



11. kép. A Kovácsszeren végzett kutatások összesítő rajza.

237 Az apró részeredmények összevetéséből (11. kép) összefoglalva arra a következtetésre jutottunk, hogy a Kovácsok utcája az Alsó Kovácskaputól (Ispotálykapu) a Felső Kovácskapuig (Kőkapu/Steintor) tartott, belső oldalán háromnál több ház állt, ezek homlokzatai egy, a Rejpál ház felé szűkülő utcavonalat adtak ki. Az utcafront a felső végén a mai külső úttest alatt keresendő. A szűkület végén kellett lennie a Kőkapunak, amit a Várkerült 5. és 7. számú házak határára, illetve az 5. elé helyezünk. A külső házsor homlokzatvonala viszont eredetileg a mainál északabbra volt. A Kovácsok utcája valamivel hosszabb volt az Ikvahíd felé, mint ma, a sarkon nem a mai tölcseres torkolat jelentkezett. Az Ispotálykapuról sincs régészeti adatunk, elhelyezkedésére Moser Osvát polgármester számadáskönyve 1439–40-ből szolgáltat adatot: „*das spitaltor...in der Smidgassen*”.³³⁽³³⁾ Tehát az Alsó Kovácskapu az Ikvahíd felől zárta le a belső külvárost, így értelmet nyer az Ikvahíd beszűkülése is. Mivel ezek a kapuk feltétlenül védelmi okokból készültek, valamilyen módon meg kellett akadályozni a bejutást erre a területre. A keleti lezárását az Ötvös utca – Várkerület sarkára feltételezett Schlachtbrucktor/Csapóhídkapu adhatta.³⁴⁽³⁴⁾

Teljes feltárás híján mindezek természetesen csak feltételezések és elméleti következtetések. Mindenesetre a Kovácsok utcája házainak és tulajdonosainak megfeleltetését érdemes lenne felülvizsgálni.

2008. LXII. ÉVFOLYAM 3. SZÁM / Város és művészet Tanulmányok Askercz Éva 70. születésnapjára / Marosi Ernő: Az érem vonzereje. Megjegyzések a humanista reprezentáció hagyományához Magyarországon

238 Marosi Ernő: Az érem vonzereje. Megjegyzések a humanista reprezentáció hagyományához Magyarországon

A Mátyás-kori reneszánsz produkciójának s egyben az uralkodó személyes reprezentációjának egyik súlypontja, korszakos művészettörténeti jelentőségű innovációja az éremművészet. Ehhez képest a – kötelező, mert mind a műfaj számszerű képviselőit, mind ikonográfiai jelentőségének kijáró figyelmen kívül – alig jutott hangsúlyhoz a 2008-as „reneszánsz év” során.³⁵⁽³⁵⁾ E mögött látens, különösen az osztrák és a magyar kutatást megosztó vita húzódik meg, amely 1982, a schallaburgi Mátyás-kiállítás óta tart, s amelyet a magyar kutatás, élén Balogh Jolánnal, láthatólag a szőnyeg alá söpört.³⁶⁽³⁶⁾ A nézeteltérések mögött kétféle filológiai metodika – s egyben kétféle célkitűzés húzódik meg.



1. kép. Mátyás „első” érme, avers, Bécs, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett

239A jórészt az egykori bécsi császári gyűjteményekre alapozott osztrák múzeumi hagyományban az a tapasztalat érvényesül, hogy a 16. század második felétől kezdve egészen a 18. századig ezekben a gyűjteményekben – a mindenkori politikai, reprezentatív szándékoknak, majd a történelem egésze tudományos igényének megfelelően – nagy szerepet játszott a restituált medáliák gyakorlata. Ezt a gyakorlatot ugyanaz a szándék motiválta, mely egyebek között vele párhuzamosan a portrégyűjtésben is megnyilvánult. (Ennek köszönhetően ugyanezek a gyűjtemények a festett Mátyás-ikonográfia fontos forrásai is.) A két irány közötti átjárásnak egyik eredménye viszonylag régóta közismert: így vált a 16. századi éremrestituáció alapján azonosíthatóvá a Kunsthistorisches Museum Zsigmond királyt ábrázoló portréja.³⁷⁽³⁷⁾ Vele párhuzamba állítható a nyilvánvalóan a bautzeni Mátyás-émlék fejrészletét *en face*-beállításban követő éremrestituáció.³⁸⁽³⁸⁾ Leithe-Jasper óta az érempéldányok kronológiájának alapja a csökkenő átmérő, annak a belátásnak alapján, hogy az újraöntések során törvényszerű a negatív forma fokozatos zsugorodása. Ettől az elvtől Balogh Jolán nyilvánvalóan azért tekintett el, mert az ún. „első” Mátyás-éremtípus (1. kép) legnagyobb méretű példányához nem tartozik *revers*, viszont ő az ANIMVS / REGIS.REG / NA NOBILI / TAT.ET / OBSCVRAT feliratú érem-hátoldalra datálási és attribúciós fejtegetéseket is alapozott. Az ő eltérő megközelítésmódjának alapja mindvégig az a hit volt és maradt, hogy a későbbi másolatok háttérben valóságos érmek álltak. Az első még az 1460-as évekből, a második 1487 tájáról, s ezekről nemcsak tanúskodnak festett illetve domborművű utázművek – az első legelőször Stanislaus Sauer (†1535) síremlékének oromzatában, a boroszlói *Kreuzkirche*-ben – hanem ezek a kapcsolatok az érmek és azok derivátumai között kifejezetten az érmeknek tulajdonított közvetítő szerepen alapulnak. A feltételezett éremmatricának ebben az érvelésben még egyszer jutott szerep: legalábbis az erlangeni biblia kötéstábláján a bőrbe nyomott dombormű negatívja méretében hasonlítható a „második” éremtípus verőformájához, ha felirata el is tér tőle.³⁹⁽³⁹⁾

A kétféle álláspont kétféle gondolkodási formulával jellemezhető: a restituált érmeké a Habsburg-gyűjteményekben hagyományos historizmus tényén alapul, a Mátyás-korra feltételezett

őspéldányoké az érmek reprezentatív szerepe mellett kommunikatív-mediális jelentőségük hipotézisén. Ez utóbbi kétségtelenül igen aktuális szempont. Balogh Jolán e tárgyra vonatkozó végső, összegző megfogalmazásai szerint: „Az olasz quattrocento éremkultusza ösztönözte Mátyást arra, hogy saját személyét medaillonokon örökíttesse meg. Az érem lapidáris stílusa reprezentatív jellegű ábrázolásra, sokszorosíthatósága pedig népszerűsítésre, terjesztésre volt igen alkalmas.” – továbbá a második típusról: „Úgy látszik, [...] ez az érem igen megnyerte a király tetszését, uralkodói terveinek és antikrajongásának egyaránt megfelelt. 1487-től kezdődőleg a miniátoroknak, könyvkötőknek állandóan ezt adták mintául Mátyás arcképeihez.”⁴⁰⁽⁴⁰⁾ Az éremmintakép hipotézise festményeken kívül⁴¹⁽⁴¹⁾ szobrászi ábrázolásokkal ²⁴⁰kapcsolatban is felmerült azonban, nevezetesen – Claudia Kryza-Gersch újabb katalógus-szócikke szerint firenzei attribúciós elgondolásával kapcsolatban – a bécsi Kunsthistorisches Museum márvány Mátyás-reliefje kapcsán.⁴²⁽⁴²⁾ A galléros köpeny és a mellrészén zsinórokkal összefogott alsóruha alapján értelemszerűen az első éremtípus jöhet számításba, ugyanaz, amely egyébként a budapesti márvány portrérelief-pár Mátyás-reliefje lényegesen gazdagabb viseletének alapjául is szolgált. Nemcsak a viselet részletei, hanem – a budapesti relief esetében még indokoltabban, mint a bécsiében, megfigyelt – közeledés az *all’antica* uralkodói ideálportré kvalitásaihoz fejeződnék ki az ennek kapcsán felmerült Giovanni Dalmata-attribúció javaslataiban.⁴³⁽⁴³⁾ A két – bécsi illetve budapesti – márványrelief különbsége hasonló, mint az, amely a firenzei Uffizi Cristofano dell’ Altissimo által festett Mátyás-portréja (2. kép) és a Budapesti Szépművészeti Múzeum olajfestménye között megfigyelhető. Mindkettő a comói *Musaeum Jovianum* előképére megy vissza, s az utóbbi jellegében is közelebb áll a Tobias Stimmer nyomán Giovio *Elogiájának* 1575-os kiadásában található fametszethez (3. kép).⁴⁴⁽⁴⁴⁾



2. kép. Cristofano dell'Altissimo, Mátyás-portré. Firenze, Uffizi



2413. kép. Mátyás-portré, Tobias Stimmer fametszete. 1575

Ez újabb kérdéseket vet fel: nemcsak a márványreliefe visszavezetett éremrestitúcióját illetve a feltételezett érem előképszerképére vonatkozót, hanem, hogy a helyzet még bonyolultabb legyen, akár azt is, hogy az első éremtípus összefüggött Mátyás festett arcképével. Erről az éremtípusról, illetve „az eredeti, ma ismeretlen éremről” Balogh Jolán kezdetben úgy vélekedett, hogy „*még 1485 előtt, talán Mátyás második házassága alkalmával (1476) készült, valószínűleg Magyarországon, természet után*”.⁴⁵⁽⁴⁵⁾ Későbbi véleménye szerint „*az 1460-as évek vége felé készülhetett; legalábbis az éremkép fiatalos arcvonásai erre az időre engednek következtetni*”.⁴⁶⁽⁴⁶⁾ Ezzel a datálással a viseletével kétségtelenül festményhez közel álló, a kompozícióba a mellrészt ²⁴²is befoglaló, a kivágást nem (mint a második) a fejre korlátozó éremkép a Mantegnának tulajdonított és Janus Pannonius közvetítésével is kapcsolatba hozott comói portré közelségébe került. A festmény és az első érem viszonyára nézve két logikai lehetőség nyílik: 1. az itáliai Mátyás-portré mintaképe is ez az érem volt, 2: az érem a festményen alapult.⁴⁷⁽⁴⁷⁾ Mindez szükségképpen az írott források hiátusainak kitöltésére való tudós kombináció. Az azonban tagadhatatlan, hogy Mátyás első uralkodói évtizedének magyarországi humanistái között nem volt ismeretlen sem Mantegna neve, sem művészetének – s benne kiváltképpen portréfestészetének – értéke. Vasari elbeszélése szerint Mantegna a padovai Eremitaniban, a *Cappella Ovetari* falfestményeinek egy nehezen azonosítható helyén kettős portrét festett Galeotto Marzióról egy magyar püspök (*un certo vescovo d’Ungheria*), valószínűleg Janus társaságában. Tény az is, hogy Janus Pannonius, aki 1454 és 1458 között tartózkodott Padovában, köszönetet mondott ezért a kettős portréért az Andrea Mantegnához írott dicsőítő költeményében. Az, hogy Janusnak milyen szerep juthatott egy esetleges portrémegrendelés közvetítésében később, az 1460-as években, diplomáciai útjai során, a fantáziánkra van bízva. Arról azonban a panegyricus pontosan tanúskodik, milyenek lehettek

egy Mantegnának adandó magyar udvari megbízás motívumai, illetve a befogadás esztétikai szempontjai. A költemény szinte iskolásan alkalmazza a humanista ekphrasis olyan kötelező elemeit, mint az Apellésszel és Nagy Sándorral való összehasonlítást, s a megszólalásig (*nisi vox istis desit imaginibus*) menő elevenségnek kritériumát. Ezt az ekphrasiszt lehetett akkoriban Guarino da Verona iskolájában tanulni.⁴⁸⁽⁴⁸⁾ Az értékelés elveit, amelyeknek kidolgozásában Pier Paolo Vergeriónak jutott nagy szerep, megkülönböztetés nélkül alkalmazták az antikvitásokra, valamint az internacionális gótika itáliai és északi mestereire. Vergerio generációja különös előszeretettel látta ezen elvek megtestesülését Pisanellóban. Janus ekképpen mintegy összekötő kapocsnak bizonyult az élete alkonyát Magyarországon töltő, nagybátyja, Vitéz János számára jól ismert Vergerio és másfelől itáliai tanítómestere, Guarino között.⁴⁹⁽⁴⁹⁾ A portréábrázolás megbecsülésének alapjául szolgáló esztétikai értékrend forrásai ugyanott keresendők, ahol a portré különösen nagyra becsült formájának, az éremnek mintaképei. Pisanello ennek volt nagy mestere – nagy valószínűséggel a Zsigmondról rajzolt portrévázslatai éremkompozíciót készíthettek volna elő, amely megelőzte volna az 1438-as, Johannes Palaiologos-medáliát.

243A művészettörténeti kombinációk azonban – legalább a kérdések bizonyosan – gyarapíthatók. A *Cappella Ovetari* kettős „barátságportréja” nem magától értetődő, hanem sokkal inkább kivételes ötlet (kérdés, vajon a festőé, vagy az ábrázoltaké-e), egy nagy jövőjű műfaj inkunábuluma lehetett.⁵⁰⁽⁵⁰⁾ Itáliai körökben hasonló (de sokkal inkább védőszenhez, magasabb rangú patrónushoz, történelmi mintaképhez való) viszonyban a kifejezésére alkalmazott gyakori forma a képbe mint „kép a képben”, vagy tárgyi mivoltában beillesztett tondoformátumú kép, érem;⁵¹⁽⁵¹⁾ különösen az utóbbi tanulságos tárgyunk, az éremportré nagyra becsülése szempontjából. A „barátságportré” előképei inkább kereshetők az északi eljegyzési kettős portrék között – ilyen megfigyelésekre a budapesti Szépművészeti Múzeumnak mintegy újra felfedezett, a Jankovich-gyűjteményből való, V. Lászlót és Franciaországi Magdolnát ábrázoló kettős portréja adott alkalmat.⁵²⁽⁵²⁾ Ennek a képnek kétfajta ikonográfiai tanulsága is van. Az egyik a Mantegnának tulajdonított s Giovio comói gyűjteményére visszavezethető Mátyás-portréknak arra a vonatkozására emlékeztet, amely a fej virágkoszorúja alapján ennek is eljegyzési, alkalmi jellegét idézte fel⁵³⁽⁵³⁾ – ezt bizonyára éppen a Janus Pannonius – Mantegna vonatkozás hangsúlyozása szorította háttérbe. A virágfüzérhez képest az első éremtípus tölgykoszorúja másodlagosnak tűnik, s ez az éremnek a festményhez képest másodlagos jellege mellett is szól. A másik a Mátyás-ikonográfiának egy különössége, az a következetesség, ahogyan a pecsétektől kezdve minden dokumentuma törekszik hosszú, fürtös hajának visszaadására. Ez meglehetősen korszerűtlen hajviselet; csoda, hogy eltérését akár a nyírott fejű francia, akár a hasonló hajat viselő itáliai kortársaktól, s nehéz illeszkedését az antik császárfekékhez is, eddig nem tették szóvá. Viszont megegyezett közel kortársa, V. László frizurájával. Így ábrázolták Hunyadi Jánost is a Thuróczi-krónika brünni kiadásának fametszetén.⁵⁴⁽⁵⁴⁾ Talán helyi divat meghatározta, Mátyás által egyéni jellegzetességként fenntartott hajviseletről, esetleg a Zsigmond-kor divatjának örökségéről lehetett szó? Mindenesetre az írott források, különösen pedig Galeotto személyleírása (ahol ennek „marsi”, férfias, katonás jellegéről is szó esik)⁵⁵⁽⁵⁵⁾ nem feltétlenül csak az ábrázolások realizmusa mellett szólnak: végül is a középkori borbély munkája nem kevésbé művészet, mint a festőé!

Az újabb művészettörténeti Mátyás-képnek egyik legfontosabb tanulsága, hogy – bizonyára a 80-as évek humanistáinak legnagyobb bosszúságára – a „középkori” („gótikus”),²⁴⁴ „belföldi használatra szánt” Mátyás-kép nem választható el a „reneszánsz” fejedelem „*all'antica*” megtervezett képétől.⁵⁶⁽⁵⁶⁾ A hagyományt Mátyás számára sok tekintetben Zsigmond példája jelentette, neveltetése is elsősorban az ebben az udvari környezetben felnőtt, s tágabb értelemben az udvari értelmiség régebbi művelődési hagyományát követő személyek műve volt. (Egyedül ebben az értelemben jogos „protoreneszánsz” tradícióról szólni.) Udvari értelmiségi tradícióról s ennek kontinuitásáról kellő alappal az Anjou-kortól kezdve beszélhetünk.⁵⁷⁽⁵⁷⁾ Bizonyos fokú meglepetéssel tapasztaljuk, hogy a padovai Carrara-udvarhoz

fűződő kapcsolatok – s ott is különösen Francesco Petrarca mérvadó szerepe – más körülmények között, de töretlenül egyik alapját jelentették a Zsigmond-kori udvari kultúrában is a korai humanizmus jelenlétének. A legkézenfekvőbb összekötő kapcsot ebben a tekintetben is az a Vergerio jelentette, aki hírnevét a Carrarák körében alapozta meg.



4. kép. Mátyás „második” érme, avers, Budapest, BTM

Ezeknek az összefüggéseknek önmagáért beszélő példája a császári méltóságnak az elődök *imitatióján* alapuló kiválóságára vonatkozó két nevezetes demonstráció. Az egyiket Petrarca teljesítette 1355-ben, IV. Károly számára, a másodikat – nyilván az atyának adott humanista oktatás megismétléseként – a Zsigmondot 1434-ben Sienában felkereső Ciriaco d’Ancona. Az intelmeket humanisták hajtják végre, a demonstráció médiumai érmek: Petrarca IV. Károlynak többek között Augustus érmét [245](#)adta át, Ciriaco Zsigmondnak Trajanusét. [58\(58\)](#) A gesztus reneszánsz jellege – az antikvitás követésére és felélesztésére való petrarcai törekvés értelmében – nyilvánvaló. De nem nélkülözi a középkori hagyományhoz való hűséget sem. Erre utal az *imitatio* (a korban leggyakrabban: *Christi*) gondolata éppúgy, mint az ebben az összefüggésben ritkán idézett újtestamentumi hely az éremről és a császárságról (Mt 22,20). Krisztusnak a farizeusok provokációjára adott válaszában a kötelező *tributum* nemcsak a császárt és az Istent hozza egymással kapcsolatba, hanem útmutató egy, a középkort régóta, legalább a *Libri Carolini* óta foglalkoztató fontos esztétikai problémában is. Ahogyan a karoling-kori forrásban az ábrázolás másodlagosságát egy női arckép példázta, amelyről csak a felirat alapján dönthető el, hogy Máriaé vagy Venusé, s ezért tisztelendő-e, vagy elvetendő, itt a hitelesség alapja az *imago* és a *superscriptio* együttes jelenléte. A humanista numizmatika művelésének ez a bibliai motivációja éppolyan fontos, mint a pénz és az érem antik hagyományának fenntartása, illetve éppen e téren a politikai renovációkat követő reneszánszszerű jelenségek sora.

A másik, a humanisták körében nagy hatású szöveghely Dante epizódja a pokolban bűnhődő pénzhamisító Capocchióról (*Divina Commedia*, Inf. XXIX, 136–139). Vallomása: *falsai li metalli con alchimia*, nemcsak az alkimisták aranycsinálását idézi fel, hanem tárgyánál fogva (eleve

legtökéletesebb útmutatója a rajz, ⁶⁵⁽⁶⁵⁾ amelynek művelésében a festészet rangjának biztosítékát látja. Cennini a festészetnek a költészethez ²⁴⁷ hasonló hatalmát és szabadságát a fantáziára vezette vissza, s ezen a ponton érintkezett a Chrysolaras által valószínűleg Arisztotelésznek a középkorban egyedül általánosan ismert *De Anima*-ja nyomán megfogalmazott elképzelésével. Eszerint egy tárgy képe (*typos*) a léleknek abba a részébe kerül, amelyben a fantázia működik, s ebben mint egy viaszdarabban hagyja hátra a lenyomatát. ⁶⁶⁽⁶⁶⁾ A formának az anyag alakítására használt pecséthez vagy agyag negatívhoz s az emberi léleknek *tabula-rasa*-hoz hasonlítása ez arisztotelészi elképzelés s a platóni értelmezést tovább örökítő sztoikusok nyomán vált a középkori szenzualizmus egyik elterjedt példájává. A késői nominalizmus filozófiájában az oxfordi Robert Grosseteste alkalmazta ismeretelméletének egyik centrális elemeként. Aligha itt kell felfedezni az éremművészet 15. századi keletkezésének és lelkes fogadtatásának okát; abban a késő középkori nemzetközi értelmiségi környezetben azonban, amelyben ez a befogadás lezajlott, ez a filozófiai aktualitás mégis szerepet játszhatott.



6. kép. Mátyás „második” érme, revers

Mindezek a tényezők közrejátszhattak a magyar udvar számára legalább Zsigmonddal való találkozására óta jól ismert Pisanello számon tartásában, művészetének figyelemmel kísérésében. Pisanelót a jelenkori kutatás nemcsak antik reliefek motívumainak másolójaként és gyűjtőjeként, de különösen ókori érmek másolójaként is számon tartja, s ez utóbbiak hatására vezeti vissza érmein a büsztforma felváltását a ²⁴⁸szűkebb kivágással. ⁶⁷⁽⁶⁷⁾ Pisanello késői, az 1440-es évekre eső korszakának eredményei a kortársak megalapozott véleménye szerint Észak-Itáliában éltek tovább; a jelek szerint Gaurino köre is az ő örökösének és művészetét továbbfejlesztőjének tekintette Mantegnát. Ez az elképzelés érvényesült Janus Pannonius felfogásában is. Több-kevesebb biztonsággal valószínűsíthető, hogy – függetlenül keletkezésük dátumától – a Giovo gyűjteménye által hagyományozott Mátyás-festmény s a nyomán megfogalmazott éremkép Mátyás uralma első évtizedének szellemi környezetében gyökerezett. Utóbbin feltűnő, különösen az Uffizi-beli s az ambrasi portréváltozatokhoz képest, a Mátyás-kép „öregítése”, együtt az arcvonások markánsabb stilizálásával (s a tölgykoszorú

hasonlóképpen marciális attribútumával).

Mindezek összefüggnek azzal, hogy Magyarország időközben – már kimutathatóan Francesco Giustiniani 1464-es missziójától fogva – mint antikvitások lelőhelye, azaz a numizmatikai és az epigráfiai stúdiók vadászterülete is bevonult a humanista köztudatba. Ezzel olyan hírkeletkezett, amely a modern numizmatika és felirattan kezdeteiig ér. Csúcspontja Mátyás második házassága, 1476 utánra esett, ennek a szakasznak része a Bonfini által felirattani és numizmatikai érvekkel konstruált s Mátyásnak felkínált Corvinus-genealógia.⁶⁸⁽⁶⁸⁾ Egybeesik a Desiderio da Settignano által Piero de' Medici számára készített császárportré-sorozat népszerűvé válásával.⁶⁹⁽⁶⁹⁾ Ezt a szigorú stílusával is az *all'antica*-ideált képviselő típust Budán egy minden bizonnyal Julius-Caesar-tondo töredéke képviseli,⁷⁰⁽⁷⁰⁾ s körébe tartoznak a Verrocchio-féle *capitanei*-reliefpárok is.⁷¹⁽⁷¹⁾ A 2007-es Desiderio-kiállítás – utalva a humanista neopla-tonisztikus klasszicizáló törekvések Cristoforo Landino által példákön kidolgozott értékrendjére, a *grazia* kategóriájának (később Vasarinál a *Hochrenaissance*-nak a quattrocento-beli *maniera seccat* meghaladó stílusa) érvényesülését dokumentálta. A *grazia* Desideriónál (és Landino másik hősénél, Filippo Lippinél) nem egyszerűen „báj”-nak fogható fel, hanem, ahogyan Leonardo is értelmezte, a *decorum* értelmében: tartalmazza az *ornato* és a *varieté* követelményét is.⁷²⁽⁷²⁾ Ezekre a minőségekre ismerünk a budapesti Mátyás-reliefen, s ezek tükröződnek a Szépművészeti Múzeum Mátyás-portréfestményén is.

E korszaknak s ennek az esztétikának követelményei szerint újították meg a második érmen (4. kép) Mátyás portréikonográfiáját is, módosítva mind a kompozíciót, mind a drapériát és a kifejezést. Újabban ezt az érmet Robert Suckale – mégpedig a magyarországi városok késő gótikus oltárművészetének udvari eredetéről szóló hipotézise²⁴⁹kontextusában – Merész Károly burgundi herceg portréérmével hozta kapcsolatba (5. kép). A Merész Károly-érem Giovanni Candidának tulajdonítható, aki 1472-től titkárként állt a burgundi herceg szolgálatában.⁷³⁽⁷³⁾ Az internacionális gótika tradíciójához hű burgundi antikizálás emlékeinek összevetése az *all'antica* ízlés magyarországi emlékeivel világosan meggyőz a gótikus hagyomány és a reneszánsz útjainak Mátyás uralkodása vége felé bekövetkezett végleges elválásáról. Ezen felül a Candidának tulajdonított kerülő út feltevése nem is nagyon szükséges, hiszen működését korábban a nápolyi Aragoniai-udvarban kezdte. Jóllehet problematikus az avers és az egy példányon (17. századi egyesítés folytán?) vele együtt szereplő, csatajelenetet és MARTI FAVTORI feliratot mutató revers⁷⁴⁽⁷⁴⁾ (6. kép) összetartozása, utóbbinak egyes kompozíciós elemei (különösen a hátulnézetben ábrázolt lovak) kifejezetten annak a Pisanellónak gyakori motívumát idézik (7. kép), aki korábban Aragoniai V. Alfonsónak is dolgozott.⁷⁵⁽⁷⁵⁾



7. kép. Pisanello, Filippo Maria Visconti érem, revers

2008. LXII. ÉVFOLYAM 3. SZÁM / Város és művészet Tanulmányok Askercz Éva 70. születésnapjára / Szende Katalin: „Míg el nem éri a nagykorúságot...” Gyermek a középkori magyarországi városi végrendeletekben

250 Szende Katalin: „Míg el nem éri a nagykorúságot...” Gyermek a középkori magyarországi városi végrendeletekben

2008. LXII. ÉVFOLYAM 3. SZÁM / Város és művészet Tanulmányok Askercz Éva 70. születésnapjára / Szende Katalin: „Míg el nem éri a nagykorúságot...” Gyermek a középkori magyarországi városi végrendeletekben / Gyermek a történelmi kutatásban

Gyermek a történelmi kutatásban

A középkori társadalom kutatása a 20. század utolsó harmadában fedezte fel magának a gyermeket. A korábbi időszakban a történészek figyelme elsősorban a „társadalom oszlopaira”, az aktív felnőtt férfi lakosságra összpontosult, akik a korabeli forrásokban is a leggyakrabban szerepelnek. Az új társadalomtörténet (new social history) érdeklődése ezzel szemben korábban háttérbe szorult csoportok: a nők, az idősek és a gyermekek felé fordult, és kiterjedt a társadalom peremén élőkre, a csavargókra, koldusokra, betegekre, prostituáltakra is.⁷⁶⁽⁷⁶⁾ Mindehhez egyrészt a korábban is használt források új olvasatára, másrészt új, eddig a történelmi kutatásban nem használt írásos, képi és tárgyi anyagok bevonására volt szükség. Ezek segítségével – elsősorban Nyugat-Európa országaira, városaira vonatkozóan – számos monográfia és még több rész tanulmány született a gyermekekről, amelyek