

**E. H. Gombrich, A bécsi oltár és az Esztergomi Múzeum fareliefjeinek történeti helyzete, Magyar Művészet, Vol. 11, 1935, pp.223-8 [Trapp no.1935B.1]**

A bécsi Kunsthistorisches Museumban most felállított *Bécsi Passiooltár*, (1. kép) az ú. n. *Znaimi Oltár*, mind stílusánál, mind kvalitásánál fogva azon egészen nagy, magukban álló művek sorába tartozik, amelyekben a német művészet az ezredéves középkori művészeti gyakorlattól elszakad. A Bécsi Oltár mestere éppúgy, mint Lukas Moser, Hans Multscher a Tucher-mester, Konrad Witz, Malesskircher új, tökéletesen megváltozott ideálokkal rendelkező, egyéni művészetre törekszik. Problémáik, forma- és szellemtörténeti helyzetük azonosságában — melyet természetesen szabatosan körülírni még nem tudunk — rejlik rokonságuk, nem pedig valamely közös kifejezésben, mint a megelőző „lágystílusban”, melynek könnyen alkalmazkodó és tetszetős formakincse mögött épp az egyéni oly könnyen háttérbe vonulhatott. Ritkán találunk azonban összefüggést az egyes művek közt. Úgy látszik, mintha a középkori hagyomány stílus-folyamatossága szétforgácsolódna.

A Bécsi Passiooltár is az ilyen elszigetelt alkotások sorába tartozik. Helybeli iskolákkal csak nehezen állapítható meg valamely összefüggés. Ezért különösebb érdeklődésre tarthat számot az a két publikálatlan faplasztikai csoport, mely magyar gyűjteményből származik s a bécsi oltárral áll kapcsolatban. Mindkét csoport az Ipolyi-gyűjteményből került az esztergomi Keresztény Múzeumba. Először a Krisztus kínszenvedésének történetét ábrázoló három töredéssel foglalkozom, melyek ma újonnan vannak keretezve, de eredetileg azonos méretűek lehettek. Legjobb állapotban az „Ima az *Olajfák hegyén*” (45X40.5 cm) maradt fenn, (2. kép) melyet csupán a kehellyel kellene kiegészítenünk. Sokkal töredékesebb a „*Júdás-csók*” (46X30 cm) (3. kép). Itt az ikonográfiai hagyomány alapján azzal a lehetőséggel számolhatunk, hogy a Málkus-jelenet letörött. A „*Keresztvitel*”-csoport (4. kép) az első pillanatban nem látszik hiányosnak. Tüzetesebb vizsgálat mégis azt mutatja, hogy legalább az az egy poroszló hiányzik, aki öklét ösztökélően tette Krisztus fejére. Nem szükséges, hogy azokat a jellegzetességeket, melyekben e művek egymással megegyeznek: a nehezen omló, de nem gyűrődő redőzet stílusát, a zömök, gátoltan mozgó alakokat, az élesen jellemzett arcokat — köztük a latrok és Júdás gonosz ördög fintorát, kihez Krisztus csodálatosan hajtja le nemes fejét (a bécsi Keresztlevételen levő fej szemmeláthatólag rokon vele) — vonásról-vonásra szavakkal utána rajzoljuk. Úgy látszik nem volna helyes, ha ezt a mimikában és taglejtésekben kérlelhetetlenül jellemző művészetet realizmusnak neveznők, mert hisz éppen az különbözteti meg a bécsi oltár mesterét pl. Konrad Witztól, hogy nem törekszik a zárkózott arckifejezések szemléltető ecsetelésére, hanem a cselekményt teszi a fiziognomika eszközével szerfölött elevenné és érthetővé. B. Fürstnek [1] köszönhetjük azt a megfigyelést, hogy a mester itt milyen mértékben kapcsolódhatott a középkori örökséghez, különösen a XIII. század drámai művészetéhez. Hiszen a középkor is arra törekedett, hogy az alakot azonos módon elevenítse meg, hogy a szent cselekményben való szerepet szemléltesse. A torzarcok, melyek Jézus arcát itt, mint ott körül fogják, nem értelmezhetők a csúnyában való gyönyörködés, vagy a természetszülte torzalak ábrázolásának folyományaiként. Sokkal inkább úgy hatnak azok, mint a bibliából merített képprédikáció: „és a bűnösök közé számláltaték.” (Márk 15, 28.) Az esztergomi reliefek kvalitása mégis valamelyest csekélyebb, mint a Bécsi Oltáré. Nem gondolhatunk ugyanarra a művészkézre. A műhelykapcsolat azonban az eredetiek előtt csaknem nyilvánvalónak látszik. Ezzel szemben rámutathatunk arra, hogy az esztergomi „*Keresztvitel*”-csoport (4. kép) kompozíciójával és több részletével a *laufeni mesternek* tulajdonított salzburgi táblaképen is találkozunk (5. kép). A két mű közötti kapcsolatot természetesen nem kell közvetlennek gondolnunk. A *laufeni mester* képe előtt mégis az a benyomásunk, mintha a *Keresztvitel-csoport* a maga jólátgondolt radiális felépítésével, mint idegen test ékelődne az egyenletesen zsúfolt tömegjelenetbe. Sőt, a kép stílusában van valami provinciális, a lágystílus formaszokásaihoz való visszatérés. Ebben az értelemben a visszaforduló

poroszló alakja, aki Krisztust a kötélén előre rángatja, — ezt a motívumot sok változatban egész Giottóig követhetjük — a képen sokkal „gótikusabb”, hagyományhűbb, mint a plasztikán, ahol a poroszló merész fordulattal mindkét lábát előrefeszíti.

A fent tárgyalt csoportnál kvalitásban gyengébb az ugyancsak az esztergomi múzeumban levő két oltár-szárny (106X65 cm méretűek). Ezeknek faragott belső oldalán a „Mágusok imádását” (6. kép) és „Mária halálát” látjuk (7. kép). A festett hátlapok a „Bemutatást a templomban” (8. kép) és „Mária látogatását” ábrázolják olyan stílusban, amely déltiroli művekre emlékeztet és amely a formák után ítélve, csak a század közepe után lehetséges. A lapos, gazdagon aranyozott reliefeken a képszerű felfogás feltűnő. A „Mágusok imádását” a rövidülésben ábrázolt pajta, a kerítés, a hegy, háttérben a várral, amely fölött csak az ornamentális aranyalap jelzi az eget, éppúgy elárulják a kompozíció-sémának a festői invenció köréből való származását, mint az egymás mögötti rétegződésben felsorakoztatott alakoknak „téryszerű” elrendezése és a háttérből a kisdud felé való mozgás-iránya. Hasonlót mondhatunk a másik reliefről is. Itt elég Mária halottaságára rámutatnunk, mely a képsíkra átlóirányban állítva, már eleve megszabja az apostolok tömött csoportjának elrendezését. A néző tisztára azt a benyomást nyeri, mintha valamely festmény kompozíciójának a reliefművészet követelményeihez való alkalmazása nem minden surlódás nélkül ment volna végbe. Olyan ez, mintha a szűk térréteg — amelybe az igazi relief az alakokat szorítja — az ábrázoltakat a deszka felületére préselné. Mind a két ülő apostol laposra nyomott sziluettje az előtérben (figyeljük csak meg az elülső balkezének hüvelykujját!), mind a tíz tanítványnak lépcsőzetesen egymáshoz szorítása a háttérben — oly módon, hogy az alakok sokféle ténykedésükben kölcsönösen akadályozni és szorongatni látszanak egymást — az erőltetett képalkotás benyomását kelti bennünk. És ez nemcsak az egyes alakok mozgási lehetőségének mindenfelőli akadályozására és majdnem eltorzulására vezet, de ebből az erőszakos átültetésből még a holt tárgyak is megváltoztatva kerülnek ki. A divatos genreszerű részletek minden szeretetteljes ecsetelése mellett is — mint pl. Mária fejevénkos, vagy a mágus koronája az előtérben — a tárgyakat, a ruhákat, sőt az arcokat is, egy olyan erős, merevségre törekvő stílusakaráson keresztül látjuk, amely az ellapított alakokat a maguk gazdag, kemény redőzetével ornamentális elvek szerint a síkban téríti ki.

Míg a passio-jelenetekben éreztünk valamit a Bécsi Oltár szelleméből, addig a Mária-jelenetek mestere annak csak legszembevetőbb formai modorát vette át: „az ellapított relief” különös eszközét. A képek itt is elegendők arra, hogy a motívumok rokonságát megmagyarázzák. Ebben a tekintetben különösen meggyőző, ha a Bécsi Oltár középső tábláján a Máriát körülvevő asszonycsoportot (9. kép), ahol a ruharedők, mintha üveglapra lennének kiterítve, összehasonlítjuk a „Mágusok imádásának” (6. kép) megfelelő redőzet-vonalaival. Azonban éppen a formamotívumnak rutinizott modorrá való merevedése okolja meg azt a kérdést, hogy mi volt annak eredeti művészi értelme? Mert míg a Bécsi Oltárnál egy pillanatig materialisztikus magyarázatként a túlvékony deszkára gondolhatnánk, addig az esztergomi reliefek kicikornyázott, ellapított vonalhálózata előtt ilyen „kibúvó” okvetlenül csődöt mondana. Úgy látszik, hogy a Bécsi Oltár művészeti megértéséhez csak közelebb juthatunk, ha az egész képfelépítésnek ezt a jellegzetességét is pozitív művészi értéként igyekszünk megérteni. Az itt következő tudatosan leegyszerűsítő megfontolások ezt akarják megkönnyíteni.

Tudvalevő, hogy a középkori képzőművészet a képfelületen nem térbeli természetes rendjük szerint osztotta el a tárgyakat, vagyis nem ismerte a perspektívát, a három dimenziókat a síkra vetett matematikai projekcióját, de nem is törekedett rá. Elrendezési alapelvei egész mások. Mind a festészetben, mind a reliefben elsősorban az elbeszélés érthető leolvashatósága, tehát minden izolált, a cselekményre nézve jelentős tárgynak jellegzetes körvonalozása a cél. Másodsorban fontos a sík ornamentális rendje. Egy ilyen elvet — jelszóvá kiélezve — az újkor ábrázoló képkompozíciójával szemben *bemutató* kompozíciónak nevezhetnénk. Az ábrázoló *festészet* lesz

1430 után északon is a cél és ennek eszközei és következményei ismeretesek. O. Pächt analizálta finoman [2] azokat a közvetítő kísérleteket, amelyek lehetővé tették, hogy a képsík új funkciója mellett, mint vetületi-sík továbbra is megmaradjon a „képmustra” hordozójának. E kor sok német képének lépcsőzetes felépítése ebben leli magyarázatát. A *reliefnél* azonban sokkal erősebb konfliktus állt be, mint a festészetben, mert ott az ábrázolt tér, metszi azt a valóságos teret, amelybe az alakok belenyúlnak. Maga a középkor több megoldást ismer. Az igazi háromdimenziós tér reliefben való ábrázolásának problémáját a középkor nem vethette fel. Ezt tudvalevőleg csak később, Ghiberti korában s az ő körében vetették fel és oldották meg, még pedig oly módon, hogy akárcsak a modern színpadon, a perspektivikus látszat-tér észrevétlenül mindinkább a valóságos térbe vezet át. Ezt a megoldást északon csak később ismerik. A Bécsi Oltár mesterének más utakat kellett keresnie. A jelenet megfogalmazása nála is egészen térszerű. Hogy ezt a tényt egészen tisztán lássuk, a reliefnek képbe való átültetését kell gondolatban megkísérelnünk. A mester a legnagyobb művészettel szinte szuggerálja a tér mélységét. A szárnyakon az előtéri fa és a rézsutosan állított kapuzat alkotják azokat a külső eszközöket, amelyek a színteret balról jelölik ki. Jobbról pedig a merész gondolattal repousoirként alkalmazott hatalmas tátongó sír és a mélyen elhelyezett kereszt, még meglepőbbben szolgálják ugyanezt a célt. Mindenekelőtt azonban a forma-analízisre hárulna az a feladat, hogy megmutassa, miként teremtik meg az alakok önmaguk számára a teret, amelyben mozognak. Nemcsak a Keresztlevétel pompás hátfigurája — melynek mozgása ellentétes a hátulról jövő angyallal — nyúlik a tér mélysége felé, hanem a táblán majdnem minden mozdulat a képsíkra merőlegesen vezet. Amint a poroszló Magdolnát a kereszttől eltaszítja, vagy amint a jó százados lova kifelé jön, épp csak a legszembetűnőbb példája annak az elvnek, mely az oltáron mindenütt kimutatható. Ugyanez áll azonban a két esztergomi táblára is, ahonnan kiindultunk. Itt az egyikén Mária rézsutosan elhelyezett ágyának, a másikon pedig a pajtának van azonos szerepe. Míg azonban valamely képen vagy grafikán e részleteknek elegendőknek kellene lenniök, hogy a valóságos térnek, amelyben a történés lejátszódik, szuggeszióját keltsék, addig a relief voltaképp nem éri el ezt a hatást. Az ok nyilvánvaló. Ha bármely „ábrázoló” (perspektivikus) festményt úgy ültetnénk át reliefbe, hogy az elől álló alakokat az alapba csak belerajzolnók, a hátullevőket pedig majdnem teljesen plasztikusan adnánk, akkor ugyanez a hatás állna elő: egy szűk korlátok közé szorított, kibontakozásában akadályozott tér hatása. Mert az előtér síkja, a „deszka” nem a látószekrény pusztá üvegsíkja többé, mint a festményen, hanem materiális síkká válik, amely a hátsó alakok mozgásának gátat vet, mitöbb, minél előrébb állnak az alakok, annál inkább fosztja meg őket az élettértől. És amint az előtér síkja, úgy a háttér, a mustázott aranyalap sem hat, mint határtalan tér, ahogy Riegl azt a későantikra értelmezte. Ellenkezőleg, az is, mint materiális tábla érvényesül. Az esemény pedig mintha a két réteg közé lenne szorítva, ebbe a vékony zónába lenne belepréselve.

Itt még egyszer felvethetjük a kérdést: mi ennek a formának az értelme? Hogy a Bécsi Oltáron a belső feszültség ezzel a mesterfogással a végsőig fokozódik, az bizonyára nem kerüli el a szemlélő figyelmét. Éppen a mozgás minden oldalról való megszorítása, szoros kapcsolatban magában a mozgásban rejlő térszükséglettel, hat kettőzött erővel. Ilyen gátolt, túlfokozott mozgás-motívum leginkább a Krisztus köpenyéért dulakodó katonák rémületes körében válik nyilvánvalóvá: egy alig kibogozható embergomolyag, amelyben az alakok kölcsönösen akadályozzák egymást és az előtér reliefsíkja által még hátrafelé szorulnak. Úgylátszik azonban, hogy „ellapított reliefnek”, mint művészi eszköznek, pozitív értelme nemcsak a feszültség fokozásában rejlik. Azáltal, hogy az előtér lapos síkja, a deszka maga, materiális értelemben továbbra is fennmarad, a művész megőrizte maga számára a síkot, amely a térbeli rend hordozója marad. Egyszóval, a képsík, mint a képmustra hordozója továbbra is megtartja szerepét. A Bécsi Oltár gazdag a nagy síkformáknak ilyen ornamentális vonatkozásaiban, melyek az egyes csoportokat összefogják. Egy pillantás megtanít rá, hogy itt nemcsak térkompozícióról, de lényeges mértékben síkkompozícióról van szó. Ebben az értelemben azt mondhatnók, hogy az ellapított relief előtér síkja részben a „bemutató fal” szerepét

vette át: a cselekmény térbeli össze-visszaságát az fogja világosan áttekinthető csoportokká össze. Kítűnő kifejezőértéke abban rejlik, hogy a cselekmény belső feszültségét nemcsak fokozza, de egyúttal rendezi is a cselekményt.

Az itt bemutatott művek talán megkönnyítik majd a speciális kutatás számára, hogy a Bécsi Oltárt a megfelelő helyre sorozza be. Ha az esztergomi Keresztviteltől út vezet a laufeni szárnyakon keresztül a salzburgi művészethez, akkor szabadjon arra utalnom, hogy „Mária halálának” természetesen eléggé kifejezéstelen apostoltípusai a bécsi Szt. István székesegyház főhajó-plasztikájának némely gyöngébb alakjaival rokonok. Végül szeretnénk felhívni a figyelmet a kassai Szt. Erzsébet templom északi portáljának reliefjeire, melyeknek formaszokásai némely jellegzetes külsőségben az esztergomi szárnyakkal egyeznek. A hasonlóságok valóban a felület-formai kezelésére vonatkoznak: nem a formaprincípiumokra, hanem inkább a formaszokásokra. Ilyennek tekinthetnénk a behajlított kar jellegzetes lendületét, mely köré széles ívben van a köpeny vetve — ugyanezt a részletet megtaláljuk az esztergomi Mária halálának elülső apostolánál épúgy, mint a kassai beteggyógyító jelenet centrális nőalakjánál. Nem szabad azonban szem elől téveszteni, hogy a „bemutató” princípium Kassán egész más módon jut szerephez. Ott a képtér és a cselekmény egységét kellett feláldozni, hogy a szentek életének minél több cselekedetét és eseményét szemléltessék a nézővel. Bizonyos mértékig ugyanez áll a máriazelli portálreliefre is, amelynek szűken összezsúfolt elbeszélő stílusa azonban már egy lépéssel közeledik a Znaimi mester képszerű felfogásához.

1 Beiträge zu einer Geschichte österr. Plastik in der ersten Hälfte d. 15. Jh-s. Leipzig, 1931.

2 „Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts.” Kunstwissenschaftliche Forschungen II. Berlin, 1933. p. 75.

With thanks to Dr. József Sisa and Dr. Dora Sallay for their assistance [Ed.].

Plates:





Հիմարի (1)  
Բազմաթիվ Գործեր



Եսայի Հիմարի (2)  
Բազմաթիվ Գործեր



Բազմաթիվ (3)  
Բազմաթիվ Գործեր

224



Մանուկ (1)  
Բազմաթիվ Գործեր



Մանուկ (2)  
Բազմաթիվ Գործեր



Բազմաթիվ (3)  
Բազմաթիվ Գործեր

225



Բազմաթիվ (4)  
Բազմաթիվ Գործեր



Բազմաթիվ (5)  
Բազմաթիվ Գործեր

227