

Wehli Tünde

A MAGYARORSZÁGI KÉSŐI ROMÁN ÉPÜLETSZOBRASZAT IKONOGRÁFIAI JELENSÉGEI

A 12–13. század fordulóján, III. Béla esztergomi építkezéseivel kezdi szárnyait bontogatni Magyarországon a gótikus művészet. Ennek a franciás ihletésű művészetnek későbbi emlékei általában annak az udvarral szoros összeköttetésben álló egyházi és világi arisztokráciának a kezdeményezésére épültek, amely a királyi, illetve az ország fölötti politikai hatalom részesének tekintette magát. A politikai ambíciók mellett magas szellemi igény, az új stílus és formák iránti fogékonyság és végül az egyéni ízlés is szerepet játszhatott a korszaknak Pilisszentkereszttel közel egykorú, Bertold érsek által építtetett kalocsai székesegyház, a Hont-Pázmánok bényi (Bina, Csehszlovákia) templomának megalkotásában. Ebben a franciás művészetben a plasztikának az építészetben belüli helye megváltozik és témavilága a román korihoz képest módosul. Eltűnnek az épületkülsőket dekoráló jelenetes, ciklikus domborművek, a díszítmény a szerkezeti elemekre húzódik vissza. A templombelső oszlopfőit, lábazatait a Jó és a Rossz dualisztikus harcát életrekelő vadászjelenetek, ember- és állatküzdelmek népesítik be. Ezekből a jórészt Bestiariumokból és Physiologus-kéziratokból kiemelt témáktól bizonyos fokig eltér Vértes-szentkereszt ikonográfiája. Sajátos programról ennek ellenére itt sem beszélhetünk. El kell vetni azt a korábban számításba vett lehetőséget, hogy az egyes oszlopfők jelenetein a 12–13. század fordulóján fellobbant bogumil eretnokség kapott volna hangot.¹ Helyesebb arra gondolni, hogy a szokásostól eltérő ábrázolások nem sajátos programot tükröznek, hanem inkább általános téma helyi, provinciális megfogalmazásai.

A 13. század első negyedében és utána újabb, a század közepéig is ható francia impulzus értékelhető a somogyvári és pusztaszeri kolostorok plasztikájában.² A francia kolostorok kerengőinek oszlopai, a katedrálisok oszlopsoros kapui jelennek meg általuk a magyar művészetben. Valószínű, hogy – bár nagyon távolról –, a holcmányi (Hoşman, Románia) kapu is a francia példát követi.³

Ezzel a franciás áramlattal majdnem párhuzamosan jelentkezik Magyarországon a burgundi koragótikus építészet, amelynek kiemelkedő emlékei a III. Ince pápa kori bencés reformot követő, Oros apát idejében emelt pannonhalmi bencés apátság és a zsámbéki premontrei templom.⁴ A burgundi koragótikára jellemző szigorúság csaknem teljesen száműzte e templomok belsejéből a figurális szobrászatot. Amennyiben mégis helyet adott neki, azt az ornamentális díszítés szándékával tette.

A 12. századi romanika hagyományain kívül, a főleg koragótikából táplálkozó épület-plasztikai emlékek mellett olyanok is emelkedtek, amelyeknek bázisát a magyar romanika korábbi szakaszának építészete és épületszobrászata képezte. Valószínű ugyanis, hogy a 12. századi művészet stílusa, témavilága és formakincse nem tűnt el a burgundi koragótika érvényesülése időszakában sem, hanem folyamatosan élt tovább és bizonyos változások árán az 1200-as évek körül új szintézishez vezetett. A feltételezést néhány példa illusztrálhatja.

A 12. század közepi székesfehérvári és jádsói kapuk apostolalakos szárköveinek ismertetésében feltételezhetjük, hogy az apostolalakos kapuszár és a Krisztust apostolokkal bemutató *Maiestas Domini*, Krisztus mennybemenetele témájú timpanon már a román kor e periódusában is ismert volt Magyarországon.⁵ A pécsi székesegyház domborműves falborításának példájából Somogyvár után még Gyulafehérvár (Alba Julia, Románia) is méríthetett. A Szent Mihály székesegyház stílus szempontjából különböző, nem is egy periódusban keletkezett és utóbb másodlagosan elhelyezett domborművekre kell gondolni elsősorban.

A főszentély keleti külső falának jelenetes kompozíciói – köztük a Jézus születése és a Három királyok⁶ – továbbá a főszentély déli belső falába illesztett Szent Mihály dombormű, az ún. „Ölelkezők”, valamint az északi mellékszentély északi külső falának apostolalakos faragványai⁷ az eddigi kutatások szerint a 12–13. század fordulóján épített első székesegyház szobrászati dekorációjába tartoztak, és készítésük a 13. század első haramdára esik.⁸ Az első két dombormű az eredeti elgondolás szerint talán a templombelsőben került volna elhelyezésre, esetleg egy szentélyrekesztő részeként, a többi figurális emlék pedig leginkább a nyugati homlokzat dekorációs rendszerébe tartozhatott. Az eredeti funkció leginkább az apostoldomborművek esetében rekonstruálható. A két apostol minden bizonnyal egy apostolalakos kapu tervei szerint készült.⁹ Ez a kapu közbeeső láncszemét képezhette annak a fejlődési folyamatnak, amely a 12. századi oszlopszobros kaputól a jádsói apátság templom nyugati kapuzatához vezetett el.

Az eredeti elhelyezés kérdésén túl, a tartalmi megközelítés problémáját is felveti a gyulafehérvári székesegyház ún. „Ölelkezők” domborműve. Mint korábban is volt szó erről, ez a dombormű az ún. „pécsi műhely” tevékenységét követő korszak emléke. Ennek a kornak a képi világába kell a domborművet visszahelyeznünk ahhoz, hogy meghatározhassuk a témáját. Valószínű, hogy a 12. század első felétől a kódexfestészetben általánosan elterjedt *Sponsus* és *Sponsa* – Krisztus és Mária – ábrázolását ismerte már a 12–13. század fordulóján az épületszobrászat is. Ezért ebben a képi környezetben keresendő magyarázat az ábrázolás értelmére.¹⁰

A romanika 12. század végi szakaszában már súlypontozódtak bizonyos, a későbbiekre jellemző ikonográfiai jelenségek. A somogytúri fríz például a késői romanika timpanondomborműveinek egymással szemben elhelyezett griffjét és oroszlánját állítja elénk.¹¹ E kor érdekes emléke a Veszprém környékéről származó ívmező.¹² Ez a faragvány már a késői romanika tematikai problémáit hordozza magában. Meghatározhatatlan a rajta levő állat, mert a griff törzsön baziliskfaj ül. Nem egyértelmű, hogy a karom őrzi vagy elragadja a lombot. És végül, a lomb eddigi elnevezései – leveles ág, életfa és

rózsató – sem eléggé meggyőzőek.¹³ A relief hiányzó részének ismerete bizonyára közelebb vinne az ikonográfia tisztázásához.

A romanika 13. század második negyedében történő előtérbe kerülése és a század utolsó negyedéig elhúzódó másodvirágzása feltehetően a korabeli viszonyokkal állt összefüggésben. A késői romanika általában az ország gazdaságilag legerősebb és politikai szempontból is vezetésre töre rétegének, a nagybirtokos arisztokráciának a reprezentációs igényeit elégítette ki. A középnemesség és a királyi szabadok tömege mind politikai síkon, mind művészeti téren igyekezett az arisztokrácia mögé felzárkózni. Törekvése egyfelől az Aranybulla-mozgalomban, másfelől az építészetben jelentkezett. A korképből adódik, hogy a korszak legmonumentálisabb építészeti együtteseit a Dunántúl leghatalmasabb birtokosai, például a Ják nemzetség tagjai emelték, az átlagos falusi templomok sorából csupán szerény szobrászi díszek által kiemelkedőket pedig az Aranybulla-mozgalom fészkében, Vas és Zala megyében, az Őrségnek nevezett országrészben építették.

Az utóbbi templomok jórészt plébániák. Amennyiben monostorok, többnyire a bencés szerzetesek számára alapították azokat. Az építmények alig emelkednek túl azon a formán, amely az egyház által előírt liturgikus feladatok minimális ellátására szükséges. A templomok javadalmazása, az alapítványok bencés jellege és végső soron a patronátusi jognak Magyarországon gyakorolt formája egyáltalán nem mutatnak arra, hogy az építetők templomépítési kedvét az alapítással járó haszon és a reprezentáción túl, magasabb vallási-lelki szükségletek mozgatták volna.

Ezek az építetők azokat a kőfaragókat keresték, akik ismertek olyan szobrászi témákat és motívumokat, amelyek alkalmasak voltak reprezentációjuk képzőművészeti eszközökkel történő kifejezésére, illetve műveik mondanivalója megfelelt vallásosságuk mélységének, színvonalának.

A korszak magyar mecénásainak nem kellett a távolban kutatniuk ahhoz, hogy megfelelő kőfaragókat találjanak. A 12–13. század fordulóján ugyanis a Rajnától keletre, az Elba vonaláig és innen Délre, végig a Duna mentén, tehát az egykori Német-Római császárság keleti határvidékein elterülő tartományok, grófságok a magyarhoz hasonló társadalmi-politikai problémákkal küszködtek. E helyzet legékezebb bizonyítékai II. Frigyes császár 1220-ban kibocsátott kiváltságlevelői, amelyek a német tartományúri rendszer alapját vetették meg. Az azonos talaj azonos művészetet termelt. A 12. századi francia és itáliai eredetű kompozíciókból, témákból, motívumokból, valamint formákból táplálkozó, ugyanakkor saját hagyományaira is támaszkodó terület művészete tematikai szempontból nagyjából egységes. Az összképbe beleillik a magyar kép is.

A késői román épületszobrászat főképp a kapuzatra összpontosít. A kapuzatban a dogmatikus-teológiai témáké a vezető szerep. Ezeken belül a megtestesülés-megváltás témakör emelkedik ki. Az ide tartozó gondolatokat tömören, szimbolikus formában fejtik ki. A romanika korábbi szakaszához képest és a francia katedrálisplasztikához is viszonyítva, a krisztológiai jelenetek, a szentek életének epizódjai, az ószövetségi történetek, a tipologikus ábrázolások – tehát általában a narratív előadásmódot kívánó témák – háttérbe szorulnak. Az épületszobrászat központi mondanivalói a Megtestesülés és a Megváltás. Az előbbi a Jézus születése, továbbá a Madonna a gyermek Jézussal kompozícióban ölt formát. Az utóbbi az eszkatologikus Mennybemenetel és Traditio legis

ábrázolásokban jelentkeznek. Az e tárgykörből merített emlékek azonban háttérbe szorulnak a kereszthalálra utaló szimbólumok mellett. Ezek között természetesen az Isten báránya és a kereszt a leggyakoribb, de előfordulnak különböző elvont, geometrikus motívumok is.

A témakör elég szűk, a szimbólumok meglehetősen általánosak. A népies, esetenként az egyéni devotio is helyet kap ebben a művészetben. Az érzelmi telítettségű devocionális ábrázolásokban a 13. századtól előretörő misztika szólal meg. A kapuk programját a homlokzatok apotropaikus és a templombelső oszlopainak, záróköveinek szegényesebb, gyakran a nyugati kapuét megismétlő vagy megerősítő kompozíciói egészítették ki. Az épületbelső falainak plasztikai szegénységét időnként a kisépitészet alkotásai ellensúlyozhatták. Valószínű, hogy a falképeknek az eddiginél fokozottabb szerep jutott az épületbelső dekorációs rendszerében.

A későromán épületszobrászat általánosságainak felvázolása után rátérhetünk a periódus magyarországi emlékeinek vizsgálatára. Az eddigiekből is kitűnhetett, hogy a korszak épületszobrászati emlékeit a kapuzatok képviselik a leghitelesebben és a legnagyobb számban. Ez a megállapítás nem csak az európai helyzetre jellemző, hanem a magyarra is.¹⁴ Ebből még korántsem következik az, hogy a homlokzat egyéb díszei, és a kisépitészet alkotásai ismeretlenek lennének a magyarországi emlékekanyagban. Mellettük még számos olyan épületfaragvány is ismert, amely eredeti építészeti-szobrászati környezetből kiszakítva maradt fenn, és eredeti rendeltetésének, jelentésének megfejtése még várat magára.

A magyarországi és az európai emlékekanyagból önálló programjával a jáki Szent György bencés apátsági templom 13. század második negyedében készült nyugati kapuzata emelkedik ki. E kapu timpanonját a mandorlában trónoló, két angyal által tartott Krisztus kompozíciója tölti ki. Fölé apostolok sora került. Az apostolsort az oromzatban Krisztus alakja zárja le.¹⁵ Ilyenformán Krisztus kétszer jelenik meg a kapuzaton. Nyilvánvaló, hogy Krisztus mennybemenetelének és eljövételének látomása került itt egymás alá, illetve fölé. Az utolsó ítélet víziójának kétszeres előadása minden bizonnyal a nyugati karzat és a déli torony alsó szintjének funkciójával, a nemzetségi monostor legfontosabb reprezentatív feladatával, a temetkezéssel függött össze.¹⁶ E programhoz csatlakoznak a nyugati homlokzat utólagosan elhelyezett fülkeszobrai, a megtestesülést jelképező trónoló Madonna, valamint a Krisztus pokolraszállása prefigurációjaként értelmezhető országnal viaskodó Sámson szobra. A nyugati homlokzat teofánikus Utolsó ítélet ábrázolását a déli kapu szelídebb hangvételű, megváltást ígérő Isten báránya témának szentelt timpanondomborműve szimbolikus formában mondja el.¹⁷

A jáki templom szerényebb – egy Maiestas Dominira korlátozódó – megfogalmazásban a közeli Mosonszolnok templomából származó ívmezőben (ma a mosonmagyaróvári Hanság Múzeumban) tűnik fel, a 13. század közepén.¹⁸

Krisztus mennybemenetelének és eljövételének teofánikus víziója mellett Magyarországon különös hangsúlyt kapnak azok a Maiestas-kompozíciók, amelyekben a trónoló Krisztust a templom alapítói, javadalmazói avagy egyszerűen a dombormű készítettői veszik körül arra emlékeztetve, hogy az áldozatvállalás mindig a lelki üdvösség elnyerésének reményében történt. A Maiestas Domini-kompozíció hosszú utat tett meg ahhoz,

hogy a 13. század közepi szentkirályi (Magyar Nemzeti Múzeum), bátmonostori (egykori bencés apátság, Jugoszlávia) és – valószínűleg – a sopronhorpácsi templomok kapuívmezőiben megjelenjen. Ezek a domborműveken az alapítók a romanikában szokatlan monumentális megfogalmazásban jelennek meg Krisztus két oldalán. A magyarországi világi mecénások, illetve szobrászaik az alaptípust a frank vagy a bajor művésztől kölcsönözték, a kompozíciók végső formába öntésére viszont kizárólag helyi kegyúri viszonyok adhattak módot.¹⁹

Minden alapunk megvan arra, hogy a teofánikus víziókat megjelenítő emlékek közé soroljuk be a gyulafehérvári székesegyház déli, 13. századi lunettáját is.²⁰ A timpanon közepét egyértelműen Krisztus uralja, és típusa a regensburgi plasztikában megformált, de általánosan elterjedt, például a gurki bencés apátsági templomon és a hildesheimi St. Godehard templomon alkalmazotthoz tartozik. A mellékalakok személye és ikonográfiai jelentése kérdéses. Meghatározásukra két – szinte egyenlő súlyú – megoldási lehetőség kínálkozik. Az egyik értelmében Krisztus mellé a két Szent János, az Evangelista és a Keresztelő helyezhető.²¹ A másik elképzelés szerint a dombormű szélső figurái az apostolfejedelmek lennének. Ahogy a két Szent János, úgy Szent Péter és Pál megnevezését sem támasztja alá sajátos fiziognómia vagy attributum.²² Az utóbbi meghatározás valószínűsége mellett a félpalmettákon ülő madarak szólnak. A fák, madarakkal az ókeresztény Traditio legis kompozíciók gyakori elemei. Az esemény színhelyét, a paradicsomot jelzik. Motivumukat a salzburgi szobrászat saját hagyományaira is támaszkodva, elevenítette fel a 13. század közepe táján. A Traditio legis kompozíciónak ez a változata jelentkezik a salzburgi szobrászat egyik fő művén, a Szent Péter apátsági templom nyugati kapuzatán is.²³

A teofánikus Utolsó ítélet és Mennybemenetel megfogalmazások mellett szép számban maradtak fenn a magyarországi emléktanyagban azok a kompozíciók, amelyeket a Megváltás gondolatának szenteltek.

Az Agnus Dei timpanonok legalább három alcsoportra ágaznak szét. Az elsőbe azok sorolandók, amelyek a jáki bencés apátsági templom déli kapujának közvetlen hatására készültek, esetleg Jákon is dolgozó mester kezétől származtak.²⁴ Csoportjukba a jáki Szent Jakab kápolna, a csempeszkovácsi és a nagysitkei templomok ívmezői kívánkoznak.²⁵ Ezek a keresztet tartó bárányt két oldalról sárkányszerű lények veszik körül. A következő csoportba a somlósöllősi és a dorozsmai (ma a szegedi egykori Szent Demeter templom tornyán), valamint a domonkosfai (Domanjšovci, Jugoszlávia) timpanonok tartoznak.²⁶ Ezeket a timpanonokat egyetlen, leginkább bárányként értelmezhető állatalak tölti ki. A csoport tagjai a spitaliči és más jugoszláviai emlékekhez hasonlóan a szomszédos, elsősorban szász–bajor–sváb típust feldolgozó, a 13. század harmadik évtizede körül készült alsó-ausztriai St. Veit-an-der Glan és St. Lambrecht timpanonjaihoz kötődnek.²⁷ A harmadik alcsoportot alkotó Zalaszentmihályfa és Zalaháshágy nem minden vonatkozásban hasonlítanak egymásra, de rendkívüli mozgalmasságukban, dekorativitásra törekvésben megnyilvánuló, kissé népies ízük mégis egymáshoz fűzi őket.²⁸ A zalaszentmihályfai timpanon – amennyiben elfogadjuk a róla készült rekonstrukciós rajzot, amely szerint a bárány két oldalán Szent Márk evangélista oroslánja és Szent János evangélista sas madara áll,²⁹ a stiláris hasonlóságok mellett kompozicionálisan is rokon a St. Veit-

an-der glani timpanonnal.³⁰ Valószínű, hogy a két magyarországi dombormű előképei, analógiái az alsó-ausztriai, illetve a bajor – ezen belül leginkább a regensburgi – emlékek között lesznek megtalálhatók. A két Zala megyei timpanon ikonográfiai vizsgálata a hazai művészettörténeti kutatások kedvelt területe. Az érdeklődést méltán keltette fel ez a két emlék. Véleményünk szerint azonban indokolatlan a két ívmező közepének bárányában különleges, másutt soha meg nem fogalmazott lényeket látni, és azok jelenlétét akár a lakosság sajátos helyzetével magyarázni,³¹ akár különböző bibliai idézetekkel vagy teológiai munkák soraival értelmezni.³² Úgy gondoljuk, hogy ebben az interpretációban a stílus jegyei és a kvalitás kívánnivalói szolgálnak az ikonográfiai megközelítés alapjául.

A Megváltás és Utolsó ítélet szimbolikus motívumai együtt jelentkeznek néhány erdélyi és egy Zala megyéből származó emléken. A vurpodi (Vurpär), vizaknai (Ocna Sibiului) és az újudvari (ma a Magyar Nemzeti Múzeumban) timpanonok Krisztus és halál-szimbólumait, pszichomachisztikus jelképeit (életfa, kereszt, oroszlán, halfarkú oroszlán, stb.) a szász–turingiai és délnémet–bajor művészet alakíthatta ki.³³ A vurpodi dombormű ikonográfiai szempontból pillanatnyi ismereteink szerint társtalanul áll. Megfogalmazásmód és egyes motívumok szemszögéből távoli rokona Alsleben timpanonja lehet.³⁴ A vizaknai timpanon ezzel szemben a hamerslebeni ívmezőhöz áll igen közel.³⁵ Az analógiaként felkínálkozó emlékek a 12. század utolsó negyedében készültek. Ez az időpont a magyar domborművek keletkezési korának, illetve történeti helyének meghatározásakor is kiindulásként szolgálhat. Ez a főként erdélyi emlékekből álló csoport még két további darabbal is gazdagítható. A Magyar Nemzeti Galéria ismeretlen provenienciájú – feltételelesen erdélyiként számon tartott – ívmező domborművével, mely Krisztust ábrázolja félalakban, balján egy oroszlánnal (a jobbán egy oroszlán, esetleg egy griff foglalhatott helyet), és végül a nagycenkivel, amelynek szembeforduló oroszlánpárja között egy korong helyezkedett el.³⁶

Ugyancsak szász–turingiai összefüggésekről tanúskodnak az elvont szimbólumokban gazdag ívmezőink, például a nagybörzsönyi,³⁷ amelynek keresztmotívuma a 13. század eleji elsdorfi ívmezőn tűnik fel legelőször.³⁸ Végül e csoport tagjainak számát emeli a rozettás, Burgsdorffal rokon neszemélyi faragvány is.³⁹ Bizonyos, hogy ennek a csoportnak a datálását is az ikonográfiai típus Magyarországon kívüli előfordulásának figyelembevételével oldhatjuk meg a legsikeresebben.

A csatajelenetes timpanonokat az Árpád-kori magyar emléktanyagban a székelyudvarhelyi (Odorhei, Románia) képviseli.⁴⁰ A sárkányküzdelmet bemutató timpanon közvetlen forrása ismeretlen, a kompozíció nagy általánosságban a 12–13. századi európai művészetben közkézen forgó pszichomachisztikus képtípust követi.⁴¹

A Megváltásnak szentelt ívmeződomborművek között előfordul egy olyan is, amely – témájánál fogva a romanika előző periódusának örökségeként jelentkezik – Jézus születését ábrázolhatta. Legalábbis, a téma megjelenítésére következtethetünk a felsőrsi templom lunettájának maradványai alapján.⁴²

Összefoglalásképpen megállapítható, hogy a magyarországi késői romanika épületszobrászata, mely a korabeli társadalom egy jelentős osztályának ízlését és reprezentációs igényeit szolgálta, ha stílus és kvalitás tekintetében nem is állt mindig az élvonalban, iko-

nográfiailag a gazdasági és társadalmi fejlődés hasonló szintjén levő területekével egyezett. Ismerte és felhasználta e területek művészetének teljes repertoárját. Sőt, amint ezt a donátorábrázolások példázzák, a hazai viszonyoknak megfelelően még tovább is formálta.

Ez a szobrászat a magyarországi művészet történetének szerves részét képezte és jelentős emlékekkel gyarapította. Hazai kutatásunknak a téma eléggé elhanyagolt területe. A 13. század első fele épületszobrászatának áttekintése nyomatékosan hívja fel figyelmünket az e téren felmerült hiányosságok mielőbbi pótlásának szükségességére, továbbá az ilyen vonatkozású kutatásokban rejlő lehetőségekre.

JEGYZETEK

¹RÉVHELYI E.: A vértesszentkereszti templom újszerű megjelenése az Árpád-kori építészetünkben. Ép. és Közl. Műszaki Egyetem Tudományos ülészakának előadásai. 1955. Bp., 1957. Klny. 479., A Physiologus-kéziratok és Bestariumok, valamint a szimbolikus állatküzdelmek kérdéséhez: KATZELLENBOGEN, A.: Die Psychomachie in der Kunst des Mittelalters von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert. Hamburg, 1933., MALE, E.: L'art religieux du XIII^e siècle en France. I. Paris, 1958. (9. kiadás) 75 skk.

²LEVÁRDY F.: A somogyvári apátság román maradványai. Művészettörténeti Értesítő, XVII (1968) 3–4. 178–179., MAROSI E.: Egy gótikus Madonna Somogyvárról és a Szent Egyed apátság kerengője. Művészettörténeti Értesítő, XX (1972) 2. 93–100., TROGMAYER O.: Szertől Pusztaszerig. Valóság, XX (1977) 6. 95–99. A korábbi irodalom alaptalanul helyezi ebbe a körbe a litéri kaput. Erről l. LEVÁRDY F.: A litéri román kapuzat. Magyar Műemlékvédelem, 1967–1968. 279.,

³GEREVICH T.: Magyarország románkori emlékei. Bp., 1938. XCII. tábla.

⁴LEVÁRDY F.: Les monuments d'architecture médiévale de Pannonhalma. Acta Historiae Artium, VIII (1962) 1. 1–44. Zsámbék: uo. 23., és LUX G.: A zsámbéki templomrom. Bp., 1939. 18–19.

⁵DERCSÉNYI D.: A székesfehérvári királyi bazilika. Bp., 1943. No. 56., 75. kép. DERCSÉNYI D.: A románkor művészete. A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig. Szerk. Dercsényi D., Zádor A. Bp. 1970. I. köt. 60. (A továbbiakban: DERCSÉNYI D. 1970.) TÓTH S.: Középkor. Palágyi S., Tóth S., Tihanyi Múzeum, A római és középkori kőtár katalógusa. Veszprém, 1976.

⁶ENTZ G.: A gyulafehérvári székesegyház. Bp. 1958. 23 sk., 82., 111. és 13. kép.

⁷ENTZ G.: i. m. 107., 108., 125., 126. kép.

⁸ENTZ G.: i. m. 82., 85., 111.

⁹Entz Géza feltételezi, hogy ezek az Ölekezőkkel és a korábbi Szt. Mihállyal együtt az elpusztult első székesegyház külső díszei lehettek.

¹⁰VEGH J.: Az Énekek éneke ábrázolása a gyulafehérvári székesegyházon. Építés-, Építészetudomány, V (1973) 3–4. 279–287.

¹¹A reliefet a keszthelyi Balatoni Múzeum őrzi. Fényképe az Országos Műemléki Felügyelőség Fotótárában látható. A relief egy párkány, vagy más frizszerű faragvány darabja, ezért a kompozíció megfogalmazása nem olyan hangsúlyos, mint a következő évtizedek ívmező-domborművein.

¹²A kő jelenleg a veszprémi Bakonyi Múzeum tulajdonában van. GEREVICH T.: i. m. 164.

A baziliszkról: Lexikon der christlichen Ikonographie. Szerk. E. KIRSCHBAUM. Bd. I. Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1968. cols. 251–253.

¹³GEREVICH T.: i. m. 163.

¹⁴Ebből következik, hogy a magyarországi ívmező-domborművekkel meglehetősen bőséges irodalom foglalkozik. Több tanulmány kísérli meg ezeket stílusuk vagy témájuk alapján típusokba csoportosítani.

tosítani. E tanulmányok közül a legfontosabbak: BOGYAI T.: Isten báránya. Adalékok az Árpád-kori templomkapuk ívmeződíszítéseinek ikonográfiájához. *Regnum*, 1940–1941. 94–122. (A továbbiakban: BOGYAI T. 1940–1941), BOGYAI, T.: Der Löwe mit dem Kreuz. Das Tympanon von Domanjsovci (Domonkosfa) und verwandte Denkmäler. *Zbornik za umetnostno zgodovino. Letnik V/VI. Ljubljana*, 1959. Lavreae F. Stelé. 147–176. (A továbbiakban: BOGYAI T. 1959.) CSEMEGI J.: Románkori kapuzatok karéjdíszű ívmezői Magyarországon. *Antiquitas Hungarica*, I/1947. 100–105., KÁDÁR Z.: Agnus dei vagy Leo diaboli. *Antiquitas Hungarica*, II/1948. 184–189., KAPOSY V.: Adalékok románkori emlékeink ikonográfiájához. *Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux Arts*. No. 6. 1955. 78–83., (a továbbiakban: KAPOSY V. 1955.) WEHLI T.: Donátorábrázolások a magyarországi románkori monumentális művészetben (kézirat). (A továbbiakban: WEHLI T. 1976.) A 13. századi magyarországi ívmező-domborművek kérdéséhez. Árpád-kori kőfaragványok. Katalógus. A Székesfehérvári István király Múzeum Közleményei. D sorozat 121. sz. Bp.–Székesfehérvár, 1978. 59–66. (A továbbiakban: WEHLI T. 1978.) A jelen tanulmány referátum formájában az 1978-as székesfehérvári Árpád-kori kőfaragványok c. kiállítás alkalmából május 22-én rendezett ülésen hangzott el. A hozzá tartozó korreferátumok a *Forschungen der Steinskulptur der Arpadenzeit in Ungarn* c. kötetben jelentek meg (Az István király múzeum közleményei. A. sorozat. 29. szám. Szerk. Fitz Jenő. Székesfehérvár, 1979.)

¹⁵ GEREVICH T.: i. m. LXX. tábla. A képtípus legfontosabb irodalma: MALE, E.: *L'art religieux du XII. siècle en France*. Paris, 1947. (5. kiadás) 398–407. KIRSCHBAUM, E.: i. m. Bd. II. 1970. col. 268–276., Bd. III. 1971. col. 136–142., CHRISTE, Y.: *Les grands portails romans*. Genève, 1969., CHRISTE, Y.: *La vision de Matthieu* (Math. XXIV–XXV), Paris, 1973.

¹⁶ WEHLI T. 1976.

¹⁷ GEREVICH T.: i. m. LXX., LXXI. tábla. A bárányról és a kapuívmezők szimbolikus állatairól összefoglalóan: KÜNSTLE, K.: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. I. Freiburg im Br., 1928. 119–135., BALTRUSAITIS, J.: *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*. Paris, 1931.

¹⁸ WEHLI T. 1978.

¹⁹ WEHLI T. 1976. A bátmonostori timpanont ma a zombori (Sombor) múzeum őrzi.

²⁰ ENTZ G.: i. m. 92. kép.

²¹ Az ilsenburgi kolostortemplom kapuján bal oldalt hosszú szakállas, tekercest és bárányt tartó aggastyánként mintázták meg Keresztelő Szent Jánost. A túloldalon Evangélista Szent János könyvet tartó szakállatlan ifjú típusban jelenik meg. A kompozíció hátterét paradicsomra utaló növényzet tölti ki: NEUBAUER, E.: *Die romanischen skulptierten Bogenfelder in Sachsen und Thüringen*. Berlin, 1972. 130., Taf. LXIII/84. A timpanon figurális szereplőinek félalakos megoldásáról és a típus szász–weszfáliai–bajor területen való elterjedtségéről: BERGER, R.: *Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst*. Reutlingen, 1926. 118.

²² A timpanon bal oldali szereplője hosszúhajú, szakállatlan aggastyán-típus, attributum nincs a kezében. A jobb oldali ifjú fejének mintázása az Ev. Szent János-típust követi, a kezében összecsavart tekercest tart.

²³ A salzburgi emléken nagyobb, egyértelműbb program keretében, a gyulafehérvári timpanonnál világosabb formában tűnik fel a két apostol (Romanische Kunst in Österreich. Ausstellung. Krems an der Donau. 1964. Katalógus. Abb. 48.).

²⁴ GEREVICH T.: i. m. LXXVII. tábla, 1. kép.

²⁵ GEREVICH T.: i. m. LXXVII. tábla, 2. kép., DERCSÉNYI D.: Románkori építészet Magyarországon. Bp., 1972. 144. kép., CSEMEGI J.: A jáki apátság temploma. A Vasi Szemle különlenyomata. 1939. 8. kép.

²⁶ A somlószőlői ívmező képe az Országos Műemléki Felügyelőség Fotótárában látható. A dorozsmaié: NAGY Z.: A szegedi kőbárány. *Tiszatáj*, I/1947. 1. kép. Az állat mellső lába – szokatlan módon – előre lendül és kereszt helyett pálcát tart. *Domonkosfa*: BOGYAY, T. 1959. Fig. 69. Bogyai igen helyes észrevétele, hogy a timpanon itt másodlagos elhelyezésben látható (uo. 157.).

²⁷ Spitalič: ZADNIKAR, M.: *Srednjeveška arhitektura kartuzijanov in slovenské kartuzije*. Ljubljana, 1972. 257., St. Veit-an-der Glan: NOVOTNY, F.: *Romanische Bauplastik in Österreich*.

Wien, 1930. Abb. 67., St. Lambrecht: KODOLITSCH, G.: Zur Restaurierung der St. Lambrechter Stiftskirche 1974/76. Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege, XXX (1977) 3–4. 80., Abb. 79.

²⁸A két dombormű képe: BOGYAY T.: Két Árpád-házi timpanondombormű Zala megyéből. Technika, XXII (1941) 6., 2., 5. kép. (A továbbiakban: BOGYAY T. 1941.) A zalaháshágyi ívmező szőnyegszerű kialakításához hasonló megoldású a század Obergreisslau 12. század végi lunettája: NEUBAUER, E.: i. m., 95., Taf. XXVI/48.

²⁹Ezzel a meghatározási lehetőséggel élt: BOGYAY T. 1941. 226., VALTER I.: A zalaszentmihályfai r. k. templom kutatása. Magyar Műemlékvédelem, 1971–1972. Klny. 138/a. kép. (A továbbiakban: VALTER I. 1971–1972.) Hasonló megoldású a dornstedti falusi templom Isten báránya-timpanonja, amelyen a bárány körül Szent Máté és Szent János evangelisták szimbólumai nyertek elhelyezést (NEUBAUER, E.: i. m., 60., Taf. VIII/14.).

³⁰St. Veit-an-der Glanhöz ld.: 24. jegyzet és BOGYAY T. 1941. 226. A zalaháshágyi ívmező megoldásának kérdésére e pillanatban nem tudunk magyarázatot adni. Az ívmező belsejének hasonló elrendezése bukkan fel a század-tűringiai Obergreisslau templomán (vö.: 28. jegyzet). Ez a hasonlóság csak izlés és megoldásbeli, a tematikára nem terjed ki. Az izlés nagyobb földrajzi elterjedtsége mellett az ausztriai Leiding templomának timpanonja nyújt bizonyítékot (NOVOTNY, F.: i. m. Abb. 65.).

³¹BOGYAY T. 1941. 226., BOGYAY, T. 1959. 147., 160–169. Bogay nézetét átveszi: DERCSÉNYI D. 1970. 81.

³²Zalaszentmihályfára vonatkozóan: VALTER I. 1971–1972. 154–155. Zalaháshágyról: KÁDÁR Z.: i. m., 184–189., BOGYAY T. 1941. 228. Ezt a nézetet Domonkosfára is kiterjeszti: BOGYAY, T. 1959. 168.

³³Vurpod: GEREVICH T.: i. m., XCII/1. tábla. Vízakna: GEREVICH T.: i. m., XCIII/2. tábla. Újudvar: KAPOSY V. 1955. 78–83., fig. 12., KAPOSY V.: Életfa-ábrázolás egy román kori timpanonon. Művészettörténeti Értesítő, V (1956) 2–3., 122–124.

³⁴Alsleben: NEUBAUER, E.: i. m., 42–43., Taf. II/2.

³⁵Hamersleben: NEUBAUER, E.: i. m., 111. Taf. XXXII/60.

³⁶A Magyar Nemzeti Galéria timpanonja: GEREVICH T.: i. m., CCIV. tábla. A nagycenki ívmező képe: CSATKAI E.–DERCSÉNYI D.: Sopron és környéke műemlékei. Bp., 1956. 589. kép. Az ívmező közepének motívumát az irodalom rozettának vagy virágnak mondja (uo. 560.).

³⁷Ép. hallgatónk építészeti felvételei az 1937–38. tanévben. Börzsöny. Technika, XIX (1938). 288–289., 6. fig.

³⁸NEUBAUER, E.: i. m., Taf. IX/16b.

³⁹Burgsdorf: NEUBAUER, E.: i. m. Taf. VIII/13. A neszmélyi ívmezőt a tatai Kuny Domonkos Múzeum őrzi. Fényképe az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja fotótárában látható.

⁴⁰Fényképe az Országos Műemléki Felügyelőség Fotótárában van.

⁴¹Hasonló típusok: BALTRUŠAITIS, J.: i. m., 221–224. kép.

⁴²DERCSÉNYI D.: i. m., 104. kép.

