főz (?) együtt,³¹³ de kuriózumnak számít a rákkal viaskodó vadembert ábrázoló kályhacsempe is.

A lelet egyébként nemcsak a nagysága, technikai és kiviteli minősége, az ábrázolások sokszínűsége miatt, de ahogy azt láthattuk, a régészeti és történeti körülmények miatt is izgalmas. A kolostort 1478 után megújították, de végül csak 1543-ig működött, ekkor elhagyták a szerzetesek: a késő középkori lelet kapcsán az egyiket terminus post quemnek, a másikat terminus ante quemnek tekinthetjük.

3.6. A páricsi vár kályhacsempék

3.6.1. A Perényiek kályhája

A menedékszíri „hercegi” kályha kapcsán utaltam arra, hogy a páratlan kivitel, a minőség okán nehezen képzelhető el, hogy helyi mester munkája legyen. Párhuzamokat keresve – és hogy mind hitelesebb képet kapjunk a korszak képi nyelvéről – is a páricsi vár század elejéről fennmaradt kályhacsempéit érdemes szemügyre vennünk.

A páricsi birtok a 14. század utolsó negyedében, 1387 után került a Perényi család tulajdonába, és csak a 16. század második felében, 1567-ben – házasság révén – került az uradalom a Drugeth családhoz. A vár területén a 70-es években Michal Slivka vezetésével végeztek itt ásásokat, s ezen a munkálatok során kerültek elő a 16. század elejéről való kályhacsempék is.³¹⁴

Az észak-keleti országrészen jelentős birtokokkal bíró főúri család ősi székhelyén előkerült gazdag leletanyagot a címeres reprezentáció jelenléte is különlegessé teszi. Legalább 30 különböző motívummal díszített fiók ismert a helyszínről, amelyek minimum két kályhához tartoztak.³¹⁵

³¹³ GRUIA 2008, 129–145. Van tényleges adatunk arról, hogy az egyik perjel alkímista volt. Erdélyi János a kutatásaihoz felélte a rend vagyonának jelentős részét, leváltották posztjáról, vö. VIDA 2017, 76.

³¹⁴ Az ásási eredményekről: SLIVKA 1979, 14–16; SLIVKA 1984, 163–231.

³¹⁵ CHOVANEC 2005, 23–54. és 257–259.

A zöld ólomházas és mázatlan csempék késő gótikus ízüek: a kályha alsó részéhez tartozhattak a négyzetes kialakítású, fülkés fiókok, szentek és a Paradicsom fájának ábrázolása, míg a felsőrészen a nyújtottabb kialakítású, ugyancsak fülkés kályhacsempék lehettek.³¹⁶ Nagyobb kályhacsempe-lelet alapján elemezhető a második, későbbi, már reneszánsz ízvilágú kályha. Ezeken Máriát és szentek sorát látjuk, illetve megjelennek a világi témák is az udvari, társasági életből vett jelenetek révén. A színesmázás csempék téglalap alakúak, nagy részük leveles-rozettás díszű keretet kapott, s jellemző rájuk a plaszticitás (124–138. kép). A jelenetek közt látjuk a Madonnát, a Virgines Capitalet, azaz a négy fő szüzet – Szent Dorottyát, Antiochiai Szent Margitot, Szent Borbálát és Szent Katalint –, Szent Jakabot, Alamizsnás Szent Jánost, Szent Kristófot és Szent Györgyöt. Tehát kifejezetten népszerű és kályhacsempén is viszonylag ritkán megörökített szenteket egyaránt. A kályhát koronázó párkányzat rozettás-gyöngysoros díszű.

A trónon ülő Madonna ruhája sűrűn redőzve omlik alá, kitöltve a csempe alsó regiszterét, a töredéken kivehető, ahogy a Szűz bal térdén tartja a gyermeket, bal kezével is fogva őt (124. kép). Jézus jobb kezét áldásra emeli, baljában glóbuszt tart. Érdekes a beállítása: az anyja lábán jobb lábával álló gyermek bal lábát keresztbeveti, felsőtestével is visszafordul, kissé tánclepet idéz beállítása (ezt a jellegzetes beállítást megtaláljuk E. S. mester kompozíciójában is³¹⁷). A ránc maradt keret virágmotívumot mutat.

A női szenteket ábrázoló fiókok igen töredékesek (127–128. kép), arcuk részletét, attribútumaik fragmentumát mutatják, a legteljesebb az Alexandriai Szent Katalint ábrázoló kályhacsempe (129. kép): a koronás, hosszú hajú nő álló alakja kitölti az íves lezárású fülkét, jobb lába mellett a kerék látszik, kezében kardot tart. A háttérrel plasztikus növényi ornamentika tölti ki. A ránc maradt töredékek alapján a többi női szentet ábrázoló fiók kompozíciója, tematikája is ezzel egyezett. Ehhez hasonló Szent Jakab megjelenítése (130. kép), aki az ív alatt áll, ugyancsak növényi dísz mellett. A szakállas férfi egyik kezében botot tart, másikkal palástját fogja, fején zarándokjelvényvel, talán éppen kagylóval díszített kalap látszik, innen az azonosítása Jakabbal. Alamizsnás Szent János ezekkel megegyező keretben jelenik meg

³¹⁶ FELD 2002, 36.

³¹⁷ E. S. mester: *A nagy konsekráció*, 1466 (rézmetszet, 20,6 × 12,3 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin, inv. no.339-1), ld. LATE GOTHIC 2021, 124–125., illetve még inkább előképként azonosítható a ruha jellegzetes redővetése és a részletek imitálása okán: E. S. mester: *Trónoló Madonna*, 1466 (rézmetszet, 211 × 137 mm, National Gallery of Art, Washington, DC, ltsz. 1943.3.190) (125. kép)

előttünk, szakállas, fejfedős, ruháját nyaklánc ékesíti, bal kezében botot tart, jobbával alamizsnát (alma? kenyér? pénzérme?) nyújt a mellett álló gyermeknek, amelyet az eltenni készül (131. kép). Mozgalmasabb Szent Kristóf beállítása (132. kép): az alak kissé előregörnyed, fejét oldalra billenti, ahogy a gyermeket tartja vállán, így enyhe S-hullámot vesz fel testtartása. Bal kezével botjára támaszkodik, jobbával ruháját emeli, hogy az ne legyen vizes, így az övére erősített tarisznyát is láthatjuk, palástja nagy hullámban tölti ki a csempe bal oldalát. Jobb vállán ül az áldó mozdulatot tevő gyermek Jézus. A jobb alsó sarokban lámpást feltartó szerzetes alakja rajzolódik ki – jól ismert kísérő figurája e jelenetnek, elég E. S. mester és Israhel van Meckenem ilyen tárgyú metszeteire gondolnunk, amelyeket gyakran kiegészítenek a vízben lubickoló sellők is (135. kép), ahogy a részletek megjelenítése is ilyen előképre mutat. A csempe színei eredetileg bizonyára egyértelműbbé tették, hogy a vízben állva jelenik meg előttünk, a kék máz nyomai láthatók az alak mögött. Szent György sárkánnyal viaskodó alakját töredékek alapján lehet azonosítani (136. kép).

A világi jelenetek közt kártyázókat, jegyespárt,³¹⁸ táncosokat és növényi, illetve geometrikus motívumokat egyaránt látunk (137–138. kép). A szerelmesek egyszerű ív alatt jelennek meg (137.d kép), jobb oldalt a nő, bal oldalt a férfi, a középtengelyben a férfi feltartott keze látszik, benne a gyűrűvel, ettől a két alak enyhén elhajol. Az elrendezés szimmetrikus, az egész anyagra jellemző, hogy az alakok felénk fordulnak, frontális beállításúak, itt különös táncmozdulatot idéz a beállításuk. Egy másik szerelmespárt mutató töredék kapcsán mondható el (137. a kép), hogy itt sikerült a leginkább megoldani, hogy kissé egymás felé tartsák az arcukat az alakok. A férfi hosszú, barna hajú, szakállas, a nő szőke hullámos haját virággal díszített pánt koronázza, jobb kezében is virágot tart. A ruháik gazdagon modelláltak, díszesek, de nem feltételez közvetlen metszetelőképet a vonalvezetés és -ritmus, miközben jól látható, hogy faragott dűcot használhattak a csempenegatívokhoz, s hogy a formálás során törekedtek a részletgazdagságra, amely jól levehető az alakok szemének vagy ruháinak modellálásánál is: a negatívokhoz készült faragványokat biztosan megelőzték a metszetelőképek (erre bizonyíték a trónoló Mária és a gyermek kompozíciója), de a fafaragó ügyesen emelte át a jeleneteket, meghatározóbb a plasztika a grafikus jelleggel szemben. A kártyázók kompozíciója sajátos (138.a kép): az alakok nem asztal körül, hanem egymás mellett állva jelennek meg. Bal oldalt kissé nőalak, balra hajol,

³¹⁸CHOVANEC 2005, 34. 42. kép, CHOVANEC 1990, 388, 6-1. kép: ezzel megegyező került elő több töredékben is Kassán (Mäsiarska ulica 57/A): RUSNÁK 2014, 348. (tab. XIII:1-3) (a dolgozatban a 137.b. kép), illetve Királyházáról is: PROCHNENKO–MOJZES–ŽILENKO 2012, 236.

mintha helyet „adna” a férfi gesztusának. A férfi turbános, gazdagabb viseletű, jobb kezével, amelyben a kártyalapot tartja, erőteljes gesztust tesz. A kézmozdulat egyezik Meckenem ugyanilyen témájú metszetének férfialakjával, amellyel a játékban való veszét narrálja.³¹⁹ A jelenet a női cselek visszatérő toposza. A táncolók alakja (138.c kép) töredékességénél fogva nehezen elemezhető, a töredékek között továbbá nemes fiatal pár alakja rajzolódik ki, egy bolond (?) (138. d kép),³²⁰ táncos feje felé tartott és összeérintett kezekkel (137.c kép), lovas. Egy sarokcsempén, melynek hosszabbik oldalán a szakállas ifjú töredéke látható a szerelemesek közül, rövidebbik oldalán pedig nő alakja, összekulcsolt kezében talán virágkosárral. Őt Szűz Máriával azonosítja Ján Chovanec Meckenem egyik metszetét hozva párhuzamként.³²¹

Az itt látható világi, a szabadidő eltöltéséhez kapcsolódó jeleneteknek az ábrázolása az udvari milióhoz kötődik, annak a szokott megjelenítései ezek apró epizódokként, kiegészülve a korban divatos, humoros felhanggal bíró *női cselek* kompozícióival. Alamizsnás Szent János és Szent Jakab megjelenítése viszont különleges, nem elterjedt alakjuk kályhacsempéken, kifejezetten a helyi kultuszra utalhatnak, illetve a megrendelő kérésére lehetnek itt.

3.6.2. *A páricsi kályhacsempék mint a kassai műhely kályhája*

Az ebbe a csoportba tartozó, Kassa városának lilios címerét tartó angyallal díszített kályhacsempe esetleg a műhely lokalizálásához nyújthat támpontot.³²² Kassa mint a műhely működési helye jó fekvésű helynek tűnik az ide köthető leletek szempontjából is. A helyszínen, város történelmi magjának nyugati részén (Dominikánske námestie 11) Rastislav Rusnák régész vezetésével folyt feltárás 2009-től, ahol sikeresen lokalizáltak egy kályhásműhelyt is az ott talált cserépnegatívok segítségével.

A kassai műhely emlékanyaga egy a falazásba beépített (korábbi) kemence feltöltéséből került elő.³²³ A lelőhely régészeti körülményei alapján a műhely maga is ezen a telken működhetett, s nemcsak kályhákat, egyéb fazekastermékeket is előállítottak itt. Ami igazán

³¹⁹ Israhel van Meckenem: *Kártyajáték*, a *Tizenkét hétköznapi jelenet* című sorozatból, 1500 k. (metszet, 160 × 110 mm, The British Museum, London, ltsz. 1843,0513.216)

³²⁰ CHOVANEC 2005, 32–33. Hazlbauer nyomán az egyház elnyomását szimbolizáló kompozícióról ír: a bűnös egyház elnyomja vagy felfalja a kisembereket. Ez kifejezetten izgalmas felvetés, hiszen a korszakban számos kompozíció kapcsán elmondható hasonló jelentésváltozás.

³²¹ CHOVANEC 2005, 35–36.

³²² GRUIA 2009, 58.

³²³ RUSNÁK 2013, 21.

izgalmassá teszi számunkra, hogy mind ikonográfiai szempontból, mind stílusban vegyes csoportról beszélhetünk, mintegy pillanatképe annak, ahogy egymás mellett használják a 15. század második felére jellemző és a 16. század közepén divatos kompozíciókat, akár szentek képmásáról, akár mulattató jelenetekről és a feje tetejére állított világ alakjairól legyen szó.

A műhely esetén azzal a jelenséggel találkozunk, hogy nem egy vezető stílus adja meg a produktumok művészi karakterét, és esetleg annak árnyalataival egészül ki a kínálat, hanem rövid távon folyamatosan változó stíluskonglomerátum jellemzi, amihez a modellek előképeként több művészi felfogás szolgál – akár a kompozíció közvetlen átvétele útján.

A több mint féltucatnyi modell szakrális és profán jeleneteket is megőrzött, többet töredékes állapotban:³²⁴ az egyik Szent Pétert mutatja ív alatt, palástja nagy öblökét vetve omlik alá, mezítlábas, egyik kezében a kulccsal, másikban a könyvvel.³²⁵ Kivitelezése rusztikus, kissé esetlen. Egy másik modell jóval későbbinek mutatkozik, a trónoló Madonnát ábrázoló patrica érett reneszánsz vonásokat, az itáliai Madonnák jellegzetes elrendezését mutatja.³²⁶ Előkerült a Madonnát gyermekével ábrázoló modell is (126. kép), amely nemcsak a páricsi,³²⁷ de a menedékkői,³²⁸ az abaszéplaki és a kassai bencés apátságból³²⁹ származó kályhacsempéken is megtalálható. Előbbi kettő esetén a központ figurák azonosak, de a keretezés különbözik. Egy másik modell ennek a stílusával és komponálási megoldásával megegyező formában a Szent Kristóf vállán ülő gyermek Jézust mutatja (133. kép).

Az egyik modell töredéke világi jelenetet vezet elénk: a lenyomaton jobb oldalt ülő nőalakot látunk, vele szemben férfi ül, kezében a fonal felvetéséhez szükséges eszközöket – valójában, a kompozíciót ismerve ez is könnyen azonosítható jelenet: szóról szóra ismétli E. S. mester metszetét! (139–140. kép) Az E. S. mester kompozícióját követő modell a munkafolyamatokba is bepillantást enged: ennek nincs kerete, csak a szűken vett kompozíciót őrizte meg, nincs „levegője” sem, tehát egy keretekkel kombinálható darabról van szó,³³⁰ egy műhely akár több, motívumában eltérő kerettel is dolgozhatott: a késő gótikus és a kora reneszánsz formavilág melletti döntés talán épp a megrendelő ízvilágához volt igazítható, aszerint, hogy a régies,

³²⁴ RUSNÁK 2013.

³²⁵ Méretei: 36,3 × 22,6 cm

³²⁶ RUSNÁK 2013, 24.

³²⁷ CHOVANEC 2005B, 20. 21. ábra. Ír az ikonográfiájáról is: 272—274.

³²⁸ SLIVKA 2002, 10.

³²⁹ Uralkodóként azonosítva: POLLA 1986, 120. 6. kép

³³⁰ RUSNÁK 2013, 23.

megszokott formákat részesítette előnyben, vagy nyitott volt és kereste az újat, divatosat. A vonalvezetés egy másik stílus jellegzetességeit hordozza, másik művészi felfogást tükröz.

A továbbiakban gótikus minuszkulás töredéket, illetve divatos felsőruházatot viselő fiatal megjelenítő fragmentumot látunk. Ahogy a páricsi leletben, úgy itt is egymás mellett találjuk a világi és a szakrális jeleneteket, ráadásul a Madonnát és a Szent Kristófot ábrázoló modellek megegyeznek a páricsi Perényi-kályha fiókaival. Különös, hogy a modellek között egymástól stílárisan igen távoli jelenségek is megtalálhatók: a Pétert ábrázoló modell a korábbi, a 15. század közepére jellemző kályhás gyakorlathoz kapcsolható, kezdetlegesebb a kézműves komponáló készsége, a Madonnát gyermekével ábrázoló már késő reneszánsz alkotás, a többi viszont a minket érdeklő korszak jellegzetes emléke. A városból stílárisan bizonyosan ennek a műhelynek a produktumai is előkerültek, köztük eljegyzési és udvarlási jelenetet, illetve Lukréciaát látjuk viszont.³³¹ Itt is felvetődik annak a lehetősége, hogy a fafaragásban jártas mesterekkel dolgozik együtt a kályhásműhely, talán csak rövid ideig ugyanazzal: Ján Chovanec Lőcsei Pál mester és műhelye közreműködését sem zárja ki.³³²

3.6.3. A kályha párhuzamai

A páricsi kályhacsempék közvetlen párhuzamait találták meg a 2012. évi feltárások során a királyházi Nyalábvárban (Koroleve, Ukrajna),³³³ ahol a Szent Kristófot ábrázoló kályhacsempék töredékei kerültek elő (134. kép): a szentet vállán a gyermek Jézussal ábrázoló töredékek jól iszapolt agyagból készültek, vegyes mázasak, barna-zöldek. Ugyanitt az Alamizsnás Szent Jánost ábrázoló fiók töredékei is előkerültek. A páricsi kályhákhoz hasonlókat állítottak fel a Perényiek a füzéri várban is,³³⁴ de úgy tűnik, a kisvárdai és a barkói várban is állhatott ugyanennek a műhelynek munkája,³³⁵ ahogy az ónodi kályhacsempék közt is párhuzamaira találunk.³³⁶ Mindenképpen meg kell jegyeznünk, hogy a páricsi alakok kialakítása, részletformálása nagyban hasonlít a menedékszírti csempékével: ilyen a hullámzó

³³¹ A feltárások eredményeiről legutóbb: RUSNÁK 2014, 315–398; illetve a viseletek és divat szempontjából mutatta be a leletet: LUŠTÍKOVÁ – RUSNÁK 2016, 475–499.

³³² CHOVANEC 2005, 39.

³³³ PROHNENKO – ZSILENKO 2019, 137–167.

³³⁴ FELD 2002, 36–37. A füzéri kályhacsempékről: GYURICZA 1992, 15., illetve a várról írt monográfiájában Simon Zoltán is ír róluk, újra keltezve némely fiókokat: SIMON 2000, 100–102., majd HOLL 2004, 355.

³³⁵ FELD 2002, 37.

³³⁶ Az ónodi 16. századi csempékről és a datálás nehézségeiről: TOMKA 2007.

haj modellálása, a redővetések ritmusa és mélysége, de úgy tűnik teljesen egyező részleteket is látunk, így a trónoló Madonna esetén is (csak a keret más).

Egyébként a lelet a bécsi, a besztercebányai és a raholcai szenteket³³⁷ idézi fel, kissé nehezkesebb formálással párosítva,³³⁸ a redővetés esetén látszik ez jobban: a páricsi csempéknél öblösebbek a redők, a bécsiéknél gazdagabban redőzöttek. Ez alapján arra gyanakodhatunk, hogy a kompozíciókat bár metszetek ihlették, a negatív készítője, de még inkább a fazekas esetlenebb kompozíciókra volt csak képes: az E. S. mester kompozíciót követő jelenet különösen is szép, részletgazdag, míg a női szentek báját épp a mosolygós naivitásuk kölcsönzi – ez részben a negatív, főként viszont a mázolás sajátja, amely pluszréteggént működve a felületen elhomályosítja az eredeti vonások élességét és karakterét, grafikusságát.

A páricsi leletet Perényi Imre (? – ?, 1519) nádorrá választásához szokás kötni: eszerint a kályha 1504. környékén készülhetett,³³⁹ figyelembe véve a stílári és ikonográfiai jellegzetességeket az 1505-1510 körüli készítési idő reálisnak tűnik, a képi program pedig olyannak, amely minden divatos szólamot bír: igényes és a nádor tisztségéhez illő választás volt ilyen kályhát állíttatni.

Itt is azzal a sajátossággal találkozunk, hogy a profán jelenetek bibliai alakok és szentek mellett jelennek meg. Érdeemes utalnunk rá, hogy számos világi tér dekorációjánál látunk viszont hasonlóan elkülöníthető szinteket: az Ó- és Újszövetségi jelenetek és szentek alakjain túl a birtokosra/megrendelőre (és ezzel együtt a „hétköznapi”, földi szférára) vonatkoztatható címeres reprezentációt vagy udvari jeleneteket, esetleg a szabadidő elegáns vagy kifejezetten vidám eltöltésének megfogalmazásai jelentik a második szintet, míg a harmadikat az ún. zöld szobák indadíszében elvesző groteszk figurák, amelyek kódexekben a margináliák közt feltűnő különös kis motívumok, székesegyházakon a magasban megörökített vízköpők.³⁴⁰ Éppen ezekhez hasonlóan jelennek meg a páricsi kályhán mint drôlerie-k a szabadidő eltöltésére utaló jelenetek, amelyek a feje tetejére állított világ egyes alakjait is jelentik: hol főszerepbe kerülve, hol elrejtve. Camille hívja fel rá a figyelmet kötetében, hogy a margináliák, tehát a köteteknek azok a részei, ahol a világi részletek is megfestésre kerülnek, az a *hely*, ahol az olvasó hozzáér

³³⁷ Ld. a következő, 3.7.-es fejezetet.

³³⁸ CHOVANEC 2005a, 23–54.

³³⁹ CHOVANEC 2002; CHOVANEC 2005a.

³⁴⁰ CAMILLE 1992, 48.

a könyvhöz lapozáskor, ez a fizikai kontaktus tere a *profán* (képek) és a *szent* (szövegek) között.³⁴¹

3.7. A raholcai vár kályhái

Nemcsak a régió anyagából emelkedik ki az Újlakiak fontos központjának, a szlavóniai Raholca (Ružica, Orahovica, Körös megye) várának kályhacsempe-anyaga,³⁴² de a Magyar Királyságon belül is jelentősnek számít: mind az ide dolgozó műhelyek stiláris és technikai kvalitása, mind azok hatása miatt is. Éppen ebben rejlik a leletek egy részének és a hozzájuk tartozó műhely azonosításának és a műhelykapcsolatok feltérképezésének nehézsége is.³⁴³

3.7.1. Miklós király kályhája

Az itt talált töredékek egy csoportja egyes budai töredékekkel, még hozzá az ún. „lovagalakos” kályha csempéivel mutat azonosságot,³⁴⁴ így az analógiáit megtaláljuk többek között Visegrádon, Nyírbátoron, Kaposszentjakabon³⁴⁵ és Tatán³⁴⁶ is, de ahogy arra Tamási Judit rámutatott, szoros svájci kapcsolatokkal (Zürich központtal) is bírnak a stiláris és készítéstechnikai jellegzetességek alapján.³⁴⁷ A hazai kályhacsempék úgy tűnik, a svájciak módosított verziói. A datálást és képi program megértését megnehezíti, hogy a Habsburg-címer is megjelenik a csempéken, Raholcán pedig – minden bizonnyal III. Frigyes felesége, Portugáliaiai Eleonóra révén – Portugália, a görzi grófság – talán Újlaki Miklós lányának, Hieronimának (1458–1475) a házassága okán került ide, akit Lénárd görzi grófhoz adtak³⁴⁸ –, Karintia és Kyburg címere is szerepel. A kutatásban felmerült, hogy lovagalakos kályhák V.

³⁴¹ CAMILLE 1992

³⁴² Az itt talált kályhacsempéket ma a Gradski muzej Orahovica (Raholca) gyűjteményében őrzik.

³⁴³ A lovagalakos kályhát készítő műhely munkáit sokfelé másolták, az eredeti-másolat-utánzat problémájához lásd Holl Imre térképét: HOLL 1998, Abb. 43.

³⁴⁴ Legutóbb magyar nyelven további szakirodalommal: SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR 2018, Kat. 4.20 (V. A.), legutóbb átfogó tanulmányt szentelve a problémának: GRIMM 2020.

³⁴⁵ HOLL 1975, 212.

³⁴⁶ PANNONIA REGIA 1994, Kat. V-35. (M. E.)

³⁴⁷ TAMÁSI 1995, 19–138.

³⁴⁸ FEDELES 2017, 143.

(Utószülött) László királyhoz (1440/1453–1457) kapcsolódnak, Holl Imre a megrendelőként azonosította őt,³⁴⁹ azonban uralkodásának rövid ideje kérdéseket vet fel, ha figyelembe vesszük a műhely munkáinak széles elterjedését.³⁵⁰ Utóbb inkább az az elképzelés terjedt el, hogy a Habsburg udvarhoz kötődik a kályhas működése.³⁵¹

Ugyan a budai anyag ismertetésénél nem tértünk ki külön erre a rendkívüli jelentőségű kályhas műhelyre éppen a számunkra korai datálás miatt, itt mindenképpen fontos röviden beszélünk róla. A „lovagalakos” kályha elnevezés alapja egy kályhacsempe, amelyen teljes fegyverzetben lép elénk a Habsburg családi címet viselő lovag, ahogy lándzsáját előre szegezi.³⁵² Az ehhez a körhöz tartozó fiókok technikai bravúrt és széles tudást mutatnak, amely az áttört előlapokban, a kályhaszobrocskákban és a több negatívból összeállított csempékben fogalmazódik meg a legmarkánsabban. A kályhacsempék kevés kivételtől eltekintve zöldmázzal borítottak. Az alsó részükön négyzetes, főként Krisztust szimbolizáló állatalakok (mint a griff, a pelikán és a fát őrző oroszlán) és rozetta díszes fiókok kaptak helyet, a kályhák felső részén pedig dongás hátú csempéket helyeztek el, amelyekre számárhátíves kivágással mérműves-áttört architektúrális minták kerültek, két oldalt konzolon álló egészalakos szentekkel vagy félalakos (kezükben írásszalagot tartó) prófétákkal, királyokkal, illetve a itt voltak elhelyezve a lovagalakos csempék és a kályhaszobrok is.

Mit jelent mindez Raholca esetén? Az itt előkerült gazdag leletanyag a mai napig nem teljesen feldolgozott,³⁵³ de az bizonyos, hogy a 15. század második felében több kályha is működött a helyszínen.³⁵⁴ A lovagalakos kályhához tartozott a fent említett címerek mellett egy angyalos oromcsempe, a fiókáit etető pelikán, Szent Bertalan, Szent Kristóf, Szent György, János evangélista, Gábiel arkangyal, Mátyás apostol, Szent Péter, Szent Ágnes, Szent Katalin és Szent Borbála álló alakját és a Dávid király büsztségét mint oszlopszobrocskát megjelenítő fiók a jól ismert kivitelezésben – mind technikailag, mind színezését tekintve, így maga a képi program sem mutat egyedi vonásokat.

³⁴⁹ HOLL 1971, 161–207; HOLL 1987, 193.

³⁵⁰ Amennyiben V. László a megrendelő, úgy az 1457-es eseményekhez köthetjük az ajándékozást.

³⁵¹ SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR 2018, Kat. 4.20 (V. A.)

³⁵² SIGISMUNDUS REX ET IMPERATOR 2006, Kat. 6.28 (V. A.)

³⁵³ RADIĆ – BOJČIĆ 2004, 49–52, 237–326.

³⁵⁴ HOLL 2010b, 741.

Messzire vezetne – és önálló dolgozat témája lehetne – a raholcai lovagalakos kályha műhelykapcsolatainak feltérképezése, de érdekes számunkra a képi program és a lehetséges megrendelői attitűd összefüggésének vizsgálata – főleg azért, hogy össze tudjuk vetni a fia által rendelt és használt kályhák képi programjaival. A raholcai lovagalakos kályha esetén Újlaki Miklóst (1410 k. – 1477) – aki 1471-től bosnyák király volt – képzelhetjük el megrendelőként: a lovagalakos műhely működési ideje okán is biztosabbnak tűnik hozzá kötni.

Újlaki élete végéig fontos pozíciókat töltött be, a hatalmi elit meghatározó tagjává és az ország egyik legnagyobb birtokosává vált az évek alatt, kétszer nősült, s házasságaival ugyancsak hatalmi pozícióját igyekezett megszilárdítani. Politikai karrierje Habsburg Albert uralkodása alatt kezdődött, majd I. Ulászló király (1440–1444) alatt vált megkerülhetetlen figurájává a magyar arisztokráciának. Az évtizedek alatt gyakorta váltott politikai oldalt, ügyesen megtartva és halmozva tisztségeit, pozícióit pedig mind jobban megerősítve.³⁵⁵ Mindehhez illő birtokhálózat is dukált, fiára 16 várat, 9 kastélyt, 20 mezővárost (oppidum) és mintegy 400 falut (villa) hagyott örökül,³⁵⁶ Raholca ezek közt az egyik legkorábban megszerzett vár (1438 már birtokaként szerepel a forrásokban).

A kályha – főleg, ha megnézzük analógiáit – jól mutatja, hogy a főúr külsőségekben is törekedett méltóságának és hatalmának reprezentálására, ez a fűtőberendezés egyszerre a jó ízlés, tehetőség, a hatalom és a vagyon reprezentálójá nyilvánvaló (politikai) állásfoglalással. Különösen azért is hangsúlyozhatjuk ezt, ha figyelembe vesszük a földrajzi viszonyokat, hiszen a műhely munkája igen messzi helyszínen jelenik meg Raholca esetén. Feltételezhetjük, hogy Miklós király kifejezetten ennek – az elit számára dolgozó, divatos – műhelynek a termékét kívánta magáénak tudni, bizonyára a Habsburg kötődéstől sem függetlenül, így kisebb vagyont költött e fűtőberendezés megrendelésére és elkészíttetésére, amely végül nem csak éke lehetett a várnak, de lakói kényelmét is szolgálta.

3.7.2. Lőrinc herceg kályhái

A század végén, tehát a herceg Újlaki Lőrinc (1459/1460 – 1524) idejében készítették el és állították fel Raholcán az Ernuszt Zsigmond (1445 k. – 1505) püspök személyéhez köthető kályhát, amelyet a lovagalakos kályha csempéinek másolataival egészítettek ki. A püspök kályhájának Raholcán való elhelyezését a szakirodalom Újlaki Lőrinc és Ernuszt azonos

³⁵⁵ FEDELES 2017, 135–168.

³⁵⁶ FEDELES 2017, 155.

politikai vállalásával magyarázza: mindketten Mátyásnak tett ígéretüket megtartva Corvin Jánost (1473 –1504) támogatták:³⁵⁷ a püspök címerével ellátott alkotást talán éppen ajándékba, mi több – emlékeztetőül kapta. Ne felejtsük, Zsigmond apja, Ernuszt János (? – 1477) volt az, aki Újlaki Miklós szlavón báni méltóságát megkapta Mátyástól, hogy csökkentse annak hatalmát,³⁵⁸ így ez az alkotás nemcsak a közös vállalat örökíti meg, de figyelmeztetésként is értelmezhető (van, aki lófejet küld).

Ugyanígy az 1500-as évekig kerülhetett ide az osztrák analógiákkal bíró, sőt feltehetően import kályha,³⁵⁹ amely stiláris kvalitásai okán a budai és a besztecebányai kályhák mellé emelkedik. Ha a fentiekben bemutatott két kályha kapcsán a család (eltérő és folyvást változó) politikai attitűdje látszik körvonalazódni, úgy ebben az esetben már sokkal inkább a műveltség és ízlés fogalmazódik meg. Lőrincről tudjuk, hogy ugyan nem folytatott egyetemi tanulmányokat, de a korszak meghatározó eszmeáramlataival, így a humanizmussal minden bizonnyal megismerkedett,³⁶⁰ hiszen elkísérte apját itáliai útjára, illetve Mátyás király udvarában is gyakran megfordult, ott nevelkedett,³⁶¹ az uralkodó bizalmába fogadta őt, sőt a keresztapja volt.³⁶² Első, 1486 körüli házasságával pedig a királlyal is rokonságba került.³⁶³ Kortársa nemes természetét, finomságát, délcegségét, báját és büszkeségét, illetve az etiketben való jártassát dicsérte.³⁶⁴ Első felesége, Dengelegi Pongrác Katalin 1510 körül hunyt el, második házassága Bakócai Magdolnával kötött, de ez a frigy is gyermektelen maradt. Hatalmi és politikai mozgástere – épp apja miatt – szűkösebb volt, hiszen Mátyás igyekezett felszámolni azt a birodalmat, amelyet Miklós kiépített: fia nem örökölt minden címet és birtokot, illetve némely titulus hatalom és befolyás nélküli üres címmé vált. Mátyás halála után Corvin János egyik legfontosabb támogatója volt, bízva abban, hogy így gyarapíthatja birtokállományát és politikai befolyását is növelheti.

³⁵⁷ HOLL 2010B, 742.

³⁵⁸ FEDELES 2017, 149.

³⁵⁹ HOLL 2010B, 742.

³⁶⁰ FEDELES 2017, 141.

³⁶¹ Bonfini legalábbis ezt írja: „[A királyt] gyors lovassággal követi Lőrinc herceg, Miklós bosnyák király fia; ez a merész újonc végig az udvarban nevelkedett és Mátyás mindig fiaként kedvelte”, ld. BONFINI 1995, 786.

³⁶² Az ezt tartalmazó oklevélre FEDELES 2017, 142. hivatkozik: MNL OL DL 17 162.

³⁶³ FEDELES 2017, 145.

³⁶⁴ BONFINI 1995, 794.

Úgy tűnik, II. Ulászlót később is csak látszólag támogatta, valójában azonban Habsburg Miksa trónra kerülésében bízott. Bár felségárulást követett el, jelzi személyének fontosságát, hogy hamarosan mégis ő vezette a király hitvese elé Itáliába érkező küldöttséget, ahogy a koronázási menetben és a misén is a főségek között kapott helyet, s ezután ugyancsak egyre fontosabb pozíciókban látjuk, 1518-tól haláláig viselte az országbírói méltóságot. A változó politikai körülmények közepette is sikerült szinte teljes egészében megőriznie az örökölt birtokhálózatot.

Ezen a fűtőberendezésen ószövetségi és újszövetségi jeleneteket helyeztek el. A Szent Kristófot ábrázoló fiókon (141–142. kép) jól lemérhetők a műhely jellegzetességei: visszatérő a keretelés megoldása – két oldalt gótikus fiatornyos oszlopok (néhol itt oszlopszobrocska is helyet kap, ami a lovagalakos kályhákon is visszatérő megoldás volt), felül pálcás akantuszleveles sor fut végig (előfordul, hogy ez a motívum fut teljesen körbe a fiatorny helyett), alul nincs külön keret – és jól azonosítható a figurafelfogás is – a csempe falából kiemelkedő, szoborszerű megfogalmazás, a haj részletekbemenő modellálása, az arcok finom mintázása, a mozdulatok nem esetlenek, jól komponáltak –, s mintha jellemzően kerülné a mester a jelenet helyszínének érzékeltetését: vagy teljesen elhagyja, vagy kissé esetlenül sikerül, ahogy az a kiűzetés jelenetén is tetten érhető. Éppen a fiziognómiai sajátosságok miatt Franz úgy véli, karakteresen magyaros az alakok megfogalmazása.³⁶⁵ E kályhacsempének párdarabját ismerjük Bécsből is, ahogy a Bűnbeesés (143–144. kép) és a Kiűzetés (145–148. kép) jelenetek dúcazonos párdarabját is.³⁶⁶ Szent Kristóf és a gyermek Jézus alakja szinte teljesen kitölti a kályhacsempét, jobb oldalt kettejük köpenye vet nagy hullámokat, bal oldalt a szent kezében támasztékként tartott fa hullámzó törzse tölti ki a teret. Alul pár hullámvonallal jelzi a vizet. A Bűnbeesés jelenetét az almafa osztja két részre, melynek törzsén a nőarcú kígyó tekeredik. A fa lombja és gyümölcsei kissé esetlenül megfogalmazásúak, inkább dekoratív mintává válik a két alak felett. A jobb oldalt álló Éva miközben eltakarja szemérmét letépi az egyik gyümölcsöt, Ádám felé lép, s miközben a férfi is eltakarja magát, jobb kezével áldónak tűnő üdvözlő, esetleg kérő, elfogadó mozdulatot tesz. A Kiűzetés jelenetén a háttérben ugyanezt a fát látjuk a magas falakkal elkerített Paradicsomban. Az előtérben Ádám és Éva kissé megrettenve-összebújva állnak, amint a jobb oldalt, a kapuban álló angyal, karddal a kezében

³⁶⁵ FRANZ 1969, 55.

³⁶⁶ FRANZ 1969, 54–55. (fig. 109–111)

vezeti el őket. Míg az első emberpár póre, ő hosszú, az ujján és alján is mintás palástot visel, alatta ruhája gazdag hullámokba rendeződik.

A raholcai leletben egy püspököt ábrázoló töredék és a Szent György harcát ábrázoló töredék is megtalálható, ezeknek ugyancsak megvan a bécsi (ép) párdarabja. Előbbi esetén nehéz az identifikáció, hiszen csupán a püspöki ornátus az egyetlen eszközünk: a püspök álló alakja tölti ki a fiókot, jobb kezében pásztorbot, balját maga elé tartja és talán három aranygolyót tart a kezében: ez alapján Szent Miklóssal azonosíthatjuk, de ez a részlet csak a bécsi fiókon látszik (149–151. kép). A Szent György harcát ábrázoló fiók mindkét esetben oromcsempe, amely enyhe szamarhátíves kiképzésű, felül további apró akantuszleveses motívumokkal csipkézve (152. kép). A harcoszent a kompozíció közepén kapott helyet, kissé oldalazva áll előttünk, jobb kezével kardját emeli, lesújtani készül a lába alatt heverő-küzdő sárkányra. Bal kezében pajzsot tart. A fiókkal motívumaiban megegyező került elő az ugyancsak szlavóniai Szomszédvárból és a karintiai Podsredából és Celjéből (152. kép),³⁶⁷ de a talán éppen bécsi eredetű fiókot is érdemes megemlítenünk (153. kép),³⁶⁸ illetve a Alfred Walcher von Molthein gyűjteményből is ismert egy minden bizonnyal a bécsi-raholcai kompozíciót követő, azt utánzó oromcsempe is, amelyet ma az Art Institute of Chicago-ban őriznek (154. kép).³⁶⁹

További izgalmas ikonográfiájú kályhacsempék ismertek innen, így – minden bizonnyal ugyanennek a kályhának a részeként – megjelent Salamon ítélete, a Napbaöltözött Mária, az Angyali üdvözlés (elhúzott függöny mögött! Meglehetősen karakteres kompozíció) és Antiochiai Szent Margit harca a sárkánnyal (155–158. kép). A kályha képi programja a korra jellemző vallási műveltség képi idézetgyűjteménye, melyben a harcok szentek vannak nagyobb hangsúlyban – ez pedig jól rímelt arra, hogy a *kard* Lőrinc attribútuma is, elég Bonfini (1427/1434 – 1502) beszámolójára³⁷⁰ vagy a római Szentlélek-ispotály (Opedale S. Spirito in Sassia) nagytermének északi falán látható freskójára gondolnunk (160. kép). Míg a különlegesnek számító témák, akár a Kiűzetés-jelenet, akár a Salamon királyhoz kapcsolódó epizód, mind-mind az ítélethozás sajátos megfogalmazása: ez a sokszor kiélezett helyzetbe került herceg életére is érdekesen reflektál.

³⁶⁷ GRUIA 2009, 134.

³⁶⁸ A kályhacsempe provenienciája utal erre, eredetileg Oscar Bondy és Elisabeth Bondy tulajdonában voltak a 20. század elején.

³⁶⁹ STRAUSS 1983, 112. (table 31., fig. 4.), GRUIA 2009, 134.

³⁷⁰ Az apjától kapott kardszj ígen pompás darab volt, gyöngyök és drágakövek díszítették, vö. BONFINI 1995, 794.

A forrásokat, okleveleket és itineráriumokat is áttekintő kutatások jelzik, hogy Raholca az 1470-es évektől vált a család számára fontos (mellék)rezidenciává, így 1510 novemberétől számos oklevelet és levelet innen kelteztek.³⁷¹ Ez természetesen összefüggésben áll az országos politikai eseményekkel és a család hatalmi helyzetével, de számunkra fontos adalék, hogy nem csupán egy általuk birtokolt várról, hanem kedvelt tartózkodási helyükről van szó: a helyszín és tartozékai ennek megfelelően szolgáltak reprezentációs és kényelmi szempontokat.

A család kutatója, Fedeles Tamás is kiemeli, hogy a késő középkori főúri vallásosságnak nemcsak általános és a kor által elvárt jegyei jellemzőek a családra, hanem a magándevóciónak is jellegzetes magatartásformái érhetők tetten, esetükben akár az 1475-ös római zarándokútra,³⁷² akár az általuk alapított egyházi intézményekre és azok nagy számára gondolunk.³⁷³ Így nem meglepő, ha azt feltételezzük, hogy a család tárgyi kultúrája nemcsak az anyagi lehetőségeiket, de az igényeiket is visszatükrözi,³⁷⁴ amely arra mutat, hogy igyekeztek tisztában lenni – nemcsak a hazai, de a közép-európai, sőt akár az észak-itáliai – művészeti invencióikkal, s a korszerű (újító és egyben divatos) beruházásokra szívesen áldoztak. Raholca és Újlak kályhái is jól tükrözik, hogy mindkét Újlaki igyekezett politikai-hatalmi vágyait az országhatárokon túli horizontra emelni, amelyeket nemcsak hatalmas vagyonuk és kapcsolatrendszerük, de ízlésük is lehetővé tett. Érdekes látni a három vázlatosan bemutatott kályhán keresztül is változó politikai érdekek és az állandó igényesség megfogalmazódását, ahogy a két főúr magatartásbeli hasonlósága is kitűnik: akár meglehetősen távol működő, de nekik megtetsző mesterek munkáit is hajlandóak voltak megszerezni.³⁷⁵

³⁷¹ FEDELES 2017, 160.

³⁷² FEDELES 2008. Legújabbán: ANDRIĆ 2015.

³⁷³ FEDELES 2011, 414–415.

³⁷⁴ Az 1475-ös ferrarai látogatás hatására Miklós reneszánsz mestereket bízott meg, az építkezések a régészeti feltárások alapján Újlakon és Raholcán folytak, s még Miklós idejében megkezdődtek, de Lőrinc alatt fejeződtek be. Vö. TOMIČIĆ 2004, 143–176; TOMIČIĆ 2011, 187–208; RADIĆ – BOJČIĆ 2004, 256–301.

³⁷⁵ A korszak mesterei a piacra dolgoznak és eleget tesznek egyedi megrendeléseknek is: oda mennek, ahová a megrendelésük szól.

3.8. Varasd várának kályhája

A varasdi lelet is rejt izgalmakat, bár sokban a raholcai osztrák kályhához kapcsolódik. Előkerült itt a Sámson oroszlánal való harcát ábrázoló zöldmázás – de dúcazonos mázatlan párdarabja is ismert a városból – kályhacsempe (161–162. kép), amelyek pontos analógiáját Bécsből ismerjük: a Szent István-székesegyház 1500 körüli kályhájáról (163. kép). Innen sarokcsempén is megjelenik e harcjelenet, ez esetben a címerpajzsot tartó nő szobrocskája emelkedik ki a kompozícióból, míg magán a címeren Evangélista Szent János alakját látjuk, jobb kezét áldásra emeli, baljában az attribútumaként szolgáló kelyhet tartja. Sámson maga – a varasdival megegyező pózban – a csempe mindkét oldalán helyet kapott: turbánt visel, arca részletekbe menően, finoman modellált, bajszos, hosszú, hullámos haja válláig ér, két kézzel ragadja meg az állat fejét, amelyik kissé a sarokba szorítva kapott helyet mellette.³⁷⁶ Dúcazonos párdarabján jól látszik, hogy a raholcai anyaggal megegyező vonásokat mutat az arcok modellálása során is.

A varasdi anyagban ezek mellett egy püspökfejet ábrázoló kályhacsempe töredéke (151. kép), a városból pedig ennek negatívja is előkerült, tehát épp az a részlet, amelynek analógiáját a budai³⁷⁷ lovagalakos kályhában látja a kutatás, ahol is egészen más funkcióban, a keretező motívumon részeként került modellálásra a figura.³⁷⁸ A varasdival megegyező kályhacsempe ismert Raholcáról és Bécsből is. Gruia azt feltételezi, hogy a varasdi kályhás a bécsi vagy a budai fiókokat másolta, így örökítette tovább a motívumot mintegy 300 kilométerrel messzebbre.³⁷⁹ Nem tagadható le, hogy fiziognómiailag tényleg nagy a hasonlóság, a műhely talán inspirálódhatott a lovagalakos kályha egy-egy figuráját látva, de elképzelhető az is, hogy csupán forrásaik hasonlóak: a kompozíció jó metszetelőképeket feltételez. Ráadásul az újabb kutatások arra mutatnak, hogy éppen a lovagalakos kályhák esetén a szentek figurájához olyan negatívokat használtak, amelyek segítségével kisméretű szobrocskák is készültek: ez egyrészt

³⁷⁶ FRANZ 1969, fig. 108. Ezt a kályhacsempét megtaláljuk egy ma New Yorkban őrzött fiókon is, amely a waldhauseni ágostonos kolostorból való és éppen Evangélista Szent János titulusát viselte. A kutatás azt feltételezi, hogy Mátyás király ajándékozta a kályhát a kolostornak (164–166. kép).

³⁷⁷ HOLL 1998B, 191, 196. (fig. 51)

³⁷⁸ GRUIA 2009, 62. (A modell: Kat. 388., a varasdi csempe: Kat. 387, a raholcai csempe: Kat. 376. és a budai csempe: Kat. 12)

³⁷⁹ GRUIA 2009, 99.

a műhelyek sokrétű árukészletét is jelzi, másrészt a modellek használhatóságának sokszínűségét.³⁸⁰

Innen is ismert, akár Raholcáról az Antiochiai Szent Margit harcát megörökítő kályhacsempe (159. kép), jelezve, hogy bizonyára ugyanannak a műhelynek a munkáiról van szó: ráadásul a birtok Corvin János tulajdonában volt ebben az időszakban.

3.9. Alsórákos – a Sükösd-udvarház kályhája

Alsórákoson hatalmas mennyiségű, 4000 kályhacsempét, illetve kályhacsempe töredéket találtak az ásatások során, amelyben az általam vizsgált korszak is képviselteti magát. A birtok a 15. század második felében Olthévízzel, Datkkal, Mátéfalvával és Ürmössel együtt lett a Sükösd családé,³⁸¹ akiknek udvarháza működött itt. Utóbbi a 17. század elején tűzvészben pusztult el, helyén a ma is látható Sükösd–Bethlen-kastély áll.

Az itt használt, a 15. század végén, illetve a 16. század elején itt használt kályhán legalább 10 példányban (38 töredék alapján) a keresztrefeszítés jelenete volt látható (167. kép),³⁸² legalább tizenöt példányban (76 töredék alapján) pedig Szent György harca a sárkánnyal (170. kép)³⁸³ – így ha elméleti rekonstrukciót készítünk a kályháról, ezek mindenképpen meghatározhatták a kályha megjelenését.³⁸⁴ Csupán egyetlen, mázatlan töredékből ismerjük a napba öltözött Madonna-ábrázolását (168. kép),³⁸⁵ illetve két mázatlan fragmentumból Sámson harcának megjelenítését (169. kép).³⁸⁶ A figurális díszítések között további legalább féltucatot Nagyszében város címerével díszítettek, illetve hatalmas számban kerültek elő a virágdíszes

³⁸⁰ GRIMM 2020.

³⁸¹ A család a Küküllő vármegyei Nagyteremiből való, de Alsórákos vált központjukká, további adatokkal: BICSOK – ORBÁN 2015, 139.

³⁸² MARCU ISTRATE 2004, 252, 447. (fig. 4.)

³⁸³ MARCU ISTRATE 2004, 252, 447. (fig. 3.)

³⁸⁴ GRUIA 2009, 62.

³⁸⁵ MARCU ISTRATE 2004, 252, 448. (fig. 11.) A Madonna a töredék alapján nem ugyanahhoz a kályhához tartozott, mint a keresztrefeszítés és a Szent György-jelenet.

³⁸⁶ A töredék egy segesvárival egyezik meg, vö. GRUIA 2009, 230–231. A töredék és az analógia alapján nem ugyanahhoz a kályhához tartozott, mint a keresztrefeszítés és a Szent György-jelenet.

vagy egyáltalán nem díszített csempék,³⁸⁷ amelyek a kályha alsó részét, illetve a nem látható, fal felőli oldalakat képezhették.

Mindkét egészében ismert és a stiláris egyezőség miatt bizonyosan összetartozó jelenet meglepően részletező, narratív jellegű.

A keresztrefeszítés jelenetén a kereszt tölti ki a csempe szélességében a teljes csempe tükröt. Jobb oldalt Evangélista Szent János tart két kezében csuklyáskötésű könyvet, bal oldalt az imádkozó Mária alakja kapott helyet. A kompozíciót felül csipkézett párta tagolja, ahogy a Szent Györgyöt ábrázoló csempén is.

A lovas Szent György alakja tölti ki a kompozíció alsó kétharmadát, amint lándzsájával átdöfi a sárkányt. A vadállat felé magasodó szent mellett kétoldalt egy-egy virágmotívum tölti ki a teret. A felső regiszter jobb oldalán a várból letekintő koronás fők látszanak. Bal oldalt a térdelő hercegnő alakja rajzolódik ki, amint – legendájában is szereplő – bárányát tartja pórázon.

Szent György közeli párhuzama Fogarásról ismert: utóbbi szolgálhúen követi a rákosit, de nem ugyanazzal a dúccal készültek (171. kép).³⁸⁸ Bár a fogarasi palotából való, úgy tűnik, az másolja ezt.³⁸⁹

Ugyan keveset tudunk a Sükösd családról,³⁹⁰ amely még a 17. század során, 1631-ben Sükösd Györggyel kihalt, de a 15. század végéről arról értesülünk a kolozsmonostori konvent jelentéséből,³⁹¹ hogy Theremy-i Sykesd János és fia: Gáspár Theremy, Rakos, Bogath, Hydegkwth és Daak egészbirtokra nézve, magtalan haláluk esetére, kölcsönös örökösödési szerződést kötöttek Chesthwe-i Barrabasy János és Lénárd Hederfaya, Mykloslaka egész és Moch, Chesthwe részirtokra.³⁹² Ugyanebben az évben hunyt el Sükösd Miklós, talán ez lehetett az oka a szerződésnek, amely a családi- és birtokpolitikájuk beszédes momentuma. Ez időszakból egyébként éppen Miklósról tudunk a legtöbbet: 1470-ben a székelyek alispánja, Törösvár várnagya, majd 1481-ben Küküllővár várnagya.³⁹³ A források alapján azt látjuk, hogy

³⁸⁷ MARCU ISTRATE 2004, 148–150., Gruia 2009, 62., HOLL 2010.

³⁸⁸ GRUIA 2009, 133.

³⁸⁹ GRUIA 2006a, 20.

³⁹⁰ Kempelen Béla csupán annyit ír róluk, hogy „Kihalt erdélyi család” (KEMPELEN 1914), de Nagy Iván is igen röviden ír a családról (NAGY 1863, 412), ahogy Orbánnál is keveset olvashatunk róluk (ORBÁN 1868).

³⁹¹ A bejegyzés 1494. július 3-án kelt, vö.: KMJKV, 128–129.

³⁹² Az épület és a család történetéhez ld. FEHÉR 2005. Újabbán: BICSOK – ORBÁN 2015, 139–141.

³⁹³ BICSOK – ORBÁN 2015, 139.

a család egyes tagjai országos tisztségeket töltöttek be, és bizonyosak lehetünk abban is, hogy ők bírták a rákosi udvarházat.³⁹⁴

Messzemenő következtetéseket azonban nem tudunk levonni a képi tematikát illetően, de érdemes megfontolnunk a következőket: nem ismerjük György nevű tagját a családnak, így pusztán a szent népszerűségével magyarázhatjuk a leletben való felülreprezentáltságát.

A keresztrefeszítés jelenetének megsokszorozása – ahelyett, hogy krisztológiai ciklusba ágyazva kapott volna helyet – beszédes. Egyrészt eddig Krisztus áldozatának főként szimbolikus ábrázolásával találkoztunk,³⁹⁵ de most láthatjuk – ahogy egyébként további példák is szólnak emellett a középkori Magyar Királyság emlékanyagából³⁹⁶ –, hogy kályhán is megjelenhetett a szenvedéstörténet. A két csempén észlelhető részletező kedv pedig metszetelőképekre utal. Másrészt a család gazdasági és társadalmi rangjához illik a különleges kályha, de meglepő, hogy az mázatlan volt (bár az erdélyi emlékanyagban ez nem példátlan) és csupán két jelenetet sikerült rekonstruálni – ami arra utal, hogy viszonylag egyszerűbb volt a kivitelezés: elegendő volt minimális negatívval bírnia a műhelynek, hogy kivitelében igényes, de képi tematikáját tekintve szerény megoldással álljon elő. A visszafogott képi program és a két téma nagyszámban való jelenléte kapcsán érdemes azt a kérdést is feltennünk, hogy lehetséges-e, hogy ugyanannak a műhelynek két kályhájával van dolgunk.

3.10. Beszterce – egy városi lakóház kályhája

Beszterce jelentős város volt a középkor folyamán, a 15. századra – ahogy más századok által lakott város, mint például Kolozsvár, Gyulafehérvár, Brassó, Nagyszében, Segesvár és Medgyes is – fejlett utcarendszerrel, templomokkal és kolostorokkal bírt, városias jelleget mutató, királyi kiváltságokkal is felruházott település volt. A 15. század második fele pedig kifejezetten eseménydús volt a település életében: 1464-ig önálló grófságként működött, majd V. László (1440 – 1457) Hunyadi Jánosnak (1407 – 1456) adományozta, aki örökös grófjaként

³⁹⁴ További adatok: KMJKV. I. 808, 827, 829., II 69, 127-129, 131, 158, 178, 205, 303, 305, 744, 755, 787.

³⁹⁵ Vö. 3.2.2.-es és 3.3-as fejezet.

³⁹⁶ Előfordulnak többek között a következő jelenetek Krisztus életéből: feltámadás, Krisztus Pilátus előtt, Jézus és a samáriai asszony a kútnál, Fájdalmak férfja, Veronika kendője. Jó példa arra a besztercei lelet, ld. 3.10-es fejezetet.

megerősítette azt. Bár Mátyás eltörölte a besztercei grófságot, fontos központja lett a humanista műveltségnek, itt adták ki Bonfini több művét is.

Meghatározó szerepének egyik oka földrajzi fekvése volt, fontos kereskedelmi útvonal futott itt Bukovina, illetve Moldova felé, a kereskedőváros Danziggal is kapcsolatban állt, jelentősége Brassóéhoz és Nagyszebenéhez volt hasonlatos.

A város központjában, a mai Şugâlete úton, kétszintes városi lakóházakból került elő a 15. század végéről és a 16. század elejéről való nagyobb kályhacsempe-lelet, amely a jómódú erdélyi német polgárság tagjaihoz tartozott. A 22-es szám alatti lakás leletanyaga több szempontból is érdekes: ritka ikonográfiai témákat, különleges technikai megoldást mutatnak a csempék, és még a tulajdonosi háttérrel is bírunk adatokkal.³⁹⁷ A házat 1500 körül építtette Andreas Beuchel, aki befolyásos család tagja³⁹⁸ és városbíróként is működött.³⁹⁹

Otthonában olyan kályha (esetleg kályhák) volt használatban, amely egészen narratív krisztológiai ciklust rajzol ki előttünk, illetve – népszerű és kályhacsempén kuriózumnak számító – szenteket sorakoztat fel az Újszövetségből vett jelenetek mellett. A kályhacsempék közt van mázatlan, zöldmázás és polikróm is, elképzelhető, hogy ezek váltakozása is hozzájárult a kályha látványához. Ezek a kályhacsempék egyébként már kifejezetten reneszánsz jelleggel bírnak. A leletet Ana Maria Gruia ismertette.⁴⁰⁰

Az angyali üdvözlést ábrázoló sarokcsempén a két figurát egy-egy szamárhátíves boltozat alatt látjuk, kettejük alakját oszlop választja el, amelyre üres feliratszalg tekeredik (174. kép). A bal oldalt olvasópultnál térdelő Mária az angyal felé fordul. Felül architekturális sordísz zárja a jelenetet, mintegy a város vedutájaként.

Elképzelhető, hogy a királyok imádása több kályhacsempére elosztva jelent meg a kályhán (178. és 179. kép): az egyik töredéken lova mellett térdelő férfit látunk, a ló kantárját szolgálja. A férfi a háromkirályok egyike lehet. A másik feltételezett király lóháton jelenik meg előttünk, kezében cibóriumot tartva. A lovasalak mögött város domborműves képe rajzolódik ki. A királyok harmadikja hiányzik a sorból.

³⁹⁷ SEBESTYÉN 1985, 34., MARCU ISTRATE 2004, 180–181, 347–348, BĂTRÂNA – BĂTRÂNA 1993, 44–50. GRUIA 2009, 58–59.

³⁹⁸ Foglalkozott az épület és tulajdonosai történetével LAPEDATU 1912.

³⁹⁹ ARCHIV DES VEREINS FÜR SIEBENBÜRGISCHE LANDESKUNDE 1890, 23.

⁴⁰⁰ GRUIA 2009, 58–59.

Különlegesnek számít a Jézus és a samáriai asszony találkozásának megjelenítése: a jelenetet a kút osztja két részre, bal oldalon Krisztus, jobb oldalt a nő áll, a kút előtt, középen a földön cserépedény látszik (175. kép). A jelenetet gazdag növényornamentika keretezi. Nemcsak ikonográfiája miatt izgalmas ez a csempe, hanem azért is, mert motívumaiban teljesen egyező, de nem dúcazonos párdarabja került elő Fogarason (176. kép). A különbség csupán annyi, hogy utóbbi nagyobb és zöldmázas, ami arra utalhat, hogy a besztercei csempéhez a mintát a fogarasi fiókokról vették le (ami az égetés során zsugorodott). Meglepő azonban a két város közti távolság (ami több mint 190 km), és a különböző társadalmi közeg: Fogaras esetében kastélyt díszített és melegített a kályha, míg Besztercén jómódú polgár engedhette meg magának ezt a fűtőberendezést.

A Krisztust Pilátus előtt megjelenítő fiók esetén baloldalt látjuk trónuson ülni a helytartót, előtte Krisztus álló alakja magasodik az őt körülfogó három fegyveres katona felé (177. kép). A jelenet két csempén is ránk maradt, az egyik mázatlan, a másik színesmázas (zöld, sárga és barna).

A feltámadást megjelenítő fiókon látjuk a nyitott koporsót, ahogy kilép belőle Krisztus (182. kép). Kezét áldásra emeli, a csempe – és a sír – két alsó sarkában egy-egy alvó katona látszik, ahogy a sír bal felső sarka mellett is.

Mária Szentháromság általi megkoronázása kifejezetten ritka kályhacsempéken. A töredéken azt látjuk, hogy a középen térdelő Szűz bal oldalán Krisztus ül, amint koronát helyez a fejére, míg jobb oldalt az Úr trónoló alakja látható, bal kezében glóbuszt tart, jobbával megáldja Máriát (180. kép). Egy másik kályhacsempén Mária Krisztus általi megkoronázását látjuk: a bal oldalon ülő nő kissé előrehajol, s a jobb oldalt ülő Krisztus megkoronázza őt (181. kép). Lépcsős építményen kapott helyet kettejük trónusa, mögöttük egy-egy angyal figurája rajzolódik ki, a mérműves díszű építményen pedig egy-egy további angyalt látunk.

Az Alexandriai Szent Katalin misztikus eljegyzését megjelenítő kályhacsempén a szent a jobb oldalt térdel, hosszú haja hullámokban omlik alá, pánt díszíti homlokát (183. kép). A bal oldalt Mária ül trónon, térdén a gyermek Krisztussal, aki gyűrűt nyújt Katalin felé. A kályhacsempe színesmázas (zöld, sárga és barna).

Szent Kristóf a gyermek Jézust vállán tartja bal kezével, másik kezében pedig lombos fát tart botként használva (185. kép). Bal oldalt húzódik meg egy szerzetes lámpás alakja a templom alatt, további architektuális elemekkel kiegészítve. A Szent Sebestyén mártíromságát ábrázoló fiókon a szent alakja középen foglal helyet, teljesen szemben áll velünk a fához

kötözött alak (184. kép). A fa lombjainak mintázása egyezik a Kristóf kezében látott fáéval. Két oldalt egy-egy íját felajzó kalapos figura rajzolódik ki előttünk, a szentnél alacsonyabbak.

A leletet összességében az elbeszélő kedv, a különleges témák és a mázolásban megmutatkozó sokszínűség is kiemeli. Emellett a besztercei csempék technikáját illetően érdekes, hogy az erdélyi kályhák esetén a korszakban gyakran találkozunk mázatlan csempékkel, itt viszont egyszerre van jelen a mázatlan, egyszín-, illetve sokszínűmázás megoldás.

A fogarasi kályhacsempe mint modell felveti annak is a kérdését, hogy cél volt-e annak a megrendelőjének az imitálása, esetleg csupán megtetszett a besztercei megrendelőnek az ottani kályha. Elképzelhető, hogy csupán készítéstechnikai, illetve a műhely belső felépítésének sajátosságáról van szó, tudniillik egyszerűen a fogarasi csempéről vett negatívval gyarapították motívumkészletüket. Érdekes adalék, hogy a Krisztus és a samariai asszony alakjai feltűnnek egy másik fogarasi kályhacsempén mint a Báthory címert kísérő alakok,⁴⁰¹ ami ugyancsak arra mutat, hogy e kályhacsempe a műhely belső működésébe segíthet bepillantani. Egyébiránt a fogarasi kastély kályháján nem ismétlődik más Besztercéről is ismert jelenet azonos megoldással. Fogarásról a királyok imádása,⁴⁰² a napbaöltözött Mária,⁴⁰³ sárkányölő Szent György két verzióban,⁴⁰⁴ Szent Márton,⁴⁰⁵ Mózes az érc kígyóval⁴⁰⁶ és a keresztrefeszítés jelenete ismert még.⁴⁰⁷

3.11. Keresztúrfalva nemesi udvarházának kályhája

Minden nehézség mellett is beszélnünk kell a keresztúrfalvi nemesi udvarház egykori kályhájáról, hiszen egy sajátos településforma, sajátos épülettípusának és az erdélyi nemesség egyik családjának fűtőberendezéséről van szó. Keresztúrfalva, Keresztúr mezőváros és

⁴⁰¹ Ana Maria Gruia egy esztergomi töredékben is ezt a jelenetet véli felfedezni. A fragmentum az érseki palota területén került elő, de jóval későbbre datálják. GRUIA 2009, 114–115.

⁴⁰² MARCU ISTRATE 2004, 217, 397. (fig. 30)

⁴⁰³ MARCU ISTRATE 2004, 238–239. (fig. 14), illetve MARCU ISTRATE 2004, 218, 398 (fig. 35a,b) és GRUIA 2006a.

⁴⁰⁴ MARCU ISTRATE 2004, 217, 397. (fig. 32)

⁴⁰⁵ MARCU ISTRATE 2004, 218, 398. (fig. 37A)

⁴⁰⁶ MARCU ISTRATE 2004, 221, 404. (fig. 85), KLUSCH 1999 (fig. 62), HOLL 1993, 291.

⁴⁰⁷ MARCU ISTRATE 2004, 217, 397. (fig. 29)

Timafalva a mai Székelykeresztúr déli részén helyezkednek el, az alábbiakban a Kriza János utca 23. alatt talált leletről lesz szó.⁴⁰⁸

A székelykeresztúri kályhacsempékkel Benkő Elek és Ughy István részletesen foglalkoztak 1984-es munkájukban, amelyet az az évi, általuk végzett feltárás is megelőzött.⁴⁰⁹ Ugyan ezt kényszerűen abba kellett hagyniuk, de az eredményeket igyekeztek közreadni,⁴¹⁰ majd a 90-es években nyílt újra lehetőség, hogy a korábbi munkálatokban szintén részt vevő Székely Attilával újabb feltáró ásatásokat végezzenek a helyszínen.⁴¹¹ Az 1997 novembere és 2000 áprilisa között (kisebb megszakításokkal) végzett munkálatokkal párhuzamosan folyamatosan láttak napvilágot régészeti jelentések, Kokán Livia restaurálta a töredékeket, összeillesztette az egymáshoz illő darabokat, és Demeter Istvánnak köszönhetően rajzok készültek.⁴¹² A 2000-es években továbbfolytatódtak a kutatások falkutatásokkal kiegészülve, mely során arra is rámutattak, hogy a már ismert, kora újkori épület késő középkori előzményekkel bír: a korábbi kisebb épület falait felhasználták a nemesi udvarház építkezései során.⁴¹³

A feldolgozó munka eredményeit végül 2008-ban publikálta Benkő Elek és Székely Attila,⁴¹⁴ melynek egyik fontos vállalása a mezővárosok szerkezetének vizsgálata mellett a székelyföldi nemesség rokoni és hatalmi kapcsolódási pontjainak feltérképezése, illetve reprezentációja, s a leletek ebben a kontextusban való vizsgálata volt. Ráadásul külön fejezetet kaptak a kályhacsempék, hiszen számuk és jelentőségük is nagyobb lett a vártnál.⁴¹⁵

Az egykori nemesi udvarház, amely a falusias jellegű Keresztúrfalva területén feküdt, kisméretű kőépület volt, amelynek pincéje nagyobb leletegyüttest rejtett. Több kályhára való csempe került elő innen, egyrészt nagy időintervallumból – a 15. századból és a 16. század végéről is –, másrészt feltételezhetjük, hogy nemcsak az udvarház, hanem annak közvetlen környezetében működő fűtőberendezések maradványait is tartalmazta.⁴¹⁶ Ebből következik,

⁴⁰⁸ Az itt előkerült kályhacsempéket ma a székelykeresztúri Molnár István Múzeumban őrzik.

⁴⁰⁹ BENKŐ – UGHY 1984.

⁴¹⁰ Az eredményeket a székelykeresztúri fazekassággal foglalkozó kiállításba illesztették (BENKŐ 1992, 162., 72. tábla), ill. Benkő Elek a Keresztúrszék régészeti topográfiájával foglalkozó kötetben is publikálta eredményeit.

⁴¹¹ BENKŐ – SZÉKELY 2008, 117–122.

⁴¹² SZÉKELY 2000, 129–134.

⁴¹³ BENKŐ – SZÉKELY 2008, 122.

⁴¹⁴ BENKŐ – SZÉKELY 2008.

⁴¹⁵ BENKŐ – SZÉKELY 2008, 205–299.

⁴¹⁶ Rekonstrukciós kísérlet is közöl az egyik lelet kapcsán, Vö. BENKŐ – SZÉKELY 2008, 227–250 (114. kép)

hogyan nem biztos, hogy az itt bemutatásra kerülő kályhacsempék egy kályha részei voltak, de még az is elképzelhető, hogy azok eredetileg nemcsak az udvarház tartozékai voltak.

A leletek nagyobb része, amelyek rekonstrukcióra is lehetőséget adtak, főként architekturális és virágdíszesek. Az alakos díszű kályhacsempék csoportja bár egy helyről került elő – a pince törmelékes betöltéséből –, a méretbeli különbözőségek és a stiláris változatosság miatt is bizonyos, hogy nem egy kályhát alkottak, bár érdekes képi tematikával kecsegtetnek (186–189).

E fiókok között látjuk Sámson küzdelmét az oroszlánál, Szent György harcát a sárkánnyal és Szent Lászlót, amint megvív a kun vitézzel, illetve további felfegyverkezett lovas alakokat, akiket fegyverük és öltözékük – a páncél és a fejfedő – különbözősége is egyénít, de gyakran további, megkülönböztető motívumok kísérik őket (csillag, hold, madár, virág). Ezek mellett egy hajóábrázolást találunk még, fedélzetén ugyancsak katonákkal. Úgy tűnik, minden figurális dísz esetén a „lovas katona” valamely típusa jelenik meg: keresztény harcos, harcos szent, országa hőse, védelmező. Az ilyen figurák mint magatartásmodell vagy ideáltípus is közkedveltek voltak, de hőstörténetek kulcsfiguráikként gyakori szereplői lehettek meséknek és példázatoknak is. Benkő Elek a lelet értékelésekor arra hívja fel a figyelmet, hogy ezek a lovas figurák a székely társadalom előkelőit idézik, akik a rangjuknak és vagyonuknak megfelelően felfegyverkezve, lóval – melyek hadi felszerelése ugyancsak jelképezte a társadalmi rangot és a gazdagságot –, jelentek meg például a hadi összeírások alkalmával.⁴¹⁷ Mindenképpen a tehetőséget jelenítheti meg a közösség számára, ha képes egy család megfelelően felszerelni lovát és annak lovasát.

Amennyiben elfogadjuk, hogy a lovas figurák a székely előkelőket jelképezik, azokat, akik harcosként talán történetek hősei a helyi társadalom, a közösség számára, akkor láthatjuk, hogy a helyszínen népszerű témák segítségével az egyetemes keresztény érzületet – amelyet a szentek jelenléte jelez –, országos reprezentációval kiegészülve – amely a magyar szentek megjelenítésével valósul meg –, helyi sajátosságok tesznek az identitás különleges kifejezőjévé. A helyi értékek általánosabb mondanivalóba való ágyazása valósul meg, erre gondolhatunk már csak azért is, mert ez a lovagalakos csempe-típus⁴¹⁸ a székelyföldi kályhacsempe-anyag jellegzetes motívuma a 16. századnak. Ez, ha figyelembe vesszük, hogy a székely társadalom „katonáskodó társadalom” volt, nem is meglepő.

⁴¹⁷ BENKŐ – SZÉKELY, 297–299.

⁴¹⁸ HOLL 2010A, 91–94.

Benkő Elek maga is megjegyzi, hogy a 15. század végére és a 16. század elejére keltezhető csoportok jelentik a legszínvonalasabb anyagot,⁴¹⁹ bár – meglepő módon – nincs köztük mázas kályhacsempe. De nemcsak a mázolás és így a színek hiánya jelzi, hogy elmarad más nemesi udvarházak leleteitől ez az együttes: a technikai megoldások sem mutatnak bravúrt, különleges kivitelűt. Ezzel szemben stílárisan és kompozíció tekintetében is kiemelkedik a Sámson ábrázoló kályhacsempe: a földre kényszerített oroszlánt két lába közé szorítja a 16. századi öltözéket – bő ujjú, széles gallérú, gombos felső részt és szűk nadrágot – viselő, körszakállas és bajszos, hosszú hajjal élénk lépő alak. A kompozíciót íves keret zárja, a két sarokban, az ívek felett egy-egy fej (a küzdelmet figyelők?) látszik. Az alakok megformálása robusztus, testesek, így a mozdulatok is kissé esetlenek: az oroszlán testét és hátra csavart fejét is oldalról látjuk, míg Sámson felső testét és arcát is szemből, de alsótestét már oldalról mintázták. A részleteket, mint az állat sörénye és a férfi ruhájának redői vagy haja egyszerű, metszett vonalakkal modellált. A harc jelenete szépen kitölti a felületet, minden keresetlensége ellenére – éppen a mozdulatok ritmusa révén – is dekoratív. Ez a kompozíció ismert Alsóboldogfalváról, Rugonfalváról és Székelyudvarhelyen is, amely nemcsak a téma népszerűségét, de egy erre a területre lokalizálható műhely létét is jelöli. Előbbivel, a toposz erdélyi elterjedtségével és a téma variánsaival Ana Maria Gruia foglalkozott tanulmányában.⁴²⁰

Gyengébb kivitelűek a Szent Györgyöt⁴²¹ és a Szent Lászlót ábrázoló fiókok⁴²², melyek a korábbi évszázad stíláris jellemzőinek folytatói.

A lovas alakok jellegzetes csoportja a mézeskalácsformák világát idézik és megelőlegzik a népi csempék stíláris jellemzőit. A lovak a csempék alsó szegélyén állnak, oldalról látjuk őket, általában egyik lábukat megemelik, esetleg két lábbal ágaskodnak. A katonák lándzsát, kardot, dárdát, esetleg pajzsot tartanak. A lóval megegyező irányba néznek, esetleg enyhén felénk fordulnak. Fejfedőik, páncélzatuk és az őket kísérő emblémák (?) igen változatosak. Kivitelezésük grafikus.

A kályhák a Nyújtódiak idején működhettek, egy olyan – székely nemes – családnál, amelynek tagjai a tudatos birtok- és családpolitikájuknak köszönhetően az előkelők közé

⁴¹⁹ BENKŐ – SZÉKELY 297.

⁴²⁰ GRUIA 2010, 203–211.

⁴²¹ Szent György kályhacsempéken megjelenő ábrázolásait gyűjtötte egybe: GRUIA 2006A, 7–48.

⁴²² A László-ábrázolásokhoz: GRUIA 2006B, 1–24; MAGYAR 2010, 123–141.

emelkedtek, primoroknak számítottak,⁴²³ és részt vettek a fontos politikai eseményekben (például az 1505-ben Udvarhely várában tartott székely nemzetgyűlésen),⁴²⁴ sőt – a Korniss, a Kakchai és a Benedekfi családok mellett – ők jutottak a legjelentősebb tisztségekhez Udvarhelyszéken. Ezek és a következő évtizedek azonban olyan időszakot jelentettek, amikor a fegyverviselés politikai kiállással is párosult, maga a valóság volt.⁴²⁵ Így a régió történelmét és a család felemelkedésének dinamikáját figyelembe véve a helyzetükhöz illő mind a képi program, amelyben a katonáskodó lovasalakok kaptak helyet, mind az anyagi háttérrel árukladó stiláris és technikai megfigyelések.

3.12. Összegzés

A fentiekben rekonstrukciós kísérleteket láthattunk világi és egyházi közegben működő kályhák képi programjaira. A képi tematikák elméleti rekonstruálása során igyekeztem figyelembe venni a megrendelői attitűdből fakadó sajátosságokat, így a társadalmi réteget és az egykori történeti helyzetet, a megrendelés mögött álló szándékot, összességében azokat a funkciókat, amelyekkel számolhatunk az adott mű kivitelezése és az ikonográfiai programjának megalkotása során: legyen az diplomáciai ajándékként értelmezhető (például az ún. „regensburgi” kályha), nyíltan vagy sugalmazva politikai töltettel bíró (Lőrinc herceg Ernuszt-féle kályhája) vagy a tulajdonos vallásos vagy világi műveltségét (a besztercei, illetve a budai „raurisi” kályha) és tehetőségét (a páricsi kályha), esetleg a megbízó-ajándékozó gazdagságát (mint a menedékkői alkotás) kifejező, a társadalmi ranglétrán elért vagy vágyott státuszt reprezentáló (a csábrági kályha) mű, esetleg a nyilvános tér erejénél fogva identitásképző erővel fellépő képi program (mint a nyitrai városháza esetén), ahogy a helyi identitást meghatározó elemekre, szokásokra, sajátos kulturális vonásokra is reflektálhat a mű (mint a keresztúrfalvi kályha). Az ikonográfiai elemzések során arra is kitértünk, hogy a mondanivaló hangsúlyai hogyan tolódhatnak el a vásárló személyének és szándékának függvényében, így azt is láttuk, hogy a képi nyelv elemeinek van állandó jelentése, de az árnyalat, a dialektus függ a

⁴²³ BALOGH 2005, 25.

⁴²⁴ Székely Oklevéltár (Szokl) I. 308.

⁴²⁵ A család birtokpolitikájáról és az általuk betöltött tisztségeikről fontos adalék: BALOGH – HORN 2008, 849–889.

megrendelői szándéktól és a műhelyek, illetve mesterek felkészültségétől, és nem kevésbé a piachoz való viszonyuktól: állandó motívumkészlettel dolgoznak vagy készítenek egyedi fiókokat is. Visszatekintve érdekes látni, hogy régióként változik a profán témák térhódítása, ahogy arra is láttunk példát, hogy kifejezetten világi közegben is találkozhatunk tisztán szakrális tematikát képviselő kályhával, amilyen a keresztúri és a beszercei kályhák.

Egy-egy jelenet mondanivalója tehát függ a mindenkori kontextustól, így a következőkben azt fogjuk megnézni, hogy a kályhacsempéken előforduló kompozíciók milyen képi programon belül jelennek meg az általunk vizsgált időszakban más kályhákon és egyéb hordozókon, s hogy ezek mennyiben segítenek jobban megérteni a késő középkori művészeti tendenciák változása mögötti eseményeket és jelenségeket, a művészi vagy képi nyelv működését.

4. Középkori képi tematikák a kályhacsempék tükrében

Ahogy a fentiekben láthattuk, a késő középkori Magyar Királyság kályhái képesek tükrözni a megrendelő anyagi helyzetét és társadalmi státuszát, sok esetben politikai és világnézeti pozícióját is, és néhány esetben tudatos megrendelői szándékot is körvonalazhatunk a képi program rekonstrukciója során.

Az itt következő első alfejezetben főként olyan példákat vonultatok fel, amelyek esetében kályhacsempéken előforduló ikonográfiai különlegességekről, sajátos megoldásokról van szó, bízva benne, hogy a megjelenítés egyedi megfogalmazása tovább árnyalja az ismert toposz jelentésrétegeit – legyen az keresztény vagy profán tartalom. A jól ismert, de gyakran előforduló, tehát nemcsak jellemzőnek, de kifejezetten sokak által ismertnek tekinthető motívumokat – a képi nyelv ma is ismert és esetenként használt elemeit – csak érintem. A címeres reprezentációra, tekintve, hogy személyhez vagy helyszínhez kötődik, a funkcióval foglalkozó fejezetben térek ki röviden, ahogy a kifejezetten dekoratív szándékkal készített virágornamentika, illetve az orozati díszeken látható, sok esetben felirattal, esetleg szőlőlevéllel, akantuszlevéllel díszített formakincset sem elemzem itt, de az indadísz (újszerű és számos hordozón elterjedt) alkalmazására kitérek. Elsősorban az eddigi elemzésekből elmaradó, mégis a korra jellemző toposzok bemutatására vállalkozom, bízva benne, hogy a magyarországi emléktárhelyekben való jelenlétük felmutatása és értelmezési lehetőségeik bemutatása a középkori művészet korpuszát egészíti ki.

Eredetileg a profán és szakrális csoportosítás mentén terveztem bemutatni az alábbi anyagot, azonban ez nem tűnt tarthatónak nemcsak azért, mert hatalmas emléktárhelyről beszélünk, hanem azért is, mert nem lehetséges a vallásos és a világi kultúra ilyen éles elválasztása. Igen izgalmas jelenség, hogy ugyanaz a dolog, akár ellentétes felhanggal bíró jelentést is közvetíthet függően a mondanivalótól, de ahogy arra a későbbiekben még visszatérek: a profán és szakrális elemek és jelenetek keverednek, nem választhatók el egymástól élesen. A rendezőelv így a jellegzetes típusok lettek, amelyek nagyrészt lefedik a világi tematikákat és érintik a különleges egyházi toposzokat is. A motívumok kapcsán bemutatom hol fordulnak még elő a magyarországi emléktárhelyekben és igyekszem jelezni a legfontosabb irodalmi forrásokat is. Minden esetben igyekeztem kitérni legalább egy odakapcsolódó kályha képi programjára is. A második alfejezetben pedig kísérletet teszek annak bemutatására, milyen hordozókon

kerülhettek még képek az otthonokba, felvillantva további képi elemeket, és a népszerű ikonográfiai megoldások mellett a jellegzetes tárgyakat, amelyek meghatározták a korszak otthonainak vizuális kultúráját, jelezve, milyen közegben működtek a kályhák.

4.1. Képi tematikák

A 15. század második felének és a 16. század első felének kályhacsempéi ikonográfiájukat tekintve lenyűgözően változatos témájú ábrázolásokat vonultatnak fel. A kályhacsempéken megjelenő képek a legtöbb esetben illeszkednek a középkorból megszokott képi tematikákhoz, kiváltképp bizonyos ez a nagyobb arányban ránk maradt keresztény ikonográfiai megoldások tekintetében. A kutatásban egyelőre nem terjedt el a kályhacsempéken megjelenő motívumok, toposzok és kompozíciók kontextusban való áttekintése a jelentéstartalom alaposabb feltérképezése ügyében, illetve nem jelent még meg az a szempont, hogy áttekintsék, milyen kontextusban fordulnak elő a csempékről ismert karakteres elemek más hordozókon, és hogyan változik e kontextus hatására a mondanivaló vagy annak hangsúlya. Orosz Krisztina disszertációjában izgalmas kísérletet tett arra, hogy vázolja, hogyan jelenik meg az általa kiválasztott ötféle motívum a különféle hordozókon, amelyek közös tulajdonsága, hogy (egyházi és világi helyszínekről való) lakberendezési tárgyakon fordulnak elő, így bútorokat, kályhacsempéket és textiliákat is elemzett.⁴²⁶

4.1.1. Az állatalakok (és a feje tetejére állított világ)

Ahogy azt a korábban bemutatott leletek esetén is láttuk, népszerűek voltak az állatalakokkal díszített kályhacsempék: megtaláljuk őket medalionba vagy növényi motívumok közé helyezve. Az állat megjelenhet elsődleges jelentésével (például a vadászat jelenetén belül a szarvas), de emellett szerepük lehet szimbolikus is (a szarvas mint a Krisztus utáni vágy megfogalmazása⁴²⁷), ahogy heraldikai jelentéssel is bírhatnak. Gyakorta ugyanaz az állat lehet a jó és a rossz megjelenítésének eszköze (a bagoly lehet a hitetlenség, a vakság jelképe, de

⁴²⁶ OROSZ 294–305.

⁴²⁷ Zsolt 42,2.

éjszakai kitartó ébersége miatt Jeromos attribútuma is). Számos állat,⁴²⁸ mesebeli, fantasztikus vagy mesebeli tulajdonsággal felruházott lény fordul elő, sok esetben éppen Krisztus szimbólumként (mint a bárány, a pelikán, az egyszarvú, az oroszlán és a nyúl is) vagy éppen fabula (mint a nyúl és a sün versenyfutásának története)⁴²⁹, esetleg közmondás szereplőiként (a libáknak prédikáló/őket énekelgető róka). Ezek az emblematisz ábrázolások előfordulnak ládákön és padlótéglákön, textíliákön is, nincs olyan műfaj, amelyben ne találánk analógiát. Az ábrázolások egyik legfontosabb forrása a Physiologus ('természetismerő'),⁴³⁰ amely a bestiáriumokban – amilyen a zirci is⁴³¹ – és a prédikációsirodalomban⁴³² is tovább élt. Ugyan tudományos műként tekintettek rá, a benne szereplő – valóságos és képzeletbeli – állatok keresztény tanítású leírását tartalmazza.

Külön dolgozat témája lehetne az állatábrázolások összegyűjtése, és jelentésrétegeik felvonultatása így most csak utalásszerűen emeljük ki példaként az oroszlánnal kapcsolatos ábrázolásokat, hogy lássuk, milyen sokféle hangsúllyal és jelentéssel bírhat megjelenítésük.⁴³³ Mint vadállat a nyájra és pásztorára is fenyegető veszedelmet jelent,⁴³⁴ így lehet a gonosz és az ördög szimbóluma is, ahogy Sámson történetében is, de Krisztus meg is szelídítheti azt.⁴³⁵ Sámson és az oroszlán harcára már a fentiekben is láttunk példát, az egyik legnépszerűbb történet, amelyet a kályhacsempék sokaságán is megörökítettek.

Az általunk vizsgált korszaknál korábbi fiókon látjuk megörökítve a diósgyőri kályhacsempék közt (191–192. kép), de érdemes kitérnünk rá, mert egészen különleges a kompozíció: a többitől eltérően – lovat, szarvast, sárkányt, sellőt ábrázoló fiókok közé

⁴²⁸ Ana Maria Gruia a kályhacsempéken megjelenő medve-ábrázolásokat gyűjtötte egybe tanulmányában: GRUIA 2011A, 149–164.

⁴²⁹ Bár az eredeti Aiszóposz féle állatmesében teknős szerepel, itt és a Grimm fivéreknel is sünnel kél versenyre a nyúl. HOLL 1958, 234; HOLL 2010b, 122; SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR 2018, 213., Kat. 3.68 (T. A.)

⁴³⁰ Itthon is ismerték, Zsámboky János tulajdonában is volt egy a 15–16. század fordulóján illusztrált példány (Cod. Phil. Gr. 290)

⁴³¹ Johannes Herolt: *Prédikációk – Bestiarium*, Magyarország (?), 15. század vége, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Cod. Lat. 506. Ld. VIZKELETY 2007, 145–147., BESTIARIUM ZIRCENSE 2016.

⁴³² Temesvári Pelbárt *Aureum rosarium theologiae* (1503–8) című munkájában is tetten érhető hatása, de Balassi Bálint, Rimay János és Gyöngyösi István versei annak bizonyítékai, hogy közismert volt.

⁴³³ Az oroszlán ikonográfiájának összetettségét jól jelzi: Pócs 2024.

⁴³⁴ Jób 38,39–41; Jer 4,7; 5,6; 1Sám 17,34; 2Sám 1,23; Bír 14,18; Péld 30,30; Iz 31,4; Ám 3,8.12; Sir 13,19

⁴³⁵ Iz 11,7.

tartozik⁴³⁶ – az oroszlán a bal alsó sarokba „csúsztatva” látszik, nem a csempe közepén, nem tölti ki a tükröt. Farka, elülső és egyik hátsó lába a keretre csúszik, mintha ugrani készülne. Kifejezetten mélyen modellált alkotás, egyes részletei kézzel formáltak, mint a sörény, a fej, sőt a fogai is.⁴³⁷ A kályhát 1370 környékére datálják, tekintve, hogy ebben az időszakban felértékelődött a vár szerepe: az uralkodói reprezentációnak lehet így az egyik eszköze, képi programját tekintve pedig a növényi- és állatábrázolások uralják, nem látunk motívumot, amely elvont, szimbolikus értelmezésre utalna.⁴³⁸

A budai leletben már említettük a fiait életre lehelő anyaoroszlánt, amely szép példája annak, hogy lehet Krisztus-szimbólum is: a Physiologus három okot is megnevez, amiért annak tarthatjuk. Mivel képes farkával eltüntetni lábnyomait, a megtestesülés szimbóluma; mivel nyitott szemmel alszik utal a halálon győzedelmeskő Krisztusra; és a harmadik az az, amit ezen a csempén is látunk: a nőstényoroszlán halva hozza világra kölykeit, s az apaállat harmadnapon leheletével életre kelti őket, magyarázni sem kell, hogy ez – akár a fiókáit vérevel tápláló pelikán is – Krisztus feltámadásának megfogalmazása. Az oroszlán szimbolikus ábrázolásainak gazdag tárházát bővíti a(z élet) fá(já)t őrző állat megjelenítése is (194. kép).⁴³⁹

Viszont látjuk Jeromos mellett is, hiszen egyik legfőbb attribútumává vált: a sebzett oroszlán talpából kiszedte a tövist, így az állat mellészegődött, hűségesen védelmezve-őrizve őt és megtaláljuk az evangélista szimbólumok közt is, Márk lelkesállataként. Mindkettőre már láttunk példát, utóbbira a menedékkői leletben,⁴⁴⁰ előbbit pedig a budai lelet kapcsán említettem. A lelet, amelyhez tartozik nagyon különleges képi tematikát jelez, sőt lehetőséget ad arra, hogy megnézzünk kontextuson belül több állatábrázolást is, így ugyancsak érdemes kitérnünk rá: a wädenswili kályhán látható volt Jeromos mellett I. Gergely pápa, az angyali üdvözlés két verzióban (mindkét esetben Gábrriel és Mária is külön-külön csempén), boltozott erkélyről letekintő ifjú, lovagalak, árkád alatt álló, divatos és gazdag öltözéket viselő pár, íját megfeszítő ifjú, két majom mozsárral, a párkányzati részen sárkány, egy oromcsempén két

⁴³⁶ A leletről legutóbb további irodalommal: SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR 2018, 257–260. Kat. 4.8 (K. Ed.)

⁴³⁷ Közli: CZEGLÉDY 1971., MAROSI 1982, 92., CZEGLÉDY 1988, 62–64. (42./a kép. XXXIX/a. tábla), BOLDIZSÁR 2002, 80–81. (2. kép.) A leletet monografikus igényvel ismerteti, különös tekintettel az oroszlánra: BOLDIZSÁR – KOCSIS – SABJÁN 2007, 16, 26–28.

⁴³⁸ Csupán egyetlen töredék erejéig nézzük meg a Český Krumlovból való leletet, amelyből egy nagyon finom kidolgozású oroszlánt mutató cserépdarab kívánczik ide (195. kép).

⁴³⁹ SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR 2018, 286.

⁴⁴⁰ Vö. 3.5-ös fejezet.

majom tükörrel. Tehát a profán jelenetek mellett bibliai szcénák és egyháztanítók jelennek meg. Gergely pápa és Szent Jeromos, Szent Ambrus és Szent Ágoston mellett a négy nagy egyháztanítók közé tartozik, nem különös az együtt való megjelenítésük, ahogy a bibliai jelenetek sem. Érdekes az, hogy két verzióban is itt van az angyali üdvözet, az ismert kompozíció mellett Gábrriel mint vadász is közeledik az egyszarvúval ábrázolt Máriához, amely Krisztus megtestesülésének és Mária tisztaságának erőteljes szimbóluma. Az udvari jelenetek sem számítanak egyedülállónak – ezt láttuk a budai kályhánál is –, azonban a majmok nagy számban való jelenléte feltűnő. A műhely, illetve műhelykör más munkáin is megjelennek, sőt egy másik, zürichi leletben a háromkirályok egyikének lován ül⁴⁴¹ – ez pedig a veleméri falkép jelenetét idézi fel!⁴⁴² A Johannes Aquila által festett képen (1378) a király lovának nyergében ül egy majom a kantárt tartva (196. kép). Nehéz rekonstruálni a majmok itteni szerepeltetésének indokát, hiszen ikonográfiájuk igen összetett és elsősorban pejoratív felhangokkal bír, feltehetőleg a királyok távoli országokból való származását, az egzotikumot igyekeznek jelezni a kompozíció tervezője (1Kir 10,22), de a nyeregben való szerepeltetése – tehát nem egyszerűen a király kíséretében jelenik meg – tovább gondolásra buzdít: elsőre a minden király bolond gondolatát vezeti elénk, de az Isten országába be nem jutó rosszat is jelképezheti. A majom Krisztus felé igyekszik, de mint bűnös (bűntől eltorzult mivoltát jelzi, hogy az emberhez hasonlatos, de csak torz módon tükrözi azt vissza, az állati ösztönök vezérlik), nem juthat el hozzá, előbb meg kell zabolázni természetét, megbánnia bűneit és vezekelni: ahogy a háromkirályok, az evilági hatalom képviselői meg is hajolnak Krisztus előtt.

A Biblia, a Legenda Aurea és a Physiologus mellett megkerülhetetlen forrásai az állatábrázolásoknak a fabulák, így Ezópus meséi. Az ő munkái kifejezetten a világi kultúra termékeinek tekinthetők, s azt hogy jól ismertek voltak a korszakban jelzi, hogy bekerültek Pesti Gábor⁴⁴³ (1510–1546) és Heltai Gáspár⁴⁴⁴ (1510–1574) munkájába is. A mű jellemzője, hogy a történeteket moralizáló értelmezések követik, amelyekkel szerzőjük a „Biblia helyes

⁴⁴¹ *Kályhacsempe háromkirályok egyikének alakjával Zürichből (Kirchgasse)*, 1450–1460 k. (világoszöld máz, égetett agyag, 18,5 × 18,5 cm, Schweizerisches Nationalmuseum – Landesmuseum Zürich, Zürich, ltsz. IN-199.65) (39. kép)

⁴⁴² MÓSER 2010, 34–36.

⁴⁴³ *Aesopi phrygis fabulae, Gabriele Pannonio Pesthino interprete. Esopus fabulái, melyeket mastan újonnan magyar nyelvre fordított Pesthy Gabriel*, Bécs, 1536 (RMNy 17), ld. TOLDY 1858, VARJAS 1950, ÁCS 1980.

⁴⁴⁴ Száz fabula, melyeket Esopusból és egyebünnen egybegyűtet, Kolozsvár, 1566 (RMNy 219)

tolmácsolásához igyekezett megteremteni a szükséges nyelvi alapokat.”⁴⁴⁵ Fontos jellemzőjük e magyarázatoknak a tömörség, melynek köszönhetően közmondásként is bekerültek a beszélt nyelvbe.

Ezópus meséit megörökítő és továbbörökítő – akár irodalmi, akár művészeti – alkotások révén a Magyar Királyságban is közismertek voltak munkái. Az imént már említettem, hogy ismert a 15. század elejéről egy budai csempecsoport,⁴⁴⁶ amelyben az állatok versenyfutásának módosított történetét is feldolgozták, a nyúl és a sün küzdelmeként bemutatva azt (197. kép), de dúcazonos párdarabjai Kerekiből is ismertek.⁴⁴⁷ A Zsigmond-kori műhely hosszú ideig működött, és nemcsak a királyi udvar számára – Budán, Visegrádon, Nyéken és Solymáron – készített kályhákat, de fűtőberendezésük állt Vértesszentkereszten és a pilisi ciszterci kolostorban, a Lackfiak budai házában, a Garaiak kőszegi, az Újlakiak várpalotai vidéki rezidenciáján is. Tevékenységét Holl Imre foglalta össze.⁴⁴⁸

A század második feléből ismerünk több (főként német) mézeskalácsformát is, amelyek fabulákat örökítenek meg, amilyen a róka és a gólya története is (201. kép).⁴⁴⁹ Ez a jelenet egyébként képcikluson belül ismert a Magyar Királyság emlékanyagában is: a besztercebányai Thurzó-ház földszinti hátsó helyiségének falait beborító indadíszes freskóba rejtve fedezhetjük fel, két felvonásban (202. kép),⁴⁵⁰ melynek képi programjáról még a későbbiekben szólok.

A tanító célzatú állatmesék⁴⁵¹ mellett a tréfa műfaja is ismert volt itthon: sőt, a Thurzó-ház esetén a „felfedezés folyamata”, tehát a motívumokra, jelenetekre való rátalálás, azt sejteti, hogy a szövegben exemplumként működő mese képben könnyedén válik az ötletes humor forrásává.

Az eddigi források mellett a szájhagyomány, illetve a szóbeliség fontosságát sem szabad elfelejtenünk. Az általunk vizsgált korszakban a szólások, példázatok és közmondások gyűjtése

⁴⁴⁵ ÁCS 2009, 148. ILL. ÁCS 1980.

⁴⁴⁶ SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR 2018, 213., Kat. 3.68 (T. A.)

⁴⁴⁷ KOPPÁNY – SÁGI 1967, 19–20., HOLL 2002, 363–364., KOCSIS – VARGA 2020, 173–182.

⁴⁴⁸ HOLL 2002, 357–380. KOPPÁNY–SÁGI 1967.

⁴⁴⁹ *Ezópus fabulája mézeskalácsformán*, 15. század második fele (70 × 85 mm, Museum, Worms, a. n.), vö. ARENS 1971.

⁴⁵⁰ STELE 1969, 212. (158. kép); LAJTA 1966, 1–10.

⁴⁵¹ VOIGT 2000.

fénykorát élte: nemcsak a Szentírás szólásait, de a népnyelvi kifejezéseket is gyűjtötték,⁴⁵² talán ez az érdeklődés adhatott löketet az idiómák képekben való megjelenítésének is: olyan az értelmiség által érthető képi nyelv kialakítását tette ez lehetővé, amely sok esetben az elit, a beavatottak számára volt csak érthető (miközben a népi, paraszti kultúra ápolásának szándékával tetszelegtek művelői).

Míg az oroszán esetén egy-egy emléket villantottunk fel, jelezve a jelhez kapcsolódó több jelentést és a motívum elterjedtségét, addig a következő példa és analógiája révén teljesebb képi tematikát tudunk közelebről is megvizsgálni. A kályhacsempéken megjelenő állatmesék, példázatok és közmondások⁴⁵³ gyakran önmagukban állnak, nem ismerjük az eredeti közegüket, de a besztercebányai városházáról előkerült fiók viszonylag jól rekonstruálható képi program része volt. A lelet érdekessége, hogy a kályhacsempék párdarabjai előkerültek egy ugyancsak besztercebányai városi magánházból, s mindkét kályha megrendelése Stefan Junghoz, a polgármesterhez kötődik.⁴⁵⁴

A libáknak prédikáló rókát mutató sarokcsempe (204. kép) félreérthetetlen jelenete egy közmondást jelenít meg: „*Wenn der Fuchs predigt, so hüte der Gänse!*” (tehát: mikor a róka prédikál, vigyázz a libákra!).⁴⁵⁵ A csempe másik oldalán Szent Katalin látható.⁴⁵⁶ Ehhez a kályhához tartozott a Madonnát, Szent Györgyöt és Szent Lászlót, az Agnus Dei-t, a pelikánt, oroszánt, a kétfarkú szirént, illetve egy szeretkező párt ábrázoló fiók⁴⁵⁷ is további geometrikus díszű csempékkel (206. kép).⁴⁵⁸ A lelet a 15. század második feléből való, s bár a témák sokszínűsége különös, a technika, így a mázolás is, a méret és a stiláris jellemzők is egy műhely produktumaira utalnak. A szenteket és a közmondást ábrázoló kályhacsempe kifejezetten illik egy városházára, akár az igazságszolgáltatás-táblák: a tisztviselők számára kíván példaként,

⁴⁵² Ilyen átfogó munka Baranyai Decsi János *Adagiorum Graecolatino-ungaricorum chiliades quinque* (Bártfa, 1598) című műve, amelyben utal arra, hogy már korábban is léteztek szólágyűjtemények. Ld. MOLNÁR 1978, vö. PACZOLAY 2001.

⁴⁵³ Természetesen nemcsak állatalakok jelennek meg közmondások szereplőiként kályhacsempéken, ld. ISÓ 2022A, 86–102.

⁴⁵⁴ Vö. GRUIA 2007A, 92.

⁴⁵⁵ Angolul hasonló tartalommal bír az „*At length, the fox turns monk.*”

⁴⁵⁶ SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR 2018, 214–215. Kat. 3.69 (V. A.)

⁴⁵⁷ A kályhacsempe ikonográfiájáról: GRUIA 2007A, 85–122.

⁴⁵⁸ A leletről: MÁCELOVÁ 1999, 409–420; MÁCELOVÁ 2005, 205–216; KRÁSA KACHLÍC 2013, 184–185. KAT. 3.47 (Kiss Virág); HOLL 2010B, 709–756.

feltartott ujjként jelen lenni. Zavarba ejtő azonban az obszcén jelenet (207. kép), amelyet magyarázhat számunkra nem ismert közmondás vagy történet, ha eufemisztikusak akarunk lenni, utalhatunk arra, hogy a városnak kívánhattak ezzel a jelenettel bőséget és gazdagságot,⁴⁵⁹ de azt is érdemes figyelembe vennünk, hogy gyakori, hogy a késő középkorban és a kora újkorban is éppen azt mutatják meg képeken, amit nem szabad (tilt, de mindezzel együtt elérhetővé teszi a tiltott dolgot) (62. kép). Mivel nyilvános térről beszélünk, így a közvetlen pornográf felhang elvethető – készítené ilyet egy műhely egyáltalán? –, de a koncepció megértésében segíthet a kétfarkú szirén jelenléte, amely a kísértés szimbóluma, így akár csak a prédikáló róka az elrettentés példabeszédeként magyarázható, moralizáló funkcióval.

Érdemes egy további, eszkatologikus irányú tartalommal is bíró jelentést figyelembe vennünk: a baldachinos ágyban időző pár a társadalom számára hasznos tevékenység helyett, sőt a munka helyett henyél: a férfi nem végzi el a rá bízott feladatot, a testi kísértés, a földi gyönyör vonja el figyelmét. Általában ezt az elalvás-motívumával jelzik az ide tartozó középkori toposzok,⁴⁶⁰ itt viszont a paráznaság, a lustaság és ezzel együtt a jóra való restség bűnébe esnek szereplőink. A város ügyeivel foglalkozó tisztviselők számára a szentek révén az erényeket és e különös jelenetek révén a bűnöket is megjeleníti a kályha.

Meg kell jegyeznünk azt is, hogy vonzó lehetett élni a többértelműség adta biztonsággal: ha ugyanezek a jelenetek voltak láthatók a polgármester magánházában, ott akár más olvasattal is szórakoztathatta magát és vendégeit Stefan Jung az alkalomhoz illő módon.

Izgalmas és térben közeli az ide kívánczó analógiánk, amely ugyancsak teljes képi programot mutat. A zólyomi paplak a Szent Erzsébet-plébániatemplomhoz tartozott. A 15. század közepéről való kifestése⁴⁶¹ egyrészt krisztológiai jeleneteket – a tizenkétéves Krisztust, Krisztus megostorozását, a megfeszített Krisztust Máriával és Jánossal –, Szent Miklóst és a titulusszentet (210. kép), illetve kifejezetten profánnak tűnő ciklust vonultat fel: elsőként vadászkutya által űzött szarvas jelenik meg előttünk, majd a vadász kigúnyolása – zsákmányrúdra kötözve cipelik tenyeres-talpas nyulak – és bukásának megünneplése

⁴⁵⁹ Ez az olvasat sokkal inkább illik az obszcén jeleneteket megörökítő mézeskalácsformákhoz, amelyek bizonyára parasztlakodalmak és falusi mulatságok állandó kellékei lehettek vö. *Mézeskalácsforma szeretkező párral*, 1475–1500 k. (ólomházas égetett agyag, 19 × 11,5 × 4,4 cm, The Walters Art Museum, Baltimore, ltsz. 48.2329) (208. kép)

⁴⁶⁰ FRIEDMAN 2008, 87–120.

⁴⁶¹ 1930 és 1940 között került lebontásra a parókia, az egykori zólyomi plébániaház falképe ma az SNG Zólyomi Vármúzeumában látható. A falképciklusról legutóbb: JÉKELY 2021A, 47–47.

bontakozik ki előttünk: a táncoló diadalmenethez „állat-orkeszter” szolgáltatja a zenét: doboló és hárfázó medvék kísérik a hegedülő nyulat.⁴⁶² A képsort pedig éppen a libáknak prédikáló vagy azokat énekeltető róka alakja zárja (212. kép). Mindkét képsor indás díszítésű háttér előtt játszódik.⁴⁶³ Tehát ahogy a besztercebányai csempén is bibliai jelenetek mellett ábrázolták a didaktikus felhanggal bíró rókás jelenetet, ráadásul – akár a kályhacsempén – itt is egyházi öltözetet, szerzetesi csuhát látunk rajta, ami a helyszín révén újabb árnyalattal gazdagítja a mondanivalót: vigyázz a hamis tanítókkal! Az ahogyan közelébe csalja a libákat annak is analógiája, ahogy az ördög kísérti meg a bűnösöket.⁴⁶⁴ Az, hogy a kapzsiság, a csalás képi megjelenítésének is eszköze, a besztercebányai kályha képi programját magyarázza. A jelenet megjelenik egy barcaföldvári és egy szucsávai kályhacsempén (203. kép)⁴⁶⁵ is, illetve egy német, a wiesbadeni mézeskalácsformán is (205. kép). A róka a majomhoz hasonlóan mindig negatív jelentéssel bír, itt is a gyanútlan libákat csalja törbe, és a mértéktelenség bűnének megtestesítőjeként értelmezhető a lócsei Szent Jakab-plébániatemplom hét főbűnt megjelenítő képsora alapján.

A nyulak ilyen szerepben való megjelenítése is a középkori művészet kedvelt és jól ismert témája (215–219. kép),⁴⁶⁶ a lapszeldíszek szinte állandó tartozékai – s az ikonográfiai téma tovább is él, elég Caerbannog gyilkos nyulára gondolnunk⁴⁶⁷ –, ahogy a zenélő állatok (213–214. kép) és a prédikáló róka is (220–223. kép). A nyúl többször a termékenység jelképeként

⁴⁶² Az állat-orkeszter a drôleriek között is gyakori, de különleges ábrázolását találjuk a pszeudo Arisztotelész munkájának illusztrációján is (213. kép), Pszeudo-Arisztotelész: *De caelo, De anima*, 1478 (tinta, papír, 300 × 205 mm, British Library, London, Sloane MS 748, fol. 82v.). A margináliák kapcsán összefoglalóan: BLOCK – JONES 2009.

⁴⁶³ ZOLNAY 1975, 112–116., DVORÁKOVÁ – KRÁSA – STEJSKAL 1978, 170–172, SZMODISNÉ ESZLÁRY 1982, 703, SZMODISNÉ ESZLÁRY 1991, 104. GOTIKA 2003, 683. (Kat. 3.19), JÉKELY 2021A, 51.

⁴⁶⁴ Később, a reformáció idején pedig kifejezetten a szerzetesek kigúnyolásának egyik képi eszköze.

⁴⁶⁵ RUSU 2002–2003, 107–117.

⁴⁶⁶ Meckenem metszetét (218. kép) követi egy litván párkánycsempe is: kályhacsempe a vadászó nyulak kompozíciójával, 1510-es évek (sárga, zöld és kék mázas terrakotta, 16,8 × 25,7 × 25,7 cm, Nacionalinis muziejus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmai, ltsz. 203-204/1) A csempe az 1989-1990-es ásatás során került elő a litván nagyhercegek palotája területén (Vilnius), ásatás vezetők: Kuncevičius, Albinas, Tautavičius, Adolfas és Urbanavičius Vytautas.

⁴⁶⁷ A *Gyalog galopp*ban megjelenő, lovagokat legyőző nyúl, amely a Róka-regényen és a párizsi Notre Dame-székesegyház egyik domborművén alapszik (215. kép), vö. *Gyalog galopp* (Monty Python and the Holy Grail), Rendezte: Terry Gilliam – Terry Jones, 1975.

került ábrázolásra a korszakban (mint a ferrarai Palazzo Schifanoia freskóján). S míg a nyúl elől menekülő ember a gyávaság jelképe, addig a vadászt legyőző nyúl a gyengéket jelképezi, akik Krisztus segítségével legyőzhetik a gonoszt – ahogy arra is találunk példát, hogy végül a libák felakasztják a rókat.⁴⁶⁸ A zólyomi paplak falképciklusa ide kapcsolódik, de még inkább a lovagi vadászatok kigúnyolásának sorába.

A fabulák kedvelt témái a világi művészeteknek, amelyekben tótágast áll a világ, minden az ellenkezőjére válik és az állatok emberként viselkednek.⁴⁶⁹ Ennek megfelelően találjuk meg a zenélő, dorbézoló, táncoló állatok mellett a társasjátékozókat is (224. kép): felvonultatnak minden olyan emberi tulajdonságot,⁴⁷⁰ amelyet kritikával illethettek, s amelyek legfőképp a karneváli-farsangi ünnepkörök során voltak megengedettek. Ezek az ún. verkehrte Welt-motívumok igen népszerűek voltak,⁴⁷¹ így a vadászat kigúnyolása is visszatérő motívum: Mátyás király 1476-os lakodalmán és az 1518. évi egri farsangon is az apródok a lovagi tornát figurálták ki. Dárda helyett seprűnyelet, piszkafát ragadnak és hordóabroncsokkal, párnákkal felvértezve magukat, gyapjúsipkát a fejükbe nyomva kezdenek a „harcnak”. A felfordult, tótágast álló világ – amilyen a farsangi is – rendje szerint a nők férfiruhába bújnak⁴⁷² (Függ. 8.), a halak az égen úsznak, minden a visszájára fordul.

A zólyomi falképekhez tartozik egy birkózó-verekedő ifjakat mutató részlet is. A fiúk úgy tűnik – a szokatlanul szimmetrikusan elrendezett kompozíció alapján –, ostáblázás közepette estek egymásnak, balról egy a vállán seprűvel felszerelt, jobbról ostorral ellátott férfi ösztönző-lesújtani készülő alakja látszik. A zólyomi jelenet értelmét és a kettősség jelenlétét fokozza a másik képciklus, amelyen Krisztus gyermekségéből és szenvedéstörténetéből vett jeleneteket láthatunk. Ezeket a jeleneteket is hasonlóképpen borítja be, keretezi az indás háttér, mint amelyet Israhel van Meckenem számos metszetén is látunk (211. kép), hiszen ez nemcsak a világi falképfestészet gyakran alkalmazott motívuma, de általában jellegzetes, a kompozíciót rendező eszköze volt a művészetnek.

⁴⁶⁸ Ilyen jelenetet látni a dán ottestrupi templom 1510 körüli freskóján.

⁴⁶⁹ A szatirikus állatpanasz műfaja is igen népszerű volt, amilyen *A nyúl éneke* is volt. Vö. TURÓCZI-TROSTLER 1938, 217–227.

⁴⁷⁰ Hans Weiditz (1495 – 1537) kifejezetten szatirisztikus kompozícióiról ismert, melyeken visszatérő elemek az emberi tulajdonságokkal felruházott állatalakok, ahogy a parasztok tánca, a groteszk figurák is, egy speciális esettel kapcsolatban ld. STEWART 1995, 343–360.

⁴⁷¹ TURÓCZI-TROSTLER 1942, SZILÁRD 1989.

⁴⁷² DÖMÖTÖR 1979, 82–83.

Egy távoli analógiát is érdemes felidézünk: a straeleni (Észak-Rajna-Vesztfália tartomány) Szent Péter és Pál-templom 15. század második feléből való stallumának faragványai közt is megjelenik a prédikáló róka (226. kép) grimaszoló férfival és az Arisztotelész és Phyllis-téma egy variánsával. A misericordiák jellemzően nem vallásos témákkal díszítettek, sokkal inkább közmondások, a mindennapi életből vett jelenetek, profán és legfőképp egészen vad megoldások találhatók meg köztük:⁴⁷³ gazdag kincstára a középkori képi nyelvnek, amelyben egyedi és fantasztikus formák maradtak ránk nagy változatosságban. Míg a prédikáló róka kapcsán eszünkbe jut, hogy ha nem is volt szem előtt, a papok tudták, hogy ott van, figyelmeztetés lehettek számukra is. Ellenben a többi különös jelenet kapcsán arra kell gondolnunk, ha a képek funkcióját kutatjuk, hogy e moralizáló vagy satirikus mondanivalóval ellátott faragványok éppen használat közben nem látszanak, a szemek elől alapvetően elzártak: de ha bepillantunk a sötétbe, meglátjuk a csábítókat és bűneiket, amelyre hívnak és amelyeknek ajánlott hátat fordítani.

A közmondások mellett a feje tetejére állított világ állatalakjai is rendre megjelennek. Előbbi erejét adja, hogy erős hangulati hatással bír, s mivel nyelvenként, kulturális régióként változnak, így csak az adott közösség számára bír közvetítő erővel. Közel állnak hozzá a példabeszédek, a velős mondások, a köszöntések, az idézetek, de a káromkodások és a szóbeli rejtvények is.⁴⁷⁴ Nemcsak kályhacsempéken jelenhetnek meg, de verseket (Függ. 9.) is alkothatnak az egymásmellé sorolt közmondások, ahogy kárpitok⁴⁷⁵ és festmények témája is lehet, ahogy azt id. Pieter Brueghel *Németalföldi közmondások* (1559) című művén is láthatjuk (228. kép).⁴⁷⁶

⁴⁷³ Malcolm Jones, Anne Sutton és Livia Visser-Fuchs írták meg, hogy az angol katedrálisok és kápolnák fafaragványainál – mint a Szent Péter és Szent Wilfrid-templomban (Ripon, 1491), a Szent János és Szent Márton-plébániatemplomban (Beverley, 1520), Szűz Mária, Szent Dénes és Szent György-székesegyház (Manchester, 1506–1508), és a Szent György-kápolna (Windsor Castle, 1477–1484) – a képi források között megtaláljuk a Biblia pauperumot, német metszeteket, kártyalapokat és William Caxton (1422? – 1491) Ezópushoz készített fametszeteit is: JONES 2002, 155–165; JONES 2000, 157–174; SUTTON – VISSER-FUCHS 2002, 138–145. A téma áttekintéséhez alapmű az Elaine C. Block szerkesztésében megjelent három kötetes monográfia: BLOCK 2003, BLOCK 2005 és BLOCK 2010. Illetve az Elaine C. Block misericordia-adatbázis: <https://ima.princeton.edu/digital-image-collections/collection/block>

⁴⁷⁴ SZEMERKÉNYI 1994; VOIGT 2004, .474–481; T. LITOVKINA – MIEDER 2005.

⁴⁷⁵ *Közmondások*, 1500 k., flamand munka (kárpit, gyapjú és selyem, 282 × 221 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, ltsz. T24WI)

⁴⁷⁶ VOIGT 1985, 59–71; SULLIVAN 2004, 47–71.

4.1.2. A feje tetejére állított világ: a nők

A feje tetejére állított világ toposzába nemcsak az emberként viselkedő állatok tartoznak, hanem a női cselek, a furfangos nők, a szerelem bolondjai⁴⁷⁷ vagy a nadrágért folyó harc ikonográfiai toposzába tartozó figurák is, akik a rendelt helyükkel ellentétesen viselkednek.⁴⁷⁸

A német szakirodalomban a *Weiberregiment*, *Weibermacht*, *Weiberlist*, a hollandban a *Vrouwenlisten*, míg az angolban a *Power of Women* és a *Folly of Love* kifejezések takarják a 15. és 16. században népszerű téma variációit (229–234. kép), melyek közös pontja, hogy a nő fizikai és/vagy szellemi erőt alkalmaz a férfivel szemben, s le is győzi, sokszor megszegyeníti őt.⁴⁷⁹ Ahogy azt a korábbi fejezetekben láthattuk, a kályhacsempéken⁴⁸⁰ is megjelennek a hazai anyagban, sőt: néhány kivételtől eltekintve csak azokon maradtak fenn a magyarországi emléktárgyakban képi ábrázolásaik.

A férfin uralkodó nő esetén két fő csoportról beszélhetünk: a hősnőkről és a furfangos nőkről. Eszerint vannak a mitológiák és vallások hősei, szentjei, akik az emberiségért-népükért állnak ki hatalmas – szellemi és/vagy fizikai értelemben – férfiak ellen, s legyőzik őket.

A nő dönthet a család fennmaradásáról és önmaga sorsáról is, így meg kell említenünk azokat a nőket és asszonyokat, akik a férfi szándékával vagy épp a szokásjoggal ellentétesen cselekednek, és ez által jelennek meg az „uralkodó” nők közt. Ilyenek Lót lányai és a döntésük, melyet a család fenntartása érdekében hoznak meg, az anyai furfanggal élő Rebeka, aki elérte, hogy Ézsau helyett Jákob kapja meg Izsák atyai áldását, de Klütaimnésztra, a férjgyilkos is idetartozik, és Médeia is, aki Iásznonon akart bosszút állni. Lukrécia⁴⁸¹ saját sorsa felett ítélkezik, s döntésével önmagát is legyőzi.

⁴⁷⁷ MOXEY 1980, 125–148.

⁴⁷⁸ MEZEI 2015B

⁴⁷⁹ Monografikus igénnyel a témáról: SMITH 1995, BLEYERVELD 2000.

⁴⁸⁰ Mint a bevezetőben elemzett beszercebányai Ebner-házból való *össze nem illő páros* (1. kép), vagy az ott említett *férjét verő parasztasszony* kompozíció (29. kép), a budai emléktárgyakban az *Arisztotelész és Phyllis-jelenet* (45.a kép), illetve a csábrági és selmecebányai kályhacsempéken is látható *férjét verő asszony* kompozíciók (77. és 78. kép), amelyek az Arisztotelész és Phyllis kerettémáit viszik tovább.

⁴⁸¹ Lukrécia ikonográfiájához ld: MÁDL 2022.

A nő alacsonyabb rendű, csalfa, érzéki, bűnös lényként való megítélése és a bűn feminizálódása a klasszikus antikvitásig⁴⁸² visszanyúlik (gondoljunk csak Kirké, Szküllá, Kharübdisz és a szirének alakjára), s a középkori keresztény kultúrában tovább él (a megkísértő kígyó is számos esetben női arcot kap)(235. kép).⁴⁸³ Ennek írott és képi formában való megnyilvánulásait is ismerjük, néhol heves kirohanásokat intéznek a nők, a házasság intézménye és a szexualitás ellen, majd a nyomtatás megjelenésével újabb lendületet kap e nézetek terjedése.⁴⁸⁴ Párhuzamosan léteztek a nőket pozitívan megítélő írások is,⁴⁸⁵ és természetesen a negatív nőkép sem ilyen homogén, azonban ennek modellezésére itt szűkös lehetőségünk van: a nőellenes szövegek⁴⁸⁶ mellett (mindig) voltak cinikus, parodisztikus, asszonybosszantó versek, ahogy a nőket dicsőítő írások és nézetek is léteztek egymás mellett. A nevelői célzattól született írásokban visszatérő elem az elvárt tulajdonságok sorolása – szemérem, szűziség, szerénység és engedelmesség (236. kép)⁴⁸⁷ – és az is, hogy az olvasás és írás megtanulása ártalmas lehet rájuk. Taníttatásuk gyakran kimerül az erkölcsi nevelés és a háztartás vezetésének ismereteiben.⁴⁸⁸

Ismerünk magyar nyelven írott pamfleteket⁴⁸⁹ és kimondottan mizogyn szövegeket is, de a *querreles des femmes* árnyalásához és a tárgyalt toposz magyarországi jelenlétéhez érdemes a legelsőnek tartott magyar nyelven nőkről íródott (énekelhető!) művet is megemlítenünk, amely

⁴⁸² ARISZTOTELÉSZ 1969, 87. (1. könyv 5. rész), Uo: 105. 13. rész, 1260a

⁴⁸³ GIALLONGO 2017.

⁴⁸⁴ Alvaro Pelayo ferences szerzetes 1330 körül íródott nőellenes művét kiadták 1474-ben Ulmban, 1517-ben Lyonban és 1560-ban Velencében is. Petrarca *De remediis utriusque fortunae* (A jó és gonosz szerencsének orvoslásáról) művét 1354-1367 között írta, 1492-ben adták ki.

⁴⁸⁵ Ld. a 243-es lábjegyzetet.

⁴⁸⁶ A női gonoszság taglalásához a boszorkányokról alkotott kép is hozzátartozik, amelynek egyik kiinduló műve az 1486-ban megjelent *Malleus Maleficarum*.

⁴⁸⁷ A 16. század első negyedéből metszeteket is találunk hasonló célzattal, vö. Anton Woensam: *A bölcs asszony*, 1525 (fámetszet, 383 × 256 mm, Albertina, Bécs) című művét, amely illusztrálja és magyarázza is az erényes nő legfőbb és legfontosabb tulajdonságait (Függ. 10.).

⁴⁸⁸ Többek között Algidius Albertinus *Az asszonyi örömei kertje* című munkájában foglal állást amellett, hogy a nők is tanuljanak meg olvasni (hogy képesek legyenek az erényes könyvek olvasására), de az írás mesterségét ne sajátítsák el (hogy szerelmeslevelek írására ne legyenek képesek).

⁴⁸⁹ Mint az 1559–74 között nyomtatott *Igen hasznos és drága nemes receptum, avagy orvosság* című asszonycsúfoló röpirat, amely Hans Sachs *Ein recept vur der weiber Klappersuchtjának* fordítása. A műfaj a 15–16. században volt népszerű, vö. TROSTLER 1916, 347–349; THIENEMANN 1923, 143–156; KULCSÁR 1944, 77–80.

nem más, mint Armbrust Kristóf *Gonosz asszonyemberek* című írása, melyben a nőket állatokhoz hasonlítva sorolja hibáikat, köztük a lustaságot és álszentséget említve. Jelzőit irodalmi, történelmi és saját életéből vett tapasztalataival támasztja alá és bizonyítja a nők csalárdságát, példaként hozza fel Heléna, Klütaimnésztra és Médeia történetét, de Orpheus halálát is felrója a nőknek. Nem Salomé hibáztatja Keresztelő Szent János miatt, hanem anyját, Heródiást, s a nőpápát is felemlegeti és egy apácákkal történt kis epizódnak is helyet ad a versében. Ezt követően Dávid és Salamon királyt, Nagy Sándort és Sámsonot sorolja a nők által leigázott férfiak közé. Verse igencsak tanulságos: a korabeli polgárság ismerte ezeknek a nagyságoknak a történeteiket, de ábrázolásuk igen csekély számban maradt ránk a hazai emléktanyagban: legtöbbször épp kályhacsempéken látjuk őket viszont!

Heltai némely fabulái is ennek a gondolatkörnek a lenyomatai, s az ő nyomdájában készült a *Salamon és Markalf* is, amely a visszajára fordított jelentésekkel való játéknak nagy hagyományú emléke (1577). A negatív nőkép megjelenik a Teleki kódexben is, ahol Évát „*anyánk, a gonosz agnő*” névvel illetik. Végül meg kell említenünk Bornemisza Elektrájának (1558) Klütaimnésztráját, akit a szerző „*asszonyállatnak*” nevez, aki megölte „*jámbor házastársát*”. Művének konklúziója pedig nem is lehet más, minthogy: „*aszszonyállat urát tisztelje és szeresse*”.

A furfangos nők toposza alapot adott a humoros és trágár feldolgozások mellett a moralizáló írásoknak is: a férfit legyőző nő a gonosz megtestesítője, de egy satirikus példabeszéd vagy fabula szereplője is lehet – a toposz értelmezési köre olvasóinak felkészültségétől, műveltségétől és világnézetétől is függ. Az általunk vizsgált korszakban pedig főként a *mundus inversus* gondolatköréhez kapcsolódott, mely segítségével a világ fonákjára mutathattak rá humoros (és divatos) formában.

A toposzba tartozó legismertebb történet az Arisztotelész és Phyllis-, illetve a Vergilius a kosárban-szcéna. Az előbbi legendája szerint megdorgálta Nagy Sándort tanítója, amiért az olyan nagy figyelmet fordít Phyllisnek, a hercegnőnek. Emiatt a nő úgy állt bosszút, hogy elcsábította a filozófust, aki végül még azt is megengedte neki, hogy zablát tegyen a szájába és lovagoljon rajta a kertben.⁴⁹⁰ Arisztotelészt mint etikust, aki a testi szerelemtől óvta olvasóit,

⁴⁹⁰ A téma keletről, Indiából származhat, s arab közvetítéssel jutott Európába, mely szerint egy öreg bölcs nem volt képes ellenállni egy asszony kísértésének, s ezt értelmezték Arisztotelészre. Legkorábban épületplasztikákon jelenik meg (Lyon, Rouen), de falfestményeken, stallumokon (Magdeburg, Köln), s legfőképpen grafikákon és

így ábrázolni igencsak sokatmondó. A másik történetről és folytatásáról, a költő kicselezéséről, majd bosszújáról már korábban volt szó a freiburgi csempék ürügyén,⁴⁹¹ ahogy arról is, hogy a „pellengérré állítás” jelenete talán brutalitása miatt nem volt túl gyakori témája az ábrázoló művészeteknek, csak elvétve találunk rá példát (90. kép). A hazai emlékanyagban szinte csak az irodalomban találjuk meg analógiáját. Az itt látható metszeten ábrázolták a kosárjelenetet és a bosszút is, de felhívnám a figyelmet a bal alsó sarok jelenetére, ahol is egy majmot (bujaság) ugat és kerget két kutya (hűség). Mindkét történet fontos momentuma, hogy a megalázó pillanatnak van közönsége, az első esetben előfordul, hogy maga Nagy Sándor jelenik meg mint szemtanú, míg a második esetben az egész város mulatott a kínos helyzeten. A megcsúfolásnak csak így lehet értelme, így teljeseedik be és válhat a filozófus és a költő eredeti szándéka elvetendő és nem csupán humoros tetté: ha a legbölcsebb férfivel ezt tette egy nő, mit tehet meg egy fiatallal? Az ilyen morállegendák a 14. század óta ábrázolásokon is terjedtek, népszerűek voltak.

A férfin furfangjával győzedelmeskedő nő alakja igen kedvelt témája volt a világi művészeteknek, így találkozunk vele a metszetsorozatok (sőt, kártyalapok) mellett aquamaniléken, szőtteseken és kályhacsempéken is. E nők már a 13. században megjelentek, de ikonográfiai program részeként a 15–16. század fordulójára terjedtek el. A téma megjelenik Israhel van Meckenem,⁴⁹² a Hausbuchmeister, és E. S. mester művein is, s kiteljesedését id. Lucas Cranach művészetében érjük tetten, akinél már Salome és Judit is mint öntudatos, kérkedő, incselkedő, csábító nő van jelen, aki kedvét leli a férfi igába hajtásában. Az ő archetípusuk a csempéken is megjelenő Éva, aki Ádám kezébe adta az almát. Büntetése, hogy vágyakozzon férje után, de az uralkodjon rajta (*„Vágyakozni fogsz férjed után, ő azonban uralkodni fog rajtad.”* Ter3,16),⁴⁹³ de a görög első nő, Pandóra is, mint a baj forrása jelenik meg. Ő a *„szép rossz”*, aki *„csak azért van a háznál, hogy baj sújtsa a férfit”*. Vele keletkezik minden baj, a betegség és a halál is, a nő Hésziodosz elbeszélése szerint ingyenélő, kapzsi,

használati tárgyakon terjedt el. Az eredeti történetből csak a hercegnő indiai származása jelenik meg a nyugati verziókban. A különös büntetési mód a „babiloni szajha” (Jel. 17) leírását idézi fel, bizonyára nem véletlenül.

⁴⁹¹ Ld. a 57-58. oldalakon.

⁴⁹² Életműve gazdag a témában, említésre méltó a *Tizenkét hétköznapi jelenet* című 1495 körül készített sorozata, a *Nadrágért folyó harc* (241. kép) és a *Fordított világ* metszetei. Vö. BOORSCH – ORENSTEIN 1997, 22.

⁴⁹³ ÁGOSTON 2002, 114–115; AQUINÓI TAMÁS 1987, 196–198.

hazug, s mindez a gonoszság szépséges, csábos külső mögé van bújtatva „mit elhárítani nem tud az ember”⁴⁹⁴

Elterjedt Jáel és Judit ábrázolása. Jáel a sátorban fogadta a menekülő Sziszerát és megölte őt egy sátorcövekkel, míg Judit az ellenség táborába szökve, Holofernész elcsábítása után annak fejét vette. Az ószövegség nőalakjai közt találunk olyat is, akit nem tisztelünk hősnőként, de a toposzban jellemző a megjelenítése. Ahogy Arisztotelész és Phyllis ábrázolását, hasonlóképpen a budai leletben láthatunk erre is példát: Delila Sámson hajának levágásával megfosztotta a férfit erejétől, s kiszolgáltatta a filiszteusoknak.

Fontos és a témát népszerűvé tevő elem lehet az, hogy e nők a leghatalmasabbakat, legokosabbakat, legbátrabbakat bírnak szexualitásukkal annak érdekében nem álló cselekedetre. Az emberek szerették ezeket a témákat, mivel bemutatják, hogy a történelem nagy alakjai, akiket uralkodók is elismertek, ugyanúgy behódolnak a testiség hatalmának, ők is esendők.

A toposzhoz tartozik a lentebb bemutatásra kerülő Neidhart-ábrázolások némely eleme, és az össze nem illő párosok sorozata is: ezeken a képeken a szereplők társadalmi státusza és életkora is eltérő. Kályhacsempén is megtaláljuk a toposzt, erre példa a düsseldorfi fiók (242. kép). Vagy egy fiatal lány és egy csúf vénember jelenik meg (ez a jellemzőbb) vagy fordítva. A fiatal általában az idős pénzes zacskója felé nyúl, vagy abban keresgél. A kurtizánál tett látogatás a kapzsiság képben való megfogalmazása, illetve a konvencionális szerelem lejáratása, a valósággal való gunyoros szembesítés ez. Erasmus *A balgaság dicséretében* is megemlékezik róluk.⁴⁹⁵ Ezeknek a jeleneteknek egy érdekes válfaja, amikor is a nő mellett egy bolondruhába öltözött férfi jelenik meg, megegyező beállítással, ahogy azt már korábban is láthattuk (24. kép).

A szellemiekben való felülemelkedésnek sokszor a kártyajátékokban (246. kép) vagy a sakkban való diadal a jele, aminek külön érdekes részét képezik a Szerelemkertjelenetek azon ága, amelyben a sakkozás is megjelenik, mint a nő és férfi közti párharc, ahol azonban egyenlő

⁴⁹⁴ HÉSZIODOSZ 2005, 570–616. sor. Hésziodosz a *Munkák és napokban* fejt ki bővebben Pandóra történetét (42–105. sor). Euripidész *Hippolitosz* című művében hasonló kirohanást intéz a nők ellen, In: EURIPIDÉSZ 1984, 225–226.

⁴⁹⁵ ERASMUS 1987.

félként ülnek egymással szemben, s az udvarlás folyamatát képezik le⁴⁹⁶ (még ha a valóságban ilyen esetekben nem egyenrangú partnerekként jelennek is meg) (243–244. kép).

A női cselek jelenetei megelevenednek a rendetlen tréfás-vétkes színjátékokban, alakoskodásokban, asszonycsúfolókban. A farsangi-karneváli világnak éppúgy részei, mint a lovagi költészet obszcenitást sem nélkülöző szabados szerelemfelfogásának. Tudunk olyan esetről, amikor egy nő és tíz bolond fellépésével, s e történetek verses elbeszélésével jelenítik meg őket.⁴⁹⁷ Metzben 1511-ben felvonulást tartottak, ahol ugyancsak megjelenítették Salamont és feleségeit, a Sámson és Delila történetet, a Vergiliushoz és Arisztotelészhez kapcsolódó jelenetet is.⁴⁹⁸ Ezek feltételezhetően morálizáló játékok voltak. Nem mellesleg a 15. századból ismert egy játék (az ún. „*Le cheval d’Aristotle*”), mely során a vesztes férfinak a hátán kellett hordania a hölgyet.⁴⁹⁹

A farsangi ünnepkörben megjelenik a színjátszás, mely során a hétköznapiak visszasságait mutatják be. Megjelenik a felszarvazott férj és a házsártos asszony is, tudunk vetélkedő játékokról, melyben előfordul cselekményként a veszekedés, ami a részeges férj és feleségének párbeszédre korlátozott párbaja.⁵⁰⁰ Temesvári Pelbárt a farsangi szokások leírásánál többször megemlíti, hogy a férfiak női, míg a nők férfiruhába öltöztek.⁵⁰¹ A ruhacsere motívuma mint a szerepcseré jele, a Herkules és Omphale történetben⁵⁰² és a harc a nadrágért jelenetekben is megjelenik, de maga a nő, aki a férfin uralkodónak tartja magát, egy ilyen világ szereplője: a halak az égen úsznak, a szekér húzza a lovat. Az evangélikus prédikátor Szkhárosi Horvát

⁴⁹⁶ SIMONS 1993, 59–74.

⁴⁹⁷ GARBER 1922, 52–52; HOLL 1983, 222.

⁴⁹⁸ PARKER 2010; LUCAS VAN LEYDEN EN DE RENAISSANCE 2011, 66–67.

⁴⁹⁹ SARTON 1930, 13.

⁵⁰⁰ DÖMÖTÖR 1974, 204.

⁵⁰¹ DÖMÖTÖR 1979, 82–83.

⁵⁰² Éppen a Herkules és Omphale-történet kapcsán érdemes megemlítenünk egy másik jelentést is. A jelenetet többször megfestette id. Lucas Cranach a wittenbergi műhelyében az 1530-as években, míg Luther Márton, ugyancsak Wittenbergben, 1534-ben írta meg a 101. Zsoltár magyarázatát I. János Frigyes szász választófejedelemnek ajánlva azt. Magyarázatában Luther felidézi e történetet utalva arra, hogy Herkules minden ellenségét legyőzte, s éppen ott sikerült felé kerekedni, ahol arra nem számított, az otthonában: így a fejedelem is jobb, ha óvatos azokkal, akik az udvarában tartózkodnak. A levél azt sugallja, Luther ismerhette Cranach kompozícióját, s minket is int arra, hogy lássuk: a jól ismert jelenetek is mindig kaphatnak újabb jelentés réteget. Ld. MARTIN LUTHER 2016, 74. Kat. 54. (Ingrid Dettmann)

András szatirikus hangnemben szól versében a „*csúf innepről*” (Függ. 11).⁵⁰³ Szerémi György (1490–1559) ferences barát krónikájában, II. Lajos halála után, az udvarhölgyeket (!) hibáztatja az uralkodó pajzanságba viteléért (Függ. 12).⁵⁰⁴

E lazán behatárolható toposz megörökítői a magyarországi anyagban közel egy időből valók és ahogy említettem szinte kivétel nélkül kályhacsempéken jelennek meg. A legkorábbi idevonatkozó tárgy a Magyar Nemzeti Múzeumban őrzött Rhédey-nyereg,⁵⁰⁵ melyet 1420–40 körüli évekre datál a kutatás (248. kép), a nyergen megjelenik az „uralkodó” nők egyike, azonban a tárgy készítési helye nem ismert, így koránt sem bizonyos, hogy a magyarországi munkákat gyarapítja, illetve (kérdéses) funkciójánál fogva csak egy szűk réteg számára lehetett szem előtt. A képi programja egyébként kifejezetten izgalmas számunkra, mert a kályhacsempékről is ismert toposzokat sorolja: sétáló vagy ücsörgő szerelmespárok, Arisztotelész és Phyllis, zenélő alakok, mesebeli lények, állatok (köztük a majom is).

A szerelem – névtelen – bolondjait láttuk megjelenni a csábrági leletben is, melynek párdarabja ismert Selmecebányáról, de többük felbukkant a budai anyagban és a besztercebányai ún. Ebner-csempék – amelyekkel a bevezetőben is találkoztunk – esetén is előkerültek: itt szentek és próféták mellett jelennek meg a jellemzően két alakos, világi jelenetek, köztük a férjét verő asszony.⁵⁰⁶ A valaha volt kályha polgári ház díszeként funkcionált. A szakrális és profán jellegű témák közel azonos mennyiségben vannak itt jelen. E két világ egymás mellé, illetve egymással szemben való megjelenése magában hordozza a moralizáló tartalmakat: a kályhán belül is el lehettek választva a jelenetek, s míg a vallásosságra buzdító és próféták figyelmeztetéseit felidéző darabok a kályhatest felső részét alkothatták, a világi, tréfás zsánerjelenetek tehették ki az alsó részt az embert megkísértő nőkkel együtt. Felidézik a népszerű szentek legendái mellett az ismert szerelmi és szatirikus irodalmat is. Ez a lelet leginkább e két forrás – szakrális és profán – egyenrangú jelenlétéről beszél. A didaktikus szándék megjelenik ugyan, de az érzéki töltetű tartalmak is. Ez a program egy középkori francia

⁵⁰³ Jellemző, hogy műveiben a közromlottság ellen szólaljon fel, s hogy funkciójukat tekintve a prédikációkhoz hasonlatosak alkotásai, amelyekben a vágáns és deák hagyomány ismerete is megjelenik. Vö. VARGA 1955, 268–304.

⁵⁰⁴ SZERÉMI 1857.

⁵⁰⁵ SIGISMUNDUS REX ET IMPERATOR 2006, Kat. 4.68 (V. M.), VERŐ 2006, 273; MRÁVIK 2002, 396–397; EISLER 1979, 205–248; újabban: SOMOGYVÁRI 2020, 12.

⁵⁰⁶ MEZEI 2014, 61–70.

szatírát juttathat eszünkbe, mely bemutatja, hogy a nők vágyai miképpen teszik tönkre a férj és végül a nő életét is,⁵⁰⁷ mintegy jeleneteket bemutatva a házasséletről.⁵⁰⁸

A magyarországi emléktanyagban ezeken kívül a Vergilius-téma módosított verzióját találjuk meg Toldi legendájában (Függ. 7.). Ilosvai Selymes Péter munkája, az *Az híres neves Tholdi Miklósnak jeles cselekedeteiről és bajnokoskodásáról való historia* (Debrecen, 1574) szerint Toldi feleséget egy budai özvegybe, s a nő megunva a férfi üzenetéseit, meghívja vacsorára, hogy vígan mulatozhassanak. Az asszony hízelkedő szavaira a magamutogató Toldi ingre vetkőzik, s a nő kérésére ráveti magát egy kárpit oroslánjára, azonban a kárpítot a nő az ablak elé tette ki, így a férfi kiesik rajta, így szegénybe kerül Buda piaca előtt.⁵⁰⁹ Itt is, ahogy az a toposzra jellemző, a bolonddá tett férfi a legerősebbek közül való, de nem tud parancsolni vágyainak, s bár a nők mutatnak rá bűneikre, nem mint az erény bajnokai jelennek meg. E a témákat a nőktől való elrettentésül ábrázolják: ne hódolj túlzottan asszonynak, mert megcsúfol! E történetek fontos momentuma, hogy a megalázó pillanatnak van közönsége, ahogy azt láttuk Arisztotelészt az uralkodó, Vergiliust és Toldit az egész város kapta rajta és nevette ki helyzete miatt. Így válik a filozófus, a költő és a vitéz eredeti szándéka elvetendő és nem csupán humoros esetté: ha a legbölcsebb és legerősebb férfivel ezt tette egy nő, mit tehet meg egy fiatal, éretlen ifjúval? Brantot idézve, ha a szerelem nem vakítaná el a férfiakat, akkor „*A Bölcs négykézláb nem nyihogna/Vergil toronyfalon nem lógna*”⁵¹⁰

Balassi csupán felsorolja a cselhez folyamodó nőket, jelezve számunkra, hogy e történetek közszájon forogtak. Az ikonográfiai típus pozitív alakjai közé tartoznak a hős egri nők is: tudunk magyar hősnőről, egy feleségről, akit férje, hogy az asszony ne juthasson török

⁵⁰⁷ A HÁZASÉLET TIZENÖT ÖRÖME 2007.

⁵⁰⁸ MEZEI 2013, 271–300.

⁵⁰⁹ A betoldás párhuzamát Boccacciónál találjuk meg, a Dekameron második napjának ötödik novellájában, amelyben a ravasz leány pénzéből szeretné kifosztani főhősünket – Toldi fiatal özvegyével szemben, aki megunja a hős üzenetéseit, s ezért fogadja végül –, s hívja magához. A férfi igen kellemetlen módon zuhan ki a lakásból egy még kellemetlenebb helyre, de legalább az éjszaka magányában, míg Toldi Buda piacára esik ki. Ezután sokkal inkább egyeznek az események, melyek az egy szál ingben kizuhant férfival történnek, és a sírbráslást érintik. Vö. FÓTI 1908, 257–281; MARÓT 1919, 174–177. Utóbbi epizódot olasz népmesékben is megtaláljuk, és Boccacciótól német, angol és francia szerzők is átveszik a jelenetet. A Toldival foglalkozó Fóti és Marót is német közvetítéssel való átvételről beszél, melyhez párhuzamaik sajnos nem teszik egyértelművé a jelenet eredetét, legfőbb elemeikben eltérnek.

⁵¹⁰ BRANT 2008, 13.73–74.

fogságba, nem megöli, hanem katonaruhába öltözteti (toposzszerű ez is). Egy névtelen szerző *História az Szigetvárnak veszéséről* című munkájában írja le a történetet, ami szerint a férj és feleség halálukig együtt harcoltak a pogányok ellen. A nő bátorságát más szerzők is megörökítették, így Christian Schesaeus, 1571-ben megjelent *Ruinae Pannonicae* (Pannónia romlása) című munkájában is megemlékezik róla. A nő, illetve az egri nők hősiességének motívuma megjelenik Pierre Le Moyne jezsuita költő „életrajzgyűjteményében” is (*La Gallerie de femmes fortes*, 1647), mely jelzi e téma nemzetközi ismertségét is.

Érdekes emléke ennek a toposznak egy épen ránk maradt dél-tiroli fajansz kályha (89. kép). Az itt megörökített ókori szereplők közt látjuk az Arisztotelész és Phyllis, Lukrécia öngyilkossága, Az igazság szája és Vergilius bosszúja témákat. A furfangos nő mellett megjelenik az önfeláldozó lány és a hűséges feleség képe is. A sarkalatos erényeket képviselő nők és férfiak sora, melyek mellé helyezve Phyllis és a bolondok is a helyes és erkölcsös élet szépségét és nagyszerűségét emelik ki.

A kályhát Bartlmä Dill Riemenschneider (1500 k., Würzburg – 1550 k.) déltiroli festő munkája után díszítették. A Nürnbergben őrzött fajanszkályha felső része hét oldalú, 2 sorba rendezett kályhacsempék tagolják, párkány zárja le. Alsó építménye három oldalával áll szabadon, ugyancsak két sor csempével van kirakva, a hosszabbik oldalán 3, míg a rövidebbiken 2 darabból. A sarkokon a két sort áthidaló sarokcsempe van ornamentális díszítéssel. Két sorba rendezett 3-3 karcsú lábon áll. Stílusában és technikájában teljes mértékében eltér az eddig látottaktól: nem domborműves díszű, hanem festett. A jelenetek a következők: Arisztotelész és Phyllis (kétszer), Caritas Romana, Aemilius Paulus Perseus győzelme, Zaleukos és fiának megvakítása, Verginius megöli lányát, Virginiát, Marcus Curtius, Cambyses ítélete. A felső sorban: Romulusz és Rémusz, nyilazás jelenet, Falerii iskolamestere, Pyramus és Thisbe, Artemisia férje hamvaival, Alexander és Porus Hydaspesnél (?), Traianus császár igazságtétele és egy azonosítatlan jelenet. A felépítmény alsó sora: Heléna elrablása, Lukrécia és Tarquinius, Aeneas és Ankhiszész, Tomyris és Kyros, Horatius Cocles, Bolondok, Lukrécia öngyilkossága. A felépítmény felső sora: A krotóni Milón, Mucius Scaevola, Az igazság szája, Horatiusok és Curiatiusok harca, Parisz ítélete, a trójai faló. Az előoldalon egy évszám olvasható a fel- és alépítményt összekötő párkányon: 1555. A kályha magassága 294 cm, szélessége 99,5 cm, illetve 135 cm.

A mitológiai témák táráként szolgáló kályha is jelzi e munkák képeskönyvszerűségét.⁵¹¹

Az ábrázolások nem moralizáló-didaktikus tartalmakkal telítődnek meg e magyarországi vonatkozású kályhacsempék esetén, már csak műfajuknál fogva sem – bár lehetséges az intellektuális olvasata is a szakrális témák közegeből nézve –, a polgári közeg, a század és a műfaj is, melyben megjelenik az érzéki-érzelmi jellegű olvasatot erősíti, melyből a szatirikus töltet sem hiányzik. Összességében elmondhatjuk, hogy a legnépszerűbb szentek jelennek meg, jól beazonosítható formában, olyan zsánerjelenetek kíséretében, melyek egy olyan toposzhalmazba tartoznak, amely kultúrától és kortól függetlenül is nagy népszerűségnek örvendett.

4.1.3. *A feje tetejére állított világ: a bolondok*

A bolond állandósult ikonográfiával rendelkezik, elsősorban az öltözéke alapján ismerhető fel. Jellemzője a pénzes zacskó, ami a pénzéhségre utal, míg a kutya által megugatott bolond a mértéktelen életélvezet és a vágyaitól űzött ember szimbóluma (249–252. kép).⁵¹² Alakja mindig felismerhető, de jelentése igen változatos, s függ attól, hogy milyen kontextusban jelenik meg. A bolond lehet szellemi fogyatékos, lelki beteg, azonban a beszámíthatatlansága szabadságot is biztosít számára, ő az igazságmondó – akár rendszerek erkölcsi kritikusa is –, s a középkor végére a képek olyan kísérőfigurájává válik, amelyeken rámutat mások ostobaságára, esendőségére, hibáira és bűneire: gyakran kitekint a nézőre rávezetve ezzel annak tekintetét a kép középpontjában zajló eseményre.⁵¹³ Gyakorta éppen így lesz a visszajára fordított világ szereplője – és annak narrátora: megszólal és ítéletet mond.

Az eddigiekben is többször előfordult egy-egy jelenet kísérőjeként (főleg az analógiák között), általában minősítő funkcióban, negatív tulajdonságokra hívja fel a figyelmet: fiatal hölgy mellett a világi hívságok mulandóságára, a földi kincsek hiábavalóságára mutat rá, vagy éppen a hiúságra, ha a tükörben magát vizslató nő mögött látjuk vigyorgó alakját feltűnni. Ilyen

⁵¹¹ Bartlmä Dill Riemenschneider – a szobrász Tilman Riemenschneider fia – egy másik munkája is ehhez a tematikához kapcsolódik, a dél-tiroli Termenóban található ún. *Ansitz Langenmantel* egyik helyiségében ránk maradt, 1547-es freskóciklus antik figurákat sorol, köztük Vergilius és Madina alakját is (247. kép).

⁵¹² A kályhacsempéken megjelenő bohóc témájának egy más jellegű elemzését lásd, további példákkal: GRUIA 2008, 129–145.

⁵¹³ ERASMUS 1987; BRANT 2008.

a halálarcú bolond, aki nem mutatja igazi arcát, de memento mori-funkciója egyértelmű, ahogy a haláltáncok jelenetének is állandó szereplője (258. kép). Egy kurtizán (máshol éppen apáca)⁵¹⁴ mellett a balgaság, a bujaság bűnének megmutatója (259. kép). A nő társaságában való megjelenítése sok esetben azért lehetséges, mert maga a bolond mutat rá azokra a hibákra, melyeket egy nő okozhat, hiszen – ahogy arról a fentiekben értekeztünk – vele keletkezik a betegség és a halál is, ingyenélő és kapzsi, de a szerencsejátékban való részvételre is ő sarkallja a férfit, s bálványimádásra is miatta kényszerül.

A bolond, illetve a bolondság gyakran kapcsolódik össze a szerelem fogalmával, és maga a bolond gyakran jelenik meg nők kíséretében, elegendő a Szerelmekertek jelenetére (illetve a dolgozat elején elemzett kompozícióra) gondolnunk (243. kép). A szerelemkert az udvarlás, enyelgés helyszíne; magas falakkal körül vett, szigorú geometrikus elrendezés jellemzi, itt a kecsesen növekvő virágok is szépen elrendezve kapnak helyet.⁵¹⁵ A kert mindig a szokott világtól való elvonulás tere (akár az ó- [Édenkert, Zsuzsánna meglesése] vagy újszövetség [Getszemáni-kert, Mária Magdolna és Krisztus feltámadása utáni találkozásának] helyszíneire is gondolhatunk). Ennek megfelelően az, hogy itt is helyet kap a bolond figurája, igen sokatmondó,⁵¹⁶ a bolond és a nő figurája ebből önállósul, gyakran vulgáris, erotikus tartalmakkal összekapcsolva (ahogy Beham munkáiban is látjuk)⁵¹⁷.

A korábban már bemutatott csempéken kívül megtaláljuk őket a visegrádi (262. kép) és a pilisszentléleki fiókok között is⁵¹⁸ és a már többször említett Bothár-műhely anyagában is megjelenik a bolond figurája (251–252. kép), ráadásul egy olyan, beépítésre nem került oromcsempéről ismerjük, amely technikailag a leginkább megkívánta a mester szaktudását: a téglalap alakú fülkés kályhacsempében jelenik meg a kezében dudát tartó bolond, lábánál

⁵¹⁴ Német mester munkája: „*Fleisch macht Fleisch, isch macht nisch*”, 1555 (rézmetszet, 68 × 84 mm, Rijksmuseum, Amszterdam, ltsz. RP-P-OB-78.861.) (259. kép)

⁵¹⁵ A világi szerelemkertek ikonográfiájához a legfontosabb szakirodalommal: FAVIS 1974 és WATSON 1979.

⁵¹⁶ VOIGT 2006.

⁵¹⁷ Sebald Beham: *Két nő és egy bolond*, 1541 (rézmetszet, 44 × 69 mm, The British Museum, London, ltsz. 1849,1208.592.) (17. kép) BARTSCH VIII.207.214

⁵¹⁸ A feliratszalogot tartó bolond alakja kályhacsempén a visegrádi ferences kolostor refektóriumából (!) és a pilisszentléleki pálos kolostorból került elő. Előbbi zöldmázás, utóbbi mázatlan, a 15. század végéről, 16. század elejéről valók. A feliratszalagon a „Z A M I” betűk vehetők ki. A visegrádi fiók kapcsán ld.: KOCSIS 2021, 190–193. (1. kép), a pilisszentlélekihez ld.: LÁZÁR 2001, 170–171. (6. kép.)

kutyával.⁵¹⁹ Alakja erősen kiemelkedik, magas domborművű kiképzéssel, a szemlélő számára apró szobrocskának tűnik. A csempe előlapja egyenes kerettel zárul, amelyben egy ívesen mélyülő áttört szederdíszű (?) belsőkeret kapott helyet, melynek csavart lábazata van, s az oszlopok hármás bimbószerű pártázatban végződnek, amelyekben a tüskés ágak nyúlnak ki és csúcsívet alkotva keresztezik egymást, majd újabb bimbókban végződnek. Hasonló jelenik meg Israhel van Meckenem egyik metszetén is, amelyen ugyancsak kutya van a lábánál, talán itt is éppen megharapja (250. kép), s míg a csempén kezében dudát tart – melyet Sebastian Brant is a bohóc hangszerének nevez⁵²⁰ – addig a metszeten a hangszer a földre került. Mindkettőn látszik az elmaradhatatlan erszény és a számarfüles sipka.

A csempéken kívül⁵²¹ alig találkozunk a hazai anyagban alakjával. Meglehetősen különleges a hazai anyagban a berethalmi (Biertan, Románia) erődtemplom diadalívén látható bolond figurája (266. kép), illetve a Táncsics Mihály utca 24. szám alatti házból származó freskótöredék, amelyen viszontláthatjuk a figurát (265. kép). A kompozíció egymást kézen fogó, táncoló párt mutat egy bolond kíséretében⁵²² Azonban töredékessége okán, a kontextusát nem ismerve, ennek elemzésére nehezen tehetünk kísérletet. Annyi mondható el róla bizonyosan, hogy polgári házból előkerült töredék, amely a kutatás szerint udvari jelenetet ábrázol.⁵²³ Laszlovszky József vetette fel annak lehetőségét, hogy a jelenet a Neidhart-recepció felől is megközelíthető,⁵²⁴ amely szempont eddig nem jelent meg a falkép és általában a hazai emléktanyag kapcsán sem.⁵²⁵ Az új perspektíva a kályhacsempéken megjelenő, a feje tetejére állított világ toposzfigurái szerepeltetését is árnyalhatja, ahogy arra is magyarázat lehet, hogyan kerülhetnek meglepő, avagy illetlennek tűnő kompozíciók akár reprezentatív, akár egyházi terekbe is. Az udvarhoz kötődő és éppen az udvari életet pellengérré állító, azt (gyakorta paraszti humorral) csúfoló költeményeket elsősorban – az előszóban már idézett – Neidhart von

⁵¹⁹ A technikai jellegű megfigyelések pontosítása kapcsán ezúton is köszönöm Kadlec Enikő formatervező, keramikus tanácsait.

⁵²⁰ NÉMETH 2008, 37.

⁵²¹ A motívum kályhacsempéken való megjelenéséhez a német anyagon belül ld. ROSMANITZ 2021.

⁵²² GEREVICH 1950, 178-182 (39. kép). SZMODISNÉ ESZLÁRY 1982, 702, 515. (6. Kép). SZMODISNÉ ESZLÁRY 1991, 105.

⁵²³ GEREVICH 1950, 182.

⁵²⁴ Ezúton is köszönöm, hogy felhívta erre a figyelmem.

⁵²⁵ Talán egyetlen kivétel a lentebb még hivatkozott körmöcbányai táncszó, és az annak kapcsán a szakirodalomban is emlegetett besztercebányai kályhacsempe, vö. UTASI 2021, 6.

Reuenthalhoz kötjük, a neki tulajdonított szövegtörzset vagy a hozzá kapcsolható alkotások révén.

Neidhart tág körben kedvelt munkáinak hatására a falképeken is megjelenő toposzfigurái és alakjai nem meglepő módon a polgári milieu-ben elterjedtek, a képi tematikákon belül is követve a rá jellemző kifigurázó hangot.⁵²⁶ Ennek látjuk példáját Zürichben, Dél-Tirolban, Bécsben és Prágában is – jelezve számunkra, hogy a közép-európai régióban is ismertek és népszerűek voltak az ilyen típusú képi programok. A bécsi Tuchlauben előkerült 19 falképjelenetet a Gertrud Blaschitz és Barbara Schedl ismertették,⁵²⁷ míg a recepció cseh emlékeit bemutató tanulmányában Jan Dienstbier nemcsak az ide kötődő cseh falképeket vezeti elénk, de azokat az írott forrásokat is összegyűjtötte, amelyekből az is kiderül, hogy a középkorban is Neidharthoz kötötték a képek forrását.⁵²⁸ Ehhez izgalmas adalék a szerző által idézett két Husz János (1370–1415) szöveg, az elsőben, azaz a Tízparancsolat magyarázatában kritikát fogalmaz meg a prágai lakosok és egyházi személyek által preferált képciklusokat illetően: *„Azonban sajnálatos módon az emberek a trójai csata jeleneteit ábrázolják Krisztus szenvedései helyett. Az apostolok helyett pedig lovagi tornákat festenek. És Krisztus cselekedetei helyett „Najhart” életét festik meg. A Szent Szűzek vértanúsága helyett bolond leányok és tisztességtelen meztelen alakok és különös és szörnyűséges kinézetű férfiak tréfáit láttatják. És a klérus esetében is ezt látom, így különösen is nagy hibát követnék el, ha nem jegyezném meg, hogy éppen a papok és szerzetesek asztalai előtt, az ő szemük kedvére, egy festett agancson gyönyörű, telt keblű leányt örökítettek meg.”*⁵²⁹ Míg ebből azt láthatjuk, hogy a profán képi tematikák elterjedtek és kedveltek voltak polgári környezetben és egyházi, szerzetesi épületekben is, a másiktól az is kiderül, hogy Husz maga is ismeri a Neidhartnak

⁵²⁶ BLASCHITZ 2000.

⁵²⁷ BLASCHITZ – SCHEDL 2011, 137–159.

⁵²⁸ DIENSTBIER 2017.

⁵²⁹ Idézi angolul és csehül DIENSTBIER 2017, 438 és 456. (2. lábjegyzet), az eredeti a következő: *„Ale pohřiechu již lidé místo Kristova umučenie malují trojanské bojovanie. A místo apoštolov namaží kolcív. A místo obcovanie Krista malují život Najharta. A místo svätých panen umučenie malují bláznivých panen frejovanie a naháčív nepoctivých a mužív divně a potvorně způsobilých. A zvláště u duchovních selhal bych, abych neviděl u kněží i mnichův před stolem k očima na jeleních malovaných rozích obrazu panny krásné s nadutými prsmi.”* Az idézet utolsó felében talán a 14. századtól népszerű *Lüsterweibchen*-re utal, amelyek szarvasagancsból készült kandeláberek, gyakorta meztelen nők képeivel díszítve.

tulajdonított legismertebb történetet, az ún. ibolyatréfát (*Veilchenschwank*),⁵³⁰ amelynek nyomán ráadásul metaforaként használja ő és vitapartnere, Znojmoi László (1361–1414) is levelezésükben a „Neidhart kalapja” kifejezést.⁵³¹ A bevett retorikai elemmé vált idióma arra utal, hogy valami nem az, aminek elsőre látszik: az adott jelenség látszólagos tisztasága ellenére visszataszító tartalmat rejt. Ezzel a játékkal operál a libáknak prédikáló farkas kompozíciója is, és általában a mundus inversus-kompozíciók sora.

Felmerül a kérdés, hogy ismertek lehetettek-e nálunk e történetek vagy a költő munkáinak hatására kialakuló gunyoros, csúfolódó képtípusok, s ezek közé tartozhat-e a budai falkép? A bécsi, budai és felső-magyarországi polgárcsaládok lehetséges rokonsági viszonyain túl konkrét alkotásokon keresztül is megkísérelhetjük megragadni e gondolatkör jelenlétét, amelyet azonban itt csak felvillantani tudok.

Tudjuk, hogy költeményei – nyári és téli dalai – nemcsak az udvarban voltak ismertek, hiszen a nemességhez és a városi közösségekhez is eljutottak: énekei a 15. századi Bécsben változatlan népszerűségnek örvendtek, amelyet a Neidhart-gyűjtemények sokasága is jelez számunkra, így talán nem meglepő, ha arra gondolunk, hogy a földrajzilag is közeli felső-magyarországi bányavárosokban ismerhették munkáit.⁵³² Ezzel a kérdéssel az irodalomtörténet is foglalkozott a körmöcbányai tánczó (avagy asszonycsúfoló) kapcsán, amely Neidhart magyar anyanyelvi irodalmi recepciójának lehet példája,⁵³³ akár *Schwank*ként értelmezve azt.⁵³⁴ A körmöcbányai jegyző, Johann Kreusl által az 1505. évi számadáskönyv címlapjára lejegyzett mű a régi magyar erotikus (?) költészet jelenleg ismert legkorábbi alkotása.⁵³⁵ Ennek megfelelően régóta foglalkoztatja és osztja meg a kutatókat – hiszen még a vers első szavának

⁵³⁰ Az „ibolyatréfát” ugyan nem írhatta ő, de neki tulajdonították, a történetben pedig éppen Neidhart lovagot csúfolják meg: a tavasz legelső ibolyája utáni verseny során a lovag találja meg a virágot, és kalapja alá rejtí azt, majd a hercegnőért indul, az ibolya elrejtését kilesi egy paraszt is, aki kicseréli azt saját ürülékére. Neidhart, amikor a hercegnőnek (és az őt kísérőknek) felfedi a kalap alatt őrzött holmit, megszégyenül az udvari társaság előtt. A történetben a parasztok szemtelensége, a társadalmi rétegek közt húzódo feszültségek is megfogalmazódnak, ahogy a mesét követő történetekben a költő bosszúja is megjelenik, aki eszével vesz revansot a parasztok felett.

⁵³¹ DIENSTBIER 2017, 442.

⁵³² UTASI 2021, 3.

⁵³³ LUDÁNYI 1994, 141.

⁵³⁴ KŐSZEGHY 2003, 42–43.

⁵³⁵ A Registrum super exactione pecunarium vinorum vrgelth et appreciationum Ciuitatis Kremplnicensis in Anno Domini Millesimo Quingentesimo Quinto sub Iudicio Domini Valentini Palusch (Tom. I, fons 32, fasc. I, nr. 4) című számadáskönyv címlapjára írt verset Križko Pál fedezte fel és publikálta, ld. KRIŽKO 1876, 328.

jelentése is kérdéses.⁵³⁶ A mű vénasszonycsúfolóként való azonosítása Tolnai Vilmosra nyúlik vissza,⁵³⁷ s ugyan a szöveg jelentése a mai napig vitatott, de Ludányi Mária német forrást feltételez a mű mögött, sőt kifejezetten Neidhart hatását látja benne: motivikus hasonlóságot fedezett fel a mű és Neidhart egyik *Sommerlied-je* között.⁵³⁸ Újabban Utasi Csilla foglalkozott a művel, s tanulmányában rámutat arra, hogy az „agnő” kifejezés többértelmű, nemcsak idős asszonyt jelenthet, hanem a lusta, dologtalan nő jelzője is a korszakban. Nem tudjuk, hogy e szöveg (vagy annak eredetije, illetve analógiái) populárisak, ismertek voltak-e Körmöcbányán és ebben a régióban, vagy csupán szűk körben ismert jelenségről van szó. E verset már korábban is a besztercebányai Ebner-csempék értelmezéséhez szükséges irodalmi alkotásként kezeltem, hiszen azok a férfi és nő kapcsolatának széles skálán mozgó árnyalatait vezetik elénk, ahogy e csúfoló is,⁵³⁹ s ebből a szempontból rokonítható más ilyen jellegű, a korban népszerű alkotásokkal, amelyeknek megvannak a képi párhuzamaik.⁵⁴⁰

Ennek az irodalmi hagyománynak a német, svájci, dél-tiroli és cseh képi párhuzamai arról árulkodnak, hogy a képi tematika állandó elemei a bolondok, a táncoló és ugrándozó, esetleg verekedő parasztok, és a zenészek is. A Neidhart-képek egyik legkorábbi emléke, az elpusztult és csak akvarellmásolatokból ismert, 1320–1330 körül készült diessenhofeni freskócikluson ölelkező pár, részeg férjét szidó nő, szarvasvadász, címerek, és az ibolyacsíny-kompozíciója bontakozik ki előttünk. A 15. század elejére datált bécsi ciklus esetén az alakokat tánc közben, kézen fogva, csókot váltva látjuk, de az idilli jelenetek mellett esetenként pajkos-pajzán és brutálisabb motívumokat is felfedezhetünk, s miközben a társadalmi osztályok közti feszültségeket használja és külsőségekkel láttatja (amilyen a parasztok nyersessége és az udvari figurák elegáns megjelenése közti ellentét), aközben az udvari társadalmat karikírozza és támadja. A cseh példák közül a prágai patikus házában (Ház az aranyliliomhoz) fennmaradt 1400 körül készült képi dekoráció ugyancsak az ibolyatréfát örökíti meg, ahogy a kalapot

⁵³⁶ Ehhez lásd összefoglalóan: UTASI 2021, 3. lj.

⁵³⁷ TOLNAI 1918, 432–433, 433., illetve Gerézdi Rabán vágáns eredetű vénasszonycsúfolóként azonosítja, vö. GERÉZDI 1962, 198–199, Bognár Péter a gúnyversköltészet emlékeként kezeli: BOGNÁR 2016, 14–16.; míg Szentmártoni Szabó Géza egy szerelmi ének utolsó versszakát látja benne: SZENTMÁRTONI 2011, 297.

⁵³⁸ LUDÁNYI 1994, 139.

⁵³⁹ MEZEI 2013, 283–284.

⁵⁴⁰ Ahogy Meckenem *Tizenkét hétköznapi jelenet* című sorozata, úgy a 15. század eleji francia satíra, *A házaselet tizenöt öröme* is idekívánczik, hiszen utóbbi is a nők fondorlatosságát és uralkodni vágyását fogalmazza meg, ld. A HÁZASELET TIZENÖT ÖRÖME 2007. Vö. MEZEI 2013, 271–300.

színpadias mozdulattal megemelő lovaghoz közelítenek, illetve attól elrettennek a nemes figurák, akiket a lágy, kecses mozdulatok jellemeznek.

Meg kell jegyeznünk, hogy a budai falkép elsősorban azért érdekes, mert polgári közegben örökíti meg udvari jelenetet, így önmagában felveti annak a lehetőségét, hogy szatirikus, gunyoros ábrázolással van dolgunk. Ha alaposan megvizsgáljuk a jelenetet, a férfi kézmozdulatát hívogató gesztusként vagy épp a meglepődöttség kifejezéseként is azonosíthatjuk, ahogy a hölgy mozdulatának azonosítása sem oly egyszerű: akár a kalap alatt feltárt meglepéstől való undorral való elfordulás is lehet (hiszen az arcát nem látjuk), de a fenti példák esetén is elmondható, hogy az udvari közeg felvonulása is tánclépést idéz, mintha az ábrázolásuk kötelező eleme lenne (így levágva a kalap jelenetet, azokat is táncmulatságként tudnánk csak aposztrofálni). Ebben az esetben a kutatás által felvetett udvari jelleg humoros, ironikus kontextusba kerül. Ugyanígy megragadható a lehetséges Neidhart-recepció a besztercebányai Ebner-ház kályhacsempéin, amely mögött ugyancsak polgári megrendelés állt, és amelyek kapcsán korábban is felmerült, hogy a férfi és nő kapcsolatát („jelenetek egy házasságból”) és annak legkülönbözőbb fokozatait mutatják be⁵⁴¹, hiszen az idilli, a pajkos és a pajzán mind egyszerre van jelen. Annak kapcsán, hogy a különös, vagy legalábbis szokatlan kompozíciók hogyan kerülhetnek reprezentatív terekbe, Opitz arra utal, hogy éppen a meztelenséget és a komoly tárgyakat egyszerre felvonultató programok esetén látnunk kell, hogy előbbieket így kerülnek ironikus kontextusba,⁵⁴² míg Dienstbier erkölcsi jelentéssel bíró metaforaként azonosítja a képtípust.⁵⁴³ Mindenképpen több rétege van a motívumnak, illetve az ehhez a gondolatkörhöz általában kapcsolódó toposzoknak: nagyjából ártalmatlan, mulattató, közben többnyire belterjes, csak egy bizonyos beavatott réteg (a vajtfülűek) számára élvezhető képtípus ez, amelyet szórakoztatónak találhat bárki, azonban annak asszociatív, mélyebb rétegeinek meg- és felismerésétől el vannak zárva. Így értékelni és megérteni sem tudják a gúnyos metaforát, csak azok, akik ismerik az utalást: a tréfa, a csúffá tevés a humanista gondolkodás sajátja ebben az esetben (a paródia is hasonló dinamikával működik, de azzal is elsősorban irodalmi alkotások mentén szoktunk foglalkozni). A fenti értelmezés egyben meg is

⁵⁴¹ MEZEI 2013, 278.

⁵⁴² OPITZ 2008, 211–249.

⁵⁴³ DIENSTBIER 2017, 448.

magyarázza hogyan kerülhet ilyen töltetű képciklus „rendes” házba, s láthatjuk milyen magyarázatot kaphat, és hogyan válhat a műveltség kifejezőjévé.⁵⁴⁴

A kifigurázó, gunyoros tartalmú irodalmi, és az azok hatására megjelenő művészeti alkotásoknak szinte állandó szereplője a bolond, illetve az a jelenség, hogy a másik megalázottságát, becsaphatóságát teszi meg a nevetés tárgyává.

A bolond megjelenése emiatt a legtöbb esetben éppen a józanságra int. A nőket kísérő bolondok nem mentális, hanem erkölcsi fogyatékosokra hívják fel a figyelmet, sokszor ők maguk mutatnak rá a balgaságra, kommentár funkciót kapnak. A bolond az emberi gyarlóságok, hibák, bűnök, ferde szokások, fonákságok végeláthatatlan lajstromának jelképévé válik, és – a didaktikus célzatnak megfelelően – mintegy felemelt ujjal mutat rá a kihágások erkölcsileg aggályos jegyeire és üdvrendi hitványságára. A moralizáló bolond alakjához Sebastian Brant munkái jelentik a fő irodalmi forrást, melyek az ikonográfiai toposz kialakulásának és stabilizálódásának ösztönzői voltak, de az egyes jelenetek, toposzá váló alakok közvetlen elterjesztői a metszetek lesznek. Brant azonban nemcsak a bolondhoz, hanem a szerelem bolondjaihoz is forrás, nála is összefonódik e kettő tárgyalása, így a *Bolondok hajója* 13. fejezetben – mely szarkasztikusan a *Szerelemről* címet kapta – kifejezetten a korábban megismert nőket sorolja. Nem adott társadalmi réteget figurálnak ki e tulajdonságok megjelenítésével a korszak alkotói, sokkal inkább a bolondok társaságában megjelenőkhöz tradicionálisan kapcsolt erényeket és azok elvesztését hangsúlyozzák ki. Feltehető, hogy e képek nem az általuk hordozott morális többlet miatt voltak olyan népszerűek, de a mulatságos jeleneteket, a szép és felcicomázott vagy éppen lemeztelenített hölgyek látványát értékelték.

Egészen más töltetet közvetít a nürnbergi (ma a coburgi fellegrvár egyik szobájában álló) kályhán való megjelenésével (267. és 268. kép).⁵⁴⁵ Itt a kifejezetten reneszánsz ízvilágú

⁵⁴⁴ A gondolat, hogy a parasztek valamiféleképpen revansot vehessenek az arisztokraták felett, megszegyeníthessék, legyőzhessék őket, kigúnyolhassák a hatalmasokat, olyan gondolat volt, amely éppen a kifigurázással párosítva nagy népszerűségnek örvendett a reformáció idején is: remek eszköz volt a vélt és valós ellenfél képeken való megalázása az üzenetek hatékony közvetítésének, ezzel könnyen együtt érezhetett bárki. Így Neidhart figuráinak képzőművészeti recepciója újabb lendületet kapott a 16. század első felében a konfesszionizáció idejében, de éppen Németországban a parasztfelkelés is új színezettel láthatta el ezt a jelenséget. Épp így vált a tréfa a hitvita-irodalom bevett eszközévé, vö. KÖSZEGHY 2003, 46–48.

⁵⁴⁵ Sokáig azt gondolta a kutatás, hogy a kályha eredetileg is a coburgi vár 1632-ből való intarziás szobájába készült, vö. BLÜMEL 1965, 55–56.; GEBHARD 1980, 75. Valójában csak a 20. század elején került mai helyére. Ld.

keretelés, amelynek látványát a sokszínűmázos kivitel is fokozza, látszólag elegáns, különleges kisarchitekturális alkotással kecsegtet. Elsőre a kék, a zöld és a sárga főszínek, az egyszerű és így elegáns felépítés körvonalazódik: az alsótesten a négyzetes előlapokon medalionba foglalt portrék sorakoznak, a kályha felső testén pedig a téglalap elrendezésű fiókokon – a további portrék mellett – alakos jelenetek láthatóak. Ennek is a legszembetűnőbb része a sarokrész, ahol táncoló párok kaptak helyet: az udvari kultúra megszokott emlékének ígérkezik, az udvari életből, a gálás mulatságokból vett jelenetekkel. Közelebbről szemügyre véve azonban meglepő felfedezést tehetünk: a kályha oldalainak egyszereplős jelenetein nadrág nélküli, guggoló bolondot látunk, aki önmagát szemléli a kezében tartott tükör segítségével, miközben – ürít (!); egy másik fiókon ugyanilyen öltözékben – nincs nadrág, de lábbeli igen, és a számárfüles bolondsipka sem marad el – előrehajló bolondot látunk, kezében botot – a bolond jogara, más néven marotte, amely jellegzetes attribútumuk, a világi hatalom szatirikus ábrázolása (253. kép) – tartva. Egy harmadik fiókon a zöldmázos cserép-kályha előtt nőalak rajzolódik ki, elfoglalva ezzel a kép középpontját: a főkötős hölgy szoknyáját felemelve, póre fenekét melegíti a kályha felé tartva. Mögötte balusztrád húzódik, amely a felirattal – „VERM ARS” – együtt tölti ki a kompozíció jobb oldalát.⁵⁴⁶

A kályhán látható 1540 körüli jelenet elrendezése és egyes elemei Sebald Beham metszeteivel mutatnak rokonságot, sőt maga a stílus és a tartalom is. Harald Rosmanitz több tanulmányában is bemutat olyan Beham-sorozatokat, amelyek ugyancsak megjelentek kályhacsempéken,⁵⁴⁷ így a párhuzam nem példa nélküli, de a budapesti Szépművészeti Múzeum Grafikai Gyűjteményében is van tizenkét kör alakú hónapábrázolás, amelyek Beham rajzait követik (509. kép),⁵⁴⁸ s két további párhuzamnak köszönhetően üvegablak-tervekként azonosíthatók.⁵⁴⁹ Így bizonyos, hogy nemcsak üvegablakfestő, de kályhásműhely mintalapjai között is megtalálhatók voltak a mester kompozíciói.

Sebald Beham munkáit is sokan másolták szerte Európában, számos műfaj alkotásain elterjesztve kompozícióit, amelyek közt igen népszerűek voltak a parasztokat és azok

NIELIUS 2002, 238–244. o. Az sem bizonyos, hogy a mai állapot megfelel az eredeti felépítésnek, a problémához lásd ROSMANITZ 2011, 13–31.

⁵⁴⁶ A jelenet elterjedéséről és jelentéséről bővebben: ISÓ 2022A, 86–102.

⁵⁴⁷ ROSMANITZ 1997, 235–256.

⁵⁴⁸ Augustin Hirschvogel (műhelye) Sebald Beham után: *Hónapok*, 16. század első fele (toll, fekete tinta, átmérő: 100 mm. Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 266–277.). Ld. GERSZI 1957, 111–122.

⁵⁴⁹ BODNÁR 2017, 21–32.

multságait ábrázoló jelenetek. Előképként felhasználva e mesterek munkáit a német vidékek kályhacsempéihez modellt készítő faragók is tovább terjesztették ezeket a kompozíciókat, hiszen munkáik révén számos otthonba is eljutott a népszerű, sokszor multságos, szórakoztató és gyakran morális üzenetet hordozó képek egy része. Mivel az általunk ismert kályha sokszínű, impozáns nemcsak mérete, de a kivitel bravúrossága – ahány szín, annyi égetés – miatt is, könnyű elképzelni, hogy megrendelője jómódú volt, aki igyekezett divatos, anyagi helyzetét és társadalmi státuszát is reprezentáló alkotással díszíteni és felfűteni otthonát.

Nemcsak az előkép Beham-metszet lehetett ismert és kedvelt, de a kályhás is bizonyára megbecsült mester volt, aki ügyeskezdő, akár az oltárfaragásban is járatos faragóval dolgozhatott együtt: az eredetileg Nürnbergben felállított kályha balusztrádokon áll, mindhárom párkányán griffek és oroszlánok sorakoznak, alsó testén 3 × 4 medalionban római uralkodók és mitológiai alakok feliratos büszkportréi kaptak helyet a csempéken. A felső testen látni a meglepő alakos jeleneteket. A kérdés adott: hogyan férnek meg éppen ezek a nem túl fennkölt jelenetek egy a társadalmi és gazdasági helyzetet, sőt ízlést is reprezentáló alkotáson? Milyen üzeneteket hordozhatnak, amelyek nem egyértelműek számunkra?⁵⁵⁰

E figurális jelenetek népszerűek a tárgyalt korszakban, s maga Beham is ezek révén vált népszerűvé, elég a legismertebb sorozataira gondolnunk: korántsem kecses, mint inkább tenyeres-talpas parasztnak sora bontakozik ki előttünk, elefántlábakkal dobbantó figurák, kajla kézmozdulatok, bárdolatlan vigyorok és grimaszok – miközben egyes alakok elokádják magukat (269. kép). Ez is reneszánsz! Ugyanaz a hangulat jelenik meg tehát a mives kályhán, mint a nürnbergi mester munkáin: a tematika és a kompozíció, a stílus is egyezik. A kályhás-faros jelenet éppen egy hónap-sorozatán köszön vissza, amelyben azonban a bolondokhoz nem találunk párhuzamot, egyéb metszetein annál inkább (270. kép) – megismertetve bennünket a korszakra is jellemző vécéhumorral.

A képi program megértéséhez érdemes kitérnünk egy olyan diptichonra,⁵⁵¹ amelyen ugyancsak központi szerepet kap a póre fenék. Az ismeretlen flamand mester „szatirikus” *diptichonja* 1520 és 1530 között készült, ma a liège-i Musée Wittert-ben őrzik (273. kép). Zárt állapotában, külső oldalán kajánul vigyorgó, előre hajló férfit látunk, aki bal kezével írásszalagra mutat, melyen a következő felirat áll: „*Hagyd zárva ezt a táblát, különben*

⁵⁵⁰ A képi programmal foglalkozott korábban, a portrék identifikációját tekintve téves következtetésre jutott FRANZ 1981, 81–83.

⁵⁵¹ VAN DER COELEN – LAMMERTSE 2015, 49–51.

megharagszol rám”. Ha a tiltás ellenére kinyitjuk a diptichont, az előre hajló férfit látjuk hátulról, amint letolt nadrággal tárja fel előttünk máskor rejtett domborulatait, amelyből bogáncsvirág kandikál ki. A meglepően naturalisztikusan ábrázolt, pörsenéses fenéke kitölti a festett architekturális keretet. Itt is felirat zárja a képet: „*Nem az én hibám, én szóltam*”. A mű jobb szárnyán egy bolond figurát látunk, grimaszol, mintegy értékelve kíváncsiságunkat: nem elég, hogy a figyelmeztetés ellenére meglestük, mit rejt a kétszárnyú kép, még csúfot is üznek belőlünk. Megnyerő portréja alá a következő került felfestésre: „*Sőt, figyelmeztetni akartunk, szóval ki ne ugorj az ablakon!*”

Páratlan, hogy egy olajfestmény fő témája legyen egy pörsenéses fenék, egy vaskos tréfa: majdhogynem olcsó poént tár elénk egészen „gazdag” eszközökkel a festő, amelyet a kísérő motívumok még bonyolultabbá tesznek – és ez esetben a feliratok sem segítenek bennünket a biztos megoldáshoz: nagyon úgy fest, hogy valaki vagyonát és idejét sem sajnálta egy igen rossz tréfára. A bogáncsvirág – amely a fájdalom, a védekezés és a mizantrópia szimbóluma – alapján akár moralizálás is állhat előttünk. A rózsaszín virágú, magasra növvő szúrós virág Krisztus és a vértanúk szenvedésére és nagyságára utal, máskor a jót elfojtó rossz szimbólumaként jelenik meg előttünk. Itt – a kontextus alapján – bizonyos, hogy nem ily magasztos okkal szerepelteti festőnk, valami személyesebből lehet szó, ráadásul a bogáncs a népi gyógyászatban az aranyér kezelésére is használatos. Utalni szokás Philippe de Gueldres (1464 – 1547) hercegnére, akinek jelmondata bogáncs és gesztenye leveleivel díszített, s annyit tesz: „*Ne üss meg, csípni fog!*” Sokan úgy vélik, hogy a festményen látható bogáncs is rá utal, az ő szigorú, mizantróp személyiségére, jellemére. A satirikus mű mégis kissé durva tréfának tűnik ahhoz, hogy egy nemesasszonynak szánják ajándékolni: valakinek az ideje és anyagi helyzete lehetővé tette, hogy humora ilyen megnyilvánulási formájának is teret engedjen, s így vált e festmény egy vaskos tréfa (amely általában csak egy adott helyen és időben működik igazán) hordozójává századokra, melynek mára elhomályosult eredeti szándéka.

A figurális jelenetek a durva humor eszközeiként értelmezhetők elsősorban a nürnbergi mű esetén, de a nagy méretű és impozáns kályha esetén mégiscsak különösnek és nehezen magyarázhatónak találjuk ezek bevetését: a vendégek fogadására alkalmas térben elhelyezett, reprezentációs funkcióknak is eleget tevő kisarchitektúra első ránézésre káprázatos – a színei miatt. Ha közelebb lépünk hozzá, és szemügyre vesszük az alakos jeleneteket, amelyeket a kályha felső testén helyeztek el, profán, sőt obszcén képek villannak fel előttünk. A téma és a stílus megválasztható aszerint, hogy mi illik a képben megfogalmazni vágyott tartalomhoz,

figyelembe véve a megrendelő/vásárló szociális közegét is: mást választ megjelenítési mód tekintetében a köznép, a polgárság és az előkelők tagja – igényének és lehetőségének megfelelően. Annál is inkább, hiszen más közérthető, más érvényesül a különböző társadalmi-műveltségi szintek számára.

Ezért is meglepők e kályhafiókokon megjelenő figurák: nem érezzük, hogy téma és stílus összeillene, túl igényes, túl központi helyet foglal el ezekhez a kompozíciókhoz. Sokszorosítható, tehát olcsó, tömegekhez szóló metszeteken találjuk meg főként ezeket a jeleneteket, sokszor felirat kíséretében, amelyek egyébként arra mutatnak, hogy a közmondások világában is keressük ezeknek az első ránézésre is különös kompozícióknak az értelmét. Mindenesetre könyvben vagy kártyalapon (276–279. kép) nem szokatlan az ábrázolásuk, de a lakás egyik legmeghatározóbb bútorán különös. Egyéni ízlés kifejezése? A jómódú, arisztokrata megrendelő választásával bizonyára divatos társadalomkritikát jelenített meg otthonában. A korszakban már csak külsőségekben elvárt erkölcsök, morális kívánalmak ellenpontja, fonákja fogalmazódik meg e jelenetekben, s a mester különlegessége is abban fogható meg, hogy a szokatlan, korábban csak kisművészeti – ebben az esetben, bár kevés példát tudunk felhozni a jelenet megörökítésére, azok főként sokszorosítható, tehát tömegekhez eljutó – alkotásokon megjelenített, marginális témákat emel fel és tesz műve főszereplőjévé, ezzel a kísérletezéssel pedig sajátos karaktert kap művészete, amely így sikerét is jelentheti.⁵⁵²

A megrendelésben megfogalmazódó magatartás hasonló ahhoz, amit privát kollekciókba szánt, például az emberi gyarlóságot megörökítő alkotások esetén is látunk. Az addig csupán lapszédíszek közt, kis méretű metszeteken látott groteszk figurák központi szerepet kapnak. Ugyanez áll Bosch magánmegrendelésre festett művei és a korábban említett *liège*-i szatirikus *diptichon* elkészültének háttérében: a komikus elválaszthatatlan a tragikustól, az erotikus az obszcéntól és az illendő az ocsmánytól – s intellektusát a megbízó most már ilyen művek beszerzésével fejezi ki. A tehetséges művész a képi nyelvnek nemcsak a magas, de az alacsony szintjein is jártas, s képes kiaknázni a közönséges vagy folklór teljes gazdagságát, mely segítségével egyszerre közvetlen hangnemet teremt, máskor a népiesség látszatát keltve –

⁵⁵² Ilyen kis jelenetek, idézetgyűjtemények felfedezhetők a holland, delfti kékcsempéken is, amelyek ugyancsak általánossá válnak, s bár meglepően modortalan figurák is megjelennek rajtuk, azok számos otthon szokásosnak tekinthető díszei voltak: bár elhelyezésüket tekintve a lombornamentikában eltűnő figurák juthatnak eszünkbe, hiszen ezek felfedezése, észrevétele sem egyszerű, nincsenek központi helyre téve (275. kép).

valójában csak a szűk értelmiségi réteg számára érhető képi tematikát létrehozva.⁵⁵³ Annál is inkább, hiszen több momentum is arra mutat, hogy a jól ismert képtípusok, motívumok, jól ismert szöveghelyekre való utalások, akár közmondásokról, akár bibliai helyekről legyen szó. Ezt láthattuk működésben Neidhart-kalapjánál mint retorikai elemnél, de a nürnbergi csempék kapcsán is előjött.⁵⁵⁴ Kőszeghy nagyon plasztikusan fogalmazza meg, hogy ezek a számunkra érthetetlen passzusok „humanista utaláshálóval” operálnak, amelyet érdemes szem előtt tartanunk, hiszen ezáltal a szórakoztató funkción túl erkölcsi jelentéssel bíró metaforákká válnak e képek: és magyarázatot kap, miért kaphattak helyet reprezentatív világi termekben és akár egyházi közegben is.

4.1.4. *A vadember, az egyszarvú és Mária Magdolna*

A vadember jelentése után kutatva elsősre a bolondhoz és a majomhoz is tartozó fogalmak kerülnek elő: ő is az ösztöneitől hajtott ember szimbóluma. A vadember mitikus figura, amely nemcsak a középkori Európában tűnik fel: hasonlóságokat mutat olyan figurákkal, mint a szatír, a faun vagy Silvanus alakja, aki az erdők istene – tisztelik és félik hatalmát.⁵⁵⁵ Eredete visszanyúlik a folklórhoz, a mondák világából ismert erdei lények archetípusa (melyek lenyomata számos szokáskörben fennmaradt)⁵⁵⁶. A legkarakteresebb jelzője a vadság, amely a külsejére is jellemző, gyakran gigantikus alakját szőr borítja, kivéve az arcát, kezét, térdét, illetve a nők melleit és állát (282–284. kép), de a belsőtulajdonságait is leírja: vad, fékezhetetlen, Isten és hit nélküli emberszerű lény, aki a civilizáció határán él. Megjelenítése szerepe szerint is változatos, amelyet jól jelez, hogy számtalan hordozón találkozhatunk vele: megörökítették katedrálisok festett és faragott zárókövein, a faberendezések, stallumok

⁵⁵³ Míg a kifejezetten vulgáris tartalmakat közvetítő képi elemek (280. kép) a reformáció térhódításával a képi propaganda hathatós eszközeinek bizonyulnak, s röplapokon terjednek, melyeket rövid, pár soros, jól megjegyezhető szövegek, rigmusok kísérnek (281. kép).

⁵⁵⁴ Elég az ismert Markalf-mondásra gondolnunk („*A hasnak tele voltából trombitál a segg*”), amely esetén – ahogy arra Kőszeghy Miklós is rá mutat írásában –, egyértelmű volt a Máté 12,34-re való utalás („*Mert a szívnek teljességéből szól a száj*”), vö. KŐSZEGBY 2003, 40.

⁵⁵⁵ Olyan lényekről, amelyeket európaiak kalandozásaik, utazásaik során figyeltek meg vagy ejtettek el, de nem tudták megállapítani, hogy azok emberek vagy állatok-e (majomfélék, idegen törzsek, amelyek számukra érthetetlen módon beszélnek), már egészen korai időkből értesülünk. Ilyen az 1250-es norvég *Speculum Regale*.

⁵⁵⁶ Ilyen a svájci „*Wild Mandji*” vagy a hazai *busójárás*. Utóbbihoz lásd bővebben: HOPPÁL 2011.

díszeként, gyertyatartókon,⁵⁵⁷ illuminált kéziratokon, Bibliák illusztrációjaként, szobrokon, festett üvegablakokon, ötvösműveken, bőrmunkákon, textileken, kárpitokon, nyomtatott lapokon, metszeteken és kerámiákon is felfedezhető alakja – nemcsak reprezentatív, de ritkaságok felületén is, csakúgy mint olcsó nyomatokon, kártyalapokon. A hazai anyagban főként kályhacsempéken látjuk viszont, így a következőkben ezek és analógiáik mentén térünk ki arra, hogy a középkorban igen népszerű figura által hordozott jelentéstartam mennyire nehezen megítélhető, ráadásul a 15. század végére összefonódnak remeteszentek megjelenítésével fiziognómiai sajátosságai, ami kidomborítja egy másik tulajdonságát, ezzel nemcsak további kérdéseket, de értelmezésének egy sajátos lehetőségét is felveti.

A késő középkori világi művészetben elterjedt toposz a Magyar Királyság művészeti anyagát áttekintve elvétve, de megjelenik a falképfestészetben és a kisművészetek alkotásain is. A vajdahunyadi vár akvarellmásolatból ismert címerfalával országos reprezentációt fejtett ki Hunyadi János (?), amely a korszakban elterjedt zöld lugast utánzó díszítéshez kapcsolódik (285. kép).⁵⁵⁸ A címerfal alatt elterülő lombornamentikából figurális elemek nőnek ki, így madár, vadász és vaddisznó/kutyán lovagló vadembert is rejt az indadisz. Ennek a részletnek a jelentéstartamával nem sokan foglalkoztak, a másik, alakos kifestés mindig is jobban foglalkoztatta a kutatókat. Szmodisné Eszláry Éva a termékenységre vonatkoztatta szerepeltetését, a nemesi családok fennmaradására való utalásként értelmezte.⁵⁵⁹

A világi falképfestészetben ez a lombornamentika-motívum egyébként nem ritka, nálunk is elburjánzik – behatolva a templomterekbe is!⁵⁶⁰ –, s változatos elemekkel egészülhet ki. Vadembert itthon más falképen viszont nem látni. A vadászathoz kapcsolódóan más régiók emlékanyagából ismerjük alakját, s gyakran szerepel együtt vaddisznóval és más fantasztikus lényekkel, amelyek közös tulajdonsága, hogy vadak, megszelídíthetetlenek: Nagy Sándor kalandjait bemutató 12. századi Sándor-regény örökíti meg a vademberekkel és vadállatokkal

⁵⁵⁷ Templomok díszítése esetén kedvelt felület bűnök szimbolikus ábrázolására az olyan hely, amelyet a gyertya lángja árnyékba borít. Ld. FALKE 1888, 91; FALKE – MEYER 1935, 32; LOVAG 1979, 17–18; A vadember alakú gyertyatartókról: FALKE 1888, 485; THE WILD MAN 1980, 174–176.

⁵⁵⁸ LUPESCU 2006, MAROSI 2008, 94–95.

⁵⁵⁹ RADOCSAY 1954, 230; BALOGH 1966, 199, SZMODISNÉ ESZLÁRY 1982, 521. SZMODISNÉ ESZLÁRY 1991, 103–106.

⁵⁶⁰ Elegendő a székelydályai templom szentélyboltozatára gondolnunk, vagy a 16. század második feléből való nagyharsányi templomszentély falaira, amelyeket egészen a világi terekhez hasonlóan borít be virágornamentika, sajátos térélményt alkotva. MAROSI 2017, 13.

való harcot (287–288. kép). A történet szerint a mézevők területére érkezik Nagy Sándor seregeivel, ahol olyan emberrel találkoztak, akinek egész testét szőr borította, hatalmas méretű volt, nem ismert félelmet. Elfogták, s az uralkodó parancsára – hiszen hogyan máshogy lehet kideríteni az ismeretlen természetét – mezítelen nőt vezettek elé, hogy megláthassák reakcióját. A lény megragadta és meg akarta enni, de végül kiszabadították kezei közül a nőt. A történet szerint erre a vadember kiáltozásba kezdett, amelynek hatására megjelentek társai: ezren, akiket a tűz elijesztett, de hármat közülük sikerült befogni. E vademberek a rabságban nem voltak hajlandók ételmezt magukhoz venni, így harmadnapra meghaltak (szimbolikus ez is!). A regény szerint „*Ezek a lények nem beszélnek emberek módjára, hanem inkább ugatnak, mint a kutyák.*”

A vadember gyakran vadászként jelenik meg, máskor pedig ő maga válik üzőtté, elejtendő vaddá: vagy azért, mert úgy vélték titkos tudás hordozója, s ha elejtik, hozzájuthatnak tudásához, vagy szimbolikus értelemben a vadember legyőzése a férfi ösztöneinek legyőzésére tett igyekvést szimbolizálja (erre példa Enyas-története is): egyszerre jeleníti meg azt, amit a férfi el szeretne érni (a nő iránti vágy), meg szeretne szerezni, és az ösztönt, érzést, amelyet a társadalmi szabályok miatt el is kell nyomnia, le kell győznie, amelyen felül kell kerekednie (ösztönök kiélése a nőn) (289. kép). A „Szerelem várát” megostromló férfiak ábrázolása népszerű volt a korban, a lovagi szerelem ideálját jelenítette meg (291–296. kép), s elterjedt ennek a toposznak a vademberekkel való ábrázolása is (290. kép). Egyértelmű a parodizáló értelmezés: az uralkodó társadalmi szabályok és az egyházi elvárások bűnként értelmezik a testi vonzalom megfogalmazását (és megélését), melynek kifigurázásához megfelelő kerettémát biztosít a vadember alakja, s egyértelművé teszi, hogy a férfi az igaz hit által kerülheti el (az elkerülhetetlen) vademberi természetet.

A másik magyar vonatkozású és ismertebb emlékünknön, a Jankovich-nyergen ugyancsak felfedezhetjük a vadembert (298. kép). Alakját egyébként gyakran ábrázolják – ahogy ezen az emléken is – egyszarvúval vagy vadállatokkal viaskodva, hölgy társaságában, szerelmi szcénákat is bemutató jelenetsorozatok közt. A nyereg is ezt a tematikát hagyta ránk, s amennyiben képi idézetgyűjteményként fogjuk fel az ezen az alkotáson látható motívumokat,⁵⁶¹ úgy a kérdés az marad, hogy egy műre utalnak-e vagy több népszerű történetet sorolnak és idéznek fel mintegy korabeli bestseller-lista, amely a korszak műveltségét is felvillantja: nem feledve, hogy ilyen jellegű művet kevesebben láthattak,⁵⁶² mint egy a hétköznapiok díszletének

⁵⁶¹ További irodalommal: SIGISMUNDUS REX ET IMPERATOR 2006, Kat. 4.65 (V. M.)

⁵⁶² A funkcióval kapcsolatban ld.: SOMOGYVÁRI 2020.

számító kályhát. A kályhacsempék közt is gyakran találkozunk alakjával, ráadásul nagyon hasonló tematikákon belül. Bár a jelentésbeli rokonság ez esetben szinte biztos, ne felejtjük, hogy utóbbival sokkal többen találkozhattak, hiszen a nyereg sokkal inkább exkluzív luxustermék.

Éppen a korábban már elemzett budai raurisi kályha az, amelyen felbukkan, s amely igen különleges képi programot tárt elénk (egyreségekben a coburgi nürnbergi kályhát felidézve). A kályha képi tematikája kapcsán mindig felmerül, hogy az képi idézetgyűjteményként vagy szándékolt ikonográfiai program részeként értelmezhető-e igazán. Itt említeném meg egy korábbi értelmezési lehetőségét, amelyet Bojár Iván a csempék közt szereplő „Jacobus” személyéből kiindulva, a lelet témákban sokszínű mivolta kapcsán vázolt fel.⁵⁶³ Ő Jákobban „karvezetőt” vélt felfedezni, tudniillik a budavári magyarok Mária Magdolna-templomának volt egy Jakab nevű plébánosa, aki feltehetően egyháza és annak iskolája irányításán kívül, játékmestere volt misztériumjátékoknak is, köztük akár a más forrásokból is rekonstruált vadember-játéknak.⁵⁶⁴ Véleménye szerint ennek a táncjátéknak jelenetei voltak témái a királyi palota díszkályhájának. Az előadás során vademberek elevenedtek meg a nézők előtt. A népszerű drámajátékot más forrásokból is ismerjük, sőt az 1393-as ún. égők bálja (*Bal des Ardents*), avagy a vademberek bálja miniatúráról is ismert (299–300. kép). 1393. január 28-án VI. Károly francia király és öt nemesember egy előzvegyült udvarhölgy második házassága alkalmából vadembernek öltözve rendeztek tragikus kimenetelű charivarit. A szereplők lenvászon jelmezeit gyantával itatták át, amelyre szurokba áztatott házi lenvirág csokrokat ragasztottak, ami miatt azok teljesen szőrrel borítottak tündek. A macskazene közben tűz ütött ki, melynek rendezők, s a vendégek közül is sokan áldozatul estek: köztük négy nemesember. A tüzet egy fáklya lángja okozta,⁵⁶⁵ s szerencsére a táncban álarcban résztvevő király nem sérült meg, hála nagynénjének, Berri hercegnőnek, aki szoknyájával védte meg a lángoktól. A polgárságot teljesen felháborította az esemény, az uralkodót alkalmatlannak érezték az ilyen dekadens viselkedésért, így a király és számos nemes kényszerült bűnbocsánatot tartani. Kápolna építését támogatták vezeklésként, s a bűnbocsánat elnyerésének céljából.

⁵⁶³ BOJÁR 1976, 26–27.

⁵⁶⁴ DÖMÖTÖR 1960, ALFORD 1953, 473–483: 479. Irodalmi források, egyházi határozatok, városi törvénykönyvek egyaránt újra meg újra foglalkoznak a charivari okozta rendbontással, visszaélésekkel.

⁵⁶⁵ I. Lajos orléans-i herceg kísérete érkezett a helyszínre részegen, fáklyákkal. Vö. CENTERWELL 1997, 25–33.

Az 1475 körül készült a Pontus és Szidónia történetéhez tartozó, Szidónia és Genelet esküvőjén játszódó ünnepet illusztráló miniatúra (301. kép) azt mutatja, hogy Pontus és társai vadembernek öltözve táncolnak és így mulattatják a vendégeket. A vadember alakjának népszerűségét az is jól jelzi, hogy 1436-ban, vízkereszt napján a bázeli zsinat résztvevőit és vendégeit 24, vadembernek öltözött színész pantomimjátéka szórakoztatta. A 15. század második felében a Magyar Királyságban is népszerűek voltak a jelmezes mulatságok, így a harc vademberekkel vagy állatnak öltözött színészekkel drámák is elterjedtek voltak. II. Jagelló Ulászlóról írta Jan Dubravius (1486–1553), hogy igen kedvesek voltak számára a táncok és a játékok, így a budai Mária Magdolna-templom diákjai egy „vadember-játékot” mutattak be az udvarban. 1525 farsangján Brandenburi György – II. Lajos király nevelője – öltözött be vadembernek és viaskodott a királyi kamarással, az ördögnek öltözött Krabáttal. 1549-ben lovagok és vademberek harcát jelenítették meg a flandriai Binche-ben a Magyarországot képviselők. A vademberek táncát megidézõ karneváli szcena Shakespeare *Téli regéjében* is említésre kerül (Függ. 13).⁵⁶⁶

A budai kályhacsempe lelethez visszatérve tehát megállapíthatjuk, hogy ténylegesen ismert lehetett az udvar számára az ilyen drámajáték. Holl Imre szerint azonban e jelenetek a hedonista udvari kultúra emlékét őrzik,⁵⁶⁷ hiszen a vademberen kívül találunk köztük táncoló párt, hegedülő zenészt, páncélos lovagot, meztelenül ugráló férfialakot, az Arisztotelész és Phyllis-jelenetet, Sámson és Delilát, meztelen nőalakot, kézfogót. A szerző id. Pieter Brueghel zsánereinek abszurditását és elgyötörtségét, nyers tréfáit látja viszont e jelenetekben. Ahogy arról korábban szó volt,⁵⁶⁸ az egyházi gondolatkörhöz sorolható alakok mellett megjelenített figurák az esendőséget, a vágyaktól hajtott embert szimbolizálják a férfi és nő kapcsolatának különböző árnyalatait felvillantva, és a próféta szerepeltetésével moralizáló kontextusba helyezve a könnyed kis kompozíciókat is: pont úgy lehet elmerülni a meztelen hölgyet ábrázoló jelenet részleteibe, ahogy a cigarettás doboztól is távol tartják magukat az emberek az arra írt figyelmeztető szöveg és kép okán.

⁵⁶⁶ Sőt, fontos momentum a mű datálása szempontjából a kutatás számára, vö. PAFFORD 1999, xxiii. A komikus hatást fokozandó a megszólaló szolga az eredetiben (saltiers vagy saultiers a satyrs ellenében) és a fordításban (szatyrosok/szatírok) is vét. A jelenetet több esetben kihagyták az utóbbi években, de a mű 2018-as feldolgozásában helyet kapott, melynek kapcsán a rendező, Isabelle Anderson is beszélt a szatírok tánca szimbolikájáról: <https://youtu.be/w3z4wf2nHzk>

⁵⁶⁷ HOLL 1983, 201–230.

⁵⁶⁸ Vö. a 3.2.4-es fejezettel.

Amennyiben elfogadjuk, hogy a megjelenített témák közt kereshető kapcsolat, akkor elmondhatjuk, hogy ugyan megfelel a közerkölcsnek, abban az értelemben, hogy a próféta jelenlétével mintegy legitimálja a provokatív tartalmakat – hiszen így tud rámutatni arra, hogy mit ítél el, mi a nem kívánatos –, valójában az érzéki vágyak közvetett, palástolt megfogalmazásával találkozunk, sőt nemcsak a vágy, de annak tárgya is megtestesül.

Bár a hazai anyagban, ahogy látjuk, alig maradt fenn vadembert ábrázoló emlék (még a menedékkői kályhacsempék közt találkozunk különös alakjával), arra áttekintésük mégis jó, hogy lássuk: a legkülönbözőbb helyeken bukkanhat fel, így jól jelzi, hogy minden társadalmi réteg számára hozzáférhető, mondanivalóval bíró toposz volt. A hazai emléktanyag sajátossága, hogy nagyon töredékes, pars pro toto próbálunk következtetni a mondanivalójára. Míg az első esetben csak másolatban maradt ránk (a freskó), a második kifejezetten egyedülálló (a csontnyereg), a harmadik pedig bár a készítéstechnikájánál fogva jelzi, hogy sokfelé ismert lehetett (hiszen sokszorosítható), mégis eredeti kontextusából kiszakadva maradt ránk, így a következtetések is bizonytalanok. Érdekes tehát kitekintenünk a vadember olyan megjelenési formáira, amelyek alapján felvázolható a figurához köthető jelentéselmélet.

A vademberek a legelterjedtebb irodalmi források szerint nőrablók, akiktől a lovagok mentik ki a hölgyeket.⁵⁶⁹ Vad, tehát a vágyaitól hajtott és azokat leküzdeni nem bíró embert szimbolizálja, féktelen, nem tud parancsolni az érzelmeinek, ösztöneinek, illetve nem bír semmi értelemmel.⁵⁷⁰ Ilyen az Enyas lovag által legyőzött leányrabló vadember, akinek története igen ismert volt, számos módon megörökítették, bár számunkra nem ismert a teljes cselekménye.⁵⁷¹ Izgalmas számunkra a vadember alakját újabb árnyalattal kiegészítő „*Der Busant*” meséje, amelyet kárpiton is megörökítettek (302. kép).⁵⁷² Eszerint a francia hercegnőt eljegyzik a marokkói herceggel, előkészítve egy politikai, kényszerházasságot. Az angol herceg, aki Párizsban jár egyetemre, álcázza magát, hogy megmentse kedvesét. A kastélyból együtt szöknek meg, majd az erdőben bujkálnak, s éjszaka, amikor aludni térnek a férfi a nő gyűrűit csodálja kedvese kezén, de egy héja elragadja az egyik ékszert. A férfi a madár után siet, követi és eltéved. Elveszti a helyes utat és az eszét is. A hercegnő eközben menedéket keres egy

⁵⁶⁹ VON WILCKENS 1994, 65–82, ROSS 1948, 129.

⁵⁷⁰ Például Chrétien de Troyes *Yvain ou le Chevalier au lion* (Yvain, avagy az oroszlános lovag) című műve, amely 1177–1181 között íródott. DE TROYES 1998, 40, 2827–2828. sor.

⁵⁷¹ THE WILD MAN 1980, 66–71.

⁵⁷² MEYER – MOOYER 1833, 24–37.

malomnál. Varrásból él, várja szeretője visszatértét. Felfedezi őt a herceg nagybátyja, a gróf és magához veszi. A grófné csodálja a leány által készített kézimunkákat, így érdeklődik azok eredete felől, hiszen a munkák minősége arra a felismerésre vezeti, hogy nemesi származású nőt, a hercegnőt fogadták be. Amikor egy napon a gróf vadászni megy, begyűjti a herceget is, akit hat héten át gyógyítanak, majd azért, hogy bizonyíthassa nemesi neveltetését, sólyomvadászatra viszik. Ekkor sikerül le vadásznia azt a bizonyos héját, amelynek – leharapja a fejét. Ez az a mozzanat, aminek magyarázataként elmeséli történetét és felfedi származását: a fiatalok pedig felismerik egymást és ezután boldogan élnek. Tehát ebben az esetben – amely a legtöbb elemében ismert – a vademberlét csupán egy átmeneti állapot, amelyből felszabadítható az ember, az ő tevőleges részvételével.

Első látásra egészen más jelentést hoz be egy másik kárpit,⁵⁷³ amelyen a hölgy tartja láncon a vadembert (303. kép). A következő párbeszéd hangzik el köztük: „*Ich wil iemer wesen wild bis mich zemt ein frowen bild*”⁵⁷⁴, a nő válasza: „*Ich truw ich wel dich zemen wol als ich billich sol*”⁵⁷⁵. Az elterjedt formula szerint a nők képesek a férfiak vadságát legyőzni, de a jelenetnek van más értelmezési szintje is: a *nők hatalma* ikonográfiai toposzába illeszkedik. Sebastian Brant *Narrenschiffjéből* és számos képi forrásból, főként metszetekről is ismerjük Vénuszt, aki láncon vezet majmokat és bolondokat: egyértelmű áthallással a férfiakra vonatkoztatva, a szerelem bolondjaiként megjelenítve őket (237. kép): „*Bolond, számár, kakukk, majom: / Mindet zsinóron rángatom, / Csábítom őket s megcsalom.*” Tehát a nő teszi vaddá és szelíddé is őket, miközben ő maga a tárgya a szenvedélynek, amely ezt a hatást működteti.

A vadember a 16. században leginkább mint heraldikai elem él tovább, címerek divatos kísérője,⁵⁷⁶ de a században értelmezésének negatív konnotációi is továbbélnek, ékes példája ennek az, ahogyan a Luther tanítását kísérő, 1545 után készült metszeten Melchior Lorch a pápát vademberként jeleníti meg (308. kép).⁵⁷⁷ A képek segítségével is folyó propaganda igen

⁵⁷³ *Hölgy és vadember*, 1470–1480 (gobelin, 78 × 100 cm, Nationalmuseet, Koppenhága, ltsz. 9777.)

⁵⁷⁴ Szabad fordításban: „*Addig akarok vadon élni, míg meg nem szelídt egy asszony (képe)*”

⁵⁷⁵ „*Biztos vagyok benne, hogy téged alaposan megszelídítelek, ahogyan az nekem jó*”

⁵⁷⁶ Az Alsószászországbeli Wildemann város címere is ilyen. A települést 1529-ben alapították bányászok, a legenda szerint az alapítók találkoztak egy vademberrel és feleségével, amikor a Harz-hegység vadonjába vándoroltak.

⁵⁷⁷ RENAISSANCE AND REFORMATION 2016, Kat. 42. (Michael Roth)

kreatívan használta fel a kialakult, mindenki által ismert képi elemeket, építve azok közérthetőségére.⁵⁷⁸

A vadember népszerűségét kuriozitással fűszerezi Petrus Gonsalvus (1537–1618) története, akit a híres természetbúvár, alkimista Ulisse Aldrovanus az erdő férfinak nevezett. A betegsége miatt híressé vált férfi hypertrichosisban szenvedett. Bár nemesember volt, sosem fogadta be őt teljes értékű emberként a társadalom. Gyermekai szintén szenvedtek ettől a betegségtől, s azt tartják, hogy házassága Lady Catherine-nel ihlette a Szépség és Szörnyeteg című mesét.⁵⁷⁹

A vadember a fent említett, sokszor irodalmi párhuzammal is magyarázható estekben vad, természeti, ösztönlényként láttuk megjelenni, azonban idővel a romlatlanság szimbólumává is válik! A 15. század végére megjelenik az ábrázolásokon a vadember társa és sokszor a gyermeke is, akiket odaadóan véd. A pozitív szerep hangsúlyozásához ki kell emelnünk, hogy ez az a vadember, aki egyszarvún lovagol, azon az állaton, amely csak a tiszta szüzek ölében nyugszik meg,⁵⁸⁰ az ő tisztaságuk teszi szelíddé őket, s csak így cserkészhető be mások számára (ezen gondolatmenet mentén válik Krisztus megtestesülésének jelképévé, hiszen Márián, a Szűzön keresztül vált elérhetővé számunkra). A vadember mint természeti lény, a romlatlan ártatlanság jelképe, mentes a mindenkori társadalom bűneitől, hiszen nem ismeri a pénz és az anyagi világ hatalmát és csábítását. Ezt látjuk egy szerelemládikón (ún. *Minnekästchen*), amely szépen illusztrálja, milyen gazdag lehetett a figurához kapcsolt irodalmi képzet (309. kép).⁵⁸¹ A teljes ládát gazdag növényi ornamentika borítja, a fedelén ebben a rengetegben jelenik meg az egyszarvú hátán lovagló meztelen nőalak, az állatot egy felfegyverzett vadember vezeti. Mindenfelé zsákmányszerző emberalakok bontakoznak ki, sólymokkal, vadászkuttyákkal kísérve. A láda hátoldalán egy vadember és társa együtt küzdenek meg egy medvével, másutt pedig azt látjuk, hogy egy hatalmas griff próbálja elragadni gyermekét, akit megpróbál kimenteni az állat csőréből és testvéréhez, illetve anyjához visszajuttatni igyekszik. A láda bal oldalán oroszlántól védi meg családját a vadember, s a jobb oldalán is egy vadmacskával küzd meg. Az előoldalán a nyugalom jelenik meg: a rengetegben sétálnak, a nő gyermekeit táplálja,

⁵⁷⁸ MEZEI 2019A, 43–53.

⁵⁷⁹ LAOUTARIS 2008, 123.

⁵⁸⁰ További szakirodalommal: NEWMAN 2016, 65–70.

⁵⁸¹ *Kästchen*, 1460/1470 k. (puszpáng, selyemmel bélelve, jáspis lábak, 31 × 16 × 12 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Bécs, ltsz. Kunstkammer, 118.)

a férfi vadra les, majd ő is megpihen. Olyan családi értékek jelennek meg, amelyek a század végére irányadóvá válnak.

A tisztaság szimbólumaként való értelmezéshez, s jelentésének pontosabb megértéséhez bibliai passzusokat, szentek legendáit is fel kell idéznünk. Valójában nem lóg ki a sorból Nebukadnezár története, hiszen a babiloni királyt bűne miatt Isten megalázta, kiszorította az emberi társadalomból, testén haját növesztett, és úgy kellett élnie, mint egy vadállatnak (Dán 4,30) – itt egyértelműen az istentelenség szimbóluma a vademberi fiziognómia (313. kép).

Egyik legendája szerint – mely nem szerepel a Legenda Aureában – a sivatagban remetéskedő Aranyszájú Szent János (344/347–407) bajba került hercegnővel találkozik, aki vadállatok elől menekülve kér bebocsátást a remete barlangjába. Minden óvintézkedés ellenére János megkísértetik, bűnbe esik, és hogy tettét elfedje, a nőt szakadékba veti. Ezután felismerve borzalmas bűnét megesküdött arra, hogy soha többé nem emelkedik fel a földről, amíg bűnei meg nem bocsáttatnak: vadállatként fog élni, a földön mászik és gyökerekkel táplálkozik. Később látomásban részesült: a nő megjelent neki gyermekét táplálva – a jelenet egyértelműen a Szűz Mária ölében a gyermek Jézussal kompozíciókat idézi fel –, s csodálatos módon bűnbocsánatot adott neki. A történet epizódja, melyen a mezítelen, keblén vagy ölében gyermeket nyugtató anyát, háttérben pedig a vadállatként négykézlábra ereszkedett szentet látjuk, festmények és metszetek gyakori témája a 15. század végén és a 16. század első felében. Megörökítette Dürer, Sebald Beham és id. Lucas Cranach is (314. kép), sőt Luther Márton is leírja Szent Jánosról szóló munkájában e legendát.⁵⁸²

Aranyszájú Szent János esetén a vademberi lét a bűnbánat szimbóluma, ahogy a fiatalkorában, megtérése előtt kurtizánként pénzt kereső Egyiptomi Szent Mária története szerint is. A bűnös Máriának is nevezett nő jelenéssel áldott megtérése után életét bűnbánatban és vezeklésben töltötte negyvenhét éven át. Ezután Zosimas apáttal találkozott, aki kérésére, Nagycsütörtökön kiszolgáltatta neki az úrvacsora szentségét, majd visszatért a pusztába, s megtért az Úrhoz (315. kép). Ábrázolása miatt – a mezítelen nőt haja takarja csupán – gyakran összekeverik a bűnbánó Mária Magdolna ábrázolásával, aki a felsorolt szentek közül a leggyakrabban megörökített.

Legendája szerint az Úr mennybe menetele után ő is a remeteséget választotta. Egyes ábrázolásain megjelenítik azt is, ahogy elhagyja őt a gonosz, amellyel egyben Júdás azon ábrázolásaira is utalnak, amelyek jelzik, hogy őt már gyermekkorától kísérte az ördög (322.

⁵⁸² LUTHER 1537.

kép), és egy barlangban élt harminchárom éven át folytonos vezeklésben. A hagyomány úgy tartja, ima közben angyalok emelték az égbe, majd egy pap talált rá, aki elvitte a templomba, ahol kiszolgáltatta neki az úrvacsorát, majd ezt követően Mária Magdolna elszenderedett az oltár mellett. Több olyan ábrázolása is ismert – oltárról, festményről, metszetekről is –, amelyen a mezítelen nő testét csak a haja takarja ruhaként, s az égbe emelkedik angyaloktól körülveve. Jó példa erre Tilman Riemenschneider szobra (316. kép).

Az utolsó szent, akit példaként kell megemlítenünk, nem más, mint a remete Onufrius (319. kép). A királyi származású ifjú fiatalon szerzetesi fogadalmat tett, s ettől kezdve a sivatagban élt, ahol egyes források szerint hatvan, más források szerint hetven évet töltött el. Az egyik történet szerint egy aszkétával való találkozását követően, egész éjszaka imádkoztak, s így hunyt el reggelre,⁵⁸³ míg másik történet szerint a sok év alatt egyetlen látogatója akadt, egy angyal, aki minden vasárnap elhozta neki a kelyhet.⁵⁸⁴ Ugyancsak vademberként, testét hajszerű szőrzettel fedve, fején koronával ábrázolják, s bár rendetlen hajlamaival való küzdelmében választotta a remetelétet, mégis inkább a tisztaság, az önmegettartóztatás szimbólumaként áll előttünk, hiszen őt nem érintette meg a földi gazdagság, a földi hívságok – érintetlen maradt.

A szakirodalomban már a 80-as években megjelent az a megállapítás – korai irodalmi párhuzamokra, teológiai munkákra támaszkodva –, hogy a vademberi megjelenítés a mentális állapot kifejezésének egyik eszköze lehet, amelyet a források (ókori és kora középkori) szerzői által használt jelzők alapján ma a mániás depresszióval azonosíthatunk. Ezt a fajta *őrületet* állítják párhuzamba azokkal – a keresztény olvasatot feltételezők –, akik vállalják a földi nélkülözést, a társadalomból való kivonulást és a bűnbánó életet, akár a vadonban való túlélést is megismerve. Én azonban azt gondolom, hogy nemcsak tipológiai párhuzamot lehet vonni, hanem annál többről van szó: kifejezetten egy lelki állapot, illetve folyamat, a bűnbánat és megtisztulás ikonográfiai megjelenítéséről.

Amit képbe (szőrbe) foglalva látunk, az egy folyamat megjelenítése, amely a bűnösség, érdemtelenység felismerésétől kezdődik és a bűnbocsánat elnyeréséig tart. A szerelmi történetekben a vadászat és az erdőben való bolyongás mint motívum a folyamatot jelzi, egyfajta keresést, amin keresztül eljut a férfi a nőhöz, és ez az a folyamat, aminek révén méltóvá válnak egymásra. A vademberi lét ekkor általában a megtisztulás előtti állapot, erre példa az is,

⁵⁸³ BUTLER – BURNS 2000, 94.

⁵⁸⁴ ORIGINS OF EUROPEAN PRINTMAKING 2005, 318.

amikor a szentjeink az istentelen létben vagy a bűnbeesés utáni állapotban, de már a bűnük felismerése utáni állapotban vannak, s így találkozunk velük. Egy folyamatot szimbolizál a vademberi fiziognómia, amelyen keresztül a megtisztuláshoz lehet eljutni az istentelen létből az istenhit segítségével a vágyott és civilizált, de tiszta állapotot lehet elérni, illetve a tiszta szerelmet. Sokszor küzdelemként megjelenítve ezt a folyamatot.

4.1.5. Szerelem, vadászat és szerelem-vadászat

Ahogy azt láthattuk, a szerelem alapulhat az érzékiségen (testi vágy) és az intellektuson is (égi szerelem). Az embertől elvárt, hogy a profán szerelemtől haladjon az isteni szeretetig, azonban ez visszafelé történik a feje tetejére állított világ nőinek házasságában: a szertartásos udvariassággal kezdődő kapcsolatok során a férfit női munkára kényszerítő házártság feleségig jutunk. Ezzel megadják a valóság éles kritikáját, ugyanakkor szórakoztató funkciót töltenek be. A felvázolt jelenetek értelme nemcsak a helyszín és az ikonográfiai program miatt, de olvasónként is változik. Egyes témák újra és újra előkerülnek, aktualizálódnak, például Salamon bálványimádásának a reformáció hajnalán való újbóli megjelenését könnyű értelmezni: a protestánsok számára ennél jobb, a katolikusokat kifigurázó, lejárató képi propagandára nem is lehetett szükség.

A különböző témák több magatartásmodellt is nyújtanak: hol az asszony által legyőzött ifjút, hol a szép nő által bolonddá tett vénembert, vagy épp a hatalmával visszaélő alakot jelenítik meg, az egyes jelenetek így figyelmeztetések is, moralizáló, didaktikus tartalommal bírnak. Ugyanazon tárgy lehet az erkölcsnemesítés és a nevelés eszköze, lehet feddő-ostorozó, mint egy példázat, felvonultatva e rossz nőket a bűn allegóriáiként, de ugyanazok az alakok hősnőként megjelenítve példaképként is szolgálhatnak, ahogy a gúnyos-szatirikus hangvételt megütő, a hétköznapi életet színesítő történetet sejtetve is megjelenhetnek – akár egy kályhán is. A szép és gáláns, az udvari kultúra tárgykörébe tartozó jeleneteket – amilyenek a Szerelemkert-kompozíciók – is tovább tudjuk bővíteni a vadászat témakörével, mely során kitérünk a korszak jellegzetes, elsősorban a világi terekben megjelenített ornamentális díszére is: hiszen a szerelmesek találkozása és a vadászat egyes elemei maguk is megjelennek kályhacsempéken, még fontosabb, hogy a világi terek lombornamentikájában rejtve megjelenő motívumok a kályhacsempéken saját képmezőt kapnak, miközben az indadíszre utalásként megjelennek a rozettadíszek is, amelyek a legelterjedtebb motívumnak számítanak a korszak

kályháin is. Tehát, állításom szerint a „zöld szobák” képfelépítésének logikáját ismétlik a maguk módján egyes kályhák és kályhacsempe-csoportok, ahogy arra a páricsi kályha esetén is utaltam. Ha a „zöld szobák” kifestésének különböző szintjei feloldódnak, úgy a kályhákon sem jelenthetnek nagyobb rejtélyt.

Ahogy arra már utaltunk, a késő középkori világi terek legmeghatározóbb, legjellemzőbb díszítése a lombornamentika, amely a 15. század végén és a 16. század elején terjedt el. Legismertebb típusa a „zöld szoba”, amelybe nemcsak a korábban bemutatott zólyomi paplak teremdíszítése illik be. A hazai, töredékes emlékanyag úgy tűnik, a nemzetközi tendenciákhoz kapcsolódott ebben a díszítő programban, így jelenlegi ismereteink szerint Beckó, Árva⁵⁸⁵ és Zólyom várát,⁵⁸⁶ egy lőcsei és egy besztercebányai polgári házat is bizonyosan indadíszek borítottak be, de a vajdahunyadi képi programban is helyett kapott e divatos megoldás. A besztercebányai Thurzó-ház kifestésében – ahogy arra már utaltam – megtaláljuk a róka és a golya vacsorájának történetét két felvonásban bemutatva, hihetetlen módon az indadíszbe simulva, és további emlékek alapján is úgy tűnik, jellemző, hogy a kályhacsempéken is felfedezhető motívumok bújnak meg bennük – de ne felejtsük, a csempéken is nagyon kedvelik a növényi ornamentika alkalmazását, hasonló funkcióban akár a figurális jeleneteknek keretet adva.

A Thurzó-ház földszinti hátsó helyiségének falait díszítő falkép-ciklus szinte hiánytalan és mégis rejtélyes, így számos elemzésre adott okot, amelyekre nem lehet feladatunk most kimerítően reflektálni, de a ciklus elemei a témánkhoz fontos részletekkel bírnak (325–338. kép). A lombornamentika beborítja az oldalfalakat és a mennyezetet is, a bibliai jeleneteknek nagyobb mezőket szabadon hagyva. Ritka ikonográfiai ötlettel kapcsolódik a freskó az uralkodó személyéhez és a helyi bányásztradíciókhoz: a mennyezeten látható Mátyás király hollós országcímere és Beatrix királyné címere is, míg az oldalfalon megjelenő Dániel bányaalapításának legendájával kötődik a „bányavárosi festészethez”. A további jelenetek közt látjuk Krisztus találkozását a samariai asszonnyal – itt kisebb zsánerjelenet bontakozik ki a háttér architektúrában (ahol egy hölgy és lovagjának alakja fedezhető fel) –, amelyet az utolsó ítélet jelenete követ. Az északi falon Szent Borbála látszik, illetve Zsuzsanna és a vének jelenete tárul elénk.

⁵⁸⁵ REXA 1912, 532—545, illetve utóéletéről: MEZEI 2017, 31–36.

⁵⁸⁶ JÉKELY 2021, 51.

Ugyan a „forrását” tekintve egy szent legendáját dolgozza fel, de a világi művészetben is gyakran megjelenik Szent György leánymentése, amelyet itt is megfestettek (elegendő a csontnyergek tematikájára gondolnunk, amelyeken sokszor ugyancsak a szerelmi jelenetek dominálnak, de az egyik legtöbbet megjelenített motívum rajtuk épp Szent György alakja). Egyértelműen a profán ikonográfia tárgykörébe tartozik a medvetáncoltatás jelenete. A következő kép igen homályos, töredékes, a jelenetet oldották már fel világi jelenetként és szent legendájának mozzanataként is. Amit bizonyosan látunk, hogy jobb oldalt egy ifjú áll, kezében jogarral – hasonló fiziognómiájú fiatal férfit kályhacsempékről is ismerünk (339. kép) –, a bal oldalon pedig egy visszatekintő szarvas alakja rajzolódik ki. A háttérben ruhátlan nőalakok, egyik vállán palást van, illetve egy távolodó lovagló alak látszik. Korábban egy halványan látható bolond alakjára is utaltak. A kép témája kapcsán felmerült Szent Eustachius, Szent Hubertus és szent Egyed legendája is, de Mátyás királlyal kapcsolatos ábrázolásnak is vélték, ahogy Párizs ítéletként is azonosították már. A szarvas kedvelt motívuma a középkori művészetnek, leggyakrabban a forrás vizére vágó, az Úrhoz kívánczó hívő jelképeként (Zsolt 42,2). Kutyák kíséretében, illetve azoktól üldözötten vadászjeleneteken látjuk, sokszor ezekből a ciklusokból kiszakadva, önálló toposzá válva is (amilyen a vértesszentkereszti 13. századi gyűrű). A Képes Krónikában szarvas mutatja meg I. Gézának a váci egyház alapításának helyét, tehát alapításmondát is ábrázolhat a beszercebányai falkép. 15. századi szarvasvadászat volt megfestve a beckói vár nagytermében is.

Mivel azonban hasonló bizonyossággal lehet akár más jelenet is a megörökített, így utalnék egy újabb feloldási lehetőségre. Maga a vadászat a szabadidő eltöltésének nemes módja és megfestve relaxációs témaként is szolgálhat és gyakori kerettémája az udvarlásnak is. Ennek megfelelően elterjedt, hogy maga a vadászat, esetleg solymászat jelenik meg mint a hölgy és ifjú közötti találkozás kerete (amelynek során közös lovon indulnak vadászni), illetve a férfi vadászat közben találja meg hölgyét (Griselda, az erényes feleség mintaképének megtalálását és kezének megkérését is úgy ábrázolják, hogy a fiatal Gualtieri kilovagol kíséretével, és a természetben találja meg a nőt). Még jellemzőbb kárpitokon és metszeteken a szerelemvadászat jelenete, amelyeken – például – a virágkoszorús fiatalok együtt erednek a szarvas nyomába (341–343. kép), és az ezt a jelenetet megörökítő kárpitokon gyakorta az írásszalagok segítségével megjelenített párbeszéd is a szerelem keresésével köti össze a kompozíciókat. Egy beszédes és ikonográfiai szempontból is összetett kompozíción a vadászathoz készülődő ifjú beszélget a virágok közt ülő, ölében egyszarvút pihentető nővel, az ifjú a következőt mondja a

hölgy(é)nek: „*ich [j]ag nach truwe find ich die kein liebe zit gelebt ich nie*”⁵⁸⁷, mire a nő azt feleli feltartott ujjal: „*wer do iaget [?noch] uppigkeit an sinem fad vint er vil leit*”⁵⁸⁸, mire a válasz „*wir woge[n] hie unsr leben dz uns got [?unser her] het gebn*”⁵⁸⁹ (344. kép) Az ikonográfiai elemek – elsősorban a tisztaságra és a szüziességre utaló egyszarvú – éppen arra mutat, hogy a nő, akit keresni indul az ifjú, előtte áll. Köztük és a háttérben hihetetlen gazdagságú flóra és fauna került leszövése. A vadászkutyákon kívül medve, libák, béka, csiga és egy furcsa bakkecske is látszik, a forrásnál kikandikáló ifjak felett. Ahogy e jelenetek visszatérő motívuma, úgy a verseknél is állandó elem a sólyom és a vadászat, elegendő a legkorábbi név szerint ismert, 12. századi költő, Der von Kürenberg „*Falkenlied*”-jére gondolnunk. A költő végig a sólymáról beszél, csupán a vers legutolsó sorában utal a szerelmesekre (Függ. 14.). De a sólyom, madárka és a forrás, a kút, ugyancsak állandó toposza a Szerelmekert-jeleneteknek is, amelyek ugyancsak hasonló módon, a természetet vagy az elzárt kertet jelenítik meg a szerelmesek találkozási helyeként. A Szerelmekertben zenélni, sétálni vagy éppen sakkozni látjuk a fiatalokat – s a sakkozás ilyenkor a szerelmi hadviselés bevett allegóriája.

A Thurzó-ház képciklusa számunkra azért is érdekes, mert lombornamentika szolgál háttérként a profán jelenetek esetén, míg a vallásos témák önálló mezőt, saját háttérrel kaptak. A megjelenítés módjában pedig a zsáneresítés és elbeszélő kedv fedezhető fel: a nagy jeleneteket kisebb életképszerű események kísérik, mint a kerítésen a madárka, a távolban a hajó, a kis templom, a szerelmesek találkozási helye vagy a festett erkélyről figyelő alakok. Ezek mind olyan motívumok, amelyek a kályhacsempéken is jellegzetes motívumokká válnak erre a korszakra (363–365. kép), s a teljes kályha képi programjában a falképhez hasonló kiegészítőelemekként lehettek jelen.

A szerelem-vadászat toposza mellett a szerelmesek találkozására adnak lehetőséget az udvari játékok is, mint a zenélés (408–410. kép), de sokszor éppen a vadászatra kivonulókat szemlélve, nem aktív résztvevőként jelennek meg előttünk a fiatalok.

A vajdahunyadi vár másik festési periódusából való az árkád falon lévő képsor, amelynek jelentése sokakat foglalkoztatott, és amelyre több megfejtést is kínált már a kutatás. Vadászjelenettel kezdődik a képsor, egy férfi látható itt kezében hosszú lándzsával, amint egy

⁵⁸⁷ Szabad fordításban: „*Vadászom a hűségre. Ha megtalálom, annál kellemesebb időöltést már nem lelek.*”

⁵⁸⁸ „*Aki a gyönyörre vadászik, az útján sok fájdalommal találkozik.*”

⁵⁸⁹ „*Kockáztatjuk az életünket, amit az Úristen adott nekünk.*”

vaddisznó felé szúr, miközben az állat oldalába harap egy kutya (350. kép). A jelenet erdőben játszódik, míg a következő jeleneteket festett építészeti elemek határolják. A térhatású ablaknyílásokban egy-egy férfi és női alak látható. A vaddisznó mellett az ablakból kihajló férfi jobbában almát vagy labdát tart, a vadászat felé fordul és írásszalag indul szájától. A következő ívben a nő kezében karikára akasztva két gyűrű látható, a vele szemben lévő férfi elutasító gesztust tesz. A festett pilléren faágon álló zöld színű madár látható, mondatszalaggal, alatta baziliskusz. A következő ívben is elutasító gesztust tesz az egyik alak, míg a szemben lévő férfi vadászruhát visel, övén kulacs, jobb kezében ékköves gyűrűt tart. A pilléren ülő majmot látunk, valamit a szájához emel. A negyedik ívben megfestett férfi felemelt kezében labdát tart, a mellette lévő alak elpusztult.

A képeket értelmezték a Hunyadi család eredetének történeteként,⁵⁹⁰ az erkélyről kitekintő országalmát tartó ifjút Corvin Jánosként azonosították.⁵⁹¹ Volt, aki Trisztán és Izolda históriáját látta a képekben,⁵⁹² Rómer Flóris a lovagi irodalommal hozta összefüggésbe a jeleneteket és ezen a véleményen volt Genthon István is. Radocsay szerint egy ma már nem ismert udvari játék jelenetinek lehetünk szemtanúi.⁵⁹³

Ahogy a fiatalok festett architektúrában megjelenve szemlélik a vadászatot, emlékeztet a besztercebányai falképek esetén a Szent György harcát néző alakokra, míg a vadászat, az állatra támadó kutya más műfajú alkotáson is felfedezhető motívumokat idéz fel (348, 349. és 351. kép), s utal Jacques Coeur 15. század közepi bourgesi palotája homlokzatának és kandallóinak szobrászati díszére is. A homlokzaton valós méretű ablakok vannak kifaragva, amelyeken faragott alakok néznek ki az utcára (354–355. kép). Az egyik kandallón szintén ablakokba helyezett párokat látunk, akik miközben tálból csemegéznek, vagy sakkoznak, udvari játékokban lelik örömeiket: olyan lovagi játékot néznek, amiben a lovagok nem lóháton, hanem számon ütköznek meg egymással (356–359. kép).

A másik kandallón hölgyek szemlélik a vadászatra vagy harcra készülődő férfiakat (360–362. kép). A díszítő motívumok közt majmok és egy fonó asszony is megbújik (366–368. kép). Egy harmadik kandalló esetén a többire jellemző alakos díszítés ugyan hiányzik, de a mű

⁵⁹⁰ MÖLLER 1913, 20–23; BALOGH 1985, 271–272; SZMODISNÉ ESZLÁRY 1991, 103. Összefoglalóan: LUPESCU 2006, 169; LUPESCU 2004, 43–57.

⁵⁹¹ BALOGH 1985, 272.

⁵⁹² BALOGH 1943, 295–296; RADOCSAY 1954, 229–230; BALOGH 1966, 202.

⁵⁹³ RADOCSAY 1977, 26.

felépítése és részletformálása a bástyás-ablakos elosztással szinte arra ösztökél minket, hogy várjuk, meglátunk-e valakit az ablakokban (369. kép). A kandalló virágos díszítésbe borul, a levelek közt itt-ott feltűnik egy-egy vakarcs, egér, nyúl vagy gyíkféle (370–375. kép).

A Sierndorf-i várkapolna belső terében építtetője, Wilhelm von Zelking és felesége, Margareta kikönyöklő mellszobra díszleg a tér baloldalán kialakított páholyban, hogy onnan tekintsenek az oltárra (376–377. kép). Az áblakból kitekintő alakokat Pilgram mesterhez kötik. Nemcsak stílusában, de a tematikában is párhuzamot jelentenek a bécsi Stephansdom orgonakarzata és szószéke alatti mesterképmások is (378–381. kép): nem önarcképek csupán, hanem a pillanatnyiség és jelenlét sajátosságával játszó beállítások, amelyek az ábrázoltak által fontosnak tartott szerepekben jeleníti meg őket a valóság igényének megjelenésével, sajátos szerepportrékat ránk hagyva. Nemcsak a szobrászatban, hanem a festészetben is találunk párhuzamot erre. A Runkelsteinben látható díszítés árkádívek alatt jelenít meg fiatalokat (382. kép),⁵⁹⁴ ráadásul a címeres reprezentáció itt is a „laube” témával párosul, ahogy Blatná várának 1490-es években kifestett zöld szobája (384. kép) és a Manta mesterének hősök sorozata is megemlékszik méltó, amely az 1430-as évek munkája, a hősöket címerekkel, lombos tájban szerepelteti (385–386. kép)⁵⁹⁵. Hans Memling 1480 körüli női portréján (383. kép) a festő ablakkeretként használja a képkeretet és tromple-l’oeil megoldással a keretre festi a nő ujjait. Az ablak-motívum meglehetősen friss, fricskaszerű. Nem mellesleg az Assisi Szent Ferencről készült 1224–28 körüli freskót⁵⁹⁶ idézik fel: hasonlók ezeknél az alkotásoknál a bennük rejlő szándék, ahogy a freskó Szent Ferencet eleven, éppen belépő és ránk köszönő alakként örökíti meg.

Ezek az alakok kimozdulnak a hordozó síkjából és úgy jelennek meg, mint ahogy életükben is megjelenhettek (vagy szerettek volna megjeleneni a társadalom előtt), éppen kinéznek az ablakon: a keret elválasztja és össze is köti a teret. A komponáló ezen ambivalens funkció révén játszik a térrel, megcsalja a szemet. Érdekes, ahogy ezeket a témákat átírják a kályhacsempék műfajára is, illetve felfedezik, hogy hogyan adódik a fiókok kialakításából. Egyes esetekben maga a csempe kerete jelenti az erkély terét, vagy az ablakkeretet, még látványosabb megoldás, amikor a kályha pártázati elemei közt bújnak meg az alakok, teljes mértékben felidézve a várak pártázata közt megjelenő íjászokat.

⁵⁹⁴ A falképciklusról: BEATO 2017, 35–56.

⁵⁹⁵ TÁTRAI 2006, 148–149. (10. kép)

⁵⁹⁶ Szent Ferenc, 1228 márciusa és 1229 márciusa között (freskó, Szent Skolasztika bencés apátság, Subiaco).

Udvari játékok jelennek meg zöldindás háttér előtt a milánói Casa Borromeo, az avignoni palota, számos tiroli falkép⁵⁹⁷ és Zvíkov esetén is (387–394. kép). Ezek lehetnek a sakkozás, séta, zenélés, kártyázás, tehát a lovagi irodalom pillanatképei, a szerelmesek találkozásának teret engedő események, társas érintkezések, könnyed és kellemes, elegáns és megénekelhető elemei az udvari életnek. Ilyen lehetett a várpalotai (395–396. kép) és a már emlegetett budai Táncsics utca 24. számú ház falképe is, amelyeket ma töredékekből ismerünk. Előbbin fiatalok fordulnak egymás felé az ablakrésbe festve,⁵⁹⁸ utóbbinál bolond által kísért táncolókat látunk.⁵⁹⁹

Ugyan a festett zöld lugasokban gyakran heraldikus motívumokat, bibliai és/vagy mitológiai jeleneteket, fabulákat örökítettek meg, de ezeket nem sajátítja ki a világi festészet. Elegendő a székydályai templom szentélyének gazdag lombdíszes boltozatára gondolnunk, ahol a teljes felületet beborítja a buja növényi ornamentika (399–401. kép).⁶⁰⁰ A gazdagon kanyargó, egymásba szövődő indák, levelek, virágok közé profán motívumok, világi rangot jelző címerek fonódnak. Az indák és levelek között, illetve azokból kinőve arcok és alakok jelennek meg, amilyeneket az árvai vár indadíszei közt is felfedezhetünk (323–324. kép).⁶⁰¹ Székydályán az egyik mezőben kaftános, turbános alak, másutt szakállas fej profilja, alatta groteszk arc jelenik meg. Másik mezőben egy kalapos fiatal férfit látunk, aki miközben szinte fellép a boltozat bordájára, kezével az egyik indába kapaszkodik. Felette, virágkehelyben leányalak áll, egyik kezében guzsaly, másik kezében az orsót tartja. Ugyan nincsenek monumentális méretben, jól láthatón megfestve, rejti őket az indadísz (ezt a tematikát metszetekről is ismerjük), azonban a

⁵⁹⁷ A térségben található további példa a világi falképciklusra a trentói, amelyet 1994-ben tártak fel egy házban, vö: BEATO – POSTINGER 2015, 225–248. A dél-tiroli emlékek kapcsán általában érdemes megjegyezni, hogy a világi jeleneteket felvonultató falképek esetén, éppen ahogy az ebből a régióból való kályhacsempék esetén is találunk azonos metszetelőképet használó alkotásokat is. Ilyen az 1468–1478 körül készült Sámson harcát ábrázoló freskó a Pietra kastély egyik termének északi falán (Sala di Amore, Calliano), amely E. S. mester metszetét (502. kép) követi, ahogy az 501. képen látható csempe is, bár utóbbi megváltoztatja a helyszínt. A freskón és a metszeten is a szabadban játszódik a küzdelem és ezeken a hölgy is szerepel. A teremben Bartolomeo Sacchetto műhelye megörökítette az Arisztotelész és Phyllis-jelenetet is, freskó: Beato 2015, 322–326. Fontos megemlítenünk még a Schrofenstein palota freskóciklusát, ismerteti: BEATO 2018, 431–460.

⁵⁹⁸ Gergelyffy András az építető család tagjait látja a freskókban: GERGELYFFY 1967, 267.

⁵⁹⁹ GEREVICH 1950, 178–182 (39. kép); SZMODISNÉ ESZLÁRY 1982, 702, 515. (6. Kép); SZMODISNÉ ESZLÁRY 1991, 105.

⁶⁰⁰ RADOCSAY 1977, 28; BALOGH 1943, 117–118, 301; DÁVID 1981, 271; JÁNÓ 1993, 25–46.

⁶⁰¹ REXA 1912, 532–545.

profán jelenetek a templom legszentebb helyén láthatók!⁶⁰² A szentély mennyezetén megfestett fonónőhöz – aki egyébként a *vita activa* modellje is lehetne, az angyali üdvözlteken jelenik meg néha így Anna, míg Mária imádkozik a *vita contemplativa* megtestesítőjeként – hasonlót találunk a lapszeldíszek között is (402–405. kép).

Utalnunk kell még a festett famennyezetekre is. A 15. század végi és 16. század eleji munkákból kevés maradt ránk, a korai ornamentummal díszített famunkák közé tartozik a szemercsányi,⁶⁰³ amelynek legközelebbi párhuzama a cserényi egy évtizeddel későbből,⁶⁰⁴ és a gogánváraljai is. Előbbinél nemcsak medvével, de sárkánnyal és talán a leviatánnal való küzdelmet is látjuk a lovagi tornák mellett (352–353. kép). A cserényi templom festett famennyezetének sablonokkal megfestett ornamentális díszében apró állatfigurák bukkannak fel. A gogánváraljai kazetták esetén egyértelmű az egyes jelenetek esetén a metszet-átvétel, amelyekről ismerős a lombornamentikával kiegészült figurális komponálás, amit az angyali üdvözlés mezőjén is látunk (külön-külön mezőben jelenik meg Mária és Gabriel), a *Vir dolorum* jelenetén is (ami a Meckenem metszetének rokona), ahogy a Szent György harcát, Sámson harcát, a nyúl-vadászatot ábrázoló (216. kép) képeken is, és maguk a pusztán virágdíszes kazetták is idetartoznak (406. kép).

A lombornamentikával díszített templomok főként a reformáció után burjánzanak el, az ország legkülönbözőbb pontjain. A 16. század második feléből való a nagyharsányi templomszentély falait egészen a világi terekhez hasonlóan beborító virágornamentika, sajátos térélményt alkotva.

A székelydályai templom szentélyboltozatának díszítése a menny lugasként való megjelenítésére példa – amivel tartalmában azonosak a kazettás famennyezetek virágdíszes mennyezet kifestései is – és analógiája a késő gótikus „zöld szobáknak”.⁶⁰⁵ A *locus amoenus* a közegnek megfelelően lehet az Énekek Éneke kertje, az édenkert megidézése, a szerelem

⁶⁰² Meg kell említenünk a kolozsvári Szent Mihály-templom szentélyének 1370 körül készült figurális fejezeteit, amelyeknél a levélornamentikával együtt bibliai és világi jelenetek is megfaragásra kerültek. Ennek értelmezéséhez ld. további szakirodalommal: SZATHMÁRI 2023, 27–48.

⁶⁰³ GOTIKA 2003, 770. Kat. 5.11.

⁶⁰⁴ GOTIKA 2003, 772. Kat. 5.16., JÉKELY 2021B, 149. és 153. 6. kép.

⁶⁰⁵ MIKÓ – SZENTKIRÁLYI 1987, 86–118; MAROSI 2017, 13.

helyszíne és az ifjúság forrásának kertje.⁶⁰⁶ A burjánzó, dús növényzet a nőiség szimbóluma, maga a lombornamentika, a zöld szobák tematikája is ezeknek a kerteknek a térbe kiterjesztett megjelenítései. Akár a földi, akár az égi szeretet helye, vannak visszatérő motívumok. Az egyik esetén Mária ölében jelenik meg a Krisztust jelképező egyszarvú és Gábiel arkangyal közelít kürttel és vadászkutyákkal, a másik esetben egy fiatal leány ül az erdőben és engedi pihenni az állatot, mindkét esetben a szüziességet és a megtestesülést szimbolizálva.

Az angyali üdvözlés és az egyszarvú Krisztus szimbólumként való azonosítását elegyíti egy mézeskalácsforma is, amely átvezet minket a világi terek vallásos jeleneteihez (412. kép). A 15. században jelent meg az angyali üdvözlések olyan módon való ábrázolása, hogy Gábielt mint vadászt, kutyákkal, kürttel jelenítik meg, míg Mária a bekerített kertben (*hortus conclusus*), ölében az egyszarvúval pihen meg. A téma kályhacsempéken is megjelenik, ahogy korábban is láthattuk, érdekessége, hogy az Angyali üdvözléssel együtt van az emlékényagban (37. kép). Különös, de magyarországi készítésű/kötődésű emlékeken nem találjuk az egyszarvút, talán az egyetlen kivétel a marosfelfalui templom falképe lehetett, ahol azonban nincs nyoma a vadászó Gábielnek, csupán a Megtestesülés-jelenetnek,⁶⁰⁷ illetve ismert alakja egy Mátyás és Beatrix címerével díszített tálról, melyen egy mezítelen hölgy ölében pihen meg (413. kép).⁶⁰⁸

4.2. Képek az otthonokban

A korabeli metszetek és festmények⁶⁰⁹ sokat segítettek a kályhák funkciójával foglalkozó fejezet (6.) megírásában, de fontos adalékul szolgáltak abban a kérdésben is, hogy milyen szerepet tölthettek be a fűtőberendezések mint képhordozók, illetve milyen más tárgyak

⁶⁰⁶ A zöld szobák jellegzetes díszítésével a kutatás nem igazán foglalkozott korábban úgy mint egy ikonográfiai csoportba tartozó emlékekkel, amelyeknek példája a székelydályai szentélyboltozat kifestése is. Erre tesz kísérletet, összegyűjtve az ide tartozó emlékeket, a lehetséges értelmezés megadásával: Nagy 2001., különös tekintettel: 47–63.

⁶⁰⁷ SZAKÁCS 2021, 224–255.

⁶⁰⁸ THE DOWRY OF BEATRICE 2008, 144–146. Kat. 3.1. (Gabriella Balla)

⁶⁰⁹ A mindennapi élet kutatásához általában a kremsi *Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit* keretein belül végzett kutatások és publikációk nyújtanak támpontot. A kutatás és a forrásanyag sajátosságaihoz ld.: JARITZ 2009B, 122–143.

tölthették még be ezt a feladatot. Előbbi esetén az volt számomra fontos kérdés, hogy tekinthetünk-e rájuk tényleg meghatározó, a hétköznapiakat „rendező” bútorként, így pedig mondhatjuk-e azt, hogy a képi tematikák különösen is nagy hangsúllyal bírhattak. Utóbbi esetén abban segítettek e források, hogy a kontextus vázolható legyen. Ehhez kifejezetten hálás forrásnak bizonyultak az angyali üdvözlet jelenetek (414–419. kép), amelyek azonban a téma okán, korlátozottan segítenek: a kerettéma miatt nem (vagy csak látszólag) a világi ikonográfiájú tárgyakat vezetik elénk, illetve elsősorban a német, németalföldi otthonok berendezésére és díszítésére források. Nem mellékesen a németalföldi otthonokban elsősorban kandallóval fűtöttek.

Ezek segítségével látszott, hogy a falakat díszítő metszetek és festmények, domborművek⁶¹⁰ mellett milyen használati tárgyakkal számolhatunk (elsősorban tehát a németalföldi) lakásokban, szobákban. Ilyen ismétlődő tárgyak, amelyeket úgy helyeztek el, hogy szem előtt legyenek: kerámiák (dísztálak és kancsók), üvegek, lámpakonzolok, ötvösművek (köztük óraszerkezetek, fémdomborművek a falon, kancsók és tálak a szekrényeken), a kényelmet szolgáló faragott padok és ágyak párnákkal. Az pedig még így is látszik, hogy a kandallók architektúrája és faragott díszítése is meghatározza egy-egy otthon megjelenését. De a festmények szolgáltak további adalékkal a viseletek,⁶¹¹ a kiegészítők, azon belül is az ékszerek kapcsán, s itt nemcsak gyűrűkre, nyakláncokra gondolhatunk, hanem a ruhacsatokra is. Több esetben is úgy tűnik azonban, hogy a kályha az egyik legfőbb képhordozó, s a képi források alapján az otthonok arculatát erősen meghatározó kisarchitektúra – a kályhát ráadásul nem lehet könnyedén áthelyezni, minden mást lehet ezekhez képest elrendezni, alakítani.

Ennek megfelelően a következőkben felvillantom, melyek a legjellemzőbb tárgyak, amelyeket nők, férfiak és gyermekek használtak, s melyek azok, amelyek jellegzetes tartozékai a háztartásoknak, továbbá melyek azok, amelyek a magánélethez segítettek, hogy jobban vizualizálható legyen a közeg, amelyben a kályha is betöltötte szerepét. A dolgozat célkitűzéséhez képest kissé kitérőnek hathat, de ez a fajta exkurzus segíthet abban, hogy a

⁶¹⁰ Ennek kapcsán merült fel bennem az a kérdés, amellyel eddigi kutatásaim során még nem foglalkoztam, de nem elhanyagolható: számos esetben nem kerül elő kályhára való mennyiségű csempe, csupán egy-két darab. Vajon nem elképzelhető, hogy vásároltak a falakat díszítendő, a kályhacsempék előlapjával megegyező, domborműként funkcionáló kerámiaalkotásokat? Tekintettel, hogy mézeskalácsformát ismerünk ilyen felhasználásban (451–452. kép), talán nem elrugaszkodott az ötlet. A leletkörülmények függvényében érdemes lehet ezzel is foglalkozni.

⁶¹¹ A viseletek kontextushoz kötött funkciójához és szerepéhez, ld.: REICHEL 1998.

helyén kezeljük és értelmezzük a kályhákon megjelenő képi programot, amelyhez nagyon hasonló tematikával találkozunk e tárgyakon is. A tárgyak közt igyekeztem hazai példákat sorolni, de a forrásgazdagabb vidékekről hoztam a jellemzőbb alkotásokat, hiszen a tárgytipusok alapvetően ugyanazok voltak.

4.2.1. A nők „budoárja”

Vannak kifejezetten nőkhöz és férfiakhöz kötődő tárgyaink. A hagyományosan nőkhöz kötődő alkotások közt sok a hozomány részeként vagy jegyajándékként került a háztartásba, ennek megfelelően a feleségtől elvárt magatartásformák és erények képi megfogalmazása tér vissza a díszítésükön.⁶¹²

Az angyali üdvözlés jelenetét bemutató fésű finoman faragott elefántcsont munka, a megszokott ikonográfiai elemekkel (420. kép).⁶¹³ A körbefutó virágdíszek a „hortus conclusus” (a zárt kert) is eszünkbe juttathatják. Ilyen tárgyakat gyakorta adnak jegyajándékként,⁶¹⁴ hogy arra bátorítsák a hölgyet, hogy Mária tisztaságát, alázatosságát, jámborságát tükrözze vissza cselekedeteiben saját napi rutinja során. Előfordulnak, ugyancsak morális üzeneteket hordozó mitológiai témák is, amelyek az udvarláshoz kapcsolódnak, amilyen Parisz ítélete, illetve Dávid és Betshabé története. Itt a fésű másik oldalán a pásztorok imádása jelenet került kifaragásra, ahol már anyaként jelenik meg előttünk Szűz Mária, így a fésű ikonográfiája nemcsak az udvarlás idején bír aktualitással: miközben a szépítkezés kellékének számít a fésű, vallásos és didaktikus jellege miatt emlékezteti használóját Szűz Mária odaadó szeretetére, ahogy a Gyermekeket gondozza. Ugyanebbe a diskurzusba illenek a

⁶¹² Számos kiállítás és monografikus igényű kötet foglalkozott a jegyajándékokkal, illetve a középkori és reneszánsz házasság tárgyi kultúrájával, például: AT HOME IN RENAISSANCE ITALY 2006, ART AND LOVE IN RENAISSANCE ITALY 2008; BEAUTY AND DUTY 2008; THE TRIUMPH OF MARRIAGE 2008; THE DOWRY OF BEATRICE 2008; Michael Camille *The Medieval Art of Love* (1998) című kötete elsősorban ismeretterjesztő jellegű, de tárgytipusok széles körét vonultatja fel, bemutatva azok korabeli funkciójukat, a hozzájuk kapcsolódó rituálékat, vö. CAMILLE 1998, és ide tartozik JONES 2003 is.

⁶¹³ CAMILLE 1998, 51; MADONNAS & MIRACLES 2017, 24–25.

⁶¹⁴ A The Walters Art Museum (Baltimore, ltsz. 71.269) gyűjteményében olyan itáliai, 1400 körül készült csont tükörkeretet találni, amelynek faragása épp a fésű-ajándékozás jelenetét örökíti meg. Méretei: 9,8 × 9,5 cm. Vö. A FEAST FOR THE SENSES 2016, 238–239, KAT. 107.

faragott tükörkeretek is (421. kép). A szépművészeti eszközökön megjelenített vallásos tárgyú jelenetek ezzel az egyértelmű, erkölcsi töltetű közvetítő üzenettel is bírnak.

Izgalmas adalékokkal bírnak a középkori képi világ rekonstruálásához az ékszerek, amelyek közt ugyancsak rendkívüli változatosság figyelhető meg a ránk maradt példák alapján: formai tekintetben és a felhasznált anyagokat illetően is. Ennek megfelelően az ikonográfiai utalások (és az azokat esetleg kísérő szövegek) is lehetnek nagyon egyszerűek vagy kifejezetten komplexek. A 14. század végéről való egyszerű kivitelezésű francia, zafírral díszített karika aranygyűrű belső oldalára (!) mókust pórázon vezető hölgyalakot metszettek, s a képet hosszú, a külső oldalon folytatódó szerelmi üzenet kíséri, amelyet frappáns grammatikai metaforaként írtak meg (Függ. 15.) (422. kép).⁶¹⁵ Pont fordított a helyzet egy angol arany ékszer esetén: az előoldalán kék és fehér zománccal, rafinált poncolással díszített szív alakú bross hátoldala finom metszetű, virágmotívumokkal és rövid felirattal ellátott: „JE SUY VOSTRE SANS DE PARTIER”, azaz tiéd vagyok örökké (423. kép).⁶¹⁶

A gyűrűk gyakorta hordozzák magukon szentek neveit, egyszerű Krisztus-szimbólumokat, de jelentéseik rétegezhetők (424–425. kép).

Az 1510–30 körül készült, drágakövekkel⁶¹⁷ díszített medálhoz (426. kép) hasonló látható Agnolo di Domenico Mazziere festményén (427. kép).⁶¹⁸ A kereszt alakú medál hátoldala feliratos, a szöveg – „VERBUM CARO” – János evangéliumának sorára utal: „...*et Verbum caro factum est et habitavit in nobis...*”, azaz „*Az Ige testté lett, közöttünk lakott...*” (Jn 1,14). Érdekes, ahogy a jámborság és a szépség, a házastársi hűség egyetlen képen, illetve egy ékszer segítségével fogalmazódik meg: az ékszer mint dísz, a figyelemfelkeltés eszköze, a vallásos üzenettel kiegészítve azonban máris vallási áhítatot fejez ki, miközben mint a férfitől kapott szerelmi ajándék egyről szól: a vágyott utódok biztosításának garanciájáról.⁶¹⁹

A rózsafüzérek (amelyek természetesen férfiakhoz és gyermekekhez is kapcsolódhatnak) az egyik látványosabb képviselői annak, hogyan változik az igény és lehetőség találkozásából

⁶¹⁵ CHERRY 2005, 6.

⁶¹⁶ *Szív alakú bross*, 15. sz. közepe (zománcozott arany, 41,10 × 34 × 3,70 mm, The British Museum, London, ltsz. 1967,1208.8), ld. CHERRY 2005, 76–77.

⁶¹⁷ *Itáliai kereszt alakú medál felirattal*, 1510–1530 k. (zafir, rubin, igazgyöngyök, 2,8 cm, The British Museum, London, ltsz. AF.2907), ld. MADONNAS & MIRACLES 2017, 14–15.

⁶¹⁸ Agnolo di Domenico Mazziere: *Fiatall hölgy arcképe*, 1490 k. (olaj táblán, 45,4 × 34,8 cm, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin, ltsz. 80) Ismertető jelleggel a kép és kerete felirataira is reflektálva: ISÓ 2021A.

⁶¹⁹ A szerelmi ajándékok ilyen olvasatához: CAMILLE 1998, 50–71.

kifolyólag egy magánajtatossági tárgy művészi kvalitása. A legegyszerűbb kövekből, gyöngyökből fűzött példák⁶²⁰ mellett ékszerként is használt példányokat is ismerünk, többek között Krisztus szenvedéseinek eszközeivel díszített a szemeket – ami további funkciókat is beidéz, bajelhárító tárgyakká válhatnak is ezek – (429–431. kép), illetve az önmagukban külön zománcozott hegyikristály-gyöngyökből álló remekművet is (428. kép).⁶²¹

A házasság szertartásához kapcsolódik és később a család értékes bútorainak sorát gyarapítják a cassonék és más ládák (akár a már emlegetett szerelemládikók) amelyeken ugyancsak előkerülnek a szent jelenetek, legyen az angyali üdvözet, Szent Katalin mártírsága vagy a Fájdalom férfiája, de gyakoriak a mitológiai jelenetek és népszerű volt Griselda története is. Ezek mind az erényes, jámbor életre emlékeztették a nőt, akárhányszor felnyitotta a kelengyeládát.⁶²²

4.2.2. A férfiak dolgozószobája

Feltehetően a férfiak – ez esetben egy kereskedő – által használt tárgyak közé tartozik az mérleg és a hozzávaló súlyok tárolására alkalmas ládika – tehát nem kifejezetten a hétköznapi, hanem a munkájához kapcsolódó feladatok ellátását segítő eszköz –, amelynek a fedelén a kontemplációhoz méltó jelenet kapott helyet (433. kép).⁶²³ Az angyali üdvözet jelenetén egy harmadik, fonó nőt is látunk, ami Giotto páduai képét idézi. Az imádkozó és dolgozó nő a kontemplatív és az aktív devóciót prezentálják, a kétféle ajtatosság fontosságát hangsúlyozva. A fedél belső részén látható „A+M” bevésés, az Ave Maria vagy a tulajdonos nevének rövidítése is lehet.

A Krisztus születése jelenetet megörökítő majolika tintatartó operál a használati eszköz és a devóciós tárgy funkciójával is (434. kép).⁶²⁴ Feltehetően a ház ura használta a tintatartót munkája vagy tanulmányai során és szerencsés esetben követve – például – Borromeo Szent

⁶²⁰ „LÁTJÁTOK FELEIM...” 2009, 335. Kat. T26 (Kovács Eszter); MADONNAS & MIRACLES 2017, 82–83.

⁶²¹ MADONNAS & MIRACLES 2017, 94–97. és 125–128.

⁶²² *Kelengyeláda a Griselda-történet jeleneteivel*, 1480 k. Umbria (?) (aranyozott, faragott és festett nyírfá, 154 × 52 × 51 cm, Iparművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 70-258.1). Illetve általában a témához: SCHUBRING 1915.

⁶²³ MADONNAS & MIRACLES 2017, 16.

⁶²⁴ MADONNAS & MIRACLES 2017, 22–23.

Károly (1538–1584) tanácsait, minden egyes alkalommal, amikor megmártja tollát a tintában a Szent Családra emlékezett, illetve emlékeztette magát.⁶²⁵

A tintatartóknak néha az udvarlás folyamatában volt szerepük, a házassági papírok aláírásának ceremóniájakor. A tintatartó a háztartáson belül, a születés jelenetét folyamatosan mutatva jelenik meg és kap szerepet aktívan akár a gyerekek írásra és imádkozásra tanítása közben, jegyzetek felrovásakor vagy éppen devóciós versek megírásakor.

Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében is van egy Giovanni Manzoni munka, amely a háromkirályok imádását ábrázolja. A tárgy szenteltvíztartóként került be a múzeum gyűjteményébe, és csak az analógiák megismerése után sikerült eredeti funkcióját beazonosítani (435. kép).⁶²⁶

Az igényesebb hívek – ahogy Batthyány Boldizsár kőszegi kapitány is – missalét készíttettek maguknak, hogy követhessék a teljes mise rendjét (!), tehát a pap által mondott részt is, de Batthyány 1489-ből való latin misekönyvét magyar naptárral és lapszéli jegyzetekkel is ellátták.⁶²⁷ Általános a magánajtatosságot szolgáló zsoltároskönyvek, óraskönyvek beszerzése, melyekbe a Mária-officium, városi szentek és védőszentek imái, de magánimádságok⁶²⁸ is bekerültek, s ezeket olvasták. Ahogy a képeknek és szobroknak, úgy a köteteknek is sajátossága, hogy mindennapi, egyéni használatra készültek és könnyen hordozhatónak kellett lenniük. Ezzel párhuzamosan a magánáhitatot segítő kép vagy szobrocška beszerzése maga is szimbolikus kötelességteljesítéssé vált.⁶²⁹ A hívő saját jámborságának igazolására, a belső tartás külső garanciájaként szerezte be saját kegytárgyát, kegytárgyait.

⁶²⁵ BORROMEO 1578, 16v

⁶²⁶Giovanni di Colle Manzoni: *Tintatartó a Háromkirályok imádása jelenet ábrázolásával*, 1510 k. (ónmázás fajansz, 30 × 23,5 cm, Iparművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 69.1564.1), CSEREY 1975, 86–93, THE DOWRY OF BEATRICE 2008, 98–99. Kat. 1.51. (Gabriella Balla)

⁶²⁷ *Batthyány-misekönyv*, 1489, MNy 17, OSzK, KERTÉSZ 2009, 206; ZOLNAI 1895.

⁶²⁸ Ilyen magánimádság a Festetics-kódexben található „*Pál uram betegségéről szerzett imádság*” A kódex a nagyvázsonyi pálos kolostor munkája, Kinizsi Pál felesége, Magyar Benigna számára állították össze, feltehetően 1492–1494 között készült (Budapest, OSzK, MNy 73).

⁶²⁹ BELTING 2000, 435; RINGBOM 1965, 30.

4.2.3. A gyermekek tárgyai

A gyermekek tárgyai közt ugyancsak találunk ékszereket, így például gyűrűket a védőszent nevével díszítve⁶³⁰. A kisméretű bölcsők is a gyermekek vallásosságra nevelő játékaik lehetettek.⁶³¹ Az ilyen tárgyak népszerűek voltak magánlakások és kolostorok magánajtatossági tárgyai között, amelyek gyakran a karácsonyi ünnepkörben kaptak kiemelt szerepet. A leuveni begina-udvarból való bölcső gazdagon faragott domborművei a királyok, illetve a szülők imádatát mutatja be (437. kép). A Gyermekek a Jesse fájával – tehát Krisztus családfájával – díszített selyemtakaróban feküdt, feje az Agnus Dei-kompozíciójával hímzett párnán pihent. Az ágyon belül ereklye van, de értékét a művészi minőség is jelzi: a gazdag szövet és hímzés szép és változatos koloritját a faragott ágy is megörökítette számunkra, kerete gótikus formákkal, fiálékkal díszes, tetejükön angyalok zenélő alakjai tekintenek le, az oszlopocskák közt kis csengők vannak! A bölcsők mellett a gyermek Krisztust ábrázoló szobrocskák is ismertek (436. kép), amelyek a gyermekesükből kiszakított apácáknak játéka és nevelőeszköze volt, Mária Krisztus iránti szeretetét imitálták vele, maguk előtt látva a Születés jeleneteken a Gyermekek előtt térdeplő és imádkozó Szűz Anyát. A laikusoknak is gyakorta ajánlják, hogy Máriát utánozzák és imádkozzanak, ahogy őt látják az Angyali üdvözlés jeleneteken, térdeljenek az imapulthoz olvasni és elmélkedni.

A hagyomány szerint egyébként Assisi Szent Ferenc volt az első, aki jámborságát növelendő, a Greccio-i barlangban (1223) éjféli misét tartott és betlehemet állított, aminek hatására rendszeressé vált a ferences rendi szerzetesek körében a betlehemes misztériumjátékok megtartása. Mivel Szent Ferenc a tapasztalataiból és a valóságban élt, Greccióban karácsonyra felépítette a betlehemi istállót, ökröt és szamarat állított bele, pásztorokat és zenészeket hozott, mert a maga tárgyi valóságában akarta látni és láttatni a betlehemi barlangot. A Gyermekek a legenda szerint a jászolban megelevenedett, ennek hagyományát több festmény is megörökíti.

A játékhoz⁶³² – amely nemcsak a gyerekek és ifjak kiváltsága volt – kapcsolódó további tárgyak közt kell megemlítenünk legalább azokat, amelyek lehetőséget adtak a változatos

⁶³⁰ MADONNAS & MIRACLES 2017, 36.

⁶³¹ IPPEL 2014, 331–332, 339. fig. 2. 331–347. és LEZOTTE 2011, 75–77, 80, 82, fig. 3.3.

⁶³² A témával monografikus igénytel Petényi Sándor foglalkozott, ld. disszertációjának rövidített változatát: PETÉNYI 1994.

dekorációval való díszítésre: a hazai emlékanyagból (vagy írott forrásból) is ismertek labdák, táblajátékok, sakkbábuk, babák és figurák, hangszerek.⁶³³

4.2.4. Az otthon díszei

Számos olyan tárgyat lehet még felsorolni, amelyek a család hétköznapi gyakorlatához tartoztak, jellemzően kapcsolódik hozzájuk gyakorlati funkció, mégis a lakások kényelmesebb tétele mellett díszítő funkciót is ellátnak, birtoklásuk egyben a jómód, jóízlés kifejezése is. Ilyenek sok esetben bútorok, a házi oltárok, a kerámia tárgyak, köztük a kisméretű, egyszerű kereszttel díszített vagy felirattal ellátott dísztálak (442–443. kép), vagy az IHS⁶³⁴ rövidítéssel díszített kancsók is (440–441. kép).⁶³⁵ Hasonlót találunk jól látható, kiemelt helyen Joos van Cleve (1480/90 k.–1540/41) festményén, de Hans Memling (1430–1494) festményein is látni ilyet (438–439. kép).⁶³⁶ Ehhez igen hasonlót őriz a Magyar Nemzeti Múzeum és a visegrádi Mátyás Király Múzeum is.⁶³⁷ Az Itáliában is igen népszerű spanyol majolika,⁶³⁸ általában elefántcsontszínű alapon kék, növény- és állatornamentikás, arabeszk díszítésű, s itt is ilyen keretben jelenik meg Krisztus nevének rövidítése. Az ilyen alkotások egyszerre fejezték ki a jámborságot és a jó ízlést. A legszebb és a legdivatosabb vallásos tárgyak iránti vágy miatt egész Európában elterjedtek.

A technikában és a műhelymunkában bekövetkező váltás, amelyet korábban láttunk a kályhacsempék díszítettségének megváltozásában és amelyről az ötödik fejezetben még bővebben is szó lesz, más hordozókon, más műfajú tárgyakon is tetten érhető. Ebből a

⁶³³ PETÉNYI 1994, 52–57, 80–104.

⁶³⁴ A késő középkorra pusztán díszítménnyé vált, babonásan is használták, majd a népművészetben terjedt el. Sok feloldását találták ki: Iesus hominum salvator (Jézus, az emberek Üdvözítője), Iesus homo sanctus (Jézus, szent ember), In hoc salus (Ebben van üdvösség), In hoc signo (vinces) (E jelben győzni fogsz), Iesum habemus socium (Jézus a mi társunk), Iesu humilis societas (Jézus alázatos társasága), Isten házába siess, Isten halált szenvedett.

⁶³⁵ *Krisztogrammal díszített reneszánsz kancsó*, 1430–1480 k. (ónmázás cserépedény, 32,5 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge, ltsz. 73132)

⁶³⁶ JÉKELY 2008, 55–66.

⁶³⁷ *Krisztogrammal díszített váza Kőszegről*, 1470–1480 k., Pesaro (?) (majolika, 170 × 96 × 142 mm, Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. RAD 21.1835.22), ld. THE DOWRY OF BEATRICE 2008, 186–187. Kat. 4.1 (Alessandro Bettini)

⁶³⁸ THE DOWRY OF BEATRICE 2008, Kat. 4.2; 4.3.

szempontból meglehetősen rokon a kályhacsempékkel a zarándokjelvények és a süteményformák műfaja, mivel ezek hasonló készítési háttérrel és képi tematikáról tanúskodnak. A 16. század elejéről fennmaradt mézeskalács-nyomóformák a kályhacsempékhez hasonló, jellemzően laposan faragott, de változatos kompozíciójú és tematikájú képeket sorakoztatnak fel. Ráadásul hasonlóan díszíthetők – szabad mintázással és negatív formába való préssel –, amelynek fejlődésével ugyancsak a sokszorosítás érhető el, a jó minőségű kompozíciók megtartása mellett: az agyag könnyen alakítható és szilárdra égethető, így szériatermékek előállítására kiválóan alkalmas.⁶³⁹

Feltehetően a rézmetszésben jártas alak húzódhat az egyes modellek készítésének hátterében,⁶⁴⁰ A késő középkori „Formmodell” (patrica, cserépnegatív) nagyjából 10 cm átmérőjű, jellemzően agyagból készült – bár előfordul, hogy a negatív vésetű formákat fából, körtefából készítették –, főként a Közép-Rajna vidékéről ismerünk ilyen korai darabokat. Az eredeti mintát tehát ötvösök készítették, majd a negatívot fazekasok sokszorosították. Fa faragvány segítségével készítették a negatív formát és száradás után égették ki. Jó részük mintája virtuóz mesterségbeli tudásról árulkodik, előfordul, hogy a díszítmény domborműve több síkból áll, jól komponált jelenet, sokszor egyértelmű a rézmetszet-előkép használata.⁶⁴¹

Ezek a tárgyak ugyan pusztulékonyak,⁶⁴² de a szimbolikus ábrázolások produktív terjesztői voltak.⁶⁴³ A mézeskalácsok egyrészt a jeles napok, ünnepi szokások keretén belül kapnak értelmet, így túlnyomó részt vallásos tárgyú díszítmények fordulnak elő a ránk maradt középkori negatívokon. Búcsújáráshoz kapcsolódóan az adott kegyhelyen, a kultusz tárgyának megfelelő díszű búcsúfiaként vehették meg, vagy helyi búcsúvásárban ajándéknak az otthon maradtaknak, vagy saját részre emlékképként.⁶⁴⁴ Emiatt a kegytárgyak, szentképek mellett találjuk meg a világi jellegű mézeskalácsokat. Erre mutat az is, hogy a viaszgyertyákat és a fogadalmi viasztárgyakat is mézeskalácsos készíthette, így produktumaik az offerálással is

⁶³⁹ PARÁDI 1957, 179–186; ÉRI 1959, 141–149; HOLL 1991, 315–336, HOLL 1992, 43–44; PANNONIA REGIA 1994, 394–395. (Kat. VIII-45.)

⁶⁴⁰ A múlt század elejéről fennmaradt például egy ütőfa, amelyet egy Prixner Gottfried nevű pesti rézmetsző faragott. Szentpéteri József ötvös (1781–1862) is írja naplójában, hogy ő is több mesternek készített ütőfákat. A korai ütőfákat külföldön is ötvösöknek tulajdonítják.

⁶⁴¹ KEMÉNY 1925; WEINER 1956, 292–295; SZABADFALVI 1958, 73–82; SZABADFALVI 1963; WEINER 1964.

⁶⁴² KOERING 2021.

⁶⁴³ WEINER 1964, 7.

⁶⁴⁴ VAJKAI 1944, 58, 68.

összefüggnek,⁶⁴⁵ lehetnek fogadalmi áldozati és ünnepi tárgyak is, ráadásul a sütemény-negatív eredeti rendeltetése nem tisztázott tökéletesen, felhasználásával zarándokjelvény is készülhet: alkalmas viaszképek, viaszlapok sokszorosítására is, sőt fémdomborművek és papírmásé dísz tárgyak, kegytárgyak készítéséhez is. Maga a zarándokhelyekhez kapcsolódó árusítása is hozzájárulhatott a terjedéséhez.

Ezek a süteményformák jellemzően a 15. század második feléből valóak, a legtöbb a Rajna-vidéken készült és feltehetőleg karácsony, újév és húsvét alkalmával polgári háztartásokban, illetve kolostorokban készítették a vendégeknek.

A mézeskalácsok tematikája igen széles skálán mozog, így a kiemelt egyházi ünnepekhez kapcsolódóan megjelennek az erőteljes teológiai tartalommal bíró motívumok, köztük a Pietà, a Szent Arc (445. kép), az Agnus Dei, a fiait tápláló pelikán és a Krisztus a szőlőprésben (447. kép). Az utóbbit ábrázoló, egyik ránk maradt emléken a metszetekre jellemző módon feliratok is láthatók, Krisztus szavai a következők: „*Magam tapostam a sajtót, népemből senki sem volt velem*”, az ige folytatása: „*Indulatomban összetapostam, haragomban összetiportam őket. Vérük így ruhámra fröccsent, egész öltözetem vérfoltos lett.*” (Iz 63,3). Előtte térdel Mária, szavai a következők: „*Az én szerelmem fehér is, piros is*” (ÉÉ 5,10). A háttérben két próféta alak van, írásszalaggal a kezében: „*A tulajdonába jött, de övéi nem fogadták be.*” (Jn 1,11) és „*felülről jön*” (Jn 3,31). Mindez visszafelé. A süteményformával teljesen megegyező van a berlini Kunstgewerbemuseum gyűjteményében (448. kép).⁶⁴⁶

Jellemzőek, elterjedtek a divatos bibliai jelenetek, akár az Ádám és Éva kompozíciók és az angyali üdvözlés, illetve az egyes szentekhez kötődő kultusz leképeződése nyomán fordul elő Szent Katalin imagóban való ábrázolása, vagy éppen mártíromságának narratív jelenete.⁶⁴⁷ Hazai emlék a nagyvázsonyi Kinizsi-vár ásatásakor előkerült egy a Krisztus megkísértését ábrázoló patrica is, így több emlék is jelzi, hogy a késő középkori Magyarországon is ismert tárgyegyüttesről van szó, bár úgy tűnik csupán főúri, udvari közegekben terjedt el.

⁶⁴⁵ Az aprócska viaszfigurákat – amelyek egy-egy testrészt, állatot vagy férfi, női alakot ábrázolnak – a Mária közbenjárását kérő hívők helyezték az oltárra, ha kérésük meghallgatást talált. A figurákat a búcsújáró helyeken a mézeskalács árusoknál lehetett megvásárolni, hiszen ők rendelkeztek a készítésükhöz szükséges méhviasszal.

⁶⁴⁶ *Mézeskalácsforma a Krisztus a szőlőprésben jelenettel*, 15. század második fele (égetett agyag, 10,4 × 10,4 cm, Kunstgewerbemuseum, Berlin, Inv. Nr. 1886,165.)

⁶⁴⁷ *Mézeskalácssütőforma Szent Katalin vértanúságának jelenetével*, 15. század (terrakotta, 12,6 × 1,2 cm, Budapesti Történeti Múzeum, Budapest, ltsz. 2005.4.1), ld. „LÁTJÁTOK FELEIM...” 2009, Kat. T27 (Végh András).; UM DIE WURST 2005, Kat. 4/12.

A rajtuk megjelenő képi tematikák kapcsán elmondható, hogy a kályhacsempékhez képest rétegzettebb, elvontabb ikonográfiai kompozíciókkal is találkozunk. A fiókáit etető pelikán mindkét műfajban gyakori téma, míg csupán témabeli analógiát találunk a Mária az egyszarvúval jelenet érdekes – és ahogy láttuk több helyütt fellelhető – ikonográfiai megoldására. Hasonlóan ritka jelenet a mézeskalácsformán felfedezhető betlehemi gyermekgyilkosság.⁶⁴⁸

Az egyházi ünnepek mellett egyértelmű, hogy szerelmi zálogként, jegyajándékként és lakodalmakra, keresztelőkre is sütöttek mézeskalácsot. Jellemző, hogy a fiatalok kedvesüknek, vagy éppen gyerekeknek adják. Ez motívumbeli és funkcióbeli sokféleséget is jelent. Szerelmi ajándékként sokkal inkább a piacon vásárolt kifejezetten világi ikonográfiával díszített darabok jöhetnek számításba.

A világi irodalomból vett jelenetek közt visszatérő téma a Parisz ítélete (455. kép), amely Kószegről is ismert,⁶⁴⁹ Orpheus története, a vadászat, a szerelmesek légyottja, és a kevésbé obszcén, de megmosolyogtató – és a funkció tekintetében elgondolkodtató, talán lakodalomhoz kapcsolódó – dildóvásárlás jelenete is (az előtérben az áruból elcsenő kutyussal) (209. kép). Divatos a táncoló paraszt, a lantot pengető nő, a lovas alak (később huszárfigura, úri hölgy, borozgató nemesurak, török basa), küzdő lovagok, de népszerűek az állatdíszes – legyen szó lóról, oroszlánról, galambról, madarokról – és virágmintás darabok is.

A bibliai jelenetek és mitológiai témák mellett ugyancsak hatalmas anyagot tesz ki a címeres díszű modellek száma.

A búcsúünnepek profán oldaláról keveset tudunk, de bizonyos, hogy készültek kifejezetten itt megvásárolható tárgyak, köztük búcsúfia, kegyeszerek, imakönyvek, fogadalmi tárgyak, mézeskalács készítmények.⁶⁵⁰ Így egyrészt a funkció, másrészt a készítéstechnikai sajátosságok

⁶⁴⁸ Két verzióban is megjelenik a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményében: *Mézeskalácsforma a betlehemi gyermekgyilkosság jelenetével*, 16. század (jávorfá, 10,5 × 1,1 cm, Iparművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 18854), vö. WEINER 1981, Nr. 3.; RADOCSAY – FARKAS 1972, Nr. 91. Illetve *Nyomóforma (patrica) a betlehemi gyermekgyilkosság jelenetével*, felirata: KAIN KONIG SAL UBER MICH WERDEN VF DESER ERDEN, 1500 k. (agyag, 9 × 12 × 1,3 cm, Iparművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 18855), vö. WEINER 1981, Nr. 2.; RADOCSAY – FARKAS 1972, Nr. 41.; WEINER 1960, 115–118.

⁶⁴⁹ A téma népszerű volt a humanisták körében is, hiszen három – – életút közti választás jelképe is egyben. Vö. MARTIN LUTHER 2016, 76–77. KAT. 56. (Katrin Herbst)

⁶⁵⁰ Hazai példákhoz lásd: PETNEKI 1994, 352–393.; SZALONTAI 1977; BARNA 1987, 367–380; BÁLINT–BARNA 1994.

is átvezetnek minket azokhoz a tárgyakhoz, amelyek a világi terekben, de vallásos funkcióval rendelkeznek. Ilyenek azok a zsebformátumú szobrocskák, amelyek készítése során a nyers, könnyen formázható agyagot kettős nyomóforma közé préselték, majd kiégették (461–465. kép).⁶⁵¹ Ez a módszer az elő- és hátoldalból összeállított alakok sorozatban való gyártását tette lehetővé,⁶⁵² mely már magában is jelzi e tárgyak iránti kereslet mértékét, de e tárgyakra való igény új vallási szükségletét is. Mechanikus módon, dúccal készültek, de értékük nem önmagukban értelmezhető, hanem az eredetire való utalásban, illetve a megtett (zarándok)útra való emlékeztetésben.

Ezek nem személyes megrendelésre készült alkotások voltak, hanem piacra készültek, könnyen hozzáférhetőnek kellett lenniük és a nagy számban való elkészítésük is kívánatossá vált, ami azonban másfajta minőséget jelent, nem az egyediség és a minőség, hanem maga a birtoklás (a vásárlás folyamata) és a tárgy általi reprezentáció (a vallásosság mértékének fokmérője) válik fontossá. A sokszorosítás révén tömegcikké, ezáltal pedig vásárokon és búcsúkon megvásárolható terméké lettek a szentképek.⁶⁵³ A technikából adódóan folyamatosan képesek voltak megújulni, gyorsan reagáltak az ízlés változására és érzékenyebbek tudtak lenni a friss ideológiai áramlatokra és a divatra is, s lehetővé tették a devóciós képek birtoklását minden társadalmi réteg számára. Tömegesen készültek, sokszor festetlenek voltak, egyszerűek, olcsóak, sőt akár hibásak is.

A kutatás során azt tapasztaltam,⁶⁵⁴ hogy a devotio moderna felhívása a vallás mélyebb és *személyes* átélésére, párhuzamos azon magánajtatosságot szolgáló tárgyak elterjedésével, amelyek *sorozatgyártással* készültek. Ez a konfliktus tette igazán izgalmassá e – sok esetben a minőség tekintetében művészi értéket nem vagy kevéssé képviselő – tárgyakat.⁶⁵⁵ Ahogy a kályhacsempék, a mézeskalácsformák, úgy e szobrocskák készítői is sokszorosító eljárást alkalmazva készítettek a témákat tekintve színes árukat, amelyek aztán hihetetlen távolságokra is eljutnak.

⁶⁵¹ GRIMM 2011, 14–15.

⁶⁵² Nem beszélve arról, hogy a modellhez készített mintadarab átfaragható, kiegészíthető, így a présformákat is könnyedén elkészíthették a legkülönbözőbb variációkban.

⁶⁵³ SZILÁRDFY 1995, 7.

⁶⁵⁴ ISÓ 2022B, 93–106.

⁶⁵⁵ A kisméretű cserépszobrokról további irodalommal: MEZEI 2018B, 29–46.

Maga a sokszorosítás nem feltétlenül jelenti, hogy az adott alkotás így olcsóbb és könnyebben elérhető a nagyobb közönség számára. Jó példák erre a már említett papírmásé (cartapesta) alkotások, amelyek ugyan olcsó alapanyagból készültek, de festésük (akár aranyozást is kaphattak) révén – tehát a hozzáadott művészi érték és a ténylegesen is drága festékanyag okán – vonzó volt a nemesi réteg számára is birtoklásuk. Nerroccio de' Landi (1447–1500) műhelyéről egy leltár révén tudjuk, hogy a cartapesta technikával készült tárgyak alaptermékek voltak (466. kép).⁶⁵⁶ Ebben az esetben pedig nemcsak használati tárgyakra gondolhatunk, mint a tükörkeret, de a falakat díszítő dombormű alkotásokra is (467. kép).

A szériatermékek sorát gazdagító szobrok korabeli ájtatossági használatát mutatja a Hedvig-kódex miniatúrája, melyen maga a szent jelenik meg, ahogy bal kezében rózsafüzért és imakönyvet tart, míg jobbajával egy *Madonna a Gyermekkel* szobrocskát szorít magához (468–469. kép).⁶⁵⁷ Az ábrázolt szent és a szoborban megjelenített Mária kapcsolata közvetlen, intim, nem külön térben jelennek meg és nem hieratikus nagyságba helyezettek, ellentétben a Hedvighez (1374 – 1399) imádkozók alakjával. A szent olvassa a szöveget és közben nézi, kezében tartja, megérinti az ima tárgyát, tehát a 14. század közepén – a kódex 1353-ból való munka – így képzelik, ilyennek látják az ájtatos, szentéletű embert, a helyes vallásgyakorlatot: He dvig mint pozitív magatartásmodell jelenik itt meg. A lengyel királynő 14. század elején

⁶⁵⁶ RENAISSANCE SIENA 2008, 208–212. (Kat. 52.)

⁶⁵⁷ Sokszorosítással készült cserépszobrokat többet is ismerünk a középkori Magyar Királyság területéről: *Madonna szobrocška*, 15. század vége – 16. század első fele (fehérre égetett agyag, 9,3 × 2,8/3,2 × 2,5 cm, Budapest I., a budai királyi palota korábbi ásátásából, az ún. Gyilokjárós udvarból, XXVI. gödör, Gerevich László ásátása, Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeuma, Budapest, ltsz. 51.2658), „LÁTJÁTOK FELEIM...” 2009, Kat. T34 (Magyar Károly); *Szent Katalin szobrocška*, 15. század vége – 16. század első fele (fehérre égetett agyag, enyhe rózsaszínes elszíneződéssel, 8,5 × 2,7/3 × 2,5 cm, Budapest I., a Szent György tér DNy-i részén [az egykori királyi istállóépület É-i tömbje környékén] folytatott ásátásokból, 98/9 szelvény, Magyar Károly, Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeuma, Budapest, ltsz. MK 89/9), Szent Borbálaként közölve: „LÁTJÁTOK FELEIM...” 2009, Kat. T35 (Magyar Károly); *Gyermek Jézus szobrocška*, 15. század vége – 16. század első fele (sárgás rózsaszínre égett agyag, 3,7 × 2 × 1,3 cm, Budapest I., Toldy Ferenc utca 8–10., Kovács Eszter, Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeuma, Budapest, ltsz. 99.103.8), „LÁTJÁTOK FELEIM...” 2009, Kat. T36 (Magyar Károly); *Szent Kristóf-szobor Klastrompusztáról*, 15. század első fele (terrakotta, 11 cm, Kovalovszky Júlia, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. RK 68.8.1-41.5.C), „LÁTJÁTOK FELEIM...” 2009, Kat. T25 (Wehli Tünde), ill. Felső-Magyarországról minimum 14 szobrocška ismert, vö. GOTIKA 2003, Kat. 8.3.8; és HOŠŠO 2013, 549. Köztük egy, a *Mária és a gyermek Krisztus* megegyezőnek tűnik a BTM 51.2658 leltári számú darabjával.

lejegyzett legendájában életre kelő megfeszített Krisztus is szerepel.⁶⁵⁸ Ráskay Lea⁶⁵⁹ Árpád-házi Margit kapcsán pedig azt jegyezte le 1510-ben kelt legendájában, hogy gyakran látták az apácát kezében a feszülettel: „*És tehát Urunk Jézus Krisztusnak feszületének öt sebeinek helyeit gyakorta nagy bőven ő könnyhullatásával megöntözvén, ő szájával megcsókolgatja vala. Azonképpen térszen vala az ő szent szülőjének képének is, akit e szűz nagy kívánattal tisztel vala. Az eleven szent keresztjét mindenkoron önála vagy ömellelte tartja vala, úgyhogy nemcsak vigyázzván, de még alván is tisztelné a szent keresztjét.*”⁶⁶⁰

4.2.5. A tárgyakhoz kapcsolódó gyakorlat – a devóció szolgálatában

Ha nem is lehetünk biztosak abban, hogy a fenti személyek ilyen módon végezték a napi imáikat, e források arról adnak képet, hogy a korszak embere számára ezt jelenti és így képzelte el a vallásosság egy magasabb fokát és annak eszközeit. A kisméretű szobor mint az áhítatgyakorlat eszköze, plasztikus átélést kínál, segítségükkel a szentek emberileg, fizikailag kerülnek közel a hívőkhöz.

Míg a misén való részvétel nem kellett, hogy intellektuális jelenléte is jelentsen, az ima sem feltétlenül ilyen: az elmélyültség az illető hívő lelki buzgóságának felel meg a léleknek kedves repetitív imával, melyet a kéznek kellemes gyöngymorzsolgatás kísér.⁶⁶¹ Korabeli szerzők is segítettek a laikusokat az imádságos életben. A legtöbb mű⁶⁶² feltűnően következetes és hasonló az instrukciók tekintetében, amelyeket az otthoni jámborság kapcsán fogalmaztak meg. Mind ajánlja a memorizált szavak ismétlését és elmélkedést a szent igazságokról, a laikusokat a napi imára buzdítják. A szülő kötelessége az imádat megfelelő formáit az elvárt módon

⁶⁵⁸ KLANICZAY 2000, 220, FREEDBERG 1989.

⁶⁵⁹ HAADER 2009, 53–78.

⁶⁶⁰ „*es tahat vronk iesus cristusnak/fezevletinek evt sebynek he /leyt gyakorta nagy beuen ev /kevn hullatasauul meg evtevez/uen • ev zayauul meg chokolga/tya vala • Azonképpen tezen vala /az ev zent zuleenec kepének es • /hog kyt ez zent zuz nagy keua /nattal tyztel vala • Az eleuen zent /keresztfat myndenkoron ev nála/vagy ev mellelte tárgya vala • /vgy hog nem chak vigyazuan • /de meeg aluan es • tyztelneye az /zent keresztfat • ...*”

Szent Margit legendája, 1510, OSzK, MNy 3, Kiadása: P. BALÁZS 1990; ill. KLANICZAY 2000, 177–178, 190–193.

⁶⁶¹ MACCULLOCH 2011, 60.

⁶⁶² Mint a 14. század közepéről való ferences szerzetes által írt *Meditationes vitae Christi*, vagy domonkos szerzetes Girolamo Savonarola prédikációi a 15. század végéről és Carlo Borromeo érsek kiáltványai a 16. század végéről.

instruálni a gyermekei felé, s a ház fejének kötelessége elől járnia az imában a családja és szolgálói előtt, míg e szerzők szerint az egyéni az imát ösztönzi és segíti, ha a devóciót csendben és elkülönülve végzik. Rendben való a koncentráció fokozására és az imádatban útmutatásul szolgáló, a laikusokat segítő textusok, képek és tárgyak (!) használata, ami az összpontosításban is hangsúlyos szereppel bír.⁶⁶³

Magán imádságoskönyvek, szerény méretű képek, amelyek az intimitást fokozzák, az elmélyülést segítették, és ezzel együtt kézzelfoghatóvá (sőt, elérhetővé) tették a devóciós gyakorlat tárgyát. E tárgyak az egyén gazdagságát és rangját tükrözték, s a legkülönbébb tárgytipusokat jelentik a pergamenektől az aranytárgyakig, az elefántcsonttól az agyagig. E tárgyakat a tulajdonosok gyakran megsókölték, simogatták, kézbe vehették (aminek következtében gyakran kopást szenvedtek el előfordul, hogy mára már nem felismerhető szenteket ábrázolnak, akiknek elmosódtak jellemvonásaik, ahogy a kézbevitelre utalnak a mindkét oldalukon megfestett képek is).⁶⁶⁴ Úgy gondolták, hogy e tárgyak segítik használójukat abban, hogy a világi aggodalmaktól a mennyei szemlélődésig jussanak el a meditáció, illetve kontempláció során: „*És reggel, amikor felébredsz, (azt szeretném, hogy) vedd magadra a Szent Kereszt jelét és mondd el a Miatyánkot, az Ave Mariát és az Apostoli hitvallást... Este, még mielőtt nyugovóra térsz, ugyanúgy vedd keresztet és mondd el a Miatyánkot, az Ave Mariát és a Visita quaesumus kezdetű könyörgést.*”⁶⁶⁵

A nőknek például ajánlják e szövegek, hogy Máriát utánozzák, s imádkozzanak úgy, ahogy Őt látják az angyali üdvözlés jeleneteken: térdeljenek az imapulthoz olvasni és elmélkedni. A 15. századi prédikátor, Sienai Szent Bernardin arról prédikált, hogyan kellene arra mindig emlékeznie a nőnek, hogy „*Szépségét és finom báját az Isten adta, csak használja jól... Legyen (a lány) ékes és gyöngéd, mindenben megfontolt és szerény. Ha annyi időt töltenének lelkük szépítésével, mint testükével, olyanokká lennének, mint Szent Katalin.*”⁶⁶⁶ Az idézett textus pedig jelzi, hogy a szent legendáját illet ismerni, példabeszédként szolgálhatott.

A gyermekekkel kapcsolatosan is vannak források, amelyek azt dicsérik, ha az anya imákat tanított a gyermekének, és ha az tudja a Miatyánkot, az Ave Mariát, a Hiszekegyet, az

⁶⁶³ A témához bővebben: OS 1994; RINGBOM 1965; BELTING 1994.

⁶⁶⁴ Jó példa erre: *Krisztust ábrázoló káma*, 1200–1400 (szteatit, 2,9 × 2 × 0,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, ltsz. 1987.23)

⁶⁶⁵ OLIVA 1571.

⁶⁶⁶ Idézi Katherine Tycz, ld. MADONNAS & MIRACLES 2017, 18. Origo nyomán (ORIGO 1962, 47.)

Üdvözlégyet, a Qui habitat-ot. Egy levelezésben az is elhangzik egy ifjú kapcsán, hogy „*Zuan Francescho kiválasztott magának egy szegény embert, akinek minden pénteken alamizsnát ad és minden nap azt mondja, hogy imádkozik a Szűzanyához érte és Szent Sebestyénhez, hogy megvédje a pestistől.*”⁶⁶⁷ A gyermekek tárgyai között a fentebb említett apácamunkákat érdemes felidézni, amelye a családból és gyermekségükből kiszakadt kislányoknak nemcsak játéka volt, hanem segítségükkel Mária Krisztus iránti szeretetét imitálták, az együttérzés és együtt szenvedés állapotát segítette elérni. Ehhez kapcsolódik a 14. század közepéről való ferences szerzetes munkájában olvasható részlet: „*Csókkold meg a jászolban fekvő gyermek Jézus gyönyörű kis lábacsáját és könyörögj az Anyjához, hagyja őt egy kis ideig reád. Vedd fel és tartsd a karjaidban. Nézd az arcát áhítattal és csókold meg tiszteletteljesen és gyönyörködj benne.*”⁶⁶⁸

4.2.6. A szobrok és képek helye a magándevócióban

A szobrok az istenközeli lét lehetőségét hordozzák magukon, a misztikus élmények elnyerésének lehetőségével és a szentség átélésével kecsegtetnek, ennek felismeréséhez elegendő Clairvaux-i Szent Bernát látomására gondolnunk, mely során egy Szűz Mária-szobor előtti elmélyült imádkozása alatt a szobor megelevenedett és kebléből tápláló anyatej hullott Bernát szájába (470. kép). A legenda a szoborban fizikailag megjelenő, jelenlévő Máriát mutatja, egyike azon devóciós képeknek és tárgyaknak, melyek előtt szentek nyerik el látomásaikat.⁶⁶⁹

⁶⁶⁷ Idézi Maya Corry, vö. MADONNAS & MIRACLES 2017, 35. Chambers és Pullan nyomán (CHAMBERS – PULLAN 2001, 267.)

⁶⁶⁸ Idézi Maya Corry, vö. MADONNAS & MIRACLES 2017, 92. Ragusa és Green nyomán (RAGUSA – GREEN 1961, 38.)

⁶⁶⁹ A téma hatalmas: Assisi Szent Ferenc *Három társ legendája* szerint a Szent Damján-templomban a megfeszített Krisztus képe életre kelt és szólt hozzá a buzgó imádságot követően: „*Ferenc, Ferenc, menj és javítsd meg a házamat, mert látod, hogy romokba dől.*” A németalföldi festményeken oly gyakorta megjelenített intellektuális vízió-képeket is érdemes felidézni. A donátor imádkozó alakja Szűz Mária mellett imádkozik, nem fókuszálva a Szűzre, hiszen az valójában nincs ott (*In mentis sue oculis*).

Alexandriai Szent Katalin is egy *Mária a Gyermekkel* ikon által jutott el az istenhithez, megtérését ábrázolja a báti mester táblaképe is (471. kép).⁶⁷⁰

A szobrokhoz kapcsolódó misztikus élmények és az átélés magasabb fokának egyik plasztikus példája az, amit Margaretha Ebner, a Dillingen közeli Mödingen apácája jegyzett le. A misztikus 1344-ben, a konfessorától (gyóntató) ajándékot kapott, egy gyermek Jézus-babát. Az apácára figyelemre méltó hatást gyakorolt az ajándék és misztikus látomásokban részesítette. *„Lényeges, hogy a gyermeki játékhoz hasonlóan a tárgy által reprezentált valóságot nem az objektivitásban, hanem a szubjektív élményben igyekeznek megadni. S valóban leginkább a gyermekek babázására emlékeztet, amikor Margarethe Ebner elmeséli, miként vette ki a gyermek Jézus képét a bölcsőből, mert éjszaka »huncut« volt, és nem hagyta őt aludni; miként vette ölébe, miként beszélt hozzá, miként fektette kibontott keblére, hogy megszoptassa; s hogy megrettent, amikor »szájának emberi érintését« érezte mellén. S ez a játék már erotikus-patologikusba csap át, amikor arról beszél, hogy éjszaka a megfeszített Krisztus egy életnagyságú szobrát vitte ágyába, s azt a saját testén nyugtatta.»*⁶⁷¹

Az otthonok szentképekkel való díszítését árnyalja Adam Olearius (1599 – 1671) az 1630-as években megtett orosz útjáról szóló beszámolója,⁶⁷² amelyben azon megfigyeléseit is közzétette, miszerint Oroszországban – ahol nagy erőt tulajdonítanak a képeknek⁶⁷³ – nem teszik szentek képmását és bibliai jeleneteket a kályhákra, hiszen azok megszenteltségének lennie, ha hátsó felükkel érintenék őket.⁶⁷⁴

4.3. Összegzés

⁶⁷⁰ *Alexandriai Szent Katalin*, 1430 körül (tempera és arany, fa, 88 × 66 cm, Keresztény Múzeum, Esztergom, ltsz. 54.2)

⁶⁷¹ Hans Belting idézi Dagobert Freytől: BELTING 2000, 441. További példákat találunk: KLANICZAY 1994.

⁶⁷² Útleírása 1647-ben jelent meg először Schleswigben (Offt beehrte Beschreibung Der Newen Orientalischen Reise, So durch Gelegenheit einer Holsteinischen Legation an den König in Persien geschehen), sok kiadást megért már a század során, és rövidített változata magyarul is olvasható: OLEARIUS 1969.

⁶⁷³ OLEARIUS 1969, 107.

⁶⁷⁴ „(...) Nem is adnak más vallásúaknak szentképeikből, attól való féltükben, hogy azok majd nem illetik kellő tisztelettel. Így persze ugyancsak haragszanak ránk, hogy szentképekkel, kivált a keresztre feszített Krisztus képével díszítjük kandallóinkat, és aztán a hátsó felünkkel nekitámaszkodunk.” Ld: OLEARIUS 1969, 107.

A magándevóciót elősegítő tárgyak és képek sokfélék lehetnek mind műfajukat, mind témájukat tekintve. Közös bennük, hogy imára *szólítanak*, dialogikus kapcsolatot képesek teremteni, átlelkesítik használójukat. Ez az, amit a vallásos tartalmú tárgyak esetén egyértelműen felismerünk, míg a világi jellegű tárgyaknál valamiféle kapaszkodót ad: számolnunk kell azzal, hogy hasonlóan intenzív, dialogikus kapcsolat lehetséges ezek esetén is, evokatív funkcióval, szórakoztató funkcióval bírnak, s a vallásos témák mellé festve a szemlélőt biztatják az elmélyült, önmagát kritikával szemlélő-vizsgáló gondolkodásra, mintegy a nevetve tanulás elvét használva. E témák talán nem elég méltóságteljesek az akkurátus kutatás számára, de olyan tárgyakról és ikonográfiai toposzokról van szó, amelyek a középkor képi világának egy igen jelentős szeletét alkotják. A középkori világgép a 15. század utolsó harmadára átalakulóban van és ennek ikonográfiai következményei is megjelennek. Úgy tűnik, e figurális ábrázolásokon nem annyira narratív összefüggéseket kell keresnünk, hanem sokkal inkább a késő középkori lovagi történetek és az azokat kifordító–csúfoló alkotások toposzként önállósuló, a világi ikonográfiájú tárgyakon gyakran visszatérő képeinek válogatott gyűjteményét látjuk magunk előtt, képi idézetgyűjteményekként kell olvasnunk őket. Az egyik leggyakoribb és legnépszerűbb ábrázolás ezeken a hordozókon Szent Györgyé, illetve a vadember-motívumé. Népszerű még a testi szerelem és az égi szeretet ellentétére utaló „szerelmes” párok ábrázolása, amely a populáris humortól sem mentes. Ehhez izgalmas adalékokat szolgáltat a besztercebányai Ebner-kályha és a budai „raurisi” kályha töredékein keresztül is.

Bármelyik alkotás kapcsán elmondható, hogy nézőnként változik az értelmezési lehetőség és annak korlátai, azonban egy kultúra sajátos, beszédes elemeit vázolhatjuk fel a segítségükkel. A kályhacsempék ikonográfiai, képi logikájához mindenképpen adalékkal szolgáltak a más emlékeken kiterjedtebb, épebb formában ránk maradt képciklusok, ahogy a növényornamentika tartalmi értéke is érzékelhető: külön mezőkön, kályhacsempéken jelennek meg – ahogy például a kazettás famennyezeteken –, de ugyanazon logika mentén adnak háttérrel, helyszínt, ahogy a zöld szobák és a kisebb tárgyak esetén is.

A világi falképek kapcsán írta Marosi Ernő, hogy *„Megjegyzendő, hogy a kályhacsempék ábrázolási anyaga teljes mértékben ugyanebbe az ikonográfiai körbe illeszkedik, amelynek népszerűségét és elterjedési körét faliszőnyegtől játékkártyáig a profán ábrázolás-kultúra*

számos műfaja jelzi.”⁶⁷⁵ Ennek megfelelően láthattuk, hogy a világi művészet és a világi terek (akár vallásos) képei a kályhacsempéken is megjelenő ábrázolások megértéséhez segíthetnek minket közelebb jutni, amelynek során a középkor képi tematikáját és a műveltség kérdését is árnyalhatjuk: körvonalazódik, melyek a jellemző jelenetek, mire utal szerepeltetésük és mit jelentenek a sajátos ikonográfiai megoldások.

A mázascserépkályhák sok esetben kifejezetten drága, nem minden réteg számára elérhető fűtőberendezések voltak, s a rajtuk megjelenő képi nyelvben a kölcsönhatások összetettsége érhető tetten (amely a népi cserépkályhákon leegyszerűsített, máz nélküli változatban jelenhet meg, falusi mesterek keze nyomán): a késő középkori hagyományok – mint a moralizáló lelkiségi irányzat – találkoznak a reneszánszra jellemző „rafináltsággal”, a korszak sajátos modernitásával, melyben megjelenik a társadalom kritikája és a személy felelőssége, a jellem rejtelmeinek kutatása és kifigurázása: miközben mindez néhol a humor, a gúny, a szatíra köntösébe öltözik, esetleg az életöröm és a szép keresése vagy épp a társadalom alakíthatóságába vetett hittel párosul. A képeken mindezek sokszor a feje tetejére állított világ toposzát használják fel, esetenként maníros megoldásokat jelentenek.

Fontos kiemelnünk, hogy éppen a *mundus inversus* ikonográfiai toposza az,⁶⁷⁶ amely a legmeghatározóbbnak tűnik, ha az ábrázolások közt érzékelhető hangsúlyeltolódást akarjuk megfogni, s ebben összességében nemcsak Brant műve a jelentős, de a nürnbergi Hans Sachs (1494–1576)⁶⁷⁷ és a karneváli világ megfogalmazásáról jól ismert François Rabelais (1494–1553) munkái is,⁶⁷⁸ hogy csak a legemblematisabb alkotókat idézzük fel. Áthatja az „elsőre semmi sem az, aminek gondolnánk” érzete a képi világot: ahogy a lombornamentikában vesznek el mondanivalóval bíró motívumok, ahogy minden és mindenki kifordul magából, a rendes, megszokott, hétköznapi dolgok tótágast állnak. Ráadásul az ablak-motívum

⁶⁷⁵ A világi falképek a középkori Magyar Királyság emlékanyagának töredékességüknél fogva nem túl vonzó anyagát képezik, s bár hiányzik a nagy átfogó feldolgozásuk, fontos tanulmányok és áttekintő munkák is születtek már: MAROSI 1990, SZMODISNÉ ESZLÁRY 1991, MIKÓ – SZENTKIRÁLYI 1987, 105–106; FIALA 1987, 246–260; A lombornamentika típusának összefoglalásához: MÖLLER 1995, 100–117. GOTIKA 2003, 683–688, SMOLÁKOVÁ 2003, 499–507. A besztercebányai és zólyomi világi falképekről a középkori Zólyom vármegye (elsősorban templomi) falfestészeti emlékeinek kontextusában legutóbb: JÉKELY 2021A, 47–63.

⁶⁷⁶ Camille jegyzi meg, hogy a női cselek ikonográfiai toposzára jellemző, hogy megjeleníti, hogy a nő győzedelmeskedik a férfi fölött, de éppen a fordítottját jelenti, vö. CAMILLE 1998, 33.

⁶⁷⁷ Róla röviden és magyarországi recepciójáról a 489. lábjegyzetben esett szó.

⁶⁷⁸ BAHTYIN 2002

segítségével is a kép és a valóság síkjait mossák össze a néző megcsalatkozásában bízva, ahogy az ékszerek esetén is visszatérő jellegzetesség, hogy valamit elrejtjenek. Messzire vezetne, de épp e visszatérő és szinte mindent átható jelenséghez meg kell említenünk egy meglepő emlékművet, a középkori „pop-up” és a kihajtható fülekkel rendelkező, interaktív kötetek csoportját, hiszen kifejezetten azzal játszanak, hogy valami mást mutatnak elsőre, mint amilyenek valójában: megtaláljuk köztük a számon lovagló nő alakját is, amelyet, ha felhajtunk, meglátjuk, hogy valójában a Phyllis cipelő Arisztotelész. Ezek a jelenetek és műfajok is – talán mondhatjuk, hogy nem véletlenül – idővel a felekezetek közti vita, illetve a képi propaganda hatékony eszközeivé váltak (472–474. kép).⁶⁷⁹

Érdemes mindezek mellett utalnunk arra a folyamatra is, amely az egyes ikonográfiai témák kutatása során többször visszatérő jelenségnek látszik: az először a miniatúrafestészetben megjelenő és elterjedő képek kerülnek át a sokszorosítással előállítható felületekre (ilyenek a metszetek mellett a kályhacsempék és a mézeskalácsformák is), hogy aztán (majd a nyomtatott könyvek nagyobb elterjedésének idejében) újra az egyedi alkotások és a kézzel festett könyvek sajátjai legyenek.

⁶⁷⁹ A témáról monografikus igénnyel: SCHMIDT 2006A, SCHMIDT 2006B, SCHMIDT 2017, SCHMIDT 2018.

5. A tárgyi kultúra megváltozása: a metszetek hatása a késő középkori kályhacsempék díszítettségére és a műhelygyakorlatra

A kályhacsempék díszítéséhez használt nyomódúcot kezdetben feltehetőleg maguk a fazekasok készítették, később pedig asztalosok lehettek segítségükre, ahogy azt is feltételezzük, hogy a fából vagy cserépből készült negatívokat a kvalitásos darabok esetén a fafaragásban járatos művészek készítették.⁶⁸⁰ Ahogy azt a korábbiakban is láthattuk: a minták más művészeti ágakban is elterjedt toposzokat vonultatnak fel, amelyek akár konkrét előképekre is vissza vezethetők. Ezeket a népszerű, közkedvelt motívumokat széles körben másolták, így a műhelyek közti kapcsolatok vizsgálatát nem könnyítik, de a műhelygyakorlatok átalakulását annál inkább árnyalják a földrajzilag és időben is tág határok között kimutatható mintavándorlások.

A művészeti ágak egymásra való hatása, a nagyművészetek hatása az iparművészetre – ha egyáltalán értelmezhető ez a felosztás a középkori művészet tárgyalásakor –, vagy az udvari művészet kihatása az adott régióra, visszatérő kérdése a művészettörténetnek az egyes emlékek kapcsán. A kérdés összetettségét és a műfajok közötti kölcsönhatás összetett kérdését fémjelzi Hoffmann Edith irányadó megközelítési módja,⁶⁸¹ közelebbről is a jól ismert tanulmánya az Iparművészeti Múzeum brüsszeli kárpitjáról.⁶⁸² Egyébiránt mára a metszetek hatása,⁶⁸³ ahogy a táblaképfestészetre, úgy a kályhacsempékre is közhelyszerűnek számít, melyről kifejezetten E. S. mester munkássága és egyes leletek kapcsán a szakirodalom is szól,⁶⁸⁴ azonban ennek mibenléte, jellege és jelentősége, hatásmechanizmusa nem került tárgyalásra, illetőleg a magyar

⁶⁸⁰ Erről a problémáról beszéltünk a besztecebányai Bothár-műhely működése kapcsán, ld. 3.4.3.-as fejezet.

⁶⁸¹ HOFFMANN 1937, 1–30.

⁶⁸² HOFFMANN 1915, 105–148. WEHLI 2006, 205–217.

⁶⁸³ A metszet mint médium és képi forrás egyszerre eszköze a hétköznapi életnek (elegendő a magánjátatosságot szolgáló szentképekre gondolnunk) és a mesterembereknek, művészeknek segédanyaga mint előkép. A középkori művészet, műveltség és vallásosság értelmezése során megkerülhetetlen emlékananyag.

⁶⁸⁴ FRANZ 1969, 57–60, ROSMANITZ 1994, 295–299. ROSMANITZ – STELZLE-HÜGLIN 1994, 58–69. A reprezentatív erő egyik leglátványosabb emléke a hohensalzburgi érseki vár Aranyszobájában álló késő gótikus kályha a 16. század elejéről. A kompozíciókhoz itt is E. S. mester metszetei szolgáltak előképkül. Többszínmázás fiókjai alul virágdíszesek, míg a felépítményen profán és szakrális tárgyú csempék sorakoznak.

anyagra való vonatkoztatása hiányzik,⁶⁸⁵ annak ellenére, hogy a „tárgyak” megértéséhez vezet közelebb a készítés folyamatának megértése is, ahogy arra számos kutató hívta fel a figyelmet a középkori „műalkotások” értelmezése kapcsán.⁶⁸⁶

A nagyjából 1470 és 1530 közé tehető időszak alatt készült kályhacsempék kompozíciói és kivitelezése több esetben is szemléletbeli változásról tanúskodik: a könnyen (olcsón és nagy mennyiségben) hozzáférhető, nagy távolságokra is eljutó metszetek népszerű témákat dolgoznak fel, s ezek mintalapként – illetve mintakönyvként – való alkalmazása adott volt. A kályhacsempék díszítésében a metszetek elterjedésével és a különböző mesterségekre való hatásával párhuzamosan tapasztaljuk ezt a fejlődést. A kályhacsempéken átgondoltabb komponálási módot alkalmaznak, kiegyensúlyozottabb a formálás, komplexebb témák jelennek meg, általánosabb a jól strukturáltság és az építészeti keretbe foglalás. A kályhásság ezzel módszereiben új lendületet kap, a minőségileg új fokozatot jelentő díszítettség újfajta formálási móddal párosul, melyre a metszetek előképként való alkalmazása hat, sőt feltételezésem szerint ez a kiváltója.

A kályhacsempék műfajából adódó technikai, kompozíciós és stílusbeli sajátosságok vezetnek minket a metszetek hatásának vizsgálatához. A metszetek hatása révén bekövetkezik a magasabb színvonalú kivitelezés igénye, mely a korabeli műhelygyakorlatra is hatással volt: a technikának fel kellett fejlődnie az új minőséget jelentő kompozíciók kivitelezéséhez. Feltételezésem szerint ennek hatására egyre jobban elválnak az egyes munkafolyamatok, tehát a díszítésbeli változásokkal (kiforrottabb kompozíciókkal) párhuzamosan kivitelezésbeli fejlődést is tapasztalunk. A következőkben ezt a feltevést kívánom bemutatni.

5.1. Importált motívumok, importált stílus?

A motívumátvételek alapján történő műfajok közti kölcsönhatás azt is jelenti a gyakorlatban, hogy a replikán megjelenő stílus is elsősorban átvétel, adódik az imitálásból. Tehát a metszetek stílus és téma közvetítők is, s technikai jellegzetességükből fakadóan gyorsan és olcsón terjesztenek újabb és újabb kompozíciókat, gyakorlatilag azonnal reflektálva a megjelenő

⁶⁸⁵ A kályhacsempén látható ábrázolás forrásaira igyekeztünk rámutatni a bevezetőben ikonográfiai megfontolások alapján, vö. 1.1.-es fejezet.

⁶⁸⁶ ANDERSON – DUNLOP – SMITH 2014, 4.

képigényekre. Azok a képi motívumok, amelyek megjelennek ezeken a hordozókon, előbb vagy utóbb a kályhacsempéken is felfedezhetőek, igazság szerint igencsak korán: a díszítést tekintve hamar megjelenik a divatos formák és díszítómódok átvétele. Ennek megfelelően a kályha – ami az életmód és a lakáskultúra része – képes illeszkedni a domináló stílusokhoz és annak árnyalataihoz. Ez azt is jelenti, hogy ugyanahhoz a forráshoz forduló, de egymástól teljesen független műhelyek is működhetnek párhuzamosan, viszonylag hasonló produktumokkal megjelenve, azonos motívumokat kínálva a piacon. Természetesen a stílus szolgai átvételén túlmutató megoldásokat is találunk, ahogy az egymással való versengést is érzékelhetjük, amely a technikai különlegességek alkalmazásában, és azok minél inkább tökélyre való fejlesztésében mutatkozik meg.

5.2. Átalakuló műhelygyakorlat? A kompozíció és motívum átvételének gyakorlata és határai

A kályhások munkamódszereinek megismeréséhez az írott forrásokból ritkán kapunk a megrendelés tényén,⁶⁸⁷ a javítások rendszerességén⁶⁸⁸ túl egyéb információkat. Legfontosabb és leghitelesebb forrásaink minden esetben maguk a kályhacsempék.⁶⁸⁹ A korszakban – a kivitelezés technikáját tekintve – több típusú kályha van jelen.⁶⁹⁰ A kályha működésbe állítása a csempe elkészítésétől a tényleges használatba vételig egy bonyolult, többlépcsős folyamat (melyet majd az esetleges javítási munkálatok is követnek, sőt, előfordul, hogy különböző használt kályhák ép fiókjából állítanak össze új alkotást). A kályhacsempék között megtaláljuk az egyedileg formázott darabokat, melyek mellett a negatív használatával, tehát sorozatgyártással készített csempék (szériatermékek) az elterjedtebbek.⁶⁹¹ A kályhacsempék hátoldalát korongozták, míg a cserépből készített vagy fából faragott (pozitív) mintapéldányról

⁶⁸⁷ IPOLYI 1874, 614; IPOLYI 2005, 40. A témában, a hazai anyagra összpontosítva összefoglalóan ld. a 3.1-es alfejezetet.

⁶⁸⁸ DIVÉKY 1914, 22, 54; VOIT 1954–1955, 46–87. A témában, a hazai anyagra összpontosítva összefoglalóan ld. a 3.1.-es alfejezetet.

⁶⁸⁹ PARÁDI 1957, 179–186.

⁶⁹⁰ CSEREY 1983, 82; BICZÓ 2009, 31–40; FELD 1987, 273.

⁶⁹¹ SABJÁN 2005, 355.

lehetett elkészíteni a fiókok előoldalához szükséges (negatív) modellt, mely a forma tönkremenetelig több tucat dombormű elkészítéséhez használható nyomóformaként szolgált. Az eljárás során, a kályhacsempe előlapján megjelenő domborművű díszítést a nyomóformába való préseléssel alakítják ki.⁶⁹²

Ezekon kívül a fent felvázolt, a metszeteket előképként alkalmazó eljárásról képi forrásaink nincsenek, csupán egy későbbi, festett, fajansz kályha egyik lapját festő mestert munka közben megörökítő emlékünknél van (475. kép). Tudomásunk van róla, hogy kifejezetten a kályhások részére is készítettek metszők mintalapokat, illetve mintakönyveket, így Sebald Beham, Jost Amman (1539 k. – 1591), illetve Georg Pencz (1500 k. – 1550) sorozatait is megtaláljuk kályhacsempeken (476–483. kép).⁶⁹³ Ez a jelenség pedig egy igen szembetűnő minőségbeli különbséget jelent. A korábbi kompozíciók főleg rajzosnak nevezhetők, az alakok lebegnek a csempe keretén belül, testetlenek, nincs igazán tömegük, ritkán használják kompozíciós elemként magát a csempe keretét és belső tagolását.⁶⁹⁴

A probléma, melyet esetünkben a kályhacsempek technikai sajátosságait jól ismerő és azokat kihasználó mester válaszol meg, nem más, mint hogyan lehet egy metszetet, mint síkbeli képi ábrázolást, átmenni dombormű formába, mely térbeli. Mindezt lehetőleg úgy, hogy ne csökkenjenek a kompozíciók erősségei, sőt, mivel annak imitálása a cél, szolgai módon való másolása sem elég a hű átvételhez, hiszen eltérő megformálási móddal operáló művészeti ágakról van szó. Azzal, hogy a megjelenítendő tartalmakat nem a kályhásnak kell megterveznie, hanem jó minőségű előképek állnak rendelkezésére, azok helyes, domborműként is értékelhető megjelenítése lesz a feladat: tehát a technikának is fel kell fejlődnie a kiforrottabb kompozíciók mellé, hiszen nem maradhatnak síkban. (Alig pár évtized múlva erre a kérdésre már más lesz megoldás, hiszen az 1530-as éveket követően majd a fajansz (festett) kályhák jelentik az új technikai forradalmat, másrészt pedig a reformáció fogja befolyásolni a megjelenített tartalmakat.⁶⁹⁵ Nálunk nagyobb hatású és karakteres kályhás-kultúrája a habánoknak lesz,⁶⁹⁶ de

⁶⁹² Részletesebben a témáról: TAMÁSI 1995, 19–138

⁶⁹³ ROSMANITZ–STELZLE–HÜGLIN 1994, 58–69.

⁶⁹⁴ Olyasmit képzelhetünk magunk elé, amikor a saját mesterségének minden technikai csínját ismerő és értő mesterember nincs birtokában a megfelelő művészeti alkotóképességnek: nem tud jól strukturáltan rajzolni, így szabadon mintázni sem, a gyurmázás szintjén tud szabadon modellálni.

⁶⁹⁵ MAROSI 2017, 5–17.

⁶⁹⁶ RADVÁNYI–RÉTI 2011, Nr. 375; RADVÁNYI 2013, 57–70.

a népies hangvételi megoldások sem szűnnek meg, melyekre az aránytalanságok és a gazdag díszítőkedv jellemző, amelyek a 19–20. századra nemzeties ízt kapva továbböröklődnek.)

A metszetelőképek használata nemcsak a megfogalmazási mód fejlődését, de az átgondoltabb komponálás igényét is maga után vonja. Kiegyensúlyozottabb formálás, komplexebb témamegjelenítések terjednek el, jellemző e kályhacsempékre a jól strukturáltság és az építészeti keretbe foglalás, mely ugyancsak a metszetek felől érkezik.⁶⁹⁷ Az alakok jól kitöltik a teret, ízesülnek, néhol kilépteti az alakokat a mester a keretből, amellyel a festészetben és szobrászatban is alkalmazott megoldásokhoz zárkóznak fel, *trompe l'oeil* megoldásokat is használva.⁶⁹⁸ A kivitelezés fejlődése miatt a szentek ábrázolásai esetén nehezebb a metszetelőképeket azonosítani (nem egyszerű átemelésről van szó, a mesterek ügyesen alkalmazzák a technikai sajátosságoknak megfelelően az előképeket), míg a zsánerjelenetek kapcsán a forrás egészen szembeűnő és könnyen azonosítható az egyedi motívumok révén (484–485. kép).

Mielőtt azonban példákat tekintenénk meg a metszetátvételek mikéntjére – legyen szó pusztán a hatásukról vagy szolgai másolásukról –, szólnunk kell az átvétel gyakorlati oldaláról, hogy mit is jelenthet a munkafolyamatok megoszlása szempontjából. A műhelymunka, ezen belül is a modell és a kész mű közti kapcsolat bonyolult. A metszettől eltérő vizuális sajátosságai vannak. A kályhás számára nem jelent közvetlen segítséget az előkép jelenléte. Az előképet egy másik műfajba kell átemelnie, egy présforma elkészítése érdekében általában fába kell kifaragnia, amihez a fafaragás technikájával kell minden részletében tisztában lennie. Nemcsak a faragás eszköztárának ismerete, hanem a tudás mélysége is azt jelzi, hogy a modellek elkészítésében az igazán nívós darabok esetén a fafaragásban jártas mester⁶⁹⁹ közreműködésével számolhatunk: tehát elválnak egymástól az egyes munkafolyamatok, illetve professzionalizálódás megy végbe. A specializálódás eredményeképpen a fafaragónak nem kell a műhely tagjának lennie, csupán közreműködik, így személye sem jelet állandó pontot, amely azonban a képességei miatt, hat a stiláris és ikonográfiai jellegzetességekre is, a műhely

⁶⁹⁷ Ilyen csempék ismertek Kistapolcsányból és Sárosból, ld. GRUIA 2013, 194, 462–463.

⁶⁹⁸ Jól ismert példa Hans Memling: *Fiatal nő portréja* című festményét, 1480 körül (olaj, vászon, 38×26,5 cm, Memlingmuseum, Sinj-Janshospitaal, Bruges) (383. kép).

⁶⁹⁹ A szakirodalomban nem találok a felvétellel, de érdemes lehet nemcsak faszobrászokra, hanem akár ötvösökre is gondolnunk, hiszen számos alkotás jelzi, hogy a metszet-kompozíciók átemelése a munkájuk része volt, szinte a napi gyakorlatuk része a modellek készítése.

termékpalettájára. Akár a kályhás állandó partnere, tehát helyi mester, akár egyéb munkája miatt időlegesen a helyszínen működő és bedolgozó mester munkái is megjelenhetnek egy-egy kályhacsempe mögött. Ebben az esetben a megszabott irányt – mind a stílust, mind az ikonográfiai témákat tekintve – igyekszik tovább vinni a műhely, de az elrendezés és imitálás alacsonyabb fokán nem tud továbblépni, ami a fa megmunkálásának (műhelyen belüli) gyengébb ismeretéből adódik.

Az egyes műhelyek munkáin belüli minőségbeli eltérés újabb kérdéseket vet fel, melyek a műhelytagok egymásmellettségét (az egymás közötti munkamegosztás állandóságát és változékonyságát, az egymásra hatás lehetőségét), cserélődését, a működés időbeliségét, a stílusfejlődés lehetőségét és a megrendelői igény kérdését vonják be a kutatás látószögébe. Míg egyes esetekben egyértelmű a metszetátvétel, más esetben a minőség jelzi számunkra, hogy a modell mögött érdemes fafaragó közreműködésére gondolnunk. Például a dunántúli anyagból kiemelkedik a pécsváradi vár feltárásai során előkerült lelet. Metszetelőképek az anyag töredékessége okán nem merülnek fel, de a részletek finomsága, aprólékos kivitele, szépen modellált felülete jelzi a minőségváltást.⁷⁰⁰

A század utolsó harmadából való „lovagalakos kályha” töredékei közt fellelhető figurák viselete és típusa is metszetekről lehet ismerős,⁷⁰¹ az átvételek ekkor még könnyedén lekövethetők, mivel a másolás szolgálja, mind az architektúrális keret, a viseletek, a beállítások tekintetében is, melyek elsősorban E. S. mester metszeteire vezethetők vissza. A Szent Margit alakját mutató töredék⁷⁰² a német mester angyali üdvözlő Máriaírást idézi fel karakteres beállításával, kéztartásával, amely a meglepődöttséget fejezi ki az eredeti kompozícióban (121. kép).⁷⁰³ Ugyanezt a figurát a menedékkői Szent György-kompozícióban is felfedeztük (118. kép),

⁷⁰⁰ *Kályhacsempe töredékek a pécsváradi vár régészeti feltárásából*, 15. század vége (piszkos fehérre égetett agyag, ónmázzal és színes ólommázzal, a) fejtöredék, 7,5 × 9,8 cm; b) fejtöredék, 7,8 × 5,4 cm; c); *női arc töredéke*, 11 × 8 cm; d); fejtöredék, 7,7 × 7 cm; e); *angyalfigura töredéke*, 13,8 × 8,5 cm; f); *fejtöredék*, 8 × 6,5 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, a) ltsz. K.88.1.120.; b) ltsz. K.88.1.106.; c) ltsz. K.88.1.118., d) ltsz. K.88.1.76, e) ltsz. K.88.1.78.; f) ltsz. K.88.1.425.) vö. PANNONIA REGIA 1994, Kat. V-38. (Rozgonyi Piroska)

⁷⁰¹ HOLL 1958, 211–300; HOLL 1999, 313–323; MMŰV 1300–1470 1987, 748, 1925. kép; PANNONIA REGIA 1994, 312, Kat. V-35. és V-36.

⁷⁰² A tatai vár 1967. évi ásátásából: *Szent Margit*, 15. század utolsó harmada (12×6,5 cm, Kuny Domokos Múzeum, Tata), publikálva: PANNONIA REGIA 1994, 312. (Kat. V-35.)

⁷⁰³ Érdekes, hogy a motívum vándorlásával foglalkozva, Gerald Volker Grimm John W. Steyaert kutatásaira támaszkodva példaként hoz egy Szent György-kompozíciót. A tanulmányban is utal rá, hogy annak prototípusa

amely talán éppen a negatív továbbhasználatáról tanúskodik. E kályha széles körben elterjedt, s egyre több helyszínről kerülnek elő példányai.

Ahogy arról már szó volt, a budai műhely korabeli munkái töredékekből ismertek, de jelentőségük nem vitatható. Egyes kályhacsempéken a trónoló Mátyás alakja jelenik meg, jobbában jogarral. Több példánya is ismert, színezésük változatos. Ennek párdarabjai voltak a trónoló Beatrix királynét mutató kályhacsempék, de a lelethez tartozik az oroszánt kölykeivel mutató fiók és a népszerű griff-ábrázolás.⁷⁰⁴ A csempék kapcsán elmondható, hogy az uralkodópárt megjelenítő darabok esetén egy jó tudású fafaragó járhatott közre, amire a részletek élesen metszett plasztikája is utal.

A metszetelőképek létét feltételezhetjük a Budán több ásatás során előkerült, de a feltételezhetően valamikor egy kályhához tartozó csempék esetén is,⁷⁰⁵ melyek egy vegyesmázás színezésű kályha részei voltak valamikor,⁷⁰⁶ s az udvari élet jelenetei mellett népies hangvétellű, obszcén részletek is megjelennek, összegezve a férfi és nő kapcsolatának különböző aspektusait, a szerelem témakörét járják körül igen széles skálán.⁷⁰⁷ A metszetelőképeket elsősorban a zsánerszerű és többalakos beállítások, a kompozíciós megoldások, de a viseletek és a másolás hűségéből adódóan az apróbb – növényi és dekoratív háttérelemek – motívumok áttemelése jelzi, melyek azonban nem működnek jól (felismerhetően) a csempéken. E. S. mester mellett, a Hausbuchmeister és Schongauer munkáin láthatjuk viszont szinte szóról szóra a leletből is ismert lovas alakot, aki mögött kedvese jelenik meg, hosszú, lobogó sállal (486–487. kép).

A metszetelőképek használatáról tanúskodik a besztercebányai működésű Bothár-műhely is, melynek munkái igen széles földrajzi térből ismertek.⁷⁰⁸ A zsánerrajzenetek itt is E. S. mester hatásáról tanúskodnak, de ami számunkra kifejezetten érdekes, hogy vannak ugyanazt a szereplőt megjelenítő, különböző kvalitású darabok is (104–109. kép).⁷⁰⁹ Az 1500 körüli

készülhetett 1430 körül, azonban a 19. század végén – a 20. század elején készült szobor előképét egyelőre nem ismerjük, tehát az átvétel folyamatának iránya sem meghatározható, vö. Grimm 2020, 35., ill. 49. Fig. 64 és e dolgozat képanyagának 121.b képe).

⁷⁰⁴ HOLL 2002, 381.

⁷⁰⁵ Vö. 3.2.4-es fejezet

⁷⁰⁶ HOLL 1983, 217–225.

⁷⁰⁷ Az ikonográfiai elemzésekhez lásd MEZEI 2016, 439–452.

⁷⁰⁸ A műhely kapcsán lásd MEZEI 2015A.

⁷⁰⁹ Ennek problémáját és az ebből következő kérdéseket érintettük a 3.4.3.-as fejezetben

Besztercebányára Bécs, Nürnberg, Krakkó és Passau városából is érkeztek mesterek, hogy – többek között – a tűzvész után újjáéledő város plébániatemplomát is új faragványokkal díszítsék,⁷¹⁰ és hogy új oltárt készítsenek, de több jómódú polgár személyes donációjának köszönhetően is születtek ekkor magas színvonalú alkotások. Az idegenből jött mesterek magyarázhatják a város karakterétől eltérő élvonalbeli munkák megjelenését, míg az ettől eltérő megoldások az importált stílus helyi és műhelyen belüli továbbéltetését, utánzását, a másodlagos megoldások jelenlétei pedig műhelykörzete(ke)t körvonalaznak a térségben. Az „importált” jellegű tetten érhető hatások németesek, amelyet a metszetelőképékként felsorakoztatható alkotások is alátámasztanak, de a viselet és a jelenetek ikonográfiai is ebbe az irányba mutatnak.

A műhelyre jellemző stíluspluralizmushoz és a korabeli gyakorlathoz hozzátartozik, hogy a kályhacsempéken megfigyelhető még egy, a készítési eljárásra utaló jelenség. Ez alapján a műhely gyakorlatához tartozik, hogy az egyes elemeket – az alakokat, az attribútumaikat, a keretet – elegendő volt csak egyszer kifaragni, majd a kompozíció által megkívánt módon összerakni, variálni.⁷¹¹ A nyomóforma használata és annak variálhatósága továbbfokozza a sorzatgyártás mértékét, ami jelen esetben nem jelent minőségromlást, ellenkezőleg, egyrészt a stílusegységet segíti elő, másrészt leleményességet jelez, hiszen az egyes elemek könnyebben cserélhetőek, javíthatóak az elhasználódásuk során. Ennek köszönhetően ugyanakkor egyedivé válhatott minden egyes kályha, hiszen a megrendelői igényeknek a lehető legmegfelelőbb téma összeállítást szolgáltathatták, ami nemcsak a hatásos és kifejező megjelenést segítette, de a lehető legváltozatosabb kínálatot felajánlva igyekezett kielégíteni a megrendelői kört.

Az eddig bemutatott csempék esetében elsősorban a stiláris és ikonográfiai jellegükből, illetve a kompozíciós, esetleg a motivikus sajátosságokból fakadóan sejtjük a faragó közreműködését, közelebből pedig E. S. mester hatása látszik a legkarakteresebben, ráadásul ismerjük kompozícióinak teljes átvételét is. Érdekes azonban megjegyeznünk, hogy éppen egy Beham-kompozíciókat felhasználó alkotáson⁷¹² követhető le az is, hogy sok esetben nem egyetlen metszetet, hanem akár többet is feltételezhetünk előképként, tehát, a modellekhez

⁷¹⁰ ENDRÓDI 2012, 83–109.

⁷¹¹ PARÁDI 1957, 179–186.

⁷¹² Paul Preuning: *Modell paraszttánc jelenetével*, 1548 k. (agyag, Museum für angewandte Kunst, Bécs, ltsz. ME 770) A modellen látható két alak Beham egy-egy táncoló parasztokat ábrázoló metszetéről valók, eredetileg nem egy párt alkotnak.

előfordulhat, hogy két vagy több kompozícióról emel át az alkotó egy-egy alakot és motívumot, létrehozva a saját összeállítását.⁷¹³

E. S. mester kompozícióinak nagymérvű hatása miatt viszont felmerült annak a lehetősége is a kutatásban, hogy kifejezetten olyan mintalapokat is készíthetett, melyeket kályhásműhelyek is előszeretettel használtak. Ezt elsősorban a metszetein alkalmazott architekturális keretek és azok kályhacsempéken való megjelenése alapján gondolják.⁷¹⁴ Egyértelmű, hogy ténylegesen használták fel kályhások a metszeteit, amelyet két a bolzanói Museo Civico-ban őrzött csempén is láthatunk: az egyik kályhacsempén ábrázolt jelenet a hű átvétele a szerelmespárt mutató alkotásának (484–485. kép), ahogy a vadasszony az egyszarvúval kompozíciója is erőteljes hasonlóságokat mutat: ha nem is ez a kártyalap az előkép, akkor is ennek a mesternek a kezét azonosíthatjuk a kompozíció mögött (493–494. kép). A Karlsruhe-ban őrzött szerelmesek a szökőkútnál-jelenet esetén is minden egyszerűsítés ellenére jól azonosítható az előkép (495–496. kép), s hasonló a helyzet a bevezető képanyagában, a nő és bolond párosa ikonográfiája áttekintése során látott E. S. mester-kompozíció kapcsán is: bár a hohenzollerni kastély kályhacsempéjén elcsúszott a kép, mégis egyértelmű a forrása (490–492. kép), ahogy a metsző Szent Kristóf kompozíciójának is ismert kályhacsempén való megjelenítése (499–500. kép). További jó példa az átvételre a Berliini passió mesterének kompozíciója, amelyet egy Bázelen őrzött csempén fedezhetünk fel és vademberek harcát ábrázoló ornamentális kompozíciót vezet elénk (497–498. kép). E példákat ismerve közel sem elrugaszkodott gondolat E. S. mester és más német mesterek metszeteit sejtenünk magyarországi kályhacsempék mögött is. Egyértelműen azonosítható volt az előkép a kassai műhely esetében is, amelyhez a páricsi leletet is köthetjük (488–499. kép).⁷¹⁵

Meglepő, hogy elsősorban a világi jeleneteket tudjuk azonosítani, és hogy az ornamentális kompozíciók is kedveltek voltak kályhacsempé-kompozícióként, pedig a hasonló kiviteli nehézséget jelentő írásszalagokat gyakran elhagyják, illetve üresen hagyják.

⁷¹³ A gyakorlat, hogy több metszetkompozíció részleteivel, egyes motívumainak kombinálásával hozzanak létre új képszerkezetet jól ismert a táblakép- és falképfestészetből és – ahogy arról már volt szó – a kárpitművészetből is, vö. Firea 2020, 455–470; Jenői 86–94, Kónya 2018, 43–53. A kutatásban új irány lehet, ha a kályhacsempéken megjelenő metszeteket és a festészetben elterjedt előképeket összevetjük, megfigyelve, kirajzol-e hasonló tendenciákat: mely mesterek kompozícióit érték el és kedvelték az áttemelés során.

⁷¹⁴ FITZNER 2014.

⁷¹⁵ Vö. a 3.6.-os fejezettel.

A konkrét előképek azonban nem minden esetben azonosíthatók. Ahogy arról korábban beszéltünk, a budai kályhacsempékkel mutat rokonságot Raholca várának lelete,⁷¹⁶ mellyel megegyező kályhacsempék kerültek elő Bécsből is.⁷¹⁷ A Stephansdomból származó, 1510–1513 körüli alkotásoknak is a legfőbb jellegzetessége az alakok tömegének érzékeltetése: az egészalakos szentábrázolások kitöltik a teljes csempfelületet. Az alakok megfogalmazási módjában vannak eltérések, melyek azonban nem jeleznek stíluspluralizmust, az „*elegybelegy*” sokkal inkább az előképek, a bevett megjelenítési formulákból adódnak. A Szent Kristóf és Ádám és Éva jelenetek narratív megfogalmazásúak, az alakok elrendezése, a mozdulataik finomsága is kifejezetten szép, a részletezőkedv metszetelőképekre utal.

A páricsi és menedékkői kályhacsempék⁷¹⁸ első ránézésre a bécsi, besztecebányai és raholcai szenteket idézik fel, de plasztikusabb formálással párosítva.⁷¹⁹ Az alakok beállítása, az elrendezés arról tanúskodik, hogy a metszetátvétel során ismeri és használja a már bemutatott műhelyek hagyományát, de a modell készítőjének felkészültsége más, gyakorlott a térbeli modellezésben. A Szent Kristótot és a Madonnát mutató csempék igen jók, a redővetés rajzossága is jó előképet feltételez, s Szent Katalin alakja is ebbe a sorba illik. A korona-hajarc közti átmenet nemcsak színekkel érzékeltetett, részletgazdag a formázásuk, miközben a vonalvezetés néhol lírai és kedves bájot kölcsönöz az egyes alakoknak.⁷²⁰

5.3. Következtetések

A kályhák készítése esetén az elsődleges szempont természetesen a rendeltetésszerűség és a funkcionalitás, a hasznosság. A megrendelői igények mentén azonban a ház díszítésének is egyik eszközévé váltak és művészi kvalitás társult hozzájuk. Ezt tették mindinkább lehetővé a kályhacsempe előlapjának sokszínű kiképzési lehetőségei, hiszen a különböző keretek és szegélyek is fokozzák a vizuális hatást. A századfordulóra a felépítményen helyet kapó, a gótikus architektúra elemeiből, tömegkiképzéséből és a reneszánsz formakincséből, stiláris

⁷¹⁶ RADIC – BOJČIĆ 2004, 256–301; GRUIA 2013, 483–494.

⁷¹⁷ Vö. 3.7.2.-es fejezet

⁷¹⁸ Vö. 3.5.-ös és 3.6-os fejezet

⁷¹⁹ CHOVANEC 2005a, 23–54.

⁷²⁰ GRUIA 2013, 467–476.

sajátosságaiból merítő kiképzéssel ellátott fiókok egymás mellé kerülve igen hatásos látvánnyal szolgálhattak. S ezt tette lehetővé a metszetek nyújtotta széles témaválaszték: a kályhacsempék műfajánál fogva bizonyos, hogy a képek kiválasztásánál szabadabb módon járhattak el, itt kevésbé kellett érvényesülnie a *decorum*nak, nem volt szabályokhoz kötve a témaválasztás, a műhely sikerességének egyik záloga azonban éppen a népszerű jelenetek feldolgozásában, a divatra való gyors reflektálásban rejlett. Emiatt és az előképek, mintakönyvek használatának bizonyossága okán is a metszetekre jellemző – gyorsan készül, könnyen elérhető, tömegtermelésre alkalmas, olcsó és a legkülönbébb igényeket képes kielégíteni – tulajdonságokkal és témákkal hozhatók párhuzamba. Ugyanakkor a kályhásságra még inkább jellemző lesz a sorozatgyártásra való alkalmasság, a kályhacsempék így a sokszorosított művészeti emlékek, a szériatermékek egy izgalmas szeletét jelentik.

A fentiekben röviden bemutatott leletek mellett számtalan kályhacsempe és töredék kíváncskodna még ide, a középkori Magyar Királyság kályhacsempe anyaga hatalmas, de célokat, hogy érzékeltessem a munkamódszer megváltozását és a munkafolyamatok szétválasztódását egy a kályhás mesterségtől független, külső elem hatására, talán így is elértem.

Elmondható, hogy ahol mód nyílik rá, élnek a metszetek nyújtotta lehetőségekkel, s komplexebb témakínálattal és látványosabb kivitelezéssel látják el munkáikat. Azzal együtt is, hogy ehhez szükséges bevonniuk egy idegen kezet, vagy foglalkoztatniuk, illetve össze kell dolgozniuk egy fafaragóval – esetleg ötvösmesterrel. Ezekben az esetekben a lehetőség és az igény találkozik. Ebből kifolyólag a kályhacsempéken is megváltozik az általuk közvetített képi világ, sőt ikonográfiai hangsúlyeltolódást tapasztalhatunk. Korábban a címeres reprezentáció, egyszerű motívumok és *imagók* voltak a jellemzően ábrázolt tartalmak, a tárgyalt korszakban azonban megjelenik a *nő*, a zsánerjelenetek, s ez a témaváltozás is az előképek megváltozása miatt lehetséges. Forrássá válnak a népszerű irodalmak és azok toposzfigurái mint a lovag, a bolond, a fiatal hölgy, a kacér nő é a vadember. Sőt, ismerünk olyan ikonográfiai témát, mely az irodalmi forrásokon kívül csupán metszeten és kályhacsempéken jelenik meg! A profán témák előzönlük a műfaj alkotásait.

Ahogy láthattuk a kompozíciók és motívumok átvételének nemcsak gyakorlata, de korlátai is vannak. A műhelymunka, ezen belül is a modell és a kész mű közti kapcsolat bonyolult, többféleképpen rekonstruálható a művészeti ágak egymásra hatása. A kályhacsempének a metszettől eltérő vizuális sajátosságai vannak, így azok átvétele hat a munkafolyamatok szétválasztódására is.

5.4. További (technikai) észrevételek: a (műhely)gyakorlat és a piac

Az eddigiek során elsősorban a kályhacsempékből mint képhordozókból indultam ki: akkor is amikor az ikonográfiai sajátosságokat vettem sorra és képi programot igyekeztem rekonstruálni, és akkor is, amikor a műhelygyakorlat során bekövetkezett változások mögött álló folyamatokra igyekeztem rámutatni. Így végezetül, de nem utolsó sorban érintenünk kell a régészeti feltárásoknak köszönhető megfigyeléseket, amelyek ugyancsak forrásértékűek nemcsak a műhelygyakorlat, de a műhelyek és a megbízók közti kapcsolat természete kapcsán is: az eddigi megfigyeléseket van lehetőségünk ütköztetni más kutatók megfigyeléseivel. Felmerül a kérdés, hogy hogyan lehettek jelen a kályhások a piacon, illetve hogyan tudták kínálatukat hatékonyan közvetíteni a potenciális megrendelők felé.

Először is érdemes kiemelni, hogy a modelleket jellemzően sokáig használták, így különböző stílusú fiókok állhattak egyidejűleg is egy-egy műhely rendelkezésére, sőt, akár vásárlások és cserék révén is szerezhettek meg modelleket más mesterektől a fazekasok. Erre utalt a kassai műhely leletanyaga is.

A kassai fazekascéh szabályzata az 1566-os tűzvészben elpusztult, így a régít alapul véve 1574-ből maradt ránk a már magyar nyelvű céhszabályzat.⁷²¹ A mázolás helyes alkalmazásának rögzítése kapcsán a piacokon való megjelenés is feltűnik: „(...) *ha valaki meg tapasztaltatik, hogy nyers fazekat mázol, egy forint büntetése légyen, hasonlóképpen, ha nem jól égetet fazekat is avagy kályhát*⁷²² *Vásáron vagy piarczon árulgattya is, büntessék. (...)*”⁷²³ Tehát a forrás jelzi, hogy a fazekasok áruai között a piacokon is megtekinthetők és megvásárolhatók voltak a kályhacsempék, sőt a kemencék árát is a kályhacsempék ára alapján tudjuk megbecsülni. A kályhás esetén a műhely felkeresése sem kellett, hogy feltétlenül nagy utat jelentsen: bár a fazekasok sok esetben a települések szélén működtek azok nagy vízszükséglete miatt, előfordul, hogy a különleges szaktudást igénylő és drágább alapanyaggal operáló mesterek a városközpontban működtek, a munkáik exkluzivitása miatt ilyen éppen a kályhások között

⁷²¹ Nem ismerünk középkori fazekas céhszabályzatot, az írott források alapján a 17. század második felében alakul a legtöbb, amelyek a bécsi szabályzatot (1412–1431) veszik alapul. Vö. KOLLÁTH 2015, 130.

⁷²² Itt kályhacsempéről van szó.

⁷²³ MIHALIK 1908, 154.

fordul elő több esetben is. Erre jó példa a székesfehérvári Miklós mester, akinek a templom közelében volt műhelye.⁷²⁴

Láthattuk, hogy a mesterek mintakönyveket használtak, amely eszköze lehetett a rendelkezésre álló motívumok bemutatásának is. Emellett nagyon izgalmas adalékkal szolgálnak a műhelygyakorlat és a piac működésére a 16. század második feléből ránk maradt kályhamodellek (505–506. kép). A jellemzően 20-30 cm magas kicsinyített másolatok sok esetben a kályhák minden lényeges tulajdonságával bírnak: nemcsak a lábazat, az alsó- és felsőrész, de a koronázópárkány, a működéshez szükséges nyílások, sőt a kályhatestet díszítő domborművek is modellezésre kerültek. Az *en miniature* kályhákat sokáig kizárólag babaházak kellékeinek tekintette a kutatás, azonban a kályhamodellek részletes kivitelezése – például a hátoldalukon is kialakított nyílás, amelynek nincs értelme babaház berendezése esetén – és bizonyos szerencsés esetekben a leletkörülmények is másra mutatnak. Az ettingeni és a drezdai Altmarkt területéről ismert műhelyek esetén megragadható volt, hogy azok a kályhások sajátos „termékbemutatójaként” funkcionáltak: erre következtetnek abból, hogy azok a kályhacsempék között kerültek elő, s abból is, hogy a kályhacsempéken ugyanazok a jelenetek kerültek megfogalmazásra, mint a kályhamodelleken. Így ezek az alkotások nemcsak a kályhák formai sokszínűségéhez értékes források, de a megrendelői attitűdhöz is: láthatjuk, hogy a kályhák felépítése, a csempék elrendezése, színezése és formai kivitele is bemutatásra került mielőtt a megrendelés részleteit véglegesítették volna, a megbízó biztos képet kaphatott arról, milyen is lesz a megrendelt alkotás, így a megrendelés (amely a képi programot is érinti) során feltételezett tudatosság újabb bizonyítékkal támogatható meg.⁷²⁵

Fontos megjegyeznünk továbbá, hogy a kályhások (fazekasok) sem kellett, hogy feltétlenül csak kályhák készítéséből éljenek meg, sőt: jelen voltak a piacon más kerámia tárgyakkal is, hogy minél nagyobb ügyfélkört szólíthassanak meg. Erre utal az a 16. század első feléből való írószerkészlet (507. kép),⁷²⁶ amelyhez ugyancsak Villingenből ismert modellt használtak (508.

⁷²⁴ KOLLÁTH 2015, 132.

⁷²⁵ ROSMANITZ 1997, 244–247; a témáról bővebben: ROSMANITZ 2020

⁷²⁶ *Írószerkészlet Sebald Beham bolygók-sorozatával* (Mars és Vénusz), 16. század vége (zöldmázás, 9,8 × 15,4 cm, Museum Altes Rathaus, Villingen, ltsz. 11280)

kép),⁷²⁷ mely modellt⁷²⁸ kályhacsempe díszítésére is használták, ahogy arról egy ránc maradt emlék is tanúskodik.⁷²⁹ De az Offenburgi Wasserstrasse területén feltárt műhely anyaga is jelzi, hogy a kályhacsempék mellett egyszerűbb agyagedényeket, festett tányérokat és votív képeket is készítettek (452. kép).⁷³⁰

⁷²⁷ *Az íróeszközkészlethez használt modell Beham bolgyók-sorozatának Mars alakjával*, 16. század második fele (mázatlan, 8,1 × 6,4 cm, Franziskanermuseum, Villingen, ltsz. 2334)

⁷²⁸ Beham sorozatának kerámiákon, különös tekintettel a kályhacsempéken való megjelenítéséhez ld. ROSMANITZ 1997, 235–256.

⁷²⁹ *Kályhacsempe Mars alakjával* (Villingen, Museum Altes Rathaus, Inv. Nr. 3334)

⁷³⁰ ROSMANITZ 1997, 253.

6. A kályhák és kályhacsempék lehetséges funkciói

Jakob Burckhardt vetette fel először elemzési szempontként azt, hogy mivel a művészeti tevékenységek bizonyos művességek szolgálatában állnak, így valamilyen funkcióval rendelkeznek, tehát a művészet feladatköreinek (*Kunstgeschichte nach Aufgaben*) meghatározása a művészettörténeti kutatás feladata kellene, hogy legyen.

A középkori cserépkályhák lehetséges funkcióival már több tanulmány is foglalkozott, de az összetett feladatok ellátására képes tárgy árnyalt megértéséhez nemcsak a középkori otthonokban betöltött helyét és szerepét érdemes meghatároznunk, de művészettörténeti szempontokat is érvényesítve elemezni. A kályhacsempék mára – kevés kivételtől eltekintve – eredeti funkciójukat és kontextusukat veszített múzeumi alkotások, s a leletek száma ugyan magas, mégis rendkívül töredékesek, izolált formában kerülnek elő.

Működési helyszínétől függően a kályha az élet különböző színtereinek építménye, a szoba, esetleg éppen a vendégek fogadására is alkalmas helyiségek tárgya, vagy a közösség számára nyitott, nyilvános terek – mint a városháza vagy a templom – díszjele volt. Közös e fűtőberendezésekben, hogy így nap mint nap szem előtt vannak, ezek révén a hétköznapiak díszletei.

Láthattuk a források alapján azt is, hogy a mázascserepkályha-állítást presztízskérdés volt, amely egyszerre a magánszféra része, a mindennapok díszlete, rangot, ízlést, műveltséget, de szándék szerint politikai intenciókat, véleményt kifejező eszköz is lehetett, s önmagában a birtoklása is üzenetet közvetített: tulajdonosának módjában állt a legdivatosabb és drágább fűtőberendezést beszerezni, státuszszimbólummá lett. Így azok a többletfunkciók, amelyeket a kályhákhoz a következőkben kapcsolunk, a középkori tárgyakhoz való viszonyát is megjelenítik: bár elterjedt nézet, hogy sokkal kevesebb vizuális inger vette körül ebben az időszakban az embert, azonban – ahogy azt korábban láthattuk⁷³¹ – a gazdagon díszített és színezett használati tárgyak – amelyek néha a giccs fogalmának korabeli újragondolását is felvetik – korántsem ezt jelzik. S bár a kályhák évtizedek óta a középkori várak enteriőrjének, installációjának jellegzetes, pompás, látványos részei,⁷³² a rekonstrukciók készítése során

⁷³¹ Vö. a 4.2.-es fejezettel.

⁷³² Hosszasan lehetne sorolni a példákat, áll kályharekonstrukció a Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeumában, a Diósgyőri vár kiállításában, Visegrádon, Gömbaszögön is. A rekonstrukcióról pl.: KOC SIS 2013b.

sokszor nem veszik figyelembe ezeket a szempontokat, ennek megfelelően korabeli szerepüket – bár monumentalitásuk és reprezentatív erejük átütő – nem fejezik ki.

6.1. A kályha mint fűtőtest és az élettér rendező eleme

A kályhák szerepének árnyalásakor érdemes legelőször is figyelembe vennünk, hogy a szoba szó az ófelnémet *stuba* kifejezésből (ma die Stube) került nyelvünkbe, s a középkor során a kívülről fűtött kályhával ellátott – tehát füstmentes – helyiséget értették alatta.⁷³³ Ebből is jól kiviláglik a fűtőberendezések és az otthon fogalmának szoros kapcsolata.⁷³⁴

A tárgyalt időszakban a két jellegzetes „otthontípus” a vár és a polgárház, s a szemeskályha, illetve a cserépkályha nálunk a kandalló és a szabadtűzhely ellenében terjedt el ezekben a terekben. Előnye (és elsődleges funkciója), hogy a cserépkályha zárt tűzterű tüzelőberendezés, amelyet kályhacsempék borítanak, így intenzívebb hatásfokkal és egyenletesen képes a hőt környezetének leadni (hiszen vezeti, sugározza és tárolja is a meleget)⁷³⁵, de hátránya, hogy nem ad fényt.

Maga a cserépkályha jellegzetesen közép-európai fűtőberendezés. Míg a paraszti rétegnél leginkább a szemeskályhát találjuk meg, a cserépkályha a főúri rétegek kényelmét szolgálta kezdetben, majd elterjedt a polgárság és később a parasztság körében is: a módosabb polgárok, nemesek, főurak használati tárgyainak nagy része megegyezik a paraszti réteg eszközeivel, a kivitel díszessége és minősége változik.⁷³⁶

A késő középkori lakások bútoraira a Magyar Királyság területén jellemző a mobilitás,⁷³⁷ szinte egyedüli statikus és monumentális, funkciója révén pedig az otthon tereit szervező eleme a kályha, amelyben a hétköznapi cselekvéseket, az életet rendező tárgyat ismerhetjük fel.

A több helyiségből álló lakóházak mind a falusi, mind a városi közegben a 14. században váltak gyakorivá, s a kályha térrendező szerepe látszik abban is, hogy a konyha tűzhelye körül

⁷³³ A „kemenate” is fűthető szobát jelent, a kifejezés később akár az egész épületszárnyat is jelölhette, de alapvetően és eminensen a nők tartózkodási helye volt.

⁷³⁴ KUBINYI 1993, 15–16.

⁷³⁵ SABIÁN 2008, 9.

⁷³⁶ BERTÉNYI 2006, 97.

⁷³⁷ További szakirodalommal: OROSZ 2015, 333.

alakult ki a komplex ház alaprajza, mely kezdetben nemcsak az ételkészítést szolgálta, de az egyetlen meleget és fényt adó tárgy is volt. Ahogy a városban, úgy a polgárházban is hierarchia és szokásrend uralkodott, ebben pedig sajátos helyet foglaltak el a kályhák, melyek a közegük állandó, statikus részei, térrendező elemei voltak: ehhez szükséges igazítani minden más mozgatható bútort. Az említett kívülről fűthető kályhák a 14–15. században jelentek meg, ez esetben a fűthető lakószobában álló kályha fűtése általában a konyha felől, kívülről történt, így lehetővé téve a szoba füsttelen felfűtését, ahogy arról Galeotto Marzio (1427–1497) értesít bennünket: „*A magyarok ugyanis forró vagy langyosabb szobákat használnak télen, aszerint, ahogy a hideg meg a fagy megköveteli.*”⁷³⁸ Ettől függetlenül a konyha gyakran füstös maradt, melyre még a 17. században is találunk példát, s arra is, hogy ez a nyugati, német területről érkezőknek mennyire idegen: „*abból az házból kimegyen, az kiben most vagyon, mert az füst miatt, ...fél, hogy valami nyavalyája történnék.*”⁷³⁹

A nyílt tűzhelyekkel szemben nemcsak biztonságosabb (füstmentes), látványosabb, de praktikusabb is, hiszen egy jól felmelegített kályha, a fűtés után még órákon át megtartja a hőt és azt folyamatosan adja le, ahogy Dival Kornél találóan megfogalmazta: „*A világtól télnek idején szinte teljesen elzást várok és falakkal kerített városok otthon ülő asszonynepe, valamint az öregek, életük jórészét a kályha mellett örölték le.*”⁷⁴⁰ Számos képi forrás is jelzi számunkra, hogy a kályhát általában paddal, fekvőhellyel vették körül, s köré gyűltek (509–510. kép). Az otthon a társadalmi tér olyan partíciója, mely keretet ad a hétköznapi rítusoknak, miközben ezek révén folyamatos változásban is van, egyszerre ad keretet a cselekvésnek és tárgya is annak.⁷⁴¹

A térrendező szerep mellett a kályha elsődleges funkciója természetesen a lakás melegen tartása, az élet kényelmesebbé tétele, melyet a korabeli metszetek is bemutatnak számunkra (513–524. kép). Ezen hatalmas képanyag áttekintésére itt nincs helyünk, de utalunk a legjellemzőbbekre: Dürer metszetén a kályhánál pihenő, cipőjét levetett figura is ezt jelzi (525. kép), ahogy *A tudós álma (A Tunyaság allegóriája)* (526. kép) című metszeten is cserépkályha mellett alszik a férfi, s amelyre Vénusz is rámutat, megnevezve az álom okozóját, az álmosító

⁷³⁸ MARZIO 1977, 43.

⁷³⁹ A körmendi német helyőrség egyik tisztjének panasza a nyílt lángú, kémény nélküli tűzhely okán, mely a szállásán volt. TÓTH 2006, 172.

⁷⁴⁰ DIVALD 1929, 154. (A besztercebányai kályhacsempéket hozva példaként, VII. tábla)

⁷⁴¹ DUSEK 2005, 15.

meleget adó fűtőberendezést, amelyen mindeközben (bizonyára nem véletlenül) alma melegszik⁷⁴² – hiszen erre a célra is alkalmas a kályha!

A konstanzi, ún. *Haus zur Kunkel* freskó-ciklusának képkockái a fonás-szövés témáját járják körül, az otthon végzett jellegzetesen női munkák egy részét bemutatva (527. kép). Minden jelenetet kísér titulus, s a párbeszédforma okán, a néző számára mintegy magyarázzák a látottakat a megjelenített hölgyek. Érdekes számunkra a felsorolást záró négy kép, ezek közül különösen a harmadik, mely a többitől eltérően hosszabb felirattal rendelkező ábrázolás. Ezen egy piros ruhás hölgyet látunk, aki takaróval fedett fekvőhelyen, párnának támaszkodva pihen. A nő fekvő alakja mögött egy háromemeletes szemeskályha rajzolódik ki. Kezét szólásra emeli: „ICH LIG HIE ALS ALL FUDE SOL HINDER DEM OFEN IST MO WOL” (528. kép).⁷⁴³

Az utolsó négy kép megmutatja, hogyan tölti a nap végét a munka befejeztét követően a takácsmunkákkal elkészült nő. Látjuk, ahogy padon ül, ölében a Bibliát tartja, (szabad)idejét imádkozással tölti („*So sitze ich hier und verbringe meine Zeit mit beten*”). Az ezt követő képen fésülködő nőt látunk, az intim jelenet azonban sokban rímel a takácsmesterség tevékenységeire, bár a felirat szerint van még mit gyakorolnia a fésülőnek („*Au, du raufst mich!*”). Ezek után következik a kályhát is ábrázoló képünk, míg a szomszédos, igen sérült, a ciklust záró képen a „*Das ist warm*” olvasható ki, s egy mezítelen, ágyon fekvő nőalakot látunk, akinek a fürdésben segítenek. Az utolsó képek tehát a pihenés, fürdőzés, a napot záró tevékenységeket járják körbe, ami pedig számunkra megjegyzendő, hogy ez esetben a kályha és környéke kifejezetten a pihenés (és a tisztálkodás) helyszíne, melyet más metszetek is jól illusztrálnak, azon túl, hogy az egyéb otthoni feladatok elvégzésének színhelye is a kályha környéke.

Az utolsó képről (újból) eszünkbe juthat a több hordozóról ismert toposz (és az 674. lábjegyzetben idézett Olearius feljegyzés), mely egy a kályhánál farát melegítő nőt mutat. Ez jelenik meg a korábbiakban már tárgyalt nürnbergi kályhacsempén is a „*Verm ars*” felirat kíséretében.⁷⁴⁴ A legtöbb, kályhát is ábrázoló kép alapján tehát elmondható, hogy a köré szerveződnek a napi tevékenységek (így tehát az étkezés, a beszélgetés, tehát a társasági érintkezés, a pihenés és a tisztálkodás is), a hétköznapi rítusok.

⁷⁴² SCHOCH – MENDE – SCHERBAUM 2001, 18.

⁷⁴³ Szabad fordításban: „*Úgy fekszem itt, mint ahogy az összes lánynak kellene. Jó nekem itt a kályha mögött.*”

⁷⁴⁴ A nürnbergi kályhacsempéről bővebben: ISÓ 2022A, 86–102.

6.2. A kályha mint az otthon dísze

A gótika bútorművességéről szóló írások zöme elismeri, hogy a korszakban a helyiségek „fő dísze (...) a kandalló vagy a cserépkályha.”⁷⁴⁵ Ahogy az az eddig bemutatott emlékanyag alapján is látszik, az egyszerű formákat mutató cserépkályháktól az összetett formákig igen sokféle megoldás született a középkorban. Különös tulajdonsága, hogy bár a belső szobák, az intim szféra dísze, mégis publikus tárgy is egyben: egyszerre szól az egyénnek és kommunikál kifelé.

A késő középkorban a mesterek már olyan technikai tudással rendelkeztek, mely révén a fűtési felület növelésével a műhelyek átgondoltabb módon kivitelezett, plasztikusabb csempéket produkáltak, hiszen a kályháknak már a dekorativitás igényével is kellett elkészülniük: a gazdag háztartásokkal bírók vágytak a jobb és kényelmesebb otthonokra, s az ehhez tartozó külsőségek és költségek is megkülönböztették őket a szerényebb helyzetű polgároktól. A kályhák megjelenése, formái és dekorációja függött az uralkodó, aktuálisan divatos stílusirányzatoktól. Hatással volt a tehetőség kifejezése (és a műhely eszközkészlete) a mázolás színeire és a megjelenített témákra (amely nagy segítség a kutató számára).

A legelterjedtebb az egyszerűbb megjelenésű, olcsó(bb) zöldmázos kivitelű kályha, vegyesmázos alkotásokkal nem találkozunk akárhol. A dekorativitást ráadásul nemcsak a mázolás, de a csempék előlapjának sokszínű kiképzési lehetőségei is biztosították, a gazdag motívumkincs mellett a különböző keretek és szegélyek fokozták a hatást. A korszak formakincseiből merítkező, azokat sokszor elegyítő mustrázással ellátott fiókok egymás mellé kerülve igen hatásos látványt eredményezhetnek. A kályhán megjelenített szcénák a vizuális összképre is hatással voltak.

A dekorativitást nemcsak az alakos jelenetek biztosíthatták: az áttört- vagy vakmérműves, rozettás, a karéj- és halhólyag díszek mellett az egyszerűbb virágmotívumokkal és a geometrikus mintákkal találkozunk a leggyakrabban.

Látványában a kályha egy egységes építmény, statikus, lenyűgöző és hatásos tárgy. Egyértelmű a kályhák esetén a funkció és dekorativitás kombinálása. Ezt a csekély számban

⁷⁴⁵ VADÁSZI 1987, 48.

ránk maradt *in situ* és a rekonstruált kályhák is bizonyítják,⁷⁴⁶ amilyen a 16. század elejéről való, a hohensalzburgi érseki palota Aranyszobájában álló vegyesmázás cserépkályha (539–531. kép). Az ún. *Keutschacher-kályha* lábázatát öt oroszlánfigura képezi, többszínmázás fiókjai alul virágdíszesek, míg a felépítményen profán és szakrális tárgyú csempék sorakoznak: nincs két egyforma fiókja, itt tényleg érvényesül a képi idézetgyűjtemény-jelleg, minden jelenet önálló történetet mesél el. A megjelenés különlegességét továbbfokozzák a szobrászati részletek is. A kályhás E. S. mester metszeteit használhatta előképül⁷⁴⁷. Az 1501-re, Leonhard von Keutschach salzburgi hercegi érsek regnálásának idejére datált kályha nemcsak egy otthon, de egy fontos rezidencia díszje is volt, hiszen az épület harmadik emeletének abban a helyiségében kapott helyet, ahol a püspök vendégeinek kellett várakozniuk, illetve azon a szinten, ahol az ünnepségek is megrendezésre kerültek, tehát reprezentációs funkcióknak is eleget kellett tennie.⁷⁴⁸

6.3. A kályha mint státuszszimbólum: reprezentációs lehetőségek

Talán a legizgalmasabb művészettörténeti szempontból, hogy a kályhacsempék alkalmasak a legfontosabb és legnépszerűbb hivatkozási pontok megjelenítésére. A legszembetűnőbb ez a címeres reprezentáció esetén, hiszen a megrendelő jelenlétét szimbolizálta különféle módokon: utalhat közvetlenül a személyére, a birtokaira, illetve az uralma alá tartozó tartományokra. Ismerünk királycímeres csempét bencés kolostorból is, így Vértesszentkeresztről való egy Zsigmond király címerével díszített darab, ami a monasztikus környezethez képest előkelőnek mondható, s a kolostorok kifejezetten világias reprezentációs igényei mellett egyszersmind a speciális szerzetesi kézműipar hiányára is következtetni enged,⁷⁴⁹ hacsaknem a patrónus

⁷⁴⁶ A legtöbb esetben az *in situ*-nak gondolt kályhákról is kiderült, hogy nem azok, izgalmas kivétel a schmalkaldeni Wilhelmsburg-kastély reneszánsz kályhája, vö: ROSMANITZ 2011, 17–18. Ill.: STEPHAN 1977, 25–88.

⁷⁴⁷ FRANZ-BERDAU 1961, 3–12.

⁷⁴⁸ Jasmine Wagner tanulmányában sorra veszi az apostolábrázolásokat, különösképpen a kályhacsempéken megjelenőket, így tanulmányában magyarországi emlékeket is felhoz, vö. WAGNER 2012, 33–80. A hazai analógiák kapcsán ld. VIZI 2018, 305–332.

⁷⁴⁹ MEZŐSINÉ KOZÁK 1993, 62–63 MMÜV 1987, 276. (1541. kép)

ajándékát látjuk benne.⁷⁵⁰ A címeres csempék alkalmasak a tulajdonos vagy – ahogy azt Vértesszentkereszt esetén gondolhatjuk – a donátor azonosítására, de képes volt jelezni vele birtokigényét is:⁷⁵¹ ezt láthatjuk Mátyás király visegrádi kályháján, amelyen olyan tartományok címerei is megjelennek, amelyekre igényt tartott, de végül sosem szerzett meg magának.⁷⁵² Maga a „címerfal” mint reprezentációs és dekorációs elem nemzetközi kitekintésben nem csak kályhákön található meg, de a logikájuk azonos: ami a festett vagy faragott „Wappenwand” az analógiák sorában, az nálunk a kályhákön megmaradt címersorozat a magyar uralkodók rezidenciáiban. A címeres reprezentáció egy másik jelentésére is utalnunk kell: világtörténet, az univerzum képe, amelyben a megrendelő saját valósága, története-történetisége is megjelenik.

Ernuszt Zsigmond a pécsváradi bencés apátság erőszakos elfoglalását követően építkezésekbe kezdett, s ezzel egy időben megjelentek a címerével ellátott zöldmázás kályhacsempék sorai, de ismerünk címerdíszes kandallókat is, amilyen a Perényieké a siklói várból és Sárospatakról is a 16. század első feléből.⁷⁵³

Míg Ernuszt esetén ez nem értelmezhető másként mint a tulajdonlást deklaráló erődemonstráció, Bakócz csábrági beruházásai esetén – ahogy azt már korábban megállapítottuk – a birtok megszerzésének lepecsételése, s vagyoni helyzetének és hatalmának reprezentációja is egyben – ahol azonban már nem volt szükség címeres reprezentációra, de az elérhető legjobb műhely munkájának megszerzésére annál inkább. A városi jómódú polgárság is vágyott a minél fényűzőbb és kényelmesebb életre, s a magas pozíciót a mázas cserépkályha ki is fejezte,⁷⁵⁴ segítségével a családok legjobb oldalukat mutathatták meg, miközben a legmodernebb fűtési berendezést tudhatták magukénak. A jelentősebb polgárok a kályhacsempéken címereiket helyezték el vagy olyan szimbólumokat, amelyek a család

⁷⁵⁰ Holl 1984, 211.

⁷⁵¹ A királyi kályhák címer és „igénycímer” ábrázolásainak természetesen más művészeti ágakban is megtaláljuk párhuzamait, mint amilyenek a címerfalak, például a fiktív címereket is hagyományozó Wappenwand a Wiener Neustadt-i Szent György-várkapolna külső keleti falán a 15. század közepéről (1449 és 1460 között készült), amely 107 osztrák nemesi címert sorakoztat fel kapcsolódva a *Chronica patriae* leírásához, értelmezéséhez ld: SCHMIDT 1986, 315–327., magyar vonatkozásaihoz, és értelmezéséhez: BRADÁCS 2009, 1437.

⁷⁵² BUZÁS – LÖVEI 1993, 191–217.

⁷⁵³ MIKÓ 2009, 92–93., DÉTSHY 1970, 119–120, DÉTSHY 1987, 128., ill. 42. lj. a kőfaragó gyakorlatához, amelybe a kandallók díszítése is beletartozott.

⁷⁵⁴ SØRENSEN 2017, 10.

kapcsolataira utaltak, esetleg vallási és életmódbeli attitűdöket fejeztek ki (védőszent), tükrözve a tulajdonos politikai szimpátiáját.⁷⁵⁵

Mivel találkozunk az egyszerű szemeskályhával és az akár luxusterméknek is számító vegyesmázás kályhával egy időben, rangot és a társadalmi szervezeten belül elfoglalt helyet is jelezhetett. A források alapján a tehetősek sem minden esetben a vagyonukhoz illő, különleges kályhát rendelték meg. Bizonyára függött a helyszín adta lehetőségektől és a praktikumtól is, s a nívós alkotásokat elsősorban ott állították fel, ahol számítani lehetett a külső tekintetekre: a fogadásra (is) használt terekbe, amely persze lehetett a tulajdonos belső szobája is.

A cserépkályhák minőségbeli- és technikai kivitele is a tulajdonos, illetve a család anyagi helyzetéről tanúskodik (vagy arról, milyennek azt láttatni akarja). A kivitelezés kapcsán érdemes figyelembe venni, hogy milyen a mázolás (egy- vagy sokszínűmázás), milyen méretűek a kályhafiókok, illetve maga a kályha, milyenek a tagolóelemek, a párkányzati rész, látunk-e köztük bravúrosabb kivitelű, áttört díszűeket, egészíti-e ki a felépítményt kerámia szobrocska. Amennyiben csak töredékek kerülnek elő az egyes lelőhelyeken, úgy ezek a részletek is sok információval szolgálhatnak számunkra. Összességében érdemes megjegyeznünk, hogy a különleges berendezési tárgyak, amilyen a mázas cserépkályha is, a vagyon és a tekintély szimbólumainak számítottak.

6.4. A kályha mint a közösség szimbolikus terének dísze

Megszokhattuk, hogy a kisebb vagy nagyobb közösség (céh, gyülekezet, város) számára szimbolikus épületekben – legyen az a templom vagy a városháza – a közösségi identitás lenyomatát is lássuk, érdemes ezt kiterjeszteni az egyéni megrendelések révén e terekbe kerülő szobrokra és képekre is, hogy ezek kapcsán ne csak a donátor intencióit, de a város tudatába is beépülő elemeket lássuk. A kályhák esetén úgy tűnik, a legrepresentatívabbakat éppen a nyilvános terekben állították fel.

Nyilvános tér lehet a városháza és a templom mellett olyan helyszín is, mely a kereskedelem, a nyílt gyűlések – mint esetlegesen a bírósági ülések – tere is. Álljon itt Gdańsk és a kevés, de

⁷⁵⁵ DĄBROWSKA 2013, 212, 218.

impozáns, „*in situ*”⁷⁵⁶ ránk maradt egyik kályha példája (532–535. kép). Gdańsk a 16. században – kikötője révén – kereskedő központ volt, s a kereskedelmi kapcsolatok mellett a különböző kultúrák olvasztótégelyévé is vált.

A városban található ún. *Artúr udvara* (Dwór Artusa/Artushof/Junkerhof) kifejezetten a kereskedők⁷⁵⁷ és külföldiek találkozási helye, központja volt, ahol előadásokat, lakomákat, játékokat és fogadásokat rendeztek, s itt áll az az egyedülálló, tizenkét méter magas kályha, amelyet Georg Stelzner készített 1545 és 1546 között, és amelyet a Jost mester által festett csempék díszítenek.⁷⁵⁸ A polikróm – és aranyozott – fajansz fiókokon látható portrék európai uralkodókat – mint V. (Habsburg) Károly német-római császár és felesége, Portugália Izabella, II. Lajos magyar és cseh király, illetve a trónon őt követő I. Ferdinánd magyar király, korábban osztrák főherceg és felesége, Jagelló Anna –, a protestantizmust támogató fejedelmeket, a schmalkaldeni szövetség két tagját – I. Fülöp hesseni tartománygrófot és I. János Frigyes szász választófejedelmet – is megjelenítik. Mellettük Klevei Szibilla szász választófejedeleme, III. (Bölcs) Frigyes szász választófejedeleme, X. (Wittelsbach) Lajos bajor herceg is feltűnik. A továbbiakon erények és bolygók perszonifikált alakjait örökítették meg, illetve címerábrázolásokat sorakoztattak fel. A címerek a Lengyel Királyságé, az ún. Királyi Poroszországé és Gdańsk városé, illetve a Loitz patrícius családé, amely minden bizonnyal a kályha megrendelője lehetett. A család és természetesen a helyi polgárok és kereskedők is városuk meghatározó helyzetét, gazdagságát akarták az építménnyel – a valaha volt legmagasabb kályha elkészítésével és birtoklásával – kifejezni, miközben a képi program is tudatosságra vall.⁷⁵⁹ A városházák esetén az erény allegóriákat és a bölcs ítéletalkotást felidéző

⁷⁵⁶ A kályha mai formájában valójában nem felel meg teljesen az eredetinek: a második világháború alatt, 1944 júniusában az öt emeletes kályha felső két szintjét lebontották és elszállították a karthauzi kolostorba. A többi részt a helyszínen igyekeztek biztosítani. 1945-ben támadás érte az épületet, a terem boltozata beszakadt, az oszlopok és a homlokzat egy része súlyosan megsérült. A kályha itt maradt, alsó három szintje is összeomlott, később a törmelékek közül kiemelték és múzeumba szállították a kályhacsempéket – legalábbis azokat, amelyeket a civilek és a katonák meghagytak a helyszínen, mivel egy részüket „gdański szuvenir” gyanánt összeszedték. Ennek következtében az eredeti csempék egy része magántulajdonba került (a múzeum részére való összegyűjtésről feljegyzés is maradt ránk, ld. Függ. 16.). Jelenleg hetven kályhacsempéből áll. Vö. (további szakirodalommal) DARECKA – JASTRZEMBSKA-OLKOWSKA 2020, 27–28, 212–213.

⁷⁵⁷ A kereskedők korabeli helyzetéről monografikus feldolgozásban, további irodalommal: SPUFFORD 2002

⁷⁵⁸ KILARSKA 1989, 12; KILARSKA 1992, 158; KILARSKA 2006, 122, 126, 127; KILARSKA 2007, 137–140.

⁷⁵⁹ KRUKOWSKA 2019, 192–193.

történetek megörökítését tartjuk jellemzőnek, egy ilyen épület kapcsán is a közösség identitására reflektáló, azt erősítő vagy alakító tartalmat feltételezhetünk: fontos, hogy a városi polgárság tagja mint szemlélő egyben tulajdonosának is érezze magát, közösséget tudjon vállalni a képi programban kifejezettek segítségével is. A város nagyságát és így lakóinak nagyszerűségét hirdető alkotás erre megfelelő eszköznek bizonyul: a megrendelő intenciója és a mű recepciója találkozik.

6.5. A kályhacsempe mint képhordozó: felidéző (evokatív) és bajelhárító (apotropaikus) funkció

A középkori ember életében és otthonában betöltött szerepéhez nemcsak térben elfoglalt helyüket érdemes számba vennünk: a középkori kályhák időbelisége is sajátos, egyszerre több generáció látja és használja őket, még ha nem is minden réteg tudatosan. Maradandók, kevésbé sérülékenyek más bútorokhoz képest, hiszen átrakással, kiegészítéssel is meghosszabbítható az élettartamuk, ha megfelelő módon és időben gondoskodnak róluk rendszeres javításokkal, karbantartással.

A kályhák is eszközei voltak a képek otthonokba kerülésének, és mint az ábrázolásoknak felületet adó, tartalomhordozó tárgyakként is szerepük volt. Egy középkori kályha esetén, amely evokatív funkciója révén képeskönyvként is működött, nem szabad elfelednünk, hogy a felhasználói köre nem redukálódik a megrendelőre, egyszerre több generáció látja és használja, ekképpen az egyes jelenetek értelmezési köre is többretegű, amely nem idegen a kályhákon megjelenő témáktól, tehát e tárgyat, ha nem is tudatosan használja és értelmezi minden nézője, sajátos az időbelisége. Teljesen eltérő tudású, érdeklődésű és legfőképpen más-más korú felhasználó látja és érti a maga módján.

Kitűnő példái az evokatív funkciónak a közmondásokat, meséket, fabulákat megjelenítő csempék, melyek gyakorta példabeszéd tartalommal bírtak. Ilyenek például a libáknak prédikáló rókát vagy a mezei nyúl és a sündisznó versenyfutásának ismert történetét megjelenítő darabok. A láthatóvá tett irodalom és a didaktikus célzatú szövegek hordozójaként a csempe a családon belül az oktatás egyik eszköze is lehetett. Az evokatív funkció felismerése a kutatás számára az írott formában ránk nem maradt történetek ismertségének bizonyítékául is

szolgál, ahogy az írott formában csak későbbi források révén ránk maradt történetek rekonstruálásában is segíthet.

A szentekkel és más mágikus, bajelhárító erővel felruházható alakokkal, motívumokkal ellátott kályhák hasznosak voltak a lakók számára, hiszen a kályha a lehetséges tűzvész okozója is lehetett (536. kép). A megjelenített motívumok népszerűségének egyik oka – legyen szó egy szörnyalakról, egzotikus állatról, erotikus vagy trágár jelenetről, vagy épp szentekről – a hozzájuk kapcsolt vagy kapcsolható sokrétű, összetett jelentésrendszerből adódott. Könnyedén beszélhetünk e jelenetek kapcsán a szórakoztató, sőt óvó funkcióról is amellet, hogy a szemlélő számára akár ismert történetek felidézésére is szolgálhattak. A kályhacsempék képet adnak a hithez való viszonyról – annak leképeződése követhető rajtuk nyomon –, ahogy a hivatalos vallás átítatódott egyéb legendákkal és babonákkal, a népi vallásosság elemeivel – elsősorban praktikus okokból.

Az evokatív funkció kapcsán érdemes kitérnünk a következőkben a vallásos reprezentációra és arra is, hogyan lehet eszköze a világi műveltség bemutatásának a kályha, nem felejtve azt sem, hogy egy-egy kép kapcsán maga a megrendelő, illetve a felhasználó is felidézhet egy-egy (saját) történetet (az ábrázoláshoz akár csak érintőlegesen kapcsolódva, mintegy retorikai támaszként, kiinduláspontként használva fel azt), de a szemlélő számára annak is bizonyítékává válik, hogy vendéglátója ismeri a szóban forgó toposzt.

6.6. Vallásos reprezentáció

A kályhák reprezentációs erejével tudatosan is lehetett élni, és lehet az eszköze annak is, hogy az egyes történelmi korszakok sajátos elképzeléseit érvük tetten, így a vallással kapcsolatos – igen sokféle – képzetek is megfigyelhetők rajtuk keresztül. A kályhatesten megjelenített szentek nemcsak azok népszerűségét jelzik, de egyben kifejezhetik a megrendelő irántuk való tiszteletét.

A magyarországi anyagban – mondhatni az oltárművészettel, a templomok dekorációjához és az otthonokban megjelenő tárgyak díszítéséhez hasonló módon és arányban – Krisztus és

Mária ábrázolása⁷⁶⁰ mellett számos kedvelt női szent jelenik meg, többek között Alexandriai Szent Katalin, Szent Borbála, Antiochiai Szent Margit. Kevesebb, de nem példa nélküli a krisztológiai (mint a feltámadás jelenete) és mariológiai (mint a trónoló Madonna, a napbaöltözött asszony, angyali üdvözlés) ciklusból való jelenetet ábrázoló kályhacsempe is, de további újszövetségi (mint a háromkirályok vonulása) és ószövetségi alakokkal és történetekkel (mint a hárfázó Dávid király, Dávid és Góliát, Sámson küzdelme az orozslánnal, Sámson és Delila, Judit) is találkozunk. A férfiszentek között a tanítványok és az apostolok tűnnek fel főként, a legnépszerűbb Evangélista Szent János, Szent Pál, Szent Péter, de nagy számban fordulnak elő a sárkányölő Szent Györgyöt ábrázoló fiókok is. Sok esetben találkozunk prófétákkal, mint Illés és Jákob.⁷⁶¹

A magyar szent királyok – Szent István, Szent Imre és Szent László – megjelenítése értelemszerűen az ország területére korlátozódott. A lovagkirályok, illetve a harcos szentek népszerűsége szintén jellemző volt, személyük mint hivatkozási pont, követendő magatartásmodell vagy példakép is szerencsés választásnak számított.

Gyakoriak a keresztény tartalommal bíró szimbolikus állatábrázolások is, mint a gyermekeit leheletével feltámasztó orozslán, a fiókait vérével tápláló pelikán, az egyszarvú vagy az Agnus Dei, melyek mind-mind Krisztus-szimbólumok.

A 16. század közepére az ószövetségi próféták is elterjedtek a kályhacsempéken a reformációtól nem függetlenül, hiszen – mint szinte minden képhordozó – visszatükrözik a vallási áramlatok, lelkiségi irányzatok, hitbéli képzetek, hiedelmek és persze a babonák megjelenését, hatását – így természetesen felénk is közvetítenek képet a korszak hitrendszeréről, melynek elemei földrajzi-kulturális régióként eltér, helyi sajátosságokat mutat.⁷⁶²

⁷⁶⁰ Kifejezetten a Mária-kultuszhoz kapcsolódó kályhacsempékre is kitérve ír a szekuláris terek tárgyairól Karen L. Stark disszertációjában, vö.: STARK 2022, 224–235.

⁷⁶¹ A magyarországi kályhacsempe-emplékanyag kapcsán átfogó elemzést ad számszerűsítve és grafikonok segítségével is bemutatva az egyes szentek megjelenítésének elterjedtségét (népszerűségét) Ana Maria Gruia (ld. GRUIA 2009), kutatási eredményeit könyvben is publikálta (ld. GRUIA 2013).

⁷⁶² A reformáció hatásának megjelenéséről kályhacsempéken többek között: GRALAK 2017, ALBRECHT 2022, 252–260; HALLENKAMP-LUMPE 2007, 323–343; ŽEGKLITZ 2012, 25–111; WEGNER 2018, 549–556; ROSMANITZ 2011, 13–31; RICHTER 2016, 141–159; PESCHEL-WACHA 2018, 533–548; KERSTING 2021, 30–31; HOFFMANN 2009, 305–316, illetve a magyarországi emlékek kapcsán: RAKONCZAY 2024, 89–106. Más, de kisművészeti

Az adott kályhán megjelenő alakokat, jeleneteket nemcsak a divat befolyásolta, de a helyi viszonyok és a társadalmi rétegződés is. Míg az elit látványosabb és elsősorban a saját gazdagságát és (vallásos)műveltségét hirdető kályhaprogramot rendelt meg, addig az alsóbb rétegekben – ami a cserépkályhák esetén ugyancsak jómódúakat jelentett – jellemzőbb volt a hivatalos és a népi vallásosság keveredése.⁷⁶³ Beszédesebb, hogy az adott régióban kinek terjedt el ábrázolása, s annak is milyen típusa kedvelt, illetve az is figyelemreméltó, mely egyébként népszerű jeleneteket nem találjuk meg egyes régiókban, vagy általában a kályhacsempéken.

Sok esetben érezhetjük, hogy bizonyos szentek ábrázolása nem jelent mást, mint az architektúrális keretbe foglalt dekoratív alakokat, akiknek személye és (szenvedés)története csupán másodlagos. A teljes kályhacsempe előlapját kitöltő imágók esetén viszont hangsúlyos, hogy jól azonosítható legyen az ábrázolt bibliai szereplő, sőt ismétlik a templom falairól, metszetképekről ismert kompozíciókat, így az azokhoz kapcsolódó devóciós gyakorlat is ismételhető velük. A különleges, ikonográfiai ritkaságnak számító ábrázolások a megrendelő árnyalt vallásos műveltségéről tanúskodnak.

Máskor arra is gondolhatunk, hogy a népszerű harcosszentek legendájának megörökítése nem annyira a szent ismertségének lenyomata, sokkal inkább a jelenet által felidézhető történet izgalmas fordulatai és népszerűsége volt az ábrázolás elsődleges oka.

Érdemes megemlítenünk itt az apotropaikus funkciót,⁷⁶⁴ amelyre utal néhány szimbólum, de bajelhárítónak érezheti tulajdonosa az általa tisztelt szentek jelenlétét is. Ezek mellett a kályha a mindenkori elvárt vallásos érzület kifejezésének eszköze. Amennyiben a tulajdonos védőszentjét is megjelenítette, úgy kulturális identitásának árnyaltabb kifejezését is megtette.

alkotásokon való megjelenéséhez ld. MÉRAI 2017, 363–405., illetve a magyarországi képi kultúrában való megjelenéséhez ld. SARKADI 2012, 15–21., MIKÓ – SZENTKIRÁLYI 1987, 86–118; programadó jelleggel: MAROSI 2017, 5–17; MAROSI 2019, 236–244; MIKÓ 2019, 246–276.

⁷⁶³ GRUIA 2007B, 7–46; GUREVICH 1992

⁷⁶⁴ GRUIA 2020, 175–196; GRUIA 2011B, 153–197.

6.7. Világi műveltség

Ahogy láthattuk, számos figurális jelenet bír bibliai vonatkozással, de legalább is keresztény és morális olvasattal – nemcsak abban az esetben, ha a Szentírást és a szentek legendáit igyekeznek illusztrálni –, így sokszor lehetetlen (és felesleges is) éles határt húzni a vallási és világi műveltség között: épp így nem tudjuk, hogy amikor a középkorban egy ifjú meglát egy vörös rózsát, akkor a kedvesére vagy Szűz Máriára gondol. Gyakorta, ha a művészeti alkotások illusztrálása során nem a hittel teli üzenet megfogalmazása volt a cél, akkor a kereszténységnek, illetve az egyháznak és tágabban véve a társadalomnak a kritikájával találkozunk, mely során a hit elhajlásait bemutató görbe tükröt a néző elő a képi program összeállítója.

A világi kultúra egyáltalán nem volt független az egyháztól, a kettő elválasztása már csak azért is nehézkes, mert számos világi (és „értelmiségi”) tisztséget töltöttek be klerikusok, elegendő az oktatásban betöltött megkerülhetetlen szerepükre gondolnunk.

Az antikvitásból, a mitológia világából való figurák és történetek maguk sem jelentik a pogányság vagy a hittagadás szimptomáit, csupán divatos, érdekes, élvezetes meséket.⁷⁶⁵ Az udvari kultúra lenyomata megjelenhet a színpadról ismert népszerű történetek emblematisz epizódjainak megörökítése révén is, vagy olyan enigmatikus kompozíciók közvetítésével, amelyek felfejtésében nem segít a vallásos irodalom, de megoldókulcsot találunk például az idiómák világában, és ne felejtsük el, hogy a szájhagyományozó kultúra – az orális irodalom – is jelen van. Kifejezetten a világi – vagy sok esetben udvari, még több esetben kocsmai – műveltség lenyomataként aposztrofálhatunk (állat)meséket és profán irodalmi alkotásokból átvett motívumokat.

A kályha az ízlés és műveltség reprezentálója is, amely közvetíti az igény(esség) és a lehetőség találkozásának eredményét, de a politikai szándék és vélemény kifejezője is lehet. A világi műveltséget alkalmazzák tudatosan azokon a kályhákon is, amelyek a diplomácia eszközeként is értelmezhetőek, ahogy arra példát láthattunk a raholcai kályhák esetén is.

A korábban elemzett művek közt a budaiak is jellemzően a világi műveltség lenyomatai, hiszen működési helyük megkövetelte az elit kultúrájában való jártasság demonstrálását. Bár az ún. karneváli kultúrát jellemzően a szájhagyományozással, illetve a népi, populáris költéssel szokás kapcsolatba hozni, jellegzetes annak újrateremtése, amelyre az Ebner-csempék és a csábrági kályha, illetve a coburgi nürnbergi alkotás is jó példa. Utóbbinak remekül

⁷⁶⁵ Ács 2010, 40–41.

szemlélteti képi programja, hogy a korra a mondanivaló rétegzettsége a jellemző: újragondolt módon, de egy kényelmi, luxusterméken jelennek meg a vécéhumor elemei. Tematikáját tekintve paraszti, lényegét tekintve arisztokratikus. Az álnépies jelenetek az elit kultúrájának szerves részét képezik, az ironia központi témává válik, eszköze az oly népszerű és divatos társadalomkritikának, amely a művelt kevesek játékaként írható le.

Úgy tűnik, mind a világiasság, az elitizmus és a mitológiai témák éltetése is a középkor sajátja.

6.8. A kályha mint a kályhásműhely reklámhordozója

A fentiekben felsorolt tulajdonságok – a dekorativitás és annak minél nagyobb intenzitással való elérése – értelemszerűen a kályhás ügyességének is ékes bizonyítékai, amelyek hatására – ha a kész mű összképe is az elvárt esztétikai minőséget képviseli – további megrendelőkkel gazdagodhat a műhely, s vevőköre bővülését remélheti.

Ezt fokozza, ha képes a technikai bravúrt reprezentáló megoldások mellett a rendelkezésére álló motívumkincset, a termékpalettáját a gyorsan változó divat szerint módosítani: ha a kínálatában szerepelnek a népszerű, metszetek által közvetített profán jelenetek és a kedvelt szenteket megjelenítő ábrázolások is. Fontos ráadás, ha emellett képes egyedi, egyénítő kéréseknek is eleget tenni.

Bizonyára hozzájárul a fejlődéshez a műhelyek közti versengés is, mely során a méretnöveléssel, s a mind sokszínűbb mázolással is kísérleteztek a mesterek, miközben maga a kész termék a lehető leghívebb marketing eszköze lesz az egyes műhelyeknek.

6.9. A kályha mint idióma

Láttuk, hogy a kályha kifejezés a tárgyalt korszakban nem magát a kályhát, hanem az azt alkotó kályhacsempéket jelentette. Itt csak röviden szeretnék utalni arra, hogy az idiómák világában is találkozunk kályhákkal (és azok képi ábrázolásával), ahol sokszor ugyancsak nem a szó elsődleges jelentése a mérvadó: ez lehet átvitt értelmű állandósult szókapcsolat, lehet a nyelv sajátos, módosult változata, amelyet csak az adott közösség ért és használ. Mivel gyakran

szájáról szájra hagyományozódnak, így kivesznek a beszélt nyelvből, s mivel nem irodalmi kifejezések, nem maradnak ránk írott formában sem – kevés kivételtől eltekintve. A korábban már említett kályha melletti melegedés-ábrázolást a nürnbergi csempén a „*Verm ars*” felirat kíséri (268. kép), míg ugyanez az ábrázolás⁷⁶⁶ két lovagi tornakönyvben – Marx Walther *Turnierbuch und Familienchronik* című művében,⁷⁶⁷ illetve az őt követő, szintén augsburgi Jeremias Schemel krónikájában – megjelenő lópokrócon is látható, azonban ott felirattal szerepelnek („*Durch schaides bein stand ich so hart, drum ich der warme vorm offe[n] wart.*”) (278.a és b. kép), és harmadik szöveggel találkozunk egy kártyalap esetén („*Mein alter iungferfleisch / von hinden will erkalten / das macht die vorder thur / ist uoller falt und spalten.*”) (279. kép).⁷⁶⁸ A fordítást épp a másodlagos, rejtett jelentés homályban maradása teszi nehézkesé. A kártyalap esetén viszonylag egyszerű a dolgunk. A kártyalapon olvasható versike kifejezetten az említett és nemcsak a középkorban, de a kora újkorban is virágzó, az erotikus elemekkel is operáló vécéhumort hozza elő: „*Vénkisasszonytestem még megfázik hátulról, annak okából, hogy az elülső ajtó csupa ránc és redő.*”⁷⁶⁹ A tornakönyv felirata a következőképpen fordítható: „*Túl közel dugtam az orromat (?), ezért hát kályha előtt várom a meleget.*”⁷⁷⁰ Talán a kíváncsiságára és annak negatív következményeire utalhat, de az sem biztos, hogy az orról van itt szó. A szövegben szereplő „elválasztócsont” talán intimebb testrészre utal, így a szöveg értelme olyasmi lehet, hogy máshol már nem találhat felmelegedést, csak a kályha mellett, hiszen már kiházasították/kiöregedett/túl sokat tapasztalt, nem önként, de le kell mondania az élvezetek hajhászásáról. A magyar szólások között is találunk olyat, amely használja a

⁷⁶⁶ A toposz ikonográfiai elemzéséhez ld. Isó 2022A, 86–102.

⁷⁶⁷ A műben 1477 és 1489 közti lovagi tornák szerepelnek (és egy rövid családi krónika), amelyeken Marx Walther részt vett. A művet a müncheni Bayerische Staatsbibliothekban őrzik, bővebben róla: JACKSON 1986, 49–73.

⁷⁶⁸ Isó 2022A, 89.

⁷⁶⁹ Ezúton is köszönöm Márton László segítségét a fordításban.

⁷⁷⁰ Márton László vetett fel egy harmadik lehetőséget, kifejezetten figyelembe véve, hogy a lovas, akinél látjuk a motívumot, a párbaj vesztese, hátrahanyatlík: könnyen lehet, hogy kopjaszállal ütést kapott az arcába (az orrába), úgyhogy mostantól csak a kályhánál melegedhet. Ráadásul a fűthető szoba, a „kemenate” eminensen a nők tartózkodási helye volt, lovagunk tehát férfiatlanul viselkedett. Ebben az esetben azonban azt kell feltételeznünk, hogy a lovas képmása nem dokumentatív, hanem utólagosan költött: bizonyára nem vesztes ütközetre készült, ez nem jelenhetne meg akkor a lótarakon

kályhához kapcsolható másodlagos jelentéseket, például: *Mihez kályha mellett szokol, asztal fején pirulsz meg érte.*⁷⁷¹

Az idiómák jelentéstartama általában nem rekonstruálható, de sokszor érzékelhető, hogy az adott képi ábrázolás megértésének kulcsa lenne a kép témájaként szolgáló szöveg. Elég itt a kályhába bújt Markalfot ábrázoló miniatúrára gondolnunk (537. kép):⁷⁷² a szöveg ismerete nélkül bizonyosan nem értenénk a jelenetet.

6.10. Összegzés

A harmadik fejezetben a késő középkori Magyar Királyság emlékanyagára nézvést reprezentatív merítésként megnéztük tíz helyszínen kályhájának képi programját és megkíséreltük rekonstruálni a mögötte fellelhető megrendelői szándékot, a negyedik fejezetben a képi programok meghatározó elemeinek lehetséges jelentését jártuk körbe (mintegy kísérletként a képi nyelv egyes elemeinek rekonstrukciójára), kitérve arra, milyen szerepekben jelenhetnek meg az egyes ikonográfiai toposzok. Ezután, az ötödik fejezetben kitekintettünk arra, hogy kifejezetten az ábrázolások irányából nézve, hogyan igyekeztek a műhelyek kielégíteni a megrendelői igényeket, és hogyan hatott műhelyek munkamegosztására a sokszorosítás és a sorozatgyártás diktálta tempó, amely iramot, ahogy láttuk, sikeresen tartottak is. A hatodik fejezetben pedig részletesen megnéztük azt, hogy éppen ezeknek a folyamatoknak a hatására milyen funkcióknak tehettek eleget a kályhák, s hogy mindezeket hogyan erősítheti a technikai kivitelezés vagy a képi tematika. Talán különös lenne más műfaj kapcsán ez a problémafelvetés, és meglepő lenne végig venni például egy oltárkép kapcsán a különféle szerepeket, amelyekben az megjelenhet, de korántsem haszontalan: ez a megközelítés számol az alkotások sajátos időbeli és térbeli megjelenésével is.

⁷⁷¹ Ugyanez a jelenet előfordul egy táblajátékon is (277. kép), amellyel K. F. Kerrebijn foglalkozott bővebben. A kompozíciónak nem ismerteti párhuzamait, de kutatása során két közmondást idéz fel („*Sich den Arsch verbrennen*” és „*Je näher dem Feuer, desto heisser*”), amelyek motívumaiban utalhatnak a jelenetre, vö. KERREBIJN 2002, 179–224.

⁷⁷² *Markalf a kályhában egy óraskönyvben*, 1320–1329 (The Morgan Library & Museum, New York, Ms. Pierpont Morgan Library. M.754, fol. 3v.)

7. Befejezés

7.1. Két korszak határán

Azzal, hogy áttekintettük a késő középkori Magyarország kályhacsempéinek reprezentatív anyagát egy rendkívül összetett képi világ bontakozott ki előttünk, amelyből számos jelenségre következtethettünk.

A 15. század második felében megfigyelhető a világi témák felé fordulás – mindenhol megjelennek a nők, a tánc és a bolondok, a *mundus inversus* közönséges képviselői –, és nemcsak a metszeten vagy a festményeken, hanem ahogy láthattuk, az ún. alkalmazott művészetek területén is teret hódítanak, azon műfajok segítségével válnak virálissá, amelyek révén nagyszámú képek kerül(het)nek az otthonokba. Így a praktikus használatra szánt tárgyak, köztük a bevett ajándéktárgyak (ládák, fésűk és tükrök), az ékszerek, a textíliák és a bútorok is potenciális képhordozók, amelyek felületét ki is töltik e népszerű témákkal. Már nemcsak a nemesek, de a városiak, a jómódú polgárok, a cétagok is megjelennek a vásárlók és a megrendelők között: mondhatni, a művészi módon kivitelezett árucikkek támogatóivá válnak, hiszen most már a középosztály tagjainak asztalait is impozáns serlegek, fogantyús palackok és karcsú kancsók, lábakon álló tálak, művészi sótartók díszítették. Köszönhető mindez a városiasodásnak, s egyrészt a magánszféra iránti igénynek – hogy többek között olyan lakosztályok készüljenek, amelyekben nem haladnak át kényyszerűségből más helyiségek megközelítéséhez –, másrészt annak, hogy a műveltségi előfeltételek mellett a technikai is rendelkezésre állt. A megrendelések mellett immár a piacra történő termelés is növekedett, miközben a helyi „specialitások” mellett a regionális és akár távoli vidékek tárgyai is elérhetőkké váltak szélesebb kör számára, anélkül, hogy a városhatárt át kellett volna lépni. A dolgozatban talán sikerült rávilágítani, milyen sajátságokkal – a stílust, a formát, a motívumokat és a tartalmat is tekintve – telítődött a korszak (művészeti) élete.

A gótika forma- és motívumvilágának továbbélése mellett határozottan megjelent az általunk vizsgált időszakra egy olyan emlékcsoport, amelyen a késő középkori (időtlen karneváli) gondolatvilág reneszánsz motívumokkal fűszerezve és tálalva került elénk, s amelynek legfőbb vonásait egy szűk, de markáns jellegzeteségekkel bíró szellemi elit, s annak tagjainak megrendelői attitűdjében érzékelhető változásában tudunk megragadni. Ennek

megértéséhez, úgy vélem, kulcsszó a *személyre szabottság* és a tulajdonlás iránti vágy, amely – tudniillik egy-egy műhely munkájának a birtoklása – további kapcsolódási pontot jelent a társadalomhoz, a szűken és a tágan vett közösséghez is. Nemcsak valamely család leszármazottja, valamely céh tagja vagy valamely tisztség viselője, de egyben bizonyos műhely támogatója, munkáinak élvezője, esetleg műveltségére büszke, azt képben hirdető *uomo universale* színében tűnhettek így fel: ráadásul a városokra jellemző társadalmi kapcsolatok intenzitását és változatosságát is jelzik ezeknek a szerepeknek a megjelenése

A művészet, a képi világ közös szellemiséget, közös kifejeződési formát, közös nyelvet jelent. A közösség szemléletéről beszél az ott folyó alkotótevékenység, az aktivitás, a köznapi értelemben vett művészet, s még inkább a befogadóképesség, az ízlés, és nem utolsó sorban a passzivitás is. Ha egy közösségen belül az összes művészi formát összegyűjtjük, úgy megkapjuk a közösség ízlésének keresztmetszetét, ebből a szempontból pedig nincs lényeges különbség a helyben készített és a behozott műalkotás között. Meglehet, hogy az illető tárgyat nem is helyben készítették, mégis jellemző a közösségre, mert kiválasztotta és befogadta. A városokra mindez különösen érvényes, hisz itt a polgárosult életet folytatók minden holmiját mással, (az általa választott) mesteremberrel csináltatja, részben saját ízlésére, megrendelésre, részben a közízlésnek megfelelően – bizonyítva a közösséghez tartozást, jelezve, hogy ismeri, érti és elfogadja annak ízlését: a kapott jelképeket, sémákat használva az önmeghatározása során.

Az ide sorolható munkáknak két fő ismérve vezetett arra, hogy korjelenséget feltételezzek mögötte. Egyrészt jellemzően a *feje tetejére állított világ* alakjai jelennek meg ezeken az alkotásokon, amelyek kifejezetten a középkori karneváli világot idézik fel annak gondolköréhez kapcsolódnak. Ezek a groteszk figurák alapvetően a drôlerie-k, a lapszéli díszek közül lehetnek ismerősek számunkra, tehát jellemzően egyedi alkotásokon maradtak ránk (például miniatűrök és faragványok között találjuk meg őket), amelyek kompozícióira jellemző, hogy nem helyezik ezeket a motívumokat középpontba, sőt ellenkezőleg, esetleg el is rejtik őket: a miniatűrök esetén a virágornamentikába,⁷⁷³ míg a misericordiák esetén a

⁷⁷³ A tótágast világról, a farsang és böjt harcáról szóló 16. század első feléből való kéziratban is megtaláljuk a jelenetet. A kézirat az ostobaságról szól, főszereplője egy kigúnyolt uralkodó, s az ő lordjai, a szöveg pedig megörökíti a bolondok rendjéhez való tartozás szigorú reguláit. A kézirat megörökíti egy képzelte város burleszk, parodisztikus címereit is (Museum Meermanno, Hága, MS 10 C 26 fol. 9r) (274. kép). A 15. század közepéről való Capestang kastélyának festett famennyezeete is: az udvari kultúrát idéző ifjú párok sorát képzeletbeli lények

funkciójukból kifolyólag sincsenek szem előtt, ahogy a világi terek festett famennyezetén is erőbefektetéssel lehet őket felfedezni. Az tehát kifejezetten hangsúlyeltolódást jelez, hogy a 15. század végére és a 16. század elejére központi helyen kapnak helyet ezek a motívumok: megtaláljuk őket a kályha felső testéhez tartozó, színesmázás csempéken (mint a budai „raurisi”, a csábrági és a páricsi, illetve a párhuzamként bemutatott coburgi „nürnbergi” kályhák esetén), főszereplőként a liège-i táblaképen, illetve számos metszetsorozat témájaként. Ha megnézzük a párhuzamokat, láthatjuk, hogy a képek pozíciójának változása tartalmi hangsúlyeltolódást jelent, de a marginális helyükről a képek központja felé való elmozdulással párhuzamos a képek készítésének a megváltozása is megfigyelhető: az egyeditől jutunk a sokszorosítható képekig⁷⁷⁴ (amilyen a csempe is és a metszet párhuzamok).⁷⁷⁵ Ez természetesen függ össze azzal is, hogy a kézműves termékek nagyobb megbecsültségnek örvendenek és az otthonok jellemző alkotásainak számítanak ebben az időszakban. A század végére azonban újra az „egyedihez” jutunk el, s ezzel együtt a jelenetek is visszakerülnek a „helyükre”, a szem elől elrejtve, alárendelt pozícióban találjuk meg őket újra (275. kép).

Azt gondolom ez a nehezen, de körvonalazható – nem gazdasági és nem politikai, hanem – szellemi elit korjelenségnek tekinthető, s ahogy láthattuk, a magyarországi emléktárhelyekben is találunk példát rá. Ezek az alkotások pedig a különleges és furfangos (szellemi)játékok lenyomatai, a *feje tetejére állított világ* ikonográfiájának sajátos emlékei, amelyek amennyire komikusak, annyira groteszkek is. A középkori népi mulatságok nagyon is emberi világát villantják fel előttünk, amelyeken „(...) az erkölcsi tanúság már csak fügefalevél a sikamlósságok palástolására.”⁷⁷⁶ A képi nyelv ilyen megújulása egybefügg azzal, hogy új mondanivalója akadt a kor szülöttjének: ezért is lehetséges, hogy éppen a reformáció hatására ezek a képi motívumok bevett eszközökké válnak a felekezetek közti vitában, amely igen

és bolondok alakjai fogják közre. Megjelenik egy tisztán heraldikai reprezentációt mutató jelenetsor is és bibliai jelenetek is megörökítésre kerültek itt (276. kép).

⁷⁷⁴ Éppen ezek a motívumok fordulnak elő nagy számban a reformáció idején megjelenő, felekezetek közti, sajátos képi propaganda eszköztárában: hiszen igencsak jól érthetőek (281, 308. kép).

⁷⁷⁵ A házalót kirabló majmok toposza kapcsán tesz hasonló megállapítást John Block Friedman, bemutatva a jelenet miniatúrákon, nyomtatásban, majd újra miniatúrákon való megjelenítését, vö. FRIEDMAN 2008, 87–120. Kályhacsempén is megtalálható a jelenet, vö. 199. kép.

⁷⁷⁶ THIENEMANN 1923, 144.

virulens volt a képek szintjén is, sőt a (német) nemzeti identitás megszilárdításában is szerepet játszott.⁷⁷⁷

E jelenséget elsősorban a történelmi körülményekkel és nem kevésbé a műalkotások helyzetének megváltozásával, illetve a műhelygyakorlat átalakulásával magyarázhatjuk. Bár az ikonográfiai elemzések során keveset szóltunk róla, de (a törökvész mellett) nem elhanyagolható a reformáció és annak a művészetekre gyakorolt hatása. Éppen ezeken az alkotásokon kiemelt helyen a közönséges, gyakran trágár motívumokat használja ezután eszközként a lutheránus képi propaganda is, hiszen e jól ismert motívumokat mindenki *beszélte* és értette.

Ahogy a teológiai kérdések mellett a kor legégetőbb filozófiai, politikai dilemmáira is rákérdeznek közvetve a jellegzetes ikonográfia toposzok, közben a korabeli közönség szenzációra éhes igényeit is igyekeznek kielégíteni a készítők. Eközben – emiatt – a kézművesek lehetőséget kaptak a hagyományos képi programoktól eltérő, a nyomtatott munkák által inspirálódva a különleges képi világ megteremtésére, amelyben egymás mellett jelennek meg az antikvitásra utaló motívumok – az antik mitológia szereplői, szcénái és kulisszái –, a keresztény szimbólumok és történetek és a lovagi kultúra szerelmi jelenetei. A nagy korszakok tudósai, filozófusai vagy éppen uralkodói egymással párbeszédés vitában jelennek meg előttünk, majd azok kritikája, karikatúrája ölt képi formát. Ahogy az antikizáló motívumok nem kizárólag a reneszánsz sajátjai, sőt akárcsak az irodalomban, úgy itt is azzal a jelenséggel találjuk szemben magunkat, hogy a világiasság és az elitizmus sem specifikusan reneszánsz, hiszen ezek a késő középkorban mind jelen vannak: az iskola, templom, kocsmá és az udvar különböző jellegű és színvonalú terepei a kultúrának, így azok (képi) motívummá alakítása mindenki számára érthető üzenetet közvetített. Ezek pedig néha közhelyszerű, máskor rendkívül komplex képi programban valósulnak meg, s folyvást felvetik a kérdést: mindez a műveltek irritáló játéka vagy szellemes erkölcsi tanulságot közvetítő alkotás?

⁷⁷⁷ A *feje tetejére állított világ* képi logikájának használatára jó példa, sőt annak csimborasszója a *Passional Christi und Antichristi*, amelynek szöveges része a közvélekedéssel szemben nem Luther saját munkája, a képi programról ld. Isó 2021B, 82–91.

7.2. Két műfaj határán

Készítéstechnikai szempontok alapján a kályhacsempe rokona a kalácsformáknak, a zarándokjelvényeknek, a *cartapesta* alkotásoknak (466–467. kép), találkozik benne a modellek használata miatt a műhelygyakorlathoz tartozó sorozatgyártás különös természete és az egyedit – hitet, politikai attitűdöt, műveltséget, etc. – képekkel való kifejezése iránti vágy. Míg előbbi a műhely belső munkájának sajátja, utóbbi a tudatos megrendelői igényt jelzi.

Éppen arról nincs elsődleges információnk, hogyan vélekedtek a korabeli megrendelők, használók és nézők a kályhák szerepéről: a rendelkezésünkre álló források alapján fontos volt a hétköznapiok kényelmét segítő minél jobban funkcionáló fűtőberendezés birtoklása, s azzal, hogy éppen a képhordozó jellegéből kifolyólag is számos funkcióknak eleget tett, hathatós eszköze volt a tudatos reprezentációnak is. Mind a rendszeres javításokról szóló híradások, mind a megjelenített motívumkincs erről is szólnak.

De nemcsak az egyedileg készült (hiszen láthattuk, hogy a kézi mintázás is sokáig a gyakorlat része maradt) és a sorozatgyártásra lehetőséget adó technikai eljárások miatt beszélhetünk két műfaj köztiségről: a mai fogalmaink szerinti, az alkalmazott és szépművészetek közé sorolása nemcsak azért nehézkes, mert a negatívokat akár a szobrászatban vagy az ötvösség technikáiban is jártas mesterek készíthették, hanem azért, mert a 15. század végi és 16. század eleji kézművesek munkáinak megítélése során nem alkalmazhatók a modern művészeti kategóriák: megbecsültségük, elismertségük nagyobb volt mint a mai kézműveseké, a magas és alacsony művészeti kategóriából fakadó megkülönböztetés ismeretlen volt. Erre elsősorban az anyagi megbecsültségből következtethetünk, s bár a kályhások kapcsán szerény mennyiségű, mégis beszédes forrásanyagot láthattunk.⁷⁷⁸ A képi programok mögött feltételezett tudatosságnak természetesen vannak korlátai – ahogy minden más műfaj emlékei esetén is. Míg a kivitelezés (a mázolás mellett az ábrázolások részletgazdagsága, tehát az alapanyag értéke és a kivitel igényessége) kézzel fogható jele annak, hogy egy kályha elkészítetője a jómódú polgárság vagy a gazdag arisztokrácia tagja, addig a képi program

⁷⁷⁸ A képet árnyalja az összehasonlításra lehetőséget adó két adat: az ötvös Hans von Lafferde (1419 – 1444) 1443-ban 256 lübecki márkát kapott egyik (ismert) munkája után, amely összegnek a harmada csak a munkadíj volt, míg a szobrász Nicolaus Gerhaert von Leyden egyik főműve után 1464-ben 234 rajnai forintot kapott, amely nagyjából 351 lübecki márkának felel meg, és nagyjából az ötvös díjával megegyező összeg, ha figyelembe vesszük a valuta értékének időközbeni változását. LAMBACHER 2021, 257, az ötvösműről: LATE GOTHIC 2021, Kat. 29. (L.L.), 90–93. A szoborról: LATE GOTHIC 2021, Kat. 109. (J. C.), 312–313.

esetén – bár látjuk, hogy kályhánként hangsúlyos tartalmi különbségek érzékelhetők – előfordulhat a minden részletet ellenőrzése alatt tartó megrendelő és a munka felügyeletét valaki másra testáló figura. Talán nem túlzó párhuzam: manapság egy nagyobb otthonfelújítás akár évekre is elhúzódhat, például a megbízható mesterek vagy akár a megrendelő számára megfelelő *szín* hiánya miatt, míg az öltözékekkel való kommunikáció során (akkor is, ha a *csendes luxusról* [quiet luxury] vagy a MET-gálára készült extravagáns divatcikkekről beszélünk a példa kedvéért elképzelt kortárs tehetős megrendelők esetében) megbízunk a nagy divatházak által – természetesen az aktuális trendek szerint –, megkreált, személyre szabott munkákban. Előbbi a hétköznapi állandó kényelmét szolgáló munka, míg utóbbi efemer, sokszor egyetlen eseményhez kötődik – és erre a történelem során mindig találunk példát. Bár ritkábban, csak kiemelt események során használták őket, s így ritkábban kerültek (műértő) szemek elé – emelkedettségük vagy a felhasznált nemes alapanyagok okán? – utóbbiak képezik a legtöbb esetben elemzés tárgyát, míg éppen a számtalan eseményhez háttérrel biztosító kályhák esetén a művészettörténeti kutatásban a mai napig nehéz elképzelni a tudatos képválasztás lehetőségét. Bízom benne, hogy a dolgozatban bemutatott példákkal árnyaltam ezt a képet, és rámutattam, milyen gazdag ikonográfiai gyűjteményt is jelentenek a kályhacsempék. Annál is inkább: nemcsak mentalitástörténeti adalékokkal bír egy-egy kályhaállítás kapcsán a megrendelői attitűd felismerése, de a megrendelői szándék azonosítása révén mind pontosabban határozható meg a képi program által ellátott funkció.

7.3. Két tudományterület határán

A késő középkori ikonográfia kutatója bizonyára előbb vagy utóbb megkerülhetetlenül találkozik a kályhacsempék valamely példányával vagy csoportjával: egy olyan emlékművel, amely művészettörténeti szempontból is információhordozóként azonosítható, mégis inkább a régészeti stúdiumokban találta meg a helyét, ott alakult ki tipológiája és elemzésének módszertana. A művészettörténet mellékösvényén megtalálható speciális jelenségként talán úgy érezzük, nehezen vethető össze kanonizált műalkotásokkal, de tanulmányozása gazdagíthatja és kitágíthatja a művészeti-művészettörténeti kánont, ahogy azt az ikonológiai elemzések alkalmazhatósága is jelzi. Mivel a kályhacsempé potenciális

képhordozó, így kép nélküli példái is üzenetet közvetítenek: mindenképpen érdemes az általuk közvetített tartalmakhoz a képi programok művészettörténeti elemzése.

Az ilyen munka mindenesetre csak befejezetlen és pontatlan lehet. Nem tudjuk, hogy amikor a középkorban egy ifjú meglát egy vörös rózsát, akkor a kedvesére vagy Szűz Máriára gondol. Több mint egy tucatnyi leletet néztünk meg közelebbről is, amelyek kapcsán igyekeztem körvonalazni a késő középkori képi nyelv kevésbé ismert elemeit, s megragadni azok jelentésrétegeit, s a kályhacsempék mint képi források alkalmasnak bizonyultak egyes megrendelői szándékok megragadására, s voltaképpen arra, hogyan alkalmas rendkívül sokféle helyzet kulisszájaként jól funkcionálni, azokat mintegy megtámogatni egy-egy kályha és azok képi programja. Találkoztunk diplomáciai ajándékként értelmezhető alkotással, amilyen az ún. „regensburgi” kályha, s ugyancsak politikai intenciókat sugalmaz Lőrinc herceg Ernuszt-féle kályhájának képi programja. A megrendelő birtoktulajdonlását is deklarálja a csábrági kályha, míg a tulajdonos műveltségét fejezi ki a budai „raurisi” kályhával. A birtokos befolyását és gazdagságát hirdeti a menedékkői alkotás. De a társadalmi ranglétrán elért vagy vágyott státuszt is reprezentálja a csábrági kályha és Lőrinc herceg raholcai „bécsi” kályhája, s a kor legfrissebb trendjeinek megfelelő alkotások is megjelennek a belső terekben, ahogy a budai „Háromkirályok-kályha” esetén is látjuk. A nyilvános tér erejénél fogva identitás képző erővel fellépő képi programmal is találkoztunk, például a nyitrai városháza esetén.

A kályhacsempékkel kapcsolatos művészettörténeti kutatások segíthetik az ikonológiai elemzéseket, és a korszak műveltségének és mentalitásának alaposabb megismerését teszik lehetővé: ha nem is az egyes személyek, de helyi közösségek kapcsán bizonyosan. Kiegészíthetik az oly népszerű történeti kutatásokat, amelyek – többek között – a főurak műpártoló tevékenységére, illetve az egyházat támogató donációs tevékenységre irányulnak, vagy e családok vallásosságát kívánják feltérképezni. Másrészt a térhasználat sajátos aspektusait segíthet megérteni az ilyen irányú elemzés, ahogy a várkiállítások szerves részét képező berendezések mind hitelesebb rekonstrukcióját is segíthetik. Nem utolsó sorban pedig az építészettörténeti események felállítása során árnyalhatják a kronológiát.

Bízom benne, hogy a fenti elemzések igazolják a művészettörténeti megközelítések fontosságát a kályhacsempék ábrázolásai esetén is, s utat nyitnak további munkák előtt.

8. Bibliográfia

FORRÁSKIADÁSOK

- A HÁZASÉLET
TIZENÖT ÖRÖME 2007 A házaseslet tizenöt öröme. Szatíra a francia középkorból. Ford.: Rajnavölgyi Géza. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2007
- ÁCS 1980 *Esopus fabulái Pesti Gábor szerint*, kiad. Ács Pál (Magyar Hírmondó), Budapest: Magvető Kiadó, 1980
- ÁGOSTON 2002 Szent Ágoston: *A Teremtés könyvéről a manicheusok ellen*. Budapest: Kairosz Könyvkiadó Kft., 2002
- AQUINÓI TAMÁS 1987 Aquinói Szent Tamás: *A teológia összefoglalása*, in: Aquinói Szent Tamás filozófiája. Budapest: Ecclesia Könyvkiadó, 1987, 196–198.
- ARCHIV DES VEREINS
FÜR
SIEBENBÜRGISCHE
LANDESKUNDE 1890 Schuller, Richard: *Andreas Beuchel*, in: Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde – Neue Folge, 1890–1891 (Band 23, nr. 1-3), 1890 (nr. 1.).
- ARISZTOTELÉSZ 1969 Arisztotelész: *Politika*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1969
- BÁNKI – SZIGETI 2006 Bánki Éva és Szigeti Csaba (szerk.): *Udvariatlan szerelem. A középkori obszcén költészet antológiája*, Budapest: Prae.hu, 2006
- BÁNKI 2004 Bánki Éva (szerk.): *A tavaszidő édessége*, Budapest, Kairosz kiadó, 2004
- BESTIARIUM
ZIRCENSE 2016 *Bestiarium Zircense*. Hasonmás az Országos Széchényi Könyvtár Cod. Lat. 506-os kéziratából Boreczky Anna bevezetőjével, fordította: Cooper, Thomas – Véry Dalma –

- Boreczky Anna, Budapest–Zirc: Országos Széchényi Könyvtár–Zirci Ciszterci Apátság, 2016
- BONFINI 1995 Bonfini, Antonio: *A magyar történelem tizedei*, Ford. Kulcsár Péter, Budapest: Balassi Kiadó, 1995
- BORROMEO 1578 Borromeo, Carlo: *Libretto de i ricordi al popolo della citta et diocese di Milano*, Milánó, 1578
- BRANT 1979 Brant, Sebastian: *Das Narrenschiff. Text und Holzschnitte der Erstaussgabe 1494. Zusätze der Ausgaben 1495 und 1499.* (Bellistrik 793). Lipcse: Verlag Philipp Reclam jun., 1979
- BRANT 2008 Brant, Sebastian: *A Bolondok hajója*, fordította: Márton László, Zebegény: Borda Antikvárium, 2008.
- DE TROYES 1998 Chrétien de Troyes: *Az oroszlános lovag (Yvain)*, ford. Vajda András, Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 1998
- DIVÉKY 1914 Divéky Adorján: *Zsigmond lengyel herceg budai számadásai (1500–1502., 1505)* (Magyar Történelmi Tár XXVI.), 1914
- E. KOVÁCS 1992 *Estei Hippolit püspök egri számadáskönyvei 1500–1508.* Közzéteszi E. Kovács Péter. A Heves Megyei Levéltár forráskiadványai 4. Eger, 1992
- ERASMUS 1987 Erasmus, Rotterdami: *A balgaság dicsérete*, fordította. Kardos Tibor, Budapest: Európa, 1987
- HÉSZIODOSZ 2005 Hésziodosz: *Istenek születése*, fordította: Trencsényi-Waldapfel Imre, Budapest: Európa Könyvkiadó, 2005
- KMJKV *A kolozsmonostori konvent jegyzőkönyvei (1289–1556). II.* Közzéteszi Jakó Zsigmond, Budapest, 1990
- LUTHER 1537 Luther Márton: *Die Lügend von S. Johanne Chrysostomo, Wittenberg*, 1537. A teljes eredeti szöveg elérhető a Bayerische

Staatsbibliothek (München) adatbázisából: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10204257?page=5>

- MARZIO 1977 Marzio Galeotto: *Mátyás királynak kiváló, bölcs, tréfás mondásairól és tetteiről szóló könyv*. Fordította, az utószót és a jegyzeteket írta: Kardos Tibor, Budapest: Magyar Helikon, 1977 (Bibliotheca historica)
- MIHALIK 1908 Mihalik József (szerk.): *A kassai fazekasczéh artikulusai 1574-ből*. Muzeumi és Könyvtári Értesítő 2 (1908) 152–156.
- MOLNÁR 1978 Baranyai Decsi János: *Adagiorum Graecolatinoungaricorum Chiliades quinque*. Hasonmás kiadás, a szöveget gondozta: Molnár József (Fontes ad historiam linguarum populorumque uraliensium), Budapest: ELTE, 1978
- OLEARIUS 1969 Olearius, Adam: *Adam Olearius viszontagságos útja az orosz földön át Perzsiába*. Fordította Balassa Klára (Világjárók Klasszikus útleírások 11.), Budapest: Gondolat, 1969
- OLIVA 1571 *Istitutione christiana del Rever. Mons. Giacomo Oliva, Abbate di Fana, Utilissima ad ogni Cristiano; Nella quale si contiene una brevissima, e dottissima dechiaratione*, Venice, 1571
- P. BALÁZS 1990 *Szent Margit élete 1510*. Bevezetőt írta: P. Balázs János, Budapest, 1990.
- PFAFFORD 1999 Shakespeare, William: *The Winter's Tale. Second series*, szerkesztette és az előszót írta: Pafford, J.H.P., The Arden Shakespeare 1999, xxiii.
- SOLTÉSZ 1980 Soltész Zoltánné: *A Mátyás-Graduale*, Békéscsaba: Magyar Helikon–Corvina, 1980.

- SZERÉMI 1857 Wenczel Gusztáv (kiadja): *Szerémi György II. Lajos és János királyok házi káplánja emlékirata Magyarország romlásáról 1484–1543 között*, Pest, 1857
- TOLDY 1858 Toldy Ferenc: *Régi magyar mesék, beszélek és erkölcsiratok*, Pest, 1858.

TANULMÁNYOK, TANULMÁNYKÖTETEK, KATALÓGUSOK

- „LÁTJÁTOK
FELEIM...” 2009 Madas Edit (szerk.): *„Látjátok feleim...” Magyar nyelvemlékek a kezdetektől a 16. század elejéig*. Kiállítási katalógus: Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2009. október 29 – 2010. február 28. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 2009
- A FEAST FOR THE
SENSES 2016 Bagnoli, Martina (szerk.): *A Feast for the Senses. Art and Experiance in Medieval Europe*. Kiállítási katalógus, Baltimore: The Walters Art Museum, October 6, 2016 – January 19, 2017, Baltimore–New Haven and London: The Walters Art Museum–Yale University Press, 2016
- A GÓTIKÁTÓL A
HABÁNOKIG 1996 Chovanec, Ján – J. Dankó Katalin – Feld István – Tamás Edit (szerk.): *A gótikától a habánokig. Kályhacsempék Abauj, Sáros és Zemplén vármegyékből – Od gotiky po Habánov. Kachlice z bývalej Abovskej, Šarišskej a Zemplínskej župy*. Kiállítási katalógus: Sárospatak, Rákóczi Múzeum, 1996. augusztus 17. – szeptember 30; Trebišov, Vlastivedné múzeum, 1996. október 30. – 1997. január 19. (A sárospataki Rákóczi Múzeum füzetei 31.) Sárospatak: Rákóczi Múzeum Baráti Köre, 1996
- ÁCS 2009 Ács Pál: *Pesti Gábor*, in: MAMŰL IX (2009) 145–149.

- ÁCS 2010 Ács Pál: *Reneszánsz irodalom*, in: MAMŰL X (2010) 37–55.
- AINSWORTH 1998 Ainsworth, Maryan W.: *Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition*, Meropolitan Museum of Art–Harry N. Abrams INC., New York, 1998
- AINSWORTH 2013 Ainsworth, Maryan W.: *Hans Süß von Kulmbach*, in: Ainsworth, Maryan W. – Waterman, Joshua P.: *German Paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1350–1600*. New Haven, 2013
- ALBRECHT 2022 Albrecht, Maria: *Luthers Negativ. Ofenkachelmatrizen mit dem Konterfrei Martin Luthers und eines weiteren Reformators*, in: Döhner, Georg – Grunwald, Lutz (Hg.): *Keramik in Berlin, Brandenburg und Europa. Produktion, Innovation, Handel und Handelsgeschichte*, Berlin, 2022, 252–260.
- ALFORD 1953 Alford, V.: *Why Do We Study Folklore?* London, 1953, 473–483.
- ANDERKO 2021 Anderko Anna: *A nógrád-gömöri régió kályhássága*. Diplomamunka (ELTE BTK Régészet), 2021.
- ANDERSON – DUNLOP Anderson, Christy – Dunlop, Anne – Smith, Pamela H. (szerk.):
– SMITH 2014 *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750*. Studies in Design, Manchester: Manchester University Press, 2014.
- ANDRIĆ 2015 Andrić, Stanko: *Od Iloka do Rima: talijansko putovanje Nikole Iločkoga*. Hrvatska Revija (2015) 1. sz. 54–61.
- ARENDE 1995 Arendt, Hannah: *Múlt és jövő között*. Ford.: Módos Magdolna, Budapest: Osiris Kiadó – Readers International, 1995

- ARENS 1971 Arens, F: Die ursprüngliche Verwendung gotischer Stein- und Tonmodel, in: Mainzer Zeitschrift 66 (1971), 106–131.
- ARNO 197Ö Borst, Arno: Lebensformen im Mittelalter, Frankfurt – Berlin – Wien, 1979.
- ARRIÈS 1985 Arriès, Philippe – Duby, Georges: Histoire de la vie privée. 2. kötet. Paris, 1985
- ART AND LOVE IN
RENAISSANCE ITALY
2008 Bayer, Andrea (szerk.): Art and Love in Renaissance Italy. Kiállítási katalógus: New York: The Metropolitan Museum of Art, New Haven and London: Yale University Press, 2008
- ASSMANN 1999 Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet*. Ford.: Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1999.
- AT HOME IN
RENAISSANCE ITALY
2006 Ajmar-Wollheim, Marta – Dennis, Flora: *At Home in Renaissance Italy*. Kiállítási katalógus, London: Victoria and Albert Museum, 2006
- AZ ORSZÁGOS
MAGYAR
IPARMŰVÉSZETI
MÚZEUM
GYŰJTEMÉNYEI 1926 Csányi Károly (szerk.): *Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum gyűjteményei*. Kiállítási katalógus, Országos Magyar Iparművészeti Múzeum, Budapest: Országos Magyar Iparművészeti Múzeum, 1926
- B. NYÁRI 1877 B. Nyáry Albert: *Adatok az álarczos jelmezek történetéhez hazánkra vonatkozólag*. Archaeologiai Értesítő 11. (1877) 1. 13–18.
- BAHTYIN 2002 Bahtyin, Mihail: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest: Osiris, 2002
- BAKÁCS 1971 Bakács István: *Hont vármegye Mohács előtt*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971

- BÁLINT – BARNA 1994 Bálint Sándor – Barna Gábor: *Búcsújáró magyarok. A magyarországi búcsújárás története és néprajza*, Budapest: Szent István Társulat, 1994
- BALOGH – HORN 2008 Balogh Judit – Horn Ildikó: *A hatalomépítés útjai: a homoródszentpáli Kornis család története*. Századok, 142 (4) 849–889.
- BALOGH 1943 Balogh Jolán: *Az erdélyi renaissance*, Kolozsvár: Erdélyi Tudományi Intézet, 1943
- BALOGH 1955 Balogh Jolán: *Az esztergomi Bakócz kápolna* (Magyar Műemlékek), Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1955
- BALOGH 1966 Balogh Jolán: *A művészet Mátyás király udvarában I*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966
- BALOGH 1985 Balogh Jolán: *Mátyás király és a művészet*, Budapest: Magvető kiadó, 1985
- BALOGH 2005 Balogh Judit: *A székely nemesség kialakulásának folyamata a 17. század első felében*. Erdélyi Tudományos Füzetek 254. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2005
- BANDMANN 1969 Bandmann, Günther: *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials*, in: Städel-Jahrbuch NF 2 (1969), 75–100.
- BARNA 1987 Barna Gábor: *Fogadalmi tárgyak (offerek) magyar búcsújáró helyeken*. *Agria*, 23 (1987) 367–380. o
- BARNA 2019 Barna Gábor: „...*nektek ostyát hoztunk szíves ajándékból...*” *A karácsonyi ostyahordás szokásáról*, in: Kontsek Ildikó – Rákossy Anna (szerk.): *Agnus Dei. Az oltáriszentség tisztelete*

- Magyarországon. Keresztény Múzeum, Esztergom, 2019. 110–121.
- BAROLSKY 1999 Barolsky, Paul: *Looking at Venus: A Brief History of Erotic Art*. Arion, Third Series 7 (1999) 2. 93–117.
- BARTHES 1999 Barthes, Roland: *A divat mint rendszer [Systeme de la mode]*. Ford. Mihancsik Zsófia. Budapest: Helikon, 1999
- BASFORD 1998 Basford, Kathleen: *The Green Man*, London: D.S. Brewer, 1998.
- BASKINS 1992 Baskins, Cristelle L: Griselda, or the Renaissance Bride. Stanford Italian Review 10 (1992) 153–175.
- BÁTKY 1904 Bátky Zsigmond: *Különös formájú kályhaszemek*. Néprajzi Értesítő 5(1904) 41–49.
- BÁTKY 1906 Bátky Zsigmond: *Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére*. (Múzeumi és Könyvtári Kézikönyvek) Budapest: A Múzeumok és Könyvtárak Orsz. Főfelügyelősége, 1906
- BĂTRÂNA – BĂTRÂNA 1993 Bătrâna, Lia – Bătrâna, Adrian: *Elemente de iconografie creștină în ceramica monumentală (Elements of Christian Iconography on Stove Tiles)*. Studii și Cercetări de Istoria Artei 40 (1993), 43–52.
- BAXANDALL 1980 Baxandall, Michael: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven – London, 1980
- BEATO – POSTINGER 2015 Beato, Marcello – Postinger, Carlo Andrea: *L'Eneide di Heinrich von Veldeke a Rovereto. Per una rilettura degli affreschi di Palazzo Noriller*, Studi Trentini. Arte 94 (2015) 2. 225–248.

- BEATO 2015 Beato, Marcello: *Tirol und „daz ding dz mir vor eilff joren so woll hat gefallen“*. *Das Märchen von der ersten Italienreise Albrecht Dürers*, in: Verona – Tirol. Kunst und Wirtschaft am Brennerweg bis 1516 (Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, 7), Bozen, 2015, 303–340.
- BEATO 2017 Beato, Marcello: *Castel Roncolo dopo Niklaus Vintler. Alcune considerazioni sulla cronologia degli affreschi della Casa d’Estate*, in: Paragone. Arte, Anno 68, Terza serie, Numero 131 (803), 2017, 35–56.
- BEATO 2018 Beato, Marcello: Palazzo Schrofenstein. *Gli affreschi nella residenza dinnanzi alla porta Vintler*, in: Castel Roncolo il maniero illustrato (Studi storico-culturali di Castel Roncolo, 12), Bolzano, 431–460.
- BEAUTY AND DUTY 2008 Kline, Katy – Wegner, Susan (szerk.): *Beauty and Duty: The Art and Business of Renaissance Marriage*. Kiállítási katalógus: Brunswick: Bowdoin Museum of Art, 2008
- BELJAK ET AL. 2016 Beljak, J. – Maliniak, P. – Mordovin, M. – Šimkovic, M.: *Výskum tretej (pôvodne hornej) brány hradu Čabrad’ v rokoch 2013–2015 (Die Grabung am dritten (ursprünglich oberen) Tor der Burg Čabrad’ von 2013–2015)*. *Archaeologia historica* 41(2), 99–132. <http://doi.org/10.5817/ah2016-2-5>
- BELTING 1994 Belting, Hans: *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994
- BELTING 2000 Belting, Hans: *Misztika és kép az áhítati gyakorlatban*, in: Belting, Hans: *Kép és kultusz*, Budapest: Balassi, 2000, 435.

- BENKŐ – KOVÁCS – OROSZ 2017 Benkő Elek – Kovács Gyöngyi – Orosz Krisztina: *Holl Imre emlékezete*, in: Benkő Elek – Kovács Gyöngyi – Orosz Krisztina (szerk.): *Mesterségek és műhelyek a középkori és kora újkori Magyarországon. Tanulmányok Holl Imre emlékére*, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont Régészeti Intézet / Archaeolingua, 2017, 15–27.
- BENKŐ – SZÉKELY 2008 Benkő Elek – Székely Attila: *Középkori udvarház és nemesség a Székelyföldön*. Budapest: Nap Kiadó, 2008, 205–299.
- BENKŐ – UGHY 1984 Benkő Elek – Ughy István: *Székelykeresztúri kályhacsempék*, Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1984.
- BENKŐ 1992 Benkő Elek: *A középkori Keresztúr-szék régészeti topográfiája*. *Varia archaeologica Hungarica* (5). Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1992
- BENNETT 2009 Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham—London, 2009.
- BERNSTEIN 1992 Bernstein, Joanne G.: *The Female Model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione, and Raphael*. *Artibus et Historiae* 13 (1992) 49–63.
- BERTÉNYI 2006 Bertényi Iván: *A középkori művelődés*, in: MAMŰV 2006, 69–163.
- BIAŁOSTOCKI 1997 Białostocki, Jan: *Ikonográfia*, in: Pál József (szerk.): *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról*. Szeged: JATEPress (Ikonológia és műértelmezés 1), 1997, 227–51.
- BICZÓ 2009 Biczó Piroska: *Falvak és városok a XV. század második felében*, in: H. Kolba Judit (szerk.): *A Magyar Nemzeti Múzeum*

- történeti kiállításának vezetője 2. XI–XVII. század. Budapest, 31–40.
- BICSOK – ORBÁN
2015 Bicsok Zoltán – Orbán Zsolt: „*Isten segedelmével udvaromat megépítettem...*” *Történelmi családok kastélyai Erdélyben*, Csíkszereda: Gutenberg Kiadó, 2015
- BIELICH – SAMUEL
2007 Mário Bielich – Marián Samuel: *Kachlice*, in: Gertrúda Březinová – Marián Samuel (szerk.): „Tak čo, našli ste niečo?” *Svedectvo archeológie o minulosti Mostnej ulice v Nitre*, Nitra, 2007, 78–90, 102–105.
- BLASCHITZ –
HUNDSBICHLER –
JARITZ – VAVRA 1992 Blaschitz, Gertrud von – Hundsbichler, Helmut – Jaritz, Gerhard – Vavra, Elisabeth (szerk.): *Symbole des Alltags, Alltag der Symbole*. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag, Graz, 1992.
- BLEYERVELD 2000 Bleyerveld, Yvonne: *Hoe bedriechlick dat die vrouwen zijn. Vrouwenlisten in de beeldende kunst in de Nederland circa 1350-1650*, Leiden: Primavera Pers, 2000
- BLOCK – JONES 2009 Block, Elaine C. – Jones, Malcolm (szerk.): *Profane Imagery in Marginal Arts of the Middle Ages*, Brepols, 2009
- BLOCK 2003 Block, Elaine C. (szerk.): *Corpus of Medieval Misericords* (vol. 1). France, Turnhout: Brepols, 2003
- BLOCK 2005 Block, Elaine C. (szerk.): *Corpus of Medieval Misericords* (vol. 2). Iberia, Turnhout: Brepols, 2005
- BLOCK 2010 Block, Elaine C. (szerk.): *Corpus of Medieval Misericords* (vol. 3). Belgium and the Netherlands, Turnhout: Brepols, 2010
- BLÜMEL 1965 Blümel, Fritz: *Deutsche Öfen. Der Kunstofen von 1480 bis 1910. Kachel- und Eisenöfen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz*. München: Süddeutscher Verlag, 1965

- BODNÁR 1988 Bodnár Katalin: *Kályhacsempék Nógrád megyéből I. Szécsény mezőváros XV–XVI. kályhacsempéi*. A Nógrád megyei Múzeumok Évkönyve XIV (1988) 9–24.
- BODNÁR 2017 Bodnár Szilvia: *Nürnbergi festőműhelyek öröksége. A Praun- gyűjtemény rajzai a Szépművészeti Múzeumban*. Ars Hungarica, 43. évf. (2017) 1. sz. 21–32.
- BOJÁR 1976 Bojár Iván: *Egy kályhacsempe vallomásai*. Új Tükör 47 (1976) 21. szám, 26–27.
- BOLDIZSÁR – KOCSIS –SABJÁN 2007 Boldizsár Péter – Kocsis Edit – Sabján Tibor: *A diósgyőri vár középkori kályhacsempéi*. Borsod-Abaúj-Zemplén megye régészeti emlékei 6. Miskolc: Herman Ottó Múzeum, 2007
- BOLDIZSÁR – KOCSIS –SABJÁN 2010 Boldizsár Péter – Kocsis Edit – Sabján Tibor: *A diósgyőri vár 16-17. századi kályhacsempéi*. Borsod-Abaúj-Zemplén megye régészeti emlékei 8. Miskolc: Herman Ottó Múzeum, 2010
- BOLDIZSÁR 2002 Boldizsár Péter: *A diósgyőri vár egy Anjou-kori kályhája*. A Miskolci Herman Ottó Múzeum Évkönyve XLI. 2002, 79–88.
- BOORSCH – ORENSTEIN 1997 Boorsch, Suzanne – Orenstein, Nadine: *The Print in the North: The Age of Albrecht Durer and Lucas van Leyden*. The Metropolitan Museum of Art Bulletin. The Metropolitan Museum of Art 54 (Spring 1997) 4.
- BRADÁCS 2009 Bradács Gábor: *A Chronica patriae. Egy 14. századi osztrák krónika és a magyar történelem*. Századok 143 (2009) 6. 1421–1454.
- BRILLIANT 2016 Brilliant, Virginia: *Art and Love in the Middle Ages*, in: A FEAST FOR THE SENSES 2016, 117–129.

- BROWN 2001 Brown, Bill: *Thing Theory*, in: *Critical Inquiry* 28/1 (2001) 1–16.
- BRUNER 2004 Bruner, Jerome: *Az oktatás kultúrája*, fordította: Egyed Katalin – Somogyi Eszter – Szalay Ágnes, Budapest: Gondolat Kiadó, 2004.
- BUCHTA 2005 Buchta, Michal: *Kartuziánsky kláštor v Lechnici. Červený kláštor*. Szakdolgozat vezetője: Vladimír Rábik. Trnava, 2005.
- BURCKHARDT 1978 Burckhardt, Jacob: *A reneszánsz Itáliában*, Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1978
- BURGHARTZ – BURKHART – GÖTTLER – RUBLACK 2021 Burghartz, Susanna – Burkart, Lucas – Göttler, Christine – Rublack, Ulinka Rublack (szerk.): *Materialized Identities in Early Modern Culture, 1450–1750. Objects, Affects, Effects*, Amsterdam, 2021
- BUTLER – BURNS 2000 Alban Butler – Paul Burns: *Butler's Lives of the Saints*, Continuum International Publishing Group, 2000
- BUZÁS – LŐVEI 1993 Buzás Gergely – Lővei Pál: *A visegrádi királyi palota Mátyás-címeres kályhája*, in: Horler Miklós hetvenedikszületésnapjára, tanulmányok Művészettörténet – Műemlékvédelem IV. OMvH Budapest 1993. 191–217.
- BÜCKEN Bücken, Veronique: *Heroinen und Femmes Fatales im Werk von Lucas Cranach*, in: Messling, Guido (szerk.): *Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys*. Kiállítási katalógus, Brüsszel, 2010, 54–65.
- C. TÓTH 2017 C. Tóth Norbert: *Magyarország késő középkori főpapi archontológiája. Érsekek, püspökök, illetve segédpüspökeik, vikáriusaik és jövedelemkezelőik az 1440-es évektől 1526-ig*.

- Győr, 2017. (A Győri Egyházmegyei Levéltár Kiadványai. Források, feldolgozások 27.)
- C. TÓTH 2018 C. Tóth Norbert: *Erdődi Bakóc Tamás érsek rokonsága (Rekonstrukciós kísérlet)*, in: Turul 91 (2018) 1. sz. 8–30.
- CAMILLE 1992 Camille, Michael: *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, Cambridge—Massachusetts: Harvard University Press, 1992.
- CAMILLE 1998 Camille, Michael: *The Medieval Art of Love: Objects and Subjects of Desire*, London 1998
- CAMPBELL – BOYINGTON 2019 James W. P. Campbell – Amy Boyington: *The problems of meaning and use of the puer mingens motif in fountain design 1400–1700*, in: *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 2019, 1–18.
- CASSIDY 1993 Cassidy, Brendan (szerk.): *Iconography at the Crossroads*, Papers from the Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art, Princeton: Princeton University Press, 1993
- CENTERWELL 1997 Centerwell, Brandon: *The Name of the Green Man*. *Folklore* 108. (1997) 25–33
- CHAMBERS – PULLAN 2001 Chambers, David – Pullan, Brian: *Venice: A Documentary History, 1450–1630*, Toronto, 2001
- CHERRY 2005 Cherry, John: *Medieval Love Poetry*, London: The British Museum, 2005
- CHESTNOVA 2022 Chestnova, Elena: *Material theories. Locating artefacts and people in Gottfried Semper's writings*, London—New York, 2022
- CHOVANEC 2002 Chovanec, Ján: *Hrad Parič v Trebišove*, Bratislava, 2002

- CHOVANEC 2005A Chovanec, Ján: *Palatínska kachľová pec Imricha Perényiho (The Tile Stove of the Palatine Imrich Perényi)*, in: Uő (szerk.): *Gotické a renesančné kachlice v Karpatoch (Gothic and Renaissance Stove Tiles from the Carpathians)*. Trebišov, 2005, 23–54.
- CHOVANEC 2005B Chovanec, Ján: *Grafíky nemeckých majstrov ako predlohy k renesančným kachliciam*, in: Kotorová-Jenčová, M. (szerk.): *Experimentálna archeológia a popularizácia archeologického bádania v múzejnej a školskej praxi. Referáty z konferencie. Hanušovce nad Toplou, 2005, 271 – 284.*
- CLAUSSEN 1996 Claussen, Peter Cornelius: *Materia und opus. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage*, in: Flemming, Victoria von – Schütze, Sebastian (szerk.): *Ars naturam adiuvans*, Mainz, 1996, 40–49.
- COMTE 1986 Comte, Suzanne: *La vie en France au Moyen Age*, Genève, 1986
- COTTINO-JONES 1973 Cottino-Jones, Marga: *Fabula vs. Figura: Another Interpretation of the Griselda Story*. *Italica* 50 (1973) 1. 38–52.
- CZEGLÉDY 1971 Czeglédy Ilona: *A diósgyőri vár*, Budapest, 1971
- CZEGLÉDY 1988 Czeglédy Ilona: *A diósgyőri vár*, Budapest, 1988
- CSALAGOVITS 1937 Csalagovits József: *Tolna vármegye Múzeumának második ásatása a török hódoltság alatt elpusztult Etén*, *Néprajzi Értesítő* 29 (1937), 321–333.
- CSEREY 1957 Cserey Éva: *Adatok a besztercebányai (Banská Bystrica) kályhacsempékhez*. *Folia Archaeologica* 25 (1957) 205–217.
- CSEREY 1975 Cserey Éva: *'Di un calamaio in maiolica del Rinascimento al Museo delle Arti Applicate di Budapest'*. *Faenza*, 61 (1975) 4-5. 86–93.

- CSEREY 1983 Cserey Éva: *Fazekasság*. In: Voit Pál (szerk.): *Régiségek könyve*. Budapest, 75–94.
- CSERMELYI 2020 Csermelyi József: *Örökségvadászat. Bakóc Tamás, az Erdődiek és a Stubenbergeek*, in: Kovács Enikő – Rudolf Veronika – Szokola László – Veszprémy Márton (szerk.): *Micae Mediaevales IX. Fiatal történészek dolgozatai a középkori Magyarországról és Európáról*. Budapest: ELTE BTK Történelemtudományi Doktori Iskola (Tanulmányok, konferenciák 15.), 2020, 61–76.
- DABROWSKA 2013 Dąbrowska, M. *Piec jako nośnik idei?* *Archaeologia Historica Polona* 21 (2013), 209–237.
- DARECKA – JASTRZEMBSKA-OLKOWSKA 2020 Darecka, Katarzyna – Jastrzemska-Olkowska, Izabela: *Straty wojenne. Dworu Artusa i Sieni Gdańskiej w Gdańsku*, Gdańsk, 2020
- DÁVID 1981 Dávid László: *A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei* Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1981
- DAWN OF THE GOLDEN AGE 1993 Luijten, Ger – van Suchtelen, Ariane – Baarsen, Reinier – Kloek, W. Th – Schapelhouman, Marijn (szerk.): *Dawn of the golden age: northern Netherlandish art, 1580-1620*, Kiállítási katalógus, Amsterdam: Rijksmuseum, Zwolle–New Haven: Waanders Publishing–Yale University Press, 1993
- DEDEK 1889 Dedek Crescens Lajos: *A karthausiak Magyarországon*. Budapest: magánkiadás, 1889.
- DELORT 1982 Delort, Robert: *La vie au Moyen Age*, Paris, 1982
- DERCSÉNYI 1968 Dercsényi Balázs: *A pécsi püspöki palota helyreállítása*. *Műemlékvédelem*, 12 (1968) 2. szám, 113–114.

- DÉTSHY 1970 Détshy Mihály: *I maestri cinquecenteschi del castello di Sárospatak*, Acta Technica 67. (1970), 105–124.
- DÉTSHY 1987 Détshy Mihály: *Adalékok Perényi Péter sárospataki várépítkezésének és mestereinek kérdéséhez*. Ars Hungarica, 15. (1987) 123–132.
- DITTRICH – DITTRICH 2004 Sigrid Dittrich – Lothar Dittrich: *Lexikon der Tiersymbole: Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts*. Petersberg: Imhof, 2004.
- DIVALD – PAPP 1931 Divald Kornél – Papp László: *Ásatások a XVI. százásban elpusztult kecskeméti falvak helyén*. Néprajzi Értesítő 23 (1931) 137–152.
- DIVALD 1908 Divald Kornél: *Besztercebányai kályhák*. Múzeumi és Könyvtári Értesítő 4 (1908) 220–223.
- DIVALD 1909A Divald Kornél: *A Besztercebányai Múzeum Kalauza*, Budapest: Múzeumok és Könyvtárak Orsz. Főfelügyelősége, 1909
- DIVALD 1909B Divald Kornél: *A besztercebányai múzeum*. Múzeumi és Könyvtári értesítő 4 (1909) 3. 210–223.
- DIVALD 1913 Divald Kornél: *Régi művészi kályhák*, in: Vasárnapi Újság 60. (1913) 5. sz., 88–89.
- DIVALD 1917 Divald Kornél: *Régi magyar fazekasmunkák*, in: dr. Siklóssy László (szerk.): *A magyar keramika története*, Budapest, 1907
- DIVALD 1929 Divald Kornél: *A magyar iparművészet története*, Budapest: Szent István Társulat, 1929.
- DÖMÖTÖR 1960 Dömötör Tekla: *A színháztudományi Intézet tanulmányok*, Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960

- DÖMÖTÖR 1974 Dömötör Tekla: *A népszokások költészete*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974
- DÖMÖTÖR 1979 Dömötör Tekla: *Naptári ünnepek – népi színjátás*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1979
- DROST 2000 *Danzig. Eroberung, Zerstörung, Flucht. Erlebnisse aufgezeichnet von Willi, Eva und Wolfgang Drost*, Siegen, 2000
- DRUGOVÁ 2005 Drugová, Zuzana (szerk.): *Banská Bystrica a Stredoslovenské múzeum v Banskej Bystrici*, Banská Bystrica: Stúdio Harmony, 2005
- DUBY 1987 Duby, Georges: *A lovag, a nő és a pap. A házasság a középkori Franciaországban*, Budapest: Gondolat, 1987
- DUCCI 2021 Ducci, Annamaria: *Henri Focillon en son temps. La liberté des formes*, Strasbourg, 2021.
- DUNLOP 2009 Dunlop, Anne: *Painted Palaces: The Rise of Secular Art in Early Renaissance Italy*, University Park, 2009
- DUNLOP 2012 Dunlop, Anne: *The Look of Love*, in: Bourdua, Louise – Gibbs, Robert (szerk.): *A Wider Trecento: Studies in 13th- and 14th Century European Art Presented to Julian Gardner*, Leiden—Boston, 2012, 154—165.
- DUNLOP 2016 Dunlop, Anne: *Myths of Love*, in: Hesson, Angela – Martin, Matthew – Zika, Charles (szerk.): *Love: Art of Emotion 1400—1800*, 24—33, 207—208.
- DUSEK 2005 Dusek Tamás: *A társadalmi tér kutatásának alapkérdései* (Regionális Tudományi Tanulmányok 10.), ELTE Regionális Földrajzi Tanszék – MTA-ELTE Regionális Tudományi Kutatócsoport, 2015

- DVORÁKOVÁ – KRÁSA – STEJSKAL 1978 Dvoráková, Vlasta – Krása, Josef – Stejskal, Karel: *Stredoveká nástenná maiba na Slovensku*, Praha–Bratislava: Odeon, 1978
- E. KOVÁCS 1990 E. Kovács Péter: *Egy középkori utazás emlékei. Estei Hippolit utolsó utazása Magyarországon*. *Történelmi Szemle* 32. (1990) 101–127.
- ECO 1976 Eco, Umberto: *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press; 1976.
- EISENSTEIN 1980 Eisenstein, Elizabeth L.: *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge University Press, 1980.
- EISLER 1979 Eisler János: *Zu den Fragen der Beinsättel des Ungarischen Nationalmuseums II.* – A Magyar Nemzeti Múzeum esontnyergeinek kérdéseihöz II., in: *Folia Archaeologica* 30 (1979) 205–248.
- ELIOT 2003 Eliot, T. S.: *A kultúra meghatározása*, Budapest: Szent István Társulat, 2003.
- ENDRŐDI 2012 Endrődi Gábor: *A Pilgram-apokrifek. Vizsgálódások Antal brünni kőfaragóról és a szobrászairól*. Doktori disszertáció, Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2012
- ENGLISCH – JARITZ 1976 Ernst Englisch – Gerhard Jaritz: *Das tägliche Leben im spätmittelalterlichen Niederösterreich*, St. Pölten–Wien, 1976
- ÉRI 1959 Éri István: *Gótikus agyagnegatívok a nagyvázsonyi Kinizsi-várból*, *Folia Archaeologica* 11 (1959) 141–149.
- ESTERHÁZY 2003 Esterházy Péter: *Jegyzetek I könyvhöz*, in: *A szabadság nehéz mámora*, Budapest: Magvető, 2003.
- EURIPIDÉSZ 1984 *Euripidész összes drámái*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984

- FALKE – MEYER 1935 Falke, O. – Meyer, E.: *Romanische Leuchter und Gefäße. Gießgefäße der Gotik*, in: *Bronzegeräte des Mittelalters*. I. (Berlin 1935) 32.
- FALKE 1888 Falke, J.: *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes*. (Berlin 1888) 91
- FARBAKY 2002 Farbaký Péter: *Szatmári György, a mecénás. Egy főpap műpártoló tevékenysége a Jagelló-kori Magyarországon*. (Művészettörténeti füzetek 27.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002
- FAVIS 1964 Favis, Roberta Smith: *The Garden of Love in Fifteenth-Century Netherlandish and German Engravings: Some Studies in Secular Iconography in the Late Middle Ages and Early Renaissance*, doktori disszertáció, University of Pennsylvania, 1974
- FEDELES 2008 Fedeles Tamás: „*Bosniae...Rex...Apostolorum limina visit*”. *Újlaki Miklós 1475-ös római zarándoklata*. *Történelmi Szemle* 50. (2008) 461–478.
- FEDELES 2011 Fedeles Tamás: *Egy középkori főúri család vallásossága. Az Újlakiak példája*. *Századok* 145. (2011) 377–418: 414–415.
- FEDELES 2017 Fedeles Tamás: *Miklós király és Lőrinc herceg. Az utolsó két Újlaki vázlatos pályaképe*, in: Vonyó József (szerk.): *Személyiség és történelem – A történelmi személyiség. A történelmi életrajz módszertani kérdései*, Pécs–Budapest: Magyar Történelmi Társulat–Kronosz Kiadó–Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltára, 2017, 135–168.
- FEHÉR 2005 Fehér János: *Az alsórákosi Bethlen-kastély*, *Korunk* 3 (2005) 12. szám (Kárpát-medencei várak, kastélyok) 43–59.

- FEKETE 2012 Fekete Izabella Klára: *Compassion and Co-redemption: Carthusian Cell Paintings in the Fourteenth and Fifteenth Century Burgundian Netherlands*, London: University of London, 2012
- FELD – BALOGH-LÁSZLÓ – TÓTH 2013 Feld, István – Balogh-László Emese – Tóth Balázs: *Régészeti kutatások a salgói várban*. *Archaeologiai Értesítő* 138 (2013), 239–264.
- FELD 1987 Feld István: *Keramika*, in: *MMŰV* 1987, 261–280.
- FELD 2002 Feld István: *Gótikus és reneszánsz kályhacsempék Északkelet-Magyarországról*, in: *GERENCSÉREK, KÁLYHÁSOK, TŰZVIGYÁZÓK* 2002, 31–49.
- FELD 2018 Feld István: *Holl Imre szerepe a magyarországi és a nemzetközi kályhacsempé-kutatásban*, in: *SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR* 2018, 15–23.
- FIALA 1987 Andrej Fiala: *A pozsonyi (Bratislava) vár*, in: *MŰVÉSZET ZSIGMOND KIRÁLY KORÁBAN* 1987, 246–260.
- FIREA 2020 Firea, Ciprian: *Visual “Intertextuality”: the Use of German Prints in Transylvanian Painting in the 15 th and 16 th Centuries*, in: Moutafov, Emmanuel –Kuyumdzhieva, Margarita (szerk.): *Patterns. Models. Drawings*, Szófia, 2020, 455–470.
- FITZNER 2014 Fitzner, Sebastian: *Tiles stoves as buildings and symbolic forms. Remarks on a largely unexplored field of microarchitectures in late medieval times*. Konferencia előadás, elhangzott: *Microarchitecture et figures du bâti: l’échelle à l’épreuve de la matière*. Colloque international. Institut national d’histoire de l’art, Paris, Galerie Colbert, Auditorium, 2014. december 9.

- FLETCHER 2015 Catherine Fletcher: *Diplomacy in Renaissance Rome – The Rise of the Resident Ambassador*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015
- FOCILLON 1934 Focillon, Henri: *La vie des formes*, Paris, 1934
- FODOR 1976 Fodor Adrienne: *Die Bibliothek der Kartause Lechnitz in der Zips vor 1500 (Geschichte und Buchbestandsrekonstruktion)*, in: Dezsényi Szemző Piroska – Mezey László: *Armarium. Studia ex historia scripturae, librorum et ephemeridorum*, Budapest, 1976, 49–70.
- FÓTI 1908 Fóti József Lajos: *A Toldi-monda két idegen eredetű epizódja*, *Irodalomtörténeti Közlemények* 18 (1908) 3. 257–281.
- FRANZ 1969 Franz, Rosemarie: *Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1969
- FRANZ 1981 Rosemarie Franz: *Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus. Zweite und vermehrte Auflage*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1981
- FRANZ-BERDAU 1961 Rosemarie Franz-Berdau: *Graphische Vorlagen zu den Kachelreliefs des Ofens auf der Hohensalzburg*. *Keramos* 5 (1961) 3–12.
- FREEDBERG 1989 David Freedberg: *The Power of the Images Studies in the History of Response*, Chicago–London: University of Chicago Press, 1989

- FRICKE – LEHMANN 2024 Fricke, Beate – Lehmann, Ann-Sophie: Materials Matter, in: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft* 77 (2024) 7. 461—467.
- FRIEDMAN 2008 Friedman, John Block: *The Peddler-Robbed-by-Apes Topos: Parchment to Print and Back Again*, in: Driver, Martha W. (ed.): *Journal of the Early Book Society for the study of manuscript and printing history*, vol. 11 (2008) 87–120.
- GAIMSTER ET AL. 1990 Gaimster, David R. M. – Goffin, Richenda – Blackmore, Lyn: *The Continental stove-tile fragments from St Mary Graces, London, in their British and European context*. *Post Medieval Archaeology* 24 (1990) 1–49.
- GALAVICS 2008 Galavics Géza: *Festők és metszetelőképek a késő reneszánsz Magyarországon*, in: Mikó Árpád – Verő Mária – Jávor Anna (szerk.): *Mátyás király öröksége, Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század) 2. kötet* (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 2008/4), 55–85.
- GÁNC S 2017 Gáncs Tamás: *Mária Magdolna szerepének és történetének vizsgálata kanonikus és apokrif evangéliumok alapján. Rehabilitációs kísérlet a posztkoloniális interpretáció segítségével*. Doktori értekezés, Budapest: Evangélikus Hittudományi Egyetem, Újszövetségi Tanszék, 2017
- GARBER 1922 Garber, Josef: *Das Goldene Dachl in Innsbruck*, Wien, 1922. 52–53.
- GARIN 1988 Garin, Eugenio: *Reneszánsz műveltség*, Békéscsaba: Helikon Kiadó, 1988
- GEBHARD 1980 Gebhard, Torsten: *Kachelöfen. Mittelpunkt häuslichen Lebens. Ent-wicklung – Form – Technik*, München: Callway, 1980

- GERENCSÉREK,
KÁLYHÁSOK,
TŰZVIGYÁZÓK 2002
- Havassy Péter (szerk): *Gerencsérek, kályhások, tűzvigyázók: Feudáliskori kályhacsempék az Alföldről és peremvidékéről (Hafner, Ofensetzer und Feuerwächter. Mittelalterliche und frühneuzeitliche Ofenkacheln der Ungarischen Tiefebene und ihrer Randgebiete)*. Kiállítási katalógus, Gyula, Erdei Ferenc Múzeum, 2002. október 25. – 2003. szeptember 28., Hatvan, Hatvany Lajos Múzeum, 2003. november 7. – 2004. január 11., Szolnok, Damjanich János Múzeum, 2004. január 23. – 2004. május 2., Szeged, Móra Ferenc Múzeum, 2004. május 18. – 2004. szeptember 19., Kecskemét, Katona József Múzeum, 2004. október 1. – 2005. január 30. (Gyulai katalógusok 11.) Gyula, 2002
- GEREVICH 1950
- Gerevich László: *Gótikus házak Budán*. Budapest Régiségei 15 (1950) 121–238.
- GERGELYFFY 1967
- Gergelyffy András: *A várpalotai vár építési korszakai I.*, A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei 6. (Veszprém, 1967), 259–278.
- GERSTENBERG 1913
- Gerstenberg, Kurt: *Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst in späten Mittelalter*, München: Delphin Verlag, 1913
- GERSZI 1957
- Gerszi, Teréz: *Une série de dessins allemands du XVI^e siècle représentant les travaux de mois. / Egy hónapábrázolásokból álló német sorozatról*. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts / A Szép-művészeti Múzeum Közleményei 11. (1957) 51–60, 111–122.
- GIALLONGO 2017
- Giallongo, Angela: *The Historical Enigma of the Snake Woman from Antiquity to the 21st Century*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017

- GOMBRICH 1978 Gomblich, Ernst H: *Symbolic Images* (Studies on Renaissance Iconology, 1948-1972), London: Phaidon, 1978
- GOTIKA 2003 Buran, Dušan et al. (szerk.): *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, Bratislava: Slovenská národná galéria, 2003
- GRALAK 2017 Gralak, Justyna: *Die Reformation auf Ofenkacheln: Eine Kulturgeschichte des Kachelofens in Brandenburg*, Cottbus, 2017
- GRAMMACCINI 1987 Grammaccini, Norberto: *Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter*, in: *Städel Jahrbuch NF 11* (1987) 147–170.
- GRIMM 2020 Grimm, Gerald Volker: *Stove Tiles with Knight Figures and their Master. New Finds and Results on the Low Countries – German – Hungarian Relations*. *Archaeologia – Altum Castrum Online*, Mátyás király Múzeum, Visegrád, 2020:
<https://archeologia.hu/content/archeologia/661/grimm-stoves-st-kicsi.pdf>
- GRÓSZ 2012 Grósz Zsuzsanna: *Középkori kályhacsempék restaurálása*, in: *Archeológia – Altum Castrum Online*. A Magyar Nemzeti Múzeum visegrádi Mátyás Király Múzeumának középkori régészeti online magazinja, 2012:
<http://archeologia.hu/content/archeologia/116/grosz-zsuzsanna.pdf>
- GRUIA 2006A Gruia, Ana Maria: *Saint George on Medieval Stove Tiles from Transylvania, Moldavia and Wallachia. An Iconographical Approach*. *Studia Patzinaka* 3 (2006) 7–48.
- GRUIA 2006B Gruia, Ana Maria: *Saint Ladislav on Stove Tiles*. *Studia Patzinaka*, 2 (2006) 1–24.

- GRUIA 2007A Gruia, Ana Maria: *Sex on the Stove: A Fifteenth-Century Tile from Banská Bystrica*. *Studia Patzianka* 4 (2007) 85–122.
- GRUIA 2007B Gruia, Ana Maria: *Magic in the House. Functions of Images on Medieval Stoves Tiles from Transylvania, Moldavia and Wallachia*. *Studia Patzianka* 5 (2007) 7–46.
- GRUIA 2008 Gruia, Ana Maria: *Fools, Devils and Alchemy. Secular Imagines in the Monastery*, in: *Studia Patzianka* 6 (2008) 129–145.
- GRUIA 2009 Gruia, Ana Maria: *Religious Representations on Stove Tiles from the Medieval Kingdom of Hungary*. Doktori disszertáció, Budapest: Central European University, Medieval Studies, 2009
- GRUIA 2010 Gruia, Ana Maria: *Winged Samson and popular iconography in sixteenth-century Transylvania*. *Acta musei Napocensis* 47 (2010), 2. sz., 203–211.
- GRUIA 2011A Gruia, Ana Maria: *Bears on Late Medieval Stove Tiles*. *Acta Musei Napocensis* 48 (2011) 149–164.
- GRUIA 2011B Gruia, Ana Maria: *Images to Influence the Supernatural: Apotropaic Representations on Medieval Stove Tiles*, in: Jaritz, Gerhard (szerk.): *Angels, Devils. The Supernatural and Its Visual Representation*, Budapest: Central European University Department of Medieval Studies & Central European University Press, 2011, 153–197.
- GRUIA 2013 Gruia, Ana Maria: *Religious Representations on Stove Tiles from the Medieval Kingdom of Hungary*, Cluj-Napoca: Editura Mega, 2013
- GRUIA 2020 Gruia, Ana Maria: *The Domestic Macabre: Devils and Violence on Medieval Tiles*. *Acta Musei Napocensis* 57 (2020) 2. 175–196.

- GUREVICH 1992 Gurevich, Aron: *Medieval Popular Culture. Problems of Belief and Perception*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992
- GYÖRKÖS ET AL. 2018. Györkös Dorottya – Bajnóczi Bernadett – Szakmány György – Balogh-László Emese – Szabó Máté – Tóth Mária: *A besztercebányai (Banská Bystrica) típusú kályhacsempék archeometriai kutatásának előzetes eredményei (Preliminary results of the archeometric investigation on the so-called Besztercebánya/Banská Bystrica type stove tiles)*. *Archeometriai Műhely* 15 (2018) 1, 45–56.
- GYULAI 2009 Gyulai Éva: *Árpád-házi Szent Erzsébet és Sziléziai Szent Hedvig kultusza a késő középkori Szepességben*. Hermann Ottó Múzeum évkönyve 48. (2009) 5–52.
- GYURICZA 1992 Gyuricza Anna: *Reneszánsz kályhacsempék Északkelet-Magyarországról (Renaissance Glazed Tiles from the North-East of Hungary; Renaissanceofenkacheln aus dem Nordosten Ungarns)*. Borsodi kismonográfiák 37. Miskolc: Herman Ottó Múzeum, 1992
- HAADER 2009 Haader Lea: *Arcképtöredékek ómagyar scriptorokról*, in: „LÁTJÁTOK FELEIM...” 2009, 53–78.
- HAIN 1910 Bal Jeromos – Förster Jenő – Kauffmann Aurél (eds.): *Hain Gáspár löcsei krónikája*, Lócse, 1910
- HALLENKAMP-LUMPE 2007 Hallenkamp-Lumpe, Julia: *Das Bekenntnis am Kachelofen? Überlegungen zu den sogenannten „Reformationskacheln”* in: Jäggi; Carola – Staecker, Jörn (Hg.): *Archäologie der Reformation. Studien zu den Auswirkungen des Konfessionswechsels auf die materielle Kultur (Arbeiten zur Kirchengeschichte 104)*, Berlin–New York, 2007, 323–343.

- HAMPEL 1984 Hampel József: A Nemzeti Múzeum régiségtár gyarapodása 1894 április- és májusában. *Archaeológiai Értesítő* 14 (1894) 268–270.
- HARBISON 1976 Harbison, C.: *The Last Judgment in Sixteenth-Century Northern Europe: A Study of the Relation Between Art and the Reformation*. New York, 1976
- HAUG 2021 Haug, Henrike: *Imitatio/artificium. Goldschmiedekunst und Naturforschung im 16. Jahrhundert (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken, 7)*, Köln, 2021
- HAUSBUCH 1997 Waldburg Wolfegg, Christoph Graf zu, Christoph (szerk.): *Venus und Mars. Das mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten von Waldburg Wolfegg*. München–New York: Prestel, 1997
- HAZLBAUER 2003 Hazlbauer, Zdeněk: *Dobová znázornění rozličných kachlových kamen s přihlédnutím k jejich zřízení v různých místnostech stovebních objektů (Zeitliche Darstellung der verschiedenen historischen Kachelöfen mit Berücksichtigung ihrer Platzierung in verschiedenen Räumen der Lokalität)*. *Svorník* 1 (2003) 169–186.
- HEEGE 2012 Heege, Eva Roth: *Ofenkeramik und Kachelöfen. Typologie, Terminologie und Rekonstruktion im deutschsprachigen Raum (CH, D, A, FL) mit einem Glossar in siebzehn Sprachen (Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters 39)*. Basel, 2012.
- HICKS 2010 Hicks, Dan: *The Material-Cultural Turn: Event and Effect*, in: Beaudry, Mary C. – Hicks, Dan (szerk.): *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford, 2010, 25–98

- HOFFMANN 1915 Hoffmann Edith: *Az Iparművészeti Múzeum brüsszeli kárpitja*, in: Forster Gyula (szerk.): *Magyarország műemlékei IV.* Budapest, 105–148.
- HOFFMANN 1937 Hoffmann Edith: *Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez.* *Archaeologiai Értesítő* 50 (1937) 1–30.
- HOFFMANN 2009 Hoffmann, Claudia: *Überlegungen zu Porträtdarstellungen auf Ofenkacheln des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit aus Stralsund*, in: Barbara Scholkmann (Hg.): *Zwischen Tradition und Wandel. Archäologie des 15. und 16. Jahrhunderts (Tübinger Forschungen zur historischen Archäologie 3)*, Büchenbach, 2009, 305–316.
- HOLČÍK 1972 Holčík, Štefan: *Kachlová pec z 15. storocia na Bratislavskom hrade.* *Zborník Slovenského Národného Múzea. Historia* 12 (1972) 101–116.
- HOLČÍK 1976 Holčík, Štefan: *Stredoveké kachlice na Slovensku.* *Zborník Slovenského Národného Múzea. Historia* 16 (1976) 91–111.
- HOLČÍK 1978 Holčík, Štefan: *Stredoveké kachliarstvo*, Bratislava, 1978
- HOLL – PARÁDI 1982 Holl Imre –Parádi Nándor: *Das Mittelalterliche Dorf Sarvaly.* (*Fontes Archaeologici Hungariae* 15) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982
- HOLL 1958 Holl Imre: *Középkori kályhacsempék Magyarországon I. Az udvari központok műhelyei és hatásuk a vidéki fazekasságra (XIV. század – XV. század közepe).* *Budapest Régiségei* 18 (1958) 211–300.
- HOLL 1971 Holl Imre: *Középkori kályhacsempék Magyarországon II.* *Budapest Régiségei* 22. (1971) 161–207.

- HOLL 1975 Holl Imre: *Kaposszentjakabi kályhacsempék*. Somogyi Múzeumok Közleményei II. (1975) 209–216.
- HOLL 1980 Holl Imre: *Regensburgi középkori kályhacsempék*. Archaeologiai Értesítő 107. (1980) 20–43.
- HOLL 1983 Holl Imre: *Középkori kályhacsempék Magyarországon III*. Archaeológiai Értesítő 90 (1983) 201–230.
- HOLL 1984 Holl Imre: *Dunántúli kályhacsempék: Udvari műhelyek szállításai a 15. században*, in: Veszprém megyei múzeumok közleményei 17 (1984) Veszprém, 1985, 209–220.
- HOLL 1987 Holl Imre: *A budai várpalota egy középkori rétegsorának elemzése*. Archaeológiai Értesítő 114–115 (1987) 183–198.
- HOLL 1990 Holl Imre: *Középkori kályhacsempék Magyarországon IV*. Archaeologiai Értesítő 117 (1990) 58–95.
- HOLL 1991 Imre Holl: *Gotische Tonmodel in Ungarn*. Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae 43(1991) 315–336.
- HOLL 1992 Holl Imre: *Kőszeg vára a középkorban*, Budapest: Akadémia Kiadó, 1992
- HOLL 1993 Holl Imre: *Renaissance-Öfen. V*. Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungariae 45 (1993) 247–299.
- HOLL 1994 Holl Imre: *Kőszeg vára a középkorban*, Fontes archaeologici Hungariae, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992
- HOLL 1995 Holl Imre: *Neutronenaktivierungsanalyse mittelalterlicher Ofenkacheln. II*. Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungariae 47 (1995) 257–294.

- HOLL 1998A Holl Imre: *Középkori kályhacsempék Magyarországon VI.* Budapest Régiségei 32 (1998) 291–308.
- HOLL 1998B Holl Imre: *Spätgotische Ofenkacheln. Werke einer mitteleuropäischen Ofenhafnerwerkstatt.* Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungariae 50 (1998) 139–214.
- HOLL 1999 Holl Imre: *Középkori kályhacsempék Magyarországon VII. A lovagalakos kályha címertartó sarokcsempéjének új példánya – műhelykérdések.* Budapest Régiségei 33 (1999) 313–323.
- HOLL 2001 Holl Imre: *Spätgotische Öfen aus Österreich. IX.* Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungariae 52 (2001) 353–414.
- HOLL 2002A Holl Imre: *Középkori kályhacsempék Magyarországon VIII. A Zsigmond-kori I. csoport mintakincsének és kronológiájának kérdéséhez.* Budapest Régiségei 35 (2002) 2. 357–380.
- HOLL 2002B Holl Imre: *Középkori kályhacsempék Magyarországon X. A budai műhely vegyesmázás kályhacsempéinek kérdéséhez – Mittelalterliche Ofenkacheln in Ungarn X.* Budapest Régiségei 35 (2002) 381–402.
- HOLL 2002C Holl Imre: *Középkori kályhacsempék: egy 120 éves kutatási terület,* in: GERENCSEK, KÁLYHÁSOK, TŰZVIGYÁZÓK 2002, 7–30.
- HOLL 2004 Holl Imre: *Ungarisch-polnische Beziehungen aufgrund der Ofenkacheln.* Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungariae 55. (2004) 333–375
- HOLL 2007 Holl Imre: *Anjou-kori kályhacsempék.* Archaeologiai Értesítő 132 (2007) 219–240.

- HOLL 2009 Holl Imre: *Der Ofen mit den Heiligen drei Königen im Palast von Buda*. Acta archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae 60 (2009) 423–444.
- HOLL 2010A Holl Imre: *Kályhacsempék és népművészet a falusi kúriákban*. Archaeologiai Értesítő 135 (2010) 85–145.
- HOLL 2010B Holl Imre: *Középkori kályhacsempék Magyarországon XI. Címeres reprezentáció*, in: Benkő Elek – Kovács Gyöngyi: *A középkor és a kora újkor régészete Magyarországon II*. Budapest, 2010, 709–756.
- HOPPÁL 2011 Hoppál Mihály (szerk.): *Népek-maszkok-Európa*. Budapest: Európai Folklór Intézet, 2011
- HORÁNYI – SZÉPE 1975 Horányi Özséb – Szépe György (szerk.): *A jel tudománya*, Budapest: Gondolat, 1975
- HORVÁTH 2008 Horváth Richárd: *Erdődi Bakócz Tamás*, in: HUNYADI MÁTYÁS, A KIRÁLY 2008, 33–34.
- HOŠŠO 2003 Jozef Hoško: *Gotická keramika na Slovensku*, in: Buran, Dušan et al. (szerk.): *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, Bratislava: Slovenská národná galéria, 2003, 545–552.
- HOURIHANE 2017 Hourihane, Colum (szerk.): *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, London – New York: Routledge, 2017.
- HOVING – HUSBAND – HAYWARD 1975 Hoving, Thomas – Husband, Timothy B. – Hayward, Jane (szerk.): *The Secular Spirit: Life and Art at the End of the Middle Ages*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1975.
- HÖFLER 2007 Höfler, Janez: *Der Meister E.S.: Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts. Text- und Tafelband*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2007

- HUIZINGA 1976 Huizinga, Johan: *A középkor alkonya. Az élet, a gondolkodás és a művészet formái Franciaországban és Németalföldön a XIV. és XV. században*, Budapest: Magyar Helikon, 1976
- HUNDSBICHLER – Hundsbichler, Helmut – Jaritz, Gerhard – Kühtreiber, Thomas
JARITZ – KÜHTREIBER (szerk.): *Die Vielfalt der Dinge. Neue Wege zur Analyse mittelalterlicher Sachkultur*. Internationaler Kongress, Krems an der Donau, 4. bis 7. Oktober 1994. Gedenkschrift in memoriam Harry Kühnel, Wien, 1998.
- HUNDSBICHLER – Hundsbichler, Helmut – Jaritz, Gerhard – Kühnel, Harry – Vavra,
JARITZ – VAVRA – Elisabeth (szerk.): *Alltag im Spätmittelalter*, Graz, 1984
KÜHNEL 1984
- HUNDSBICHLER 1992 Hundsbichler, Helmut (szerk.): *Kommunikation und Alltag in Spätmittelalter und früher Neuzeit*. Internationaler Kongress, Krems an der Donau, 9. bis 12. Oktober 1990, Wien, 1992.
- HUNDSBICHLER 1999 Hundsbichler, Helmut: *Wörter und Sachen – Bilder und Sachen – Sachen und Menschen*, in: Schmidt-Wiegand, Ruth (szerk.): *Wörter und Sachen als methodisches Prinzip und Forschungsrichtung* 1, 1999, 203–217.
- HUNDSBICHLER 2013 Hundsbichler, Helmut: *Die Semiotik des 'Narren' im Dienst der religiösen Didaxe Hundsbichler*, in: Honegger, Thomas – Huber-Rebenich, Gerlinde – Leppin, Volker (szerk.): *Gottes Werk und Adams Beitrag*, Berlin, 2013, 401–412.
- HUNYADI MÁTYÁS, A Farbaký Péter – Spekner Enikő – Szende Katalin – Végh András
KIRÁLY 2008 (szerk.): *Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490*. Kiállítási katalógus. Budapest: Budapesti Történeti Múzeum, 2008
- HÜGLIN 2012 Hüglin, Sophie: *Ofenkachelmotive als Quellen frühneuzeitlicher Kulturgeschichte – Mikrohistorische Studien aus Freiburg und dem Breisgau*, in: Siebenmorgen, Harald (Hrsg.): *Blick nach Westen. Keramik in Baden und im Elsass*. 45. Internationales

- Symposium Keramikforschung, Badisches Landesmuseum
Karlsruhe 24–28.9.2012, Karlsruhe, 2013, 128–137.
- INGOLD 2007 Ingold, Tim: Materials against Materiality, in: Archaeological
Dialogues 14/1 (2007) 1–6.
- IPOLYI 1874 Ipolyi Arnold: *Besztercebánya műveltségtörténete*. Századok 8
(1874) 597–647.
- IPOLYI 2005 Ipolyi Arnold: *Besztercebánya városa műveltségtörténeti
vázlata*. Bratislava, 2005
- IPPEL 2014 Ippel, Iris: *A Christmas Crib as a Meek Heart of the Late
Mediaeval Christian*. The Rijksmuseum Bulletin 62 (2014) 4.
331–347.
- ISÓ 2020 Isó M. Emese: *A világi aggodalmaktól a mennyei szemlélődésig
– A késő középkori devóciós gyakorlat és tárgyai*, in: Isó M.
Emese – Juhász Gabriella – Kelecsényi Kristóf Zoltán –
Sebestyén Ágnes Anna (szerk): *Opus Mixtum VI*. A CentrArt
Egyesület Évkönyve, 2020, 35–46.
- ISÓ 2021A Isó M. Emese: Angelo di Domenico portréjáról, in: *Titkok és
hazugságok 2. évad*, Karinthy Szalon, 2021. Online elérés:
[https://b32-
karinthy.blog.hu/2021/02/11/titkok_es_hazugsagok_2_evad_14
3](https://b32-karinthy.blog.hu/2021/02/11/titkok_es_hazugsagok_2_evad_143)
- ISÓ 2021B Szektárius düh vagy tudatos képpolitika? A *Passional Christi
und Antichristiről*. *Credo* 27 (2021) 2. sz., 82–91.
- ISÓ 2022A Isó M. Emese: *Serio ludere – Hátsó gondolatok a lapszéli
jegyzetek közt: Egy ikonográfiai téma különös felbukkanásai*.
Credo 28 (2022) 3. szám, 86–102.

- ISÓ 2022B Isó M. Emese: *A Krisztussal való találkozás misztériuma a középkori művészetben*, In: Hafenscher Károly – Isó M. Emese – Zászkaliczky Zsuzsanna (szerk.): *Ezt cselekedjétek!* Tanulmányok az úrvacsoráról, Budapest: Luther Kiadó, 2022, 93–106.
- JACKSON 1986 Jackson, W. H.: *The Tournament and Chivalry in German Tourna-ment Books of the Sixteenth Century and in the Literary Works of Emperor Maximilian*. In: Christopher Harper-Bill – Ruth Harvey Boydell et al. (szerk.): *The Ideals and Practice of Medieval Knighthood*. 1. köt. Papers from the First and Second Strawberry Hill Conferences. Woodbridge: Bury St. Edmonds, 1986, 49–73.
- JANKOVICH MIKLÓS 2002 Mikó Árpád (szerk.): *Jankovich Miklós (1772–1846) gyűjteményei. Kiállítási katalógus*, Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2002. november 28 – 2003. február 16., Budapest: A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 2002/1
- JÁNÓ 1993 Jánó Mihály: *A székydályai református templom kutatása*. Műemlékvédelmi szemle 1 (1993) 25–46.
- JARITZ 2000 Jaritz, Gerhard (szerk.): *History of Medieval Life and the Sciences (Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit (VIMREAL) 4)*, Vienna, 2000
- JARITZ 2003 Jaritz, Gerhard (szerk.): *Emotions and Material Culture (Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit (VIMREAL) 7)*, Vienna, 2003
- JARITZ 2009A Jaritz, Gerhard: *The Visual Representation of Late Medieval Work: Patterns of Context, People and Action*, in: Ehmer, Josef – Lis, Catharina (szerk.): *The Idea of Work in Europe from*

- Antiquity to Modern Times*, Farnham – Burlington: VT, 2009, 12–148.
- JARITZ 2009B Jaritz, Gerhard: *The History of Late Medieval Everyday Life: a Review of Patterns and Contrasts*, in: Dahlerup, Troels – Ingesmann, Per (szerk.): *New Approaches to the History of Late Medieval and Early Modern Europe*, Copenhagen, 2009, 122–143.
- JARITZ 2010 Jaritz, Gerhard: *Interdisciplinarity in Medieval Studies*, in: Classen, Albrecht (szerk.): *Handbook of Medieval Studies. Terms – Methods – Trends*, Berlin – New York, 2010, 711–716.
- JÉKELY 2008 Zsombor Jékely: *Majolica Jugs in Late Medieval Painting*, in: *THE DOWRY OF BEATRICE* 2008, 55–66.
- JÉKELY 2021A Jékely Zsombor: Bevezetés: Zólyom vármegye a középkorban, in: Jékely Zsombor – Kovács Gergely: *Falfestészeti emlékek a középkori Zólyom vármegye területén*, Budapest: Teleki László Alapítvány, 2021, 9–65.
- JÉKELY 2021B Jékely Zsombor: Cserény: Szent Márton-templom, in: Jékely Zsombor – Kovács Gergely: *Falfestészeti emlékek a középkori Zólyom vármegye területén*, Budapest: Teleki László Alapítvány, 2021, 149–237.
- JENEI 2001-2005 Jenei, Dana. *Imaginea Fecioarei cu Pruncul între sfinte de la Biserica Neagră din Braşov*. *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* 12-16 (2001-2005), 86–94.
- JENEI 2004 Jenei, Dana: *Art and Mentality in the Late Middle Ages Transylvania*, *New Europe College Yearbook* (2004), 11–72.
- JONES 2000 Jones, Malcolm: *The Misericords*, in: Horrox, Rosemary (ed.): *Beverley Minster: An Illustrated History*. Beverley: Friends of Beverley Minster, 2000, 157–174.

- JONES 2002 Jones, Malcolm: *German and Flemish Prints as Design Sources for the Miseriords in St. George's Chapel, Windsor 1477–84*, in: Keen, L. –Scarf, E. (ed.): *Windsor: Medieval Art and Architecture of the Thames Valley*, Leeds: British Archaeological Association, 2002, 155–165.
- JONES 2003 Jones, Malcolm: *The Secret Middle Ages*, New Baskerville: Sutton Publishing, 2003
- JØRGENSEN 2019 Jørgensen, Hans Henrik Lohfert: *The Image as Contact Medium: Mediation, Multimodality, and Haptics in Medieval Imagery*, in: Liepe, Lena Eva (szerk.): *The Locus of Meaning in Medieval Art: Iconography, Iconology, and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2019, 128–158.
- KÁDÁR 1949 Kádár Zoltán: *A legkorábbi egri kályhacsempék*. *Archaeologiai Értesítő* 76 (1949), 1–2. sz. 102–106.
- KÁDÁR 1952 Kádár Zoltán: *Későgótikus alakos kályhacsempék az egri várásatásokból*. *Archaeologiai Értesítő* 79 (1952), 1.sz. 69–74
- KAHSNITZ 1984 Kahsnitz, Rainer – Brandl, Rainer: *Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funden aus dem mittelalterlichen Nürnberg*, Nürnberg, 1984.
- KALMÁR 1959 Kalmár János: *A füleki (Fil'akovo) vár XV-XVII. századi emlékei*. *Régészeti füzetek* 2. (1959) 4. sz.
- KATONA – GYŐREI 2006 Katona Tünde – Győrei Zsolt: *Ajka cseresznye*, in: Bánki Éva – Szigeti Csaba (szerk.): *Udvariatlan szerelem. A középkori obszcén költészet antológiája*, Budapest: Prae.hu, 2006, 187–190.

- KAUFFMANN 1943 Kauffmann, Hans: *Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Kunstgesichtliche Studien, Breslau, 1943
- KEMENES 2005 Kemenes Mónika: *Kályhacsempék Csík-, Gyergyó- és Kászonszékből. 14-18. század*. Kolozsvár, 2005.
- KEMÉNY 1925 Kemény György: *Mézeskalácsosok* (Magyar népművészet IV.) Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztálya, 1925
- KEMPELEN 1914 Kempelen Béla: *Magyar nemes családok*. 9. kötet, Grill Károly Könyvkiadóvállalata, 1914
- KENNETH 1986 Clark, Kenneth: *Az akt. Tanulmány az eszményi formáról*. Budapest, 1986
- KERREBIJN 2002 Kerrebijn, K. F.: *Spreekwoorden op een onbekend Hainhofer speelbord uit de 17e eeuw*. *Volkskunde*, 103. (2002) 3. sz. 179–224.
- KERSTING 2021 Kersting, Ulrike: *Heißes Thema – protestantische Bildwelt*, in: *Archäologie in Deutschland* (2), 2021, 30–31.
- KERTÉSZ 2009 Kertész Balázs: *Magyar nyelvemlékek az Országos Széchényi Könyvtárban*, in: Madas Edit (szerk.): „LÁTJÁTOK FELEIM...” 2009, 199–207.
- KILARSKA 1989 Kilarska, Elżbieta: *Kafle gdańskie XV–XVIII – wieczne ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku*, Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 1989
- KILARSKA 1992 Kilarska, Elżbieta: *W przededniu odbudowy pieca w Dworze Artusa w Gdańsku*. *Porta Aurea* 1 (1992)151–189.
- KILARSKA 2006 Kilarska, Elżbieta: *O kaflach, piecach i naczyniach w Prusach Królewskich*, in: Betlejewska, Czesława (ed.): *Klejnot w*

- koronie Rzeczpospolitej: Sztuka zdobnicza Prus Królewskich, Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2006, 122–137.
- KILARSKA 2007 Kilarska, Elżbieta: *Ceramic stove tiles and tile stoves in Gdańsk before 1700*, in: Majantie, Kirsi (ed.): *Ruukkuja ja Ruhtinaita. Saviastioita ja uunikaakeleita ajalta 1400–1700. (Pots and Princes Ceramic vessels and stove tiles from 1400-1700)* (Archaeologia Medii Aevi Finlandiae XII), Turku: Aboa Vetus & Ars Nova, 137–141.
- KLANICZAY 1994 Klaniczay Gábor, *Az égi szerelem. Misztika és erotika a középkorban*, 1994/6 Elektronikus elérés:

http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/az_egi_szerelem_misztika_es_erotika_a_kozepkorban/ (utolsó elérés: 2016. november 15.)
- KLANICZAY 2000 Klaniczay Gábor: *Az uralkodók szentsége a középkorban. Magyar dinasztikus szentkultuszok és európai modellek*, Budapest: Balassi Kiadó, 2000
- KLUSCH 1999 Klusch, Horst: *Zauber alter Kacheln aus Rumänien*, Sibiu: Demokratischen Forum der Deutschen in Rumänien, 1999
- KNAUSZ 2010 Knausz Imre: *Műveltség és demokrácia*, Budapest, 2010
- KOCSIS – SABJÁN – TÓTH 2006 Kocsis Edit – Sabján Tibor – Tóth Boglárka: *A visegrádi Fellegvár középkori és törökkori szemeskályhái*, in: Buzás Gergely (szerk.): *A visegrádi Fellegvár (Visegrád régészeti monográfiái 6.)*, Visegrád, 2006, 104–123.
- KOCSIS – SABJÁN 1998 Kocsis Edit – Sabján Tibor: *A visegrádi királyi palota kályhái és kályhacsempe leletei (Visegrádi Régészeti Monográfia 3.)*, Visegrád, 1998.

- KOCSIS – VARGA 2020 Kocsis Edit – Varga Máté: *Kályhacsempék és kályhaszemek a kereki várból*, in: A Kaposvári Rippl-Rónai Múzeum Közleményei, 2020, 173–182.
- KOCSIS 1994 Kocsis Edit: A kápolna és az északkeleti palota kályhacsempe leletei, in: Buzás Gergely (szerk.): *A visegrádi királyi palota kápolnája és északkeleti épülete (Visegrád Régészeti Monográfiái 6.)*, 1994, 127–162.
- KOCSIS 2006 Kocsis Edit: *A visegrádi Fellegvár kályhacsempe leletei*, in: Buzás Gergely (szerk.): *A visegrádi Fellegvár (Visegrád régészeti monográfiái 6.)*, Visegrád, 2006. 124–166.
- KOCSIS 2010 Kocsis Edit: *A királyi palota kályhái*, in: Buzás Gergely – Orosz Krisztina (szerk.): *A visegrádi királyi palota*. Visegrád, 2010, 363–377.
- KOCSIS 2013A Kocsis Edit: *Jézus életét bemutató kályha az esztergomi várból, a XVI. század végéről*. *Archaeológiai Értesítő* 138 (2013), 345–366.
- KOCSIS 2013B Kocsis Edit: *Az Anjou I. kályha új rekonstrukciója a visegrádi Királyi Palotában*, in: *Archeológia – Altum Castrum Online*. A Magyar Nemzeti Múzeum visegrádi Mátyás Király Múzeumának középkori régészeti online magazinja, 2013: <http://archeologia.hu/content/archeologia/222/anjou-kalyha-javitott.pdf>
- KOCSIS 2018 Kocsis Edit: *A kályha története a középkori és kora újkor Magyarországon*, in: *SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR* 2018, 25–31.
- KOCSIS 2021 Kocsis Edit: *Középkori és törökkori kályhák Visegrádról*, in: Buzás Gergely (szerk.): *„Visegrád, Visegrád! Hol Hajdani*

- fényed?” Tanulmányok Szőke Máttyás 80. születésnapjára, Visegrád, 2021, 179–199.
- KOERING 2021 Koering, Jérémie: *Les iconophages. Une histoire de l'ingestion des images*. Paris: Actes Sud, 2021.
- KOLLÁTH 2015 Kolláth Ágnes: Székesfehérvár kora újkori fazekasságának forrásai, in: Pokrovenszki Krisztián – Szöllősy Csilla (szerk.): *Fiatal Középkoros Régészek VI. Konferenciájának Tanulmánykötete*, Székesfehérvár, 2015, 129–141.
- KÓNYA 2018 Kónya Anna: *From Copying to Adaptation. The Uses of Prints in Transylvanian Wall Paintings from the Late Gothic Period (ca. 1450–1520)*, in: Borlée, Denise – Aliferis, Laurence Terrier (szerk.): *Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XII e XV e siècles)*. Actes du colloque „Modèles supposés, modèles repérés: leurs usages dans l'art gothique”. Université de Genève (3 – 5 nov. 2016), Turnhout, 2018, 43–53.
- KOPPÁNY–SÁGI 1967 Koppány Tibor – Sági Károly: *A kereki Fehérkő vár története*. Somogyi Múzeum 9. Kaposvár, 1967.
- KOZÁK 1963A Kozák Károly: *XV. századi oroszlános kályhacsempék a Dunántúlon*. Veszprém megyei múzeumok közleményei 1, 1963, 143–150.
- KOZÁK 1963B Kozák Károly: *Kétfejű sasos kályhacsempék Magyarországon*. Budapest Régiségei 20. (1963) 165–201.
- KOZÁK 1965 Kozák Károly: *Az egri vár XVII. századi alakos kályhacsempéi*. *Archaeologiai Értesítő* 92 (1965) 54–60.
- KOZÁK 1972 Kozák Károly. *A sümegei vár XV-XVII. századi kályhái*. Veszprém megyei múzeumok közleményei 11 (1972) 271–287.

- KRÁSA KACHLÍC 2013 Kvietok, Martin – Mácelová, Marta (szerk.): *Krása kachlíc. Vzácné neskorogotické a renesančné kachlice*. Katalóg výstavy. Banská Bystrica, Stredoslovenské múzeum v Banskej Bystrici, Banská Bystrica, 2013
- KRUKOWSKA 2019 Krukowska, Olga: *Heraldic Stove Tiles from Gdansk*, in: Blažková, Gabriela – Matějková, Kristýna: *Eropa Postmediaevalis 2018: Post-medieval pottery between (its) borders*, 2019, 191–203.
- KRÜGER 2007 Krüger, Matthias: *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850– 890*, München, 2007
- KUBINYI – LASZLOVSKY 1991 András Kubinyi – József Laszlovszky (szerk.): *Alltag und materielle Kultur im mittelalterlichen Ungarn*, *Medium Aevum Quotidianum* 22, Krems, 1991
- KUBINYI 1993 Kubinyi András: *A szobafűtés kezdete*, *História* 15. (1993) 5–6. szám, 9–12.
- KUBLER 1962 Kubler, George: *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven, 1962.
- KUCHÁRSKÁ 2006 Kucharská, Veronika: *Mecenát Hedvigy Zápol'skej*. *Studia Archaeologica Slovaca Medievalia* 5 (2006) 243–252.
- KUCHÁRSKÁ 2008. Kucharská, Veronika: *Hedwig von Teschen und die Kartäuser*, in: Homza, Martin – Kucharská, Veronika – Kuzmová, Stanislava – Rácová, Nad'á (eds.): *Central European Charterhouses in the Family of the Chartusian Order*. Levoča – Salzburg, 2008, 111–120.
- KUCHÁRSKÁ 2011 Kucharská, Veronika: *Hedviga Tešínska. Šľachtičná na prelome stredoveku a novoveku*. *Doktori értekezés*. Témavezető: prof. Ján Lukačka, Pozsony, 2011.

- KULCSÁR 1944 Kulcsár Adorján: *Asszonycsúfolók*, Irodalomtörténet 33(1944) 77–80.
- KÜHNEL – HUNDSBICHLER 1988 Kühnel, Harry – Hundsbichler, Helmut (szerk.): *Handwerk und Sachkultur im Spätmittelalter. Internationaler Kongress*, Krems an der Donau, 7. bis 10. Oktober 1986, Wien, 1988.
- KÜHNEL 1976 Kühnel, Harry (szerk.): *Die Funktion der schriftlichen Quelle in der Sachkulturforschung*, Wien, 1976
- KÜHNEL 1985 Kühnel, Harry: *Alltag im Spätmittelalter*. 2. kiadás. Graz – Wien – Köln, 1985.
- LAJTA 1966 Lajta Edit: *A besztercebányai (Banská Bystrica) Thurzó ház falképei*. Művészettörténeti Értesítő 15 (1966) 1. sz. 1–10.
- LAMBACHER 2021 Lambacher Lothar: *Secular Decorative Arts in the Late Gothic Period*, in: LATE GOTHIC 2021, 256–263.
- LANGE-BERNDT 2015 Lange-Berndt, Petra (szerk.): *Materiality*, Cambridge 2015
- LAOUTARIS 2008 Laoutaris, Chris: *Shakespearean maternities: crises on conception in early modern England*, Edinburgh University Press, 2008
- LAPEDATU 1912 Lapedatu, Alexandru: *Ioan Zidarul lui Petru Vodă Rareș (Voivode Petru Rareș's Mason, John)*. Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice 5 (1912), 83–84.
- LÁSZLÓ 2005 László János: *A történetek tudománya. Bevezetés a narratív pszichológiába*, Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2005.
- LÁSZLÓ 2012 László Emese: *A salgói vár kályhaszem és kályhacsempe leletei*, in: Fodor Miklós Zoltán – Szirácsik Éva (szerk.): Neograd 2011. A Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve 35., Salgótarján, 2012, 179–206.

- LATE GOTHIC 2021 Chapuis, Julien – Janzen, Svea – Kemperdick, Stephan – Lambacher, Lothar – Richter, Jan Friedrich – Roth, Michael (szerk.): *Late Gothic: The Birth of Modernity*. Kiállítási katalógus: 2021. május 21 – 2021. október 3. Staatliche Museen zu Berlin, Hatje Cantz, Berlin, 2021
- LÁZÁR 2001 Lázár Sarolta: *A pilisszentléleki pálos kolostor kályhacsempéi*. Komárom-Esztergom Megyei Önkormányzat Múzeumainak Közleményei 8. (2001) 167–180.
- LE GOFF 1984 Le Goff, Jacques: *La civilization de l'occident médiéval*. Paris, 1984
- LEHMANN 2012 Lehmann, Ann-Sophie: *Das Medium als Mediator. Eine Materialtheorie für Öl(bilder)*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57 (2012) 69–88.
- LÉVI-STRAUSS 1958 Lévi-Strauss, Claude: *Anthropologic structurale*, Paris: Plon, 1958
- LÉVI-STRAUSS 1962 Lévi-Strauss, Claude: *La pensée sauvage*, Paris: Plon, 1962
- LEZOTTE 2011 LeZotte, Annette: *Cradling Power: Female Devotions and Early Netherlandish Jéssueaux*, in: Blick, Sarah – Gelfand, Laura D. (szerk.): *Push Me, Pull You: Physical and Spatial Interaction in Late Medieval and Early Renaissance Art (Studies in Medieval and Reformation Traditions 156, Vol. 2.)*, Leiden—Boston: Brill, 2011
- LIEPE 2019 Liepe, Lena Eva (szerk.): *The Locus of Meaning in Medieval Art: Iconography, Iconology, and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2019.

- LOTMAN 1973 Lotman, Jurij: *Szöveg — modell— típus*, Budapest: Gondolat, 1973
- LOVAG 1979 Lovag Zsuzsa: *A középkori bronzművesség*, 1979
- LÖHR – WEPPELMANN 2008 Löhr, Wolf-Dietrich – Weppelmann, Stefan (szerk.): *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*. Ausst.kat., München, 2008
- LŐKÖS 2004 Lőkös Péter: *A Minnesang*, in: Bánki Éva (szerk.): *A tavaszidő édessége*, Budapest, Kairosz kiadó, 2004, 387–391.
- LÖVEI 2009 Lövei Pál: *Posuit hoc monumentum pro aeterna memoria: Bevezető fejezetek a középkori Magyarország síremlékeinek katalógusához*, Akadémiai nagydoktori thesis, 2009.
- LUCAS VAN LEYDEN EN DE RENAISSANCE 2011 Vogelaar, C. – Leeftang, H. – Kok, J. P. Filedt – Veldman, I. M. (szerk.): *Lucas Van Leyden: en de Renaissance*, Kiállítási katalógus, Leiden: Stedelijk Museum De Lakenhal, Antwerpen: Ludion, 2011
- LUPESCU 2004 Radu, Lupescu: *Vajdahunyad, a vár kutatástörténete (19–20. század)*. *Korunk* 14 (2004) 7. sz. 43–57.
- LUPESCU 2006 Radu, Lupescu: *Vajdahunyad vára a Hunyadiak korában*. Doktori disszertáció, Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2006
- LUŠTIKOVÁ – RUSNÁK 2016 Luštková, Lucia – Rusnák, Ratislav: *Odras dobovej meštianskej módy na košických nálezoch kachlíc*. *Archaeologia Historica* 41 (2016) 2. sz. 475–499.

- MACCULLOCH 2011 MacCulloch, Diarmaid: *Az egyház közössége a világiak közösségével szemben?* In: Uő: *A reformáció története*. Ford. Varga Benjámín. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2011, 88–101.
- MÁCELOVÁ 1999 Mácelová Marta: *Gotické kachlové pece z banksobystrickej rodnice*. *Archaeologia historica* 24 (1999), 409–420.
- MÁCELOVÁ 2005 Mácelová Marta: *Ikonografia gotických kachlic z banksobystrickej radnice*, in: Chovanec, Ján (szerk.): *Gotické a renesančné kachlice v Karpatoch (Gothic and Renaissance Stove Tiles from the Carpathians)*. Trebišov, 2005, 205–216, 264.
- MÁCELOVÁ 2006 Mácelová Marta: *Atribúty svätca na gotických kachliciach stredoslovenskej banskej oblasti*. In: *Svätec a jeho funkcie v spoločnosti I*. Bratislava: Chronos, 2006, 369–382.
- MÁDL 2017 Mádl Janka: *„Szent vagy pornográf?” Németalföldi Lukrécia-ábrázolások a 16. század első feléből*, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, MA szakdolgozat, 2017
- MADONNAS & MIRACLES 2017 Corry, Maya – Howard, Deborah – Laven, Mary: *Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, Cambridge: The Fitzwilliam Museum, 2017
- MAGYAR 2010 Magyar Zoltán: *Szent László alakos kályhacsempék*. *Ethno-Lore* 27 (2010) 123–141.
- MAKKAI – KLANICZAY 1981 Makkai László – Klaniczay Gábor: *Anyagi kultúra, szokásrend, mentalitások. Javaslat egy tudományos együttműködésre*. *Történeti Szemle* 2 (1981) 268–272.
- MALINIÁK 2017 Maliniak, Pavol: *Litava/Cabrad*, in: Daniela Dvořáková et al. (szerk.): *Stredoveké hrady na Slovensku: život, kultúra, spoločnosť*, VEDA, 2017, 338–340.

- MAMŰL Kőszeghy Péter (főszerkesztő): *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon: középkor és kora újkor I–XIII.*, Budapest: Balassi Kiadó, 2003–2014
- MAMŰV 2006 Kósa László (szerk.): *Magyar művelődéstörténet*, Budapest: Osiris, 2006
- MARCU ISTRATE 2004 Marcu Istrate, Daniela: *Cahle din Transilvania si Banat de la începuturi până la 1700 (Stov.e tiles from Transylvania and Banat from their beginning and until 1700)*, Cluj-Napoca: Editura Accent, 2004
- MARLE 1931-32 Marle, Raimond van: *Iconographie de l'art profane au Moyen-âge et à la Renaissance, et la décoration des demeures*, 1. La vie quotidienne. 2. Allégories et symbols. The Hague: Martinus Nijhoff, 1931-1932
- MAROSI 1982 Marosi Ernő: *A 14. századi pecsétek művészettörténeti jelentőségéhez*, in: Marosi Ernő – Tóth Melinda – Varga Livia (szerk.): *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382. Kiállítási katalógus*, Budapest, MTA MKCs, 1982, 139–152.
- MAROSI 1990 Marosi Ernő: *A 15. századi vár mint művészettörténeti probléma. Castrum Bene 2* (1990) 40–54.
- MAROSI 2008 Marosi Ernő: *A gótika Magyarországon (Stílusok – korszakok)*, Budapest: Corvina Kiadó, 2008
- MAROSI 2017 Marosi Ernő: *A lutheri reformáció mint művészettörténeti probléma. Credo 23* (2017) 1–2. sz., 5–17.
- MAROSI 2019 Marosi Ernő: *„Szent helyedet kedvelem” A késő középkori művészet hagyatéka a magyarországi reformáció korai korszakában*, in: Kiss Erika – Zászkaliczky Márton -- Zászkaliczky Zsuzsanna (szerk.): *Ige-Idők. A reformáció 500*

- éve 1. kötet. Tanulmányok, Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 236–244.
- MARÓT 1919 Marót Károly: *Néhány szó a Toldi-monda egy epizódjához*, Irodalomtörténeti Közlemények 6 (1919) 3–4. füz. 174–177.
- MARTIN LUTHER 2016 Katrin Herbst (szerk.): *Martin Luther: Treasures of the Reformation*, Dresden: Sandstein Verlag, 2016
- MATTHIAS CORVINUS UND DIE RENAISSANCE IN UNGARN 1982 Stangler Gottfried (szerk.): *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn, 1458–1541*. Ausstellungskatalog, Schallaburg: Schloss Schallaburg, 8. Mai–1. November 1982, Wien: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums. Neue Folge, 118), 1982
- MEIER 2003 Meier, Hans-Rudolf: *Ton, Stein und Stuck: Materialaspekte in der Bilderfrage des Früh- und Hochmittelalters*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 30 (2003) 35–52.
- MELIS 1986 Melis Katalin: Szent György-alakos budai kályhacsempék, in: Fügedi Erik (szerk.): *Művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Szerk. Fügedi Erik, Budapest, 1986, 245–268.
- MEMLING'S PORTRAITS 2005 Till-Holger Borchert (szerk.): *Memling's Portraits*. Madrid–Bruges–New York: Thames & Hudson, 2005
- MENDE 1983 Mende, Ursula: *Die Bronzetüren des Mittelalters 800–1200*, München, 1983.
- MÉRAI 2017 Mérai Dóra: *Memory from the Past, Display for the Future. Early Modern Funeral. Monuments from the Transylvanian Principality*, PhD-disszertáció, Budapest: Közép-európai Egyetem, 2017

- MÉRI 1952 Méri István: *Beszámoló a Tiszalök-rázompusztai és Turkeve-mórici ásatások eredményeiről*. Archeológiai Értesítő 79 (1952) 49–67.
- MÉRI 1957 Méri István: *A nadabi kályhacsempék*. Archaeologiai Értesítő 84 (1957) 187–206.
- MÉRI 1960 Méri István: *Figurenverzierte Ofenkacheln volkstümlichen Charakters aus dem mittelalterlichen Ungarn*. Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungariae 12 (1960) 331–360.
- MÉRY 1871 Méry Etel: *A mézeskalácsformák és kályhafiókok ügyében*, in Győri Közlöny 15. (1871. július 23) 59. szám, 1.
- MEYER – MOOYER 1833 Meyer, Nicolaus – Mooyer, Ernst Friedrich: „*Dis ist der Busant*” [*This is the Buzzard*]. Altdeutsche Dichtungen: Aus der Handschrift [Ancient German Poetry: From the Manuscript] (in German), Quedlinburg, Leipzig: Gottfried Basse, 24–37.
- MEZEI 2012 Mezei Emese: *A Bothár-műhely. Késő középkori kályhacsempék a Felvidékről*. BA Szakdolgozat, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, BTK, 2012
- MEZEI 2013 Mezei Emese: *Az Ebner-csempék. Egy késő középkori kályháról*, in: Dr. Újváry Zsuzsanna (szerk.): Győzteseink szárnypróbálásai. A PPKE BTK bölcsészhallgatóinak győztes dolgozatai a XXXI. OTDK Humán Szekcióban, Piliscsaba, 2013, 271–300.
- MEZEI 2014 Mezei Emese: *Hétköznapi jelenetek egy késő középkori kályhán*, in: Székely Miklós (szerk.): Kóstolni a szép-tudományba: Tanulmányok a Fialat Művészetörténeiszek IV.

- Konferenciájának előadásaiból, Budapest: CentrArt Egyesület, 2014, 61–70.
- MEZEI 2015A Mezei Emese: *A Bothár-műhely. Késő középkori kályhacsempék a Felvidékről*. MA Szakdolgozat, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, BTK, 2015
- MEZEI 2015B Mezei Emese: *Az „uralkodó” nők. Egy ikonográfiai toposz a késő középkori Magyarországon*, előadás a XXXII. OTDK Humán Tudományi Szekció Művészettörténeti tagozatán, Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, 2015. április 9.
- MEZEI 2016A Mezei Emese: *Késő középkori kályhacsempék Budáról: Túlfűtött jelenetek – kihűlt töredékek*, in: Balázs József – Bojtos Anita – Paár Tamás et al. (szerk.): *Studia Varia: Tanulmánykötet*, Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, 2016, 439–452.
- MEZEI 2016B Mezei Emese: *A kályha mint a kulturális identitás lenyomata* – előadás a VIII. Nemzetközi és XIV. Országos Interdiszciplináris Grastyán Konferencián, Pécs, 2016. március 10.
- MEZEI 2017 Mezei Emese: *A középkor XXI. századi hazai képéhez*, BUKSZ 29 (2017), 1-2. sz. 31–36.
- MEZEI 2018A Mezei Emese: *Megrendelői szándék vagy divat? Kályhacsempék a Felvidékről* – előadás a Mű és megrendelő. Kutatások a középkori művészet és fogadtatása köréből. A PPKE BTK művészettörténet szakos doktori iskolájának és egykori diákjainak konferenciáján, Budapest, 2018. június 20.
- MEZEI 2018B Mezei Emese: *A késő középkori vallásosság eszközei a profán térben – Cserépszobrok a magánáhitat szolgálatában*, in: J.

- Újváry Zsuzsanna – Mezei Emese (szerk): *Életmód-történeti pillanatképek I.*, Piliscsaba, 2018, 29–46.
- MEZEI 2019A Mezei Emese: *Az első médiakampány képei: A politika művészeti leképezése Luther Márton korában*. *Hitel* 32 (2019) 2. sz., 43–53.
- MEZEI 2019B Mezei Emese: *Ikonográfiai talányok – Változatok egy témára* – előadás a IV. Sabján Tibor Emlékkonferencia – Középkori és kora újkori fűtőberendezések című konferencián, Budapest, 2019. április 26.
- MEZŐSINÉ 1981 Mezősiné Kozák Éva: *A vértesszentkereszti bencés apátság gótikus kályhacsempéi*. *Communicationes Archaeologicae Hungariae*, 1981, 179–199.
- MEZŐSINÉ 1993 *A vértesszentkereszti apátság* (Művészettörténet – műemlékvédelem 5.), Budapest: Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1993
- MIKLÓS – SABJÁN 1992 Miklós Zsuzsa – Sabján Tibor: *Késő középkori szemeskályha Galgahévíz-Szentandrásparton*. *Ház és Ember* 8 (1992) 103–134.
- MIKÓ – SZENTKIRÁLYI 1987 Mikó Árpád – Szentkirályi Miklós: *Az ádámosi unitárius templom festett famennyezete (1526) és e famennyezet rekonstrukciója*. *Művészettörténeti Értesítő* 36 (1987) 1–4. sz., 86–118.
- MIKÓ 2009 Mikó Árpád: *A reneszánsz Magyarországon* (Stílusok – korszakok), Budapest: Corvina, 2009
- MIKÓ 2012 Mikó Árpád: *A reneszánsz művészet Magyarországon*. Akadémiai nagydoktori mű. Magyar Nemzeti Galéria, 2012

- MIKÓ 2019 Mikó Árpád: *De cultu imaginum. Adatok a felekezetek templomi képhasználatához a kora újkori Magyarországon*, in: Kiss Erika – Zászkaliczky Márton -- Zászkaliczky Zsuzsanna (szerk.): Ige-Idők. A reformáció 500 éve 1. kötet. Tanulmányok, Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 246–276.
- MMŰV 1987 Marosi Ernő (szerk.): *Magyarországi művészet 1300–1470 körül* (A magyarországi művészet története 2). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987
- MOLNÁR 2019 Molnár Annamária: *Szempontok a De mulieribus claris elemzéséhez*, in: Antikvitás & Reneszánsz 1 (2019) 3. sz. 63–78.
- MOLNÁR 2021 Molnár Annamária: *Mítosz és egzegézés. Istennőábrázolás Giovanni Boccaccio De mulieribus claris és Genealogia deorum gentilium című műveiben*. Doktori (PhD)-értekezés. Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Irodalom- és kultúratudományi Doktori Iskola, Olasz irodalom program, Szeged, 2021.
- MOLTHEIN 1909 Molthein, Alfred Walcher von: *Die deutsche Keramik in der Sammlung Figdor II*, Frankfurt am Main: Jürgen Holstein Antiquarität, 1909, 301–386.
- MORDOVIN 2014 Mordovin Maxim: *Csábrági rejtélyek: Kutatások Csánrág várában*. Várjáró Magazin 11. (2014. március 22.) 5. sz. Online elérés: <https://www.szadvar.hu/2014/03/varjaro-magazin-5-szam/>
- MORDOVIN 2015 Mordovin, Maxim: *New results of the excavations at the Saint James' Pauline friary and at the Castle Čábrad'*. Dissertationes Archaeologicae ex Instituto Archaeologico Universitatis de Rolando Eötvös nominatae, 3 (2015) 3. sz. 269–283.

- MÓSER 2010 Móser Zoltán: *Majom a templomban*, in: Kerny Terézia – Móser Zoltán: *Képet öltött Ige. Johannes Aquila freskói*, Budapest: Kairosz Kiadó, 2010, 34–36.
- MOXEY 1980 Keith P. F. Moxey: *Master E. S. and the Folly of Love*. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 11 (1980) 3–4. sz. 125–148.
- MÖLLER 1913 Möller István: *A vajda-hunyadi vár építési korai*, in: Forster Gyula (szerk.): *Magyarország műemlékei III*. Budapest: Franklin Társulat, 1913, 77–104.
- MÖLLER 1995 Möller, Roland: *Aspekte in der Ausgestaltung spätgotischer Burgkapellen, insbesondere durch illusionistische und grünmonochrome Wandmalerei*, in: Hofrichter, Hartmut (szerk.): *Burg- und Schlosskapellen*, Stuttgart, 1995, 100–108
- MRAVIK 2002 Mravik László: *Jankovich Miklós és a magyarországi műgyűjtés a 19. század első felében*, in: JANKOVICH MIKLÓS 2002, 341–399.
- MŰVÉSZET ZSIGMOND KIRÁLY KORÁBAN 1987 Beke László – Marosi Ernő – Wehli Tünde (szerk.): *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437. I. Tanulmányok*. Budapesti Történeti Múzeum, 1987. május 29 – november, Budapest: MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1987
- NAGY 1863 Nagy Iván: *Magyarország nemes családai címerekkel és nemzedékrendi táblákkal X*. Pest: Ráth Mór, 1863
- NAGY 2001 Nagy Emese: „Green Chamber Iconography from Saxony to Székelydália (Daia Secuiască): A Case Study”. In: Marcell Sebők – Katalin Szende (szerk.): *Annual of Medieval Studies at CEU*, vol. 7. Budapest: Central European University, Department of Medieval Studies, 2001, 39–63.

- NAGY 2018 Nagy Eszter: *Bécs, Buda, Brüsszel? A Mátyás Graduale flamand miniatorának vándorlásai*, *Ars hungarica* 44. (2018), 3, 261–286.
- NAGY 2021 Nagy Eszter: „*Lyrái inspirációk. A Mátyás-Graduale képciklusának szöveges forrásáról*” *Ars Hungarica* 47 (2021) 343–372.
- NÉMETH 2004 Németh István: *Játék a tűzzel, avagy vonzó képek, riasztó feliratok*, in: Bodnár Szilvia et al. (szerk.): *Maradandóság és változás, Művészettörténeti konferencia, Ráckeve, 2000*, Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2004, 127–139.
- NÉMETH 2008 Németh István: *Az élet csalfa tükrői. Holland életképfestészet Rembrandt korában*, Budapest: Typotex, 2008
- NÉMETH 2015 Németh István: *A meztelen igazság: ószövetségi alakok kompromittáló helyzetekben*. *Magyar Művészet* 3 (2015) 3. sz. 129–136.
- NEUMANN 2006 Neumann Tibor: *Éleskő várának felújítása 1536-ban*. *Éleskő várának felújítása 1536-ban*. *Castrum*. *A Castrum Bene Egyesület Hírlevele* 3 (2006) 1. sz. 73–80.
- NEUMANN 2024 Neumann Tibor: *Udvári címek és szolgálat a középkor végi Magyarországon*, in: Neumann Tibor (szerk.): „*Királyi házunk népe*” *Királyi és királynéi udvartartás a középkor végén*, Budapest: HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, 2024, 17–104.
- NEWMAN 2016 Newman, Barbara: *Sacred, Secular, and Sensual. Three Case Studies in Late Medieval Crossover*, in: Bagnoli, Martina (szerk.): *A Feast for the Senses. Art and Experience in Medieval Europe*. *Kiállítási katalógus*, Baltimore: The Walters Art

Museum, October 6, 2016 – January 19, 2017, Baltimore–New Haven and London: The Walters Art Museum–Yale University Press, 2016

- NIELIUS 2002 Nielius, Sylvia: *Die Hornstube von 1632 als Jagdintarsienzimmer von 1825–1840 in den Kunstsammlungen der Veste Coburg*. Kunst-sammlungen der Veste Coburg, Sonnenfeld (Jahrbuch der Coburger Landesstiftung 46.), 2002
- NORDENFALK 1985 Nordenfalk, Carl: *The five senses in Flemish art before 1600*, in: Cavalli-Björkman, Görel (szerk.): *Netherlandish Mannerism: Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984*, Stockholm: Nationalmuseum, 1985, 135–154.
- OEN 2019 Maria H. Oen: *Iconography and Visions: St. Birgitta's Revelation of the Nativity of Christ*, in: Liepe, Lena Eva (szerk.): *The Locus of Meaning in Medieval Art: Iconography, Iconology, and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2019, 212–237.
- OLTROGGE 1993 Oltrogge, Doris: „*Materia*“ und „*Ingenium*“: *Beobachtungen zu Herstellung des Egbertcodex*, in: *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete*. Beiheft 18: Egbert Erzbischoff von Tier, Bd. 2: Aufsätze, Trier, 1993, 123–152
- OPITZ 2008 Opitz, Christian Nikolaus: *Imagines provocatives ad libidinem? Der nackte (Frauen)Körper der profanen Wandmalerei des späten Mittelalters*, in: Biessenecker, Stefan (szerk.): *Und sie erkannten, dass sie nackt waren: Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1.)* Bamberg: University of Bamberg Press, 2008, 211–249.

- ORBÁN 1868 Orbán Balázs: *Székelyföld leírása VII. A Nyárád torkolatja*, Pest, 1868.
- ORIGINS OF EUROPEAN PRINTMAKING 2005 Parshall, Peter W. – Schoch, Rainer et al. (szerk.): *Origins of European Printmaking: Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public*. Kiállítási katalógus, Washington, DC: National Gallery of Art, September 4 – November 27, 2005, Washington, DC–New Haven and London: National Gallery of Art–Yale University Press, 2005
- ORIGO 1962 Origo, Iris: *The World of San Bernardino*, New York, 1962
- OROSZ 2012 Orosz Krisztina: *Stove Tiles from the Benedicte Abbey at Pécsvárad*. *Acta Archaeologica Scientiarum Hungarica* 63 (2012) 417–449.
- OROSZ 2015 Orosz Krisztina: *Mozgó udvar – mozgó háztartás. Állandó vagy ideiglenes berendezés a késő középkori királyi és nemesi otthonokban?*, in: Benkő Elek – Orosz Krisztina (szerk.): *In medio regni Hungariae. Régészeti, művészettörténeti és történeti kutatások „az ország közepén”*, Budapest: MTA BTK Régészeti Intézet, 2015, 111–144.
- OROSZ 2017A Orosz Krisztina: *Holl Imre tudományos bibliográfiája*, in: Benkő Elek – Kovács Gyöngyi – Orosz Krisztina (szerk.): *Mesterségek és műhelyek a középkori és kora újkor Magyarországon. Tanulmányok Holl Imre emlékére*, Budapest, 2017, 29–46.
- OROSZ 2017B Orosz Krisztina: *Lakáskultúra és mindennapi élet színterei a késő középkori udvarokban*. Doktori disszertáció, Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2017

- OS 1994 Os, H. W. van: *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300–1500*. Exhibition catalogue. London: Merrell Holberton, 1994.
- PACZOLAY 2001 Paczolay Gyula: Baranyai Decsi Csimor János, a szőláskutató, in: Benkő Samu et al. (szerk.): Baranyai Decsi Csimor János emlékezete, Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület (Erdélyi Tudományos Füzetek 235), Különlenyomat: Erdélyi Múzeum 63 (2001), 3–4. sz.
- PAJDUŠÁK 1924 Pajdušák, Matúš: *Kláštorskó. Dejiny kláštora kartuziánskeho na Skale Útočisťa*. Levoča, 1924.
- PANNONIA REGIA 1994 Mikó Árpád – Takács Imre (szerk.): *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítása katalógus, Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 1994 október – 1995 február, Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 1944
- PANOFSKY 1984 Panofsky, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben*, Budapest: Gondolat, 1984.
- PARÁDI 1957 Parádi Nándor: *Későközépkori kályhacsempe negatívok*. Folia Archaeologica 9 (1957) 179–186.
- PARÁDI 1984 Parádi Nándor: *A besztercebányai kályhacsempék lelőhelyéről*. Folia Archaeologica 35 (1984) 175–164.
- PARÁDI 1990 Parádi Nándor: *Mátyás címeres kályhacsempe lelet a Magyar Nemzeti Múzeumban*. Folia Archaeologica 41 (1990) 147–167.
- PARADISUM PLANTAVIT 2001 Takács Imre (szerk.): *Paradisum Plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon*. Kiállítási katalógus, Pannonhalmi Bencés Főapátság, 2001. március 21. – november 1, Pannonhalma: Pannonhalmi Főapátság, 2001

- PARKER 2010 Parker, Rachel Christine: *The Large and Small Weibermacht Series of Lucas van Leyden*. Stony Brook University, 2010.
- PATTON – FERNANDEZ 2022 Pamela A. Patton – Catherine A. Fernandez (szerk.): *Iconography Beyond the Crossroads. Image, Meaning, and Method in Medieval Art*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press – *The Index of Medieval Art at Princeton University*, 2022
- PEIRCE 1975 Pierce, Charles: *A jelek felosztása*, in: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.): *A jel tudománya*, Budapest: Gondolat, 1975, 19–43.
- PESCHEL-WACHA, 2018 Peschel-Wacha, Claudia: *Eine Lutherkachel aus der Kollektion Karl Alfred Ritter Walcher von Molthein*, in: Stadler, Harald – Obojes, Lisa (Hg.): *Keramik zwischen Werbung, Propaganda und praktischem Gebrauch (Nearchos 23)*, Innsbruck, 2018, 533–548.
- PESEZ 1978 Jean-Marie Pesez: „*Histoire de la culture matérielle*”, in: Le Goff, Jacques (szerk.): *La nouvelle histoire Paris*, 1978, 98–130.
- PETÉNYI 1994 Petényi Sándor: *Games and Toys in Medieval and Early Modern Hungary* (Medium aevum quotidianum. Sonderband III. / *Studia archaeologica mediae recentisque aevorum Universitatis Scientiarum de Rolando Eötvös nominatae Volume 1.*), Krems, 1994
- PETNEKI 1994 Petneki Áron: *Advenae et peregrini. Utazás és zarándokság a középkori mentalitástörténetben*. Századok 128 (1994) 352–393.
- PICKERING – LANE 1827 Pickering, William – Lane, Chancery: *The Lyfe of Virgilius*. London, 1827
- PÓCS 2024 Pócs Dániel: „nobilis ira leonis”: Római és firenzei oroszlánokról – újra. Előadás a Tavaszi egyetemközi művészettörténet

- konferencián, Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2024. március 13.
- POLLA 1986 Polla, B: *Košice-Krásna. K stredovekým dejinám Krásnej nad Hornádom*, Košice 1986
- PÓSÁN 2002 Pósán László: *A nemiség és testiség szemlélete a középkor és a reneszánsz idején*, in: Szentmártoni Szabó Géza (szerk.): *Ámor, álmom és mámor. A szerelem a régi magyar irodalomban és a szerelem ezredéves hazai kultúrtörténete*. Tudományos konferencia, Sátoraljaújhely, 1999. május 26–29, Budapest: Universitas Kiadó, 2002.
- PRAZ 1997 Praz, Mario: *Embléma, jelkép, epigramma, concetto*, in: Pál József (szerk.): *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról*. Szeged: JATEPress (Ikonológia és műértelmezés 1), 1997, 193–25.
- PROHENKO – ZSILENKO 2019 Prohnenko, Igor – Zsilenko, Mária: *Újabb kutatások a királyházai Nyalábvárban (Korolevo, Ukrajna). A 3. helyiség feltárása*. *Archaeológiai Értesítő* 144 (2019) 137–167.
- RÁCOVÁ 2009 Rácová, Nad'a: *Zoznam priorov a iných hodnostárov kláštorov kartuziánov na Spiši*, in: Homza, Martin – Sroka, Stanisław (szerk.): *Historia Scepusii I. Dejiny Spiša I*. Bratislava – Krakow, 2009, 569– 571.
- RADIĆ – BOJČIĆ 2004 Radić, Mladen – Bojčić, Zvonko: *Strednjovekovni Grad Ružica (Medieval Castle Ruzica)*. Listopad: Muzej Slavonije, 2004, 256–301.
- RADISICS 1898 Radisics Jenő: *Ideiglenes kalauz az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum gyűjteményeiben*, Budapest: Iparművészeti Múzeum, 1898.

- RADOCSAY – FARKAS 1972 Radocsay Dénes – Farkas Zsuzsanna (szerk): *Az európai iparművészet remekei. Száz éves az Iparművészeti Múzeum*, Budapest: Iparművészeti Múzeum, 1972.
- RADOCSAY 1954 Radocsay Dénes: *A középkori Magyarország falképei*, Budapest, 1954
- RADVÁNSZKY 1896 Radvánszky Béla: *Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században I.*, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1896
- RADVÁNYI – RÉTI 2011 Radványi Diána – Réti László – Vörösváry Ferenc: *A habánok kerámiaművészete*, Budapest: Novella Könyvkiadó (A Kárpát-medence kerámiaművészete IV.), 2011
- RADVÁNYI 2013 Radványi Diána: *Fayencekachelöfen der Habaner, Ofenkacheln und ihre Rekonstruktionen in der Sammlung des Kunstgewerbemuseums zu Budapest*. *Ars Decorativa* 29 (2013) 57–70.
- RAFF 1994 Raff, Thomas: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München, 1994
- RAGUSA – GREEN 1961 Ragusa Isa – Green, Rosalie B.: *Meditations on the Life of Christ: An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, Paris, Bibliothèque Nationale, MS. Ital. 115, Princeton, 1961
- RAKONCZAY 2018 Rakonczay Rita: „Der Kachelofen des Erzbischofs”. *Ofenkacheln aus der Burg Čabrad’ (Slowakei) und der Kachelkreis von Neusohl um 1500*. *Burgen und Schlösser* 59 (2018) 4. 245–254.
- RAKONCZAY 2020 Rakonczay Rita: „Az érsek kályhája” *A csábrági vár figurális kályhacsempéi*. *Magyar Régészet* 9. (2020), 2. sz. 37–46.

- RAKONCZAY 2022 Rakonczay Rita: *Keramik als „ein alter, hochgeachteter, winterlicher Hausfreund“ – Ofenkacheln des Königreichs Ungarn im 16.-18. Jahrhundert im Spiegel der Befunde der Burg Čabrad’ (Slowakei)*, in: *Keramik im häuslichen und repräsentativen Gebrauch*: 52. Internationales Keramiksymposium in Bad Muskau vom 16. bis zum 20. September 2019, Bad Muskau: Stiftung „Fürst-Pückler-Park Bad Muskau“ (Muskauer Schriften 9), 2022, 303–318.
- RÉAU 1997 Réau, Louis: *Az ikonográfia meghatározása és alkalmazása*, in: Pál József (szerk.): *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról*. Szeged: JATEPress (Ikonológia és műértelmezés 1), 1997, 182–92.
- REICHEL 1998 Reichel, Andrea-Martina: *Die Kleider der Passion. Für eine Ikonographie des Kostüms*. Berlin: a Humboldt-Universität nem publikált disszertációja, 1998. Elérhető: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/15091>
- RENAISSANCE AND REFORMATION 2016 Buck, Stephanie et al. (ed.): *Renaissance and Reformation. German Art in the Age of Dürer and Cranach*, Munich: Prestel, 2016
- RENAISSANCE SIENA 2008 Syson, Luke – Angelini, Alessandro – Jackson, Philippa – Nevola, Fabrizio – Plazzotta, Carol (szerk.): *Renaissance Siena: Art for a City*, exh. cat., National Gallery, London, 2008
- RENEZÁNSZ ÉS MANIERUZMUS 1988 Péter Márta (szerk.): *Reneszánsz és manierizmus. Az európai iparművészet korszakai*, Budapest: Iparművészeti Múzeum, 1988
- RÉTHELYI 2001 Réthelyi Orsolya: *The Lion, the Dragon, and the Knight: an Interdisciplinary Investigation of a Medieval Motif*, in: Marcell Sebők – Katalin Szende (szerk.): *Annual of Medieval Studies at CEU Vol. 7*, Budapest: Central European University, 2001, 9–37.

- REUDENBACH 2002 Reudenbach, Bruno: *Gold ist Schlamm: Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter*, in: *Material in Kunst und Alltag*, hg. v. Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin, 2002, 1–12.
- REXA 1912 REXA Dénes: *Az árvai vár falképei (képmelléklet)*, Székesfehérvár, 1912, 532—545.
- RICHTER 2015 Richter, Rainer G.: *Sächsische Ofenkacheln der Reformationszeit*. *Keramos* 227 (2015) 49–76.
- RICHTER 2016 Richter, Rainer: *Sächsische Ofenkacheln der Reformationszeit*, in: Hans-Georg Stephan (Hg.): *Keramik und Töpferei im 15./16. Jahrhundert. Beiträge des 47. Internationalen Symposiums für Keramikforschung (Hallesche Beiträge zur Archäologie des Mittelalters 2)*, Langenweißbach, 2016, 141–159.
- RIEGL 1901 Riegl, Alois: *Die spätrömische Kunst- Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, 2 Bde., Wien, 1901/1923
- RIESMAN 1996 Riesman, David: *A magányos tömeg*, Budapest: Polgár Kiadó, 1996
- RINGBOM 1962 Ringbom, Sixten: *Maria in Sole and the Virgin of the Rosary*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26 (1962) 3–4, 326–330.
- RINGBOM 1965 Ringbom, Sixten: *Icon to narrative: The rise of the dramatic close-up in Fifteenth-century devotional painting*, Åbo: Åbo Akademi, 1965
- ROBERTS 2024 Roberts, Jennifer L: *Contact: Art and the Pull of Print*, Princeton N.J., 2024.
- ROLF 1988 Rolf, Toman (szerk.): *Das hohe Mittelalter. Besichtigung einer fernen Zeit*, Köln, 1988

- RÓMER 1871 Rómer Flóris: *Régi kályhafiókok*. Archaeológiai Értesítő 4 (1871) 141–145.
- ROSMANITZ –
STELZLE-HÜGLIN
1994 Rosmanitz, Harald – Stelzle-Hüglin, Sophie: *Von der Druckgraphik zum Kachelrelief. Monatsdarstellungen nach Jost Amman auf südwestdeutschen Ofenkacheln des 16. und 17. Jahrhunderts*. Archäologische Nachrichten aus Baden 51/52 (1994), 58–69.
- ROSMANITZ 1994 Rosmanitz, Harald: *Esslingen als Zentrum spätgotischer Kachelproduktion*. In: Planck, Dieter (hrsg.): *Archäologische Ausgrabungen in Baden-Württemberg, 1994*, 295–299.
- ROSMANITZ 1997 Rosmanitz, Harald: *Vom Gott des Handels und der Diebe. Ein frühbarockes Kachelmodell mit Merkur aus dem Museum im Ritterhaus in Offenburg*, in: Maier, Karl: *Die Ortenau 77*, Offenburg/Baden: Verlag Des Historischen Vereins Für Mittelbaden, 1997, 235–256.
- ROSMANITZ 2005 Rosmanitz, Harald: *Eine kniende Maria aus Durlach*, 2005.
Online elérés: <https://furnologia.de/motive/eine-kniende-maria-aus-durlach/>
- ROSMANITZ 2011 Rosmanitz, Harald: *Vom Fragment zum Kachelofen. Die Stecknadel im Heuhaufen*. In: Georg Ulrich Großmann – Dix, Annika (Hg.): *Heiß diskutiert – Kachelöfen. Geschichte, Technologie, Restaurierung* (Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum 9), Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2011, 13–31.
- ROSMANITZ 2017 Rosmanitz, Harald: *Vom Hölzchen aufs Stöckchen oder: Was hat ein Einhorn auf Ofenkacheln zu suchen?*, in: Rinne,

- Christoph – Reinhard, Jochen: *Historische Archäologie 2017* (Festschrift für Andreas Heege), 273–288.
- ROSMANITZ 2019 Rosmanitz, Harald: *Vom Fragment zum Kachelofen – die Stecknadel im Heuhaufen*, in: Großmann, G. Ulrich – Dix, Annika (Hrsg.): *Heiß diskutiert: Kachelöfen Geschichte – Technologie – Restaurierung*, Heidelberg: arthistoricum.net, 2019, 13–31.
- ROSMANITZ 2020 Motive: Ein Ofenmodell aus Ettlingen, online megjelenés: <https://furnologia.de/motive/motive-ofenmodelle/>
- ROSMANITZ 2021 Harald Rosmanitz: *Ein Appell an die Vernunft – Die Blattkachel mit Liebespaar und Narren vom Alten Rathaus in Miltenberg*, online elérés: <https://furnologia.de/motive/motive-der-narr-aus-miltenberg/>
- ROSS 1948 Ross, David J. A.: *Allegory and Romance on a Medieval French Marriage Casket*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11 (1948), 112–142.
- ROTH HEEGE 2012 Eva Roth Heege (szerk.): *Ofenkeramik und Ofenkachel. Typologie, Terminologie und Rekonstruktion im deutschsprachigen Raum (CH, D, A, FL) mit einem Glossar in siebzehn Sprachen*, Basel: Verlag Schweizerischer Burgenverein, (Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters, Band 39), 2012
- ROTH HEEGE 2018 Roth Heege, Eva: *Az európai cserépkályhák korai története – Vázlat*, in: SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR 2018, 33–39.
- RUCIŃSKY 2009. Ruciński, Henryk: *Neskorostredoveké dejiny Spiša*. In: Homza, Martin – Sroka, Stanisław (eds.): *Historia Scepusii I. Dejiny Spiša I*. Bratislava – Krakow, 2009, 330–543.

- RUPP II. Rupp Jakab: *Magyarország helyrajzi története fő tekintettel az egyházi intézetekre I–III*. Pest, 1870–1876.
- RUSNÁK 2013 Rusnák, Ratislav: *Nálezy ranorenesančných foriem na kachlice z Košíc*. Pamiatky a múzeá: revue pre kultúrne dedičstvo 62 (2013) 1., 21–25.
- RUSNÁK 2014 Rusnák, Ratislav: *Vývoj mestskej domovej parcely na príklade Mäsiarskej 57/A v Košiciach*. Slovenská archeológia 62 (2014) 2., 315–398.
- RUSU 2002–2003 Adrian Andrei Rusu: *Cahle din Transilvania (III). Trei motive decorative medievale*, Acta Musei Napocensis 39–40 (2002–2003) 2., 107–117.
- RÜBEL – WAGNER – WOLFF 2017 Rübel, Dietrich – Wagner, Monika – Wolff, Vera (szerk.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin, 2017.
- S. CSEREY 1974 S. Cserey Éva: *Erörterung über einige Ofenkacheln des späten Mittelalters*. Ars Decorativa 2 (1974) 33–44.
- SABJÁN 2004 Sabján Tibor: *Kályhák és kályhacsempék restaurálási problémái*. Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek 4 (2004) 63–68.
- SABJÁN 2005 Sabján Tibor: *Kályhás mesterség*. In: Szulovszky János (szerk.): *A magyar kézművesipar története*. Budapest, 355–362.
- SABJÁN 2008 Sabján Tibor: *Népi cserépkályhák*, Budapest: Terc, 2008
- SARKADI 2012 Emese Sarkadi Nagy: *Loacl Workshops – Foreign Connections. Late Medieval Alterpieces from Transylvania*, Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2012
- SARTON 1930 Sarton, George: *Aristotle and Phyllis*. Isis 14 (1930) 1. 8–19.

- SCHLOSSER 1910/11 Schlosser, Julius von: *Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs. Ein Versuch*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 29 (1910/11) 171–258.
- SCHMIDT 1986 Schmidt, Gerhard: *Die Madonna von der Wiener Neustädter Wappenwand*, in: *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst*, in: Brucher, von Günter (szerk.): Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag, Graz, 1986, 315–327.
- SCHMIDT 2006A Schmidt, Suzanne Kathleen Karr: *Art, A User's Guide: Interactive and Sculptural Printmaking in the Renaissance*, PhD, New Haven: Yale University, 2006
- SCHMIDT 2006B Schmidt, Suzanne Karr: *Art, a User's Guide: Interactive and Sculptural Printmaking in the Renaissance*, New Haven: Yale University, 2006
- SCHMIDT 2017 Schmidt, Suzanne Kathleen Karr: *Interactive and Sculptural Printmaking in the Renaissance*, Leiden – Boston: Brill, 2017
- SCHMIDT 2018 Schmidt, Suzanne Karr: *Interactive and Sculptural Printmaking in the Renaissance*. Brill's Studies in Intellectual History 270/21. Leiden–Boston: Brill, 2018.
- SCHOCH – MENDE – SCHERBAUM 2001 Schoch, Rainer – Mende, Matthias – Scherbaum, Anna: *Albrecht Dürer, Das druckgraphische Werk I–III*. Munich–London–New York: Prestel, 2001–2004
- SCHUBRING 1915 Schubring, Paul: *Cassoni: Truhen und Truhenbilder der italienischen Früh-Renaissance. Ein Beitrag zur profanmalerei im Quattrocento*, Lipese, 1915

- ŠEBESTOVÁ 2005 Šebestová, M. (2005). *Kachlice z Komorského dvora v Banskej Štiavnici*. Szakdolgozat. Filozofická fakulta, Univerzita Komenského, Pozsony.
- SEBESTYEN 1985 Sebestyen, Gheorghe: *Șirul Șugălete (Șugălete Street)*. *Arhitectura* 1 (1985) 33–34.
- SEMPER 1856 Semper, Gottfried: *Kunstformenlehre*, Zürich, 1856
- SIGISMUNDUS REX ET IMPERATOR 2006 Takács Imre (szerk.): *Sigismundus Rex et Imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437*. Kiállítási katalógus, Budapest: Szépművészeti Múzeum, 2006. március 17. – június 19., Luxemburg: Musée national d’histoire et d’art, 2006. július 13. – október 15. Mainz: Philipp von Zabern, 2006
- SIMON 2000 Simon Zoltán: *A füzéri vár a 16–17. században (Borsod-Abaúj-Zemplén megye régészeti emlékei 1.)* Miskolc: Hermann Ottó Múzeum, 2000
- SIMONS 1993 Simons, Patricia: *(Check)Mating the Grand Masters: The Gendered, Sexualized Politics of Chess in Renaissance Italy*. *Oxford Art Journal* 16 (1993) 1. 59–74.
- SIMONYI 1986 Simonyi Károly: *A fizika kultúrtörténete*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1986
- SLIVKA 1979 Slivka, Michal: *Renesančné kachliarstvo na východnom Slovensku*. *Výtvarný život* 24 (1979) 6., 14–16.
- SLIVKA 1984 Slivka, Michal: *Výsledky výskumu Trebišovského hradu*, *Ochrana Pamiatok* 11 (1984) 163–231.
- SLIVKA 1988 Slivka, Michal: *Doterajšie výsledky výskumu na Kláštorsku v Slovenskom raji*. *Archaeologia historica* 31 (1988) 423–439.

- SLIVKA 1990 Slivka, Michal: *Vita contemplativa ako protiklad k vita activa (Kartuzia hornonemeckej proveniencie)*. *Archeologia historica* 15 (1990) 151–173.
- SLIVKA 1991A Slivka, Michal: *Kláštorskú (kataster obce Letanovce)*. *Pamiatky a súbanosť* 1 (1991) 22., 23–24.
- SLIVKA 1991B Slivka, Michal: *Siedma výskumná sezóna na Kláštorsku*. *Archeologické výskumy a nálezy na Slovensku v roku 1989* (1991) 92–93.
- SLIVKA 1992 Slivka, Michal: *Deviata výskumná sezóna na Kláštorsku*. *Archeologické výskumy a nálezy na Slovensku v roku 1991* (1992) 113–114.
- SLIVKA 1995 Slivka, Michal: *Kláštorskú: Skala Útočišťa*. Spišská Nová Ves, 1995.
- SLIVKA 1998A Slivka, Michal: *Stredoveké rehoľné domy na východnom Slovensku*, in: Sedlák, Vincent (ed.): *Zborník príspevkov k slovenským dejinám*. Bratislava, 1998, 77–88.
- SLIVKA 2002 Slivka, Michal: *Cirkevné dejiny v archeologických prameňoch*, in: *Pamiatky a múzeá* (2002) 3. sz. 8 – 12.
- SLIVKA 2003 Slivka, Michal: *Sídlisková a cirkevná štruktúra Spiša vo včasno a vrcholnostredovekom období*, in: Homza, Martin – Gladkiewicz, Ryszard (eds.): *Terra Scepusiensis*. Levoča–Wrocław, 2003, 419–445.
- SLIVKA 2006 Slivka, Michal: *Uctievanie svätých na Slovensku*. *Studia archaeologica Slovaca mediaevalia V* (2006) 91–162.
- SMITH 1995 Smith, Susan L.: *The Power of Women*, Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1995

- SMITH 2022 Smith, Pamela H.: *From Lived Experience to the Written Word: Reconstructing Practical Knowledge in the Early Modern World*, Chicago, 2022
- SMOLÁKOVÁ 2003 Smoláková, Mária: *Nástenné maliarstvo: premena funkcia. Neskorogotické nástenné maľby v profánnej architektúre*, in: GOTIKA 2003, 499–507.
- SOMOGYVÁRI 2020 Somogyvári Virág: „*Neveš, szerelmem, neveš*” – *Mottók, szólások és szerelmi feliratok a későközépkori csontnyergeken*, in: Isó M. Emese–Juhász Gabriella–Kelecsényi Kristóf Zoltán–Sebestyén Ágnes Anna (szerk.): *Opus Mixtum VI. A CentrArt Egyesület évkönyve 2020*, Budapest: CentrArt Egyesület, 2020, 11–22.
- SØRENSEN 2017 Sørensen, M.: *Domestic Comforts: Use of the Tile-stove in Castles of Medieval Denmark (AD 1200–1600). A Contextual Analysis of the Function and Socio-cultural Meanings of Tile-stoves in Aristocratic Homes Based on the Material from Selected Castles in Medieval Denmark*, *Masters in Medieval and Renaissance Archaeology*, Master Thesis, 2017
- SPEKNER 2018 Spekner Enikő: *Heraldikai (címeres) reprezentáció a középkori kályhacsempéken*, in: SZÍVMELENGETŐ KÖZÉPKOR 2018, 49–57.
- SPUFFORD 2002 Peter Spufford: *Hatalom és haszon. Kereskedők a középkori Európában*, Budapest: Scholar, 2002
- SROKA 2005 Sroka, Stanisław: *Jadwiga Zapolya*, Kraków, 2005
- SROKA 2008 Sroka, Stanisław: *The Contacts between the Monastery at Lapis Refugii and Poland*, in: Homza, Martin – Kucharská, Veronika – Kuzmocé, Stanislava – Rácová, Nad'a (eds.): *Central*

- European Charterhouses in the Family of the Chartusian Order. Levoča–Salzburg, 2008, 107–110.
- STARK 2022 Karen L. Stark: *The garden watered by the Virgin Mary: The Marian Landscape of Medieval Hungary (1301—1437)*. Doktori disszertáció, Medieval Studies Department, Central European University, Bécs, 2022
- STELE 1969 Stele, F.: *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana, 1969
- STELZLE-HÜGLIN 1993 Stelzle-Hüglin, Sophie: *Von Abraham bis Samson: Eine renaissancezeitliche Kachelserie mit alttestamentarischen Figuren. Bemerkungen zu Ikonographie und Verbreitungsbild*, in: Endres, Wener–Spindler, Konrad (szerk.): *Beiträge vom 25. Internationalen Hafnerei-Symposium in Lienz/Osttirol 1992*. *Nearchos* 1 (1993) 155–163.
- STELZLE-HÜGLIN 1999 Stelzle-Hüglin, Sophie: *Vergil und die Kaisertochter oder die Rache des Zauberers. Gedanken zu einem spätmittelalterlichen Ofenkachelmotiv aus der Latrine des Augustinereremiten-Klosters in Freiburg im Breisgau*, in: Sebastian Brather – Christel Bucker – Michael Hoeper (hrsg.): *Archäologie als Sozialgeschichte. Studien zu Siedlung, Wirtschaft und Gesellschaft im frühgeschichtlichen Mitteleuropa. Festschrift für Heiko Steurer, Rahden/Westfalen (Internationale Archäologie, Studia honoraria 9.)*, 1999, 299–306.
- STELZLE-HÜGLIN 2013 Stelzle-Hüglin, Sophie: *La « vengeance de Virgile » comme motif figuratif sur des carreaux de poêle de la fin du Moyen Âge (Fribourg-en-Brisgau)*. *Folia Electronica, Classica* Número 25 (2013) 2–8.
- STEPHAN 1977 Stephan, Hans-Georg: *Die Renaissancekachelöfen im ländlichen hessischen Schloss Wilhelmsburg in Schmalkalden/Thüringen*.

- Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und
Landeskunde 102 (1977) 25–88.
- STEWART 1995 Stewart, Alison: Large Noses and Changing Meanings in
Sixteenth-century German Prints. *Print Quarterly* 12 (1995) 4.
343–360.
- STRAUSS 1966 Strauss, Konrad: *Die Kachelkunst des 15. und 16. Jahrhunderts
in Deutschland, Österreich und der Schweiz I*. Straßburg, 1966.
- STRAUSS 1972 Strauss, Konrad: *Die Kachelkunst des 15. und 16. Jahrhunderts
in Deutschland, Österreich und der Schweiz und Skandinavien.
II*. Bazel, 1972.
- STRAUSS 1983 Strauss, Konrad: *Die Kachelkunst des 15. bis 17. Jahrhunderts
in europäischen Ländern. III*. München, 1983.
- STREDOVEKÉ
KACHLICE 1993 Egyházy-Jurovská, Beata – Fúryová, Klára (szerk.): *Stredoveké
kachlice*. Katalog a výstava. Bratislava, SNM Archeologické
múzeum, 1. jún – október 1993.
- SULLIVAN 2004 Sullivan, Margaret A.: Muti Magistri (Silent Teachers):
Learning from the Breug(h)els, Father and Son, in: Mieder,
Wolfgang (szerk.): *The Netherlandish Proverbs. An
International Symposium ont he Pieter Brueg(h)els. Supplement
of Proverbium, Yearbook of International Proverb Scholarship,
Vermont: Burlington, 2004, 47–71.*
- SUTTON – VISSER-
FUCHS 2002 Anne F. Sutton – Livia Visser-Fuchs: *The Reward of Aesop and
a Miracle of St. Osmund in St. George's Chapel, Windsor*, in:
Keen, Laurence – Scarf, Eileen (szerk.): *Windsor: Medieval Art
and Architecture of the Thames Valley (BAA Conference
Transactions Series 25)*, Leeds: British Archaeological
Association, 2002, 138–145.

- SZABADFALVI 1958 Szabadfalvi József: *A magyar mézeskalácsosság kialakulásának kérdéséhez*, Déri Múzeum Évkönyve 1957, Debrecen, 1958, 73–82.
- SZABADFALVI 1963 Szabadfalvi József: *A debreceni mézeskalácsos mesterség*, A Déri Múzeum Közleményei 2., Debrecen, 1963
- SZABÓ 1938 Szabó Kálmán: *Az alföldi magyar nép művelődéstörténeti emlékei* (Bibliotheca Humanitatis Historica – A Magyar Nemzeti Múzeum művelődéstörténeti kiadványai 3.) Budapest, 1938
- SZABÓ 2021 Szabó Ágnes: *Bakócz Tamás címerével ellátott tárgyak egykor az esztergomi főszékesegyházban. Tárgyegyüttes-rekonstrukció a kincstár leltárai alapján*. Művészettörténeti Értesítő 70 (2021) 305–341.
- SZAKÁCS 2021 Szakács Béla Zsolt: *Még egyszer a marosfelfalui falképekről*, in: Kollár Tibor (szerk.): *Középkori művészet a Szamos mentén*, Kolozsvár, Iskola Alapítvány Kiadó, 2021, 116–145.
- SZALONTAI 1977 Szalontai Barnabás: *Viaszöntő népszokás Máriapócson* (A Báthori István Múzeum Kiadványai 24.), Nyírbátor: Szabolcs-Szatmár Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1977
- SZAMOTA – ZOLNAI 1902–1906 Szamota István – Zolnai Gyula: *Magyar oklevél-szótár*, Budapest, 1902–1906.
- SZATHMÁRI 2023 Szathmári Edina: *A „marginális szobrászat” és a kolozsvári Szent Mihály-templom szentélyének figurális fejezetei*, in: Árvai-Józsa Kitty (szerk.): *Opus Mixtum: Tanulmányok a Fialal Művészettörténészek 8. Konferenciájának előadásából*, 2023, 27–48.

- SZATMÁRI 1986 Szatmári Sarolta: *Kályhacsempék a tatai várból I.* Komárom Megyei Múzeumok Közleményei 2 (1986) 77–92.
- SZATMÁRI 1989 Szatmári Sarolta: *Kályhacsempék a tatai várból II.* Komárom Megyei Múzeumok Közleményei 3 (1989) 5–17.
- SZÉKELY 2000 Székely Attila: *Székelykeresztúri ásatási naplórészeletek.* Székelyföld 4 (2000. augusztus) 8. sz., 129–134.
- SZEMERKÉNYI 1994 Szemerkenyi Ágnes: „Közmondás nem hazug szólás” (*A proverbiumok használatának lehetőségei*), Budapest: Akadémiai Kiadó (Néprajzi tanulmányok), 1994
- SZILÁRD 1989 Szilárd Léna: *A karnevál-elmélet V. Ivanovtól M. Bahtyinig,* Budapest: Tankönyvkiadó Vállalat, 1989
- SZILÁRDFY 1995 Szilárdfy Zoltán: *A magánáhítat szentképei a szerző gyűjteményéből I./Kleine Andachtsbilder des Barock aus der Sammlung des Verfassers I. 17.–18. Jahrhundert,* Szeged: Néprajzi Tanszék, 1995
- SZÍVMELENGETŐ
KÖZÉPKOR 2018 Végh András (szerk.): *Szívmengető középkor. Kályhák és kályhacsempék a középkori Magyarországon, 14–16. század.* Kiállítási katalógus, Budapest: Budapesti Történeti Múzeum, 2018. április 12. – 2018. szeptember 2. Budapest: Budapesti Történeti Múzeum, 2018
- SZMODISNÉ ESZLÁRY
1982 Szmodisné Eszláry Éva, in: MATTHIAS CORVINUS UND DIE RENAISSANCE IN UNGARN 1982
- SZMODISNÉ ESZLÁRY
1991 Szmodisné Szmodisné Eszláry Éva: *Világi ábrázolások a magyarországi későgótikus falfestészetben.* A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1991 (Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára), 1991, 103–106.

- SZŐNYI 2002 Szőnyi György Endre: *Szemiotika, ikonológia, posztmodern. Elméletek és módszerek a kora újkori kultúra tanulmányozásához*. MTA doktori értekezés, Szeged, 2002.
- T. LITOVKINA – MIEDER 2005 T. Litovkina Anna – Wolfgang Mieder, „*A közmondást nem hiába mondják*”. *Vizsgálatok a proverbiumok természetéről és használatáról*, Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2005
- TABURET-DELAHAYE Taburet-Delahaye, Élisabeth: *Iconography and Interpretation: A Tapestry of Allegory and Ambivalence*, in: Taburet-Delahaye, Élisabeth – Chancel-Bardelot, Béatrice de (szerk.): *The Lady and the Unicorn*, Párizs: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2018, 50–56.
- TAMÁSI 1986 Tamási Judit. *A nagyvázsonyi Kinizsi-vár doboz alakú csempékből rakott kályhája*. *A Veszprém megyei Múzeumok Közleményei* 18 (1986) 235–259.
- TAMÁSI 1995 Tamási Judit: *Verwandte Typen im schweizerischen und ungarischen Kachelfundmaterial in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Budapest: Országos Műemlékvédelmi Hivatal (Művészettörténet – műemlékvédelem 8), 1995
- TAMÁSI 2004 Tamási Judit: *Stücke des Ritterfigurenofens zu Ofen (Buda) aus dem Burgschloss von Ozora*, in: Kovács Gyöngyi (szerk.): *...quasi liber pictura...* Tanulmányok Kubinyi András hetvenedik születésnapjára. Budapest, 2004, 519–532.
- TÁNCZOS 2007 Tánczos Vilmos: *Szimbolikus formák a folklórban*, Budapest: Kairosz Kiadó, 2007
- TÁTRAI 2006 Tátrai Vilmos: *Luxemburgi Zsigmond alakja korának itáliai művészetében*, in: SIGISMUNDUS REX ET IMPERATOR 2006, 143–152.

- TAUBER 1980 Tauber, Jörg: *Herd und Ofen im Mittelalter*, Freiburg in Breisgau: Schweizerischer Burgenverein (Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters 7), 1980
- THE DOWRY OF BEATRICE 2008 Gabriella Balla – Zsombor Jékely (szerk.): *The Dowry of Beatrice – Italian Maiolica Art and the Court of King Matthias*. Exhibition catalogue. Budapest: Iparművészeti Múzeum, 2008. március 26 – június 30., Budapest: Iparművészeti Múzeum, 2008 Budapest, 2008
- THE TRIUMPH OF MARRIAGE 2008 Baskins, Cristelle – Chong, Alan (szerk.): *The Triumph of Marriage: Painted Cassoni of the Renaissance*. Kiállítási katalógus: Boston—Sarasota: Isabella Stewart Gardner Museum—Ringling Museum of Art, Pittsburgh, 2008
- THE UGLY DUCHESS 2023 Capron, Emma – Clayton, Martin – Wytéma, Charlotte (szerk.): *The Ugly Duchess: Beauty & Satire in the Renaissance*. Catalogue, London: National Gallery London 16 March–11 June 2023, London: National Gallery Global–Yale University Press, 2023
- THE WILD MAN 1980 Husband, Timothy (szerk.): *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism*. Kiállítási katalógus, New York: The Metropolitan Museum of Art, October 9, 1980 – January 11, 1981, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1980
- THIENEMANN 1923 Thienemann Tivadar: *16. és 17. századi irodalmunk német eredetű művei. III. közlemény. Világi irodalom*. Irodalomtörténet Közlemények 33 (1923) 2., 143–156.
- TOMIČIĆ 2004 Tomičić, Željko: *Regensburg – Budim – Ilok. Kasnosrednjovjekovni pećnjaci iz dvora knezova Iločkih dokaz sveza Iloka i Europe – Regensburg – Buda – Ilok Spätmittelalterliche Ofenkacheln vom Hof der Fürsten von Ilok*

- Bestätigung der Beziehungen zwischen Ilok und Europa.*
Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu 21 (2004) 1., 143–176.
- TOMIČIĆ 2011 Tomičić, Željko: *Neue Erkenntnisse über die mittelalterliche Schicht der Stadt Ilok (Újlak). Beitrag zu den Verbindungen zwischen Ungarn und Europa in der Renaissance.* Specimina Nova Pars Prima Sectio Medievalis 6 (2011) 187–208.
- TOMKA 2007 Tomka Gábor: *16. századi kályhacsempék az ónodi vár ásatásából I.* Archaeologiai Értesítő 132 (2007) 241–266.
- TOMKA 2009 Tomka Gábor: *16. századi kályhacsempék az ónodi vár ásatásából II.* Communicationes Archaeologicae Hungariae 2009, 359–383.
- TOMKA 2011 Tomka Gábor: *16. századi kályhacsempék az ónodi vár ásatásából III*, in: Terei György – Kovács Gyöngyi – Domokos György – Miklós Zsuzsa – Morodvin Maxim (szerk): *Várak* nyomában. Tanulmányok a 60 éves Feld István tiszteletére, Budapest– Terei György – Kovács Gyöngyi – Domokos György – Miklós Zsuzsa – Morodvin Maxim: Visegrád–Budapest: Castrum Bene Egyesület–Civertan Grafikai Stúdió, 2011, 277–296.
- TÓTH 2006 Tóth István György: *A magyar művelődés a kora újkorban*, in: MAMŰV 2006, 164–249.
- TROESCHER 1939 Troescher, Georg: *Weltgerichtsbilder in Rathausern und Gerichtsstätten.* Wallref-Richartz Jahrbuch II (1939), 139–214.
- TROSTLER 1916 Trostler József: *Tréfás német receptumok és az „Igen hasznos és drága nemes receptom”, Egyetemes Philologiai Közlöny 40 (1916) 347–349.*

- TURÓCZI-TROSTLER 1938 Turóczi-Trostler József: *A Nyúl éneke és a Farkas panasza (Világirodalom magyar ponyván)*. Irodalomtörténeti Közlemények 48 (1938) 3., 217–227.
- TURÓCZI-TROSTLER 1942 Turóczi-Trostler József: *Fenékkal felfordult világ. Tanulmány a mesés képzetek történetéből*, Budapest, 1942
- UM DIE WURST 2005 Pohanka, Reinhard (szerk.): *Um die Wurst. Vom Essen und Trinken im Mittelalter*, Ausstellungskatalog, Wien: Wien Museum, 2. Juni 2005 bis 8. Januar 2006, Wien, 2005
- UTASI 2021 Utasi Csilla: *A körmöcbányai táncszó kulturális kontextusa*. Hungarológiai Közlemények 2021/4. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék, 1–13.
- VADÁSZI 1987 Vadászi Erzsébet: *Gótikus bútorművészet*, in: Vadászi Erzsébet: *A bútor története*, Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1987
- VAJKAI 1944 Vajkai Aurél: *A csatkai búcsú. Adatok a népi orvosláshoz*. Ethnographia 51 (1940) 50–73. 58, 68.
- VAN DER COELEN – LAMMERTSE 2019 van der Coelen, Peter – Lammertse, Friso: *Uncovering Everyday Life – from Bosch to Bruegel*. Kiállítása kiatalógus, Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 2015. október 10 – 2016. január 17. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 2015, 1–53.
- VARGA 1955 Varga József: *Szkhárosi Horvát András*. Irodalomtörténet 43 (1955) 3., 268–304.
- VARJAS 1950 Varjas Béla (szerk.): *Esopus fabulái*. Facsimile kiadás. Budapest, 1950
- VARJÚ 1939–1942 Domanovszky Sándor (szerk.): *Magyar Művelődéstörténet I–V*. A képanyagot válogatta Varjú Elemér, Budapest: Magyar

- Történelmi Társulat, 1939–1942, hasonmás kiadás: Szekszárd: Babits Kiadó, 1990–1991
- VÉGH 1995 Végh János: *Pál mester Jézus születése-oltárának viszontagságai*. *Ars Hungarica* 23 (1995) 2., 205–214.
- VÉGH 2002 Végh András: *Anjou-kori kályhacsempe-lelet a budai Szentpétermártír külvárosból*. *Budapest Régiségei* 35 (2002) 2., 617–632.
- VELDEN 1995 Velden, H. van der: *Cambyses for Example: The Origins and Function of an exemplum iustitiae in Netherlandish Art of the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries*. *Simiolus* 23 (1995) 1, 5–39.
- VELDMAN 1990-91 Veldman, Ilja: *Elements of continuity: a finger raised in warning*. *Simiolus* 20 (1990–91) 2–3, 124–141.
- VERŐ 2006 Verő Mária: *Megjegyzések a Zsigmond-kori csontnyergekhez*, in: Takács Imre (szerk.): *SIGISMUNDUS REX ET IMPERATOR 2006*, 270–278.
- VIDA 2015 Vida Beáta: *A menedékszírti karthauzi krónika*, in: Tóber Márta – Maléth Ágnes (eds.): *Középkortörténeti tanulmányok* 8, Szeged, 2015, 107–125.
- VIDA 2017 Vida Beáta: *A karthauzi rend története a középkori Magyar Királyság területén: A néma barátok megtelepedése és berendezkedése*, doktori értekezés, Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 2017
- VIDA 2019 Vida Beáta: *A szepességi karthauziak a 15. és a 16. században*, in: Fedeles Tamás – Hunyadi Zsolt (szerk.): *Szent Márton és Benedek nyomában Tanulmányok Koszta László emlékére (Fontes et Libri 3.)*, Szeged–Debrecen, 2019, 582–597.

- VIZI 2010 Vizi Márta: *Kályhák a szigligeti várban. A keleti-középső háromosztatú ház kályhacsempéi.* A Veszprém megyei Múzeumok Közleményei 26 (2010) 81–101.
- VIZI 2018 Vizi Márta: *Apostolt ábrázoló kályhacsempék – Különleges középkori kályhacsempé-típusok az ozorai várkastélyból.* A Wosinsky Mór Megyei Múzeum Évkönyve 90 (2018) 305–332.
- VIZKELETY 2007 Vizkelety András (szerk.): *Mittelalterliche lateinische Handschriften der Széchényi-Nationalbibliothek (Cod. Lat. 450–556) (Fragmenta et codices in bibliothecis Hungariae VI.),* Budapest: Akadémiai Kiadó – Országos Széchényi Könyvtár, 2007
- VOIGT 1977 Voigt Vilmos: *Bevezetés a szemiotikába,* Budapest: Gondolat, 1977
- VOIGT 1985 Voigt Vilmos: *Németalföldi közmondások id. Pieter Bruegel festményén. Magyar történeti folklorisztikai elemzésekísérlet.* Ethnographia 96(1985) 59–71.
- VOIGT 2000 Voigt Vilmos: *Világnak kezdetétől fogva,* Budapest: Universitas, 2000
- VOIGT 2004 Voigt Vilmos: *A közmondások megnevezésének európai mintái.* Magyar Nyelv 100 (2004) 4., 474–481.
- VOIGT 2006 Voigt Vilmos: *Negyvenöt év a szerelem kertjében: Összegyűjtött tanulmányok,* Budapest: Mundus, 2006
- VOIT – HOLL 1954 Voit Pál – Holl Imre: *Hunyadi Mátyás budavári majolikagyártó műhelye,* Budapest Régiségei 17 (1956) 73ros–150.
- VOIT – HOLL 1963A Voit Pál – Holl Imre: *Régi magyar kályhacsempék,* Budapest: Corvina Kiadó, 1963

- VOIT – HOLL 1963B Voit Pál – Holl Imre: *Alte ungarische Ofenkacheln*, Budapest: Corvina, 1963
- VOIT 1954 Voit Pál: *Magyar keramikatörténeti tanulmányok I.* Művészettörténeti Értesítő 3 (1954) 113–122.
- VOIT 1954–1955 Voit Pál: *Gyarmati Dénes mester és a régi magyar építőgyakorlat.* Művészettörténeti Tanulmányok. A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1954/55, Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1957, 46–87.
- VON WILCKENS 1994 von Wilckens, Leonie: *Das Mittelalter und die „Wilden Leute“.* Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Bd. 45 (1994) 65–82.
- WAGNER – RÜBEL – Wagner, Monika – Rübél, Dietmar – Kackenschmid, Sebastian: HACKENSCHMID 2010 *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München, 2010
- WAGNER 1774–78 Wagner, Carolus: *Analecta Scepusii sacri et profani I–IV.* Viennae, 1774–1778
- WAGNER 2001A Wagner, Monika: *Das Material in der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne*, München, 2001
- WAGNER 2001B Wagner, Monika: *Material*, in: Karlheinz Barck (szerk.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart – Weimar, 2001, 866–882.
- WAGNER 2012 Wagner, Jasmine: *Der Ofen in der Goldenen Stube der Festung Hohensalzburg. Teil I: „The Dark Side(s)“.* Fragen zu Standort und historistischer Renovierung des Festungsofens sowie Vorstellung des polychrom glasierten Kachelensembles an dessen Rückwand. *Beiträge zur Mittelarchäologie in Österreich* 28 (2012) 33–80.

- WAGNER 2018 Wagner, Monika: *Marmor und Asphalt: Soziale Oberflächen im Berlin des 20. Jahrhunderts*, Berlin, 2018
- WAGNER II. Wagner, Carolus: *Analecta Scepusii sacri et profani II*. Viennae, 1974
- WARBURG 1986 Warburg, Aby: *Pogány-antik jóslás Luther korából*. Budapest: Helikon, 1986
- WARBURG 1995 Széphelyi György (szerk.): *MNHMOSYNH. Aby Warburg válogatott tanulmányai*. Budapest: Balassi Kiadó – Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1995
- WARTHA 1905 Wartha Vince: *Az agyagművesség*, in: Ráth György (szerk.): *Az iparművészet könyve II*. Budapest, 1905
- WATSON 1979 Watson, Paul F.: *The Garden of Love in Tuscan Art in the Early Renaissance*, Philadelphia, 1979
- WEGNER 2018 Wegner, Martina: *Martin Luther und die Frauen. Eine Kachelmodelserie aus Leipzig*, in: Stadler, Harald – Obojes, Lisa (Hg.): *Keramik zwischen Werbung, Propaganda und praktischem Gebrauch (Nearchos 23)*, Innsbruck, 2018, 549–556.
- WEHLI 2006 Wehli Tünde: Hoffmann Edith (1888–1945), in: Markója Csilla – Bardoly István (szerk.): „Emberek és nem frakkok” A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai (Tudománytörténeti esszégyűjtemény I.) *Enigma* 17. (2006) 62. sz., 205–217.
- WEHLI 2007 Wehli Tünde: *Szent Imre herceg élete a kódexfestészetben*, in: Kerny Terézia (szerk.): *Szent Imre 1000 éve. Székesfehérvár 1007-2007. Tanulmányok Szent Imre tiszteletére születésének ezredik évfordulója alkalmából*, Székesfehérvár: székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2007, 92–95.

- WEHLI 2009 Wehli Tünde: *A Képes Krónika könyvfestészeti szempontból*, in: Veszprémy László – Wehli Tünde – Hapák József: *A Képes Krónika könyve*, Budapest: Kossuth Kiadó—Országos Széchényi Könyvtár, 2009, 37–193.
- WEHLI 2012 Wehli Tünde: *A három Ernuszt*. BUKSZ 24 (2012) 2. sz., 142–151.
- WEINER 1956 Weiner Mihályné: *Névjelzés-egyezések az Iparművészeti Múzeum néhány faragott mézeskalács-faformáján*. Művészettörténeti Értesítő 5 (1956) 4. sz., 292–295.
- WEINER 1960 Weiner Piroska: *Faragott faformák eredetének kérdéséhez*. Művészettörténeti Értesítő 9 (1960) 115–118.
- WEINER 1964 Weiner Piroska: *Faragott mézeskalácsformák*, Budapest: Corvina Kiadó, 1964
- WEINER 1981 Weiner Piroska: *Faragott mézeskalácsformák*, Budapest: Corvina Kiadó, 1981.
- WIND 1998 Wind, Edgar: *Warburg's Concept of Kunstwissenschaft and its Meaning for Aesthetics*, in: Preziosi, Donald (szerk.): *The Art of Art History. A Critical Anthology (Oxford History of Art)*, Oxford: Oxford University Press, 1998, 207–15.
- WITKOWSKI 2011 Witkowski, Rafał: *Praedicare manibus. Zakon kartuzów w Europie Środkowej od początku XIV do połowy XVI wieku. I–II*. (Analecta cartusiana 285.) Salzburg, 2011.
- WOLFF 2015 Wolff, Vera: *Die Rache des Materials. Eine andere Geschichte des Japonismus*, Zürich, 2015.
- WOLK-SIMON 2008 Wolk-Simon, Linda: *Rapture to the Greedy Eyes. Profane Love in the Renaissance*, in: Bayer, Andrea (szerk.): *Art and Love in Renaissance Italy*. Kiállítási katalógus: New York: The

Metropolitan Museum of Art, New Haven and London: Yale University Press, 2008, 43–58.

- ŽEGKLITZ 2012 Žegklitz, Jaromír: *Prints and other artwork models for motifs on stove tiles from the Czech lands. Renaissance stove tiles as a means for disseminating ideas and culture during the age of Reformation.* in: Žegklitz, Jaromír (szerk.): *Studies in Postmedieval Archeology: Material Culture from the End of the 15th Century and Its Reflection in Archaeological, Written and Iconographic Sources*, 2. kötet, Prága: Archaia Praha, 2012, 25–111.
- ZIEGLER 1968 Ziegler, Peter: *Die Ofenkeramik der Burg Wädenswil*, Zürich: Leemann AG, 1968
- ZÓLKIEWSKI 1975 Zólkiewski, Stanisław: *Kultúra és szemiotika*, in: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.): *A jel tudománya*, Budapest: Gondolat, 1975, 383–401.
- ZOLNAI 1895 Zolnai Gyula: *A Batthyány-misekönyv magyar naptára és lapszéli jegyzetei.* Magyar Könyvszemle 3 (1895) 106–116.
- ZOLNAY 1975 Zolnay László: *A lebontott zólyomi paplak gótikus falképsorozatai.* Művészettörténeti Értesítő 24 (1975) 112–116.
- ZOLNAY 1983 Zolnay László: *Fény és árnyék a középkori Magyarországon*, Budapest: Kozmosz könyvek, 1983.

9. Összefoglaló

Disszertációmban a késő középkori képi nyelv egykor közismert, de mára elhomályosult jelentéssel bíró vagy egyáltalán nem érthető elemeinek ismertetését tűztem ki célul, amelyhez a történeti Magyarország területén az 1470 és az 1540-es évek között készült kályhacsempéken megjelenő kompozíciókat választottam elsődleges forrásul.

Ehhez a lehető legrepresentatívabb, valamikor különféle típusú, egyházi és világi épületekben funkcionáló emlékeket gyűjtöttem egybe, bemutatva a korszakban általánosan ismert és használt képi toposzokat és a raritásnak számító jelenségeket is modellálva, és elemezve művészettörténeti módszerek segítségével. Buda (azon belül is a királyi palota lelete), Nyitra (a városházához kapcsolt emlékmű), Csábrág (a vár lelete), Menedékkő (a karthauzi kolostor területén előkerült lelet), Páris (a Perényiek kastélyából való lelet), Raholca (a vár lelete), Varasd (a kastély régészeti anyaga), Alsórákos (az egykori udvarház lelete), Beszterce (egy városi ház) és Székelykeresztúr (egy udvarház) emlékműjét elemeztem, amelyek között lehetnek helyi, hazai mester alkotásai és import munkák is, tehát a dolgozat térbeli határai nem kizárólag a középkori Magyar Királyság területét jelentették, ahogy más jelentős leletek sem kikerülhetők mint analógiák vagy mint a műhelykapcsolatok miatt fontos emlékek.

Elsődleges célom volt, hogy kísérletet tegyek a képi programok mögötti összefüggések megragadására, mely során figyelembe vettem a felhasználói oldalt is: megkíséréltem megragadni a készítő, a megbízó vagy megrendelő és a kályha birtokosának szándékát is, ahogy azt is, hogy a korabeli néző számára, hogyan működhetett egy-egy kályha képi programja vagy képi idézetgyűjteménye, milyen tartalmakat közvetített és milyen utaláshálóval operált. Tehát, volt-e tudatos műveltségi, politikai, ideológiai, esztétikai program vagy inkább szándék a tárgyak mögött, és az értelmező közösség azt hogyan fogadta/használta, illetve volt-e megragadható módon a vizsgált korszakra jellemző ikonográfiai anyag. A kutatás során úgy találtam, a profán jelenetek a kályhacsempékhez hasonló módon (mennységben és elrendezésben) jelentek meg a falképeken és a fali szőnyegeken át a játékkártyákig, az egyedi kivitelezésű alkotásoktól a sorozatgyártott munkákig. Tehát megragadható egy sajátos karakterű, kifejezetten erre az időszakra jellemző képi tematika, amelynek elemei a mondanivaló függvényében módosíthatók is voltak: legyen mögötte akár a humanista, akár a reformáció hatására megjelenő társadalomkritika.

10. Summary

In my dissertation I aimed to describe elements of the late medieval pictorial language that were once well-known but nowadays have obscured meanings or are not understood at all, for which I chose as primary sources the compositions on stove tiles made between 1470 and 1540s in the area of historical Hungary.

To this end, I have gathered together the most representative monuments of various types of church and secular buildings, presenting the pictorial topos of the period, which were commonly known and used, and also modelling and analysing the rare phenomena using art historical methods. Buda (including the finds from the Royal Palace), Nitra (relics associated with the town hall), Csábrág (finds from the castle), Menedékkő (finds from the area of the Carthusian monastery), Paric (finds from the castle of the Perényi), Ráholca (finds from the castle), Varazdin (archaeological material from the castle), Alsórákos (finds from the former manor house), Beszterce (a town house) and Székelykeresztúr (a manor house), which could include local, domestic and imported works, so the spatial boundaries of the thesis were not exclusively the territory of the medieval Kingdom of Hungary, nor could other significant finds be excluded as analogies or as important monuments because of workshop connections.

My primary aim was to try to capture the context behind the visual programs, taking into account the user side: to try to capture the intentions of the maker, the commissioner or client and the owner of the stove, as well as how the visual program or collection of visual quotations of a stove might have functioned for the contemporary viewer, what content it conveyed and what web of references it operated. That is, whether there was a conscious cultural, political, ideological, aesthetic programme or rather intention behind the objects and how the interpretive community received/used it, and whether there was a capturable iconographic material specific to the period under study. Throughout the research, I found profane scenes appeared in a similar way (in quantity and arrangement) to the stove tiles, from wall paintings and wall mats to playing cards, from one-off works to mass-produced works. It is therefore possible to grasp a pictorial theme with its own character, specific to this period, whose elements could be modified according to the message: whether it was a humanist or a social critique under the influence of the Reformation.

11. Nyilatkozat

Kijelentem, hogy jelen munkát önállóan készítettem, és semmilyen más segédeszközt nem használtam a feltüntetetteken kívül. Az értekezést saját szellemi termékemnek tekintem.

Budapest, 2024. szeptember 15.

Isó Emese

12. Helynevek

Abaszéplak	Krásna (nad Hornádom), korábban Síplak, ma Kassa része	Szlovákia
Almakerék	Mălâncrav (németül Malmkrog, szászul Malemkref)	Románia
Alsóboldogfalva	Bodogaia (németül Unter- Mariendorf)	Románia
Alsórákos	Racoș (németül Ratsch, szász nyelvjárással Ruekesch)	Románia
Amszterdam	Amsterdam	Hollandia
Antwerpen	Anvers	Belgium
Árva vára	Oravský hrad	Szlovákia
Avignon		Franciaország
Bajom (Biharnagybajom)		Magyarország
Baltimore		Maryland, USA
Barcaföldvár	Feldioara (németül: Marienburg, szászul Märrembirg)	Románia
Barkó	Brekov (németül Frauenmarkt)	Románia
Bát	Bátovce	Szlovákia
Bázel	Basel (franciául: Bâle, olaszul: Basilea, latinul: Basilia)	Svájc
Bécs	Wien (bajor nyelvjárás szerint Wean)	Ausztria
Berethalom	Biertan (korábban Ghiertan, németül Birthälm)	Románia
Berlin		Németország

Beszterce	Bistrița (németül Bistritz, korábban Nösen)	Románia
Besztercebánya	Banská Bystrica (németül: Neusohl, latinul: Neosolium)	Szlovákia
Beverley		Egyesült Királyság
Blatná		Csehország
Bolzano	(németül Bozen)	Olaszország
Boston		Massachusetts, USA
Bourges		Franciaország
Bozók	Bzovík	Szlovákia
Brassó	Brașov (németül Kronstadt, Kronstadt in Siebenbürgen, Kronen, szászul Kruhnen, latinul Brassovia vagy Corona)	Románia
Bruges	flamadol Brugge, németül Brügge	Belgium
Brüsszel	franciául: Bruxelles-Ville vagy Ville de Bruxelles, hollandul: Brussel-stad vagy Stad Brussel	Belgium
Buda (Budapest)		Magyarország
Celje	németül Cilli, magyarul Cille, latinul Cilia	Szlovénia
Český Krumlov	németül: Krumau an der Moldau vagy Böhmisch Krumau, latinul: Crumlaw	Csehország
Chicago		Illinois, USA
Cleveland		Ohio, USA
Coburg		Németország

Csábrág vára	Hrad Čabrad'	Szlovákia
Danzig	Gdańsk	Lengyelország
Datk	Dopca	Románia
Debrecen	németül: Debrezin, latinul: Debretinum	Magyarország
Dilingen an der Donau		Németország
Diósgyőr (Miskolc)		Magyarország
Drezda	Dresden	Németország
Düsseldorf		Németország
Eger	latinul: Agria, németül: Erlau	Magyarország
Esztergom	németül: Gran	Magyarország
Ettlingen		Németország
Ferrara		Olaszország
Fogaras	Făgăraș	Románia
Freiburg im Breisgau		Németország
Füleek	Fil'akovo	Szlovákia
Füzér		Magyarország
Gdańsk		Lengyelország
Gombaszög	Gombasek	Szlovákia
Gömörhákos	Rákoš	Szlovákia
Görz	Gorizia	Olaszország
Greccio		Olaszország
Gyula		Magyarország
Gyulafehérvár	Bălgrad	Románia
Hallwill		Svájc
Hatvan		Magyarország
Hildburghausen		Németország
Hohenbaden vára	Baden-Baden	Németország

Hohensalzburg		Ausztria
Innsbruck		Ausztria
Ipolyság	Šahy	Szlovákia
Kaposszentjakab	(korábban	Magyarország
Zselicszentjakab, ma Kaposvár	Kaposvár	
része)		
Karlsruhe-Durlach	Karlsruhe	Németország
Kassa	Košice	Szlovákia
Kecskemét		Magyarország
Kereki	Fejérkő	Magyarország
Keresztúr (Székelykeresztúr)	Cristuru Secuiesc	Románia
Keresztúrfalva	Cristuru Secuiesc	Románia
(Székelykeresztúr)		
Királyháza	Koroleve	Ukrajna
Kisvárda		Magyarország
Kolozsvár	Cluj-Napoca	Románia
Konstanz		Németország
Koppenhága	København	Dánia
Köln		Németország
Kőszeg		Magyarország
Kövi	Kameňany	Szlovákia
Krakkó	Kraków	Lengyelország
Leuven		Belgium
Liège		Belgium
Linz		Ausztria
Lipcse	Leipzig	Németország
London		Egyesült
		Királyság

Lőcse	Levoča	Szlovákia
Lörrach		Németország
Lübeck		Németország
Lyon		Franciaország
Magdeburg		Németország
Manchester		Egyesült Királyság
Marosfalu	Suseni	Románia
Mátéfalva	Mateiaș	Románia
Medgyes	Mediaș	Románia
Menedékkő, Menedékszirt	Kláštorskó	Szlovákia
Metz		Franciaország
Milánó	Milano	Olaszország
Mödingen		Németország
München		Németország
Nagyharsány		Magyarország
Nagyszeben	Sibiu	Románia
Nagyvázsony	németül Großwaschon	Magyarország
Neuenburg	Neuchâtel	Svájc
New York		New York, USA
Nürnberg		Németország
Nyalábvár (Királyháza)	Koroleve	Ukrajna
Nyék (Budapest)		Magyarország
Nyírbátor		Magyarország
Nyitra	Nitra	Szlovákia
Offenburg		Németország
Olthévíz	Hoghiz	Románia
Ónod		Magyarország

Orléans		Franciaország
Pádua	Padova	Olaszország
Palermo		Olaszország
Párics vára	Hrad Pářič	Szlovákia
Párizs	Paris	Franciaország
Pécs	németül: Fünfkirchen, latinul: Quinque Ecclesiae	Magyarország
Pécsvárad	németül: Fünfkirchenwardein vagy Petschwar, horvátul: Pečvar	Magyarország
Pilisszentkereszt	szlovákul: Mlynky	Magyarország
Pilisszentlélek	szlovákul: Hut(a), németül: Glasshütte	Magyarország
Podsreda		Szlovénia
Pozsony	Bratislava	Szlovákia
Raholca	Ružica	Horvátország
Rapperswil-Jona		Svájc
Rastatt		Németország
Rauris		Ausztria
Regensburg		Németország
Rimaszombat	Rimavská Sobota	Románia
Rio de Janeiro		Brazília
Ripon		Egyesült Királyság
Róma	Roma	Olaszország
Rotthalmünster		Németország
Rouen		Franciaország
Rötteln vára	Burg Rötteln, Lörrach	Németország
Rugonfalva	Rugănești	Románia

Runkelstein vára	Ritten	Olaszország
Salgó	Svätoplukovo	Szlovákia
Salzburg		Ausztria
Sárospatak	németül: Potok am Bodroch, szlovákul: Šarišský Potok, Blatný Potok	Magyarország
Saverne		Franciaország
Schmalkalden		Németország
Segesvár	Sighișoara	Románia
Selmecbánya	Banská Štiavnica	Szlovákia
Sierndorf		Ausztria
Siklós	németül: Sieglos, horvátul: Šikloš	Magyarország
Solymár	németül: Schaumar	Magyarország
Sopronkeresztúr	Korábban Németkeresztúr, németül: Deutschkreutz, horvátul: Kerestur	Magyarország
Speyer		Németország
Straelen		Németország
Strasbourg		Franciaország
Strážnice		Csehország
Szabadkapuszta	Sobôtka, Rimaszombat	Románia
Szécsény		Magyarország
Szeged	németül: Segedin	Magyarország
Székelydália	Daia	Románia
Székelykeresztúr	Cristuru Secuiesc	Románia
Székelyudvarhely	Odorheiu Secuiesc	Románia
Székesfehérvár		Magyarország
Szemercsány/Szmrecsány	Smrečany	Szlovákia

Szitnya	Sitno	Románia
Szolnok		Magyarország
Szomszédvár	Susedgrad	Horvátország
Szucsáva	Suceava	Románia
Tata	latinul: Dotis, németül: Totis	Magyarország
Termeno sulla Strada del Vino		Olaszország
Timafalva (Székelykeresztúr)	Cristuru Secuiesc	Románia
Tóketerebes	Trebišov	Szlovákia
Trencsén	Trenčín	Szlovákia
Ulm		Németország
Úrvölgy	Špania Dolina	Szlovákia
Ürmös	Ormeniș	Románia
Vác	németül: Waitzen, latinul: Vacium	Magyarország
Vajdahunyad	Hunedoara	Románia
Varasd	Varaždin	Horvátország
Várpalota	Korábban: Palota, németül: Burgschloß	Magyarország
Velemér		Magyarország
Velence	Venezia	Olaszország
Vértesszentkereszt		Magyarország
Villingen-Schwenningen		Németország
Visegrád	németül: Plintenburg	Magyarország
Wädenswil		Svájc
Waldhausen		Ausztria
Washington, D.C.		USA
Wiesbaden		Németország
Wildemann		Németország

Windsor		Egyesült Királyság
Zayugróc	Uhrovec	Szlovákia
Zirc	németül: Sirtz	Magyarország
Zobor (Nyitra,)	Zobor	Szlovákia
Zólyom	Zvolen	Szlovákia
Zólyomlipcse	Slovenská Ľupča	Szlovákia
Zürich		Svájc
Zvíkov vára	Hrad Zvíkov	Csehország

13. Függelék

1. Walther von der Vogelweide: Koszorúmat meg ne vesd (*Nement, frowe, disen cranz*)

„Koszorúmat meg ne vesd
– mondtam egy szép szűznek – drága leány,
azzal ékesítsd fejed,
dísze a táncnak így leszel majd még igazán.
Ha volna drágakövem tömérdek,
ezernyi kincsem
téged diszítsen,
azt kívánnám, amíg élek.

Oly ékes-gyönyörű vagy,
néked adom szívesen, tiéd e virágfüzér.
Tudom ám, hogy hol fakad
tengersok virág, piros meg hófehér:
amott, ahol a messze réten,
mélyén a bereknek
madarak csicseregnek,
leszakasztjuk rendre, szépen.”

Elfogadta kedvesen,
amit szívből adtam néki, virágaimat,
s elpirult szemérmesen,
mint liliom mellett ha rózsa lángra kap.
Fejet hajtott, s szemét lehúnyta:
jutalmam ennyi,
s ha volt valamennyi
még tán: azt senki se tudja.

Úgy éreztem, boldogabb
nem voltam sosem, mint akkor éjszaka,
illatos virágokat
hallatott a gyöpre és reánk a fa.
Nevetnem kellett hát örömemben!
Hejhaj, de örök kár,
hogyan hajnalodott már,
és álmod messzire röppent!

Így esett, hogy az idén
minden szép leánynak úton-útfelen
a szemébe nézek én:
tán elillan bánatom, ha meglelem.
Ha szép szemetek sohasem sütitek le,
jószívű leányok,
csak rátalálok
koszorús kedvesemre.

Pór Judit fordítása

Megjelent: BÁNKI – SZIGETI 2006, 195–196.

2. Der Kol von Niunzen: Kedvem egész az égbe szállt (*Nu jár lanc stêt vil hôhe mîn muot*)

Kedvem egész az égbe szállt, mikor hallottam én
A surranó fecskemadár páratlan szép dalát.
„Ifjú hölgy, jácintot szedek erdők selymes ölén,
S így új virággal fonhatod szép koszorúd tovább.”
„Ifjú, ne kívánd sose ezt, ennyit beszélni kár,
Hogyha az erdőbe vezetsz, belém ott túske áll,

Nagy baj lesz az nekem, anyám megver majd, s áll a bál.”

Megfogta hófehér kezét, vitte a sűrűn át,
Fütyülte szerte száz madár sokféle szép dalát.
Egy óriás zöld hárs felé lombos ösvény haladt,
S ott bimbózó szépleány érett nővé fakadt.
Hölgyével leheveredett, párnájuk hangaszál,
Felolvasott egy levelet, s a hölgnél állt a bál,
De megbékélt, s e kedv mögött szerelmi túske állt.

Jeney Zoltán fordítása

Megjelent: BÁNKI – SZIGETI 2006, 196.

3. Neidhart von Reuental: A bújócska (*Der wenglinck*)

Szavamra s Fortunára!
Hadd dicsérem
Gest, ő egy szép leányka.
Láttam, amikor táncba
vitték szépen.
Kedvence a ciróka
és maróka.
S kivált szerette móka
– mint mondták egyre róla –
a bújócska.
A nagyon balgák közé telepedve
így szól: mit bújtatok itt a kezembe?
És bár az ott nőni kezdett serényen,
mindenki jól láthatta,
nem hagyta azért abba,
de térde közé kapta,

és ott aztán bebújtatta egészen.

Mint idegen osontam
ki egy rétre
a mezőn át, ahonnan
ibolyát szedni szoktam,
van-e végre.
Hajnal volt, minden deres,
ő magányos,
odalopakodva megkérdeztem, hogy mit keres.
Milyen bájos,
megriadt, szegény, mint egy kisgyerek.
– Hölgyem, itt mi dolga?
– Virágot szedek,
hogy hajamat koszorúba fonja.
– Hölgyem, kérem, mondja,
rózsámat elfogadja,
ha a szükség úgy hozza?
És a szép hölgy mindet elfogadta.

Font két koszorút menten
ott a réten.
A kezére rávertem,
és enyelegni kezdtem
illőképpen.
Hamar kezébe fogta
a fegyverem.
Megragadta és tartotta.
Az erdőben kell – mondta, –
a győzelem!
És kezdődött a ciróka-maróka.
Majd így szólt: – Uram, hogy megy a bújócska?

– Ó, az nagyon! Feküdj szépen hanyatt!
És bizony rest nem voltam:
ahogy kellett benyomtam
a lába közé nyomban.
Ő meg csodálkozott ezalatt.

Így szólt hát megsértődve:

– Hogy van mersze,
elég most egykettőre,
csak nem leszek itt póre,
nincs ínyemre.
– Hölgyem, hogy minél jobban
legyen nedves,
és én is ágaskodjam,
újra hadd tanítom mostan,
édes kedves!
– Soha ilyen – szólt – nem bújt az ingembe.
– Hölgyem, két tanításom is van erre,
csal csináld azt, amit mondok, szépen.
Csak bebújtattam újra,
és nem tértem rossz útra,
nem lehetett ok búra,
mert ő többször akart mindenképpen.

Amint eljött a vége,
a hölgy mondta:
– Meg ne haragudj érte,
de még valami kéne:
annyi volna,
hogy mutasd a szerszámot,
hogy hadd látom,
az mire tarthat számot.

Odadtam a virgácsot
a kaszálón.
Azt kérte, hogy újra jobban bedugjam.
Mondván: – Uram, olyan nincs, hogy ezt én megunjam.
Fejemet nem találom,
valóban szinte látom
vörös napból van három.
Erre esküszöm! – így beszélt a dőre.

Mohácsi Árpád fordítása

Megjelent: BÁNKI – SZIGETI 2006, 201–203.

4. Oswald von Wolkenstein: Kedvvel, keccsel, bájjal (*Frölich, zartlich, lieplich*)

Kedvvel, keccsel, bájjal s andalodón, ragyogón, szeliden, vidulón,
halkan, tündökölön, kacagón, vígan, virulón
ébredj, úrnóm! Nyújtóztasd puha, gyöngéd
tested gömbölyü, fényes gyöngyét!
Két ragyogó szemeid vesd fel,
lopva figyeljed, leskeld:
égi mezőt föl nap heve pörköl,
szikrázó, aranyos tüzü láng.
Hát gyere, pördül a tánc!
Ékítsen koszorú, fűillatu pánt,
égszinü, mézsinü, rézsinü, vérszinü
kékes, mélylila, sárga virágból font csodalánc!

Még pihenőn, pihegőn már, még szuszogón, susogón már, úgy somolyogva
nyíljék mézes, kényesen édes szókra
felfeselő s feleselő, piros ajkad:
lángja szívem mélyén perzsel, sose hamvad,

s úgy éljek, hogy ezerszer
nyugtalanít és felver
mély álmomból, mely rád gondol,
s arra, mi hívogató e gyönyörteli rés,
míg mosolyog s megigéz,
benne fogacskák: tiszta, fehér kerítés.
Mily nevető, hevitő, iruló-piruló
szép festmény, gyönyörű mintát ami híven idéz!

Húzná, hozná, vonzná szíve sietni, kisedni, kivetni szivemből
azt a nehéz, elemésztő kint, ami bent öl!
Mert hozzája fehér, kicsi melle ha érne,
gyötrelmem lecsitulna bizony s elalélne.
Gyógyitaná a csodás szép
lányka szivem meg másképp
mindama jajból, benne mi sajdul,
mint pajkos-víg gerjedelemre ha kel?
Szájon a szája, a nyelvhez a nyelv,
hasra hasacska feszüljön, a mellre kebel,
bőrhöz a bőr ér, pöndör szőrhöz a szőr –
édes kéj, örök-új, eleven, nem apad sosem el!

Győrei Zsolt fordítása

Megjelent: BÁNKI – SZIGETI 2006, 227.

5. Balassi Bálint: Venus Cupidót küldi elvált szolgája után, ki által visszahívhatja (részlet)

12

Gismunda békével élne Gisquardussal;
Leander Diomedessel,

Lyda, Lucretia, Penelope, Elissa
vigadnának örömmel,
De te az halálra, te az kárhozatra
vivéd nyalka beszéddel.

13

Aeneast, Achillest, Parist, Aristotelest
kicsalád ez világból,
Sok más ezereket, nem győzöm neveket,
ölél meg ártatlanul,
Kerítő beszéddel küldéd ígérettel
poklokra az udvarból.

14

Többé, te marcona, mint megmondtam vala,
ne kerülj énelőmben,
Már egyszer tegzedet, puzdrás nyilaidat
porrá törtem kezemben,
Bizony szárnyad szegöm, lábad kettétöröm,
úgy jüjj másszor előmben!

6. Balassi Bálint: Harmincadik, a Toldi Miklós nótájára (részlet)

1

Mire most, barátom, azon kérdezkedel,
Hogy engem szerelem ennyire hajtott el?
Vallyon csak te vagy-é, kit nem gyűjthatott fel?
Csudálom, ha néked nem volt még közöd evvel!

2

Mert indul szerelem mi természetünkből,
Minden állatokban adatott Istentől,

Látd-é, minden állat társának mint örül?
Vehetsz egyébrül is példát, nemcsak emberrül.

3

Vedd eszedbe csak, hogy az oktalan állat
Mint őrzi, szereti, neveli ő nyáját,
Kik-ki az övéért nem szánja halálát,
Csak hogy azt szeresse, akinek adta magát.

4

Hol vagyon oly állat, ki szeretőjéért
Halált nem szenvedne annak oltalmáért?
Hát mit csudálsz rajtam, ha szerelmesemért
Okos állat lévén gyötrődem nyereséért?

5

Fulgosius egy sasról ír ilyen csudát,
Ki úgy szerette, együtt nevelte lányát,
Hogy csak annak vitt minden fogott madarát,
Sőt leány haláláért meg is ölte magát.

6

De hagyjuk bár el ezt! Nézd, a vetemények
Tavasznak örülnek, fák és minden füvek
Vigadnak bójüttén, mint szeretőjeknek,
Gyászokat elvetvén mind fejenként zöldülnek.

7

Gondolj régi időt eleitől fogva,
Megesméred, hogy volt mindenütt hatalma,
Bölcsnek, vitézeknek jóvát ő megbírta,
Szerelem erejét senki meg nem állhatta.

8

Ádámot, atyánkot vallyon nemde Éva
Alma ételére hiszem ő izgatta?
Az első véték is lőn szerelem mia,
Mert Éva szerelme vitte Ádámot rea.

9

Mi veszté el Sámson erejét, két szemét?
Herculesnek is mi vette volt el eszét,
Hogy viselné szeretője öltözetét,
Asszony népe között sodorgatná ő szöszét?

10

Aristotelesnek mit használt bölcs esze,
Hogy szép felesége ötet megnyergelte?
Salamonnak hol volt nagy tudós elméje,
Mikor szeretője pogánságra hitette?

11

Ariadne miért adta volt fonalát
Theseusnak, ki megölte osztán bátyját?
Mért mutatta azzal Labyrinthus útát?
Azért, hogy inkább szerette Theseust, mint bátyját.

12

Parisnál ki volt szebb, akár Absolonnál?
Ki volt vallyon jámborb Szent Dávid királnál?
De szereté asszont, ki volt Uriásnál,
Isten ellen véte, mert vigada ő aznál.

13

Medeát, Ilonát mi vitte volt erre,
Hogy egyik Parist, másik Jasont szeresse,
Ki-ki szeretőjét nagy messze kövesse?
Látd-é, szerelemnek vallyon mely nagy ereje?

14

Acontius ifjat vallyon mi tanítá,
Cydippe szavával hogy almán azt írta,
Mintha már Cydippe volna ő mátkája,
Erős esküvéssel véle azt fogadtatná.

15

Trójának mi rontá el erős kőfalát?

Priamusnak mi veszté el királságát?
Pyramust és Thisbét, az igen szép leánt
Szerelem ölé meg, látod-é nagy hatalmát?

16

Achilles Trójában csak Polyxenáért
Ellenség keziben ment csak ő kedvéért;
Aeneas Turnussal megvitt Laviniáért,
Gismunda megölte ő magát Gisquardusért.

17

Szénás városbéli hol szép Lucretia?
Hol vitéz Deiphobus szeretője, Lyda?
Hol vagyon Carthagóba lakó Elissa?
Ezeknek mind csak az szerelem volt gyilkosa.

18

Hol Diomedessel az ferdős leánya?
Leander szerelme, az is egy nagy példa;
Jusson Procrisnak is eszedbe halála,
Spániába nemrég mint járt Donya Liciza?

19

Penelope özvegységének mi oka?
Ispitályban miért lakott Magelona?
Phyllis Demophoont is addig miért várta?
Azért, mert szívükben gerjedt szerelem lángja.

20

Igaz szerelmő Leucippét nyavalyára,
Ifjú Theagenest annyi bujdosásra,
Nagyot kicsin renden való házasságra,
Mindent csak szerelem vitt képtelen dolgokra.

21

Akarék csak régi példát előhoznom,
Mert mostaniakról nem jó nékem szólnom,

Szerelmem most sem szűn meg, igazán mondom,
Titkon-nyilván lenni nagy sokakon jól látom.

22

Nincs senki oly eszes, kit az nem téveszthet,
Viszont tudatlant is ez megeszesíthet,
Vallyon s ki oly erős, kit ez meg nem győzhet?
Rútat szerelembe, mint szépet, ő úgy ejthet.

23

Mint hatalmasnál nincs személyválogatás,
Így szerelemnél is nincs semmi választás,
Kinek-kinek az övé helyett nem kell más,
Béka lévén, fogolynak tetszik a kedves társ.

24

De ez mind hadd járjon, nésze csak személyét
Annak, aki éngem szeret, mint két szemét,
Vajha te hallhatnád gyönyörű beszédét,
Inkább nem csodálnád, hogy gyötrődöm én azért.

25

Mert aki szerelme alá magam ádtam,
Annak személyénél szebbet én nem láttam,
Éngem hogy igazán szeret, azt megtudtam,
Kiért magam én is csak néki ajánlottam.

26

Kész azért már szívem szenvedni érette
És mást nem szeretni soha őhelyette,
Kész szolgálni, míg e földön tart élete,
Mert megérdemlette tőlem igaz szerelme.

27

Fészket vert szívemben már az ő szerelme,
Elöttem szüntelen képe, jó termete,
Ha szinte aluszom is, álmodom véle,
Mert csak övé vagyok, senkié sem egyébé.

Nincs azért e földön oly teremtett állat,
 Ki nem fáradt volna a szerelem alatt,
 Csudálom, hogy eddig még sem jutott reád,

7. Ilosvai Selymes Péter: Az híres neves Tholdi Miklósnak jeles cselekedeteiről és bajnokoskodásáról való historia, 1574 (részlet)

(43) Tisztessége megadassék mindeneknek!
 Budában halála lón egy főembernek,
 Ifjú felesége megmarada ennek,
 Toldi szerelmére igen gerjedezennek.

(44) Vala okossága az tisztességes asszonynak,
 Izenetit eluná Toldi Miklósnak,
 Egy gazdag vacsorát készíté Toldinak,
 Vígan akar véle mulatni – írta annak.

(45) Sőt minden házait asszony felcifrázá,
 Az ablakokat kárpitokkal bévoná,
 Az egyik ablakra mely kárpitot vona,
 Azon egy oroszlány arannyal írva vala.

(46) Vendég hogy érkezék csak egy kis apróddal,
 Az asszony kénálja hízelkedő szóval,
 Toldi csak ingében vetkezék azonnal,
 Kezde ott ugrálni nagy magamutatással.

(47) „Gyakorta hallottam – asszony néki monda –,
 Náladnál ugrásban nincs jobb ez világba,

Az én szerelmemért amaz oroszlánynya,
Kérlek, ugordjál fel az én kívánságomra.”

(48) Ottan Toldi Miklós hátrairamodék,
Az asszony kedvéért egyet-kettőt ugrék,
Fene oroszlánynya hamar felugordék,
Buda piacára Toldi csöndülést ugrék.

(49) Csak nyaka nem szegék, igen bosszonkodék,
Toldi egy imegben ott künn pironkodék,
Az egy lakatoshoz bánattal bébotlék,
Az lakatgyártónak ezekről panaszkodék.

8. Részletek Temesvári Pelbárt prédikációiból, 1502

„Ma ugyanis vigasságnak ideje, húshagyó napja van... Ó jaj, ezekben a napokban hány keresztényember fordul a kegyelem világosságából a sötétség cselekedeteihez, vagyis a torkossághoz, az iszákossághoz, a bujálkodáshoz. Az efféle emberek a farsangban istenüknek választják az ördögöt, akit álarcos mulatsággal és fajtalan énekekkel dicsőítenek megvetvén Krisztust... Jaj a világnak e botrányok és bűnök miatt. Ki tudná megmondani, hogy farsang idején a szerencsétlen emberek a paráznaságnak, mértéktelenségnek, iszákosságnak, a bűbájosságnak és léhaságnak, meg sok más gonoszságnak hányféle vétkével vétkeznek?... Az egész esztendőben nincs még egy ilyen nap, amikor az ördög annyi embert elragad és a bűn igájával saját rabszolgaságába hajt, mint éppen ezekben a napokban, mikor az emberek eszemiszommal, tánccal s fajtalansággal töltik idejüket. Ó jaj e világ fiainak, akik mérhetetlen égi javaknak birtokosai és mégis, főként húshagyó idején a torkosságnak, a könnyelmű paráznaságnak és sokféle farsangi léhaságnak bűneit szokták Krisztus ellen elkövetni... De hogy az előbb említett kérdésre térjek, vajon a léha szórakozásoknak és örömöknek, az efajta játéknak és tréfáknak élő evilági ember mindig súlyosan vétkezik-e vagy sem? Azt kell válaszolnunk, hogy jóllehet ezekkel a dolgokkal nem mindig vétkezünk súlyosan, mégis nagy bűnökké válhatnak hatféle okból. Először is, mert súlyos bűn veszélyének tesszük ki magunkat.

Ugyanis valaki ilyen szórakozások között tisztátalan, parázna érintéssel, esküszegéssel, vagy más súlyos bűnnel vétkezhet. Másodszor az illetlenség miatt. Ugyanis aki szórakozás közben illetlen jelekkel és mozdulatokkal él, az őt nézőket bűnre csábítja. Harmadszor a bűnös szándék miatt. Mert gondoljuk csak meg, hogy valaki álarcot ölt és idegen külsőt vesz fel, például férfi női ruhát, vagy asszony férfi ruhát, azért, hogy fajtalankodjék; vagy valaki lánzsavetésben hiú dicsőségét keresi, vagy nyereszkedésből játszik; vagy táncol és illegeti magát, szemérmetlenül énekel és beszél, hogy ezzel az érzékiséget felkeltse...”

Megjelent: DÖMÖTÖR 1979, 80–82.

9. François Villon (1431–1463?): Közmondások (*Ballade des proverbes*, 1458)

Addig topog: almot szétrúg a kos.

Addig jár korsó kútra: odakoccan.

Addig hevítés vasat, míg nem piros.

Addig vered, már szilánkokra pattan.

Addig ember, míg becsülete megvan.

Addig távolodik, hogy feledik.

Addig rosszalkodsz, végül rossz híred van.

Addig hív Karácsonyt: elérkezik.

Addig magyaráz: minden zavaros.

Addig tart jóhíred, míg pártfogód van.

Addig ígér – mind megadni bajos.

Addig kér, végre a kezébe pottyán.

Addig kívánatos, míg ára is van.

Addig próbál: győzedelmeskedik.

Addig olcsó, míg lelsz minden bokorban.

Addig hív Karácsonyt: elérkezik.

Addig kutyabarát, míg csontot oszt.
Addig dalolnak: megtanulják sorban.
Addig rejt gyümölcsöt: már latyakos.
Addig küzd a helyért, végtére ott van.
Addig késik: csak maradjon a sutban.
Addig siet: sebtében elesik.
Addig szorítja: markából kicsusszan.
Addig hív Karácsonyt: elérkezik.

Addig csúfol: mindenkinek kinos.
Addig pazarol: inge is elillan.
Addig női szabadsága: bajt okoz.
Addig jó a „hozom”, míg „adom” is van.
Addig jámbor, míg ül templomi padban.
Addig költ: kölcsönért esedezik.
Addig forog a szél: északról surran.
Addig hív Karácsonyt: elérkezik.

Ajánlás

Herceg! Addig bolond, míg bárdolatlan.
Addig megyen: haza-kerekedik.
Addig gyúrják: jobb eszme kél az agyban.
Addig hív Karácsonyt: elérkezik.

Weöres Sándor fordítása

Megjelent: Weöres Sándor: *Egybegyűjtött műfordítások III.* Budapest: Magvető kiadó, 1976, 219.

10. Anton Woensam: A bölcs asszony című munkájának feliratai angol átiratban, 1525

Look at this figure, which signifies
a wise woman; any woman who does as
she instructs protects her honor well.

[Eyes]

I see as keenly as the hawk
And discern the honest from the false.
I guard myself both day and night
From one who against my honor plots.

[Ears]

I shall not be discouraged
From opening my ears
So that they can hear God's word,
Which keeps the pious on their guard.

[Right hand]

I will despise pride
And behold myself in the mirror of Christ,
Through whom God has redeemed us.

[Mouth]

Every hour, day and night,
I wear a golden lock upon my lips
So that they say no harmful words
Or wound another's honor.

[Breast]

Like the turtle dove,
I have a steadfast heart,

Faithful to him who will be my husband.
No fault of his will break my loyalty.

[Waist]

My waist is girded with serpents,
As should that of every honest woman
Who wants protection from the poison of scandal,
From evil love, and shameful play.

[Left hand]

I shall serve the aged freely
And thereby gain eternal life.
No other thing that I can do
Will bring this end about.

[Feet]

I shall go about on horses' hoofs
And be steadfast in honor.
And not fall into sin,
Which, while sweet at first, turns bitter as gall.

Any woman who has such traits
Will maintain her honor undiminished.
And surely earn from God above
An eternal kingdom in heaven.

Megjelenet: Strauss, Walter L. (szerk.): *Max Geisberg: The German Single-Leaf Woodcut: 1500-1550*, New York: Hacker Art Books, 1974, 1511.

11. Szkhárosi Horvát András (? – 1549 után) prédikátor satirikus verse (16. század)

„Csak a csúf innepről, a farsangról szólok,
Mennyi sok bolondság ott vagyon, tudjátok,
Minden gonoszságra vagyon szabadságtok.
Senki ne féljen akkor részegségtül,
Gonosz gyilkosságtul, fertelmes élettül,
Csak böjtben, megszűnjék az gonosz étkektül,
Túrótul, tikmonytul, és az húsételtül.”

Megjelent: TÁNCZOS 2007, 126.

12. Részletek Szerémi György (1490–1559) ferences szerzetes krónikájából, amely II. Lajos halála után íródott

„Azonfelől engem bolonddá tettek minden évben húshagyókor, fejemre Lucifer-fejeket helyeztettek, ökörszarvakat tettek rá, lábamra ökörlábakat, s orrom mindig olyan volt, mint a gólyáé, s kígyófarkam volt, ami Isten ellen volt, és az összes szentek ellen. (...) Gyermekkortól kezdve rosszra nevelték, minden évben húshagyókedd napján a gonosz szellemek fejedelmévé tették, pajzánságba húzták be őt az udvarhölgyek (...) s táncolásra tanították, nem az országa védelmére.”

Megjelent: TÁNCZOS 2007, 118–119.

13. William Shakespeare (1564–1616): Téli rege (The Winter's Tale), 1609–1611 (részlet)

Szolga: Uram, itt van három béres, három bojtár, három ökörpásztor s három kanász; ezek egészen szőrös embereknek öltöztek, szatyrosoknak mondják magokat; valami táncot járnak, miről a leányok azt mondják, hogy csupa bakugrás, mert nekik nincs részök benne. De ők azon

véleményben vannak (ha csak némelyeknek nem lesz igen parasztos, a kik kerengőnél egyebet nem szeretnek) – hogy nagyon fog tetszeni.

Öreg juhász: Eredj, nem kell; már is igen sok parasztos bolondság volt. Tudom, uram, csak unalmatokra vagyunk.

Polixenes: Azoknak szerzesz unalmat, kik nekünk mulatságot szereznek. Kérlek, hadd lássuk ezt a négy háromságot.

Szolga: Egyik három, mint maga vallja, a király előtt tánczolt, s a három közt nem a legutolsó, a melyik két öl hosszát el nem tud ugrani.

Öreg juhász: Ne fecsegi. Ha ezen jó uraknak tetszik, hát jöjjenek be; de csak gyorsan.

Szolga: Hisz az ajtóban állnak. (El.)

Szolga visszajő; vele tizenkét paraszt, satyroknak öltözve. Tánczolnak, azután el.

Szász Károly fordítása

14. Der von Kürenberg: Több mint egy éven által (*Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr*)

Több mint egy éven által szép sólyommadárt
neveltem én, szelíd lett ha hívtam, visszaszállt,
a szárnyait arannyal fontam be, tündökölt,
s akkor magasra lebbent, új ország várta, messze föld.

Ujra láttam én most, átsuhant az égen,
a selymes lábzsínórt még lengeti szépen,
a szárnyain aranyszín csillogás remeg.
Uram, kik csókra vágnak, engedd, hogy egyesüljenek.

Radnóti Miklós fordítása

Megjelent: *Radnóti Miklós Összes versei és versfordításai*. A szöveget gondozta és a jegyzeteket írta: Réz Pál, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984, 353–354.

15. A francia gyűrűn olvasható grammatikai metafora le- és átírata:

Und fame <i>NOMINATIVE</i>	[A nominative lady
A fait de moy son datiff	has made me her dative
par la parole genitive	by the genitive word
en depit de laccusatiff	despite the accusative –
Srs amour est infiniti[v]e	love is infinitive
ge veu son relatiff	for her relative]

Megjelent: CHERRY 2005, 6.

16. Részlet Willi Drost múzeum igazgató fiának naplójából, amelyben az Artúr udvarából való csempék megtalálásáról ír:

„Eins Tages – ich habe das Datum nicht notiert – regte Papa an, nach möglichen Überresten des Kachelofens im Artushof zu suchen, dessen Gewölbe großenteils eingefallen waren. Der Boden war mit Schutt bedeckt und so bestand die Hoffnung, daß sich dort eine Reihe von den kostbaren Kacheln och befanden. Als wir mit den Russen losziehen wollten, kam auch Prof. Kilarski. Da die Polen und Russen wenige Tage zuvor an Papas Krankenbett Bekanntschaft geschlossen hatten, war die Atmosphäre entspannt. Mann einigte sich, gemeinsam auf die Suche nach den Überresten des historischen Ofens zu gehen. Ich grub fleißig mit im Dreck zu wühlen, hatte mir schon immer Spaß gemacht. Und dieses Mal war es sogar etwas wie eine historische Tat! Der Major Charkow brachte es mit seiner näseldnen Stimme und den leicht nervös zwinkernden Augen auf dem Punkt: «Nun wühlen wir hier in Staub und Schutt, ein russischer Offizier, ein polnischer Kommissar und ein deutscher Professor, und haben alles vergessen, nationale Feindschaft und den Krieg, in dem gemeinsamen Bemühen, einem alten Ofen wieder zusammenzusetzen. Möge das ein günstiges Zeichen für die Zukunft sein». Groß war die Ausbeute nicht: offenbar waren uns andere zuvorgekommen. Später erfuhren wir, daß Kacheln sich in Privatsammlungen in Warschau gefunden hätten. Heute sind die Kacheln restauriert und der Ofen wieder vollständig aufgebaut”.

Megjelent: DROST 2000, 58–59.

17. Antonio Bonfini: A magyar történelem tizedei (*Rerum Hungaricarum decades*)

„[Mátyás n]ekilátott, hogy a budai várat, amelyben Zsigmond fönséges épületein kívül nem volt semmi látnivaló, fölékesítse (...). A római fényűzéstől nem különböző palotákat építtetett, ahol fényes termek, pöffeszkedő paloták és lakószobák, mindenütt tarka kazettás mennyezetek, sok és sokféle aranyos címerrel; emellett mutatós intarziás ajtóablák, gyönyörű kályhák, tetejükön négyes fogat meg számos faragott római címer, alul tárházak és kincseskamrák, napkelet felé különböző ebédlő- és lakószobák, ahova széles lépcsők és folyosók vezetnek. Itt van a trón- és tanácssterem. (...) E palota bejáratánál az elülső, sok-kal szélesebb udvarban kétfelől egy-egy meztelen bronzszobor pajzssal, bárd-dal, karddal fenyeget, a talapzaton körben domborművű diadaljelvények. E négyszögű térségben... elkezdte felújítani az oldalsó régi palotát, amit ha megvalósíthat, az igencsak vetélkednék a büszke ókorral. (...) Emeleteket szánt rá..., hogy azok kazettás mennyezetei az éteren keresztülkocsizó planétákat ábrázolják, és a bolygók pályáját mutassák a felbámulóknak. A homlokzaton a tető ereszei alá triglifeket tervezett, és a lehető legművésziesebbnek szánta a látványt.”

Kulcsár Péter fordítása

Megjelent: Antonio Bonfini: *A magyar történelem tizedei*, Budapest, 1995, 869–870. (Bonfini 4.7.92–94, 97–98, 101.)

14. Képek