


262490



Gerevich Tibor.

Kolozsvári Tamás

az első magyar képtábla-festő

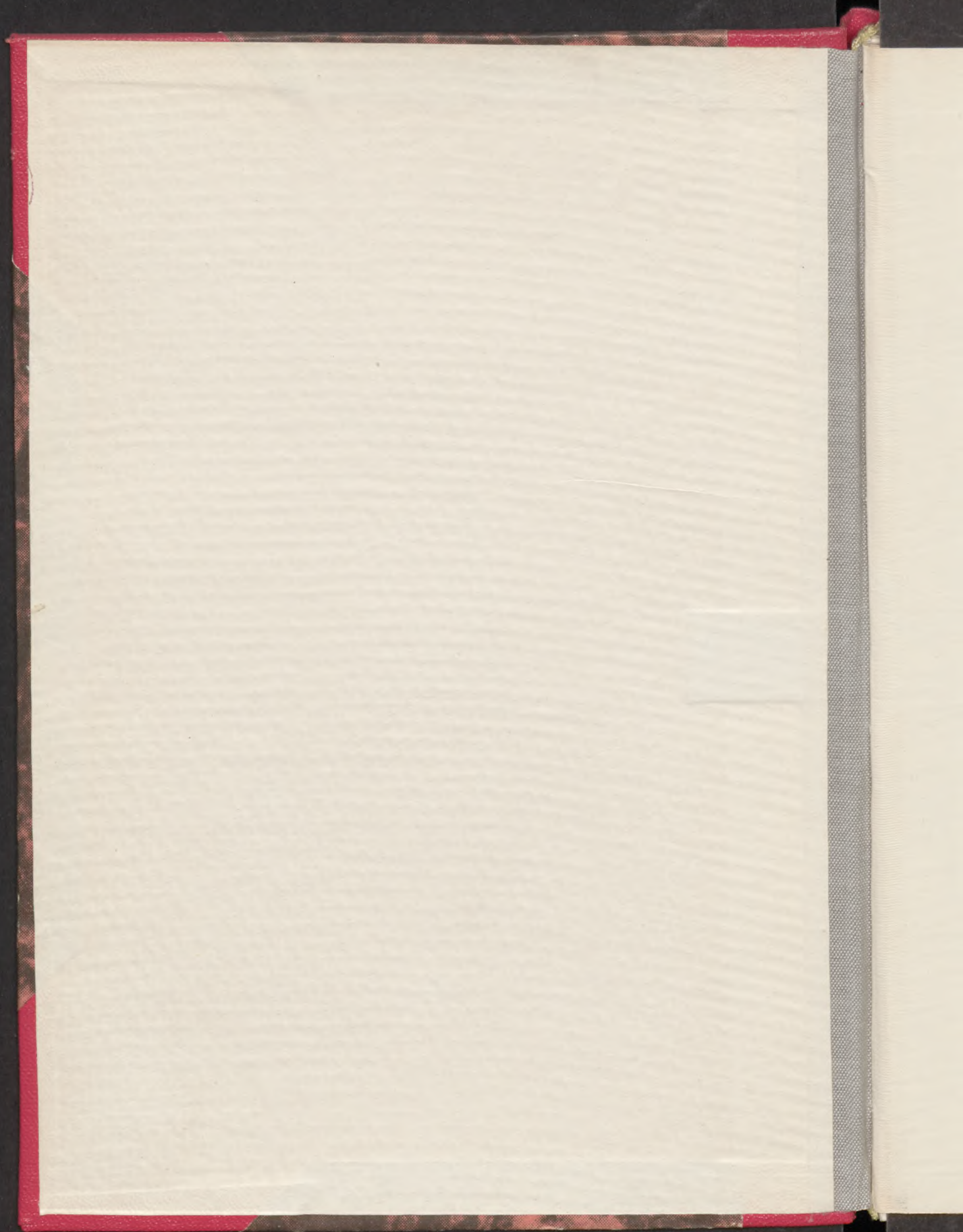


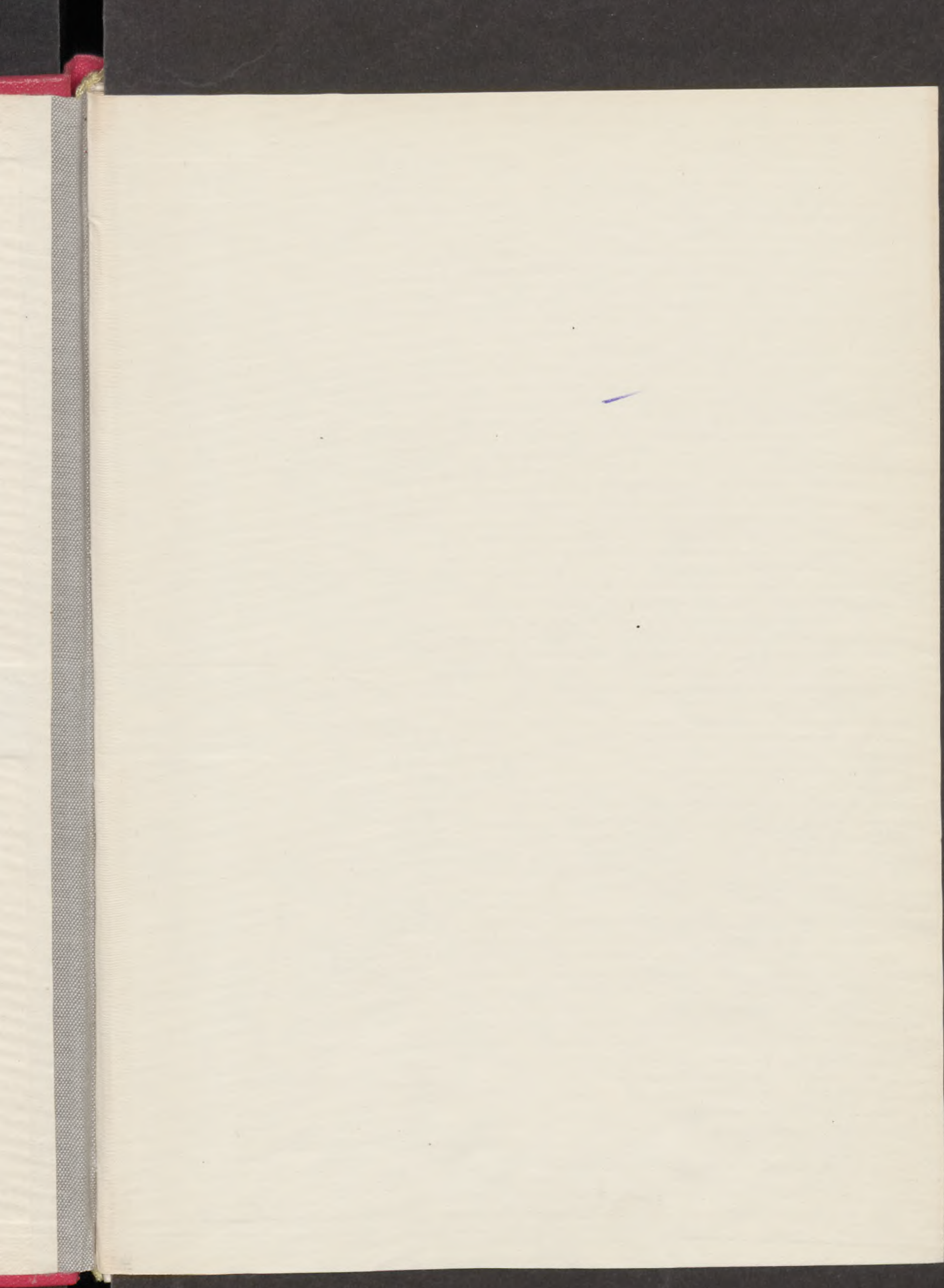
Thomas von Kolozsvár
der erste ungarische Tafelmaler
von

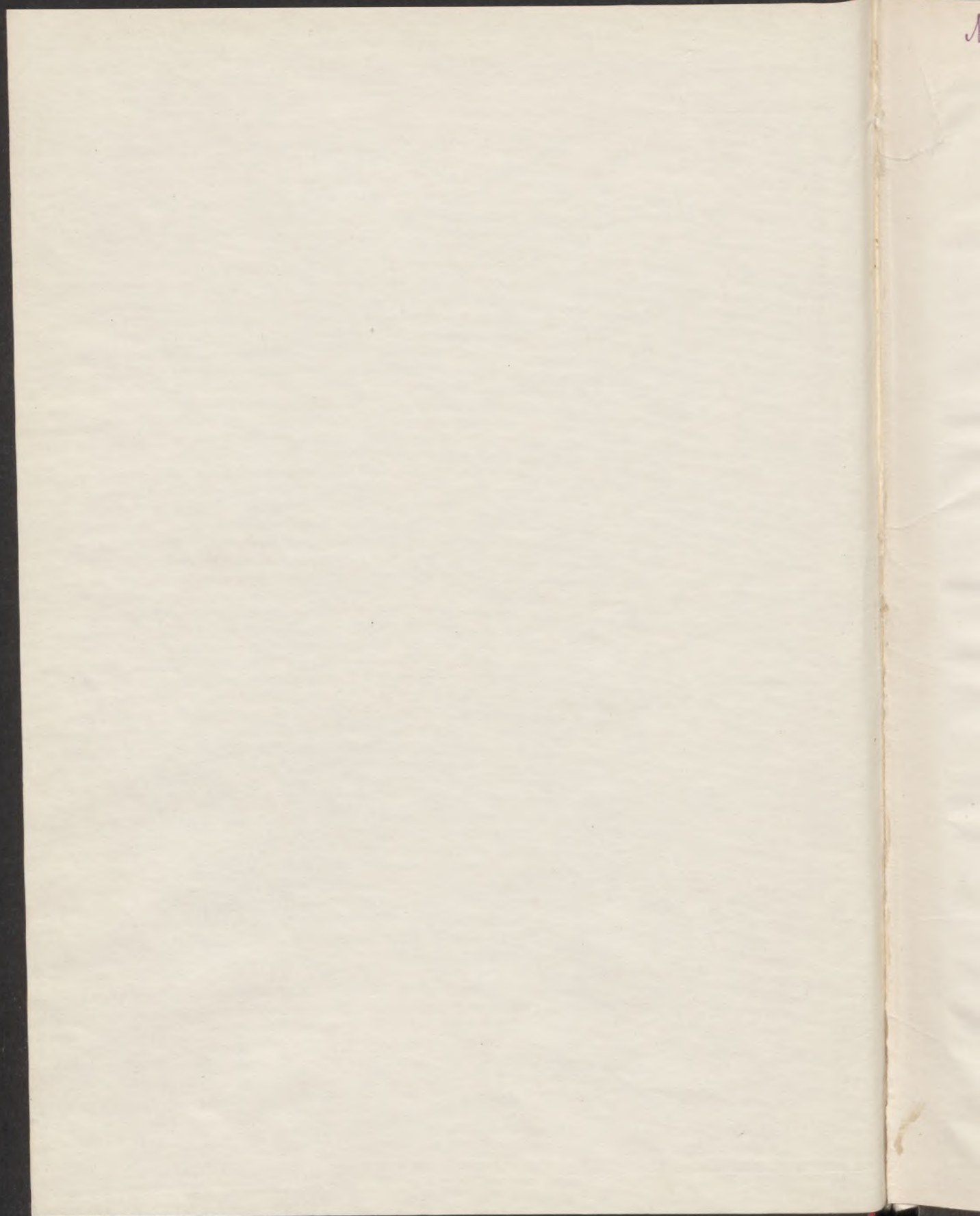
Tiberius Gerevich

Budapest
Franklin-Gársulat
1923.









*Nagyv. G. Klebelsberg Károly Miniszter Hrnud
mely Intellektuell a Herzó*

KOLOZSVÁRI TAMÁS

AZ ELSŐ MAGYAR KÉPTÁBLA-FESTŐ

IRTA

GEREVICH TIBOR

18 KÉPPEL, A SZÖVEGBEN ÉS 8 KÉPES TÁBLÁVAL

THOMAS VON KOLOZSVÁR (KLAUSENBURG)

DER ERSTE UNGARISCHE TAFELMALER

VON

TIBERIUS GEREVICH

MIT DEUTSCHEM AUSZUG, 18 TEXTABBILDUNGEN UND 8 TAFELN

BUDAPEST, 1923

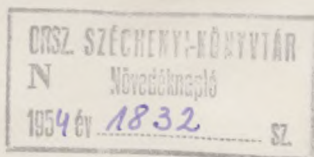
FRANKLIN-TÁRSULAT

MAGYAR IROD. INTÉZET ÉS KÖNYVNYOMDA

Különnyomat az *Orsz. Magy. Régészeti Társulat Évkönyvé-*
ből. I. évf.

Sonderabdruck aus dem *Jahrbuch der Ungarischen Archæolo-*
gischen Gesellschaft, Jahrg. I.

262490



FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.



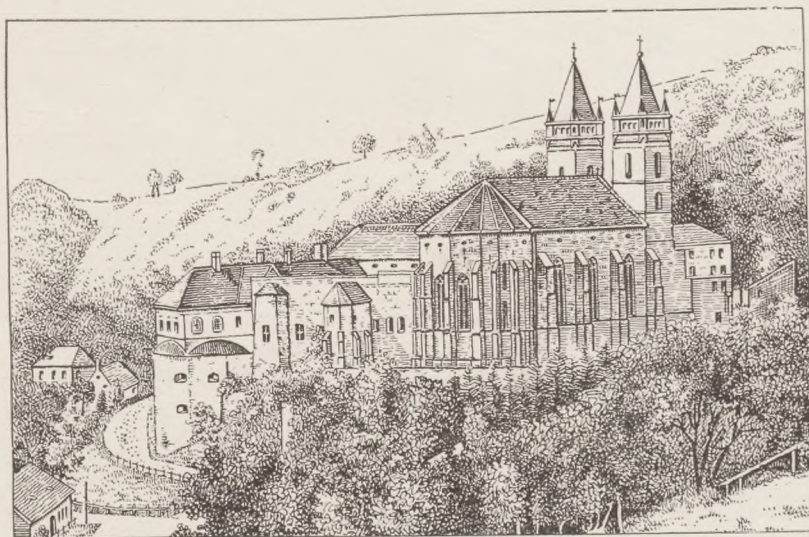
I.

Az esztergomi primási képtár nyolc képe a régi magyar művészetnek feledésbe merült kiváló alakjával: Kolozsvári Tamással ismertet meg.

A képek «Ismeretlen, Gentile da Fabriano modorában» elnevezés alatt, részben a velencei iskolába sorozva szerepeltek a képtár első katalógusában.¹ A legutóbbi újra rendezésnél úgy a méret, mint a stílus kétségtelenné tette a két csoportban külön felállított képek összetartozását. A nyolc tábla, az elveszett kilencedik híjjával egy tisztán festményekből állott szárnyasoltár rekonstruálását tette lehetővé. Az oltár festőjének megállapítására a következő körülmények vezettek.

A képtár leltárából kitűnt, hogy a képek a garamszentbenedeki monostori templomból származnak. A képtárban 1905-ben több nagybecsű középkori szoborral és későbbi festménnyel együtt tűz martalékául esett egy ugyancsak a garamszentbenedeki templomból előkerült, s a képtárhoz csatlakozó külön helyiségben a szobrok közt felállított feliratos és címeres predella, melynek rajzát, méretével és őrzési helyével (primási képtár) együtt szerencsére közölte Knauz garamszentbenedeki monografiájában.² (L. a fejléct.) A Knauz reprodukciójáról a következő felirat olvasható le: «Item istam Tabulam fecit fieri honorabilis vir dominus Nicolaus de sancto benedicto, filius Petri dicti petws, Lector et Canonicus ecclesie Jauriensis, Cantorque Capelle Regie maiestatis per magistrum Thomam pictorem de Coloswar || Ad honorem sancte et individue trinitatis et virginis matris gloriose et sancti Egidi et omnium sanctorum, ut ipsi intercedere dignentur pro anima eius et animabus parentum et consanguineorum et omnium benefactorum suorum

in conspectu domini nostri ihu. xpi. Amen. Anno domini. m. cccc° · xx° · vii°». A predella közepén négykaréju gotikus mezőben Zsigmond király címere, az egyfejű luxemburgi sas foglalt helyet, ami korántsem jelenti azonban, hogy Zsigmondnak a festmény rendeléséhez köze volna, hanem csak Zsigmond uralkodására utal, s bizonyára összefüggésben van azzal a körülménnyel, hogy a monostor akkori apátja, bolognai Miklós (1410—38) Zsigmondnak kedves embere és házi káplánja volt.³



1. ábra. A garamszentbenedeki templom és kolostor mai látképe.
(Akantisz V. rajza.)

Heutige Ansicht der Kirche und des Klosters von Garamszentbenedek.

A feliratból kitűnik, hogy azon képet vagy képeket, melyekhez a predella tartozott, a garamszentbenedeki születésű Miklós, Petwsnak nevezett. Péter fia, győri olvasókanonok, a királyi kápolna kántora rendeletére Kolozsvári Tamás 1427-ben festette. Minthogy a predella hosszmérete nagyjában egyezett a rekonstruált garamszentbenedeki szárnyasoltár középső nagy kép-táblájának hosszával,⁴ minthogy a Kálváriát ábrázoló középső kép balsarkában egy díszes egyházi ruhába öltözött donátor térdel, minthogy az egyik szárnykép a predellán említett, egyébként ritkábban előforduló Sz. Egyedet, egy másik a predellán meg-

nevezett donátor névszentjét ábrázolja, minthogy a festmények stílje teljesen megfelel a predellán megjelölt 1427. évszámnak, s minthogy végül Garamszentbenedeken más e korból származó kép nem került elő: kétségtelennek kellett tartanunk, hogy a predella ezen képekhez tartozik, s hogy következõleg a nyolc festmény Kolozsvári Tamásnak 1427-ben készült mûve. E következtetést továbbá a következõ érvek támogatják. A képek stílje magyar mestert sejtetett nemcsak azért, mert magyarországi templomból származtak, hanem még inkább azért, mert nem lehetett õket megnyugtató módon egyetlen külföldi iskolába se sorolni, dacára annak hogy rajtuk külföldi hatások ütköznek ki, még pedig földrajzilag egymástól távol esõ helyekrõl kiinduló és stílbileg egymástól különbözõ külföldi hatások. Ez a stílusbeli divergencia okozta, hogy a képeket régebben — figyelmen kívül hagyva oly külsõ körülményeket is, mint az alak, méret és lelõhely — nem vélték együvé tartozóknak s az iskola megnevezésében ingadoztak, elõtünk azonban épp a stílus belsõ ellentétei és nem egységes származása voltak jelei annak, hogy a képeket nem német és nem olasz, hanem ezek hatását egyesítõ magyar festõ festette. A nyolc kép eredetileg minden valószínûség szerint a garamszentbenedeki templom fõoltárát díszítette.⁵



2. ábra. Magyarországi festõ 1510 körül.
Vir Dolorum.

(A háttérben Garamszentbenedek látképe.)
Esztergom, Prímási képtár.

Ungarischer Meister um 1510. — Der Schmerzensmann. — Im Hintergunde Ansicht von Garamszentbenedek. — Gran, Primatialgalerie.

A Garam partján, regényes tájban, meredek hegyháton épült ősi bencés kolostort és templomot (1. és 2. ábra) I. Géza király alapította és építtette 1075-ben. Úgy a templom, mint a kolostor a XIV. sz. végén összeomlott, s az előbbi 1405-ben kezdték újjáépíteni, míg a kolostor ekkor még romokban hevert. A templom újjáépítésére és felszerelésére széleskörű áldozatkészséget kellett megmozgatni, amire következtetni enged VII. Ince pápának 1405.



3. ábra. Kolozsvári Tamás szárnyasoltárának rekonstrukciója. (Nyitva.)
Rekonstruktion des Flügelaltars von Thomas v. Kolozsvár. (Geöffnet.)

XI. 2-án kelt levele, melyben mindazoknak, kik az újjáépítés költségeihez hozzájárulnak, bűcsúkat engedélyezett. Ezen buzdulhatott fel a garamszentbenedeki származású Miklós győri kanonok is, midőn Kolozsvári Tamásnál a szárnyasoltárt megrendelte.

A szárnyasoltár középső nagy tábláját a Kálvária ábrázolása foglalta el, a belső szárnyképeken balról fent Krisztus az Olajfák hegyén, lent a kereszttétel, jobbról alul a passió folytatásaként a

Szent Agost

7

bari

feltámadás, fent zárókép gyanánt a mennybemenetel, a külső szárnyképeken pedig balról fent Sz. Benedek, alant Sz. Miklós, jobbról felül bari Sz. Miklós életéből vett egy-egy jelenet volt látható, míg az elveszett negyedik külső szárnykép tárgyát illetőleg találgatásra vagyunk utalva. Lehet, hogy a predellán említett és a ciklusba beleillő Mindszenteket ábrázolta, vagy egy további jelenetet Sz. Miklós legendájából, talán a három menyasszony jelenetét, mely régi festésztűnkben többször fordul elő az itt ábrázolttal együtt. Szárnyasoltárunk, a régi hazai szokástól eltérően nem csukott, hanem nyitott alakjában tűntette fel Krisztus kínszenvedésének jelenteit, s teljesebb művészi pompáját csak a nagyhétben bontotta ki (3. ábra), míg az év többi részén csukva volt, s csak a külső szárnyképeket engedte látni (4. ábra). Ennek magyarázatát abban keressük, hogy Garamszentbenedeken a passio-szertartások sajátos formáikkal különös jelentőségre emelkedtek, aminek több művészi maradvány közt a jelenleg az esztergomi bazilikában őrzött Úrkoporsó a legérdekesebb s hazánkban páratlanul álló emléke.

Nagyjában hasonló formájú szárnyasoltárokkal találkozunk a XV. sz. első felében a Rajnától az Alpeselekig; szokatlan azonban a felső záródás kettőshajlásu, ú. n. számárhátu íve.

II.

Valamennyi fönmaradt kép a naturalisztikus csirákat rejtő kései gotika Európaszerte általános stílusterkvésének bélyegét



4. ábra. Kolozsvári Tamás szárnyasoltárának rekonstrukciója. (Csukva.)
Rekonstruktion des Flügelaltars von Thom.
v. Kolozsvár. (Geschlossen.)

viseli, rajtuk e stílen belül mégis két különböző, s földrajzilag is más-más elhelyezkedésű irány jut érvényre.

A Kálvária és a Krisztus életéből vett többi jelenet nagyjában a német nyelvterületen Kölnőtől Bozenig, Hamburgig sőt Prágáig dívott stílt tükrözi. Átmeneti stíl volt ez, mely még a gotikában gyökerezett, de a naturalizmus öntudatos jelentkezésével már új korszakot nyitott meg. Végső gyökérszálai a XIV. századi francia miniatűrfestészet televény talajába nyúlnak le. Mint a tábla-festészet új stílje azonban nem francia földön, hanem német területen fejtett ki a XV. század első tizedeiben. Vitatott kérdés, vajjon pontosabban melyik vidéken alakult ki, a Rajnánál-e, vagy a bodeni-tó környékén, Tirolban, vagy a IV. Károly császársága alatt német és olasz mesterek közreműködése folytán hatalmas művészeti lendületet vett Prágában? Nézetünk szerint nem lehet az Alpokon-túli új stílt egyetlen iskolára, még kevésbé mesterre visszavezetni. Kétségtelen, hogy a felsorolt iskolák mindegyike lökést adott a fejlődésnek, hatásaik kereszteződtek, kitermelt motívumaik vándoroltak és helyileg színeződtek. Ha az egyes iskolák része az új alakulásban nem is volt egyforma, az új stíl egyszerre több helyen jött létre, igazi megindítója mindenütt az új világszemlélemből fakadó új művészeti szemlélet volt.

Párhuzamosan a keresztény művészet klasszikus földjén, Italiában, s kivált annak északi részén is indult megoly stíl-fejlődési folyamat, melyet a német átmeneti stíllel közös nevezőre hoz az a körülmény, hogy ott is a kései gotika internacionális stílselemeivel keverten s részben francia ösztönzésre bukkannak elő az új naturalisztikus törekvések. Az olasz, helyesebben észak-olasz átmeneti stíl kevesebbet merített a francia miniatűr-festészetből, mint a német, ennél autochtonabb s későbbi virágzása épp ezért dúsabb volt. Inkább volt egyéniségekhez kötve, mint az Alpeseiken túli átmeneti művészet, ami szintén hozzájárult későbbi gazdag kifejléséhez. Főként Lombardiában és Velencében terjedt el. Korán érintkezésbe jutott a reneszánszt az olasz trecento előzményeiből előkészítő stílustörekvésekkel, melyek Rómából, Sienából és Firenzéből indultak ki. Egyik legnagyobb hatású kezdeményezője, Gentile da Fabriano is Középolaszországból, Umbriából származott s vitt művészetével umbriai és sienai elemeket északra.

Ennek az olasz átmeneti stílnak és jelesül Gentile da Fabria-

nonak hatását árulja el Kolozsvári Tamás oltárának több részlete és különös mértékben a Sz. Benedek és Sz. Egyed életéből vett két jelenet.

III.

Az egyes képmezők részletes tanulmányozása Kolozsvári Tamás művészi egyéniségének pontosabb megismeréséhez vezet. A legnagyobb, középső képtáblán kezdjük, s a passio cselekvényi sorrendjében folytatjuk.

*Kálvária.*⁶ (I. tábla.) Nagyjában a szokásos ábrázolás, a két lator nélkül. Középen Krisztus a keresztfán. Feje előre hajol, a hosszú rúdon nyújtott ecetes szivacs fölé. Longinus lándzsáját élesen a szívnek szegzi, amelyből épúgy mint kezeiből patakzik a vér. Jobbra és balra két erősen zárt csoport sorakozik, melyeket fönt égnek meredő zászlók⁷ és lándzsák lazítanak meg. A jobb-oldali csoport sisakos lovaskatonákat tüntet fel, élükön a díszesen öltözött római századossal; előtte mondatszalagon a következő felírás: «Vere filius dei erat iste» (Matth. 27. f. 54.). Baloldalon Mária, János és a három sirató asszony csoportja, mögöttük lovasok.⁸ Legelől a jobb sarokban két pribék; a balsarokban térdelve, imára kulcsolt kezekkel a donátor, előtte írásszalagon: «Domine ihesu christe adoro te in cruce pendentem spineam coronam» [portantem?]. (Johan. 19. a. 5. Jesus portans coronam spineam.) A két csoportot jobbról a századosnak Krisztusra mutató jobb keze és a Krisztus felé öklét rázó, zsidókalapos suhanc, balról a szivacsot felnyújtó alak és Longinusnak átlósan elhelyezett lándzsája köti össze a feszülettel, miáltal a művész a képalkotásnak a két fő csoport zártságától veszélyeztetett egységét biztosítja.

A kompozíció a korhoz képest meglepően fejlett. Úgy formailag, mint lelkileg egy középpontra: a kiszenvedő Megváltóra van összpontosítva. Az egyik síró asszony és a két pribék kivételével valamennyi alak Krisztus felé fordul. Krisztus övéi arcáról a fájdalomnak és szeretetnek megkapóan éreztetett kifejezése sugárzik. Az elalélt Máriát az egyik szent asszony és a kedvelt tanítvány támogatja, aki ugyanakkor merész mozdulattal fordítja heroikus szép fejét Mestere felé. A művész hatásosan ábrázolja a kép szélén elhelyezett síró asszonyt, aki fájdalmában magába borult, bő köpenyével félig eltakarja arcát, mintha vele akarná könnyeit szárítani. A késő középkori művészetnek főként a szobrászatban

előforduló kedvenc típusa ez, rokon a francia szobrászat *pleurants*-jaival, az *Arca di San Domenico* (Bologna), sőt Giotto assisi és páduai freskóinak némely alakjával, anélkül, hogy bármelyiknek utánzata lenne. Az ily alakokat, ha egymástól nem is mindig függetlenül a kor művészi érzése és közös kifejezési akarata teremtette. A szenvedő lelkek mélyéről buzgó drámaisággal szemben, mely e nemesen komponált csoportot áthatja, a mögötte álló csoportot elevenebb mozgalmasság és nyers indulat jellemzi. Az egész kompozíción sűrített és magas fokra hevített drámaiság lüktet végig. A művész a jelenetet nemcsak szcenikailag oldotta meg tudatos számítással, hanem tartalmi és lelki hangulatát is éreztetni tudta. Kellő erővel rendelkezett annak kifejezésére, hogy itt Krisztus tragédiája tetőpontját éri el.

Ikonográfiai fejlettséget tanúsít, hogy a katonák mind lóháton ülnek. A XIV. században rendszerint gyalogosan ábrázolják őket, bizonyára a könnyebb megoldás kedvéért. A XV. század első tizedeiben csak egy-egy alakot ültetnek lóra, többnyire a századost. A művészi ábrázolási képességet mindenesetre erősebben próbára tevő azzal a megoldással, melyet Kolozsvári Tamás választott, e korban ritkán találkozunk; német földön a század közepén és második felében terjed el.

Krisztus törzse és dereka a test tengelyéből jobbfelé erősen kimozdul, ami azonban már nem a gótikus corpusok modoros kilengése, hanem ellenkezőleg, a művészi naturalizmus jele: szerves folyománya annak a funkciónak, hogy Krisztus a szivacs fölé hajol. A gótikus feszületeknél egyébként sem a törzs, hanem — a lábak összehúzása következtében — a térd szokott a keresztfától elállani. Kolozsvári Tamás ábrázolási módja kivétel a maga korában, s egyéni felfogásra vall. A legtöbb korbeli feszületen Krisztus mereven kinyújtott teste egyenesen függ. A corpusnak a garamszentbenedekihez hasonló, de belső indokolást nélkülöző mozdulatával találkozunk az erlangeni egyetemi könyvtárnak 1440 körüli időből származó s a brixeni iskolába tartozó miniatűrjén.

Bár a Kalvária morfológiailag nagyjában még a gótikus formai ideált követi, a corpuson kívül egyéb naturalisztikus tünetek is jelentkeznek rajta. Jellegzetes gótikus vonás még, hogy Mária és János testtartását nem az organikus szükségszerűség, hanem a dekoratív hatás szabja meg, hogy a hosszan lecsüngő, helyenként hengeresen képzett ruharedőzet elsősorban vonalritmikára törek-

szik, hogy a jobboldali katonák csoportját a művész egymásra halmozódó sisakokkal szemlélteti, fogyatékos térérzékről téve ehelyütt tanuságot, s régies az a mód, ahogyan a távlat mellőzésével a legelső térben elhelyezett mellékalakokat a távolabb álló alakoknál, sőt a háttér statisztáinál is kisebbekre rajzolja. De a korviselet tekintetbevételével, a Krisztust fenyegető alak hirtelen mozdulatának helyes megfigyelése, ennek, valamint a szintén genreszerűen beiktatott két pribéknek realizisztikus felfogása már az új művészi gondolkodásról tesz vallomást.

*Krisztus az Olajfák hegyén.*⁹ (II. tábla.) Krisztus szűk színpadon, egészen az előtérben térdel. Mondatszálagján «Pater [mi] si possibile est, transeat [a me] calix iste» (Matth. 26, 39.) felírás. A művész ötletesen segít a képfelületnek az oromzáródás következtében korlátozott voltán. Az e jelenetnél szokásos kelyhet tartó anglyalt elhagyja, s tovaröptét a kép felső bal sarkában előtűnő dekoratíven csipkézett felhővel jelzi, az inkább ciboriumnak beillő kelyhet pedig egy szikla egyenesen lementszett lapjára helyezi. Szcenikailag igen érdekesen oldja meg a három tanítványnak a sziklák közé szinte beágyazott alakját. Éppen hogy a legszükségesebb alakokra szorítkozik. De ezek széles és részletesen leírt tájban foglalnak helyet. A sziklás hegyoldalt dús és levelenként megrajzolt lomboszat szegi.

A térábrázolás szempontjából ez a passió-sorozatnak művészileg legfejlettebb s invencióban legegységibb képe.

*Keresztvitel.*¹⁰ (III. tábla.) A Kálváriához hasonlóan sok alakos ábrázolás. A művész itt is tömegjelenetet ad. A tömeget azonban kielégítőbben, sőt korához képest rendkívüli ügyességgel érzékelteti.

A menet gyorsan halad előre. Krisztus nagyokat lép, s a kötelet tartó poroszló lépése is pompásan kifejezi a sietést. Érezzük, hogy a dráma rohamosan közeledik a végkifejlés felé. A legtöbb alak akcióban van. Taglejtésük, gesztusuk, mimikájuk együttesen fokozza a kifejezés erejét. Az egyik katona öklével a Megváltóra készül sújtani, a másik botjával nógatja, lándzsa és fejsze emelkedik magasba. A pribék erélyes mozdulattal csavarja balkezére a Krisztus derekára kötött kötél végét. A tömegben egy izgatott öreg (Arimathiai József?) élénken gesztikulál. A törpe Ciréni Simon két kézre nyalábolva segíti vinni a keresztet. Minden kéz tesz valamit, s minden arc lelkiállapotot fejez ki. Nagyszerű a

felső bal sarokban álnok bosszúval összenéző farizeusok csoportja. Ebből a nyers társaságból mint fehér liliom virít elő Mária poétikusan jellemzett alakja. Fájdalmában is szép arcát bánatosan bal kezére hajtja, jobbában finom szegélyű zsebkendőt tart könnyedén. Krisztus hátrafordul anyja felé; az övéihez fűződő lelki kapocs itt époly bensőséggel jut kifejezésre, mint a Kálvária jelenetén;



5. ábra. Kölni mester a XV. század elejéről. Krisztus mennybemenetele. (Oltárszárny része.)

Kölnischer Meister vom Anf. d. XV. Jhdts.
Köln, Schnütgen-gyűjt.

beszédre nyíló ajka előtt a következő feliratot tartalmazó írásszalag lebeg: «Filie iherusalem nolite flere super me sed filios vestros.» (Luc. 23, d. 28.)

Mindenesetre magasabbrendű művészettel állunk szemben, mely a megszokott ikonográfiai közlésen túl a lelkiséget megkapóan tudja tolmácsolni. A képben megnyilatkozó lelki elem — a művész lelki alkatának vetülete — élesen különbözik a formailag rokon német művészetnek kifejezésbeli jellegétől. A drámai alakok jellegzetessége nem fokozódik nyersséggé, formában pedig rúttá és groteszkké, mint a korbeli német passió-jeleneteken, így pl. a Kolozsvári Tamással hasonló időben működött Meister Francke művein. Krisztust nem torzítja el a fájdalom, rettentő helyzetében is megőrzi isteni fönségét. Isten marad. Érezzük

a megváltás emberfölötti tettének közeledtét. Nem válik önmagával tehetetlen, közönséges delikvenssé, mint annyi német keresztúti jeleneten. Mária gyöngéd liraisága viszont nem lágyul sentimentalizmussá, mint a végletek közt csapongó német művészetben. Kolozsvári Tamás felfogásában a magyar lélek egyensúlyozottsága, bátor aktivitása mellett is józansága szólal meg.

Miként a Kálvárián, úgy ezen a képen is régi formai vonások

új törekvésekkel elegyednek. A bő ruharedők játékos vonalvezetése a középkorra utal. A katonák páncélos és sisakos korviselete és fegyverzete a realisztikus ábrázolás új jegyei. Máriának és kísérőjének arctípusa a gótikus szépségideálnak hódol. Krisztus nemes feje alapjában a késő középkor *beau Christ*-je. A katonák és a farizeusok közt azonban már egyénített fejek tűnnek elő.



6. ábra. Kölni mester a XV. sz. elejéről. Szárnyasoltárka, az egykori hamburgi Weber-gyűjt.-ben.

Köln. Meister vom Anf. d. XV. Jhdts. Ehem. Samml. Weber, Hamburg.

A belső jellemzés tekintetében a passió-jelenetek közt ez a legkiválóbb.

*Feltámadás.*¹¹ (IV. tábla.) A jobbkezével áldó, baljában zászlót tartó Krisztus kilépése a gótikus alkatú koporsóból ikonográfiailag nem mond újat, mégis kiemelendő a lépés elevenisége és meggyőző funkcióbeli éreztetése. Krisztus alakja nagyrészt át van festve; a fejlett anatómiai részletek a restaurátor számlájára

könyvelendők. Feltűnik a két ór jól megfigyelt, realiztikus ábrázolása. Egyéni ötlet a koporsó hátsó peremén térdeplő és kendőt tartó két bájos angyal és a hatalmas dicskorong. Az angyalok formailag a régebbi repertoirehoz tartoznak. A háttér megoldása kompromisszum a régi és az új között. A csipkézett szegélyű sűrű lombok a tájképi környezetet naturalisztikus módon szemléltetik és egyúttal a tér illúzióját növelik; az eget régiesen jelképező arany háttérnek csak csökevénye maradt meg. Hasonló háttérrel találunk az Olajfák hegyén, továbbá a Sz. Bernátot, illetve Sz. Egyedet ábrázoló külső szárnyképeken, míg a többi passió-jelenet pusztán aranyháttérrel bír.



7. ábra. Felsőmagyarországi (szepességi?) festő 1420 körül. Krisztus mennybemenetele. (Predella-részlet.) Esztergom. Prímási képtár.

Oberungarischer (Zipser?) Meister, um 1420. — Teil einer Predella. — Gran, Primatialgalerie.

*Krisztus mennybemenetele.*¹² (V. tábla.) A kép megszerkesztése kölni mintákra, különösen a Schnütgen-gyűjteménynek egy a XV. század elejéről származó oltárszárnyára (5. ábra) és az egykori Weber-gyűjteménynek valamivel későbbi egyik kis triptychonjára (6. ábra) emlékeztet. Kúpalakú szikla körül térdel Mária és a tizenkét apostol. Szabadabban és változatosabban helyezkednek el, mint a két kölni képen. Mária és Péter

jobban ki van emelve; az előbbi a baloldali, Péter a jobboldali csoport élén helyezkedik el. A művész a háttérben előtűnő apostolfejeket merész rövidülésben ábrázolja s e szempontból is fölébe emelkedik a kölni mesternek. A mennybe lebbenő Krisztus ábrázolásában a képmező alkata a XI–XII. századi miniatürfestészetből visszamaradt régies séma választására kényszeríti; dekoratív stilizált felhők közül Krisztus alakjának csak alsó része látszik ki. A felső jobb sarokban ugyancsak felhők közt megjelenő angyal

arctípusban és testtartásban rokon a Schnütgen-féle Mennybemenetel angyalaival, baljában azonban pálmát és a következő feliratot feltüntető írásszalagot tart: «Viri Galilæi quid admiramini aspicientes in cœlum». (Act. apost. I, 11.) Kölni példákra vezetendő vissza a mennybe szálló Krisztus lábnyomának a sziklatetön megjelölése is.

A Mennybemenetel ábrázolását hasonlóan, de művészeileg kevésbé fejlett módon oldja meg a primási képtárnak egy 1420 körül keletkezett, hármass osztatú predellája, mely a szalonnai (Borsodm.) frískókból ismeretes Szepesi Andráshoz közel álló, hihetőleg szepességi festő műve (7. ábra). Ezen az alakok a sziklás hegy körül zárt körben szorosan sorakoznak egymás mellé, s köztük térdel Mária mellett Magdolna is. Krisztus alakjából itt is csak tunikájának alsó része és lába látszik. Az angyal hiányzik.

A garamszentbenedeki passió-jelenetek stílje a rajnai művészethez s jelesül a kölni iskolához áll a legközelebb, ahonnan Kolozsvári Tamás művészi fejlődése kétségkívül kiindult. A női alakoknak nem mindig keresetlen kecsessége, a hosszan leomló ruharedőzet képzése, a ferde szemvágású Krisztusnak, a magas homlokú Jánosnak, valamint az angyaloknak arctípusa, a csuklónál rendkívül keskeny kezek és a vékony, orsószerű ujjak a rajnai festészetnek francia eredetű s a Klára-oltár második mesterétől 1400 körül világosan megfogalmazott sajátosságai. Kolozsvári Tamás a rajnai iskolától oly jellegzetesen képviselt átmeneti stílt egyénien továbbfejlesztette, s annak magyar változatát létrehozni segítette. Alakjai a kölnieknél erőteljesebbek és cselekvőbbek. Formai megmintázása plasztikusabb. Általában nagyobb a valóság iránti érzéke és átgondoltabb természeti megfigyelése, ami szellemi alapalkatának és a szárnyasoltár többi darabján nagyobb erővel megnyilatkozó olasz hatásnak az eredménye. Jelenetezése a korbeli rajnai képeknél áttekinthetőbb, s a kölcsönkért ikonográfiai sémákat ebben az értelemben alakítja át. A kissé felszínes rajnainál mélyebb belső kifejezése és lelki jellemzése. Rokonvonásokat árul el nemcsak a rajnai, hanem a többi német és az osztrák iskolákkal, ami természetes, hiszen az a stíl, amelynek széles folyamából egy csatornát Magyarországra vezetett, európai stíl volt. Mégsem kell minden típusnál és részletnél kölcsönzést feltételeznünk. E korban — sokkal inkább, mint más időben — gyakran fordul-

nak elő a különböző nemzetek művészetében rokontípusok és alakok, amelyek ugyanegy, internacionális stílakaratnak egymástól távol született és nem egyszer hosszú vándorutakat megtett gyermekei. A keresztfa alatt síró asszony típusának, egymásról nem tudó rokonaira már rámutattunk. Simonnak alter egoja Meister Francke egyik hamburgi képén (1424) és több ezer kilométerre a Bozen melletti Kampill egyik freskóján (XV. sz. eleje) bukkan elő. Kolozsvári Tamás Jánosának heroikus fejtípusát a bécsi udvari múzeumnak valamely vándorlegénytől készített mintakönyvén és — más hajviselettel — a müncheni bajor nemzeti múzeumban őrzött s ugyancsak a XV. sz. elejéről származó pöhli oltár Kalváriáján látjuk viszont.

IV.

Kolozsvári Tamás a passió-jelenetek kötött ikonográfiájával ezek stíljét is magával hozta nyugatról, míg a három szent jeleneteinél szabadabban érvényesíthette olasz tanulmányait s tovább mehetett azon az úton, mely az új realisztikus művészethez vezetett. Már bari Sz. Miklósa olasz atmoszférában mozog, Sz. Benedeket és Sz. Egyedet ábrázoló képeinél pedig egészen közel jut az olasz korai reneszánsz-festészet egyik vezető mesteréhez, Gentile da Fabrianohoz.

Bari Sz. Miklós — a magyar népfantázia kedvelt Mikulása — a régi magyar szárnyasoltárok egyik legnépszerűbb alakja. Legendáját főként felvidéki szárnyasoltárainkon ábrázolták a XVI. században sem csökkenő kedvvel. Ugyancsak gyakran találkozunk vele az olasz művészetben, s Olaszországból tiszteletével ikonográfiája is eljutott hozzánk.

A garamszentbenedeki kép (VI. tábla.) Miklós legendájának azt a jelenetét ábrázolja, amint a szent püspök az éhínséggel küzdő Myra kikötőjében megállítja az Alexandriába gabonát szállító hajóst, s a város lakosságát megmentendő, csodálatos módon megszorítja a gabonát, hogy Alexandriában, a császár raktáraiban a lemérésnél ne mutakozzék hiány. A művész élénk gesztusokkal kíséri a hajósnak és a szentnek iratszalagokra jegyzett párbeszédét. Az előbbi iratszalagján a következő szavak olvashatók: «Non audemus pater quia mensurare oportet etiam nos in horrea imperatoris reddere». Miklósén pedig: «Facite

nunc quod dico et vobis in dei virtute promitto quod nullam minorationem habebitis apud regium [exactorem]». ¹³

Az elbeszélés eleven és világos. Ellentétben a német művészethez kapcsolódó passió-képekkel, kevés alakot szerepeltet: a püspököt, a hajóst és segédjét s mindössze három városbélit, kik a szent kíséretében a lakosságot képviselik. Az elbeszélés ezen ökonómiájában az olasz iskola elvi tanítása gyümölcsöző, közvetlen kölcsönzés vagy utánzás nélkül. Művészünk egyénien



8. ábra. AMBROGIO LORENZETTI.
Jelenet bari Szent Miklós életéből.

Szene aus dem Leben des Heiligen Nikolaus von Bari.
Firenze, Accademia.

oldja meg feladatát. Az egyes alakokban is megnyilatkozik olasz orientációja. Természetes tartásban jelennek meg, a passió-jelenetek szereplőinek gótikusan kilendülő testtartásával szemben. Miklós biztosan áll lábán, tunikájának alja egyszerű töréssel lapul a földre s nem alkot nyugtalan vonalakban alakígyózó uszályt. A ruharedők a test formáit követik, ritmikájuk meghiggadt.

Az előző szárnyképekhez mérten fejlettebb művészi gondolkodásra vall a tér elképzelése. A művész a teret az előtérből meggyőzően fejleszti a mélybe. A tér illúzióját nemcsak azzal növeli, hogy az alakokat hátrafelé fokozatosan kisebbekre rajzolja, hanem

— a szent mögött elhelyezett alakoknál — olasz recept szerint elvágással is. A változatos elemekből (szárazföld, tenger, város, hegy, vegetáció) álló környező teret realiztikus szemléltetéssel ábrázolja. A passió-jeleneteknek, a lezáró dekoratív kárpit szerepét játszó arany háttére itt csaknem teljesen eltűnt, s szerényen húzódik meg a kép felső peremén, a háztetők fölött. Az épületek, dacára egy-egy északi architektonikus motivumnak — mint a kétszer előforduló hegyes oromfal és a középső épület kapukivágása — nagyjában olaszos benyomást keltenek. A helyszín ábrázolása mégis különbözik a Miklós-legenda hasonló olasz jeleneteitől. Ambrogio Lorenzetti (8. ábra.) vagy a Kolozsvári Tamással nagyjában hasonló korú Fra Angelico tipikus olasz szemlélettel széles tengert ad, mely a tér legnagyobb részét elfoglalja, s melyen hatalmas vitorlások hozzák a várva-várt gabonarakományt, s ezt csolnakokon szállítják partra. A magyar művész a tengerből csak egy szűk öblöt láttat, a hajókat elhagyja, s beéri a parthoz ért és néhány zsákkal megrakott első csolnakkal, mellyel mindent elmond. Az ő természeti benyomásaitól a tenger távolabb állt, sőt talán kívül is esett, bár szentbenedeki oltárának több részlete tanúságot tesz róla, hogy az olasz művészet nemcsak hatott rá, hanem Olaszországban maga is megfordult.

A hátralévő két képmező stílbelileg oly szorosan összetartozik, hogy közösen tárgyalhatjuk őket.

*Szent Benedek.*¹⁴ (VII tábla.) Benedek Subiaco közelében remeteségbe vonult. Husvét van. Barlangjában ül s az olvasásból élénken felfigyel egy presbiter közeledtére, aki isteni látomásból kifolyólag a husvét alkalmából ételt hoz neki. A művész, az előbbi képhez hasonlóan írásszalagokra jegyzett párbeszéddel élénkíti az ábrázolást. «Serue dei surge et sumamus cibum quia hodie pascha est» — olvassuk a presbiter írásszalagján, s rá a választ a szent jobbkezeivel tartott rotulus közli: «Scio pascha est quia te merui hodie videre.»

A barlang fölött, a szikla tetejéről kötélén kancsóban italt és hozzákötött zacskóban ételt bocsát le Romanus barát, aki Benedeket szerzetesruhába öltöztette volt, s aki egyedül ismerte rejtkehelyét, hol szerény eleségének félretett maradékával őt naponta felkereste. A szikla oldalából egy ördög bújik elő, s csákkánnyal vág a kötelének, meg akarva hiúsítani, hogy az étel a szenthez jusson.

*Szent Egyed.*¹⁵ (VIII. tábla.) A szent hitvalló a vadonban remetéskedik, ahol egy nöstényszarvas tejével táplálkozik. Arra vadászik Flavius gót király kíséretével, s üldözőbe veszi a szarvast, amely a szenthez menekül s lerogy eléje. Egyed az ég oltalmát kéri a hű állat részére, s íme a király íjja elpattan, a nyíl pedig nem a szarvast, hanem őt magát éri.

A művész az egy jelenetre sűrített cselekvény nagyobb érthetősége és elevensége érdekében a vadászó gót királyt lövésre kész íjjában nyíllal ábrázolja ugyanakkor, midőn a nyíl már a szent mellébe fúródott.

Miként Sz. Miklós, úgy Benedek és Egyed jelenete is racionális térbe vezeti a szemlélőt. A színtér azonban ez utóbbiaknál nem város, tehát nem architektonikus, hanem szabadtéri: az egyik esetben sziklás előtér, a háttérben erdővel, a másikban sűrű erdő, virágokkal teleszórt kis tisztással s a háttérben monostorral. Az alakok testtartását és mozdulatait a művész e jeleneteknél is valószerűen és okozatosan ábrázolja. Kitűnően figyeli meg Benedek nyugtalan ülését s szinte érezteti, hogy a következő percben az étel után nyul. Jól adja vissza a presbiter siető lépését és kínálását, s meggyőzően érezteti a kötelet alábocsátó Romanus barát kezeinek funkcióját. Nem kevésbé kifejező Szent Egyednek szelíd nyugalommal ülő alakja. Vérző sebe dacára fájdalmat nem árul el, akárcsak az olasz festőknek boldog arccal szenvedő, rokon felfogással ábrázolt Szent Sebestyénjei; lelke transzcendentális magasságokban jár, ahová a testi szenvedés nem ér.

Szent Egyed jelenetén az alakok távlatilag helyesen vannak rajzolva, ami a térhatásnak nagy előnyére válik. Benedek jelenetén ellenben a perspektiva ingadozó. Az előtérbe helyezett presbiter kisebb, mint a középtérben helyet foglaló szent; a művész az új térszemlélet rovására engedményt tesz azon régies felfogásnak, mely a fő alakot azzal is igyekezett kiemelni, hogy függetlenül a térbeli elhelyezéstől a többinél aránytalanul nagyobbra mérte. Önmagában nagyszerű és meggyőző azonban az erőteljesen megformált sziklabarlangban ülő Benedek térbe helyezése. Sokkal sikerültebb és szemléletesebb, mint e témának legismertebb olasz variánsán, Don Lorenzo Monacónak nem egészen másfél évtizeddel korábbi időből származó predelláján, mely az olasz mesternek a firenzei S. Maria degli Angioli számára festett nagy oltárképéhez készült (9. ábra). Ezen a sziklák nem alkotnak zárt barlangot. Bene-

dek két sziklafal közé helyezett alacsony sziklacsonk előtt térdel. A vegetális elem ábrázolása is fogyatékosabb, mint Kolozsvári Tamásnál, s a háttérben néhány lombra, a középtérben pedig három zsenge fára szorítkozik. Romanus barát a garamszentbenedeki képhez hasonlóan hajol a hátsó szikla fölé és zsinagre erősített kosárban ereszti le az eleséget; akciója azonban ennél erőtlenebbül van kifejezve. Művészileg kezdetlegesebb az olasz mester képe abban a tekintetben is, hogy ugyane képmezőn, ugyanegy térben



9. ábra. LORENZO MONACO. Jelenetek Sz. Benedek életéből.

Szenen aus dem Leben des Heil. Benedikt.

Firenze, Uffizi.

Benedek legendájának másutt lefolyt másik jelenetét is ábrázolja. Még naivabbul képzelte el Benedek barlang-jelenetét Spinello Aretino a firenzei S. Miniato al Monte sekrestyéje számára 1387 körül festett freskóján, ahol a barlangot a sziklába szabályszerű köralakban vájt üreg jelképezi, s ahol egyazon térben szintén két jelenet játszódik le (10. ábra).

Kétségtelen, hogy Kolozsvári Tamás e jelenetnek épúgy, mint a bari Miklós jelenetének ikonográfiáját Olaszországból hozta magával, a kapott sémát azonban egyénien használta fel. Fel

kell tételeznünk, hogy ismerte Lorenzo Monaco predelláját, mint-hogy a két ábrázolás a különbségek dacára is közel áll egymáshoz, s mert a szikláknak Kolozsvári Tamás több szárnyképén is előforduló jellegzetes képzésével Lorenzo e predelláján éppúgy találkozunk, mint sok más képén. A sziklás, bazaltszerű hegy egyik megkülönböztető sajátága Don Lorenzo művészetének.

A táj és a járulékos elemek részletező visszaadásában Kolozsvári Tamás kora leghaladottabb művészeivel, s kivált az

észak-olasz festőkkel és a francia miniatorokkal közös azon új mentalitása jut kifejezésre, hogy örül a valóságnak, elmerül a természet aprólékosságainak megfigyelésében, lelkiileg felolvad benne. A művészi ábrázolás rendkívüli horderejű új lehetőségei nyíltak meg ezáltal. Szakítottak egyfelől a gótika azon felfogásával, mely a jelenléteket dekoratív elemmé értékelte át, másfelől Giottónak és nagyszámú követőinek azon módjával, hogy természetű ábrázolás helyett — kivált a táji és építészeti elemeknél — a valóságnak csak fogalmi abbreviaturáját adták. Művésziünk részletező gondossággal rajzolja meg a lombokat és leveleket, az előtér virágait és fűszálait, szerezett el oly járulékok aprólékos visszaadásában, mint az átkötözött korsó és zacskó, vagy az Egyed mögé helyezett könyvek. Éles szemmel figyeli meg a szarvast és a vadász korszerű viseletét.

A kitűzött művészi probléma mindkét képen a szabad természet valószerű ábrázolása és az alakoknak meggyőző szemléletet nyújtó térbehelyezése. Ez a probléma a XV. század elején



10. ábra. SPINELLO ARETINO.
Két jelenet Szent Benedek életéből.

Szenen aus dem Leben des Heil. Benedikt.

Firenze, San Miniato al Monte.

mintegy a levegőben volt s úgy látszik, a francia illuminátorok vetették fel először. Nem hisszük azonban, hogy a francia kódexek inspirálták volna mindazokat, akik az új művészi kifejezés keresésének lázával dolgoztak rajta s jutottak egymással rokon megoldáshoz. Nem osztjuk azt a meglehetősen elterjedt nézetet, mely a francia miniatűrökre s különösen a burgundi hercegek és János Berry herceg livre d'heuresjeinek miniatűrjeire, mint őstípusokra



11. ábra.

Francia miniátor a XV. száz. 1. negyedéből.
Szent Jeromos.

A turini könyvtár egyik elégett codexéből.

Französischer Miniatürmaler. — Aus d. Turiner Stundenbuch d. Wilhelm IV. Grafen v. Holland. —

Vor 1417.

vezeti vissza nemcsak az új szabadtéri ábrázolásmódot, hanem az 1430 körül elkezdett új európai stílust általában. Nem egy kijegecesedett motívum és forma vándorlását tényleg ki lehet mutatni, amit érthetővé tesz maguknak a művészeknek és a fürgelábú kódexeknek vándorlása, mégis a fejlődés megindításában a döntő tényező nem bizonyos mester új ábrázolási típusának lenyűgöző és messzi vidékekre nyomuló hatása, hanem a művészet belső alakulásának dinamikájától hajtott és az egyidejűleg kiforró új szellemiségtől megtermékkodás volt.

Kolozsvári Tamás Benedek- és Egyed-képéhez hasonló erdős s részben sziklás háttér elé helyezett alakokkal, illetve jelenetekkel találkozunk IV. Vilmos hollandiai gróf elégett turini Horáinak (1417 előtt) Szent Jeromost ábrázoló lapján (11. ábra), Melchior Broederlam dijoni oltárának a XIV. század legutolsó éveiben készült egyik szárnyán (12. ábra), az avignoni pápai palota egyik tornyának (Tour de la Garderobe) falfestményein, a meráni toronycsarnoknak a kereszt megjelenését ábrázoló freskóján (1420 tájt) és Gentile da Fabriano-nak a valle romitai minoriták számára 1420 előtt ké-

szült s ma a milánói Brerában őrzött polittico-töredékén (13. és 14. ábra).

Alig hihető, hogy Tamás mester mind e műveket tényleg látta is, bár szentbenedeki oltára azt bizonyítja, hogy a Rajnánál és Olaszországban megfordult. Közvetlen hatást csak Gentile da Fabriano részéről kell feltételeznünk, nemcsak az alakoknak a brerai képekkel rokon térbehelyezése, hanem a lomboknak és virágoknak Gentile ugyane műveihez hasonló rajza, az arc-típusok, a ruharedők képzése s az alakoknak az említett francia, németalföldi és tiroli műveknél nagyobb plaszticitása miatt is. Az egyes alakok közül kivált Szent Egyed áll Gentile da Fabrianóhoz közel; kontemplatív lelkületében a valle romitai Szent Tamással (15. ábra) rokon, a test formáit feltüntető s mégis könnyedén folyamatos redők képzése az utóbbi mellett az ugyanezen oltárhoz készült Szent Ferenc alakját (14. ábra) idézi emlékezetünkbe. Lehet, hogy Kolozsvári Tamásnak vándorútján a Rajnától Itáliába menet alkalma volt a meráni falképeket is látnia, noha művészi kialakulása ezek nélkül is érthető.

Gentilének okmányilag ismert két segédje közül az egyik, Michele d'Ungheria magyar volt, aki kimutathatóan 1423-ban dolgozott a mesterrel.¹⁶ Nincs kizárva, hogy ez a honfitárs hozta összeköttetésbe Kolozsvári Tamást az umbriai mesterrel vagy tette rá legalább is figyelmessé. Ismerve Magyarországnak, Szent István korába visszanyúló sűrű művészeti összeköttetését Olaszországgal, mely mesterünk idejében,



12. ábra.
MELCHIOR BROEDERLAM.
Menekülés Egyptomba.
Flucht nach Ägypten.
Dijon, Museum.

Zsigmond alatt, az ő olasz utazásaival is újabb ösztönzést nyert, alig szorul bővebb indokolásra, miként kerülhetett a szentbenedeki oltár mestere a művészet klasszikus hazájába, ahová épp ezidőtájt indult meg a különböző nemzetbeli művészek nagybővű áramlása. Önként kínálkozik a feltevés, hogy az Olaszországban járt Kolozsvári Tamás garamszentbenedeki megbízatását kapcsolatba hozzuk azzal a körülménnyel, hogy a Garam melletti mo-



13. ábra. GENTILE DA FABRIANO.

Ker. Sz. János.

Johannes d. Täufer.

Milano, Brera.

nostornak ekkor olasz származású apátja volt, aki, már mint magyarországi apát is járt Olaszországban, Zsigmond király kíséretében. Lehetséges, hogy művészünk olaszországi útja ezzel a bolognai Miklóssal volt összefüggésben, vagy legalább annyi, hogy Tamás mesternek az olasz apát részéről történt meghívását előmozdította olasz művészi iskolázottsága. E föltevések valószínűsítésére közelebbi adatok egyelőre nem állnak rendelkezésre.

V.

A garamszentbenedeki képeken a korbéli európai festészet két főáramlata jelentkezik. Helytelen volna azonban ebből két mester kezére következtetni, mert valamennyi kép tartalmaz közös stílbéli vonásokat, úgy a formák, mint a színezés tekintetében. A művész világosan kidomborodó egyénisége egységbe foglalja a két különböző eredetű áramlatot.

Közös arctípusok tűnnek elő. A Keresztvitel Simonja és Miklós püspök egy és ugyanaz a fej, csak az utóbbinak valamivel

rövidebb a szakálla. A Kálvária bal sarkán térdelő donátor a Szent Benedek-kép presbiterének szinte alter egoja, s Szent Benedek fejének csontos alkata a Golgotán asszisztáló egy-egy katonával rokon. A hajósnaK ugyanaz a kölni eredetű meredek, magas és széles homloka van, mint a Keresztvitel, a Kálvária és a Feltámadás Krisztusának és az utóbbi jelenet két angyalának. Valamennyi képen a legtöbb kéz csuklóban rendkívül keskeny, az ujjak hosszúak és vékonyak, orsószerűek. A Kálvária századosa, a Keresztvitel Arimathiai Józsefe, a hajós és Sz. Miklós egyik kísérője jellegzetesen kifordított tenyérrel gesztikulál. További kézanalógiákat szolgáltat a keresztvívő Krisztusnak és a presbiternek jobbjá, a Krisztus derekára kötelelet csavaró katonának és Romanus barátnak bal keze, a keresztfa alatt elájuló Máriának lecsüngő bal keze és Sz. Egyednek botján nyugvó nőies jobb keze. A sziklák ferdén réteges képzése azonos Sz. Miklós és Sz. Benedek jelenetén, az Olajfák hegyén, a Golgotán emelkedő keresztfa tövében, a Feltámadás előterében és



14. ábra. GENTILE DA FABRIANO.

Sz. Ferenc stigmatizálása.

Heil. Franciscus.

Milano, Brera.

a Mennybemenetelen. Különösen szembeszökő az első passió-jelenetnek, az Olajfák hegyének és a Benedek-képmezőnek hasonló geológiai alkata. S a stílusegység szempontjából figyelmet érdemel a szabadtéri ábrázolásnak az Olajfák hegyén illetve a remetiségbe vonult két szent jelenetén rokon felfogása. Ugyanegy kézre és ugyanegy művészi temperamentumra vall a két sorozaton a növényi elemek megválasztása és leírása. A Sz. Bernát és a

Sz. Egyed jelenetéhez hasonló lombokat találunk az Olajfák hegyén és a Feltámadáson, az arany háttérrel érintkező csipkézett szegéllyel. A füveket és a virágokat is ugyanaz a kéz rajzolta a két szent jelenetén, mint a Mennybemenetel előterében. Úgy a passió, mint a szentek jeleneteire egyaránt jellemző az írásszalagok sűrű alkalmazása, melyek régies módon tetézik a képeknek a jelenetezésben és az alakok jellemzésében elevenen és korszerű eszközökkel



15. ábra. GENTILE DA FABRIANO.
Aquinoi Sz. Tamás.
Heil. Thomas von Aquino.
Milano, „Brera.

kifejezésre jutó tartalmi célzatát. A formailag minden képen azonos, végein becsavart írásszalagokat a művész dekoratív célra is hasznosítja. A feliratok betűtípusai valamennyi képen azonosak.

A két iránynak: a rajnainak és az olaszoknak a művész egyéniségében végbement egybeforrását bizonyítja továbbá, hogy a rajnai művészettel rokon passió-jelenetekbe közvetlen olaszos elemek vegyülnek, az olasz hatás alatt készült többi három képen, Szent Miklós, Benedek és Egyed jelenetén pedig német nyomok bukkannak fel.

Az előbbieken olasz be-

nyomásról beszél egy-egy markáns plaszticitással megalkotott fej, amint általában a stílusban és ikonográfiában túlnyomóan német jellegű passió-sorozat formáit plasztikaibbakká kalapálja, alakjait szerveesebbekké gyúrja az olasz művészet hatása. Erről számol be a Kálvárián az Altichiero és Avanzi páduai freskóinak némely epizódalakjára emlékeztető s darabos verizmussal megrajzolt két pribék. A két olasz úttörő jelenetei előterébe a Kolozsvári Tamás

jobbszélső pribékjéhez hasonló, háttal álló alakokat szeret helyezni, hogy a jelenetezés valóságosságát növelje, s a páduai Cappella di S. Giorgio egyik Lucia-freskóján és Kálváriáján a szentbenedeki pribékkel beállításban és ruházatban is rokon alakokkal találkozunk. Don Lorenzo Monacóra vezethető vissza a passió-jeleneteknek a többi három képpel azonos szikla-képzése, s az Olajfák hegyén a sziklák közt alvó tanítványok elhelyezése is alighanem a firenzei baráttól kölcsönzött megoldás. [V. ö. Lor. Mon. hasonló tárgyú képét a Louvreban (1408; 16. ábra) és az Uffiziben.] Olaszországi emlék továbbá a Keresztvitel farizeusának dőzsövege. Nem csodálható, ha e jeleneteken is előtűnik annak a művésznek — Gentile da Fabriánónak — hatása, akihez Kolozsvári Tamás Sz. Benedek és Sz. Egyed jelenetén oly közel jutott. Megnyilvánul ez a római százados gazdag dekoratív hatású ruháján, lovának a Három királyok imadását ábrázoló firenzei nagy oltárkép (bef. 1423.) ismeretéről tanuskodó alakján, tartásán és díszes szerszámán, az Olajfák hegyén a szabadabb térképzésben és a lombok rajzán, s ami művészileg sokkal jelentősebb, a Mennybemennel néhány apostol fejének Gentile említett képe jobb-középső csoportjáról (17. ábra) ellesett merész rövidülésén. Viszont a három szent jelenetén német csökevény a hajós fejének s általán a kezeknek alkata.

A színeket a két sorozaton ugyanegy palettáról rakták fel, bár a passió-ciklus világosabb, a három szent — kivált Benedek és Egyed — jelenete sötétebb árnyalatú színskálán játszik. E két utóbbinál a kevesebb alak, tehát a lokális színek kisebb száma és felülete lehetővé tette a tónusegységgel való kísérletezést. Mint a képalkotásban és a térképezésben, úgy a színezésben is magasabb



16. ábra.
LORENZO MONACO.
Krisztus
az olajfák hegyén.
Kis szárnyasoltár része.
Christus am Ölberge.
Paris, Louvre.

művészi feladatokat tűz maga elé a mester. Színkompozíciója is elárulja művészi fejlődésének kettős kiindulását, az olasz iskolán megállapodását és azt a mély hatást, melyet rá a fabrianói Gentile gyakorolt. A kinszenvedés képein, sőt még Sz. Miklósnak a formaadásban jórészt olaszos jelenetén is a színek tarka változatossága és némely színnek, így az élesen kiemelt vörösnek és a tompább, fémesfényű kéknek ismétlődése a nyugati receptet követi, míg a két remete-jelenet tónusra törekvése a fejlettebb déli színfelfogáshoz csatlakozik. Gentilének, már a valle-romitai töredékeket jellemző kedvelt színei — első sorban a különböző árnyalatokban jelentkező lila, a nyers rózsaszín, téglavörös és



17. ábra. GENTILE DA FABRIANO.
Részlet a Három királyok imádásából.
Ausschnitt aus der Anbetung d. drei Könige.
Firenze, Accademia.

színes barna — azonban az egész oltáron előttünk s lényeges elemei a színbenyomásnak. Kolozsvári Tamás a festési technika némely fogását is elleste tőle. Határozott, vastag barna vagy ritkábban fekete konturokkal rajzol, a fényeket kivált a hajcn, szakállon, orrhegyen, állon, a szemszögletben és a nővényzeten fehér vagy világossárga festékbe mártott ecsetheggyel, csikokban vagy pettyekben

könnyedén rakja fel. A dekoratív elemeket mintaképéhez hasonló finom festői számítással tudja értékesíteni, anélkül, hogy iparművészeti átírásokat adna, vagy kompozícióit megterhelné. Gentilétől veszi át az erős vörösbarna férfi és a rózsás női arcszín hatásos kontrasztját is.¹⁷

VI

Kolozsvári Tamásnak az esztergomi nyolc képnél egyéb művét nem ismerjük, ezek azonban kellő világításba helyezik művészi egyéniségét és kialakulását. A rajnai stílusból indult ki, legközelebb a kölni festőiskola egyik őséhez, a Klára-oltár II.

mesteréhez áll. Vándorútján, talán Tirolon keresztül eljutott Olaszországba, ahol magába szívta a modern olasz művészeti törekvéseket, s ahol egyénisége kiért. Főként Gentile da Fabriano hatott rá s térítette a rajna—vesztfáliai ösvényről a realisztikus ábrázolásnak új határokba vezető útjára. Nem ment el eredmény nélkül a veronai Altichiero és Avanzi és a firenzei Lorenzo Monaco művei mellett sem. Meg kellett fordulnia Umbriában, amelynek egy kis közösségében állott a napoleoni időkig Gentilének a magyar mester több képtáblájával rokon oltárképe és Firenzében, ahol Gentilének a Három királyok imádását ábrázoló nagy képét és Don Lorenzónak fő műveit volt alkalma látnia. Járt továbbá bizonyára Páduában, ahol Altichiero és Avanzi korszakos freskóinak erőteljes realizmusa tett rá benyomást. Olasz útját az 1423—25 közötti évekre tehetjük, annak alapján, hogy Gentile 1423-ban fejezte be firenzei oltárképét, melynek ismeretét Kolozsvári Tamásnál fel kell tételeznünk, s hogy Gentile magyar segédje, Michele d'Ungheria ugyanazon 1423. évben dolgozott kimutathatóan az umbriai mesterrel. Nem sokkal hazatérte után, még friss itáliai benyomások hatása alatt foghatott hozzá a garamszentbenedeki szárnyasoltárhoz, melyen az 1427. évszám minden bizonnyal a befejezés kelte. Az oltár mérete végül arra enged következtetni, hogy a munka hosszabb időt vett igénybe s talán az 1426. évre is kiterjedt.

Az olasz tanulmányok mély nyomot szántottak mesterünk művészetében, anélkül, hogy őt provinciális utánzóvá szállították volna le, vagy elmosták volna a korábbi német hatást, mely épp úgy, mint az olasz, nem volt idegen a magyar talajon. Átmeneti stíljével nem állt egyedül a korbéli magyar festészetben, melynek nem nagy számú emlékei közül Szepesi Andrásnak 1417- vagy 1427-ben festett szalonnai freskói, a primási képtárnak egy ezekkel rokon predellája, az 1423—25 közt meghalt János mesternek, a váci püspök miniatorának, a körmöci városi jegyzőkönyv illuminátorának (1426) és az 1432 körül működött selmeci Gobil Mártonnak (18. ábra.) miniatürjei tartoznak e körbe. Kolozsvári Tamást e mesterektől elsősorban az olasz hatás eleven és termékeny ereje különbözteti meg, mely művészetét amazokénál előbbre lendítette. Náluk nemcsak világosabban látta az új európai művészet sorsát, hanem köztük tehetségre is a legkülönb volt, aki méltán egy sorba állítható a kor jobb külföldi mestereivel. Ha

nem is ér fel a nagy francia, flamand és olasz uttörőkhöz, velük közösen vívta a készülő új európai stílust. A korabeli német s általában a középeurópai festők közül azonban egyik sem szárnyalta túl.

Kolozsvári Tamás az élén haladt annak a hazai festőnemzedéknek, mely a hanyatló gótikát átvezette a művészeti realizmus új korszakába. Jelentőségét a régi hazai művészet történetében tetézi, hogy ő az első magyar képtábla- és szárnyasoltár-festő, kit nemcsak



18. ábra. SELMECI GOBIL MÁRTON.

Krisztus a keresztfán.
Miniaturkép, 1432 körül.

Martin Gobil aus Selmec (Schemnitz).
Miniaturbild, um 1432.

műveiben, de névleg is ismerünk. A szentbenedeki oltár predellájára írott neve: *Thomas de Coloswar* nemcsak azt árulja el, hogy ő vagy családja az ország melyik vidékéről származott, hanem azt is, hogy fajtára magyar volt, mert magyarán nevezte azt a várost, melytől maga is nevét vette. Bár a magyar művészet szempontjából nem tulajdonítunk nagyobb jelentőséget annak, vajjon egy művész, aki a magyar nemzeti, történeti és kulturális közösségben élt és alkotott, származására az ősmagyar, a magyar államkötelékébe annak szinte megalakulása óta beszivárgott német, vagy a művészetileg nálunk nem kevésbé tevékeny olasz fajhoz tarto-

zott-e, s hogy idegen eredet esetében «magyarosodása» mily fokot ért el: Kolozsvári Tamásnál szükségesnek tartottuk e kérdés felvetését már azért is, mert a magyar műtörténelem két másik fényes alakját, az ugyancsak kolozsvári eredetű két testvért, Márton és György szobrászt elfogult elmék azzal a ferde indokkal igyekeztek a hazai művészettől elvitatni, hogy származási helyüket idegenbe, IV. Károly német-római császár udvara,¹⁸ vagy újabb feltevés szerint német ajku hazai vidék (Pozsony Sz. György)¹⁹ számára készült egyik művükön (Sz. György,

Prága) németesen jelölték meg, noha a nagyváradi király-szobron ők is a *de Colosvár* megjelölést használták.²⁰

A Kolozsvári Testvérek atyja, Miklós mester is művész, festő volt. Adatok híján nem áll módunkban arra a méltán felvethető kérdésre felelni, vajjon ezek és a szentbenedeki oltár mestere közt fönnáll-e családi összefüggés?

Ha a véletlen játéka, akkor is érdekes találkozás, hogy a régi magyar festészetnek és szobrászatnak európai magaslatra emelkedő első nagy egyéniségei maguk vagy családjuk révén ugyanegy helyről, Kolozsvárról származtak, amely város később a legnagyobb műszerető királyt adta az országnak.

JEGYZETEK.

¹ *Maszlaghy Ferenc*: Az esztergomi hercegprimási képtárban lévő művek jegyzéke. 2. kiad. Esztergom, 1891. 27., 28., 29., 34., 35., 44. sz. (34. és 35. sz. 2—2 kép egy keretben.)

² *Knauz Nándor*: A Garam-melletti szentbenedeki apátság. Bpest, 1890. I. köt. (több nem jelent meg), 52. l., 9. tábla. Knauz szerint a predella korábban a levéltárban őriztetett. A feliratról s vele Kolozsvári Tamásról *Kovachich Márton* kéziratos Repertoriuma alapján először *Krűchten József* a *Tudományos Gyűjtemény* 1821. évfolyamának II. kötetében (124. l.) adott hírt. — További említések: *Ipolyi Arnold*: A besztercebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása. Budapest, 1878. 78. l. — *Divald Kornél*: Magyarország csúcsíveskori szárnyas oltárai. II. sorozat. Bpest, 1911. 40. l. — *Haiczl Kálmán*: A garamszentbenedeki apátság története. Bpest, 1913. 144 l. Tévesen tartja a Kolozsvári Tamás-féle oltár maradványának a primási képtár azon képét, mely a tizennégy védőszentet ábrázolja, s mely a *Vir dolorum*-ot János (III. v. IV.) apáttal mint donátorral feltüntető és 1510-re (!) keltezett, Szentbenedekről ugyancsak a primási képtárba került táblafestménynek (2. ábra) ugyanazon mestertől készített párja s az előbbinek eredetileg talán hátlapja volt. — A predellához tartozó képek első azonosítása: *Gerevich Tibor*: Régi és újabb magyar festők a primási képtárban (Vasárnapi Ujság, 63. évf. 1916, 553. l., képekkel) és u. a.: A régi magyar festészet a primási képtárban (Az Ujság XIV. évf. 1916, 194. sz.).

³ Zsigmondot elkísérte a konstanzi zsinatra s kapcsolatosan Olasz- és Németországba. (Knauz, id. m. 78. l.) Más művészeti emlékeinken is találkozzunk Zsigmondnak rokon értelemben alkalmazott címerével, így a kassai dóm szentélyboltozatán, a selmecbányai jogkönyv címlapján, az esztergomi főkapitányi könyvtár egyik Gradualéjának kötési tábláján.

⁴ A Knauznál keret nélkül reprodukált predella hossza 150 cm, (szélessége 19,7 cm), míg a középső képtábla keretnélküli hossz mérete 162 cm.

⁵ A primási képtár régi leltára Sz. Miklós, valamint az újabban

közös keretbe foglalt Sz. Benedek és Sz. Egyed jeleneténél megemlíti, hogy azok «a főoltár antependiumához tartoztak». A monostort 1435-ben a huszták, 1442-ben pedig az Ulászló-párti apátsággal szemben Erzsébet királynéhoz csatlakozott bányavárosok katonái megostromolták és felgyújtották. Lehetséges, hogy Kolozsvári Tamás oltára e támadások és a templomnak 1482-ben befejezett tatározása következtében már a XV. században elvesztette eredeti összeállítását, bár valószínűbbnek tartjuk, hogy ez, a barokk ízlés átalakító szeszélyének áldozataként csak a XVIII. században következett be, midőn a szentbenedeki templom felszerelése is hódolt az új divatnak. *Divald* (id. m., 39. l.) és nyomában *Haiczl* (id. m., 143. l.) önkényesen teszi fel, hogy a jelenleg az északi mellékapsis ú. n. Szűz-Mária oltárát díszítő s a templomnak 1882-iki, utolsó helyreállításakor új keretbe helyezett három falfaragású szobor: Mária, Sz. Benedek (?) és Sz. Skolasztika eredetileg a főoltár szekrényében állott. Haiczl ezeket tévesen is keltezi a XV. század első felére, amennyiben kétségkívül a század utolsó szakából származnak, amely időben, kapcsolatosan a templomnak 1482-ben történt újraszentelésével egy máig ránkmaradt (primási képtár) nagy festett szárnyasoltár is készült.

⁶ *Mérete.* Kerettel: 177 cm széles, 242 cm magas (a 32 cm magas oromlilium nélkül). Keret nélkül: 162 × 223,5 cm. A keret, eltérően a szárnyképektől, régi. A szárnyak eredetileg kettősek voltak, azaz mindkét lapjuk festve volt. Később kettéfűrészelték őket, ami bizonyára még Garamszentbenedeken, a primási képtárba szállításuk előtt történt, amennyiben két képtáblát (Sz. Ben., Sz. Egy.) a főoltár antependiumává alakítottak át, a hiányzó 9-ik tábla pedig csak a kettéfűrészelés után vesztethetett el. A szétfűrészelés következtében a szárnyképek deszkája ma felényi vastag, mint a középső tábla. A szárnyképek mostani kerete már a képtárban, 1882 kör. készült. Az új keretezés alkalmával a rongált deszkákat némileg körülvágták, amit Miklós püspök jelenetén a bal alsó szélén és a jobb sarokban megcsontított feliratokból is megállapíthatunk. Az összes képek arany hátterét megújították; a legtöbb feliratot felfrissítették, miközben nem egy szó eltorzult.

Színezése. A naturalisztikusan érezett vörösbarna keresztfán függő Krisztus meleg sárgásbarna testszíne az arcon sötétebb; haja, szakála és bajusza világos gesztenyebarna, a töviskorona halványzöld. A kép baloldalát festői színesség, jobboldalát dekoratív festőiség jellemzi. Amott Mária csoportjának élénk színei uralkodnak: Mária tunikáján és lilával bélelt köpenyén kék, Jánoson és Longinuson a fényfelületeken erősen világosodó karmin, a három szent asszonyon — mint a kép legkihangzóbb színhangsúlya — virító cseresznyevörös, továbbá meleg olajzöld és az egyik köpenybélésen kevés acélszürke, s a színek e tarkaságában a Mária mögötti két asszony sárgás reflexű fehér fejkendője szolgál nyugtató pontul. Ugyancsak fehér a donátornak hermelingallérral ellátott palástja, mely az árnyékos részekben halvány szürkébe és sárgába megy át, s mely alól némi élénkséggel bújjik elő tunikájának Mária palástjához hangolt kék foltja. Jobb oldalt a színezés dekoratív alaphangját a katonák sisakjának és vértjének, a másik oldal hasonló alakjain ismétlődő ezüstös tónusa üti meg, mely kellemes

lágysággal hangzik a szomszédos villanó aranyhátter mellett, s amelyből pompázóan virít elő a százados olajzölddel bélelt és arannyal dúsan átszőtt meggyvörös kabátja és süvege. A százados kardjának arany, s a két ló barnászöld szerszámának arany és ezüst díszítése növeli e dekoratív hatást. A főcsoportok színei, tompított hangadással visszhangzanak a járulékos alakokon: olajzöld ill. világos hamvaskék a kereszt mellett álló két alakon, nyers lila, tompa olajzöld, szürkés és sárgás fehér a két pribéken. A zászlókon biborvörös, sötétkék és fehér váltakozik. A férfiak arcszíne nyers téglavörös, a nőké világosabb. A százados lova ezüstös fehér, a másik okkersárga. Az előtérben sárgászöld tónusú talaj hátrafelé fokozatosan sötétzöldbe megy át. A keresztfa tövében nyers rózsaszín és hátrább (a kereszt mögött) vörösbarna szikla-kövek.

Aránylag jó karban. Újabb retoucheok és utánfestések Krisztus derekán, alsó lábszárain és bal lábán; Mária arcán, jobb vállán és köpenyének a fejet borító részén; János bal vállán. Kisebb kiegészítések a szívacsot felnyújtó alak fején és derekán, a keresztfától jobbra elhelyezett suhanc arcán és jobb karján, valamint a legelől előbukkanó sziklarészekén.

⁷ Baloldalt, az egyik zászlón zsidókalap.

⁸ A katonák öltözete és fegyverzete úgy itt, mint a Keresztvétel és a Feltámadás jelenetén megfelel a nálunk is dívott Zsigmond-korabeli európai katonai viseletnek.

⁹ Krisztuson lilásszürke tunika. A tanítványokon — hátrafelé haladó sorrendben — ultramarinkék, olajzöld és narancssárga. Az előtérben lilásszürke, hátrább vörösbarna sziklák. Jobb felé sárgás fényekkel lazított sötétzöld talaj és fák. Az előtérben világosabb s tompa tónusú, a hátsóban sötétebb zöldeskék felhők. Vörösbarnával rovátkásan árnyékolt arany kehely.

Erősen átfestve. A középső tanítvány fején és vállán, továbbá az aranyhátterből kiemelkedő középső fán végzett s illusztrációnkon is felismerhető tisztítási próbák nem kecsegtettek azzal a reménnyel, hogy az átfestés alól az eredeti épségben kerüljön elő.

Méret: 67 × 90 cm.

¹⁰ Krisztus barnáslila tunikája köré élénk változatossággal csoportosulnak a színek. Mária lilával bélelt köpenyén kék, a mögötte haladó szent asszonyon és a kép ellenkező oldalán a kötelet tartó pribéken sárgás olajzöld, Simonon nyers vöröses lila, a Krisztus mögötti tömegben a páncélok és sisakok csillogó ezüstje közt a vörös négy változata: rózsaszín, világító cinóber, élénk meggypiros és sötét karmin. A színösszeállítás elevenesége fokozza a jelenet drámai mozgalmasságát. A bal felső sarokban érdekesen hat a két farizeus díszes süvege; az egyik dőzse-süveghez hasonlít, s mint a Kálvária századosának kabátja vörös alapon arany mustrákkal van átszőve, a másik puha szövete hátul leomlik és sárgásfehér alapon finom aranypaszománt ékesíti. A katonák és a farizeusok hússzíne erős barnászöld, Krisztusé és a két nő világosabb, Arimathiai Józsefé fakó. Krisztus arany nimbusán cinóbervörös díszítmény. Barnászöld talaj, vörösbarna, erezett keresztfa.

Az eredeti rajznak aligha megfelelő újabb átfestés a kép jobb sarkán, Krisztus bal és a pribék jobb lábán. Kisebb retoucheok és pótlások Krisztus jobb, Simon bal lábán és a leghátsó sisakokon.

Méret: 68,5 × 87 cm.

¹¹ A hatalmas, sugárzó dícskorongtól hangsúlyozott arany háttér előtt a sárláda nyers rózsaszín tónusa, valamint Krisztusnak és a két angyalnak ugyancsak rózsás hússzíne dominál, melyhez összhangosan simul a többi élénk és derült szín: világos karmin a jobboldali angyal tunikáján, fémeskék szárnyán s ugyane színek azonos árnyalatban, de fordított elhelyezésben a baloldali angyalon, halvány karmin a bélés olajzöldjével a baloldali katona kötényén, sárgás olajzöld a jobboldalinak kabátján és világoskék harisnyáján, ezüstszürke a két páncélon és sisakon, sárgás fényekkel telehintett zöld a lombokon és szürkéssárga a talajon, s mint legélénkebb színaccentus cinóbervörös Krisztus nimbusán és a zászlón. Krisztus haja, hasonlóan a többi passió-képhez, világos gesztenyebarna, az angyaloké lenoszóke, könnyedén felrakott sárgás fényekkel.

Krisztus teste jórészt át van festve, feje, a koporsóból kilépő bal lába és jobb karja erős rajzbeli korrekturákkal; törzsén az eredeti formákat már nagyobb tiszteletben tartotta a restaurátor. Kisebb retoucheok a Megváltó köpenyén, a baloldali angyal és katona arcán. Erősen át van festve a koporsó elülső oldala is.

Méret: 68,5 × 87 cm.

¹² Az alakok öltözetén a kék és a vörös ötlik leginkább szembe, amely uralkodó színek bizonyos szabályossággal váltakoznak. Balra az elülsőn kék, mögötte vörös, jobboldalt fordítva és pedig: Márián lilával bélelt fémeskék s mögötte Jánoson zöld bélésű rózsaszín köpeny; a szemközi oldalon Péteren lila tunika mellett zöld bélésű élénk biborvörös köpeny, míg mögötte Pál apostolon mély ultramarinkék tunika és köpeny. Hátrább a balszélső apostolon világos olajzöld, a jobbszélsőn lilás vörös. A vöröses szőke angyal ujjasán és szárnyán karmin, Krisztus tunikáján sárgás reflexekkel élénkített s az árnyékolt részekben kékes szürkével terhelt fehér bukkánik elő a két tónusú zöldeskék felhők közül. A haloványabb Mária és az angyal kivételével erős vörösbarna hússzín hátrafelé sötétül. Sárgásbarna talaj és sziklák. Az előtérben barnászöld virágok.

Gonddal véghezvitt utánfestés a balszélső apostolokon, Krisztus tunikáján és lábán.

Méret: 71,5 × 90 cm.

¹³ A szent püspököt a művész az élénk és gazdag színezéssel is kiemelte és a képalkotás középpontjává tette. Szürkésfehér alba fölött olajzölddel bélelt karmin dalmatikába és hasonló bélésű tűzbibor casulába öltöztette, kezére sárgásfehér keztyűt húzott, aureoláját, infuláját, a casulát és a pásztorbot végét arannyal dúsan terhelte meg. A többi alak színskáláját halkabbra tompította. A püspök mögött balra előtűnő alakon fémeskék, tompa olajzöld és halvány vöröseslila, jobb kísérijén sötét olajzöld, a vörösbarna csolnakban álló hajóson rózsaszínnel összehangolt világoskék, sárgásfehér és őzbarna, segédjén barnászöld szolgáltatja a diszkrét kísérő színakkordokat. Napbarnította rézvörös arcok. Hátrafelé sötét vörösbarnába átmenő sárgás talaj. Elöl sárgásfehér, a háttérben nyers lilásvörös sziklák. Pizkoszöld víz és bokrok. Az elől lilás rózsaszín, hátrább világosbarna és szürke falu épületeken fémeskék és cinóbervörös tetők.

Jó karban. Sz. Miklós mondatszalagjának utolsó szava, a deszka körülvágása következtében hiányzik. A szent alatt elhelyezett s alsó felén ugyancsak elmesztett szalagon: «Sanctus Nicolaus confessor».

Méret: $69 \times 88,5$.

¹⁴ Az előtérben sárgás, majd nyers lilás rózsaszínen át barnás lilába átmenő s balra fönt rozsdavörös sziklák és a lombjain sárgás fényekkel megvilágított sötét, barnászöld erdő határozzák meg a képnek lilásbarnára hangolt meleg alaptónusát, melyben hideg foltokként hatnak az alakok világos fémeskék (presbiter), zöldesszürke (Romanus), ill. szürkésfekete (Benedek) kámszái. Sötét barnavörös hússzín.

Nem zavaró retoucheok Benedek és Romanus arcán; utánfestés a jobb sarok szikláin és a feliratokon («Benedictus» Benedictus helyett!).

Méret: $68,5 \times 90$ cm.

¹⁵ A kép alaptónusa hasonló az előbbihez, de egy árnyalattal mélyebb. A sárgás olajzölddel megvilágított lombok sötétzöld alapjához vöröses lila a szent kámszáján, halvány szürkéslila a vadász fejkendőjén, téglavörös a lilásbarna falú templom tetején és a sziklákon, sárgásbarna az özön, cinóber az egyik könyvön és két kék folt: sötétebb a felső könyvön s világosabb a vadász öltönyén szolgáltatja az élénkítő színeket. A sárgászöld virágokkal telehintett talaj okkersárgából fokozatosan megy át hátrafelé sötét barnászöldbe. Hússzín mint az előbbin.

Jó karban. Az átfestett betűkön a helytelen «Egittius» forma (*Egidius* helyett) talán megfelel az eredetinek.

Méret: $69 \times 89,5$ cm.

¹⁶ Poggi, G.: La cappella di Onofrio Strozzi . . . 20. l. — Nézetünk szerint nem azonos azzal a Ferrarában működött festővel, aki magát a budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött s Cerest ábrázoló képén «Michele Pannonio»-nak írta alá, s aki ezen egyetlen ismert művén a Gentilétől merőben különböző, sőt művészi irányával ellentétes Cosmè Tura követőjeként mutatkozik be. (Erre az ellentétre, Michele d'Ungheriával kapcsolatban már A. Colasanti felhívta a figyelmet. *Gentile da Fabriano*. Bergamo, 1909. 82. l.) Az azonosításra nem szolgáltat kellő alapot a keresztnév és a származás azonossága, mert a Szépművészeti Múzeum Ceresének festője nem volt az egyetlen magyar származású művész, aki a XV. században Olaszországban működött. Magában Ferrarában is dolgozott Michele Pannonióval egy időben (1445–1472) egy Giorgio di Domenico de Ungaria nevű festő (*Cittadella*, L. N.: Notizie relative a Ferrara. Ferrara, 1864. 564. l. — *Vaisz J.*: Magyar és magyar származású művészek Olaszországban a renaissance idején. «Nemzet», 1883, aug. 9. sz.), sőt P. Zani (Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti. Parma, 1817–24. Parte I., Vol. XIV, p. 146.) egy perugiai származású s 1446-ban működött Michele Ongaroról tesz említést, akit inkább lehetne az ugyancsak umbriai Gentile magyar tanítványával azonosnak tartani, mint a ferrarai Cosmè Tura követőjét. A ferrarai okmányokban 1415–1464. gyakran fordul elő a Michele Ongaro (M. Pannonio, M. de Ungaria, M. dai Unni) név. Az sem bizonyos, hogy valamennyi a budapesti Ceres mesterére vonatkozik, amint általában felteszik, annyival kevésbé, mert ez a név Ferrarában 1427-ben

eltűnik s csak 19 év múlva bukkan fel újra. Azok az adatok, melyek az említett ferrarai okmányokban 1446–1464. szólnak Michele Ongaroról, minden bizonnyal a budapesti kép művészeinek életéről és működéséről szolgálnak felvilágosítással, s ezt a mestert, akinek atyját Nicolònak hívták, budapesti szignaturájának alapján Michele Pannoniónak nevezhetjük. A XIV. és XV. századi olaszországi művészet történetében nem szokatlan, hogy a régebbi irodalom több azonos keresztnévű s olykor csak keresztnéve és származási vagy működési helye után ismert művészt tévesen egy személynek tartott (p. o. Cristoforo I. és II. da Bologna; a bolognai és a páduai Jacobo Avanzi; Michele di Matteo Lambertini és Michele di Matteo da Penzano; Ercole de'Roberti és Ercole Grandi, — régebben egyaránt Ercole da Ferrara, «il doppio Ercole», stb.). A Michele d'Ungheriakérdésre is további okmányi és emléki kutatások lesznek hivatva teljes fényt deríteni. (V. ö. továbbá *Baruffaldi, G.*: Vite de' pittori e scultori ferraresi. Ferrara, 1844–46. II, 555–556. — *Cittadella, L. N.*: id. m., 52, 60, 62, 65, 72, 73, 236, 366, 417, 418, 564, 687, 698. l. — *Venturi, A.*: L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este. Torino, 1866. 22–23. l. — *U. a.*: L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I d'Este. Bologna, 1890. 35. l. — *U. a.*: L'Arte III (1900), 185–, és Arch. Ért., U. F. XX (1900), 289–. — *Gruyer, G.*: L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este. Paris, 1897. I, 305, 384, 511, 579; II, 37, 38, 83, 84, 109.).

¹⁷ Az egyes képek színleírását és elemzését mindegyiknél jegyzetben közöljük.

¹⁸ *Czakó E.* szerint (Kolozsvári Márton és György XIV-ik századi szobrászok. Budapest, 1904. 19. l.) a szobrot valószínűleg Nagy Lajos rendelte és küldte ajándékba IV. Károlynak Prágába; mások szerint közvetlenül IV. Károly megrendelésére Prágában készült volna [Arch. Ért., U. F. XII (1892), 198. l.].

¹⁹ *Ernyey J.* szerint Tamás Bazini és Szentgyörgyi gróf megrendelésére a pozsonyszentgyörgyi templom számára készült, ahonnan az 1428-i huszita betöréskor Königrätzbe, majd 1471. Prágába vitték. (*E.*-nek a szobor történetét sok fontos új adat alapján tárgyaló tanulmánya Évkönyvünk II. évfolyamában fog megjelenni.)

²⁰ *Czakó*, id. m., 7. l. — Arch. Ért., U. F. XXXIX (1920–22), 103–104. l.



Zárókő a garamszentbenedeki templom főhajójában.

Schlussstein im Hauptschiffe der Kirche zu Garamszentbenedek.

DEUTSCHER AUSZUG

Abbildungen im ungarischen Texte und auf den Tafeln, mit ungarischen und deutschen Bezeichnungen.

In der Primatialgalerie in Esztergom (Gran) befinden sich acht ihren Massen und dem stilistischen Befunde nach zweifellos zusammengehörende Tafelbilder, die im ersten Kataloge der Sammlung unter der Bezeichnung «Unbekannter Meister in der Art des Gentile da Fabriano» angeführt waren und die mit Berücksichtigung eines verloren gegangenen neunten Bildes zwanglos zu einem Flügelaltarwerk zusammengestellt werden können. Die Bilder sind aus der Klosterkirche von Garamszentbenedek in die Primatialgalerie gelangt. In dieser befand sich auch eine mit mehreren andern Gegenständen 1905 verbrannte und von Knauz in seiner Monographie über Garamszentbenedek 1890 publizierte Predelle (Abb. im ungarischen Texte S. 3), laut deren Inschrift der Altar von Thomas von Kolozsvár («*Thomas de Coloswar*») auf Bestellung des aus Garamszentbenedek gebürtigen Gyórer (Raab) Domherrn Nikolaus 1427 gemalt wurde. Da nun die Längenmasse der Predelle mit der Breite des Mittelbildes des rekonstruierten Altars übereinstimmen, da ferner auf der linken Seite ein Stifter im Prälatenornat kniet, da ein Flügel die Darstellung des in der Inschrift genannten, sonst in der ungarischen Kunst selten vorkommenden Heiligen Egidius und ein anderer das Bild des Namens heiligen des Stifters zeigt, da endlich der Stil der Bilder dem Jahre 1427 vollkommen entspricht und da von Garamszentbenedek andere Bilder aus dieser Zeit nicht vorhanden sind, kann diese Zuweisung für sicher gelten. Auf den Bildern sind wohl fremde Einflüsse nachzuweisen, und zwar geographisch von einander weit entfernter Schulen. Dieser Umstand bekräftigt unsere Ansicht, dass diese Gemälde nicht auf deutsche oder italienische Meister zurückzuführen, sondern Werke eines die Wirkungen beider Schulen in sich vereinigenden heimischen Malers sind. 1405 wurde die schon 1075 gegründete, inzwischen verfallene Kirche von Garamszentbenedek erneuert (Abb. S. 4, 5), bei welcher Gelegenheit der Kanonikus Nikolaus seine hochherzige Altarstiftung gemacht haben dürfte. Die Mitteltafel zeigt die Kreuzigung, der linke Flügel Christus am Ölberge und die Kreuztragung, der rechte die Auferstehung und die Himmelfahrt. Auf den äusseren Flügeln ist je eine Legende aus dem Leben der Heiligen Benedikt, Egidius und Nikolaus von Bari. Was die verschollene Tafel anbelangt, sind wir nur auf Vermutungen angewiesen. Der so rekonstruierte Flügelaltar (Abb. S. 6, 7) bildete höchstwahrscheinlich den Hauptaltar der Abteikirche. Der spätgotische Stil ist zwar mit seinen naturalistischen Keimen im Ganzen unverkennbar, doch lassen sich zwei verschiedene Einflüsse klar nachweisen. Die Passionsszenen spiegeln die Wirkungen der noch in gotischer Auffassung wurzelnden, aber schon bewusst

naturalistischen Bestrebungen auf dem deutschen Sprachgebiete deutlich wider, während die Heiligenlegenden mit Darstellungen aus dem Kreise Gentile da Fabriano zusammenhängen.

Kreuzigung. (Taf. I.) Übliche Darstellung, ohne die zwei Schächer. Christus in der Mitte, rechts und links zwei geschlossene Gruppen. Rechts behelmte und berittene Soldaten mit ihrem prächtig gekleideten Hauptmann. Links Johannes und die Frauen. Ausgestreckte Arme, Lanzen usw. verbinden die Gruppen mit dem Kruzifix, die Komposition ist für ihre Zeit überhaupt fortgeschritten und von starker Dramatik.

Christus am Ölberge. (Taf. II.) Stark übermalt. Ganz im Vordergrund kniet Christus auf enger Bühne. In Hinsicht auf Raumdarstellung das fortgeschrittenste Bild der Passionsfolge.

Kreuztragung. (Taf. III.) Komposition mit vielen Figuren und wohlberechneter Massenwirkung. Alles ist in Bewegung. Dabei herrscht im Gegensatz zu den deutschen Meistern der Zeit, wie etwa Meister Francke eine bewusste Zurückhaltung im Ausdruck. Mischung alter (Linienführung der Gewandfalten, Marias dem gotischen Schönheitsideal entsprechender Antlitz, Christus als «beau Christ») und neuer Stilelemente (individualisierte Gesichter der Soldaten und Pharisäer).

Auferstehung. (Taf. IV.) Die Gestalt Christi stark übermalt. Bemerkenswert ist die Realistik der beiden Wächter und interessant der Einfall, die beiden das Linnen haltenden Engel anzubringen, sowie die grosse zackige Gloriole. Der Hintergrund ist ein Kompromiss zwischen alter und neuer Auffassung, ähnlich wie bei Christus am Ölberge und bei der Benedikt- und Egidiuslegende. Auf den übrigen Passionsszenen ist glatter Goldhintergrund vorhanden.

Christi Himmelfahrt. (Taf. V.) Das Bild hängt mit Kölner Mustern, vornehmlich mit einem Altarflügel der Sammlung Schnütgen (Abb. S. 12) und mit einem anderen in der ehem. Samml. Weber (Abb. S. 13), beide vom Beginn des XV. Jahrhunderts zusammen. Die nicht immer ungesuchte Zierlichkeit der Frauengestalten, die lang herabwallende Faltengebung, die im Gelenke ausserordentlich schmalen Hände und die spindeldürren Finger der Passionsbilder sind unverfälschter Erbe der mittelrheinischen Schule. Es sind jedoch auch für den Zusammenhang mit andern deutschen Schulen, wie etwa Hamburg oder gar Bozen Belege leicht zu finden. Die Figuren des ungarischen Meisters sind allerdings plastischer, kraftvoller und bewegter, welcher Umstand wohl dem italienischen Einfluss zuzuschreiben ist, der auf den übrigen Bildern des Flügelaltars noch viel deutlicher nachweisbar ist. In diesen Heiligenlegenden sind die Keime der neuen realistischen Auffassung schon aufgegangen und ihre Verwandtschaft ist mit Gentile da Fabriano, einem der führenden Meister der Frührenaissance, unleugbar.

Szene aus dem Leben des Heiligen Nikolaus von Bari. (Taf. VI.) Der Heilige rettet auf wunderbare Weise die an Hungersnot leidenden Bewohner der Stadt Myra durch Aufhalten eines Getreideschiffes. Im Gegensatz zu den Passionsbildern finden wir hier nur wenig Figuren, welche in natürlicher Haltung erscheinen. Raumbehandlung, Landschaftsmotive und architektonische Gestaltung weisen — mit Ausnahme einiger bezeichnender nor-

dischen Einzelheiten — auf Italien hin, wenngleich bei der Behandlung zwischen unserm Meister und den Darstellungen des gleichen Themas bei Ambrogio Lorenzetti (Abb. S. 17) und Fra Angelico bedeutende Abweichungen festzustellen sind.

Der Heilige Benedikt (Taf. VII) wird zu Ostern in der Wüste von einem Presbyter und von dem Mönche Romanus gelabt.

Der Heilige Egidius (Taf. VIII) nährt sich in der Wildnis von der Milch einer Hirschkuh. Vom Gotenkönig Flavius gejagt rettet sich das Tier zum Heiligen, der des Himmels Schutz herabfleht und selbst vom Pfeile des Jägers getroffen wird.

Unser Meister hat die Ikonographie dieser Legenden zweifellos aus Italien mitgebracht, und hat auch wohl die Darstellung der Benediktlegende von Don Lorenzo Monaco (Florenz, S. Maria degli Angeli > Uffizi; Abb. S. 20) gekannt. Man möchte auch an die noch naivere Darstellung dieser Szene von der Hand Spinello Aretinos in S. Miniato al Monte von 1387 denken. (Abb. S. 21.) Es spricht sich in diesen Bildern eine Wahrheitsfreudigkeit aus, welche mit der gotischen dekorativen Umwertung der Erscheinung in deutlichem Gegensatz steht. Einer ähnlichen Figurenanordnung vor waldigem, teilweise felsigem Hintergrund begegnen wir auf dem den Heiligen Hieronymus darstellenden Blatte der in Turin verbrannten Horen Wilhelms IV. Grafen von Holland (Abb. S. 22), auf dem Dijoner Altare von Melchior Broederlam (Abb. S. 23), auf den Wandgemälden eines Turmes der Avignoner päpstlichen Residenz, auf einem Fresko der Meraner Turmhalle und endlich auf den Tafeln eines aus Valle Romita stammenden Polittico-Fragmentes von Gentile da Fabriano in der Mailänder Brera (Abb. S. 24—26). Nicht nur die ähnliche Zeichnung des Laubwerkes und der Blumen, sondern auch die Gesichtstypen, die Faltengebung und die grössere Plastizität der Figuren zeigen den Einfluss Gentiles, der am ehesten durch dessen dokumentarisch nachweisbaren ungarischen Schüler Michele d'Ungheria, — der übrigens kaum mit dem Tura-Schüler Michele Pannonio identisch ist, — vermittelt sein dürfte. Dass das ganze Altarwerk trotz den zwei deutlich zu unterscheidenden Einflüssen, von der Hand eines desselben Meisters stammt, geht aus den gleichen Kopftypen, den schmalen Handgelenken, den pflanzlichen Elementen, der vollständigen Übereinstimmung der Schrifttypen auf den Spruchbändern, sowie aus der Farbengebung klar hervor. Ferner überzeugt uns in dieser Hinsicht auch der Umstand, dass auf den Passionsbildern mit überwiegend rheinischen Stylcharakter italienische, hingegen auf denen mit italienischem Einschlag rheinische Motive festgestellt werden können. Die beiden herben Figuren rechts auf der Kreuzigung erinnern an analoge Gestalten der Paduaner Fresken des Altichiero und Avanzi, die Felsenbildung und die Placierung der Jünger am Ölberge an Lorenzo Monaco (Abb. S. 27), und diejenigen, welche künstlerisch am meisten Ausschlag geben, an Gentile da Fabriano. Die in kühnen Verkürzungen gezeichneten Apostelköpfe im Hintergrunde der Himmelfahrt mahnen an die rechte Mittelgruppe der Florentiner Anbetung der Könige Gentile's (Abb. S. 28), wovon der ungarische Maler auch einige dekorative Effekte abgelauscht hat (Kreuzigung, Kreuztragung).

Ferner bestimmte Gentile grösstenteils auch die Farbengebung unseres Meisters.

Von Thomas von Kolozsvár sind ausser den acht Graner Bildern keine anderen Werke bekannt. Diese genügen aber, um auf seine künstlerische Persönlichkeit und Entwicklung aufklärendes Licht zu werfen. Sein Ausgangspunkt ist der rheinische Stil und er steht dem II. Meister des Klarenaltars am nächsten. Seine Wanderung führte ihn, vielleicht über Tirol auch nach Italien, wo er sich den modernen künstlerischen Bestrebungen der Halbinsel gänzlich hingab und wo auch seine Persönlichkeit ausreifte. Hier wirkte vornehmlich Gentile da Fabriano auf ihn ein und bestimmte ihn, die Rheinisch-Westphälischen Pfade zu verlassen. Auch die Werke des Altichiero und des Avanzi und die des Lorenzo Monaco scheint er sich genau angesehen zu haben. Man muss also eine Wanderung unseres Meisters in Umbrien (Valle Romita), einen Aufenthalt in der Heimat und Wirkstätte Don Lorenzo's in Florenz und schliesslich einen in Padua annehmen, allwo der kraftvolle Realismus der Fresken des Altichiero und des Avanzi auf ihn bleibenden Eindruck gemacht hatte. Seinen italienischen Aufenthalt möchten wir vermutungsweise zwischen 1423–25 ansetzen. Das Jahr 1427 bedeutet jedenfalls den Zeitpunkt der Vollendung seines Altarwerkes, dessen Beginn sicherlich noch in das Jahr 1426 zurück gereicht hat.

Meister Thomas ist der erste ungarische Tafelmaler, welchen wir auch dem Namen nach kennen und er ist, sowohl wegen seinem Talent, als auch wegen seiner europäischen Orientierung an die Spitze der ungarischen Übergangsperiode zu stellen. Von seinen ungarischen Zeitgenossen, wie Andreas von Szepes (Fresken in Szalonna, Borsoder Komitat), ferner vom Meister einer verwandten Predella der Primatialgalerie (Abb. S. 14), dann Meister Johann, dem Miniator des Vácer Bischofs, dem Selmecker (Schemnitz) Miniator Martin Gobil (Abb. S. 30) usw., die ebenfalls den Übergangsstil repräsentieren, unterscheidet er sich vor allem durch die lebendige Kraft des italienischen Einflusses.

Bemerkenswert ist, dass Thomas von Kolozsvár aus derselben Stadt stammt, die auch die Heimat der beiden hervorragendsten Bildhauer der älteren ungarischen Kunstgeschichte Martin und Georg von Kolozsvár war und nicht viel später dem Lande auch den grössten königlichen Mäzen in der Person Mathias Corvinus geschenkt hat.





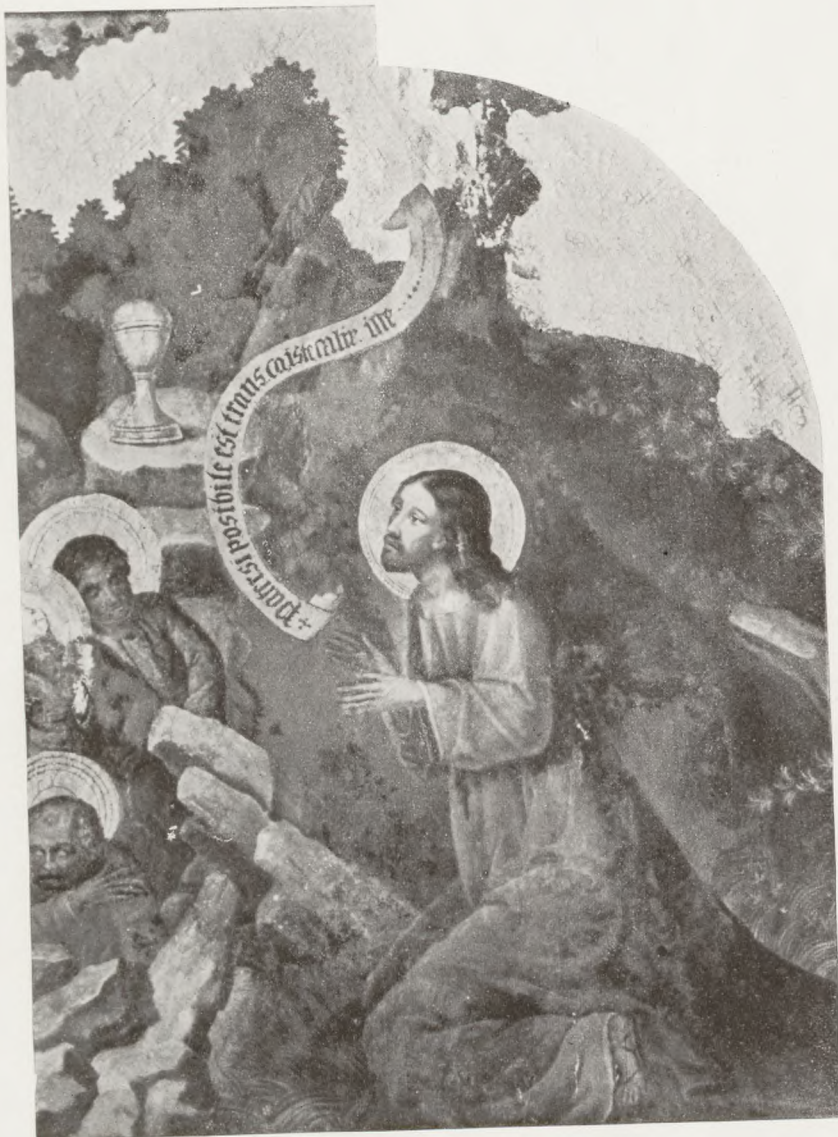
KOLOZSVÁRI TAMÁS.

Kálvária.

Esztergom, Prímási képtár.

Thomas von Kolozsvár (Klausenburg). — Kreuzigung. — Gran, Primatialgalerie.





KOLOZSVÁRI TAMÁS.
Krisztus az Olajfák hegyén.
Esztergom, Primási képtár.

Thomas von Kolozsvár. — Christus am Ölberge. — Gran, Primatialgalerie.





KOLOZSVÁRI TAMÁS.

Keresztvitel.

Esztergom, Prímási képtár.

Thomas von Kolozsvár. — Kreuztragung. — Gran, Primatialgalerie.





KOLOZSVÁRI TAMÁS.

Krisztus feltámadása.
Esztergom, Prímási képtár.

Thomas von Kolozsvár. — Auferstehung. — Gran, Primatialgalerie.





KOLOZSVÁRI TAMÁS.

Krisztus mennybemenetele.
Esztergom, Prímási képtár.

Thomas von Kolozsvár. — Christi Himmelfahrt. — Gran, Primatialgalerie.





KOLOZSVÁRI TAMÁS.

Jelenet bari Sz. Miklós életéből.
Esztergom, Primási képtár.

Thomas von Kolozsvár. — Szene aus dem Leben des Heiligen Nikolaus von Bari. —
Gran, Primatialgalerie.





KOLOZSVÁRI TAMÁS.

Jelenet Sz. Benedek életéből.
Esztergom, Primási képtár.

Thomas von Kolozsvár. — Szene aus dem Leben des Hl. Benedikt. — Gran, Primatialgalerie.



Thomas

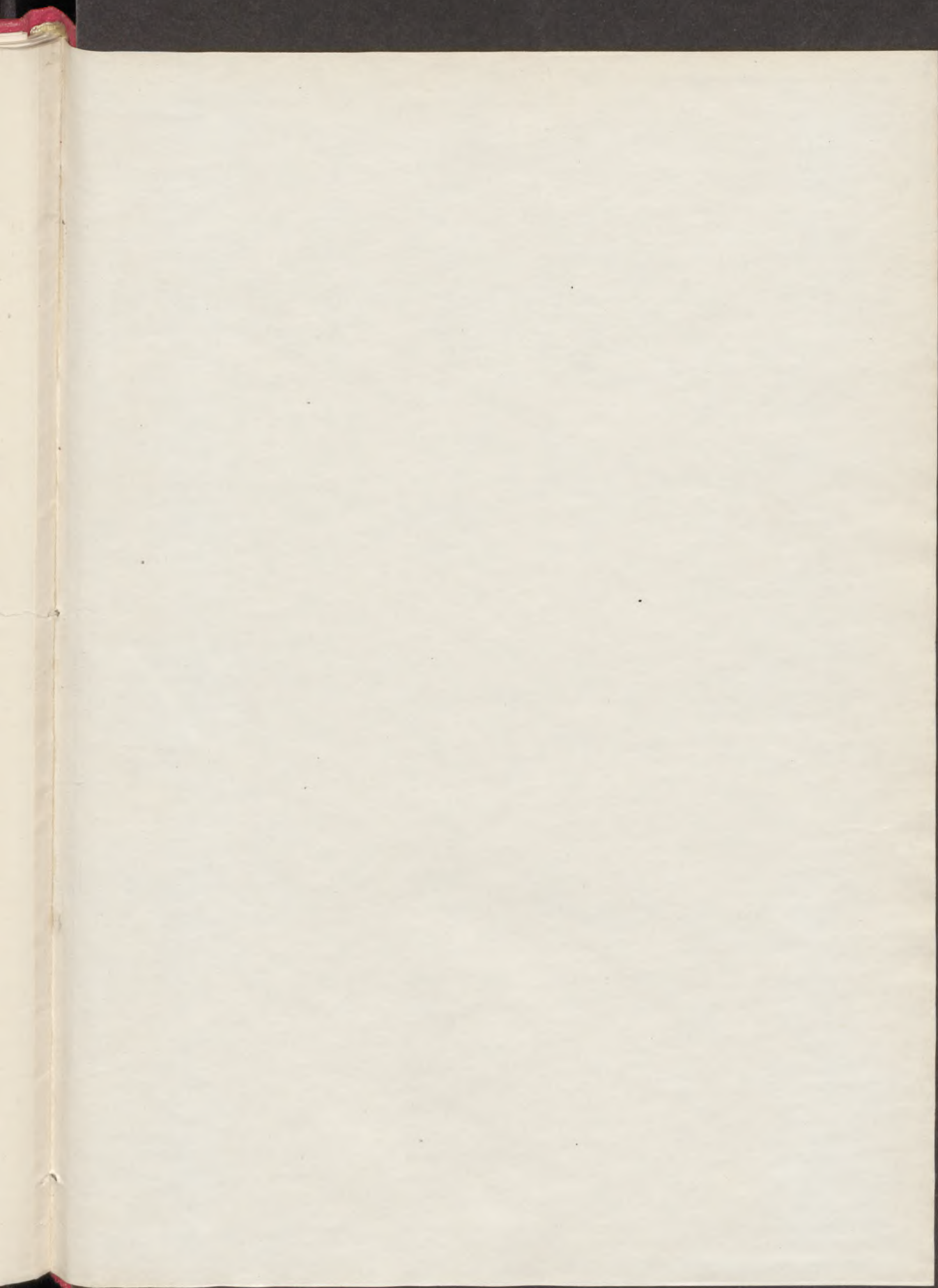


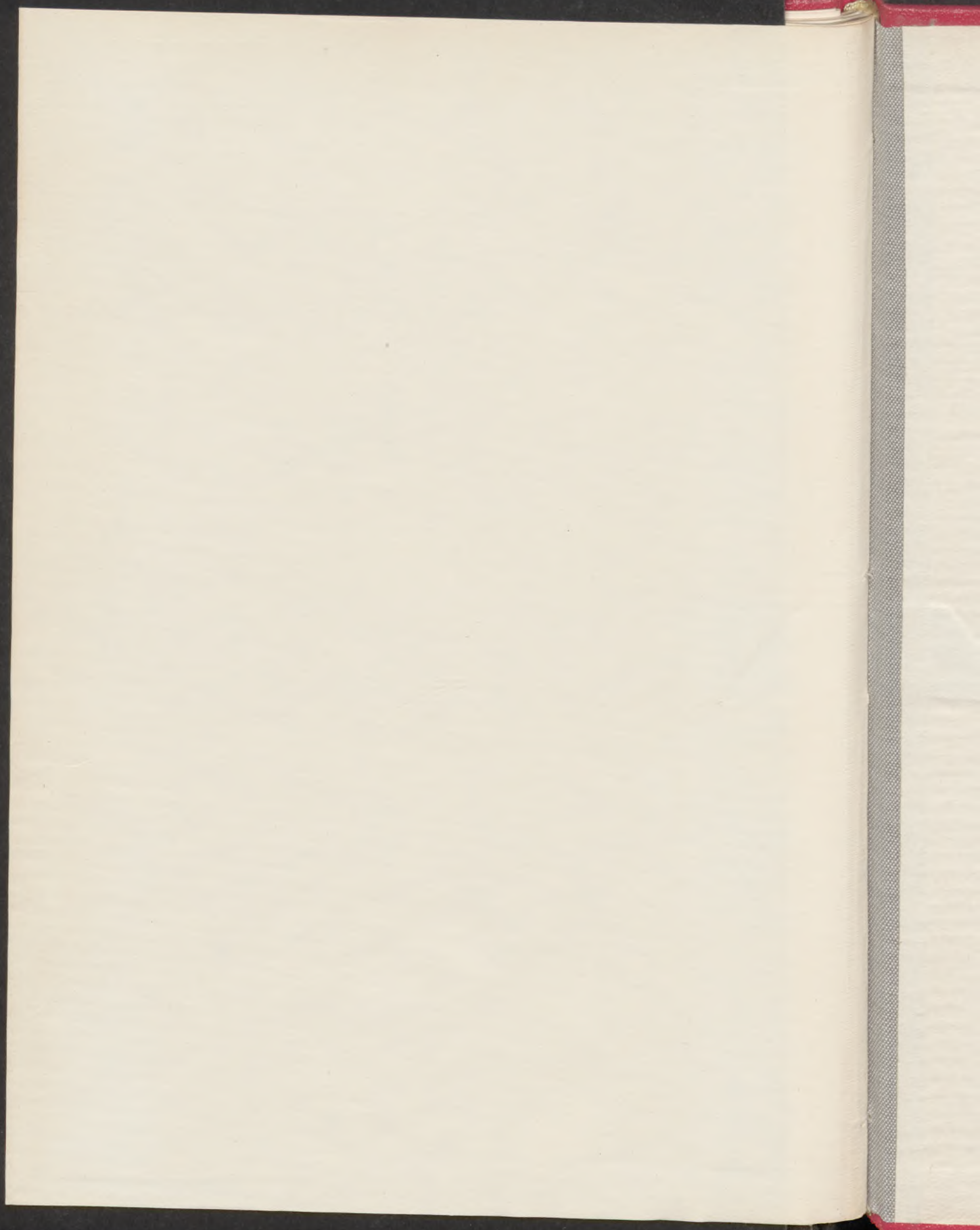
KOLOZSVÁRI TAMÁS.

Jelenet Sz. Egyed életéből.
Esztergom, Prímási képtár.

Thomas von Kolozsvár. — Szene aus dem Leben des Hl. Egidius. — Gran, Primatialgalerie.







1972 SEP 5

