

Játék a színnel.

Egy 16. századi németalföldi *grisaille*-kép a
Szépművészeti Múzeum Régi Képtárából

Vizsgálódásom kiindulópontjaként egy *Keresztvitel* táblakép szolgál, melyet a budapesti Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának állandó kiállításán vehet szemügyre az érdeklődő közönség. A táblakép a maga *grisaille* – pontosabban *semi-grisaille* – mivoltával egy izgalmas kérdéskört nyit meg, mely jelen dolgozatom fókuszaként is szolgál, ami egyrészt a különböző műfajok közti intellektuális és esztétikai vita – azaz *paragone* –, másrészt hangsúlyos szerepet kap az átalakult vallásgyakorlat is, így dolgozatomban a nyilvános és magánáhitat terén használt képek kapcsolatáról, viszonyáról is kívánok szólni. Azonban mindenekelőtt szükségesnek érzem ismertetni a képről tudható alapinformációkat, valamint a kutatás, feldolgozottság jelenlegi helyzetét.

A kompozíció központi eleme Krisztus, láthatjuk ahogy teste megtörik a kereszt súlya alatt, fájdalmait enyhítésére Cirenei Simon siet (Krisztus jobb oldalán jelenik meg), balján (valószínűleg nem véletlen!) kíznói, akik kötélben vezetik kivégzőhelye felé. A háttérben az alakok háta mögött városábrázolás bukkan fel, a jobb szélén lévő kis méretű centrális alaprajzú templom kissé stilizált ugyan, de kétségtelenül a jeruzsálemi Salamon templomra tett utalásként értelmezhető, ami bevett fogás a *Keresztvitel* ábrázolások ikonográfiájában. Ezek alapján a másik szélén álló épület a Jeruzsálem városába vezető kaput hivatott megjeleníteni. A képen viszonylag kevés alak jelenik meg, ellenben az ekkor (15.század második fele, 16.század első fele) divatosnak számító sokalakos *Keresztvitel* ábrázolásokkal, amelyeken a menetet kísérők, valamint báméskodók csoportjai népesítik be a teret.¹ Krisztus, Cirenei Simon, valamint a katonák alakjain kívül még egy figura tűnik fel a háttérben, akit leginkább Pilátusként azonosíthatunk az ábrázolási hagyományból kiindulva. A szereplők jellegzetes korabeli öltözetet viselnek.

Az egész kép a szürke különböző árnyalataival lett megfestve, kivételt képez az inkarnát – vagyis a test a színe –, illetve egy-két helyen finoman megjelennek sárga és kék pigmentek. 2008-ban, az *Early Netherlandish Paintings (Old Master's Gallery Catalogues)* németalföldi szakkatalógus előkészítéseként végezett technikai vizsgálatok során derült fény arra, hogy a háttér valójában nem fekete, hanem tiszta kék (valószínűleg azurit), melyet a patina sötétített el az idő előrehaladtával.² A jelenetet és a városábrázolást masszív „kőkeret” vesz körül, azonban az alakok egyfajta *trompe-l'œil* elemként kilépnek a keret síkjából, mintha tényleg haladnának

¹ A néhány alakra redukált formula a szobrászatban köszön vissza nagyobb számban (legalábbis a fennmaradt emléktárgyak alapján ez mondható, azonban az ilyen kijelentésekkel mindig óvatosan kell bánnunk, tekintve, hogy jelen korunkban csak a jéghegy csúcsára látunk rá).

² 2008-ban a táblakép jó megtartású (állapotú) volt, ezt megelőzően már restaurálták, így ekkor csak a technikai vizsgálatok készültek, melyeket Fáy András restaurátor végzett, a vizsgálat eredményei a katalógusban publikáltak. In.: URBACH 2015, 194-196.

a Golgota felé. A táblakép mindkét függőleges szélén hiányoznak részletek, az alakok elvágódnak, vagyis a kép láthatóan csonkolt – ezt a technikai vizsgálatok is megerősítik.³ Ez az adat több okból kifolyólag is fontos számunkra, azonban a legfőbb talán az, hogy a kép és a keret valószínűleg eredetileg nem tartozott össze (de fontosnak tartom megjegyezni, ez nem zárja ki, hogy egykorúak legyenek). A kereten latin felirat fut körbe: IN CHARITATE PERPETVA; TRAXI TE MISERANS; TVI HIEREMIÆ; MIRA LOQ MECOS.⁴ A szöveg Jeremiás könyvéből való,⁵ azonban meglehetősen hiányos és egy másik passzust is beemel szintén Jeremiástól.⁶ Ezzel a továbbiakban nem foglalkozom, azonban fontosnak tartottam kitérni rá, mert a kép megítélésében fontos lehet, hiszen később összepárosításuk mellett döntöttek.⁷

A képoldal elemzése után röviden kitérnék a táblakép hátoldalára is, mely igen unikálisnak nevezhető, ugyanis ilyesfajta festett brokátmintával ritkán találkozunk a jelenleg ismert emléanyagban (legalábbis ezidáig nem találtam hozzá igazán közel álló analógiát). Bevett szokás volt a hátoldal festése is, leginkább a víztől és párától, valamint egyéb szennyeződésektől való védelem okán, azonban véleményem szerint nem csak ilyesfajta védelmi funkció miatt kezelték, díszítették a hátoldalt is.⁸ Textil helyett azonban legtöbbször porfírt vagy márványt imitáltak. Felmerülhet a kérdés – hozzáteszem jogosan –, hogy vajon egyidőben készült-e a képoldallal. Egy 1989-ben állapotfelmérés szerint – amely az egyetlen részletesebb leírás a 2008-as vizsgálatokat megelőzően – a hátoldal festése egykorú magával a képoldali ábrázolással.⁹ Érdekes lehet megemlíteni, hogy a IHESUS felirat alatt a középtengely alsó harmadában egy F vagy E betű, illetve egy 8-as szám olvasható, azonban nem sikerült még feloldani, könnyen meglehet, hogy csak a minta elnagyolt kivitelezésének véletlenszerű tréfája ez.

Az említett állapotleírás a hátoldal tisztításának apropóján készült, az előoldal ekkor már restaurált volt, melyről dokumentáció nem készült, vagy legalábbis egyelőre lappang. 2008-ban Fáy András által végzett technikai vizsgálatok alkalmával foglalkoztak a képpel behatóbban: magával a hordozóval, az alapozással, az alárajzolással. Készültek infra tartományú, vagyis IR

³ Kérdés ugyan, hogy milyen mértékben csonkított, azonban Fáy András leírása alapján 1-2 centiméter a feltételezhető hiány.

⁴ URBACH 2015, 199.

⁵ „Megjelent neki a távolból az Úr: örök szeretettel szerettelek, azért megőriztem irántad irgalmasságomat.” Jer 31,3. <https://szentiras.hu/SZIT/Jer31> (Utolsó megtekintés: 2023.01.06.)

⁶ URBACH 2015, 198-199.

⁷ Valószínűleg ekkor vághattak le a szélekből is, mert a táblakép pontosan illeszkedik a keretbe.

⁸ Az üres hátoldal teret biztosított a festőknek, ahol ábrázolásaikban érvényesíthették a többi művészeti ág felett aratott győzelmüket (*paragone* eszméje), melyet lásd a későbbiekben még részletesen tárgyalok.

⁹ Barnásné Réti Tünde készítette az állapotleírást, amely a budapesti Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának anyagai közt fellelhető.

és IRR felvételek, melyek jól mutatják az alárajz kidolgozottságának mértékét, a pentimentókat, valamint a képet ért sérülések nyomait.¹⁰ Ezen vizsgálatoknak köszönhetően jól látszik az erőteljes retus használata, amely több fejnél az ép felületeket is elfedi, így a karakterek némiképp veszítenek eredetiségükből. Több figuránál is felmerült a rejtett portré gondolata, azonban épp utóbbi oknál fogva nem tartom relevánsnak a továbbiakban ezzel foglalkozni.

A szakirodalmat illetően több külföldi szaktekintély is említést tett a képről, többek közt James Marrow,¹¹ azonban nagyrészt – érthető okokból – a hazai kutatók vizsgálták és próbálták meg elhelyezni térben és időben. Születtek konkrét attribúciók, Térey Gábor Ulrich Fütterer munkájaként azonosította,¹² de sokáig az sem volt tisztázott, hogy Észak- vagy Dél-Németalföldön kell keresnünk a képet alkotó mestert. Míg Pigler Andor dél-németalföldi művésznek atribuálta,¹³ addig sokan mások – köztük Urbach Zsuzsa – az Észak-németalföldi területhez kötötte.¹⁴ Jelen álláspont szerint nem tudjuk a konkrét mestert azonosítani, azonban stiláris és ikonográfiai kapcsolatai alapján inkább Észak-Németalföldön működő mester munkájának tartjuk, amelyet az 1520-as évek körül készített.

A kép ikonográfiáját Tátrai Júlia 1997-es szakdolgozatában igyekezett minél részletesen feltárni.¹⁵ Emellett – ahogy már fentebb utaltam rá – Urbach Zsuzsa a Szépművészeti Múzeum németalföldi anyagát feldolgozó 2015-ös szakkatalógusában foglalta össze a képről való ismereteinket. A két részletesebb munka közt csak két kiállításkatalógusban írtak röviden a budapesti Keresztvitelről.¹⁶ Ami azonban mindegyikről elmondható és közös az eddig említett irodalmakban, hogy leginkább attribúciós szemszögből vizsgálják a képet, *grisaille* mivolta sokkal inkább háttérbe szorul. Tátrai Júlia szakdolgozatában ugyan kitér rá,¹⁷ azonban kutatásának hangsúlya ez esetben sem maga a *grisaille*, hanem a téma, azaz a keresztvitel ábrázolások megjelenése az Alpoktól északra a késő középkorban.

Dolgozatomban nem a stiláris hasonlóságok nyomán igyekszem majd konkrét mesterkézhez kötni a budapesti *Keresztvitel* táblaképet, vizsgálódásom fókuszpontja a *grisaille*-technika, valamint az ábrázolások kapcsán felvetődő *paragone*, vagyis a különböző műfajok, festészet és szobrászat közti versengés, rivalizálás, majd ezek kapcsán szeretnék belátható megállapításokat tenni a kép funkcióját illetően.

¹⁰ Érdekes módon Krisztus arcán kívül mindegyik figuráét összekarcolták, Urbach szerint a képrombolás idején keletkeztek a sérülések. URBACH 2015, 194.

¹¹ MARROW 1979, 230. nr.56.

¹² TÉREY 1925, 116.

¹³ PIGLER 1954, 150.; PIGLER 1967, 676-677.; RADVÁNYI 2006, 428.

¹⁴ URBACH 1971, 32.; URBACH 1990, 42-43.

¹⁵ TÁTRAI 1997.

¹⁶ LÜDKE 2007, 158-159.; WIEMANN 2010, 370-373.

¹⁷ TÁTRAI 1997, 47-48.

A böjti liturgia és a *grisaille* kapcsolata

Molly Teasdale Smith a 1959-ben megjelent tanulmányában elsőként fejtette ki azon nézetét, miszerint a *grisaille*-képek a böjti liturgiával állnak szoros összefüggésben. Ismeretes, hogy a kora középkortól kezdődően a böjti időszakban az oltárretábulum és az oltármenza elé is terítőket, textíliákat feszítettek ki, melyeken leginkább a passió epizódjait ábrázolták. A szerző V. Károly 1375-ös inventáriumában a kápolnák díszének és kellékeinek vizsgálatakor bukkant két tételre. Ezek rövid leírásaiban olvasható, hogy a fehér selymeket a szürke különböző árnyalataival megfestett passiójelenetekkel díszítették, azonban nem tartoztak a mindennapi liturgia során használt eszközök sorába, hanem kifejezetten a böjti időszakban kerültek használatba.¹⁸

Ennek fényében a szürke szín használatát, mint böjti utalást kell értelmeznünk. A Nyugati Egyházban a nagyböjti időszak hamvazószerdával veszi kezdetét és az ettől számított 40. napon, húsvétvasárnap ér véget. Az egyházi év ezen periódusa Krisztus 40 napos böjtjére, és az ez idő alatt megélt szenvedéseire reflektál – Máté,¹⁹ Márk²⁰ és Lukács evangéliumában²¹ is olvasható. A hívő azáltal, hogy 40 napig tartja a böjt – szigorú vagy enyhített – előírásait, a Krisztus által kitaposott ösvényre lép, meghaladja testi vágyainak kísértését,²² ezzel pedig bűnbánatot gyakorol. Ez utóbbi lényege a bűnök beismerése Isten előtt, valamint annak elhatározása, hogy szándékában áll a további bűnök kerülése. A hamvazás és a bűnbánati szertartás már az Ósegyház idején, a negyedik században jelen volt, a bűnbánókat egy nyilvános szertartás kereti közt megszórták hamuval és kiutasították a templomból, ahová nagycsütörtökig, a feloldozás napjáig nem térhettek be. Az ilyenfajta nyílt vezeklés megszűnésének hatására a hamvazás szertartása is átalakult a 14. században. Minden bűnbánó egyénileg járult a pap elé, aki fejükre hamut hintve, a következő szavakkal emlékeztette múlandóságukra: „*Ember, emlékezz rá, hogy porból vagy és porrá leszel*” (Ter 3,19).²³

Mint ahogy már fentebb volt róla szó, ezen textíliák az év csak egy bizonyos szakában voltak használatosak,²⁴ ezért a használhatóság végett előnynek számított az ilyesfajta kiegészítő eszközök flexibilitása, könnyű fel és leapplikációja. Nagy valószínűséggel ugyanezzel a gyakorlattal hozható összefüggésbe a szárnyasoltárok elterjedése is. A nyitható és csukható,

¹⁸ SMITH 1959, 43-44.

¹⁹ Mt 4,1-11. https://szentiras.hu/SZIT/Mt4#heading_20100400100_3 (Utolsó megtekintés: 2023.01.06.)

²⁰ Mk 1,12-13. https://szentiras.hu/SZIT/Mk1#heading_20200100900_3 (Utolsó megtekintés: 2023.01.06.)

²¹ Lk 4,1-13. https://szentiras.hu/SZIT/Lk4#heading_20300400100_3 (Utolsó megtekintés: 2023.01.06.)

²² Ahogy Krisztus is megtagadta az Ördög háromszori megkísértését.

²³ Hamvazás fogalma. <http://lexikon.katolikus.hu/H/hamvazas.html> (Utolsó megtekintés: 2023.01.06.)

²⁴ A keresztény Egyházban mind a mai napig a textíliák függesztésével takarják el az oltárt nagyböjt idején.

vagyis mozgatható szárnyak segítségével könnyen elrejtették a belső képeket, szobrokat. A hétköznapiakon zárva tartották és csak ünnepnapokon tárultak fel az oltárok belső ábrázolásai. A bűnbánati időszak alatt hagyományosan a templom minden díszét, táblaképét, szobrászati alkotását fátyol takarta, vagyis a böjti liturgiának megfelelően ezen időszakban az oltár is zárt állapotban állt a hívők előtt.²⁵

De nem csak funkciójában követte az oltár a textileket, hanem díszítésében is. A *grisaille*-technikával megfestett oltárkendők – a 15. század elején, a Németalföldön – átvándoroltak az oltárok festett táblaképeire, leggyakrabban a szárnyasoltárok külső tábláin jelennek meg a szürke különböző árnyalataival megfestett szoborimitációk, ezek nagyrészt fülkékben, posztamenseken álló alakok (leginkább szentek) festetlen kőszoborimitációi. Ez utóbbi mondat második fele igen fontos, vagyis, hogy festetlen kőszobrokat ábrázolnak! A korabeli szobrok – legyen szó akár kőről, akár fáról – festve voltak, mellyel minél inkább az élő alakokhoz, az emberhez akarták hasonlatossá tenni, tehát a valóság leképezésének minél magasabb fokára, életszerűbb imitációjára törekedtek. A németalföldi *grisaille*-képek valóban reflektálnak a 15. század rendkívüli realizmusára, ez azonban magában rejt egy fontos megválaszolandó kérdést. A korszakban a legtöbb szobrot festették – ahogy említettem hordozótól függetlenül –, a festők a külső szárnyak díszítésénél mégis festetlen, vagyis befejezetlen kőszobrok ábrázolásai mellett döntöttek. A szerző válaszként visszatér alaptéziséhez, vagyis a külső szárnyakon megfestett *grisaille*-szobrok a kápolnák, templomok belső tereinek díszítését szolgálták a böjti időszak alatt, ez a liturgiai összefüggés pedig magyarázza miért a hamu színével kiviteleztek őket.²⁶

Arra a paradoxonra, hogy a festett szobrokat a festők miért ábrázolták mégis festetlenül, több válasz is született, nem csak az egyház felől megközelítve (azonban fontos itt hangsúlyozni, hogy nem lehet teljesen különválasztani a kettőt, már csak azért sem, mert használatát tekintve szakrális környezetbe készültek, funkcionáltak). De miről is van szó? Erwin Panofsky *Early Netherlandish Painting – Its Origins and Character* című ikonikus művében ír – szintén elsőként – a festészet és szobrászat közti erőpróbáról. Panofsky azonban rávilágít, hogy nem egy feszültségtől duzzadó párharcról van itt szó, hanem a két terület szövetségéről, ugyanis a *grisaille* azt mutatta meg, „*amit a festők a szobrászok műhelyében láthattak*”.²⁷ Az egyszerű hívő nem találkozhatott volna különben „köszinű” szobrokkal, mivel

²⁵ SMITH 1959, 47. Azonban ezek a szokások akármennyire is mondhatók általánosnak nem minden területen alkalmazták ugyanúgy őket, tehát erős vernakuláris, helyi hatásokkal kell számolni.

²⁶ SMITH 1959, 50-51.

²⁷ PANOFSKY 1966, 162.

– ahogy már említettem – a polychromia uralkodott a szobrászat világában is. Tehát csak a festők által végzett „kiszínezés” után lehetett késznek nyilvánítani az egyes darabokat. Panofsky szerint az ilyesfajta hosszantartó, bensőséges kapcsolat hatással volt mind a szobrászok, mind a festők szemléletére. Azáltal, hogy a festők meztelenségükben láthatták a szobrokat, lehetőségük nyílt a színek nélküli tiszta forma és fényhatások minél részletesebb tanulmányozására, majd ezt a tapasztalatot kamatoztathatták színtelen *grisaille*-képeik megfestésekor.²⁸ Véleményem szerint ez az együttműködés játszott szerepet annak az egészséges rivalizálásnak a kialakulásában, amit *paragon*nak nevezhetünk, és aminek eredményeként újból és újból meghaladhatták egymást – az újabbnál-újabb invencióknak köszönhetően pedig önnömaguk és művészetük is fejlődött.

Grisaille, mint esztétikai probléma

Tehát összefoglalva az eddigieket: a *grisaille*-képek festetlen kőszobrok imitációi, amik a táblaképfestészetben leginkább az oltárok szárnyainak külső oldalán jelentek meg, szorosan kapcsolódva azon szakrális környezethez, amelyben álltak, valamint azon eseményekhez, amelyekhez asszisztáltak. Azonban mi van azokkal a kisméretű táblaképekkel, amelyek minden bizonnyal kiszakadva a templomi környezetből, más funkciót töltöttek be – azaz a magánáhítat kellékei voltak. Egy igazán beszédes – és talán magától értetődő – példával szeretném szemléltetni mindezt. Jan van Eyck a madridi Thyssen-Bornemisza Múzeumban található *Angyali üdvözlés* diptychonja, melyen a szobrokat imitáló Gábiel és Mária alakjai nem a szárnyak külső oldalán helyezkednek el, vagyis ez esetben a *grisaille* használata nem magyarázható a böjti liturgiával való összefüggéssel. Esetében nehezen lenne elképzelhető, hogy a vallási indíttatás mellett ne játszott volna szerepet az esztétikai megformáltság, valamint az egyre inkább felébredő művészi öntudat.

A festészet egyik alapvető problémája, mely a festészet és szobrászat közti *paragone* kiindulópontjaként is szolgál: vagyis háromdimenziós formákat sík, kétdimenziós felületen megfesteni. Van Eyck hihetetlen bravúrral fest meg legalább négy féle kőtípust, mely nem korlátozódik pusztán a képmezőre, kiterjed a porfírt imitáló keretre is. A technikai felvételeknek köszönhetően az alsóbb rétegeket is szemügyre vehetjük, az IRR felvételeken jól látszik egy számunkra igen fontos *pentimento*: Gábiel és Mária sokszögű posztamensei az alárajzon csak

²⁸ Uo.

a keret vonaláig érnek. A festés közbeni módosítás alkalmával azonban megváltoztatta az oldallapok irányát, annak érdekében, hogy a posztamensek előoldalát átcúsztathassa a keretre, a *trompe-l'œil* elem által megtéve még egy lépést a kép- és a való világ határának elmosása érdekében. Ahogy Rudolf Preimesberger fogalmaz: „*Ily módon az esztétikai határ megtörik, és a festett szobor közvetlen kapcsolatba kerül a valós kerettel.*”²⁹ De hogyan is éri ezt el? A *trompe-l'œil* szó szerinti fordítása a szem becsapása, ami valójában meghatározza mind a teret mind az időt. Látom „a kép terét átfolyjni az én világomba”, de ez csak akkor lehetséges, ha mindketten itt és most vagyunk jelen.³⁰ Ezenkívül ennek az apró változtatásnak van még egy fontos jelentősége. Azáltal, hogy a fizikai keretre ráfestette a posztamensek egy részét, meghatározta a festett szoborok méretét is, vagyis, amit a táblaképen látunk nem egy szobor kicsinyített másolata, hanem 1:1 méretarányban jelenik meg a kép – és így a való világ terében is.

A térillúzió kijátszása nem csak az előbbi esetben érhető tetten, hanem a kép háttérénel is. Első ránézésre csupán a kőkeret által körülvett homogén felületnek tűnhet, azonban, ha vetünk rá egy közelebbi pillantást, láthatjuk, hogy a feketeségben tükröződnek az előtte álló „szoborok” – „(...) *a határt anyagilag rögzítetté, de optikailag nyitottá és átjárhatóvá tette* (...)”³¹ Ez utóbbi elem a vizsgálódásunk szempontjából talán a legfontosabb. Azáltal, hogy a kép előtt álló néző szemszögéből fel nem tárulkozó részleteket is láttatni enged a tükörsimára polírozott kőfelület által, ezzel az itáliai művészek *paragone*-vitájának egyik legfontosabb kritikáját cáfolja meg, amit a szobrászok hánytak a festők szemére: vagyis, szemben a szobrászokkal, a festők alkotásaikon nem képesek háromdimenziós tárgyakat megjeleníteni,³² a szobrok körüljárásával minden nézet képes megmutatkozni, feltárulkozni a néző előtt, a kétdimenziós képek azonban mindig csak egy adott nézőpont leképeződései.³³ A festők azáltal, hogy a háromdimenziós festetlen szobrokat képesek a szemet megtévesztő módon megfesteni a sík vásznon, a valóságghűség egy még magasabb fokára léptek, ezzel meghaladva a szobrászok és a szobrászat háatarait. Ezt igazoló forrás hiányában sosem lehetünk teljesen biztosak, hogy mi állt Jan van Eyck valódi szándékában, azonban úgy vélem a jelekből és motívumokból – ahogy fentebb is igyekeztem rámutatni –, az a fajta tudatosság, ami a diptychon mögött megbúvik, az nem lehet a véletlen műve, a *paragone* azonban magyarázata lehet.

²⁹ PREIMESBERGER 1991, 467.

³⁰ BELTING 1994, 61.

³¹ PREIMESBERGER 1991, 479.

³² PACKER 2017, 107.

³³ PREIMESBERGER 1991, 480.

Jan van Eyck *Angyali üdvözlés* diptychonja remekül képviseli tehát a mérleg másik oldalát. A *devotio moderna* mozgalmával ugrásszerűen megnőtt a kisméretű magándevóciós képek száma. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az oltárok szerepe csökkent volna, csupán átalakult és egyfajta reprezentációs szerepet töltöttek be.³⁴ De vajon mi állhatott a változás mögött?

Devotio moderna– egy új vallásgyakorlat kezdetei

A 14. század végétől, 15. század elejétől kezdődően egy újfajta vallásosság vette kezdetét, miszerint az ember akkor élhet hithű keresztény életet, ha Krisztust és a szenteket követi.³⁵ A kora középkorban a hangsúlyt nem Krisztus emberi mivolta és földi tettei, szenvedései jelentették. Fordulatot a meditációs programok jelentették, és az ezekkel párhuzamosan megszületett irodalmak,³⁶ mint a *Meditationes Vitae Chritsi*, mely egy Krisztus életét részletesen és átfogóan taglaló mű, ami igen meghatározó volt a gondolkodásra és elősegítette a magánáhitat kifejlődését. A meditációs irodalmak könnyű elterjedésének okai a következők lehettek: egyrészt részletesebb volt, mint a Biblia, másrészt igen képszerűek voltak, általuk könnyű volt elképzelni a szenvedéstörténet epizódjait. Azonban a cél nem az volt, hogy a szemlélő csak elképzelje, hanem, hogy Krisztus szenvedésének részévé is váljon, *compassiora*, vagyis együttérzésre, együtt szenvedésre szólították fel a korabeli hívőt. Így lehet, hogy szemben a korai *Keresztvitel* ábrázolásokkal – ahol Krisztus, mint diadalmas Megváltó jelenik – a késő középkori Passió jelenteket áthatotta *compassio* gondolatának megjelenése, melynek eszköze az empátiakeltés, ezáltal került előtérbe a kegyetlenség és a szenvedés hangsúlyozása.³⁷

A kisebb méretű képek jobban lehetőséget adtak az egyénnek az elmélyülésre, kontemplációra, mert fizikailag is közelebb kerülhettek hozzájuk, valamint a társadalom minden rétege megtalálta saját identitásához, illetve anyagi lehetőségeihez megfelelő médiumot. Ez fontos volt, mivel az újfajta vallásosság keretei közt megvalósuló életben fontos szerepet töltöttek be a képek, hiszen ez segített a hívőnek képzelete beindításában, a képek által könnyen elképzelhetővé, átélhetővé váltak a történetek, a hívő maga is könnyen bele tudott

³⁴ BELTING 2000, 433.

³⁵ FREEDBERG 1989, 174.

³⁶ Uo.; MARROW 1979, 192-193.

³⁷ A folyamat: kép, empátia, compassio. Ezért olyan kegyetlenek a príbékek arcai, ezért olyan hangsúlyosak és realisztikusak Krisztus szenvedésének eszközei és az általuk okozott sebek. FREEDBERG 1989, 170.

helyezkedni.³⁸ Mivel ehhez már nem volt elég önmagában a szűkszavú Biblia, ezért volt szükség a képekre, és a képek aktualizálására (a kornak megfelelően),³⁹ valamint a szövegeket kiegészítésére, hogy minél részletesebb kép lebegjen a hívő nem csak fizikai, de lelki szeme előtt is, céljuk a személyes átélés, ami által közelebb kerülhettek Istenhez. Tehát ezért jöttek létre a meditációs irodalmak, és ezért jelentek meg a narratív, esetleg több jelenetet összesűrítő kompozíciók, mert kép és szó/szöveg szorosan összekapcsolódva létezett együtt, egymást kiegészítve szolgálták a minél elmélyültebb meditációt, a bibliai történeteket pedig olyan módon formálták meg a képek nyelvén, hogy az segítse, beindítsa a kontempláció folyamatát, melynek jutalma az Isten-tapasztalat átélése. Fontos, hogy a használati gyakorlatban eltértek az oltároktól, hiszen lehetővé tették a magánáhitat gyakorlatát, amely nem volt igazán térhez és időhöz kötve, méretükből kifolyólag mobilisak voltak, egy utazás során is hű társai lehettek tulajdonosuknak.

A széles körű elterjedtségből és a társadalmi rétegek különböző igényeiből kifolyólag igen nagy spektrumon mozogtak a magánáhitati képek. A kevésbé tehetősebb polgári réteg nyilvánvalóan nem engedhetett meg magának olyan megrendeléseket, mint az udvari elit. A hatását később kifejtő folyamatok megértése végett érdemes ezt szemléltetni. Jean Malouel kerek *Pietà*-ja 1400 körül a burgundi herceg számára készült. Belting szerint funkcióját illetően csak magánáhitati képként értelmezhetjük, az uralkodó a képét bőrtokjába csomagolva utazásaira is megával vitte, hogy akkor és ott tekinthesse meg, amikor és ahol csak akarja.⁴⁰ Tehát – ahogy a történelem során már oly sokszor és sok téren találkozhattunk e tendenciával – először az udvari művészetben, környezetben jelennek meg a hordozható magánáhitati képek, melyet azután átvesznek a társadalom más rétegei is – természetesen a maguk körülményeihez és lehetőségeihez igazítva azt.

Valószínűleg pont a hordozhatóság és a könnyű elérhetőség, terjeszthetőség révén váltak oly népszerűvé a polgárság körében a papírokra nyomtatott metszetek. Ahogy a *terminus technicus* meghonosodott, ezek az úgynevezett „kis devóciós képek”, amelyeknek több változata is ismert: vagy az akkor már híresnek számító képeket másolták, vagy a művészek ezeket csak kiindulópontként felhasználva, az eredeti képeket saját ízükre formálták át – utóbbi, átdolgozott példányok száma bőven felülmúlta az egyszerű másolatokét.⁴¹ Azok a művészek, akik pedig több lábon akartak állni, piacukat kiszélesítve több területen is

³⁸ BELTING 2000, 434-435.

³⁹ Ez képünk esetében is tetten érhető! – lásd a budapesti *Keresztvitel* alakjainak öltöztetését.

⁴⁰ BELTING 2000, 446.

⁴¹ BELTING 2000, 450-452.

tevékenykedtek. Az ötvösök gyakran készítettek rézmetszeteket is, de a többi műfaj mesterei közt sem egyedi eset, hogy más médiumokon is kamatoztatták tehetségüket.⁴² Azáltal, hogy lehetőség nyílt a festészet támasztotta kényszerű követelmények levetkőzésére, így az új médium képein a művészi lelemények kiemelésére helyezték a hangsúlyt, semmint a sokszorosított eljárás által a képek pusztá terjesztésére. És, hogy mit kell ebben látnunk? Hiába nincsenek a *paragone*-vitát rögzítő írásos források Északon,⁴³ úgy gondolom – ahogy sokan mások is – nagyon is erről van szó, csak épp a vizuális művészet nyelvén. Véleményem szerint remekül érződik a különböző műfajok közti versengés, jól mutatja, hogy a sokszorosított grafika igyekezett felvenni a lépést például a festéssel és/vagy a szobrászattal. A cél nem az utánzás volt, hanem, hogy versenyre kelljenek velünk!

Belting *Kép és Kultusz* című könyvében említ egy Mária-ikont ábrázoló metszetet, melyet E.S. mester munkájának attribuálunk.⁴⁴ A budapesti *Keresztvitel* táblaképhez kapcsolódóan ez egy jó párhuzam lehet a kompozíció és az egyes elemek okán. Mária és a gyermek Jézus egy kőkeretes ablakban tűnik fel, mely kétséget kizáróan az oltárművészetből eredeztethető: a keret úgy öleli körbe az alakokat, mint az oltárszekrény oldalai a szobrokat. Emellett a festészet területéről is inspirálódott, a kis Jézus keretből kiomló köpenye éppúgy játszik a térrel, mint van Eyck keretre rálógó posztamensei, vagy a budapesti *Keresztvitel* kőkeret szabta képmezőből kivonuló alakjai. A példából éreznünk kell az egyes műfajok közt fennálló párbeszédet, nem csak ihletet merítettek egymástól, de hatással is voltak egymásra. A korszakban zajló különböző vizuális konvenciók átalakulása mögött húzódott a megváltozott, vagyis inkább kiszélesedő befogadókörhöz, valamint az új vallási mozgalomhoz való alkalmazkodás, emellett azonban már egyre inkább megjelent az esztétikai kritériumoknak való megfelelési szándék, és a festői öntudat, amik mind hatással voltak és indokoltá tették az új festőiség kialakulását.

A színek ereje

Mindezidáig nem tértem ki egy igen fontos elemre, amely megkülönbözteti a budapesti *Keresztvitel* ábrázolást az eddig bemutatott *grisaille*-képektől. Ugyanis a Szépművészeti

⁴² Lásd fentebb már esett róla szó, hogy a festők végezték a szobrok színezését, kifestését is.

⁴³ Itáliában már a 14. század közepétől kezdődően jelentek meg a *paragone*t fejtegető írások, Petrarcat követően Alberti és Leonardo is kifejtette véleményét e téren, csak hogy néhány nevet említsünk. PACKER 2017, 107.

⁴⁴ BELTING 2000, 454.

Múzeumban őrzött kép esetében nem beszélhetünk tisztán *grisaille*-technikáról, leginkább a *semi-grisaille terminus technicus* használhatjuk, vagyis olyan képről van szó, amely nem csak a szürke árnyalatainak felhasználásával került megfestésre. Ahogy a bevezetőben már említettem, a tisztítás során mutatkozott meg a háttér tiszta kék színe, de a príbékek fejfedőin, illetve a hátsó alak turbánján is felfedezhetők halvány sárga és kék árnyalatok.⁴⁵ Emellett – ami talán a legszembetűnőbb – az *incarnate*⁴⁶, azaz inkarnát, a hús színe, amely étellel tölti meg a figurákat. Nem véletlen a szóhasználat a színeknek erejük és ezáltal jelentésük van, a színek erejével pedig leginkább az élő világ rendelkezik, tehát a halott képet – de ugyanúgy a szobrokat is – a színek képesek életre kelteni.⁴⁷ Talán azon szárnyasoltárok, esetleg diptychonok vagy triptychonok külső oldalain elhelyezkedő ábrázolások esetében a legszembetűnőbb élő és élettelen kontrasztja, ahol a donátorok térdelő alakjai mellett patrónusszentjeik szoborimitációkként, *grisaille*-technikával megfestve állnak mellettük.

Számos példát hozhatnánk ide, de talán a legjobb mégis Jan van Eyck művészetéből vehető, tehát álljon előttünk a Genti oltár képe(i). A csukott oltár alsó regiszterének szélső tábláin Jodocus Vijd (vagy Joos Vijd-ként is előfordul) valamint Elisabeth Borluut, a két donátor térdel, közrefogva Keresztelő Szent János és Evangélista Szent János kőszoborként megfestett alakjait. A négy táblaképet az architektúraművészetből átvett, mérművekkel díszített háromkarélys kőkeret vesz körül. A felette lévő regiszter azonban szakít ezzel a megszokottnak mondható hagyománnyal és valami teljesen újat vezet be, nem csak a festészetbe (gondolva itt a térformálásra, vagy komponálásra), de a látásmódba (a képek értelmezésébe) is. Aki szemfüles és van lehetősége közről is megvizsgálni az oltár ezen zónájának táblaképeit, szabad szemmel, maga is láthatja az *Annuntiatio* jelenetét befogadó tér eredeti elgondolását. Aki nem ilyen szerencsés, annak segítségére lehetnek az oltár teljeskörű restaurálását kísérő technikai vizsgálatok eredményei, ugyanis az IR és IRR felvételeken jól kivehetők az alsó zónához hasonló architekturális keretelés nyomai. A tervváltoztatást követően azonban egy teljesen új, perspektivikusan rövidülő enterieurt alkotott meg a festő. Dolgozatom keretén belül nem szeretnék az oltár egyes képeinek szerzősége körül forgó vitába belefolyjni, mivel elvinné fókuszpontunkat és témánk szemszögéből azt hiszem lényegtelen is. Ami azonban valóban fontos, az a változás, ami, az egész korszakot belengi – egyházi és művészeti téren egyaránt.

⁴⁵ Urbach többször hangsúlyozza, hogy ezen színek gyakran az üvegművészetben, az ólomüveglakokon köszönnek vissza.

⁴⁶ Latinul jelentése hússá tesz, hússá lesz, (azaz, emberré lesz.) Az olasz *incarnato* [megtestesülés] megőrizte a szó eredeti jelentését. Mindenesetre joggal gondolhatjuk, hogy a képeken is többletjelentéssel bírnak.

⁴⁷ BELTING 1994, 60.

A Keresztény Egyház március 25-én ünnepli az Angyali üdvözlés napját (Gyümölcsoltó Boldogasszony ünnepe), mely nem más, mint „*a megtestesülés hírül adása, amikor az Úr angyala köszönté a Boldogságos Szűz Máriát, s ő méhébe fogadta Szent Fiát*”⁴⁸. Ez a dátum minden évben a nagyböjt idejére esik – megerősítve azt a nézetet, miszerint az oltár a liturgikus évnek megfelelően csukódott be vagy tárulkozott fel –, így nem meglepő az ábrázolás feltűnése a külső oldalon. Ahogy az sem lehet meglepő, hogy Mária és Gábrriel arkangyal alakjait *semi-grisaille*ként jelenítették meg. És hogy hogyan tudnánk ezt feloldani? Szintén Belting ad erre magyarázatot a kettős szemléletű képolvasás gondolatának bevezetésével: „ (...) *kettős szemléletében a festészet a külső érzékelést a zárt állapotban, a belső képzeletet pedig a nyitott állapotban szólítja meg.*”⁴⁹ Vagyis a külső oldalon jelennek meg a fizikai szem számára is látható dolgok, mert csak ezek megtapasztalása, megértése után érhető el a belső világ, a hit jutalma. A halott világ a színek és a képzelet erejével kel életre, ez esetben Mária és Gábrriel már nem merev kőszobrok imitációi, hanem mozognak, élnek, mint egy látomás, vagy vízió megelevenedő alakjai, akik a földi és mennyei világ közvetítői szerepét játsszák. Az itt és most érzetét keltő *trompe-l'œil* elemek a felső regiszterben, a keretekről kieső könyvek formájában vannak jelen.

A késő középkori oltárok – szemben a magánáhitati képekkel – a nyilvános vallásosság központjában álltak, valamint reprezentációs funkciót is betöltöttek. Az északi területeken elterjedt szárnyasoltárokon megjelenő ábrázolások egyszerre igyekeztek megfelelni az általános és helyi elvárásoknak, közösségeknek, eszméknek.⁵⁰ Értelmezésükkor sokszor talán épp ezért ütköztünk nehézségekbe: egyrészt követték az évszázadok során kialakult és kanonizálódott konvenciókat, ugyanakkor a helyi/regionális hatások is fűszerezték az ábrázolásokat, valamint ehhez adódtak hozzá a mester saját invenciói. „ *A szárnyasoltár mint a nyilvánosság színpada reprezentációs feladatokat látott el, és az intézmények közötti versengést is szolgálta, (...). Amikor a festett szárnyakat széttárva, közszemlére tették a belső rész aranyozott szobrait, (...) túlmutatott az oltár liturgikus szerepén, (...).*”⁵¹ Belting ezen mondataival nagyon fontos megállapítást tesz: (az oltár) túlmutat liturgikus szerepén, épp ahogy a *grisaille* is teszi. Tehát az eredetileg liturgikus indíttatású festetlen szoborimitációk megjelenítési problémái és az erre adott festői válaszok előfeltételei voltak egy újfajta festőiség kialakulásának, ami pedig a művészet berkein belül történő változásokra adott válaszként

⁴⁸ Annuntiatio fogalma. <http://lexikon.katolikus.hu/A/annuntiatio.html> (Utolsó megtekintés: 2023.01.06.)

⁴⁹ BELTING 1994, 61.

⁵⁰ BELTING 2000, 476.

⁵¹ BELTING 2000, 476-477.

értelmezhető, amelyet a vallásosság terén végbemenő átalakulások is felerősítettek.⁵² Nincs kétségem afelől, hogy az efféle ábrázolások kialakulásában szerepet játszott a böjti liturgiához fűződő kapcsolata, azonban azt is látnunk kell, hogy vele együtt elindult valami teljesen más, ami éppúgy hatással volt a vizuális ábrázolások alakulására, fejlődésre. Jeanne d'Évreux óraskönyve, amelyet férjétől, IV. Károly francia királytól kapott ajándékba, a királynő magánáhítatát szolgálta, vagyis személyes tárgy, nem volt elérhető bárki számára. Témánkhoz kapcsolódóan kiemelhető a óraskönyv *Keresztrefeszítés* lapja (fol.68v), de az illuminációk összességét tekintve is érződik Jean Pucelle, a mester versengő szándéka: a különböző médiumokból vett allúziók a korai *paragone* tettenéréseként értelmezhetők. Láthatóan Pucelle nem igyekezett egy adott alkotás, vagy matéria megjelenítésére, utánzására, sokkal tágabban közelítette meg a problémát és a hangsúlyt saját művészi tehetségének artikulálására helyezte.⁵³ Tekintve, hogy Jeanne d'Évreux óraskönyve a francia királyi udvar produktuma,⁵⁴ belátható, hogy az udvari környezet a fejlődés egyik motorja. Illetve az előbbi példa által szintén jól érzékelhető, hogy az egész kérdéskör jóval korábbra vezethető vissza, mint az úgynevezett „flamand primitívek” első nemzedékének kora.

Összegzés

Visszatérve a magánáhítati kép és oltár kettősére, ahogy Belting is kimondja: „*A kettős szemlélet elve nem érvényesült mindenhol és mindig.*”⁵⁵ A kisméretű magánáhítati képek – amilyen véleményem szerint a budapesti *Keresztvitel* is volt – méret- és formátumbéli kötöttségei sem tették lehetővé ugyanazon fogások alkalmazását, mint az oltárok esetében. A két – azaz földi és mennyei – világ egy képben való összesűritése, vagyis inkább kompromisszumkészzen a közvetítő szerepet betöltő alakok ábrázolása jelenthette ez esetekben a megoldást – a Genti oltárhoz hasonlóan. A kettős szemlélet alkalmazkodott az új vallásgyakorlat adta lehetőségekhez. A meditáció a koncentrációval kezdődik, azon, amit a szem lát, ami anyagi formában megelevenedik a szem előtt.⁵⁶ Vagyis *Keresztvitel* képünk csak a gépezet (az elme) beindítójaként szolgálhatott, segítségképpen állt tulajdonosa előtt, hogy aztán lelki szemével is képes legyen látni.

⁵² PREIMESBERGER 1991, 465.

⁵³ SLIWKA 2017, 31-34.

⁵⁴ Ez aztán továbböröklődött a burgundi udvar pártfogásában.

⁵⁵ BELTING 1994, 61.

⁵⁶ FREEDBERG 1989, 163.

Ahogy E.S. mester és a kis devóciós képek esetében is láthattuk, gyakran vettek át jellegzetes, jól bevált elemeket a híres alkotásokról. A budapesti *Keresztvitel* képen is fellelhetők ilyen idézetek. A kőkeret nagyon hasonló Simon Marmion Szent Bertin oltrákép szárnyainak külső oldali szent figuráit körülvevő fülkékre. Annak fényében, hogy a budapesti kép hátoldala is festett, kizárhatónak tartom, hogy eredetileg a *Keresztvitel* ábrázolás alkotta volna a kép hátoldalát, sokkal inkább egy híres alkotásról átvett elemként, vagy egyszerűen általánosságban véve az oltárművészetben gyökerező hatásként értékelhető.

A kompozíció legközelebbi analógiája egyértelműen Id. Hans Holbein *Szürke Passió* sorozatából való *Keresztvitel* jelente, azonban itt sem beszélhetünk egy az egyben történő átvételről. A stuttgarti tábla egy oltár részét képezte, méretében nagyobb. Holbein több alakot vonultat fel a jeleneten belül, vonalvezetése, figurái oldottabbak, az arckifejezések kissé groteszkek. Továbbá lényeges különbség Krisztus alakja, aki Holbein képén belesimul a jelenetbe, nem is próbál meg kapcsolatot teremteni a nézővel, szemben mondjuk a budapesti képpel, ahol a Megváltó szemtől szemben áll a hívővel. Krisztus testével kifelé fordul, fájdalmas arca, lesütött szeme pedig együttérzést kelt a nézőben.⁵⁷ Előbbi esetében a narratív jelleg, míg utóbbinál a Krisztussal való azonosulás lehetősége kínálkozik fel erősebben. Emellett eltérés mutatkozik a képek hátterei közt is. A több képből álló sorozat esetében nincs szükség további, a narratíva szempontjából lényeges elemekre, mivel a képek egymást kiegészítve mesélik el a történet egészét. A budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött képnél a háttérben látható városábrázolás, illetve a *trompe-l'œil* elemekkel keltett mozgás hatása utal a passió már megtörtént epizódjaira, de elővételezi az ezután következő történéseket is.

És ha már a *trompe-l'œil* elemeknél tartunk, az előtérben elhelyezett sziklát is vehetjük egy – vélhetően – van Eyck műből kölcsönvett fogásnak. Szent Juliánusz csodája (másként Juliánusz és Márta a bárkában, fol.55v) a Torinói-milánói óráskönyv szerencsétlenül elégett lapjainak egyike. Az előtér bal oldali sarkába elhelyezett földnyelvnek jelentésbéli tartalma nincs, csupán a látványt és a kompozíciót szolgálja, vezeti tekintetünket, általa a bárka távolabbnak tűnik. Épp, mint a budapesti képen. A bal sarokban felbukkanó szikláknak leginkább kompozicionális szerepe van, kijelöli és tereli a menet útját az előtér jobb oldala felé. A megfestett kövek talán metaforikusan utalhatnak Szent Ágoston szavaira is, miszerint „*az élő kövek Isten országának építőkövei.*”⁵⁸ Ez a fajta szimbolizmus pedig könnyen

⁵⁷ Azonban Cirenei Simon figuráját is tekinthetjük – vagy tekinthette a hívő – egyfajta azonosulási pontnak, testtartása szinte egy az egyben megismétli Krisztusét, vagyis világosan tükröződik benne az *Imitacio Christi* eszméje, a néző felhívása, hogy kövesse őt, vagyis Krisztust.

⁵⁸ TÁTRAI 1997, 48.

emlékeztethet minket Panofsky Jan van Eyck művészete kapcsán felvetett rejtett szimbolizmus elméletére.⁵⁹

A budapesti Keresztvitelt, Jan van Eyck más műveivel, például a madridi *Angyali üdvözlés* diptychonjával összehasonlítva, nyilvánvaló, hogy nem állnak a valóságghűség ugyanazon fokán. Van Eycknél egyértelműen kiolvashatunk a képekből egyfajta művészi öntudatot, aki szeretne volna megmutatni tudását, festői tehetségét, de ismeretes azon törekvése is, miszerint igyekezett valóság és vízió határait elmosni – szemléltető példának hozható ide a diptychon is, de akár a Genti oltár külső szárnyai is, csak, hogy maradjak a részletesebben tárgyalt alkotásoknál. E tekintetben nyilván igazságtalan az összehasonlítás, kvalitását illetően nem ítélezhetünk, hisz míg van Eyck magasabb körökben töltött be szerepet és egy tehetősebb réteg számára teljesített megrendeléseket, addig a Szépművészeti *Keresztvitele* valószínűleg szerényebb körülmények közt fogant – értve mind a művészre, mind a megrendelőre. Tehát az eycki képek megformáltságukban mások, azonban a mögöttük meghúzódó gondolat, indíttatás ugyanonnan eredhet. A semi-grisaille képek az inkarnát színével kiegészülve kelnek életre, jelen kép esetében a *trompe-l'œil* elemek, vonulásuk, a figurák mozgása szintén meglevenedésüket segíti.

Gondolatmenetemet követve bízom benne, hogy belátható a budapesti Szépművészeti Múzeum *Keresztvitel* készültének háttere, miszerint könnyen lehetett egy olyan táblakép (esetleg egy diptychon vagy triptychon egyik szárnya), amely tulajdonosának magándevóciós eszközeként szolgálhatott. Dolgozatom a tárgyalt – mind szakrális, mind művészeti – kísérő körülmények hatására talán a kutatás vonalát egy olyan irányba tereli, mely kiszélesíti a vizsgálódás területét, nyitva az új médiumok felé is, ezáltal új párhuzamokat beemelve a kutatástörténetbe, melyek tovább árnyalják képünk értelmezési lehetőségeit.

⁵⁹ Lásd bővebben Panofsky *Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben: „Spiritualia sub metaphoris corporalium”* [Spirituális dolgok testi metaforákban] tanulmányát.

BIBLIOGRÁFIA

BELTING 1994

Belting, Hans; Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes : Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. Hirmer Verlag, München 1994.

BELTING 2000

Belting, Hans: Kép és kultusz: a kép története a művészet korszaka előtt. Balassi Kiadó, Budapest 2000.

FREEDBERG 1989

Freedberg, David: The power of images : Studies in the history and theory of response. University of Chicago Press, Chicago 1989.

LÜDKE 2007

Lüdke, Dietmar: Grünewald und seine Zeit: Grosse Landesausstellung Baden Württemberg. Exh.cat.: Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle 2007-2008. Deutscher Kunstverlag, München 2007.

MARROW 1979

Marrow, James H.: Passion iconography in Northern European art of the Late Middle Ages and Early Renaissance : A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative. Van Ghemmert Publishing Company, Kortrijk 1979.

PACKER 2017

Packer, Lelia: Monochrome Painting and Sculpture. In.: Monochrome: Painting in black and white. Ed.: Packer, Lelia; Sliwka, Jennifer. National Gallery Company Limited; Yale University Press, London; New Haven, Conn 2017.

PANOFSKY 1966

Panofsky, Erwin: Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character. Vol.1. Harvard University Press, Cambridge – Massachusetts 1966 (Fourth Printing).

PANOFSKY 1984

Panofsky, Erwin: Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben: „Spiritualia sub metaphoris corporalium” [Spirituális dolgok testi metaforákban]. In.: A jelentés a vizuális művészetekben. Szerk.: Beke László; ford.: Tellér Gyula. Gondolat Kiadó, Budapest 1984.

PIGLER 1954

Pigler, Andor: Országos Szépművészeti Múzeum, A Régi Képtár katalógusa. (1. köt.). Akadémiai Kiadó, Budapest 1954.

PIGLER 1967

Pigler, Andor: Katalog der Galerie alter Meister. 1., Museum der Bildenden Künste Budapest. Bearbeitet von A. Pigler. Akadémiai Kiadó, Budapest 1967.

PREIMESBERGER 1991

Preimesberger, Rudolf: Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza. In.: Zeitschrift für Kunstgeschichte / 54.Bd. Heft 1-4. Deutscher Kunstverlag, München 1991.

RADVÁNYI 2006

Radványi Orsolya: Térey Gábor 1864-1927 – Egy konzervatív újtó a Szépművészeti Múzeumban. A tanulmánykötet a Szépművészeti Múzeum első fénykora – Térey Gábor Emlékkiállítás című múzeumtörténeti tárlat alkalmából jelent meg. Szépművészeti Múzeum, Budapest 2006.

SLIWKA 2017

Sliwka, Jennifer: Painting the Sacred. In.: Monochrome: Painting in black and white. Ed.: Packer, Lelia; Sliwka, Jennifer. National Gallery Company Limited; Yale University Press, London; New Haven, Conn 2017.

SMITH 1959

Smith, Molly Teasdale: The Use of Grisaille as a Lenten Observance. In.: Marsyas, 8.vol. (1957/1959): Studies in the history of art. Published by the students of the Institute of Fine Arts New York University. New York University Institute of Fine Arts, New York 1959.

TÁTRAI 1997

Tátrai Júlia: Keresztvitel-ábrázolások az Alpoktól északra a késő-középkorban a Szépművészeti Múzeum 6007. leltári számú festménye kapcsán. Szakdolgozat. 1997.

TÉREY 1925

Kunstchronik und Kunstmarkt: Wochenschrift für Kenner und Sammler. Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. 59.1925 (April-September)

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik_kunstmarkt1925

URBACH 1971

Urbach Zsuzsa: Korai Németalföldi Táblaképek. Corvina Kiadó, Budapest 1971.

URBACH 1990

Middeleeuwse Nederlandse kunst uit Hongarije: Een keuze uit de collecties van het Museum voor Schone Kunsten, Boedapest en het Museum voor Christelijke Kunst, Esztergom.

Tentoonstelling. Urbach Susanne; Szmodisné Eszláry Éva. Rijksmuseum het Catharijneconvent, Utrecht 1990.

URBACH 2015

Urbach, Susan.: Early Netherlandish Paintings Vol. II. (Old Master's Gallery Catalogues) Szépművészeti Múzeum, Budapest. Brepols Publishers, Turnhout, Belgium 2015.

WIEMANN 2010

Wiemann, Elsbeth: Hans Holbein d. Ä : Die Graue Passion in ihrer Zeit. Grosse' Landesausstellung Baden-Württemberg 10. Staatsgalerie Stuttgart; Hatje Cantz, Stuttgart; Ostfildern 2010.

INTERNETES FORRÁSOK

Bibliafordítások az interneten. A Szent Jeromos Katolikus Bibiliatársulat honlapja a Szentírás tanulmányozásához.

<https://szentiras.hu>

Magyar Katolikus Lexikon internetes változata.

<http://lexikon.katolikus.hu>

A KIK-IRPA (Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium – Institut royal du Patrimoine artistique) Closer to Van Eyck projektjének hivatalos weboldala.

<http://closertovaneyck.kikirpa.be>