

SZELEPCSÉNYI GYÖRGY AZ UTÓKOR EMLÉKEZETÉBEN

*Az ősök erényei el ne enyésszenek,
szálljon át utódaikra hírnevük.*

A kiválasztottak – közöttük a választott nép főpapjai, Áron és Pinchász – jeles tetteit és erényeit dicsőíti ez az ismert ótestamentumi idézet (Sirák fia 45,26), amely a barokk korban számos irodalmi és képzőművészeti alkotás inspirációs forrásául szolgált. Így akár mottója is lehetne annak az öt festményből álló képsorozatnak, amely a 18. század ötvenes éveiben készült, s amely a távoli és a kevésbé távoli múlt öt magyar főpásztorát idézi meg (1–5. kép).¹ Teszi ezt sajátos, kissé rendhagyó módon, minthogy a mozgalmas és részletgazdag kompozíciók különböző, részint azonos, illetve hasonló jelentésű allegorikus figurák sokaságát vonultatják fel. A sorozat első négy festményén ugyanaz a motívum ismétlődik: mint *kép-a-képben*, egy-egy, oválisba foglalt festett portré jeleníti meg az adott „főalakot”, az utókor tiszteletétől övezett, megdicsőült főpapot. A sorozat utolsó, ötödik festménye annyiban tér el ettől, hogy ott egy, bár ugyancsak megfestett, de ezúttal magas talapzatra helyezett fehér márvány szoborportré helyettesíti a korábbi, ovális kerettel övezett mellképeket.

A Pannonhalmi Bencés Főapátság Képtárában őrzött festménysorozat első és ötödik darabján egy-egy – kartusba foglalt, illetve a talapzatra írt – felirat nevezi meg az ábrázolt főpapot. Ők Martinuzzi (Fráter) György (1482–1551) (1. kép), illetve Esterházy Imre (1663–1745) (5. kép), akik között – működésüket, életpályájukat illetően – nem sok hasonlóság mutatkozik.² Ami közöttük kapcsolatot képez és életútjukban azonosságot jelent – túl azon, hogy a pálos rend tagjai voltak, s ezt különböző megnyilatkozásaikban sokszor hangoztatták –, leginkább az, amit a két idézett felirat mond róluk. Mármost hogy mindketten (kinevezett, illetve húsz éven át „hivatalban lévő”) esztergomi érsekek voltak. Mivel láthatóan koherens, körültekintően összeállított képciklusról van szó, aligha kétséges, hogy a sorozat további három darabjának meg nem nevezett főalakjai szintén ehhez a körhöz tartoznak. Azok között keresendők tehát, akik – szám szerint tizenegyen – Fráter György halála (1551) után és Esterházy Imre beiktatása (1725) előtt, azaz ebben a 174 éves intervallumban Magyarország primás-érsekei voltak. Ezt a kutatás régen, közel száz évvel ezelőtt felismerte és megállapította. 1928-ban közzétett tanul-

1 *Mons sacer* 1996, III., 92–103. (A.66–70. sz.) (Szilágyi András); Szilágyi 1997.

2 Az első kép felirata: „Georgius Martinusius Cardinalis Archiepiscopus Strig(oniensis)”. Az ötödik képen, a megdicsőült főpap szobrának talapzatán e felirat olvasható: „Emer(icus) Esterházy Regni Hungariae Primas Archiepiscopus Strigoniensis ex Ordine S(ancti) Pauli P(rimi) Er(emitae)”.



1. Gregorio Guglielmi köre: *Martinuzzi (Fráter) György bíboros apoteózisa*,
1755 (?). Pannonhalma,
Főapátsági Képtár



2. Gregorio Guglielmi köre: *Oláh Miklós érsek apoteózisa*,
1755 (?). Pannonhalma,
Főapátsági Képtár

mányában Mihályi Ernő úgy vélekedett, hogy a sorozat második, harmadik és negyedik képe ugyancsak a háborúktól sújtott, viszontagságokkal teljes, távoli múlt egy-egy primás-érsekét állítja elénk.³ Éspedig egy-egy hosszú életű, „harcias” főpapot; nevezetesen Lósy Imrét (1580 k.–1642) a 17. század első feléből, valamint Szelepcsényi Györgyöt (1604–1685) és utódát, Széchényi Györgyöt (1592–1695), ugyanennek a századnak a harmadik harmadából. Feltételezése – azaz „sejtése”, minthogy Mihályi óvatosan fogalmazott – a két utóbbi kép esetében tökéletesen helytállónak bizonyult.

A különböző keresztény erényeket megszemélyesítő allegorikus nőalakok – többségük úgynevezett Minerva-sisakot és lepelszerű öltözetet visel –, akik más-más, illetve részben azonos attribútumokkal, mind az öt képen szerepet kapnak, ismert és sokszor előforduló ábrázolási típusok a barokk kori vallásos tárgyú emblematikában. Megjelenítésüket nagy múltú tradíció írja elő, így ők viszonylag könnyen azonosíthatók, azaz megnevezhetők. Éspedig azoknak az illusztrációknak az ismeretében, amelyek a 16–17. századi emblémakönyvekben, és ezek nyomán az ábrázoló művészetek különböző műfajaiban rendre megjelennek. Feltűnően különbözik tőlük az az allegorikus nőalak, aki a harmadik kép előterében áll, és – ünnepi palástba öltözve, fején a német-római birodalmi hercegek koronájával – egy diadalmas uralkodónő ábrázolásaira emlékeztet.

A sorozatnak ez a harmadik festménye, amely tehát a pátriárka-kort megért Szelepcsényi György érseket idézi meg, más szempontból is különleges ebben az együttesben (3. kép). Megformálásában, a mellékalakok kiválasztásában a többi négy kép meglehetősen hűen követi az úgynevezett barokk kori főpap-apoteózisoknak azt a változatát,

3 Mihályi 1928, 57–58.



3. Gregorio Guglielmi: *Szelepcsényi György érsek az utókor emlékezetében – egy rendhagyó főpap-apoteózis, 1755 (?)*.
Pannonhalma, Főapátsági Képtár



4. Gregorio Guglielmi köre: *Széchenyi György érsek apoteózisa, 1755 (?)*.
Pannonhalma, Főapátsági Képtár

amelyet – korábbi előzmények nyomán – a 17. századi grafikai alkotások tettek széles körben ismertté. Elegendő talán, ha mindössze néhány példára hivatkozunk ezúttal. Az előzmények közül arra az ugyancsak sokalakos és részletgazdag kompozícióra, amely Theodor Dietrich von Fürstenberg (1546–1618) paderborni érsek tetteit és eré-



5. Gregorio Guglielmi köre: *Esterházy Imre érsek apoteózisa, 1755 (?)*.
Pannonhalma, Főapátsági Képtár



6. Anton Eisenhoit: *Theodor Friedrich von Fürstenberg paderborni érsek, 1592.*
Rézmetszet



7. Gérard Edelinck: *Ferdinand von Fürstenberg münsteri és paderborni érsek, 1684.* Rézmetszet

nyeit dicsőíti (6. kép). Az ő súlyos és messzeható döntéseinek egyike az volt, hogy érsekségének hetedik évében, 1592-ben a minoriták paderborni rendházát a korábban általa behívott jezsuita pátereknek adományozta, azzal a céllal, hogy az épületegyüttes új lakói és fenntartói jezsuita kollégiumot hozzanak létre. Ugyanebben az évben fejeződött be a grandiózus érseki rezidencia általa irányított átépítése Paderbornban. Bizonyára nem véletlen, sőt, épp ebben az összefüggésben lesz érthető, hogy az őt magasztaló kompozíció – egy akkurátusan kidolgozott rézmetszet a kora barokk grafika kitűnő mesterétől, Anton Eisenhoittól – ekkor, ebben az évben készült.⁴ A keresztény életvitel fundamentumait – *Misericordia* és *Justitia* (Könyörületesség és Igazságosság) –, valamint az egyházmegyéjét határozottan és nagyvonalúan kormányzó főpap erényeit – *Parcimonia* és *Liberalitas* (Takarékosság és Bőkezűség/Nemeslelkűség) – két-két, felirattal ellátott allegorikus figura személyesíti meg. Ők fogják körül az érsek oválisba foglalt képmását; az előbbieket alul, kétoldalt, mint egy-egy szárnyas puttó, az utóbbiakat fent, egy-egy angyalokkal „társalgó” nőalak képében utalnak az érsek áldásos ténykedésére.

4 Hollstein VIII., 19. (13. sz.).



8. Gustav Adolf Müller: *Paul Vitsch, seitenstetteni bencés apát*, részlet, 1747 után. Mezzotinto

A 17. század második feléből származó, többé-kevésbé analóg ábrázolások közül két grafikai alkotást érdemes tekintetbe vennünk. Mindkettő a francia *napkirály*, XIV. Lajos nagytekintélyű udvari festőjének, Charles Le Brunnek egy-egy kompozíciós vázlatára vezethető vissza. Mindkét metszet kevéssel a felmagasztalt, megdicsőült főpapok halála után készült. Ez utóbbiak egyike, Jean François Paul de Gondi (1613–1679), ismertebb nevén Retz kardinális, akit híres memoáriróként tart számon a francia irodalomtörténet. Két allegorikus nőalak – ők az Erény (*Virtus*), vagy pontosabban a Kegyesség (*Pietas*), valamint a Bölcsesség (*Sapientia*) megszemélyesítői – tartja kezében a bíboros oválisba foglalt képmását, amelyet a trónuson ülő *Ecclesia* kitárt karokkal készül magához ölelni.⁵ A másik metszeten ábrázolt főpap, Ferdinand von Fürstenberg (1626–1683), Münster és Paderborn érseke ugyancsak kiérdemelte kortársai különös elismerését, főként irodalmi tevékenysége okán. Latin költeményeit tisztelői a halála utáni évben, 1684-ben jelentették meg Párizsban, s a szépen megmunkált rézmetszeten, amely e kötet díszcímlapját képezi, az alábbi figurák jelennek meg (7. kép): kétoldalt *Pietas* (más értelmezés szerint

⁵ A rézmetszetet Charles Le Brun vázlatrajza nyomán Gilles Rousselet készítette. Illusztrációját közli Wildenstein 1965, II., 37. (193. sz.). Újabban: Meyer 2004.



9. Heinrich Scherer *Ausztria-térképének részlete*, 1699

Vera Religio) – kezében kehely szentostyával –, illetve *Sapientia* – nőalak Minerva-sisakkal –, akik az érsek közösen tartott oválpórtréját emelik „piedesztálra”, azaz a középtér magas oszlopára helyezett tömjénfüstölő fölé. Lent, az előtérben, kétoldalt egy-egy szárnyas puttó diadalmaskodik a legyőzött pogányság és eretnekség, azaz az ezeket megjelentető allegorikus alakok felett.⁶

Hasonlóképp figyelmet érdemel az a három részletben kivitelezett, gigantikus méretű grafikai alkotás 1747-ből, amely alig néhány évvel korábban készült, mint a pannonhalmi festménysorozat. Ennek a Gustav Adolf Müller szignatúrájával jelzett grandiózus tézislapnak a hangsúlyos középmezőjében egy díszes ovális keretbe foglalt főpap-portrét látunk, nevezetesen Paul Vitsch (1675–1747) apát képmását, aki 1729-től haláláig, tehát közel húsz éven át volt a seitenstetteri bencés apátság elöljárója (8. kép).⁷ Kevéssel a halála után készülhetett e tézislap, amelyen a földi árnyékvilágból immár eltávozott, a mennyek országába bebocsátásra váró, megdicsőült főpapnak a felhők fölé emelt képmását három lebegő alak tartja; ők a kardinális keresztény erények, a Hit, a Remény és a Szeretet megszemélyesítői.

Ami mindezekre a grafikai alkotásokra pontosan „ráillik”, az a pannonhalmi képsorozat négy darabjára (az első és a második, valamint a negyedik és az ötödik festményre) is érvényes. Éspedig a neves francia művészettörténésznek, André Chastelnek a meg-

6 A Gérard Edelinck által sokszorosított metszet rövid leírását és illusztrációját közli Wildenstein 1965, II., 37. (193. sz.).

7 A mezzotinto technikával készült és három részletben kivitelezett tézislap mérete: 163 × 94 cm. Közli Lechner 1985, 134–137. Legújabbban: Wolflehner 2012, 153–154, 62. kép.

állapítása, miszerint „a képen belüli kép – vagy, adott esetben, a képen ábrázolt szobor – gyakran a leghangsúlyosabb motívuma a kompozíciónak”.⁸ Ugyanez nem mondható el a sorozat harmadik festményéről (3. kép), ahol a megdicsőült főpásztor oválisba foglalt képmása – egy síremléket idéző masszív monumentum oszlopára helyezve – a festmény háttérében kapott helyet. A középpontban pedig azt a birodalmi hercegi koronát viselő – korábban említett – allegorikus nőalakot látjuk, akit a kompozíció „főszereplőjének” tekinthetünk; ő az, aki a kép nézőjének a figyelmét mindenekelőtt magára vonja.

Milyen asszociációkat képes felidézni ez a majesztétikus megjelenésű nőalak? Mi lehet vajon az a fogalom, az az idea vagy inkább gondolatkör, amelynek ő a „megtettesítője”, a képi megjelenítője lehet? A válaszhoz akkor jutunk közel, ha tisztában vagyunk azzal – legalábbis némi áttekintésünk van arról –, hogy ez a figura, hasonlóképp megformálva, hol, milyen szerepben és milyen összefüggésben szokott megjelenni a barokk kor közép-európai, főleg osztrák művészetében. A szóba jöhető, nem csekély számú ábrázolások közül ezúttal kettőt érdemes tekintetbe vennünk. A tudós jezsuita polihisztor, Heinrich Scherer (1628–1704) által szerkesztett és 1699-ben Bécsben megjelentetett *Ausztria-térkép* bal felső részén, az osztrák tartományokat felsoroló felirathoz jobboldalt egy allegorikus nőalak illeszkedik – fején a birodalmi hercegi koronával –, akinek a szeme előtt mintha egy égi tünemény tárulna fel: tekintetét az előtte/felette látható „jelelésre”, a Máriát a gyermekkel ábrázoló csodatévő mariazeili kegyszobor kissé redukált, de jól felismerhető képére emeli (9. kép). Szívére tett jobb kezének *devotus* gesztusa és hangsúlyos attribútuma – pajzs a Habsburg dinasztia házi címerének képével – egyértelműen jelzi: ő a Habsburgok uralta birodalom „súlypontját” képező és a tradicionális Mária-kultusz birodalomszerte hatásos terjesztésére, elmélyítésére törekvő, így a katolikus vallásosság iránt mélyen elkötelezett „Kegyes Ausztria” megszemélyesítője. Pontosabban, e jelzős szerkezet szavait felcserélve, így a barokk kori szóhasználatot követve, a *Pietas Austriaca* fogalmának világosan értelmezhető perszifikációja.⁹

A másik, szempontunkból fontos és többé-kevésbé analóg ábrázolást egy – második kiadásban – 1720-ban megjelentetett folio méretű kötet igényesen megkomponált és akkurátusan kidolgozott illusztrációi között találjuk. Ez a terjedelmes, latin nyelvű kiadvány a dicsőítő ódák emelkedett hangnemében, kilenc fejezetben szól a Német-római Szent Birodalom Nagy Károly uralmával kezdődött és immár kilenc évszázados történetéről.¹⁰ E mű ötödik fejezete a 13. század jeles uralkodóit magasztalja, közöttük első sorban a „dinasztiaalapító” I. Rudolfot (1218–1291), aki az első Habsburg-házi uralkodó

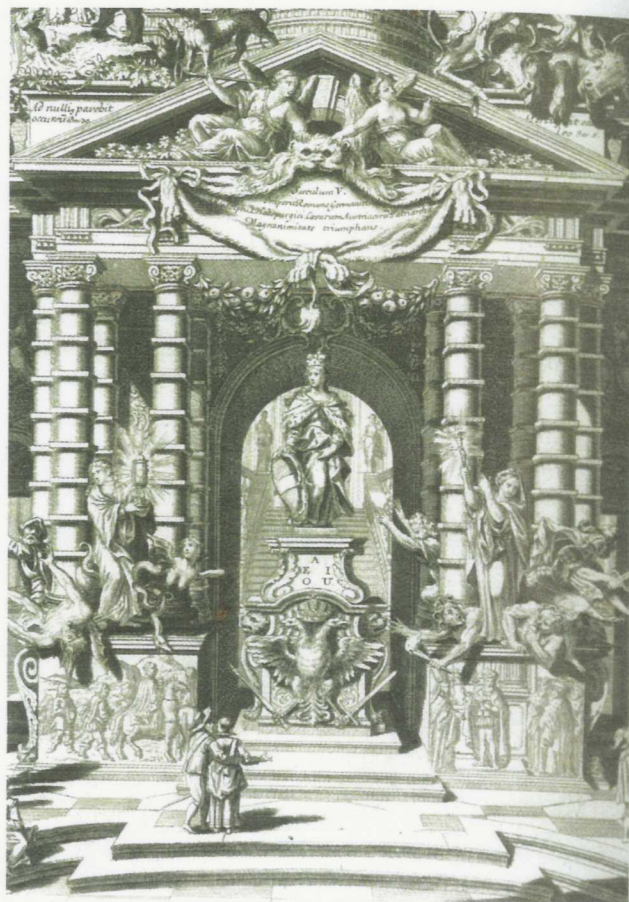
8 Chastel 2012. E terjedelmes tanulmány rövidített, magyar változata Görög Livia fordításában: Chastel 1984.

9 A 17. század második felében számos, a Habsburg-ház sokévszázados történetjét áttekintő, az uralkodói kegyesség témakörét a narráció középpontjába helyező, terjedelmes történetírói munka látott napvilágot. Ezek a *Pietas Austriaca* gondolatkörét sok esetben a Habsburg birodalomeszmével összefüggésben tárgyalják. E művek közül különösen hatásosnak bizonyult Czerwenka 1691. Érdekes és figyelemre méltó barokk kori dokumentumokra hivatkozva elemzi e gondolatkört Coreth 1982. Vö. még: Matsche 1981, II., 159–168. Újabban: Bérenger 1993.

10 Böhmer 1720. E kiadvány legújabb feldolgozása, a szöveg és az illusztrációk értelmezésével: Möseneder 2006–2007.



10. Christian Engelbrecht – Johann Andreas Pfeffel: Illusztráció Anton Böhmer *Triumphus novem Saeculorum Imperii Romano-Germanici* című művének ötödik fejezetéhez, 1720.
Rézmetszet



11. A 10. kép részlete

volt a német-római császári trónon. A fejezet élén álló nagyméretű, egészoldalas rézmetszet egy diadalkapura emlékeztető, monumentális építményt jelenít meg, allegorikus alakok sokaságától benépesítve (oromzatán a trónoló I. Rudolffal, 10. kép).¹¹ Ez utóbbiak közül a leghangsúlyosabb az előtérbe, a kompozíció centrumába helyezett, magas talapzatra emelt, az ismert és fent említett attribútumokkal „felruházott” nőalak (11. kép). Talapzatán a latin ABC magánhangzóiból álló betűsor, úgynevezett graféma olvasható: A E I O U.¹² Ennek értelmét, azt tehát, hogy e felirat mely szavak kezdőbetűiből áll össze, a kötet szerzője, Anton Böhmer, a Jézus Társaság tagja, részletesen kifejti művének ebben a fejezetében. Mi több, magyarázatában és utalásaiban az értelmezés többféle lehetőségét

11 E metszet szignatúrája: „Petr(us) Schubart v. Ehrenberg inv(enit) et del(ineavit), (Christian) Engelbrecht et (Johann Andreas) Pfeffel fec(it) Vien(nae).” Közli Möseneder 2006–2007, 365, 367–368. 2. kép.

12 Ennek a *devisának*, illetve mottónak is nevezett grafémának az eredetével és értelmezésének különböző, koronként módosuló, latin és német nyelvű változataival könyvtárnyi szakirodalom foglalkozik. E publikációk egyike, amely máig alapvető információkat közöl: Lhotsky 1952.



12. A 3. kép részlete

is felvillantja. Szempontunkból ezúttal az a variáns tűnik jelzésértékűnek, amely szerint „Austria est imperium optime unita”, azaz Ausztria a legjobban (értsd: a legjobbaktól, a legjobbak által) egyesített/egységesített birodalom. Így, ebben az olvasatban lesz érthető és indokolt I. (Habsburg) Rudolf élettörténetének, uralkodói erényeinek és főként *devotus* cselekedeteinek hosszas és nyilvánvalóan célzatos taglalása a kötetnek ebben a szóban forgó illusztráció által bevezetett, ötödik fejezetében. Ily módon, ebben az értelemben I. Rudolf egyfajta történelmi küldetést teljesít: a távoli múlt idealizált alakjaként mintegy megelőlegezi az impérium történetének dicső Habsburg-korszakát, minthogy személyében azt testesíti meg, ami e majdani diadalmas korszak eszmei fundamentumát fogja jelenteni: a kegyes Ausztria, a *Pietas Austriaca* ideáját.

Kérdés mármost, hogy a pannonhalmi képsorozat harmadik festményének egyelőre ismeretlen mestere, összhangban és egyetértésben nyilván az őt instruáló megrendelő elgondolásával, mennyiben hasznosította ezeket a bizonyára mindkettőjük által ismert metszetábrázolásokat. Mit vett át belőlük (és mit nem), illetve hogyan módosította vagy épp egészítette ki azokat, mint képi előzményeket. Ami a legfeltűnőbb különbség a fentiekben bemutatott két grafikai „előzményhez” képest, hogy a festményen hiányzik a főalak hangsúlyos attribútuma, a pajzs a dinasztia házi címerével (12. kép). Úgy tűnik fel, mintha ezt a hiányt pótolná, vagy nagyon is hatásosan „ellentételezné” a kompozíció baloldali háttere. Ott egy, a messzi távolba vesző, mediterrán hangulatú látkép bontako-

zik ki, tágas tengeröböllel és két mitikus staffázsalakkal; kontúrjaik egy robusztus tengeristent és egy ifjabb folyamistent sejtetnek. E motívum – a mitikus figurákat felvonultató háttér a kép bal oldalán – célzatos „jelentése” jól felismerhető: a Habsburgok által uralt, nagy kiterjedésű birodalom képzetét idézi fel. Az impériumét, amelynek határai tágasak, messzi vidékeket fognak át, s amelynek története a mitikus előidőkbe, a távoli múlt nagy korszakaiba nyúlik.

A 18. század közfelfogása szerint ennek a birodalomnak, a tényleges központ, azaz Bécs, a császárváros mellett, van egy – régi hagyományok által megszentelt –, szakrálisnak nevezhető, kitüntetett helyszíne is. Nevezetesen Mariazell, a csodatévő kegyhely Stájerországban, amely a 17. század óta a Habsburg uralkodók látványos, ünnepélyes zarándoklatainak gyakori „célállomása” volt.¹³ Invenciózus képi megoldás – és bizonyára nagyon szerencsés és körültekintő megrendelői útmutatás – teszi lehetővé, hogy a kompozíció, különböző „ráutaló” és jól értelmezhető képi allúziók révén, nemcsak az égiek pártfogása alatt álló birodalmat, de egyszersmind annak kitüntetett „szakrális centrumát” is megidézzék. Mint a szakrális színezetű Habsburg birodalomeszme megszemélyesítője, ezt teszi a főalak is, fején azzal a hercegi koronával, amelyet a Német-római Szent Birodalom prominensei viselnek. Pátoszos gesztusának üzenete félreérthetetlen: méltóságteljes megjelenésű uralkodónőként, jobbát kitarva, kegyes jóindulattal fogadja a zarándokokként elé járuló hű alattvalók hódolatát. Akiket egy feléjük tartott pajzs nyilván visszariasztana, így ennek a címerhordozó attribútumnak a szerepeltetése itt nem volna helyénvaló. A jámbor alattvalók mögött hosszú út áll, távoli vidékről – alkalmasint Hungáriából – indultak útnak, és nem a birodalom fővárosába, hanem nyilvánvalóan zarándoklatuk célállomására érkeznek. Egészen pontosan Mariazellbe, amelynek kegytemploma (a 18. században már bazilikája) országuk egykori primás-érsekének hamvait őrzi. Az előtérbe helyezett tumba mögött, a felette emelkedő díszes monumentumról ugyanis ő tekint rájuk. Az az agg magyar főpap, aki a birodalom iránti hűségét a nagy megpróbáltatás idején, 1683-ban meggyőzően bizonyította; aki magát Bécs, azaz a birodalom oltalmazójának tudta.¹⁴ És akit végakarátának megfelelően oda, a mariazelli bazilika általa alapított Szent László-kápolnájába temettek – egyedül őt a magyar primások közül.¹⁵ Aki tehát a kompozíció különböző, célzatos utalásokat magukba rejtő motívumait „egyberendezi” és közöttük sajátos koherenciát teremt, nem más, mint az egykori

13 I. Lipót például hét alkalommal vezetett nagy tömeget mozgósító, úgynevezett császári zarándoklatot Mariazellbe 1659 és 1693 között. Vö. Coreth 1982, 66.

14 Így emlékeztek rá, Szelepcsényi György primásra (elsősorban Magyarországon) utóbb, a 18. században is. Nem is alaptalanul. 1683 nyarán ugyanis, jelentős pénzadománya révén, igen hathatósan járult hozzá ahhoz, hogy a birodalom fővárosa átvészelve, túlélje a török nagyvezér, Kara Musztafa seregének másfél hónapos ostromát. Ez összhangban van a kortársak vélekedésével. Ezt tanúsítja Szelepcsényi György mariazelli síremlékén az unokaöccse, Maholányi János által megkomponált verses sírfelirat második strófájának első két sora: „Pressa per Odrysium Regina Vienna Tyrannum / Stat Victrix opibus, quis neget, ipsa meis” („A pogány erőszaktól szorongatott Bécs, ki tagadná, az én vagyonom/hatalmam által, mint diadalmas uralkodónő [*Regina Victrix*] állt ellen a zsarnokságnak”). A sírfelirat legutóbbi közlése: Szilágyi 2004, 131.

15 E rendhagyó elhatározásnak valószínűleg több indoka is volt. Ami a legvalószínűbb: döntésével a primás, Szelepcsényi György a csodatévő kegyhelynek a távoli múltból, Nagy Lajos királytól eredő *hun-*



13. Andreas Miller – Sebastian Zeller: Csáky Miklós *prímás*, 1751. Rézmetszet.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum

főpásztor, a vészterhes korábbi évszázad megdicsőült prímásainak egyike, Szelepcsényi György.

A kompozíció jobb oldalán, az előtérben egy kétalakos csoportot látunk (12. kép). Egy Minerva-sisakot viselő nőalak – *Sapientia*, a tudás, a tudomány megszemélyesítője – veszi oltalmába, pontosabban vezeti be a tudás világába a rá áhítattal felnéző ifjút, aki kezében mappát és íróeszközt tart. Aligha kétséges, hogy ez a motívum – előtérben a „tudás gyümölcseit” ontó bőségszaruval – ugyancsak Szelepcsényi György áldásos ténykedésére céloz. Egészen pontosan arra, hogy ő érseksége idején számos tanintézetet alapított, illetve újjított fel Nagyszombatban, Pozsonyban és más városokban, így mozdítva elő híveinek és azok utódainak szellemi gyarapodását.

A túlélő kortársak elismerik és (ők, vagy adott esetben az ő későbbi utódaik és követőik) nagyra értékelik egykori főpásztoruk tevékenységét, megszívlelik síron túli üzenetét – ez a megfontolás áll a barokk kori főpap-apoteózisok megalkotásának hátterében. Ezt példázza az öt festményből álló pannonhalmi képsorozat is, amely azonban, túl ezen, valami mást is kifejezésre juttat. A képciklusnak a fentiekben bemutatott harmadik, valamint itt nem tárgyalt utolsó, ötödik darabja érdemel e szempontból különös figyelmet (3., 5. kép). Az a sajátos üzenet, ami e két képből kiolvasható, valójában egy nyomatékos állásfoglalásnak minősül. Amit e két kompozíció – és ily módon maga a képsorozat –

garikus vonatkozásait kívánta erősíteni. Számított tehát arra, sőt, biztos lehetett abban, hogy sírjához, mint egykori főpásztoruk nyughelyéhez, hívei és azok utódai nagy számban, tömegesen fognak elzarándokolni, és ezáltal – közvetve bár, de – a Habsburg-hűségüket, így a birodalom iránti lojalitásvonalat is demonstrálni fogják. Döntésével, mint egyfajta síron túli üzenettel, a prímás vélhetően elsősorban épp ezt kívánta előmozdítani.

sugall és megértetni kíván, az nézetünk szerint nem más és nem kevesebb, mint egy akkoriban sokak által axiómaként kezelt felfogás. Az a meggyőződés, miszerint létezik egy történelmileg determinált kölcsönös egymásra utaltság a Rómához hű Habsburg-dinasztia és a sok évszázados tradícióit követve ugyanígy, Rómához igazodó magyar klérus között.

Egyértelmű, perdöntő adatok hiányában nem igazolható, ám különböző megfontolások nagyon valószínűvé, szinte bizonyossá teszik, hogy a képsorozat az utolsó festményen (5. kép) ábrázolt Esterházy Imre (†1745) közvetlen utódának, az 1751 óta hivatalban lévő esztergomi érseknek, Csáky Miklós (1692–1757) primásnak a megrendelésére készült (13. kép). Ez a megállapítás azonban némi kiegészítésre szorul. A barokk korban, az ilyen és hasonló esetekben gyakran előfordul, hogy a megrendelő szempontjait és elvárásait egy – hozzá közel álló, a szükséges információkkal rendelkező, „beavatott” – közvetítő hozza a festő tudomására. Valószínű, hogy esetünkben is erről volt szó. Az elgondolás, azaz a képsorozat terve nyilvánvalóan Csáky Miklóstól származott. A kompozíciók megformálásához nélkülözhetetlen információkat és útmutatásokat azonban alighanem másvalaki juttatta el – éspedig bizonyára többszöri személyes konzultációk során – a mesterhez, illetve az ő alkalmazottjaihoz, műhelyének tagjaihoz. Bizonyos közvetett adatok arra utalnak, hogy a közvetítő a fiatal – a festmények készítése idején a húszas éveinek közepén járó – Berchtoldt Ferenc (1730–1793) lehetett.¹⁶

Ami pedig a mesterkérdést illeti, az újabb kutatás eredményeit figyelembe véve azt feltételezzük, hogy a sorozat a római születésű, az 1750-es évek közepétől néhány éven át Bécsben tevékenykedő jeles festőnek, Gregorio Guglielminek (1714–1773) tulajdonítható.¹⁷ A képciklus harmadik darabja – amely egyébként a legkvalitásosabb – minden bizonnyal az ő saját kezű munkája. A további négy festmény kivitelezésénél műhelyének tagjai, úgy tűnik, erősen közreműködtek. Hogy ez milyen mértékű volt, továbbá hogy e fenti attribúció milyen érvekkel támasztható alá – e kérdésekre a további kutatás remélhetőleg választ fog adni.

Bibliográfia

- Bérenger 1993 – Jean Bérenger: *Pietas Austriaca. Contribution à l'étude de la sensibilité religieuse des Habsbourg*. In: Madeleine Foisil – Jean-Pierre Bardet red.: *La vie, la mort, le temps. Mélanges offerts à Pierre Chaunu*. Paris 1993, 403–421.
- Böhmer 1720 – Antonius Böhmer S.J.: *Triumphus novem Saeculorum Imperii Romano-Germanici*. Viennae 1720².

16 Berchtoldt Ferenc mint az esztergomi egyházmegye alumnusa 1749 és 1752 között a Collegium Germanicum et Hungaricum növendékeként Rómában fejezte be tanulmányait. Hazatérése és pappá szentelése után mintegy öt éven át Csáky Miklós közvetlen környezetéhez tartozott, a primás bizalmát élvezte. Utóbb, 1776-tól Besztercebánya első püspökeként tevékenykedett haláláig.

17 Az életútját bemutató és számos művét elemző két tanulmány a Guglielmi munkásságát értékelő újabb szakirodalomból: Gabrielli 2009 és Strinati 2009.

- Chastel 1984 – André Chastel: Kép-a-képben. In: Uő.: *Fabulák, formák, figurák. Válogatott tanulmányok*. Budapest 1984, 217–238.
- Chastel 2012 – André Chastel: *Le tableau dans le tableau*. Paris 2012.
- Coreth 1982 – Anna Coreth: *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*. Wien 1982².
- Czerwenka 1691 – Wenceslaus Adalbert Czerwenka S.J.: *Annales et acta pietatis ... Domus Habspurgo-Austriacae*. Vetro-Pragae 1691.
- Gabrielli 2009 – Edith Gabrielli: Gregorio Guglielmi, dall'estasi al tormento. In: Uő. red.: *Gregorio Guglielmi, Pittore romano del Settecento*. Roma 2009, 31–63.
- Hollstein VIII. – Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein: *German Etchings, Engravings and Woodcuts 1400–1700*. VIII. Amsterdam 1968.
- Lechner 1985 – P. Gregor Lechner Bearb.: *Das barocke Thesenblatt. Entstehung – Verbreitung – Wirkung. Der Göttweiger Bestand*. (Kiállítási katalógus, Stift Göttweig 1985) Göttweig 1985.
- Lhotsky 1952 – Alphons Lhotsky: Die „Devise“ Kaiser Friedrichs III. und sein Notizbuch. *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* LX. 1952, 155–193.
- Matsche 1981 – Franz Matsche: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Pogrammatik des „Kaiserstils“*. I–II. Berlin–New York 1981.
- Meyer 2004 – Véronique Meyer: *L'œuvre gravé de Gilles Rousselet*. Paris 2004.
- Mihályi 1928 – Mihályi Ernő: Pannonhalma. *Magyar Művészet* IV. 1928, 1–59.
- Mons Sacer 1996 – Takács Imre szerk.: *Mons Sacer 996–1996 – Pannonhalma ezer éve*. I–III. (Kiállítási katalógus, Pannonhalmi Főapátság 1996) Pannonhalma 1996.
- Möseneder 2006–2007 – Karl Möseneder: Geschichte des Römisch-deutschen Reiches in neun kaiserlichen Tugendtriumphen. Zu einem Kupferstichwerk des Jubiläumjahres 1700. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LV/LVI. 2006/2007, 357–374.
- Strinati 2009 – Claudio Strinati: Gregorio Guglielmi e gli altri alla metà del Settecento. In: Edith Gabrielli red.: *Gregorio Guglielmi, Pittore romano del Settecento*. Roma 2009, 11–22.
- Szilágyi 1997 – Szilágyi András: Magyar főpapok apoteózisa. Barokk festménysorozat a nagyszombati királyi-érseki nemesi konviktus könyvtárterméből. *Ars Hungarica* XXV. 1997, 289–312.
- Szilágyi 2004 – Szilágyi András: Szelepcsényi György és Mariazell. In: Farbaký Péter – Serfőző Szabolcs szerk.: *Mariazell és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete*. (Kiállítási katalógus, Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum 2004) Budapest 2004, 125–132.
- Wildenstein 1965 – Daniel Wildenstein et al: Les œuvres de Charles Le Brun d'après les gravures de son temps. *Gazette des Beaux-Arts* LXVI. juillet-août 1965, 1–58.
- Wolflehner 2012 – Annemarie Wolflehner: *Innere und äussere Representation von Äbten. Die Äbteporträts in Seitenstetten in der frühen Neuzeit*. Dissertation, Universität Wien. Wien 2012.

György Szelepcsényi,
As Posterity Remembers Him

The Picture Gallery of the Pannonhalma Benedictine Archabbey has preserved a series of five large Baroque paintings since the thirties of the 19th century. The pictures were first shown to the public in the memorable *Mons Sacer* exhibition presenting the artistic and material relics of the history of the Benedictine Order in Hungary in 1996. The publications devoted to the paintings mainly concentrated on trying to explore the client who gave the commissions, and for what purpose they were ordered, what interior they were meant to decorate.

Less attention was paid by the authors to the question how these pictures are connected to the widespread pictorial solutions of the Baroque high priest apotheoses known all over Europe, how some of their motifs and iconographic features are comparable to them, and how they differ. Particularly justified is such an examination in case of the third picture of the cycle which abounds in original, inventive formal solutions and which might appear – in somewhat polarized wording – a kind of irregular high-priest apotheosis. The picture eulogizes the deeds and merits of Primate of Esztergom György Szelepcsényi (1604–1685), but the composition has a special and easily recognizable further message, too. It suggests the conviction – in harmony with the activity of the glorified archbishop and expressing the political credo of the Primate of Esztergom Miklós Csáky (1698–1757), who gave the commission – that there is a historically determined mutual interdependence between the Habsburg dynasty and the Hungarian clergy.

At the same time, since the five paintings were obviously made at the same time and in the same workshop, and since this one of the five is of the highest quality, it appears best suited to be the point of departure when the question of attribution is considered. In this regard, the hypotheses offered so far need revision. By way of a conclusion, it is proposed that the picture series was the crop of the notable painter Gregorio Guglielmi's workshop active in Vienna in the mid-1750s. The discussed painting was presumably by the master himself.