

BUZÁSI ENIKŐ
**A portrészorozatok szerepe a 17. századi magyar arisztokrácia politikai
reprezentációjában**

A 17. század közepén kevesebb, mint másfél évtized különbséggel jelent meg az a két metszetsorozat, amelynek magyarországi arcképfestészetre gyakorolt hatását a kutatás eddig elsősorban a portréikonográfia szemszögéből vizsgálta és értékelte. A magyar előkelőket megörökítő, Elias Wideman nevével fémjelzett kiadvány (modern kori elnevezéssel *Icones illustrium heroum Hungariae*) egy három részes, egyenként 100 portrét tartalmazó sorozat utolsó darabjaként 1652-ben, Bécsben látott napvilágot, míg 1664-ben, Nürnbergben jelent a magyar vezérek és királyok ábrázolásait tartalmazó *Mausoleum*, Nádasdy Ferenc országbíró költségén.

Wideman munkájának harmadik kötetében a reprezentatív palettát a nemesi rend különböző rétegeihez tartozók képmásai alkotják, köztük a magyarországi közélet és politika meghatározó személyiségeivel: országos főméltóságokkal, állami tisztségviselőkkel, egyházi és vármegyei vezetőkkel, továbbá főrangú katonákkal és végvári kapitányokkal. Az arcképsor a 17. századi magyar királyság rendi társadalmának keresztmetszetét adja, a válogatás elsődleges szempontjaként az udvarhoz való hűséggel, míg a katonai szereplők kötetbeli markáns jelenléte annak leképezése, hogy milyen mértékű kohéziós erőt jelentett a nemesség felelős tagjai számára az oszmán hatalom általi fenyegetettség. A három részes kiadványsorozat mecénása egy magyar indigena, a Pálffyakkal rokonságban álló gróf Johann Christoph Puchheim tábornagy volt, az Udvari Haditanács alelnöke és több mint egy évtizedig Komárom várának főkapitánya. Lényegét tekintve ez a magva a sorozat létrejöttével és tartalmi jellemzőivel kapcsolatban a kutatás által eddig levont tanulságnak, kiegészítve azzal a meglátással, miszerint a három centuria időzítése (az 1646-os, 1649-es és 1652-es évekre), s benne a katonai vezetők magas száma, jellemzően beleillik a harmincéves háborút lezáró béketárgyalások idejének politikai hangulatába.

Puchheimnek a kiadásban betöltött pontos szerepét nem ismerjük, de abból, hogy az első két rész 200 portréja között csupán 19 magyar személy arcképét találjuk, arra tudunk következtetni, hogy a 90 %-ban osztrák, illetve birodalmi arisztokráciát ábrázoló portrészorok összetételénél befolyása lehetett a válogatásra. S noha a harmadik kötet ajánlása ugyancsak neki szól (ám csak a kiadás anyagi támogatójaként említi), változatlan részvételét, szerepét megkérdőjelezi az, hogy ebben a sorozatban kizárólag a Magyar Korona alá tartozó részek előkelői kaptak helyet. De „tartalmi” tekintetben a harmadik kötet egyéb módon is eltér az előző kettőtől. A harmincéves háborúban komoly érdemeket szerzett Puchheim az elsőbe 51 katonai vezető ábrázolását vétette fel, a második kötet pedig már teljességgel a Habsburg monarchia hadseregébe tartozóknak lett szánva. Ezzel szemben – a más szempontú válogatás jeleként – a harmadik rész magyar portrészora „csupán” 40 katonai vezető ábrázolását tartalmazza, viszont 17 portréval jelentős helyet kaptak benne például az egyházi méltóságok, ellentétben a korábbi kötetekkel, amelyekben összességében két egyházi személlyel találkozunk. A harmadik rész összeállításában az is Puchheim háttérbe kerülésére utal, hogy míg családi címere az első két kötetben a címlap és az ajánlás között megrendelőként minden esetben egy teljes oldalt kapott, addig a harmadikban már csak a címlap bal sarkában szorított neki helyet a kompozíció inventora, Karel Škréta. Az egész oldalas Puchheim-címer helyét (igaz, nem azonos kötetbeli elhelyezéssel) az utolsó részben a magyar korona rézmetszetű képe foglalta el.

A Wideman-irodalom a korona-ábrázolásra eddig úgy tekintett, mint az 1613-ban, Révay Péter Szent Koronáról írt könyvéhez készült Kilian-rézmetszet pontos másolatára. A két mű gondos, részletekre és technikai jellemzőkre figyelő összevetése azonban mást mutat. Nevezetesen azt, hogy 1652-ben nem egy másolat jelent meg Wideman kötetében, hanem az

eredeti dúcra nyomva újból maga a Kilian-metszet. Az azonosság, vagyis hogy az 1613-ban készült rézdúcot a Wideman-kiadásnál ismételten felhasználták, két ok miatt kerülhetett el eddig a kutatók figyelmét. Az egyik a korona megörökítésében (pontosabban csüngőinek számában) történt változtatás, miáltal a Wideman-kiadásban már egy, a valósághoz közelebb álló korona-kép jelent meg, míg a gyakran felemlített másik ok, hogy a Wideman-kötetben lévő metszet nincs szignálva. A két dolog valószínűleg összefügg. Lehetséges ugyanis, hogy a korona-ábrázolás pontosítása, a szinte „tartalmi” tekinthető változás mértéke volt az oka annak, hogy a rézdúcot átdolgozó vésnök eltávolította az inventor Révay és a metsző Kilian nevét. Ezen túlmenően azonban a változtatások helyén, illetve közvetlen környezetében tett szükségszerű vésetbeli korrekciókat leszámítva az 1613-ban készült, valamint a Wideman-kötet számára átdolgozott levonat olyan fokon egyezik meg apróbb, jellemző, de nem lényegi (s épp ezért a lemez egyezését bizonyító) részletekben is, hogy annak alapján a rézdúc azonossága egyértelmű. Ahogyan arról győzhetnek meg a Wideman által közölt metszeten a sietős átalakítás jól kivehető nyomai is: a korábban 9–9 láncból álló csüngősorok golyós végződésének kicsit alább volt eredeti helye, némelyik golyó ma is látható maradékával, továbbá alul egy-egy, az eltávolított szignatúrákból visszamaradt mélyebb vésetű pont vagy betű-töredék.

Az elmondottak további kérdéseket vetnek fel: hol volt és honnan került elő 40 év után Wolfgang Kilian 1613-ban, Augsburgban készült rézdúca, kinek a révén jutott Widemanhoz Bécsbe, az *Icones*-ben való közlés céljára és vajon miért? Az első kérdésre adható logikus válasz az, hogy a lemez a kötet augsburgi kiadását követően a megrendelőhöz, Révay Péterhez visszakérülve a család tulajdonában őrződött meg, majd jutott a koronaőr unokájához, Nádasdy Ferenc országbíróhoz, akiről tudjuk, hogy a legelkötelezettebb gondozója volt Révay Péter szellemi örökségének. A nyomólemez sorsa minden bizonnyal ugyanaz volt, mint amit Révay kiadatlan művének, a Nádasdy által 1659-ben megjelentetett *De Monarchiá*-nak a kéziratával kapcsolatban tudunk, amelyet egy távoli rokon, Révay László császári és királyi tanácsos bocsátott az országbíró rendelkezésére. Mindenesetre tény, hogy a Nádasdy-javak 1682. augusztus 20-án, Pottendorfon történt összeírásakor két olyan rézdúcot vettek leltárba, amelyek a magyar koronát ábrázolták. Az egyik tételben megkülönböztetésként az „Augustae Vindelicorum” rövidítése olvasható, vagyis ez Kilian lemeze lehetett, amely a *De Sacrae Coronae*... 1613 évi kiadásához készült, míg a másik valószínűleg a Nádasdy költségén 1652-ben megjelent, második kiadáshoz használt rézdúc volt. Mert jóllehet az országbíró gondozásában két korona-metszetet tartalmazó Révay-mű is napvilágot látott, a *De Monarchiá*-t a címlap impresszuma szerint 1659-ben, Frankfurtban, Thomas Matthias Götz lipcsei és frankfurti kiadó költségén adták ki, így a dúcok ez esetben nem illették meg Nádasdyt. A korona-metszetek összefüggése azonban itt nem ér véget. Az eddigiekben az volt a vélemény, hogy a felségjelvény ábrázolásán a csüngők számát illető helyesbítés a Szent Koronáról írt mű 1652-es, Nádasdy által támogatott második kiadásában történt meg. Az ott megjelent, illetve a Wideman-nál közölt metszet ismételt összehasonlításából azonban más derül ki. A jobb oldali angyal behajlított térdét fedő ruha eredetileg meglehetősen modellálatlan volt, a redők nem követték a térd plasztikáját. Az 1613-ban készült ábrázoláson még így látjuk, míg ugyanez a részlet a Wideman-kötetben már kicsit „megmozgatva”, néhány jól elhelyezett redővel és árnyékkal kiegészítve jelent meg, valószínűleg az említett átalakításokat végző metszőnek köszönhetően. A korona formájának helyesbítése mellett azután ez a módosítás is átkerült Révay könyvének 1652-es kiadásába, ami azt igazolja, hogy metszetének ismeretlen vésnöke a Wideman-kötet megjelenését követően és az abban közölt ábrázolást másolva dolgozott.

Nádasdy Ferenc és Wideman, illetve a magyar előkelők arcképeit tartalmazó centuriák összefüggéséről korábban csak annyit tudtunk megállapítani, hogy a metsző az 1646-os megjelenésű első kötetben 5, az 1652-es harmadikban pedig legalább 9 arcképet annak a kortárs-galériának a portréi alapján metszett rézbe, amelyet a gróf 1645 körül állított fel és mintegy 10 évig bővített. A Nádasdy-tulajdonú rézdúc kapcsán elmondottak azonban ennél

messzebbre vivő következtetést is lehetővé tesznek. Kilian 1613-ban készült lemezének újbóli felhasználása ugyanis lehetőséget ad arra, hogy nagyobb szerepvállalást tulajdonítva Nádasdynak, a magyar témájú kötet mind a mai napig ismeretlen „értelmi szerzőjét”, szellemi irányítóját feltételezzük benne, nem zárva ki ezzel mások esetleges részvételét sem. Aligha gondolható ugyanis, hogy a 33 éves, addig nem túl nagy hírnévhez jutott Wideman saját kezdeményezésként javított volna bele a Nádasdytól kölcsön kapott rézdúcba, eltüntetve a szignatúrákat, egyúttal azonban helyesbítve – méghozzá pontos információk alapján – a korona képét. Amivel kapcsolatban nem érdektelen utalnunk arra, hogy Nádasdy az általa kiadott műveknél esetenként milyen nagy hangsúlyt fektetett a hitelességre és a pontosságra. Csak példaként említem, hogy amikor saját költségén 1664-ben, Amszterdamban a Blaeu-Officinában újból megjelentette Magyarország 1662-es térképét, gondja volt arra is, hogy helyes adatokkal lássa el a kartográfust és megfelelően korrigáltassa a korábbi kiadás térképészeti pontatlanságait.

Mindenesetre a korona-ábrázolás helyesbítése felveti a korrekció forrásának kérdését, amivel kapcsolatban bizonyossággal csak az mondható ki, hogy a követett minta nem a század első évtizedében készült, ismert ábrázolások valamelyike volt, azaz Johannes Jeszenszky II. Mátyás koronázásáról írt kéziratos művének rajza vagy Lucas Kiliannak az uralkodót koronázási díszben mutató metszete, mivel ezeken a felségjelvény (egyébként helyes számban ábrázolt) csüngői mindkét esetben karéjban végződnek, míg Wideman – megmaradva a Révay-féle típusnál – továbbra is golyós végződéssel ábrázolta a csüngőket, csupán számukat módosította. Ahogy a helyesbítés forrásaként ugyancsak kizárhatjuk az 1652 előtti eddig ismert könyvcímlapokat is: Schödel Márton 1634-ben kiadott *Respublicá*-ját, illetve Melchior Inchofer 1644-ben megjelent *Annales*-ét, tekintve, hogy mindkettő Kilian ábrázolásán alapszik. Mindezek után nem zárható ki, hogy a korona-metszet pontosításának forrása maga Nádasdy volt, akinek magyar királyi udvarmesterként 1647-ben, IV. Ferdinánd koronázásakor, feladatköréből eredően lehetősége volt a felségjelvény alaposabb szemrevételeire, majd később annak alapján Wideman tájékoztatására – legalábbis a csüngők számát és elhelyezkedését illetően.

Egyébként Nádasdynak az *Icones* létrejöttében játszott szerepe mellett szól már maga az ötlet is, hogy a 100 magyar portréját épp a Szent Koronáról szóló Révay-műhöz készült metszet vezesse be – az eredeti kötésben fennmaradt példányok szerint ráadásul közvetlenül a portrészor élére, az ábrázoltak névjegyzéke és arcképei közé helyezve. A megoldás ugyanis a koronaör gondolatainak, politikai eszméinek célzott felelevenítését sugallja. Mint újabban Kees Teszelszky megállapította, Révay koronaelméletének egyik központi kérdése a „rendi nemzet” eszméje volt, ahogy – elsősorban Révay műve nyomán – a 17. század elejétől a magyar rendi társadalom is egyre inkább a Magyar Királyság szuverenitásának megtestesülését, a „rendi nemzet” jelképét látta a Szent Koronában. Véleményem szerint éppen hogy a rendi öntudat és az akkoriban többféleképp értelmezett „nemzeti” identitástudat megerősödésének bizonyosága és példája maga a harmadik Wideman-kötet is, amely a Szent Korona mögé sorakozó főméltóságok és más előkelők ábrázolásával vizuálisan és ikonográfiailag is pontosan ezt a politikai-ideológiai háttérrel képviselte, és ezt az összefüggést jelenítette meg. Nádasdynak az *Icones* létrejöttében játszott szerepét ugyanakkor alátámasztják a portrékötet gondolatával rokon nézetei is, amelyeket a Révay-mű 1652-es kiadásának előszavában fogalmazott meg, továbbá az a mód, ahogy aktuálpolitikai összefüggésbe emelte benne Révay korona-eszméjét. A rendekhez intézve szavait az ország különböző részei közötti megegyezésre, és a környező népekkel való harmóniára szólított fel, a katolikus hitre, mint legfontosabb összetartó erőre alapozva. Gondolatmenetét az apostoli korona eszméje hatja át, ami a katolikus közösség eszméjével kapcsolódott össze. Lényegében erről szól, és ezt formálja meg képi nyelven a kevéssel előtte kiadott Wideman-kötet is, amely a rendi társadalom különböző nemzetekhez tartozó katolikus képviselőit a Révay-féle Szent Korona-ábrázolás mögé sorakozva gyűjti egybe. Végül a feltételezést támogató bizonyítékok sorában nem hanyagolható el a kötet

mecénása, Puchheim gróf és Nádasdy azokban az években intenzívebbé vált birtokszomszédi kapcsolata sem, aminek (hadellátási-gazdasági természetű ügyekre kiterjedő) jellegét nemrégiben Anna Fundárková kutatásai tárták fel.

Hogy az akkoriak értették, és magukénak vallották a Wideman-kötet létrehozóinak szándékát, azt a kiadvány elterjedtsége és sikere mellett metszeteinek sokrétű, az arcképfestést tágabb dimenziókban érintő hatása is jelzi. Festett nemesi arcképgalériák készültek sorozatszerűen az ún. „Wideman-típust” másolva, illetve adaptálva, de néhány évtized alatt az az igény is megjelent, hogy a 100 arckép különböző szempontoknak eleget téve olyan személyek portréival egészüljön ki, akik az eredeti válogatásban nem szerepeltek. Az egyik legteljesebb bővített változat egy 17. század utolsó negyedében, véleményem szerint Csáky István, a családját tekintve erdélyi származású országbíró megbízására készült 136 darabos kisméretű olajkép-sor, benne több mint egyharmadában Widemannál nem szereplő ábrázoltakkal, köztük csaknem 20 erdélyi fejedelem és politikus portréjával, továbbá 24 olyan történelmi szereplőével, aki a 16. században vagy azt megelőzően élt. Az *Icones* metszeteinek akkori jelentősége sokkal kifejezőbb formában érhető azonban tetten abban az erőteljes váltásban, ami a kötet megjelenése után, a 17. század közepétől a magyarországi arisztokrata-portrék ikonográfiai összképében megfigyelhető. Ami alatt nem csak a férfiportrékra tett hatást, a „magyar nemes úr” sztereotípiájának kialakulását értem, hanem azt a tágabb értelemben tapasztalható szemléletváltást, ami a nemesség önreprezentálásában létrejött hangsúlyeltolódás részeként a női arcképeket is elérte. Az *Icones* megjelenésével és a „rendi nemzet” egységes fellépésével összefüggő önkép-váltásban látom ugyanis a magyarázatát annak, hogy a 17. század közepétől kezdve a magyarországi női portrékról teljesen eltűnt a nyugat-európai viselet, és a főrangú asszonyok következetesen magyar öltözetben jelentek meg arcképeiken. Hogy e mögött nem a divat változása állt, azt az egykorú leltárak igazolják, hiszen a nyugati típusú öltözeti darabok továbbra is megtalálhatók voltak a ruhatárukban. Ami megváltozott, az a szándék volt, hogy miként láttassák magukat portréikon, miként jelenjenek meg rajtuk a magyar nemesi társadalom tagjaként, ami mint jelenség, különösen az udvarral lojális arisztokrata családok hölgytagjainak ábrázolásain szembeötlő. Kifejező példa rá Nádasdyné Esterházy Anna Julianna egy évtized különbséggel készült két portréja, egy 1645-ben festett képmás, amelyen nyugat-európai módon, mondhatjuk úgy is, hogy bécsi divat szerint öltözve látjuk őt, valamint egy magyar ruhás ábrázolása 1656-ból. A magyar viselet kizárólagossága a női portrékon lényegében a török kiűzésével véget érő 17. századdal múlik majd el, a régi típusú udvari kultúra több más jelenségével párhuzamosan.

A magyar arisztokrácia reprezentációváltásának következő fázisa az 1664-ben, Nürnbergben, Nádasdy költségén kiadott *Mausoleum*-hoz kapcsolódik. A hun-magyar vezérek és királyok ábrázolásának sora nem kisebb ösztönzést jelentett a magyarországi portréműfajra nézve, mint annak az igénynek a megjelenését, hogy a nemesség a magyar történelem kezdeteivel kapcsolja össze saját múltját. Néhány, de annál jellemzőbb példa szól ugyanis amellet, hogy a családi ősgalériák sorozatos létrehozásának kezdete a *Mausoleum*-metszetek megjelenése utáni évtizedben jelölhető ki. Az érdeklődés ekkor fordul a családok múltbeli szereplői felé, s az arcképsorok ekkortól egészülnek ki az egy generáción túli elődök portréival. Vagyis az ősgalériák kezdeteit nem a kortárs családtagokról időről-időre készülő portrék számbeli gyarapodása jelöli ki, hanem az, amikor a portrékészítető szándék a családi múlt arcképekben való tudatos felmutatásáról kezd szólni. A 17. században legkorábban ez időtől nevezhetők a családi portrésorozatok „ősgalériának”, minthogy maga a kifejezés is az ábrázoltakra nézve bizonyos időbeli távlatot feltételez.

A legkézenfekvőbb példákat a *Mausoleum*-kompozíciókat felhasználó Batthyány- és Esterházy-sorozatok adják, s közülük a Batthyány-arcképgaléria 1673-ban már 12 darabot számlál, a *Mausoleum* felhasználásával készült hun-magyar vezér-képei nyitják a sort. Nem sokkal követik őket a megrendelő, Batthyány Kristóf és apja, Ádám portréi, majd a sorozatot a 18. század folyamán a család 16. században élt felmenőinek fiktív ábrázolásaival bővítik, a

képsort ekkor már tényleges ősgalériává alakítva. A trencsényi vár egy 1678-ban készült leltára szerint az Illésházyak családi portrégalériáját is egy olyan uralkodósor egészítette ki, amelybe a leltározó szóhasználatával 13 „ősregi király” (számuk alapján a *Mausoleum* hun-magyar vezéreinek) ábrázolása is beletartozott. Az Esterházyak Pál nádor által felállított ősgalériájának kezdeteire nincs ilyen pontos dátumunk. Ám a Fraknón őrzött galéria legalább két sorozatban létező hun–magyar vezér-képei, valamint néhány Esterházy-ős, illetve fiktív családtag *Mausoleum*-metszetek szó szerinti átvételével készült képmása azért kijelöli az ősgaléria-állítás szándékának alsó időhatárát. Emellett a kortárs családi portrék zöme is az 1680/90-es évekre datált, ami ugyancsak a metszetek megjelenése utáni évtizedekre teszi a családi sorozat kialakításának időpontját.

Minthogy a legjelentősebb arisztokrata-családok arcképanyagából ismerjük a *Mausoleum*-metszetek legkorábbi adaptálását, logikus a kérdés, hogy vajon maga a megrendelő, Nádasdy Ferenc készítetett-e a *Mausoleum* nyomán családi portrékat. A válasz az, hogy nem. Az az egy tucatot alig meghaladó családi arckép, amiről kastélyleltárai beszámolnak, őt magát, feleségét és gyermekeit ábrázolta, a közvetlen felmenőkről, másolatként fennmaradt néhány portré közül pedig egyik sem kapcsolódik a *Mausoleum*-metszetekhez. Pedig különleges vonzódással volt az arcképműfaj iránt, ezt bizonyítja könyvtárjegyzéke is, amiben akkor kivételes módon hat különböző portrémetszetes kiadvány szerepel, ahogyan a korban egyedülálló az a kezdeményezése is, hogy kortársait – adatok alapján saját udvari festőjével – megörökítetve hozzon létre arcképgalériát. Ennek ikonográfiájáról csak újabban sikerült megállapítani, hogy a 39 egészalakos ábrázolásban a virtuális magyar királyi udvar 1645 és 1655 között hivatalban lévő országos főméltóságainak teljes sorát állította össze. A kortárs-galériakialakításának kezdete valószínűleg nem független politikai-közéleti emelkedésétől, attól, hogy az 1646. február 2-án kapott magyar királyi udvarmesteri kinevezéssel Nádasdy a magyar főméltóságok sorába lépett. Kortársak, főként politikai, közéleti szereplők sorozatként történő megörökítéséről a 17. századi magyarországi emléktanyagból, ill. forrásokból nem tudunk. Ebben az esetben Nádasdynak saját reprezentációját alakítva az lehetett a célja, hogy az országelsők hierarchiájában ily módon jelölje ki a helyét. Ahogyan 1655-ös országbírói, 1662-es udvari titkos tanácsosi, majd 1667-es helytartói kinevezése is arra indította őt, hogy a portréreprezentáció keretein belül keresse azt a másik megoldást is, amivel a birodalmi arisztokráciához való egyre szorosabb kötődését jelezni tudta. Toma Katalin kutatásai mutattak rá arra, hogy az udvari pozíciókban fokozatosan előbbre jutó és egyre magasabbra törekvő, a bécsi előkelők soraiba „betagozódni” kívánó Nádasdy előtt „nemzetközi” minták mellett az udvari arisztokrácia életvitele és reprezentációs normái álltak követendő példaként. Ezzel függhet össze az is, hogy alsó-ausztriai kastélyának, Pottendorfnak egykori képzőművészeti berendezésében a birodalmi reprezentáció elemeit figyelhetjük meg. Itt most elsősorban azokra a császárportré-sorozatokra gondolok, amelyekből a kastélyleltár hármát is felsorol, s amelyek közül kettő Habsburg uralkodókat ábrázolt. Az egyik Francesco Terzio metszetsorozatát követte, míg a harmadik valószínűleg annak az Európa-szerte elterjedt sorozatnak az adaptálása volt, amelyhez Tiziano antik császárokat ábrázoló elpusztult festményei, illetve a róluk készült metszetek adták az előképet. E sorozatokon kívül az országbíró társadalmi helyzetét hangsúlyozó, illetve az udvarral közelebbi kapcsolatot létesítő különleges alkalmak is azt mutatják, hogy Nádasdy „kétirányú” személyi reprezentációt folytatott, s egyidejűleg két elit tagjaként lépett fel: Habsburg-udvarhoz közelálló arisztokrataként, valamint a Magyar Királyság vezető országos főméltóságaként. Ezzel magyarázható az is, hogy ellentétben több magyar arisztokratával, például Esterházy Pállal az arcképek révén nem a magyar történelembe kapcsolt családi múlttal vette körül magát. Az általa megrendelt portrészorozatok ikonográfiai összetétele és üzenete saját társadalmi körein belül elfoglalt helyét jelenítette meg, annak valós vagy vágyott képét

tükrözte.*

* Az előadás illusztrált és jegyzetekkel ellátott változatát ld. a Művészettörténeti Értesítő 2011/1. számában.