

PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM
BÖLCSÉSZET- ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KAR
TÖRTÉNELEMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

Jernyei Kiss János

A barokk freskófestészet Európában és Magyarországon
a források tükrében
című habilitációs értekezés tézisei

A dolgozat a barokk freskófestészet produktumaihoz kötődő írott források elemzésével kíván a műfaj megismeréséhez hozzájárulni. Első felét a médium szülőhelyének tekinthető barokk Róma négy nagy jelentős freskójához, illetve -ciklusához, a Farnese-galériához, a Sant'Andrea della Valle kupolaképehez, a Barberini-palota nagytermének mennyezetéhez és a Sant'Ignazio-templom hosszházfreskójához kapcsolódó, olasz nyelvű forrásanyag fordítása és kommentárja alkotja, amelyet önálló kötetben tervezek publikálni. A téma kutatói közül mindeddig sem a nemzetközi, sem a hazai mezőnyben nem vállalkoztak egy megfelelő szempontok szerint válogatott és szerkesztett, magyarázatokkal ellátott forrásgyűjtemény összeállítására, amely alkalmas lenne a mennyezetfestmények keletkezésének, a műfaj egyedi törvényszerűségeinek, a sajátos képi ábrázolás szabályrendszerének és a befogadás kritériumainak feltárására. Ezek az Annibale Carracci, Giovanni Lanfranco, Pietro da Cortona és Andrea Pozzo alkotásaihoz kapcsolódó, példaértékű szövegek jól érzékeltetik, hogy a médium szabályrendszerét az itáliai barokk alapozta meg. A szövegek között találunk egyes művekre, együttesekre vonatkozó ikonográfiai programokat és programmagyarázatokat, amelyek a megbízás körülményeit, az alkotófolyamatot, a témára és a művészi ábrázolásra vonatkozó elvárásokat világítják meg, elméleti irodalmat, amelyben a műfaj sajátos ábrázolási szabályai, művészi eljárásai fogalmazódnak meg (pl. a perspektívaszerkesztés, a projekció, a figurafestés kérdései), továbbá művészéletrajzokban vagy önállóan megjelentetett ekfrázisokban közölt kritikai szövegeket, amely a jellemző befogadói attitűdökről tájékoztatnak.

A Farnese-galériának mindenekelőtt bámulatos illuzionizmusa gyakorolt mély és emlékezetes benyomást látogatóira. A festő mesterfogásai megtévesztik a szemet, távolról lehetetlen eldönteni a látvány valóságos mivoltát, a felület látszólagos domborúsága érintésre ingerel: hasonló kijelentéseket gyakran lehet olvasni a mennyezetképekről szóló korabeli beszámolókból. Az 1646-ban Giovanni Antonio Massani által közreadott metszetalbum szövege szintúgy Annibale utánzó képességét ünnepli, de Massani ugyanezen előszóban közli Giovanni Battista Agucchi addig csupán kéziratban ismert, töredékesen

fennmaradt festészeti traktátusát is, amely nagyívű művészetelméleti és történeti fejtegetésre alapozva igyekszik kimutatni Annibale művészetének, benne a Farnese-galéria freskóinak jelentőségét. Szerinte Annibale Carracci volt az a művész, aki a festészetet az újonnan bekövetkezett romlásból megmentette és ismét magaslatokra vitte. Az újonnan elért „tökéletesség” és a Carracciak által megtalált „helyes út” az antik szobrászat és a reneszánsz nagymesterek formanyelvének ismeretén, a „Róma igen választékos rajzát a lombard színezés szépségével” egyesítő eklekticizmuson, a műveket átható fennkölt szellemen, ám mindenekelőtt „a szépség ideájának” megteremtésén alapult.

Agucchi azokat a szempontokat és fogalmakat előlegezte meg, amelyeket néhány évtizeddel később a római seicento művészetelméletének legismertebb szövegeiben Giovan Pietro Bellori fektetett le és dolgozott ki *A modern festők, szobrászok és építészek élete (Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni)* c. 1672-ben megjelent munkájában. Bellori sorait a galéria kifestésénél évtizedekkel később vetette papírra, és bár az általa személyesen ismert Angelonin, Agucchin vagy Domenichinón keresztül sokat megtudhatott a Carracciak személyéről, nézeteiről, művészi ambícióiról és magáról a galériáról is, értelmezése aligha tekinthető forrásnak a galéria művészi vagy megbízói programjának rekonstrukciója számára. Többet mond el a mű 17. századi fogadtatásáról, de még inkább a szerző esztétikai állásfoglalásáról és művészetpolitikai megfontolásairól. Bellori ténykedése és publikációi annak a kulturális harcnak is a részét képezték, amely művészetek terén a hagyományait és vezető szerepét őrizni kívánó Róma és az e tradíciókat kisajátítani igyekvő és hegemoniára törekvő Párizs között bontakozott ki. Ebben a közegben jelent meg *A modern festők, szobrászok és építészek élete*, amely az újabb festészet történetében Róma szerepét és Annibale iskoláját ünnepli. Leírása szempontjait és stratégiáját tekintve nagy mértékben támaszkodott cinquecento elődeire, elsősorban Vasarira, illetve a kora újkori poétikai értekezésekre. Célja ezzel az lehetett, hogy a mű kiválóságát azon kategóriák fényében láttassa, amelyek a legnagyobbak művészetéhez és a legmagasabbra értékelt műfajokhoz kötődtek. A Sant'Andrea della Valle kupolafreskójáról Ferrante Carlo 1627-ben készíthette

az antológiában közölt leírást. Carlo valószínűleg a kép nyilvános leleplezése előtt kívánta azt megjelentetni, azzal a céllal, hogy biztosítsa a mű kedvező fogantatását, mivel a szöveg egyértelműen utal bizonyos kritikákra, amelyek Lanfranco készülő művét érték, és amelyeknek háttérében talán a riválisával, Domenichinóval való konfliktusa áll. Szövegében néhány részlet leírása eltér a valóságos látványtól, aminek oka az lehetett, hogy Carlo még a mű tervezésének fázisában, a vázlatok alapján kezdett bele a szöveg írásába, majd miután művét nem adták ki nyomtatásban, nem készült korrigált verzió, amely követte volna a freskó kivitelezése során történt apró változásokat. A szöveget négy részre tagolta, és ezek mindegyikét önálló címmel látta el. Ez az első olyan leírás a kora újkori művészeti irodalomban, amely következetesen, egymástól jól elkülönített szempontok alapján mutat be egy alkotást. A leíró fejezetben a szerző figyelme legfőképpen az emberi alakokra, azok testfelépítésére, mozdulataira és érzelemkifejezésére, továbbá az aktokra irányul. Carlo is elsősorban 16. századi elődei, Vasari és Condivi példáját követi, akik hasonlóképpen jártak el a Sixtus-kápolna mennyezetének leírásában, hiszen Michelangelo festészete e művészetfelfogás paradigmaticus megnyilvánulása volt. Azonban Agucchival és Bellorival ellentétben Carlo nem filozófiai eredetű ideafogalommal, hanem teológiai kategóriákkal érvel a Carracciak iskolájának idealizáló természetutánzása mellett. Lanfranco kiváló ítélőképességének bizonyossága, hogy mely mestereket választott mintaképül és azoknak mely művészi vonásait tanulta el és olvasztotta be egyéni stílusába kialakítva egy első látásra megkülönböztethető, egyéni előadásmódot. „Az invenció” címet viselő fejezet a mennyezetfestészet 17. századi teoretikus irodalmának egyik legfontosabb szövege, amely tudatosult reflexiót mutat arra, hogy e barokk művészetben kiteljesedett médiumnak önálló szabályrendszere, sajátos képisége van. A leírás a római freskó művészi megoldását pármái elődjétől műfaji kategóriákkal különbözteti meg. Correggio műve az égbolt színpadán elképzelt narratív jelenet, míg Lanfranco freskójának paradigmája a *képmás*: a mű voltaképpen szentek portréinak a festő által megteremtett, másutt föl nem lelhető együttese. A *historia* és a *simulacrum* fogalmának eme szembeállításával a szerző

Lanfranco alkotását kinyilatkoztatásszerű látványként értelmezi, amely az evilági logikán túlemelkedő, időn kívüli meditációs térbe hívja a szemlélőt.

A Barberini-palota nagytermének mennyezetfreskóját 1639 decemberében történt leleplezését követően élénk érdeklődés övezte, látogatóiról több híradás is fennmaradt. A palota reprezentatív terei nyilvánosak voltak, nem csupán magas rangú vendégek, hanem közemberek is megtekinthették. Rómában a műkincsekkel teli villák és paloták a nyilvános múzeum modern intézményét megelőlegezve nyitva álltak a helybeliek és a városban járó utazók előtt egyaránt, ráadásul megismerésüket, hírnevüket különféle publikációk is szolgálták. 1640-ben jelent meg a palota gondnoka, Mattia Rosichino nyolc oldalas brossúrája, amely a látogatók számára készült, akik e kis füzetet a kezükben tartva körbejárhatták a termet és megismerhették belőle a hatalmas mennyezetkép fő alakjait, témáit és szimbólumait. Az ikonográfiai programot egy terjedelmesebb kéziratos leírás, *A zarándok (Il pellegrino)* című írás is közli, amely ugyanakkor fenntartja magának a jogot, hogy egyben azon túlmutató, költői interpretációt nyújtson a látványról. Szerzője, Francesco Bracciolini korrigáló javaslatokkal is él, nagy valószínűséggel tehát a mű keletkezése folyamán készült, s így megvilágítja a festő és költő közötti lehetséges együttműködés természetét, érzékelteti a szöveges és a képi ábrázolás lehetőségeit és különbségeit, és árulkodik a *letterato* befogadás sajátosságairól, arról a látásmódról, ahogyan egy humanista műveltségű szemlélő a festő művét tanulmányozhatta. A dialógus formában megírt szöveg bővelkedik az olyasféle elmegyakorlatokban, amelyek azt sugallják, hogy bár a mennyezetkép meghatározott programot és propagandisztikus üzenetet közvetít, összetett allegorikus nyelvezete további jelentések kiigazolására ösztönzi a tanult szellemet, amely új és új értelmezések kifejtésével bizonyíthatja találékonyságát.

Pietro da Cortona művészete annak az energikus, túláradó „barokk” irányzatnak a példája, amely az 1630-as évektől bontakozott ki a római festészetben. A Barberini-mennyezet láttán a formagazdagság, a dinamizmus, a ragyogó kolorit ejti ámulatba az ifjú zarándokot is a dialógus elején. Festészetének azonban

megvoltak a maga kortárs bírálói, pályatársai közül mindenekelőtt Andrea Sacchi képviselt tőle erősen eltérő felfogást, aki a római Szent Lukács Akadémia egyik ülése alkalmával fejtette ki, hogy Cortona a látványosság kedvéért feláldozza a lényegét, festészete a manierista Zuccari és a „terjedelmes tárgyakat” (*vasti soggetti*), történeti jeleneteket, lakomákat, ünnepeket megjelenítő velencei festők örökségét folytatva sok alakot, epizódot és kelléket vonultat fel a képein, amelyek láttán „kifárad a szem, és nehezen találja meg a pihentető és kielégítő nyugalmat és békét”. Műveit hiábavaló és haszontalan részletek és zűrzavar (*ozio, inutilità, confusione*) uralják, amely csak a tömegeknek tetszik. A szépség az egységből és az egyszerűségből ered, a festő a formákat, az alakokat és a mellékselekményeket rendszerbe, hierarchiába kell szervezze. Néhány évtizeddel később Luigi Scaramuccia *Az itáliai festők ecsetjének finomsága* címen közölt művészéletrajz-gyűjteményében nagyon hasonló gondolatokat fogalmazott meg. A század közepén Rómában tartózkodó Richard Symonds pedig Poussin véleményét örökítette meg naplójában, és a mennyezetképen tapasztalt „szertelenségek” között a fényelosztás önkényességét kifogásolta, és vele szemben a Farnese-galériát dicsérte, amelynek boltozatán a természetes megvilágítás határozza meg az illuzionisztikus festésű keretmű fény-árnyék rendszerét, ezért inkább szolgálhat példaképpül a növendékek számára.

A római jezsuita Collegio Romano Szent Ignácnak szentelt templomát a Jézus Társasága trentói születésű művésze, Andrea del Pozzo festette ki. A hosszházmennyezet *Szent Ignác megdicsőülése*-kompozíciója témáját ő maga ismertette és részben értelmezte is 1694-ben a császári követhez, Anton Florian von Liechtenstein herceghez írott levelében. A Rómában működő, cseh származású nyomdász és kiadó, Giovanni Giacomo Komarek a levél szövegét brossúraként nyomtatásban közzétette, és ugyanezen esztendőben egy másik rövid leírást is kiadott a mennyezetképről. A freskó ikonográfiai szinten Loyolai Szent Ignác és a jezsuita rend hittérítő, apostoli munkájának győzelmét, valamint szentségének okát és működését ábrázolja: a Krisztus kebléből fakadó – a kartusokba írt bibliai passzus szimbolikája nyomán az isteni kegyelmet és

szeretetet jelképező – fénysugár hatékony táptalajra lel Ignác szívében, aki azt visszatükrözve továbbadja a világnak.

Pozzo nevezetes traktátusa, a *Prospettiva de pittori e architetti* első kötetét 1693-ban, még a Szent Ignác-freskó leleplezése előtt jelentette meg azzal a céllal, hogy megismertesse olvasóival a perspektívaszerkesztés és a kvadratúrafestészet praktikáit, többek között saját műveinek példáján szemléltetve annak fogásait. Így több ábra mutatja be a római Szent Ignác-templom látszatarcitektúráinak perspektivikus szerkezetét is. A kötetben csupán néhány mondat utal Pozzo teoretikus megfontolásaira, bár némely praktikusnak szánt tanács is inkább elméleti modell, így annak a vonalhálós technikának a leírása, amely a freskó sík felületen megrajzolt tervének a homorú boltfelületre való felvitelét hivatott segíteni. Kimondottan koncepcionális természetű kijelentés alig akad a traktátusban, ám e néhány mondatnak annál nagyobb jelentősége a művész illuzionizmusról alkotott felfogásának megértése és a Sant'Ignazio freskóinak értelmezése szempontjából egyaránt.

A roppant tömörséggel megfogalmazott kijelentések és maga a mennyezetfreskó is a *képi igazság* jelentőségéről szólnak. Amennyiben a perspektivikus ábrázolás a valóság pusztá fikciója, azokat a törvényszerűségeket kell követnie, amelyek a leginkább szolgálják a fikció előállítását. A rögzített nézőpontból kimozdulva tapasztalt deformitások leleplezik a csalást, tudatosítják a szemlélőben a látvány művészkéz teremtette mivoltát, a felület átváltoztatásának varázslatos képességét. A Sant'Ignazio hosszházának kifestésekor választott *punto stabile* révén a freskó nem egyszerűen csupán átváltoztatja a mennyezetet és lehengerli a nézőt azzal, hogy valóságosnak tünteti fel a fikciót, hanem éppolyan fontos és szándékolt összetevője annak leleplezése is. Pozzo illuzionizmusa döntően nem a valóság és fikció határainak eltörlését, hanem e határok *tudatosítását* célozza. Olyan belátást, amely ugyanakkor nemcsak és nem is elsősorban a festészet rangjának elismertetésével, hanem a korszak képteológiai és ismeretelméleti kérdéseivel függ össze szorosán. Lione Pascoli Pozzo-életrajzában az optika törvényeire való hivatkozás után egy súlyosabb érvet is szembeszegez azokkal, akik csak a deformitásokat látják meg a műveken: „ha így ítélünk és csak testi

szemekkel nézünk, nem részesülhetünk abból a gyönyörűségből, amit a lélek kívánna.” Azt sugallja, a műben nem pusztán a lenyűgözés és a rábeszélés körmönfont vizuális (és egyben hatalmi) stratégiáját kell észrevennünk, hanem a perspektíva működésében való elmélyülésre, annak reflektív szemlélésére, a „lelki szemekkel” való látásra ösztönzést is.

Pozzo számára a kolostori élet, az ott megélhető hit mindenek fölött állt, „inkább pap volt, mint festő” – írta róla Baldinucci, és ájtatos életének jellemző mozzanatait sorolja fel Giuseppe Antonio Patrignani életrajzi válogatása. Traktátusa bevezetőjében Pozzo azt írja, mindig minden vonalat az igazi nézőpont, Isten dicsősége felé kell irányítani. Sokak által csodált művészetének érdemeit nem magának tulajdonította, amit elárul az is, hogy a perspektivikus szerkesztés működését a számtani művelethez hasonlította, azt sugallva, hogy ahogyan a matematikusnak, úgy a perspektíva művelőinek is csupán az Isten adta szabályokat kell követnie, hogy a kívánt eredményt elérje, s ez az eredmény nem a művész vagy a matematikus képességének köszönhető, hanem az isteni alapelv működésének. Ebben a szemléletben a 17. század egyik jellemző gondolkodási mintája érvényesül, amely az isteni gondviselésnek alávetett világ működésében racionális elvet, rendszerszerű, kalkulálható törvényszerűségeket ismer fel és igyekszik azokat feltérképezni. Az univerzumot irányító akarat metafizikai mechanizmusként való elgondolása szorosan összefügg a *végtelen* újonnan támadt tapasztalatával: a kopernikuszi kozmológia lassú térhódítása a világegyetem végtelenségének, mérhetetlenségének, középpont-nélküliségének felismerését hozta el a kora újkorban.

A filozófia kérdésére, mi lehet a megismerés szilárd pontja, Pozzo műve, aki számára – miként egy matematikai egyenlet megoldásában – a jól sikerült perspektivikus konstrukcióban az isteni szabályszerűség szépsége mutatkozik meg, nem csupán didaktikus és „propagandisztikus” választ ad. Mennyezetképének legerősebb argumentuma a perspektíva, amelynek működésében a szemlélődő viszonyulás ismerheti fel a formák mögött rejlő isteni rendet.

Habilitációs értekezésem másik felét e projekthez, a *Barokk freskófestészet Magyarországon* c. kutatási programhoz kapcsolódó kutatásaim eredményeiből válogattam. Ez részben már megjelent tanulmányokat, közlésre nem szánt forrásfordításokat, részben a megjelenésre váró kötetek számára írt szövegek.

A pápai plébániatemplom és a szombathelyi székesegyház nagyszabású freskóciklusa, a hazai késő barokk monumentális festészet két főműve jelentőségét művészettörténeti értékén túlmenően éppen rendkívül gazdag, s egészében máig nem vizsgált forrásanyaga adja.

A szakirodalom Franz Anton Maulbertsch életművének kései szakaszában és a késő barokk mennyezetfestészet történetében is kitüntetett szerepet tulajdonít a pápai plébániatemplomban megfestett ciklusnak. A tekintélyes forrásanyag, amelyet javarészt Pigler Andor, részben pedig Garas Klára és Mithay Sándor tett közzé, programokat, szerződéseket és a megbízónak a művésszel folytatott levelezését foglalja magába.

A Szent István-ciklus a mennyezetfestészet közegébe ültetett históriaképek sorozata, így az előadásmód a történeti kép klasszikus, évszázados szabályrendszeréhez igazodik, nem okvetlenül egy korstílus hozománya. Eszterházy és Maulbertsch megnyilatkozásaiban is inkább e *műfaji* szabályokra való reflexió ismerhető fel. A drámai egység kívánalma már a koncepció megfogalmazásában érzékelhető, és a levélváltásban is folyton visszatérő kérdés. A pápai mennyezetképeken kibontakozó narratívát Arisztotelész fogalmain nyugvó, sorsfordulattal és felismeréssel összekapcsolt, összetett cselekményszövésszerű *festett tragédiának* nevezhetjük, amelynek előzményeit nem a mennyezetfestészetben, sokkal inkább a kora újkor klasszikus szemléletű históriaképein fedezhetjük fel.

Maulbertsch leggyakrabban idézett szavai e mennyezetkép vázlatához írt kísérőlevelében szerepelnek: az Apostolok cselekedetei 6. fejezete alapján „minden lehetőség szerint igyekeztem a Szentírást követni és a római rajzból is megőrizni minden használhatót, a szentséget [*heiligkeit*], a nyugodt rendet [*stille ordnung*], az öltözet felismerhető mivoltát [*das Kenliche in der Kleidung*]

és a történet hatásos jelentőségét [*Wirksame Bedeutung der Historie*]”. E passzust a stílustörténeti kutatás előszeretettel hozza összefüggésbe a klasszicizmussal, Ramdohr és Winckelmann kategóriáival. Valójában viszont Maulbertsch e mondatban nem az egész ciklusról, hanem kifejezetten az első boltszakasz freskójáról nyilatkozott, annak mint történeti képnek az ábrázolásbeli jellegzetességeit körvonalazta, amely a sajátos témájából és a ciklusban elfoglalt helyéből adódik.

Míg Győrött egy korábbi kisebb képen szabadabban formálhatta meg a jelenetet, s az ősegyház korának eseményét naiv módon saját kora liturgikus külsőségeivel ábrázolta, Eszterházy megkövetelte a *costume* históriafestészeti szabályának betartását, amely az öltözet, a környezet és a kellékek történeti összhangját követeli meg. A győri jeleneten látható zavaros egyveleg helyett az apostolok mind hosszú ujjú köntöst, bő köpenyt és glóriát kaptak, a diakónusok pedig albát és stólat viselnek. A többi fogalommal Maulbertsch nem egy új korstílus esztétikai normáira reflektált, hanem kimondottan az e jelenethez választott ábrázolási modust írta körül, ami az utána következőkétől erősen eltér: a diakónusszentelés ceremoniális megfogalmazása hordozza magán a szentséget és a nyugodt rendet, és ennek a történetnek a méltóságát és jelentőségét emelik ki a megválasztott művészi eszközök.

A Szent István disputációját ábrázoló második mennyezetképen a templomban összesereglettek zöme felháborodottan és indulatosan fogadja a hallottakat. A típusok és formulák egy része a téma ábrázolásának hagyományából merít, a kompozíció szoros rokonságot mutat a kirchdorfi plébániatemplom mennyezetképével, amelyet Johann Baptist Enderle festett. Jól érzékelhető Maulbertsch elmélyülése az *expression des passions* akadémikus gyakorlatában és a hasonló témák klasszikus feldolgozásaiban. Az alakokat a retorikus tartások és mozdulatok láncolata köti össze, és a festő ügyelt arra, hogy a kifejező gesztusokat fény- és szíkontrasztokkal kiemelje, így elérte, hogy azok távoli nézőpontból is jól látsszanak. A felület erős romlása miatt ma már csak halvány fogalmaink lehetnek a kép egykori színpompájáról, amelyben az impozáns illuzionisztikus teret és a mozgalmas tömegjelenetet a sokszínű öltözékek és

drapériák látványa kísérte.

A Szent István elfogatása-jeleneten a helyszín és a nézőpont megegyezik az előző freskó prédikáció-jelenetén látottéval, de Maulbertsch láthatóan el akarta kerülni az epizodisták megismétlésének banalitását. Ezzel sikerült a képi szekvencia kifejezőerejét fokoznia, hiszen így olyan drámai zűrzavart sugall, amely a főalak kivételével mindenkit elsodor a helyéről.

A három mennyezetképen alkalmazott stílusnem a klasszikus retorikák kategóriáival leírva a Quintilianus által másodikként emlegetett fennkölt és erőteljes előadásmódnak (*genus sublime, genus vehemens*) felel meg, amely a befogadó *megindítására* törekszik. A megindítás fő eszköze az a kontraszt, ami a tömeg és a főszereplő festői jellemzésében bontakozik ki, ahogyan az előbbi a *pathosz*, az utóbbi az *éthosz* hordozója lesz: a tömegen mindinkább eluralkodik a pathosz, miközben a főalakot a festő mind tisztábban a szentség éthoszának külső jegyeivel ruházta fel, ahogyan az alázatosan térdeplő szerepből előbb hittől fűtött szónok, majd a mennyei titkokba beavatott, színről színre látó kiválasztott lett. Éppen e két minőség szembeállítás teszi a mennyezetképeken kibontakozó narratívát arisztotelészi értelemben tragikussá: István földi élete kegyetlen véget ér, s ennek borzalmát az egyre vehemensebb patetikus képi eszközök közvetítik a néző felé. Maulbertschnek félreérthetetlen szándéka volt, hogy ebbe az összefüggésbe a főoltárképet is bevonja, de hogy ezt hogyan képzelte el, nem tudjuk, mivel vázlatát a püspök nem fogadta el, és a főoltárképet Maurer festette meg.

A mennyország víziójának döntő szerepe van a freskósorozatban, mivel az égi látomás, az üdvösség ígérete biztosítja a cselekményben a *sorsfordulatot*, a kedvező végkifejletet. A földi események erősen felszítják a befogadó érzelmeit, de a túlvilági igazságtétel bevonása lecsillapítja azokat, így *teljes katarzis* következhet be. Ráadásul a harmadik képen beálló sorsfordulat az összetett cselekményszövés leghatásosabb eszközéhez, a *felismerés* mozzanatához kapcsolódik. A pathosz-elmélet és a sorsfordulat-koncepció a 16-17. század nagy mesterei révén a kora újkori históriafestészet és a tridentinus vallásos művészet alapvető, sőt közhelyszerű képi elbeszélő módszerévé és stratégiájává vált.

Maulbertsch széleskörű képi műveltségének számtalan esetben tanújelét adta, s itt ismét csak a gyakorlott művész képességeit bizonyította azzal, hogy e vizuális paneleket és alakzatokat értő szemmel tudta kiválasztani és a mennyezetkép közegében a maga képére formálni.

A szombathelyi székesegyház 1798 és 1808 között a váratlanul elhunyt Franz Anton Maulbertsch vázlatai nyomán ifj. Josef Winterhalder, illetve az ő halála után Anton Spreng festette ki. A három nagy boltozati freskófestmény mindegyike másként viszonyult Maulbertsch vázlataihoz és az ő mennyezetfestészeti felfogásához, és a kivitelezés során fordulat következett be Winterhaldernek, a „legjobb Maulbertsch-tanítványnak” a feladathoz való hozzáállásában is.

Szily János püspök Maulbertsch halála után annak apósát, Jakob Schmutzer rézmetszőt kérte meg, hogy alkalmas freskófestőt találjon. Ő ajánlotta Winterhaldert, és lelkes hangon számolt be stílusának Maulbertschéhez való megtévesztő hasonlatosságáról. A forrásokból kitűnik, a megbízó eredetileg egyáltalán nem egy Maulbertsch-imitátorra várt, tiszteletben tartotta volna a jelölt művészi önállóságát, nem tudhatta, hogy Winterhalder freskófestői sikerét nem kis mértékben annak köszönhette, hogy ügyesen tudta reprodukálni és variálni a mesterétől ellesett formulákat és kompozíciós megoldásokat. A festő Szombathelyre utazva, úgy tűnik, maga beszélte rá a püspököt az eredeti, maubertschi koncepció folytatására. Amikor Winterhalder belefogott a szentély mennyezetképének megfestésébe, a kézhez kapott *bozzetto* nyomán még sok munkája akadt. Maulbertsch ugyanis a legritkább esetben készített a végső kompozícióval megegyező formájú, részletességű képterveket, csak a kompozíció súlypontjait, a fő alakokat határozta meg előre, és a részleteket mindig magán a mennyezeten szabad ecsetrajzzal, kartonok használata nélkül, mondhatni rögtönzésszerűen vázolta fel. A rutinos Winterhaldernek, aki ezt a módszert Maulbertsch műhelyében dolgozva elsajátította, láthatóan nem okozott gondot, hogy a vázlatot, amely csupán a fő motívumokat vonultatja fel, a hatalmas boltozatot kitöltő kompozícióvá fejlessze. A vázlat mellett a

maulbertschi motívumok másik forrása egy morvaországi alkotás, az 1774-ben kifestett dyjei (mühlfrauni) templom hosszházának központi mennyezetképe volt, amelynek kivitelezésében Winterhalder segédként közreműködött, és sok más esethez hasonlóan alighanem itt is készített magának *ricordókat* Maulbertsch kompozíciójáról, figuracsoportjairól, s Szombathelyen alkalmat láthatott azok felhasználására. A felhődombra boruló, hódoló angyal vagy a kontraposztos tartásban ülő Szent Mihály motívumát például egészen pontosan átvette a dyjei műről, sőt a kompozíció alapszerkezete is onnan származik. Az ablakzóna ótestamentumi nőalakjainak megfogalmazásában ugyancsak egy Maulbertsch-műre támaszkodott, a székesfehérvári karmelita templom figurái nyomán festette meg azokat. Winterhalder mindamellett saját fantáziájára is hagyatkozott, és invencióját dicséri, hogy a mennyezetben a külsőségeiben szerény bibliai témából egy egész boltozatot kitöltő drámai szcénát tudott teremteni. Az angyali üdvözlés tridentinus ábrázolásának hagyományából indult ki, és végletekig fokozva a teológiai metaforika lehetőségeit hatalmas angyalsereggel, sokféle szimbólummal gazdagította a jelenet ikonográfiai apparátusát. Mindez a festő teológiai műveltségének, szimbólumalkotó képességének eredménye, ami más műveiben is megmutatkozott.

A második mennyezetképen a „főkupolában” Winterhalder továbbfejlesztette azt a Maulbertsch vázlatán megjelenő alapgondolatot, amely szerint a „fenséges megjelenésű templom” terét betöltő fényzuhatag, a leszálló felhőgomolyag, az áldozati füstöt és a függönyöket lebbentő szél és a levegőben repkedő angyalok révén a jelenet erősen transzcendens színezetet kapott, menny és föld együttes ünnepeként mutatkozott. Interpretációjában egyedülálló, ahogyan mennyezetképével az eseményt széles üdvtörténeti panorámába ágyazta. Maulbertsch modellóján az a jellemzően késő barokk, táblaképszerű látszatarchitektúra tűnt fel, amelyet a festő a pápai plébániatemplom mennyezetképein is alkalmazott, s amelynek lényege a látványnak a néző terétől elkülönülő színpadtérként való felfogása. Ez lényegileg különbözik a valós architektúra folytatását nyújtó, Pozzo nevével fémjelzett illuzionisztikus mennyezetfreskóktól. Winterhalder megoldásának az a sajátossága, hogy ezt a

két homlokegyenest eltérő képszerkesztési elvet vegyítette egymással. A négyezeti tér fölött „megnyíló” boltozat itt is egy másik világba vezetett, nem a székesegyház terének illuzionisztikus kiterjesztését nyújtotta. A freskón érzékeltetett virtuális teret festett párkány és balusztrád választotta el a valóságtól, s e kereten túl egy másik templomépület emelkedett. Az architektonikus formákkal, párkányokkal és roppant méretű lépcsőfokokkal tagolt lábazati sáv a század közepének osztrák mennyezetfestményeiről ismerős: a festők rájuk mint keskeny színpadterekre állították az alakokat vagy a képtérben ábrázolt építészeti kulisszákat. A boltozatok peremén körbefutó földi zóna és a rajta természetes nehézkedéssel megjelenő figurák motívumát Winterhalder is megtartotta, de fölé belső teret érzékeltető, összezáródó, alulnézetű látszatarchitektúrát festett, amely azt a hatást keltette, mintha a virtuóz módon ábrázolt baldachin a templomtérben gyülekezők feje fölött emelkedne.

Amikor Szily János 1798 szeptemberében szerződést kötött vele, a négyezet már elemzett függőkupolája mellett a kereszthajó boltozatának és oldalfalainak, valamint a Szent Mihály-kápolna terének kifestésével is megbízta.

A keresztházak díszítéséről négy évvel korábban, a Maulbertschsel folytatott tárgyalás során esett szó először. A püspök annak boltozatára és oldalfalaira a mellékoltárokhoz, „Szent Márton, illetve Quirinus oltárához illő históriákat” szánt. Maulbertsch korábbi nagyobb ciklusai, így a pápai plébániatemplom vagy a szombathelyi püspöki palota kifestése során is az volt a gyakorlat, hogy a *grisaille*-ban megfestett, alárendelt szerepű képekről csupán a kivitelezés folyamán egyeztetett a megbízókat, akik ezeknek a járulékos jeleneteknek a témáját jóformán teljesen a festő belátására bízták. Maulbertsch örökébe lépő Winterhalder a mellékoltárok fölé angyalglóriát, a boltozat tövébe fülkékben *grisaille* angyalcsoportokat festett a szentek attribútumaival, illetve mennyei jutalmukkal. Az oldalfalakra, a mellékterekbe vezető kapuk és a gyóntatószékek fölötti a négyszögű mezőkbe összesen négy falkép készült: a déli kereszthajóban *Szent Quirinust Sabariába hurcolják* és *Marcellus börtönőr megkeresztelése*, az északiban *Szent Márton és a koldus*, illetve *Szent Márton álma*.

Az északi kereszthajóból nyíló, a szentélytől jobbra elhelyezkedő Szent Mihály-kápolna dekorációjára 1800-ban Eölbey János kanonok kötött szerződést Winterhalderrel. A szombathelyi katedrálisban az arkangyal azért kapott külön kultuszhelyet, mivel az ide költöztetett vasvári társaskáptalan ősi titulusszentje volt. A kápolna oltárképéül még Szily püspök hozatta meg Rómából Guido Reni közismert Szent Mihály-képe másolatát. A mennyezetkép témája azt kiegészítve az utolsó ítélet lett. Az ábrázolás a téma archaikus formuláiból táplálkozik, annak a középkorban kikristályosodott ikonográfiai szabályait követi, de egészen egyedülálló, ahogyan Mária részt vesz a jelenetben: szülei, Anna és Joachim társaságában, Krisztus jobbán áll, és az angyalokhoz hasonlóan koszorúval és pálmaággal várja az üdvözülteket. Ez a mozzanat szorosan összekapcsolja a kápolna kifestésének ikonográfiáját a székesegyház mariológiai freskóciklusával. Az oltár mellett jobbra az *Őrangyalt*, balra *Szent Rafael arkangyalt* festette meg Winterhalder, az oldalfalra *Jákob álmát* dombormű módjára, s ugyanígy a bejárat fölötti lunettába *A vasvári káptalan megalapítását*. Az architektúrafestés Martin Michl műve.

Winterhalder halála után Szombathely harmadik püspöke, Somogyi Lipót a főhajó freskóinak kivitelezésével a bécsi Anton Sprengert bízta meg 1807-ben, aki megfesti a hosszház freskóját Mária születésének ábrázolásával a Maulbertsch által már elkészített vázlat alapján. A kész művet a vázlat megmaradt töredékeivel összevetve eléggé egyértelműnek látszik Spreng eljárása: Winterhaldertől eltérően ő csupán a kézhez kapott *modello* redukált kompozíciójának felnagyítására vállalkozott.

A levéltári dokumentumok bőségét illetően az előző kettőéhez nem mérhető, de ugyancsak jelentős források maradtak fenn az egri líceum, főként a díszterem és a kápolna kifestésével kapcsolatban.

A könyvtárterem Kracker festette mennyezetképén a tridenti zsinat szereplőinek „leíró” ábrázolását a sarkok piederstálra emelt, élőképszerű jelenetei egészítik ki. E szcénák szerepe az, hogy a zsinaton is megerősített szentségeket, illetve a tridentinus katolicizmus bizonyos intézményeit, jámborságának

megnyilvánulásait szemléletes módon az egyháztörténet jeles eseményéhez kössék. Ezzel a hagyományos, az allegória és a *fatto* viszonyát szabályozó műfaji hierarchia megfordult: a „történet”, az eseménykép került a középpontba. A fogalmak együttese a sarkok alárendelt szférájába szorult, és már nem perszonifikációk, hanem valóságosnak ható jelenetekbe foglalt hús-vér alakok testesítik meg őket. Elrendezésükben az is szokatlan, hogy nem önálló, lehatárolt képmezőkben jelennek meg, ahogyan a mennyezetfestészetben a fő témához kapcsolódó, alárendelt apparátust társítani szokás, hanem – még ha a talapzatok el is különítik őket – a zsinati szereplőkkel azonos realitásfokon. Így lép színre az isteni közbeavatkozás mozzanata is a boltozat nyílásán keresztül lecsapó, az eretnek írásokat megsemmisítő villám képében. Úgy tűntek el tehát a transzcendens és a fogalmi szféra barokk képi retorikájának elemei, hogy közben a valóságsíkok egybeolvasztásának stratégiája megmaradt.

A díszterem Sigris-freskójának a keletkezéstörténetből is kitűnik, a feladat újdonsága sok előkészületet igényelt mind a programot fokozatosan érlelő megbízó, mind a művész részéről. Eszterházy püspök elvárása a tudományok gyakorlatának szemléltetése volt. Mint utasításából kitűnik, Sigrisnek először is a téma bécsi ábrázolását, vagyis minden bizonnyal Gregorio Guglielmi művét, az egyetemi aula dísztermének mennyezetfreskóját (1755) kellett követnie. Az elrendezés bizonyos vonásaiban Guglielmi művére emlékeztet, amelyen tájképi háttérbe helyezett építészeti díszletek lépcsőin és platóin helyezkednek el az alakok. Sigris azonban a figurák fölé magasodó kulisszák helyett a szereplők számához és a jelenetekhez szabott posztamenseket festett, az égen pedig az uralkodópárt dicsőítő központi allegória helyébe a fény kiáradásaként megjelenített teofánia került, amely az emberi tudás és értelem isteni eredetére teszi a hangsúlyt. A négy fakultás elrendezése is más lett: míg Guglielmi művén a két hosszoldalra állítva a teológia és a jogtudomány kapta meg a fő helyet, Sigrisnél a teológia párja a filozófia lett. A bölcsészet rangbéli emelkedését már Sigris másik fontos előképe, a bécsi ágostonrendi kolostor könyvtártermének Johann Wenzel Bergl festette mennyezetképe (1773) is mutatja.

Guglielmi és Bergl műveihez hasonlóan Sigrisnél is keveredik az allegória és a

„valóság”, ám a hangsúly döntően az utóbbira kerül. Ebben mindenekelőtt Guglielminek a schönbrunni Nagy Galériát díszítő freskósorozata (1760–62) lehetett számára az inspiráló előzmény. Sigristre erősen hathattak a három nagy mennyezetkép zsánerszerűen megfogalmazott mellékfigurái. A képtér építészeti kulisszáinak formáihoz Sigrist ötleteket merített Jacques de Lajoüe tudományokat ábrázoló, Charles Nicolas Cochin által rézbe metszett képsorozatából is.

A líceumi kápolna kifestése Maulbertsch egyik utolsó nagy freskóalkotása. Eszterházy első elképzelése szerint a mennyezetkép a Jelenések könyvéből kiválasztott három vízióba ágyazva magasztalta volna János evangélista érdemeit. Magvát az a skolasztikus hagyományon alapuló gondolat jelentette, amely a szentek sorában a doktorokat, a szüzeket és a mártírokat a legérdemesebbek dicsőségével ruházta fel, és még nagyobb tisztelettel tekintett azokra, akik mindhárom tulajdonsággal bírtak. A püspök egyházmegyéje védőszentjének ezt a különös kiválóságát kívánta hangsúlyozni egy erősen spekulatív, irodalmias programban, amely még a barokk allegóriák világában gyökerezett. Majd tíz év elteltével maga is érzékelhette az elképzelés anakronizmusát, s bár a végleges mű is egy ősrégi képtípus, a mindenszentek ábrázolásának hagyományából merít, sokkal jobban illeszkedik azokhoz a képi sémákhoz és a felvilágosodás korának művészetfelfogását tükröző ábrázolóeszközökhöz, amelyeket könyvtár és a díszterem már elkészült mennyezetképein megfigyelhetők. Jellemző a szerződésbe foglalt kritérium: az alakok „a legnagyobb elevenséggel” legyenek megfestve.

Maulbertsch műve persze egyrésztől változatlanul a barokk mennyországvíziók formuláiból építkezik: a teofánia megnyíló felhős égbolton, az *empyreum* ragyogásában bontakozik ki és a szenteket retorikus gesztusokkal és arcjátékkal mint Isten boldogító látásában elmerülő, elragadtatott lényeket ábrázolja. A képen ugyanakkor mértánias rendben különülnek el Isten országának polgárai, és a kompozícióban igen hangsúlyos a nagy figurák perem mentén körbefutó galériája, amely Kracker és Sigrist mennyezetfestményén is meghatározó. Szent János immár „logikusan” csupán egyszer tűnik fel a képen mint a mennyország

lakója s egyben látnoka, ami biztosítja kitüntetett helyét az együttesben. A szentek karainak elkülönítése megfelel a tridentinus *Allerheiligenbildek* sémáinak, ugyanakkor az Ó- és Újszövetség alakjainak a Szentháromság két oldalán való, párhuzamos elrendezése, az előbbieket időrendi felsorakoztatása, és a magyar szentek önálló csoportban való szerepeltetése – bár a barokk mennyországkupolák ikonográfiájától sem volt idegen – kétségtelenül történeti dimenziót, egyfajta kronologikus rendet is visz a látomásba. A szentek révén megidézett történeti idő, az üdvtörténet ekként reprezentált folyamata olyan elem a programban, amely Maulbertsch loukai és prágai mennyezetképeivel rokon.

AZ ÉRTEKEZÉS TÉMÁJÁBAN MEGJELENT PUBLIKÁCIÓK

önálló kötet

Barokk mennyország. Vallásos képzelet és festett valóság. Maulbertsch freskói a váci székesegyházban. Budapest: Gondolat, 2009

tanulmány

Scorto e rilievo. Correggio és a festészet megjelenítő ereje. in: *In memoriam Hajnóczy Gábor.* Szerk.: Nuzzo Armando – W. Somogyi Judit. Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2008, 133-144.

A zirci ciszterci templom 18. századi liturgikus tere. in: *A ciszterci rend Magyarországon és Közép-Európában.* Szerk.: Guitman Barnabás. (Művelődéstörténeti műhely, Rendtörténeti konferenciák 5.) Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2009, 238-248.

Az újjáélesztett barokk. Maulbertsch illuzionizmusa és képi retorikája az 1770-es évek monumentális műveiben. in: *Késő barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch (1724-1796) és Josef Winterhalder (1743-1807).* Kiállítási katalógus. Szerk.: Jávor Anna és Lubomír Slavíček. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2009, 49-59.

Recentior Philosophia. A bölcsészeti fakultás ábrázolása Franz Sigrist egri mennyezetképén. in: *„Ez világ, mint egy kert...”* Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére. Szerk.: Bubryák Orsolya. Budapest, 2010, 671-684.

Egy delicióz allegória. Maulbertsch freskóciklusa a szombathelyi püspöki palotában. *Művészettörténeti Értesítő* 60. (2011) 1. 23-52.

Maulbertsch öröksége és a szombathelyi székesegyház mennyezetképei 1. Winterhalder mint Maulbertsch legjobb tanítványa – a szentély *Angyali üdvözlés* kompozíciója. *Művészettörténeti Értesítő* 60. (2011) 397-404.

Maulbertsch öröksége és a szombathelyi székesegyház mennyezetképei 2. Az új kihívás: a négyzeti tér boltozatának freskója. in: *„És az oszlopok tetején*

liliomok formáltattak vala.” Tanulmányok Bibó István 70. születésnapjára. Szerk. Tóth Áron. Budapest, CentrArt Egyesület, 2011, 137-146.

Maulbertsch és a tragikus festészet. A pápai plébániatemplom Szent István vértanú történetét ábrázoló mennyezetképei. *Művészettörténeti Értesítő* 61. (2012) 197-205.

“...nach dem Tegst gerichtet, ohne das Kunst mesige fallen zu lasen.” Still Life and *Trompe l’Oeil* Elements in Late Baroque Ceiling Painting. in: Geest en gratie. Essays Presented to Ildikó Ember on Her Seventieth Birthday. Ed. by Orsolya Radványi. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 2012, 44-51.

„*In Brenz gemahlen.*” A monokróm képmezők szerepe a késő barokk freskófestészetben. in: *Tanulmányok Kelényi György tiszteletére.* Szerk.: Farbak Péter – Jernyei Kiss János (= *Ars Hungarica* 39, Supplementum), Budapest, 2013, 106-111.

Látszatarchitektúra, trompe l’oeil, érzéki csalódás Maulbertsch freskófestészetének kései szakaszában. In: Szentesi Edit; Mentényi Klára; Simon Anna (szerk.): Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára: Stein auf Stein. Festschrift für Ferenc Dávid. Budapest: Vince kiadó, 2013. 475-484.

„Volt kor, midőn a' művészek így szeszélyeskedtek”: Franz Anton Maulbertsch és a kalocsai érseki palota kifestése. In: Gaylhoffer-Kovács Gábor; Székely Miklós (szerk.): Als Ich Can: Tanulmányok Urbach Zsuzsa 80. születésnapjára. Budapest: CentrArt Egyesület, 2013. 94-102.

Painted scene and feigned architecture in the ceiling paintings of the late-Baroque. *Periodica Polytechnica* 45: (1) 1–8. (2014)

Maulbertsch öröksége és a szombathelyi székesegyház mennyezetképei 3. A történet vége. *Ars Hungarica* 40/3 (2014) 318–337.

„Deludat oculos”: Die Dekoration der Jesuitenkirche zu Székesfehérvár. *Ars* 47/1. 51–61. (2014)

Johann Nepomuk Schöpf (1733–1798) Magyarországon Nagyvárad, Pécel, Buják. *Művészettörténeti Értesítő* 66: 191-200. (2017)

Az erények nemessége. Toposzok, exemplumok, teleologikus történelemolvasat Dorffmaister szigetvári mennyezetképén. *Ars Hungarica* 44. (2018) 17-28.

Pápa, Római katolikus plébániatemplom. In: Jernyei Kiss János (szerk.) *Barokk freskófestészet Magyarországon: I. kötet Fejér, Komárom-Esztergom és Veszprém megye*. Budapest: MMA, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, 2019, 314-337.

külföldön megjelent publikációk

Die performative Kraft der Deckenmalerei. Religiöse Erfahrung und Bildrhetorik im Spätwerk von Maulbertsch. in: *Ceiling Painting around 1700. Public and Private Devotion in the Towns of Central Europe and North Italy*. *Acta historiae artis Slovenica* 16. (2011) 237-245.

Pozzos Erbe im Spätwerk von Maulbertsch. Bildrhetorik, Bildsyntax, religiöse Erfahrung in den Fresken der 1770er Jahren. in: *Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*. Hrsg. v. Herbert Karner. Wien, ÖAW, 2012, 123-128.

Ingeniosa divinae Providentiae symbola: Die Wand- und Deckengemälde von Franz Anton Maulbertsch im Festsaal des Bischofspalastes in Szombathely / Steinamanger. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 42: 181-211. (2014)

Fresko, Rahmen, Ornament: Der Gesichtspunkt der Dekoration in den spätbarocken Freskenräumen. in: *Häuser und Allianzen – Houses and Alliances – Maisons et alliances*. Szerk.: Franz M. Eybl. (Das Achtzehnte Jahrhundert und Österreich, 30) Bochum: Verlag dr. Dieter Winkler, 2016, 125-136.

Die Welt der Bücher auf einem Deckenbild. Franz Sigrists Darstellung der Wissenschaften im Festsaal des Lyzeums in Erlau. in: *Bibliothèques, décors (XVIIe – XIXe siècle)*. Sous la direction de Frédéric Barbier, István Monok & Andrea De Pasquale. Paris: Éditions des Cendres, 2016, 145-154.