

Kósztolni a szép-tudományba



Kóstolni a szép-tudományba

Tanulmányok
a Fiatal Művészettörténészek
IV. Konferenciájának
előadásaiból

KÓSTOLNI A SZÉP-TUDOMÁNYBA

*Tanulmányok
a Fiatal Művészettörténészek
IV. Konferenciájának
előadásaiból*

Kóstolni a szép-tudományba

Tanulmányok a Fiatal Művészettörténészek IV. konferenciájának előadásáiból

Főszerkesztő: Székely Miklós

Szerkesztők: Dragon Zoltán, Entz Sarolta Réka, Raffay Endre, Szerdahelyi Márk, Tóth Áron

Grafikai terv, tördelés: Papp Gyula

Szöveggondozás: Asztalos Emese

A borítón a berhidai Szent László templom belső kapujának részlete látható. Konceptió: Sidó Anna, fotó: Szerdahelyi Márk.

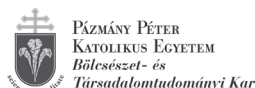
A kötet megjelenését támogatta:

Magyar Tudományos Akadémia

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet

Nemzeti Kulturális Alap

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar



© Szerzők

© Szerkesztők

© Fotósok

© Grafikusok

© CentrArt Művészettörténészek Új Műhelye Közhasznú Egyesület

© Fényképek intézményi jogtulajdonosai: Artur Żmijewski; Central Booking Gallery, NYC, USA; Elek István hagyatéka; ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, Németország; Erdélyi Unitárius Egyház Gyűjtőlevéltára, Kolozsvár, Románia; Fajó János; Foksal Gallery Foundation, Varsó, Lengyelország és Galerie Peter Kilchman, Zurich, Svájc; Forgács Péter; Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ, Fotótár, Műemléki Tervtár; Hargita Megyei Állami Levéltár, Csíkszereda, Románia; Jan de Nys, Aalst, Belgium; Kiel University Library, Kiel, Németország; London, The British Museum / Trustees of the British Museum, Egyesült Királyság; Magyar Építészeti Múzeum, Budapest; Márton Áron Gimnázium gyűjteménye, Csíkszereda, Románia; MTA KIK Kézirattár, Budapest; National Gallery of Art, Washington D.C.; Országos Széchényi Könyvtár Mikrofilmtár, Budapest; Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest; Róma, Scuola Lante della Rovere; Római Katolikus Gyűjtőlevéltár, Kolozsvár, Románia; Soproni Múzeum, Storno-gyűjtemény; Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest; Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém.

A kiadványban megjelent írások tartalmaért és a képek jogtisztaságáért minden esetben a tanulmány szerzője felelős.

The authors of the essays are responsible for the contents of the texts as well as for obtaining permission to reprint the images included in their essays.

ISBN 978-963-88825-5-4

CentrArt, 2014



CentrArt

Tartalomjegyzék

<i>Előszó</i>	7
ROSTÁS TIBOR	
<i>Graeco opere – görög modorban II.</i>	
<i>A veszprémi „Gizella-kápolna” és a lékai várkápolna 13. századi falképei</i>	9
KOVÁCS GERGELY	
<i>A felvinci református templom italobizánci stílusú falképei</i>	33
KÓNYA ANNA	
<i>Ikonográfiai összefüggések az alcinai templom falképein</i>	45
MEZEI EMESE	
<i>Hétköznapi jelenetek egy késő középkori kályhán¹</i>	61
PÁL EMESE	
<i>Rubens Szamosújváron?</i>	71
PÁSZTOHY JÚLIA	
<i>Pákei Lajos villa- és lakóház-építésze</i>	85
VARGA ORSOLYA	
<i>Lang Adolf Szegeden és Pécsen</i>	97
SALAMON GÁSPÁR	
<i>Tagok és ragok</i>	
<i>Építészet és nyelv kapcsolata Schulek Frigyes terminológiai kísérletezéseiben</i>	113
IMECS-MAGDÓ ESZTER	
<i>Borszékfürdő modernizációja a 20. század elején</i>	125
GÁL ZSÓFIA	
<i>A kolozsvári Arany János utcai bérvillák</i>	143
LADÓ ÁGOTA	
<i>Az Erdélyi Római Katolikus Státus csíkszeredai főgimnáziumának tervezéséről</i>	157
BALDAVÁRI ESZTER	
<i>A német korai Jugendstil hatása Körössy Albert Kálmán építőművészetére</i>	173
ZSOLDOS EMESE	
<i>A pécsi Jókai-ünnepély képi emlékezete</i>	187

F. DÓCZI ERIKA	
<i>A Betonszemle folyóiratról</i>	199
SEBESTYÉN ÁGNES ANNA	
<i>Molnár Farkas és az építészeti szaksajtó mechanizmusai a két világháború közötti Magyarországon</i>	211
JÁSZ BORBÁLA	
<i>Funkcionalizmus és racionalizmus között Adolf Behne elemzése a modern építészet hőskorából</i>	225
DÉNES MIRJAM	
<i>Ki a naiv? A Dallos Marinka kutatás alapvető kérdései a naiv művészet jellemzőinek tükrében</i>	235
BRUNNER ATTILA	
<i>A magyar játéktervezés történetének néhány kérdése</i>	251
SIMON BETTINA	
<i>Egy festménysorozat öndefiníciója. Károlyi Zsigmond Mérték-képei</i>	265
BRADÁK SOMA	
<i>A rendszerváltás performansa. Elek István köztéri akciói 1985 és 1993 között</i>	277
DUDÁS BARBARA	
<i>Globalizálódó művészet lokális problémákkal – avagy mi történt a művészet vége óta?</i>	295
GÁRDONYI LÁSZLÓ	
<i>A képregény metamédiuma</i>	307
KOSINSKY RICHÁRD	
<i>Michael Fried befogadáselmélete</i>	321
JAN ELANTKOWSKI	
<i>Replaying Memory. Holocaust and Video Art in Péter Forgács's "Meanwhile Somewhere... 1940-1943" and Artur Żmijewski's "The Game of Tag"</i>	331
Személy- és helymutató	343

Rubens Szamosújváron?

Pál Emese

Az örmény alapítású erdélyi kisváros, Szamosújvár 1748 és 1804 között épült plébániatemplomában egy vitatott attribúciójú oltárkép, a *Levétel a keresztről* című alkotás található. Az erdélyi átlagszínvonalból messze kiemelkedő XVII. századi festmény Rubens antwerpeni oltárképének kompozícióját követi, ez alapozta meg azt a XIX. századtól máig elterjedt elképzelést, miszerint a kép egyenesen Peter Paul Rubens alkotása. A tanulmány a kép Szamosújvárra kerülésének körülményeit, a köréje fűződő legendákat és a művészettörténeti kutatás mai állását foglalja össze. Ezt követi a viták kereszttüzében sokszor figyelmen kívül hagyott festmény elemzése.

A „Rubens-kép” legendája

Szongott Kristóf 1901-ben megjelent, a szamosújvári örmények történetét összefoglaló monográfiájában, *A nagy-templom megbecsülhetetlen kincsei* fejezetben három tárgyat említ: elsőként a Szent Kereszt részecskéjét, Világosító Szent Gergely ereklyéjét és az „eredeti Rubens képet”.¹ Ez a válogatás jól tükrözi az örmények viszonyulását a templom egyetlen kápolnájának oltárképéhez, melyet a XIX. század közepétől kezdődően csaknem vallásos ereklyeként kezeltek, továbbá ereklye-funkciókkal ruháztak fel. A századfordulás írás ide vonatkozó szöveghelyeiből csupán a kép Szamosújvárra kerülését elmesélő történet befejező mondatát idézzük: „Máig is sokan bámulják a főtéri templom *remekművű ereklyéjét*”.² Míg a templomban álló *Rózsafüzér Királynője* kegykép tisztelete és az imameghallgató erejébe vetett bizalom már rég kihalt az emlékezetből, a „Rubens-kép” kiemelt helyzete máig megmaradt. A turistacsoportok főként emiatt a kép miatt állnak meg Szamosújváron, a templom egyetlen riasztóját is emellé szerelték fel, vendégeknyvet helyeztek el előtte, a helyiek pedig történelmi tényként adják elő a csodálkozó látogatóknak a XIX. században, illetve századfordulón megszövegezett legendákat. Az egykori Rózsafüzér-kápolnát napjainkban is Rubens-kápolnaként emlegetik. Honnan származik e kép kiemelt helyzete, ereklyeszerű funkciója?

A XIX. század előtt egy bizonyos műalkotás eredetéről és hányattatásairól szóló legendák minden esetben kegyképekhez vagy kegyszobrokhoz kötődtek. A szamosújvári „Rubens-kép”-ről és annak Szamosújvárra kerüléséről már a XIX. század közepén több legenda keringett, melyet a kor gondolkodása sokszor az adoma kategóriába illesztett, ezért lehet, hogy legtöbb változata anekdotákat és adomákat összegyűjtő kö-

tetekben maradt fenn. A századfordulón ezzel szemben ugyanazokat a történeteket a levéltári adatokra támaszkodó, a kor szintjén komoly történeti munkának számító kötetek is tartalmazzák, szerzőik a máshol adomaként elmesélt legendákat történelmi tényként kezelik. Ilyen például Szongott Kristóf és Govrik Gergely (Grigor Govrikian) munkája.³ Az említett szerzők iránt máig élő bizalom vezetett oda, hogy az örmény közösségek az általuk leírt legendát kétségtelenül igaznak tartják.

Nézzük először a különféle változatban fennmaradt legendákat.⁴ Mindegyik változat egyetért abban, hogy a kép I. Ferenc császár (uralkodott: 1792–1835) nagylelkűsége folytán került a szamosújvári templomba, mégpedig az örményektől a császárnak küldött pén zadományért cserébe. Az időpont meghatározásában azonban eltérés mutatkozik, több dátum is fölmerül: 1800, 1805, 1806. A legtöbben, így Szongott Kristóf is, az 1806-os évet jelölik meg a kép Szamosújvárra érkezésének dátumául. A körülményeket a következőképp írják le: a „sok háborúk felemésztették az állampénztárt” s így éppen jókor jött a szamosújvári örmények küldöttsége, akik önként (!) jelentősebb pénzösszeget adtak a császárnak, hogy szorult helyzetéből kisegítsék. Megbecsülése jeléül a császár a küldöttséget a Burgban szállásolta el, és vacsorára is meghívta őket. Mivel nagyon hálás volt a sok aranyért, megengedte az örményeknek, hogy híres képtárából, a Belvederéből egy festményt válasszanak maguknak. Más változatok szerint nem egy képet ígért, hanem a küldöttség tagjai bármit kérhettek volna, ami a székvárosban megnyeri tetszésüket. A legendák innentől kezdve tovább bonyolódnak, mivel a császár és a Belvedere igazgatója is ragaszkodnak az örmények által kiválasztott remekműhöz. Mikor bejelentik a császárnak, hogy Rubens *Levétel a keresztről* művét választották, ő így szól: „Hm, pedig az nekem is becses emlékem”⁵, vagy máshol: „nem szívesen válok meg e remekműtől”.⁶ Ennél drámaibban írják le a Belvedere igazgatójának reakcióját, aki „sürgette az ígéret megmásítását, könyörgött, rimázkodott”.⁷ Harmath Lajos szerint: „Inkább tíz mástól vált volna meg, mint ettől az egytől; de hát nem tehetett kifogást; a királyi szó, a királyi ígéret szent”.⁸ Egy király nem másíthatja meg az ígéretét, így történt, hogy a szamosújváriak Rubens remekművével tértek haza. A legenda Törös Tivadar-féle változatában az örmények hazaérkezésük után figyelmeztetést kaptak, hogy cseréljék vissza a képet egy más fejedelmi ajándékra, mivel az csak „vétségből lett részükre átengedve”, ugyanis rendkívül értékes.⁹ A szamosújváriak azonban kitartottak választásuk mellett, s határozottan kijelentették, hogy nem szolgáltatják vissza. Egyes szerzők a kép előéletét is felgöngyölítették, eszerint az évszázadokig Rómában volt, ahonnan a napóleoni háborúk alatt került Bécsbe.¹⁰ Egy napjainkban is élő, a szamosújvári örmények körében szájhagyomány útján terjedő változat még inkább kiszínezi a történetet. Eszerint a császár és az igazgató annyira ragaszkodtak az eredeti Rubens-műhöz, hogy egy arról készült tökéletes másolattal akarták kielégíteni a szamosújváriakat. A leleményes örményeket azonban nem lehetett becsapni, ugyanis kiválasztásakor körmükkel jelet véstek a kép sarkába, s ennek köszönhetően felismerték, hogy a felkínált kép nem az eredeti Rubens-alkotás.

A bemutatott legendák több tanulsággal is szolgálnak. Egyrészt a király és az igazgató ragaszkodásának leírásával kiemelik a kép nagyszerűségét, egyediségét. A mű értékét nyilvánvalóan növeli, hogy az uralkodó is becses kincsének tartja, s csak nehezen válik meg tőle. Másrészt a leírások az örmények századfordulós identitáskonstrukciójának több elemét is reprezentálják. Ilyen az uralkodóhoz való ragaszkodás, s az, hogy

önként ajánlják fel vagyonuk egy részét az államnak, tehát hasznos és hű polgárai a hazának. Emellett épp ennek a festménynek a kiválasztása által kifejeződik az örmények műértése, finom ízlése, s nem utolsósorban vallásos érzülete is. Az armenizmus ideológiájában megkonstruált vallásos és hazaszerető örmény képe ezekben a legendákban is kirajzolódik. Ezt támasztja alá Temesváry János képről írt értekezése, ahol a mű hivatásának azt tartja, hogy e kép, „melyben még a legfásultabb érzelmű is ösztönszerűleg gyönyörködik s mely előtt a művészet iránt teljesen érzéketlen sem képes közönyösen megállni, szemlélete *a nemcsak hazafias, de egyszersmind vallásos örmények* szívében az áhítatot még nagyobb fokra gerjessze”.¹¹

A legendák azonban, mint azt a rendelkezésünkre álló egyetlen erdélyi forrás, az 1804-es vizitációs jegyzőkönyvhöz csatolt leltár bizonyítja, valós elemeket is tartalmaznak. A leltár egyik pontja a következőket rögzíti: az eredetileg sekrestyének szánt kápolnában egy másik oltár is található, melybe Krisztus urunk keresztről való levételét ábrázoló képet illesztettek. Kiemelik, hogy a jelenet szépen, „jártasan” van megfestve s a hívők nagyon tisztelik. Számunkra legfontosabb adatként azt is megemlíti, hogy a képet I. Ferenc császár ajándékozta a szamosújvári egyházközségnek 1802-ben. A megkülönböztetett tisztelet jele, hogy 1804-ben, alig két évvel felállítás után, már 16 ezüst fogadalmi tárgy található az oltárkép körül.¹² Mint látjuk, a festmény művészi kvalitásait a kezdetektől fogva nagyra becsülték, mely a későbbiekben – néha az ábrázolt jelenet vallásos tartalmát is háttérbe szorítva – a kép értékelésekor még inkább előtérbe került, főként azáltal, hogy egy olyan egyedülálló művésznek tulajdonították, mint Rubens. Nincs forrásunk arra nézve, hogy ki és mikor kezdte a képet Rubens alkotásaként emlegetni, az azonban bizonyos, hogy 1857-ben már az ő művének tartották, ugyanis megszerzésének főntebb ismertetőjét ebben az évben közölte Kóváry László *Történelmi adomák* című művében.¹³ Azáltal, hogy egy jelentős művészhez kötötték a festményt, megváltozott értékelése is, s az alkotó fontosabbá vált a művénel. A kép XIX. század végi említései és elemzései majdnem kivétel nélkül azt hangsúlyozzák, hogy Rubens művéről van szó, de említést sem tesznek az ábrázolt témáról, s annak vallásos gyökereiről.

A Sandrart-kép

1780. február 27-én Mária Terézia császárnő (uralkodott: 1740–1780) kívánságára Bécsbe szállítják Joachim von Sandrart (1606–1688) *Levétel a keresztről* című festményét, néhány évvel azelőtt az udvar ugyanis buzgón kezdte gyűjteni az oltárképeket, hogy újra létrehozassák a császári-királyi festménygalériát a Belvederében. A kép Bécsbe érkezése előtt a lambachi bencés monostorban volt, azt azonban nem tudjuk, hogy oda mikor és milyen célból kerülhetett.¹⁴ Sandrart 1652-től 1661-ig a lambachi bencések megbízásából hét hatalmas oltárképen dolgozott,¹⁵ így talán nem valószínűtlen az a feltételezés, hogy lambachi munkái idején, talán épp a bencések megrendelésére vagy a festő adományaként került korábbi, a würzburgi *Levétel a keresztről* oltárképének saját kezűleg készített másolata az apátságba. A császárnő a festmény ellenszolgáltatásaként a Sandrart-mű Gottfried Krall által festett másolatát, egy püspöki gyűrűt, illetve

egy teljes „császári ornátust” küldött a kolostornak, pluvialéján az uralkodónő M. T. monogramjával.¹⁶ A festményt a Belvedere 1783-as és 1796-os katalógusaiba Joachim von Sandrart alkotásaként jegyezték be, és ott is volt kiállítva 1802-ig, amikor a szamosújvári örmény egyházközség Ferenc császártól oltárképet kért temploma számára. A kérés dátuma 1802. április 20-án kelt, választ április 25-én adott a Legfelsőbb Kamarási Hivatal.¹⁷ Minthogy a kérésben és a válaszban az érintett festmény nincs megnevezve, Chookaszian 1979-es tanulmányának¹⁸ megjelenéséig a képet a Sandrarttal foglalkozó művészettörténeti szakirodalom elkallódottként tartotta számon.

Az ismertetett adatok egyértelműen arra utalnak, hogy a szamosújvári *Levétel a keresztről* oltárkép Joachim von Sandrart alkotása. A lambachi bencés apátság Sandrart-képe 1780-ban Bécsbe kerül, ahol a Belvederében helyezik el, ezt bizonyítják a katalógusok bejegyzései is. 1802-ben a császár képtárából egy festményt adományoz a szamosújvári egyházközségnek, s minthogy az adományozott kép a szamosújvári festmények közül csupán a *Levétel a keresztről* kompozíció lehet, megállapítható, hogy az megegyezik a képtár katalógusaiban Sandrart neve alatt bejegyzett *Levétel a keresztről* oltárképpel. Bizonytalanság csupán ott merülhet fel, hogy vajon 1783-ban és 1796-ban helyesen leltározták-e be a művet, helyesen tulajdonították-e Sandrartnak? Arról, hogy valóban a német mester művével van dolgunk, a festő és a lambachi bencések között fennálló intenzív és hosszán tartó kapcsolat győzhet meg bennünket.

Joachim von Sandrart személyében a XVII. század egyik legsokoldalúbb, magasan képzett és produktív művészét tisztelhetjük. Napjaink művészettörténet-szakirodalma az 1675 és 1680 között Nürnbergben három kötetben publikált *Az építő-, szobrász- és festőművészet Német Akadémiája* című kötet nyomán főként elméleti munkásságát értékeli, festészeti és grafikai munkáit közepszerűnek tartja.¹⁹

1646-ban Joachim von Sandrartot megbízzák a würzburgi dóm két oltárképének megfestésével. A mellékoltárokon elhelyezendő képek témáját – *Mária mennybevétele*, és *Levétel a keresztről* – a megrendelők határozták meg. Ez utóbbihoz a festő Rubens antwerpeni kompozícióját dolgozza át, mely igen nagy hatást gyakorolt rá.²⁰ A kép már 1647-ben kész lehetett s egészen 1945-ig rendeltetési helyén, a würzburgi dómban állt. A II. világháború utolsó heteiben angol és amerikai bombázók teljesen elpusztítják Würzburg történelmi városát, a katedrális a legsúlyosabb támadásban, március 16-án éjjel pusztult el, benne Sandrart oltárképeivel.²¹

Sandrart 1646 után protestáns vallása ellenére is több megrendelést kap a katolikus egyháztól, ezek közül legfontosabbak, a bambergi dóm (*Köpenyes Madonna, Keresztelő Szent János vértanúsága*, 1651), a bécsi Szent István dóm (*Keresztrefeszítés*, 1653) és a lambachi apátsági templom oltárképei (*Szent Placidusnak és társainak vértanúsága*, *Szent József halála*, *Mária mennybevétele*, *Szent Benedek megdicsőülése*, *Szent Julian ereklyéinek átadása*, *Rózsafüzér Királynője*, *Szent Sebestyén vértanúsága*).²²

Sandrart szamosújvári festményére Levon Chookaszian örmény művészettörténész hívta fel a nemzetközi kutatás figyelmét, mely nagyban hozzájárult a kép attribúciójának tisztázásához.²³ 1979-es tanulmányában Peter Paul Rubens egyes munkáinak a későbbi korok örmény művészetére gyakorolt hatásával foglalkozik. A jereváni Matenadaran 5576. számú kéziratának borítóján megjelenő, részben aranyozott, áttört ezüst dombormű és az 1533. számú kézirat miniatúrájának előképét Rubens *Levétel a keresztről* oltárképében találta meg, ezt követően áttér az erdélyi változatra. Az ado-

mányozás legendáját kitalált történetként értékeli, melyet az erdélyi örmények csak azért terjesztettek, hogy Rubens alkotásaként állítsák be a festményt. A bécsi Belvedere bejegyzéseivel összevetve megállapítja, hogy a kép nem lehet Rubens alkotása, hanem sokkal inkább Joachim von Sandrart würzburgi oltárképének másolata, s fölvázolja a kép Szamosújvárra kerülésének főntebb ismertetett körülményeit is.²⁴ Őt követi Christian Klemm Sandrart-monográfiája, mely a vitatottabb részleteket is igyekszik tisztázni, s ő az, aki egyértelműen Sandrarthoz köti a szamosújvári alkotást.²⁵ Újabban Nicolae Sabău foglalta össze a kép történetét, azonban az adományozás évszámaként helytelenül az 1805-ös évet határozta meg. Írásában összeveti Rubens antwerpeni kompozícióját a szamosújvári festménnyel, majd kijelenti, hogy a képet J. Richard Judson (!) Sandrart művének tartja, azonban nem foglal állást a kérdésben.²⁶

Föltehetjük a kérdést, hogy a szamosújváriak miért fordultak a császárhoz oltárképért, hiszen 1802-ben már valószínűleg elkészültek a mellékoltárok képei, a főoltár és a Rózsafüzér-kápolna pedig már korábban rendelkezett oltárképekkel. Választ talán a magisztrátusi jegyzőkönyv 1802. december 30-i bejegyzése adhat. Ekkor Korbuly Kelemen esperes emlékezteti a tanácsot 1797-es ígéretére, miszerint a templom új főoltárát „a városi közönség Allodialis Cassájából” fogják építeni.²⁷ Tehát az 1760-as években készült főoltár lecserélése már 1797-ben szóba jött, s közeledvén az építkezés és az oltárok befejezése, 1802-ben újra napirendre került. Lehetségesnek tartom tehát, hogy az egyházközség a főoltár számára kért oltárképet a császártól. Ennek ellentmond Bárány Lukács szamosújvári esperes 1903-as megjegyzése, miszerint: „a hagyomány azt tartja, hogy e kép éppen a kis oldalkápolna részére adatott”²⁸ A kérdés megnyugtató tisztázását csupán újabb, eddig ismeretlen források előkerülése segítheti.

Mint látjuk, a császárnak pénzt adományozó küldöttség csupán legenda, sőt a forrásokból az is kiderül, hogy a szamosújváriaknak teljesen mindegy volt, hogy milyen oltárképet küldenek nekik Bécsből. Kérésük pozitív elbírálásában azonban szerepet játszhatott az örmények császári udvarral ápoltság jó kapcsolata és korábban a Habsburgoknak juttatott anyagi támogatás is. Az lehetséges, hogy a festményt valamilyen küldöttség hozta Erdélybe, de az is elképzelhető, hogy a Bécsben gyakran megforduló örmény kereskedők szállították Szamosújvárra.

A kép elemzése

A drámai, fenséges és ugyanakkor bensőséges jelenet fókuszpontja Krisztus halott teste, mely egy fehér lepedő előtt jelenik meg, ennek segítségével próbálják leghűségesebb követői gyengéden leemelni. **(1. kép)** A jól kimunkált izmokkal ábrázolt, kiszolgáltatott test elernyed, ám mégis mintha súlytalan lenne, alig néhány alak tartja, s azok sem fejtenek ki különösebb erőfeszítést. A festő elnyújtott S alakba írja a testet, Krisztus feje jobb vállára esik, bal karját határozottan tartják, jobbja lecsüng és a térde mögött visszahajlik. A festmény középtengelyétől kissé jobbra helyezkedik el a keresztfa. A kereszt hátához két létrát támasztottak, ez segíti Krisztus követőit a test megközelítésében. A jobboldali létrán egy félprofilban ábrázolt alak épp lefele tart, míg a baloldali létrán fölfele mászik egy figura, kinek csak arcát és karját engedi láttatni a festő. Egy



1. kép. Joachim von Sandrart: Levétel a keresztről. Fotó: Bakos Ágnes, Tihanyi Bence

barna hajú és szakállú izmos alak – talán Nikodémus – a kereszt tetején hajol át, ő tartja Krisztus bal karját. Szintén létrán állhat a hosszú ősz szakállú, turbános Arimathiai József (?),²⁹ előkelő sárgás-vöröses ruháját messze hátrafújja a szél. A test súlyát nagyrészt János apostol tartja, felső testét profilból látjuk, lábai kissé kifordulnak, míg egyiket szilárdan megtámasztja a földön, másikkal mintha lépni akarna. Kék ruhát és lendületesen megmozgatott vörös palástot visel. Krisztus balján találjuk a szent nők csoportját. A szőke hullámos hajú Mária Magdolna Krisztus vérző lábára hajol, arcát rátapasztja, kezeivel átfonja. Ő a kép egyik lehangsúlyosabb alakja, világos haja, dúsán redőzött sárga palástja emeli ki. Mögötte egy sötétebb sárga ruhát viselő nőalak, talán Mária Kleofás a kereszttől és Krisztus testétől elfordulva arcát lepelbe burkolva könnyezik. Tőle balra áll a fájdalmas Szűz, ki idősebb nőként, kék palástban jelenik meg, fejére barnás fátyol borul, kezeit kitarja, szemeit fia halott testére függeszti, szája kinyitva, mintha épp fájdalmas kiáltás hagyná el ajkát. Mellette Krisztus teste felé nyújtott karokkal egy idősebb nőalak jelenik meg, talán Mária Salomé, Szűz Mária nővére. Határozott arcvonások, drámai mozdulatok jellemzik, fekete és vörös ruhát visel, fejére sárgás színű lepel borul. A bal alsó sarokban egy aranytál látható, a kép besötétült színei miatt azonban nem kivehető, hogy mit tartalmaz. Krisztus testének keresztről való levétele az evangéliumok szerint napnyugtakor történt, a festő a háttérben feltűnő vöröses árnyalatokkal ezt a napszakot igyekszik érzékeltetni. Az eseményt egy magaslatra helyezte, a lemenő nap utolsó sugarai így a mélyebben fekvő dombok mögül vetülnek vissza. A sötét felhők közül a kép bal szélén is kitűnik egy világosabb sárgás-vöröses folt.

Sandrart würzburgi, a II. világháborúban elpusztult *Levétel a keresztről* oltárképéről egyetlen fekete-fehér fényképfelvétel maradt fenn, melyből túl sok következtetést nem lehet levonni.³⁰ A szamosújvári oltárképpel összehasonlítva az azonban kétségtelen, hogy kompozíciója, részletei és alakjai teljes mértékben megegyeznek, különbségek csak az arcokban fedezhetők fel. Csupán árnyalatnyi különbségekről van szó, Mária Magdolna szeme mintha jobban le lenne hunyva, Szűz Mária arca mintha finomabb vonású lenne, Arimathiai József arckifejezése szigorúbb a würzburgi változaton. Mindezek a különbségek fakadhatnak a fennmaradt fényképfelvétel rossz minőségéből, ám abból is, hogy a szamosújvári változatot többször is restaurálták, s a nem mindig szakszerű beavatkozások eredményezhették a finomabb vonások elfedését. A két kép összehasonlításából az is megállapítható, hogy a szamosújvári festmény alsó és felső részét a keretbe helyezéskor betűrték. Jól látszik ez az előtérben levő aranytálon, mely a würzburgi változaton jóval feljebb hever, alatta egy töviskoszorú és szegek is feltűnnek, s bár a fényképfelvételen nem eléggé kivehető, valószínű, hogy a kereszt felső szára sem lóg ki annyira a képből.

Sandrart alkotásának előképét Peter Paul Rubens 1611–1612-ben festette meg az antwerpeni székesegyház Szent Kristóf-kápolnája számára.³¹ A megrendelő számszerijász céh védőszentjét, Szent Kristófot a XVII. század eleji egyházi szerzők kritikával illették, legendáját nem fogadták el, egyesek még létezését is megkérdőjelezték. Ebből kifolyólag, érthető módon, a triptichon fő jelenete nem ábrázolhatta a céh védőszentjét. Rubensszel egyetemben viszont Kristófra utaló újszövetségi jelenetek formájában megtalálták a legmegfelelőbb megoldást megjelenítésére. A *Christophorus* név etimológiájából kiindulva (jelentése: Krisztushordozó) Rubens egy rétegzett, jól felépített

allegóriát dolgozott ki.³² Így a triptichon jobb szárnya a Vízitáció témáját jeleníti meg, ahol a szűz méhében hordozza a Megváltót, baloldalt a gyermek Jézus bemutatása a templomban jeleneten Simeon karjában tartja a kisdedet. A nagyszabású középső táblakép több szinten is a Krisztus hordozására épül, egyrészt hagyományosan Krisztus-hordozónak tartott kereszt révén, másrészt a testet a keresztről leemelő hűséges követők személyében. Rubens, mint ahogy Evers rámutatott, tisztában volt vele, hogy az Eucharisziára is utaló isteni testet kell alkotnia.³³ Ezt egyrészt a halott, sápadt, néhol szürkés árnyalatú test belső világító erejével éri el: a finom színhangelés révén kiemeli a test élettelenességét, ugyanis a kép többi férfiteste sokkal barnább, a lába előtt térdelő nők világosabb bőrszínük ellenére is életteliiek, egyedül Mária arcát jellemzi az isteni test sápadtsága. Másrészt, mint azt már a Sandrart-műnél is említettem, Krisztus teste ernyedtsége ellenére is könnyűnek tűnik. Ugyanakkor a Megváltót körülvevő nyolc alak nemcsak keretbe foglalja a „főszereplőt”, nemcsak a kompozíció mozgalmasságában és a diagonális tengely hangsúlyozásában van szerepük, hanem mozdulataik – Białostocki értelmezése szerint – az egyház közösségének kifejezőivé avatják őket.³⁴ Az előtérben létrán álló alakot (Arimathiai Józsefet vagy Nikodémust)³⁵ kivéve mindegyik érinti, vagy közelíti kezét a testhez. A történetben való részvétel szándéka összekapcsolja, s a *Corpus Christiként* értelmezett egyház tagjaivá teszi őket. Az a szoros egység, melyet Rubens kompozíciója teremt, az alakoknak a Krisztus testében való részesülése által valósul meg, egyértelmű utalást tartalmaz a *communio*-ra, s ezáltal a Krisztus-hordozás mellett a kép „eucharisztikus szintjét” emeli ki.

Az egységet a festő egy elődeitől eltérő kompozíciós elemmel valósítja meg. A szakirodalom legtöbbször a kép itáliai kötődéseit hangsúlyozza, melynek olyan egyértelmű jelei vannak, mint Daniele da Volterra a római a Santa Trinita dei Monti-templomban, 1540-es években festett freskója által ihletetett Rubens-rajz³⁶ vagy Lodovico Cigolinak, ma a firenzei Galleria Palatinában található kompozíciójával való hasonlóság stb. Az itáliai példákhoz képest Rubens műve egy fontos újítást is tartalmaz. A hasonló témájú itáliai alkotások kétpólusúak, mindig két központ köré szerveződnek, az egyik természetesen Krisztus teste, a másik az érzelmi megrázkódtatástól összeroskadó Mária alakja. A flamand mester azonban Szűz Mária alakját egyáltalán nem emeli ki, s nem tulajdonít neki érzelmi kitörést sem, a többi alak közé beolvadva, kezeit fia felé nyújtva láthatjuk. A kereszt tövében biztosan álló és nem elgyengült, összeeső Szűz Mária-felfogás János evangéliumára támaszkodik (Jn 19,26), melyet a ferences irodalom és művészet terjesztett Európa-szerte a XVI–XVII. században, olyan népszerű művekkel például, mint a *Stabat mater dolorosa* himnusz.³⁷ Rubens a fájdalmas arkifejezésű, ám mégsem összezsugorult Szűz erős hitét is kifejezi, a kiválasztott istenanya tudja, hogy fia fel fog támadni. Mária és Jézus kapcsolatának megváltozása a hangsúlyt a Jézus és Mária Magdolna közötti kapcsolatra helyezi át. Már ezen a képen erős a közöttük levő intimitás, Krisztus lába Mária Magdolna vállán nyugszik, s ő az egyetlen, aki mindkét kezével megérinti a testet, szeme rátapad a Megváltóra. Ez a szoros kapcsolat Rubens későbbi *Levétel a keresztről* kompozícióján még erőteljesebbé válik. A Lille-i Múzeumban levő változaton Mária Magdolna Krisztus kezét csókolja, a valenciennes-i festményen lábait öleli át, a szentpétervári Ermitázsban található festményén karját fogja, a leghangsúlyosabb pedig az arras-i kompozíción, ahol a Megváltó teste a földön térdelő kitárt karú nő karjaiba készül lehanyatlani, valamint a Saint-Omer-i Miasz-

szonyunk-templomban függő változaton, hol jobbajával átöleli lábát, baljával pedig a csaknem rázuhanó testet tartja.³⁸

Sandrartnak – bár szorosan követi Rubens mintaadó és típussteremtő képét – nem sikerül annak fenséges egységét és többszörösen rétegzett tartalmát megőriznie. Míg Rubens a keresztet kissé oldalnézetből mutatja, Sandrart frontálisan ábrázolja, s elhagyja a keresztet megtámasztó faelemet is, a létrák pedig jobban láthatóak, az alakok kevésbé takarják el. A jelenet tájba helyezetttsége hangsúlyosabb, melyet az általa kedvelt holland festészetből eredeztethetünk. A diagonális tengelyre felfűzött kompozíció megmarad, azonban egy alulról felfele szűkülő irányba tolódik el. Tehát míg a bal alsó sarokban a négy nő alakja szélesebb kiterjedésű, János és Arimathiai József figuráival már egyre szűkül, míg a kereszt fölött áthajló egyetlen figurában csúcsosodik. Rubens képen két szereplő hajlik át a kereszt fölött, a bal oldalt kidolgozott izomzata, Krisztus vállát majdnem megérintő kezének finom mozdulata, a jobb oldalt egy meglepő, szenvedélyes gesztus emel ki, mégpedig az, hogy a lepedőt szájában tartja. Sandrartnál a bal oldali alak elhagyásával a kompozíció csúcsa kevésbé hangsúlyos, a munkásokat háttérbe szorítja s diszkréten beágyazza a jelenetbe, alakjukat a létrán fölfelé meg lefelé tartó mozgással variálja. A bal oldali félmeztelen figura Rubensnél bal lábát hátralendíti, ennek elhagyásával a megüresedett teret Sandrart Arimathiai József köpenyének hátralendülő vonalaival tölti ki. A Rubens-képen jobboldalt létrán álló figurát szintén elhagyja, a kompozíció kiegyensúlyozásának érdekében pedig János alakját jobban hátradönti, palástját erőteljesen megmozgatja. Lábainak mozdulatán is változtat, nem helyezi létrára lábát, hanem megtámasztja magát vele. Alakja így kevésbé könnyed, és a halott testhez való viszonya is megváltozik. Támaszkodó tartása arra utal, mintha a test súlya jobban ránehezedne, azonban kezével nem nyúl be alá, hanem csak a lepedő szélét fogja, jobb keze pedig eltűnik a redők sűrűjében, nincs az a gondoskodó mozdulat, mely Rubens Szent Jánosának ölelő mozdulata révén keletkezik. Vele átellenben Arimathiai József elegáns alakja emelkedik. Bal karja alatt megérinti Krisztus testét. A festő turbánban, méltóságos keleti úrként ábrázolta, s ez valószínűleg nem független Rembrandt hatásától.³⁹ Arca sikeresen fejezi ki megrendültségét. Mária Magdolna alakját még jobban kiemeli, mint Rubens. Ő válik a kép egyik főalakjává. Mozdulata kissé bizonytalan, sem nem térdel, sem nem áll, szenvedélyesen hajol Krisztus felé, s úgy siratja és öleli a meggyalázott lábat, mintha az nem csúszna rögtön tovább. A festő egy részletrajza egyértelműen bizonyítja Mária Magdolna alakjának kötődését egy másik Rubens-mű, az Ermitázs gyűjteményében található *Betániai megkenés* című alkotás központi nőalakjához.⁴⁰

Mint már jeleztük, Rubens egyik legnagyobb újítása, hogy a korábbi ábrázolásokkal ellentétben a jelenet nem hullik szét, a holttest levétele és a gyászoló nők finom egységet alkotnak. Ebben a vonatkozásban Sandrart mintha nem tudna elszakadni a hagyománytól, bár az antwerpeni kompozícióhoz való ragaszkodása miatt ez nem válik túl feltűnővé. A nőalakok érzelmi-indulati töltetének ábrázolása sokkal nagyobb hangsúlyt kap az ő képen, Mária fölemelt kezei, nyitott szája, a sírva elforduló nőalak, Mária Magdolna Krisztus lábára tapasztott, fájdalmas arca által reakciójuk aktívabb, feltűnőbb és épp emiatt kevésbé hatásos, kevésbé elegáns, kevésbé megrendült. Mária alakja az, mely leginkább kilóg a kompozícióból: a kép szélén, egyenesen áll, s bár tekintete fiához köti, fölemelt kezeinek gesztusa és nyitott ajkai teátrálisak. Ez a teatralitás pedig eltávolítja az eseménytől, fájdalmát megrendezettnek, beállítottnak mutatja. A kezeit

Krisztus felé nyújtó idősebb nőalak profiljából arra következtethetünk, hogy Sandrart talán ismerte Rubensnek egy későbbi, 1617-es, a lille-i kapucinusok templomába készített *Levétel a keresztről* oltárképét, itt ugyanis a kép bal részén megjelenik egy hasonló, még idősebb, erőteljes vonásokkal ábrázolt, fölemelt kezű nőalak.

Bár a halott test rubensi ábrázolása az, mely a legerősebb hatást gyakorolta festőnkre, abban is fölfedezhetünk néhány eltérést. A szamosújvári képen a Megváltó izomzata kidolgozottabb, jobban kidomborodik, Rubens képen azonban feje természetesebben, könnyedebben hajlik vállára, jobb karja jobban fölemelt, jobb térd hátrahajlik, összességében nézve az egész test ernyedtebb. Krisztus arca a résnyire nyitott szem és száj által drámaibb és ugyanakkor szelídebb kifejezést nyer Rubens művén. Sandrart Krisztus szemét kissé tágabbra nyitja, ajkát viszont bajusszal takarja, egy jelentős kifejezőeszköztől fosztva meg magát. Feltűnő az is, hogy Krisztus sebének nem jobb, hanem baloldalt helyezi el, mély nyílásként, azonban alig vérezve. Ugyanez elmondható a lábán és a kezén a szögek ütötte sebekről, melyek már nem véreznek, Rubensnél ellenben az oldalsebből kifolyó vérfoltok az ágyékkötőt és bal karja alatt a lepedőt is beszennyeznek, bal kezéből sűrűn folyik a vér, sőt jobb karján csaknem könyökig véres. Rubens ezt a kifejezőeszközt nem csupán a dráma fokozására használta, hanem ugyanúgy értelmezhető az Eucharisziára, Krisztus testének és vérének egységére való utalásként is. Sandrart csak egyetlen esetben, az idős nőalak közelítő mozdulatában aknázza ki az érintés előtti momentumban rejlő várakozást, vágyakozást és felfokozott hangulatot, s a nő merev karjaiból kifolyólag azt sem sikerül oly gyengédre, mint Rubensnél Szűz Mária és a keresztfölött áthajló férfi mozdulata.

Az összehasonlításból kitűnik, hogy Sandrart nyilvánvalóan nem a Rubens-mű egyszeri megtekintésekor keletkezett benyomásokra és emlékékezetére hagyatkozva építette fel kompozícióját, hanem minden bizonnyal Lucas Vosterman 1620-ban készült metszetét használta föl.⁴¹ Ugyanakkor az is látszik, hogy az előképet saját ízlése szerint alakította, s más Rubens-művek alakjait is beépítette, Nikodémus figuráján pedig Rembrandt hatását is fölfedezhetjük. A legfontosabb különbség, hogy Sandrartnál a tömörszerű frontális elrendezés elcsúszik, a lefelé tartó mozgást pedig nem annyira a kézzelfogható cselekvéssel, mint inkább a kompozíció eszközeivel éri el. A nők felfokozott érzelmkifejezésének és Mária Magdolna kiemelésének igyekezete bal oldalra húzza a kompozíciót, mely ezáltal kissé kibillen egyensúlyából. Rubens művéhez hasonlítva előtűnnek képének hiányosságai, azonban mindezek ellenére ez a festmény a szamosújvári s egyben az egész erdélyi örmény közösség egyik legjobb minőségű, legértékesebb oltárképe. Jelentőségét csak növeli bonyolult recepciótörténete és az erdélyi örmények emlékezetében betöltött kiemelkedő szerepe.

Jegyzetek

- 1 SZONGOTT Kristóf: *Szamosújvár szab. kir. város monográfiája 1700-1900*, II. Szamosújvár, Aurora, 1901. 36–37.
- 2 Kiemelés tőlem. Törös Tivadar írását Bányai Elemér közölte 1902-ben *Örmény anekdoták* című gyűjteményében. Azóta az egyes anekdoták, köztük ez is, több ki-

- adást megérték. A Rubens-kép történetét tartalmazza a BÁNYAI Elemér: *Az örmény metropolisz. Cikkék, anekdoták*. Budapest, AduPrint Kiadó, 2001; és *Örmények. Magyar írók az örmény városokról, az örmény emberről*. Szerk. SAS Péter. Budapest, Noran, 2008. A továbbiakban a 2001-es kiadást idézzük: BÁNYAI, 2001. 15.
- 3 SZONGOTT, 1901. III. 98; GOVRIKIAN, Grigor: *Dransilowanioy hayoc' metropolisz kam nkaragir Kerla hayak'atak'i*. [Az erdélyi örmények metropolisza, avagy Szamosújvár örmény város jellemzése szóban és képekben]. Bécs, Mechitarista Nyomda, 1896. 223–225.
 - 4 A következő változatokat sikerült összegyűjtenem: KÖVÁRY László: *Történelmi adomák*. Kolozsvár, Stein János Könyvkereskedése, 1857. 139–140; TÓTH Béla: *Magyar anekdotakincs II*. Budapest, Singer és Wolfner Irodalmi Intézet RT, 1899. 124–125; SZONGOTT, 1901. III. 98; BÁNYAI Elemér: *Örmény anekdoták*. Szamosújvár, Aurora, 1902. Ez utóbbi három változatot is tartalmaz, a Tóth Béla, Törös Tivadar és Harmath Lajos által lejegyzett legendákat.
 - 5 BÁNYAI, 2001. 13.
 - 6 SZONGOTT, 1901. III. 98.
 - 7 TÓTH, 1899. 124.
 - 8 BÁNYAI, 2001. 20.
 - 9 BÁNYAI, 2001. 15.
 - 10 KÁDÁR József: *Szolnok-Doboka vármegye monographiaja: A vármegye községeinek részletes története (Sajgó–Tótfalu)*, VI. Ds, Demeter és Kiss Ny., 1901. 166–167.
 - 11 TEMESVÁRY János: *A szamosújvári Rubens-kép*. Szamosújvár, Aurora, 1900. 14–15. Kiemelés tőlem.
 - 12 „In Sacello eregione Sacristiae Sito est altera ara, inqua effigies Chisti Dni de Cruce depositit, peritissime depicta existit, abque magna cum fidelium devotione colitur, quam 1802 Augustissimus Imperator feliciter regnans Franciscus Secundus Parochiali huic Ecclesiae clementer donare dignatus est. Ad hanc aram exstant appensa 16 anathemata argentea.” *Inventarium Supellectilium ad Ecclesiam Szamos Ujváriensem honoribus SSma Trinitatis dicatam pertinentium*. In: *Canonica Visitatio, Szamosújvár, 1804*. Gyulafehérvári Érseki- és Főkáptalani Levéltár (Arhiva Arhidiecezei Romano-Catolice de Alba Iulia), 12 d., 22. k., 83 r.
 - 13 KÖVÁRY, 1857. 139–140.
 - 14 KLEMM, Christian: *Joachim von Sandrart, Kunst Werke u. Lebens Lauf*. Berlin, Deutche Verlag für Kunstwissenschaft, 1986. 155.
 - 15 HECK, Michèle-Caroline: *D'une école de peinture à une «Académie de papier». Les retables de l'église de Lambach*. In: *Joachim von Sandrart Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland*. Szerk. Sybille EBERT-SCHIFFERER, Cecilia MAZZETTI DE PIETRALATA. München, Hirmer Verlag, 2009. 85–95.
 - 16 KLEMM, 1986. 155.
 - 17 KLEMM, 1986. 156, 158; ENGERTH, Eduard: *Gemälde. Beschreibendes Verzeichniss*. III. Deutsche Schulen. Wien, Selbstverlag der Direction, 1886. 298.
 - 18 CHOOKASZIAN, Levon: *Rubens und die Armenier*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXII. 1979. 41–49.
 - 19 Eredeti címén: *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey Künste*. Ld. HECK, Michèle-Caroline: *Théorie et pratique de la peinture: Sandrart et la Teutsche*

- Academie*. Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2006. *Joachim von Sandrart and the "Teutsche Academie"* <http://www.sandrart.net/en/subject/> (letöltés ideje: 2013. 05. 21.). A Deutsche Forschungsgemeinschaft által működtetett nemzetközi projekt Sandrart művének kritikai kiadását készíti elő, honlapjukon számos információ elérhető a művész munkásságával kapcsolatban is.
- 20 1645-ben Antwerpenbe utazik, ahol megtekinti Rubens oltárképeit, köztük a *Levéltel a keresztről* alkotást, mely mély benyomást tesz rá. <http://www.sandrart.net/en/subject/> (letöltés ideje: 2013. 05. 21.).
- 21 KLEMM, 1986. 154.
- 22 KLEMM, 1986. 27–39; Lambachi munkáiról: HECK, 2009. 85–95. Teológiai megközelítésből ld. MEIER, Ester: *Joachim von Sandrart. Ein Calvinist im Spannungsfeld von Kunst und Konfession*. Regensburg, Schnell & Steiner, 2012.
- 23 CHOOKASZIAN, 1979. 41–49.
- 24 CHOOKASZIAN, 1979. 45–47.
- 25 KLEMM, 1986. 154–158.
- 26 SABĂU, Nicolae: *Metamorfoze ale barocului transilvan. II, Pictura*. Cluj-Napoca, Editura Mega, 2005. 279–282. A szerző által hivatkozott Judson-műben az antwerpeni festmény hatvan másolata között nem szerepel sem Sandrart würzburgi képe, sem a szamosújvári változat, ebből kifolyólag nem értjük, honnan származnak az információi. Ugyancsak Judsonra hivatkozik Livia Drăgoi 2002-ben megjelent tanulmányában. DRĂGOI, Livia: *Pictura de șevalet în colecția comunității armenie din Gherla*. In: *Cultură și artă armeană la Gherla*. Szerk. Helmut BUSCHHAUSEN et al. București, Ararat, 2002. 125, 4. l.
- 27 *Acta Sessionis Diei 30. Decembris 1802*. In: *Protocollum Magistratuale pro Anno 1802* (II/113), Román Állami Levéltár, Kolozs Megyei Igazgatóság, Kolozsvár (Direcția Județeană Cluj a Arhivelor Naționale), Primăria Orașului Gherla, 1433-as ügy, 311.
- 28 BÁRÁNY Lukács: *Nagytemplomunk restaurálása*. In: *Armenia*, 17. évf. (1903) 6. sz. 164.
- 29 Arimathiai József és Nikodémus megkülönböztetése ezen a képen nehézségekbe ütközik. Míg Rubens antwerpeni oltárképén mindkét alak megjelenik, itt csak egy előkelő ruhába öltözött alakot látunk. Az előbbi előkelő zsidó tanácsúr volt, az utóbbi pedig farizeus és a főtanács tagja. A korábbi ábrázolásokon legtöbbször Arimathiai József tartja Krisztus testét, így hajlunk afelé, hogy a szamosújvári képen turbánban ábrázolt alak őt jeleníti meg.
- 30 Közli: KLEMM, 1986. 156. Megtalálható a www.bildindex.de adatbázisban is (letöltés ideje: 2013. 05. 22.).
- 31 A triptichont 1611. szeptember 7-én rendelték meg, a középső jelenetet már a következő év szeptemberében kész volt, a szárnyakat azonban csak 1614-ben szállították Rubens műhelyéből a katedrálisba. BIAŁOSTOCKI, Jan: *The Descent from the Cross in Works by Pieter Paul Rubens and his Studio*. In: *The Art Bulletin*, XLVI. (1964) 4. sz. 511.
- 32 JUDSON, J. Richard: *Rubens: The Passion of Christ*. London, Harvey Miller Publishers, 2000. 166. (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard)
- 33 JUDSON, 2000. 167.
- 34 BIAŁOSTOCKI, 1964. 514.

- 35 Judson ezt az alakot Arimathiai Józsefnek tartja, Białostocki Nikodémusnak.
- 36 A rajz ma a szentpétervári Ermitázsban található (ltsz.: 5496). Bár tartalmaz egy feliratot, mely Daniele da Volterrához köti, egyértelmű, hogy amellet más forrásokból is táplálkozik. János és Mária alakja és Krisztus teste például meglepően hasonlítanak Cigoli említett festményére, Mária Magdolna alakját Held összefüggésbe hozza Raffaellónak a *Borgo égése* falképén az előtérben sárga ruhában térdelő nőalakkal, a szentpétervári rajz Jánosa pedig a Raffaello *Salamon ítélete* háttal álló férfialakjának variációja is lehet. Datálása bizonytalan, Held amellet érvel, hogy jóval az antwerpeni kompozíció előtt, 1598–1602 körül készülhetett, mások 1611-re teszik. Ld. HELD, Julius S.: *Rubens: Selected Drawings*. I. London, Phaidon Press, 1986. 93–95. A kereszt, a lepedő, János beállítása, a lepedőt a szájában tartó alak, a térdelő nők már sokban hasonlítanak a végleges oltárkép kompozíciójához, de egy fontos különbség is van. Mária a XVI–XVII. századi hagyománynak megfelelően fia testétől távol, összeesve látható, kezeit erőteljes, fájdalmas gesztus határozza meg.
- 37 JUDSON, 2000. 167.
- 38 JUDSON, 2000. 172–187.
- 39 KLEMM, 1986. 155, 3. l.j.
- 40 KLEMM, 1986. 155.
- 41 Ld. JUDSON, 2000. 134. sz. kép.

Képjegyzék

1. kép. Joachim von Sandrart: Levétel a keresztről
Szamosújvár, Örmény Katolikus Plébániatemplom
Olaj, vászon
XVII. század második fele
[fotó: Bakos Ágnes, Tihanyi Bence]

Rubens in Armenopolis?

Szamosújvár (today Gherla, Romania) is a small town in Transylvania that was founded by Armenians. In the local parish church, which was built between 1748 and 1804, there is an altarpiece depicting the Descent from the Cross, its authorship is to this day a matter of dispute. The quality of this 17th-century painting greatly surpasses the standards common in Transylvania; the composition follows the structure of the altarpiece of Rubens in the Cathedral of Antwerp. This fact supports the proposition, that the painting must be a work of art by none other than Peter Paul Rubens himself, a wide-spread view since the 19th century. This painting, attributed to Rubens, stands in the centre of worship and is almost looked upon as a relic. Several legends arose in the 19th century about the painting and how it eventually arrived in Gherla. According

to these narratives, the painting was a gift of Emperor Francis I as an expression of his gratitude to the Armenians. These stories also contain historically accurate facts that are supported by the only Transylvanian source available (an inventory made on the occasion of an official church visit in 1804). The inventory states that the painting was in fact a gift of Emperor Francis I and the congregation received it in 1802. According to research on the earlier history of the painting, the latter only became part of the Belvedere collection in Vienna in 1780, when it arrived from the Benedictine Abbey of Lambach after it was requested by Empress Maria Theresa. In the Belvedere catalogue, the name Joachim von Sandrart appears in connection with this painting. According to the documents, there is only one painting that the Emperor gave from his own collection to the Gherla congregation. Of the paintings in Gherla, this could only have been the Descent from the Cross. Therefore the latter work of art is identical with the work listed in the catalogues of the imperial collection under Sandrart's name.