

Bevezetés



A mohácsi csata és II. Lajos halálának közelgő 500. évfordulója előtt a 2010-es évek végétől Magyarországon megélénkültek a tragikus eseménnyel foglalkozó tudományos kutatások. Az ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja Művészettörténeti Intézetének munkatársaként a témához kapcsolódó képzőművészeti emlékek vizsgálatával részt vettem az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont és a Pécsi Tudományegyetem konzorciuma által vezetett *Mohács 1526–2026 – Rekonstrukció és emlékezet* című, 2018 elején indult hároméves programban.¹ Alapvetően a 18–19. századi hazai képzőművészettel foglalkozó kutatóként hamar szembesültem azzal, hogy a 19. századi történeti festészet mohácsi csatát és II. Lajost² ábrázoló műalkotásai értelmezéséhez, az ikonográfiai típusok vizsgálatához, filozófiai-ideológiai hátterük elemzéséhez elengedhetetlen a témához kapcsolódó korábbi hazai és külföldi műalkotások megismerése, s azzal is, hogy ezek szisztematikus összegyűjtése, rendszerezése, elemzése még nem történt meg. A Jagelló-korszak képzőművészetével, II. Lajos és Habsburg Mária udvari kultúrájával, illetve a mohácsi csatához kapcsolódó egyes képzőművészeti ábrázolásokkal foglalkozó tudományos munkákat – régebbieket és moderneket egyaránt – találunk ugyan, de a mohácsi csata több évszázados képzőművészeti recepciójának átfogó bemutatása, il-

letve a csata és a hozzá kapcsolódó történeti személyek – köztük II. Lajos – teljes ikonográfiája még nem készült el.³

A mohácsi csata fél évezredes évfordulója élesen világít rá erre a fájó hiányra, hiszen sorsfordító eseményként, helyszíne pedig történeti emlékezhelyként kiemelt szerepet kap a nemzeti tudatban és emlékezetben. A téma a korábbi művészettörténetírásban jóval kevesebb figyelmet kapott, mint például a 17. század végi visszafoglaló háborút vagy az 1848–1849. évi forradalmat és szabadságharcot bemutató műalkotások. Különösen feltűnő a művészettörténeti érdeklődés hiánya, ha azt a történeti és hadtörténeti kutatások korábbi és újabb törekvéseivel és eredményeivel vetjük össze. Jelen munka ezt az adósságot igyekszik törleszteni.

A kutatás során az is nyilvánvalóvá vált, hogy a mohácsi csatához kapcsolódó, a 16–17. században nagyrészt külföldi megrendelésű és kivitelezésű műalkotások⁴ vizsgálata számos területen – például a korszak európai és magyarországi törökképe, a keresztény Európa és az iszlám vallású Oszmán Birodalom ellentmondásos kapcsolata, a csataképfestészet, a képzőművészeti propaganda – a szorosan vett témánál jóval tágabb kitekintésre ad lehetőséget. A feltárt összefüggések, szemléleti változások, kirajzolódó ten-

denciák egy részét a terveink szerint 2026-ra elkészítendő II. Lajos- és mohácsi csata-ikonográfiákban is be tudjuk majd mutatni, hiszen – az újabb művészettörténeti törekvésekkel összhangban⁵ – az egyes műalkotások katalógustételében a hozzájuk kapcsolódó előképeket, analógiákat, ikonográfiai és stíluskapcsolatokat, utóhatásokat is megismertetjük az olvasókkal.

Mivel a mohácsi csata és II. Lajos teljes ikonográfiája öt évszázad magyarországi és külföldi képzőművészetét, s ezen belül számos szakterületet (numizmatika, régi nyomtatványok, sokszorosított grafika, 18–19. századi történeti festészet stb.) fog át, összeállításukhoz hazai és külföldi kutatók tudományos együttműködésére lesz szükség. Jelen munka a II. Lajoshoz és a mohácsi csatához kapcsolódó 16–19. századi műalkotások rendszerező igényű bemutatásával ennek a hiánypótló munkának az előkészítésére vállalkozik. Elsősorban azokra a területekre és műalkotásokra fordítottam kiemelt figyelmet, amelyekkel a szakirodalom nem, vagy csak kevésbé foglalkozott, illetve amelyekkel kapcsolatban új kutatási eredményekről, új összefüggések feltárásáról számolhatok be. Épp ezért jutott például a valódi súlyuknál jóval kevesebb hely a 19. századi történeti festészet mohácsi csatát ábrázoló festményeinek, mert ezekkel a művészettörténet-írás – különösen az utóbbi évtizedekben megélénkülő emlékezethely-kutatás – már sokat foglalkozott, számos új szempontot talált értelmezésükhöz. A tervezett ikonográfiákban ezeket az aránytalanságokat korrigálni fogjuk.

Tudománytörténeti előzmények

A 20. század második évtizedében – talán a csata közelgő 400. évfordulójára készülve – a korszak képzőművészetével is foglalkozó önálló kötet jelent meg II. Lajos udvaráról,⁶ felesége, Mária királyné életéről⁷ és németalföldi helytartói tevékenységéről,⁸ az 1926. évi évforduló alkalmából kiadott *Mohácsi emlékkönyv* azonban nem tartalmazott összefoglalást a csata mű-

vészeti ábrázolásairól, csupán a csatához és II. Lajoshoz kapcsolódó emlékérmekről tett közzé egy írást.⁹ 1926-ban az Ernst Múzeumban kisebb emlékkiállítást rendeztek a csata 400. évfordulója alkalmából, amelyen 19. századi alkotások (Székely Bertalan, Orlai Petrics Soma műve) mellett 16. századi festményeket, illetve rézmetszeteket is bemutatnak.¹⁰ A csatával foglalkozó 19. századi költemények és saját versei mellett néhány, a témához kapcsolódó képzőművészeti alkotás reprodukcióját is közzétette Lampertth Géza író-költő a 400. évforduló alkalmából megjelentetett munkájában.¹¹ Az 1940-es évek elején elkészült, a magyarországi Jagelló uralkodók ikonográfiáját összeállító egyetemi szakdolgozatot nem publikálták.¹²

A mohácsi helytörténeti kutatások a 20. század közepe óta foglalkoztak azokkal a korábbi törekvésekkel, amelyek a csata megörökítéséhez kapcsolódtak.¹³ Több képzőművészeti vonatkozású írást tartalmazott a *Baranyai Művelődés* című folyóiratnak a csata 450. évfordulóján, 1976-ban megjelent különszáma is.¹⁴ A mohácsi Kanizsai Dorottya Múzeumban¹⁵ 1976 és 2006 között tekinthették meg az érdeklődők a *Mohácsi csata* című állandó kiállítást, amelyen az 1980-ban megjelent rövid kiállításvezető füzet tanúsága szerint nem a képzőművészeti, hanem a régészeti és néprajzi anyag dominált.¹⁶ A kiállításon I. (Nagy) Szulejmán és II. Lajos portréinak és török miniatúráknak a reprodukciói mellett másolatban bemutatnak Székely Bertalan *II. Lajos holttestének megtalálása* című festményét, Holló Barnabás II. Lajos halálát ábrázoló bronzszobrát (729. kép), Dorffmaister István¹⁷ II. Lajost ábrázoló portréját, illetve a II. Lajos nevét viselő mohácsi gyógszertár ajtóbélletének 1860 körül készült fatábláit, amelyek II. Lajos halálát és holtteste megtalálását mutatták be¹⁸ (714–715. kép). 1965 és 1996 között Mohácson állították ki Székely Bertalan *Mohácsi csatáját* is.¹⁹

A Jagelló-korszak művészetének kutatása az 1982-es schallaburgi kiállítástól²⁰ eltekintve Magyarországon csak az utóbbi időben élénkült meg nagyobb mértékben.²¹ II. Lajos és Habsburg Mária²² budai udvarának

művészetéről, a korszak kultúrájáról és mindennapjairól nyújtott áttekintést a 2005-ben – Mária születésének 500. évfordulóján – a Budapesti Történeti Múzeumban rendezett *Habsburg Mária, Mohács özvegye* című kiállítás, a hozzá készített magyar és angol nyelvű katalógus, illetve a kiállításához kapcsolódó tanulmánykötet.²³ A kiállítás anyagát 2006-ban Pozsonyban is bemutatták,²⁴ 2008-ban pedig – a belgiumi Musée royal de Mariemont konferenciakötete foglalkozott Habsburg Máriával és korával.²⁵ Figyelmet kapott a Jagellókor művészete a 2008-as Reneszánsz Évben a Magyar Nemzeti Galériában rendezett, *Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)* című kiállításon és annak kétkötetes katalógusában,²⁶ illetve a 2008–2009-ben a pozsonyi Slovenská národná galériában rendezett tárlaton.²⁷ 2012–2013-ban Kutná Horában, Varsóban és Potsdam-ban rendezett nagyszabású kiállítássorozat mutatta be a Jagellók történetét.²⁸ Az elemzett korszakból származó számos műalkotást tekinthettek meg a látogatók 2016-ban a Budapesti Történeti Múzeum *Közös úton. Budapest és Krakkó a középkorban* című,²⁹ a Magyar Nemzeti Múzeum 2017-es, *Ige-idők. A reformáció 500 éve* című,³⁰ illetve az Országos Széchényi Könyvtár „Az ország díszére” című (2018), a Jagelló-korszak budai könyvfestészetét is bemutató kiállításán.³¹ Újabban megindult a II. Lajos alatti udvari ünnepek, lovagi tornák kutatása,³² egy évtizede pedig tanulmány jelent meg II. Lajos 16. századi portréiról.³³ Bár a mohácsi csata eseményeiről és II. Lajos haláláról beszámoló, fametszetes illusztrációkkal szemléletesen tett korabeli német hírlevelek, rölapok összegyűjtése már a 19. században megindult,³⁴ még a közelmúltban is felbukkant egy eddig számon nem tartott, jelentékeny ábrázolás.³⁵ A mohácsi csatáról 2019-ben a Bölcsészettudományi Kutatóközpont gondozásában megjelent kötetben jelen munka szerzője problémafelvető tanulmányt tett közzé, a kiadvány másik három írásában pedig rövidebb-hosszabb ismertetés található a csatához köthető képzőművészeti és építészeti alkotásokról.³⁶

Az elmúlt években több írást publikáltam a mohácsi csata, illetve II. Lajos ábrázolásairól.³⁷

A 16–17. századi törökellenes harcok képzőművészeti reprezentációjával³⁸ foglalkozó munkák a mohácsi csatához kapcsolódó ábrázolásokat, illetve II. Lajos-képmásokat is vizsgáltak.³⁹ A csatához köthető műalkotások közül a legnagyobb figyelem Dorffmaister István 18. század végi monumentális festményei (215–216. kép, 225–226. kép), illetve a 19. századi történeti festészet műveire irányult.⁴⁰ Ezek a kutatások – az 1990-es években a hazai művészettörténet-írásban megfigyelhető paradigmaváltásnak megfelelően – már egy új területnek, az emlékezethelyek (*lieu de mémoire*) vizsgálatának⁴¹ a szemszögéből is foglalkoztak a mohácsi csatát ábrázoló 18. század végi és 19. századi festményekkel. Az új megközelítés a 2000-ben rendezett, a mohácsi csata korához, illetve későbbi képzőművészeti recepciójához is számos fontos adalékot szolgáltatató *Történelem – kép* című kiállításon és a hozzá kapcsolódó katalógusban és tanulmánykötetben körvonalázott először a legvilágosabban.⁴² A mohácsi csata irodalmi és képzőművészeti recepciója értelemszerűen kiemelt helyet foglalt el a 2010-es évek emlékezethely-kutatásaiban is.⁴³

A mohácsi csatához és II. Lajoshoz kapcsolódó számos képzőművészeti alkotás illusztrációját tették közzé a 19. század végének és a 20. század első felének történeti, helytörténeti és művelődéstörténeti összefoglaló munkái,⁴⁴ illetve a tragikus eseményt feldolgozó újabb forráskiadások, tanulmánykötetek.⁴⁵ Minden bizonnyal összefügg ez azzal, hogy a történészek tisztában vannak vele, hogy a „Mohácsra vonatkozó kutatási eredményeket nem kezelhetik pusztán szaktörténeti belügyként, a kulturális emlékezet alakításának meghatározó alakjai pedig koruk lehetőségeinek keretei között odafigyelnek a képzőművészetben, szépirodalomban vagy értekező prózában megalkotott emlékezeti jelek történettudományos hitelére”.⁴⁶ A kiemelkedő történeti eseményekhez kapcsolódó kortárs és későbbi irodalmi, képzőművészeti alkotások elemzésének fontosságát jelzi, hogy

a fogalom megalkotója, Pierre Nora szerint is az emlékezhely értelmezése kiterjedtebb a földrajzi helynél, hiszen beletartozik az irodalmi hagyomány és a tágabb értelemben vett kulturális emlékezet is.⁴⁷

Történeti ikonográfia

Mivel ismereteim szerint sem a mohácsi csatáról, sem annak korabeli helyszínéről nem maradt fenn egykorú, szemtanú által készített, hiteles ábrázolás, az ismert, a mohácsi csatával kapcsolatba hozható műalkotásokat nem lehet csak a történeti ikonográfia kritériumai szerint vizsgálni.⁴⁸ A művészettörténet és a történettudomány határán elhelyezkedő segéd- vagy résztudomány azoknak a vizuális médiumoknak a forrásértékét, hitelességét tanulmányozza, amelyek a történelem folyamatáról adnak képi információt – a kiemelkedő eseményekről, helyszínekről, személyekről, illetve a hétköznapi életéről, a gazdaságról, a viseletekről. A képi források szemléletességükkel kiegészítik a történészek által az írott forrásokból megszerzett ismereteket, s „a legszélesebben értelmezett történeti rekonstrukcióban felhasználható adatokat szolgáltatnak”.⁴⁹

Bár a történeti ikonográfia mind külföldön (*historische Bildkunde*), mind nálunk csak a 20. század első felében vált önálló diszciplínává, a vizuális források gyűjtésével, hitelességük kérdésével már jóval korábban találkozunk. „E cím alatt adandunk régi magyar arcképeket, a mint azok eredeti példányait e ezélra meg fogjuk szerezhetni. A hitelesség és hűség itt inkább leendő vezérfonalunk, mint a teljesség; azért p. o. jelenleg sem adjuk Mátyás királyunk minden ismert arcképeit; mert többnek, mint a mennyit idézünk, jelenleg nem vagyunk birtokában” – olvashatjuk például Henszlmann Imre I. Mátyás király egykorú arcképeit ismertető, 1861-es tanulmányának címmagyarázatában.⁵⁰ A későbbi történeti ikonográfia egyik eleme is megjelenik már Henszlmann írásában: fontosnak tartja a Mátyás király külsejéről fennmaradt korabeli leírások összevetését a képi forrásokkal. Úgy véli, hogy Antonio

Bonfini és Galeotto Marzio ismertetése közül az utóbbi lehet a hitelesebb, „mert kevésbé hízeleg”.⁵¹ Megkérdőjelezi a magyar vezérek és uralkodók ábrázolásait a 19. század végéig meghatározó *Mausoleum* (1664) portréinak (499. kép) hitelességét: az album „képei minden kritika nélkül összehalmozvák; mert látjuk ott Attilának és még Attila előtt is élt vezérek hű másait”.⁵² Magyarországi látképeket gyűjtött össze 1880-ban megjelent katalógusában⁵³ Bubits Zsigmond.

A képi források hitelessége iránti növekvő igényt jelzik azok a sorok, amelyek Madarász Viktor *Zrínyi Ilona a vizsgálóbíró előtt* című festményének 1863-as bírálatában olvashatók: „Midőn végre nem igen mesz-sze multból veszünk tárgyat, s az ebben szereplő személy hiteles arcképeit bírjuk, tán nem tulságos követelés, hogy a művész azokhoz tartsa magát. Hogy ezt Madarász nem tette, mentségére szolgál a hazától távolléte, hol tán csak nagy nehézséggel juthatott volna azok birtokába.”⁵⁴ A Parlament szobrászati díszítésének elkészítésekor is – mint a II. Lajos szobrával foglalkozó részben látni fogjuk (567. kép) – az ábrázolások történeti hűségét felügyelő bizottságot hoztak létre.

Részben a hazai történelem eseményeit, kiemelkedő személyeit bemutató hiteles ábrázolások összegyűjtésének szándéka volt – nyugat-európai példák nyomán⁵⁵ – az indikátora a Magyar Történelmi Képcsarnok⁵⁶ létrehozásának is. Az arcképcsarnok 1882-ben írók és képzőművészek által készített tervezete⁵⁷ szerint a gyűjtés főbb szempontjai az ábrázoltak történeti jelentősége, a műalkotás kvalitása, illetve viselettörténeti forrásértéke lennének, úgy vélték ugyanakkor, hogy üdvösebb lenne, ha a nemzeti panteont a gyenge minőségű egykorú ábrázolások nyomán kortárs festők által készített kiváló munkákból állítanák össze.⁵⁸ Pulszky Károly, az Országos Képtár igazgatója üdvözölte ugyan a javaslatot, de – elvetve a tervezet panteon gondolatát – úgy vélte, hogy nem a történeti személyeknek „az eredeti vonások modern képzelet elferdítette” portréit⁵⁹ kellene gyűjteni, hanem „a nemzeti viselet történetének emlékeit, törté-

netünk nagy alakjainak egykorú hiteles képmásait”,⁶⁰ fontosabbnak tartva a hitelességet és az ábrázolt személy vagy esemény történeti jelentőségét a művészi kvalitásnál.⁶¹

Trefort Ágoston vallás- és közoktatásügyi miniszter a szervezéssel Pulszky Károlyt bízta meg. Az új gyűjtemény létrehozásával foglalkozó 1884-es királyi leirat után 1886-ban az ő rendezésében nyílt meg a Várkertbázárban a részben a Nemzeti Múzeum festményeiből és szobraiból, illetve a múzeum könyvtárának metszetanyagából összeválogatott Történelmi Képcsarnok első kiállítása. Az anyagot nem sokkal később az épület vizesedése miatt az országos kiállítás volt képzőművészeti pavilonjába, a városligeti múcsarnokba szállították át, ahol 1894-ben újabb kiállítás nyílt meg. 1907-ben a Magyar Tudományos Akadémia harmadik emeleti képtártermeiben rendezték meg a harmadik bemutatót, ahonnan az Országos Képtár anyagát már korábban átvitték a Szépművészeti Múzeum új épületébe.⁶² 1934–1935-ben a Történelmi Képcsarnok gyűjteményét önálló osztályként szervezetileg az Országos Magyar Történeti Múzeumhoz (a korábbi és későbbi Magyar Nemzeti Múzeumhoz) csatolták, bár a műalkotások csak az 1940-es évek óta vannak ott, a Szépművészeti Múzeumba került szoboranyag és a Nemzeti Múzeum Éremtárában elhelyezett érmek kivételével.

A történeti ikonográfia – nála: képkutatás, képtörténet – első hazai ismertetője, Baráth Tibor 1935-ben bemutatta a korabeli külföldi törekvéseket, amelyeket a történettudományok 1928-ban Oslóban tartott hatodik nemzetközi kongresszusán tárgyaltak meg. Míg a hagyományos művészettörténet számára – írja – a kizárólagos értékmérő a kvalitás volt, az új kutatási irányzat képviselőinek a történelmi tartalom a legfontosabb, „aminek értékét a mesteri kifejezés fokozhatja ugyan, de elvileg nem befolyásolja. A képtörténész pl. a merő fantáziaképeket, rejtseken magukban bármekkora esztétikumot, esetleg semmire sem fogja használni. Számára a legszebb kép is értéktelen, ha a törté-

neti valóságot rosszul tükrözi. A képkutatást tehát a műtörténettől a célkitűzés rendkívül élesen elválasztja.”⁶³ Bár a képkutatás célkitűzése azonos a történettudományával (hiteles történeti kútfők felkutatása és vizsgálata), attól eltérő módszertana éppoly „különállást biztosít e tudományágnak az általános történetágai közt, mint pl. a zenetörténetnek vagy archeológiának saját módszere”.⁶⁴ A képi források hitelességi fokának megállapításához például szükség van speciális művészettörténeti ismeretekre arról, „hogyan a kortársak milyen mértékben szokták ábrázolásaikkal a valóságot megközelíteni”.⁶⁵

Baráth a képi forrásokat négy alapvető csoportra osztja: személyek, tájak és épületek, események és dolgok (tárgyak) ábrázolására. Az eseményeknél hitelességük „meghatározásában különösen nagy szerepet játszanak az írott kútfők, elsősorban azok döntenek el, vajon a képek a lepergett történeti eseménynek valóban a lényeges mozzanatát örökítették-e meg. A tapasztalat azt mutatja, hogy a csataképek pl. nem annyira a csata tényleges lefolyását, mint inkább a korban szokványos harcmódot tükrözik. Egyes végbevitt hőstetekről a címereslevelek rajzai tanulságosan értesíthetnek bennünket.”⁶⁶ A hazai képkutatás feladatai közé sorolja a történeti szemléletnek a gyűjteményekben való érvényesítését is: „De kiforrott gyűjteményt, hacsak lehet, ne bolygassunk meg. Az anyagot a képkutatás számára inkább a felvételezés útján tegyük hozzáférhetővé. Meglévő, tisztán művészettörténeti felvételezéseinkhez csatoljunk történeti mutatókat. Az ezután készítendő felvételezéseinket pedig többé ne egyoldalú művészettörténeti szempontból készítsük el.”⁶⁷ Baráth hangsúlyozza a művészettörténeti kutatásban addig elhanyagolt terület, a „török kori ábrázolt kútfők” (azaz a 16–17. századi alkotások) vizsgálatának fontosságát is.⁶⁸

A történeti ikonográfia alapjainak hazai megszilárdításában úttörő szerepet vállaló Vayer Lajos tagja volt az 1930-as évek új történetírói nemzedékének, amely már nem követte szigorúan a korábbi ideologikus tör-

téneti konstrukciókat, nemzet- és jellemanalíziseket, helyette inkább a „tisztá tárgyyszerűség” valóságtisztelete felé fordult. „A tudományos életben a dolgok reális számbavételét, a realista szakszerűséget, pártatlanságot tűzték ki célul maguk elé.”⁶⁹ Vayer Lajos Pázmány Péter ikonográfiájával foglalkozó, 1935-ös tanulmányában hangsúlyozza, hogy „történeti forráson a fogalom legextenzívebb értelmezésében mindazt értjük, ami a történelmi élet szellemi rekonstrukciójához, egyszerűen kifejezve a múlt lehető legtökéletesebb rekonstrukciójához anyagot szolgáltat. A történeti forrás értékét felhasználhatósága, azaz ennek főkritériuma: a forráskritika segítségével megállapított hitelessége, belső és külső autenticitása adja meg.”⁷⁰ Ennek szellemében az írott forrásokkal egyenértékűek a régebbi korokból származó, történeti vonatkozást tartalmazó, a korábbi történetírásban szinte teljesen figyelmen kívül hagyott képi ábrázolások is. A vizuális emlékek „történeti forrásértékét hitelességük, autenticitásuk szabja meg, melynek megállapítása, azaz a történeti ikonográfiai forráskritika, a sajátos anyag összegyűjtésére, elrendezésére és feldolgozására kialakult sajátos módszernek legjelentősebb feladatát alkotja.”⁷¹

A kutatás számára legfontosabb három forráscsoportot a történeti személyek, események és helyek ábrázolásai jelentik. Az arcképek hitelességének megítélésénél szigorú kritériumokat állít fel: csak a természet után készült portrék tekinthetők autentikusnak, vagyis ha az ábrázolt modellt ült a festőnek, vagy a művész emlékezetből készítette el a képmást. Általánosságban ugyan az egykorú portré akkor is hitelesebb, mint a későbbi portrék, ha a művész nem látta az ábrázoltat, de ha a későbbi arckép előképe egy autentikus eredeti volt, az hitelesebb, mint az egykorú, de nem természet után készült kép. A későbbi, de autentikus előképre visszamenő portré abban az esetben, ha az előkép elveszett, elsőrendű fontosságúvá válik (ahogy azt – teheti hozzá a mai szerző – például Paolo Giovio [Paulus Iovius] később ismertetett reneszánsz arcképgyűjteménye esetében láthatjuk). A tör-

téneti ikonográfiai kutatást segíthetik az ábrázoltak külsejére, karakterére vonatkozó egykorú írott források,⁷² amelyeket már Henszlmann Imre is felhasznált 1861-es Mátyás-ikonográfiájában.⁷³

Vayer 1938-ban megjelent tanulmányában is hangsúlyozza, hogy korábban a „történeti képzelet alapjaiból, munkájából és eredményeiből hiányzott [...] a szemléletesség, és a szemléletességnek megértető, megérzékelítő és meggyőző ereje”,⁷⁴ amely csak az írott és képi források együttes feldolgozásával érhető el. Ez teremtette meg „a legmodernebb történeti segéd-, helyesebben résztudományt, a történeti ikonográfiát, mely az ábrázolt források anyagának felkutatásával, összegyűjtésével és feldolgozásával lehetővé teszi az írott és ábrázolt források együttes kiaknázásán alapuló szemléletes történeti rekonstrukciót”.⁷⁵ Míg a korábbi történetírás óvakodott felhasználni a képi forrásokat, a 19. század utolsó évtizedeinek történeti munkáiban „hamis szemléletességgel” találkozunk: a régebbi korokat meglevenítő fantáziaképekkel, az egykorú és a későbbi ábrázolások reflektálatlan együtt szerepeltetésével, a történeti helyek, események 19. századi stílusú, szemléletű megrajzolásával.⁷⁶ Még veszélyesebbnek és megtévesztőbbnek tartja azoknak a képeknek a közlését, amelyek régebbi korokból származnak ugyan (Képes Krónika, Thuróczy-krónika, Schedel-féle Világkrónika), de a keletkezésük előtt akár több száz évvel történt eseményeket (például a honfoglalást vagy a tatárjárást) „illusztrálnak”, hiszen ezek éppúgy képzeleti ábrázolások, mint a 19. századi történeti festmények, ám régiségük miatt – az esemény korához képest kisebb a kronológiai szakadék – a szemlélő hitelesnek, autentikusnak tarthatja őket. A korábbi rossz gyakorlattól való elhatárolódás erőteljes szándéka fogalmazódik meg a szigorú korlátozásban: „Tudományos történeti műben mindenk előtt csak történeti ikonográfiai úton megállapított hitelességű ábrázolt forrást közölhetünk”,⁷⁷ pontos adatokkal, a szöveg megfelelő helyén. A történeti ikonográfia ugyanakkor – hangsúlyozza – sokat kö-

szönhet ennek az időszaknak, hiszen a szerzők és a szerkesztők sok egykorú, addig nem ismert képi forrást gyűjtöttek össze és adtak közre.⁷⁸

Bírálatának aktualitását jelzi, hogy ennek a 19. századi gyakorlatnak a továbbélésére a kutatás még egy 1933-ban megjelent könyvben is rámutat. Kampis Antal Varjú Elemér magyar várakat ismertető munkájáról írt recenziójában hangsúlyozza, hogy „a fényképfelvételek mellett a rekonstrukció szempontjából elsőrendű fontosságúak a régi metszetek közlése, melyek a ma már romjaiban heverő vagy átépített, agyon restaurált várakat megközelítő eredetiségükben, eleven életükben tüntetik fel [...] de hogy ezeket a metszeteket a XIX. századi fametszők többé-kevésbé torzító és hamisító interpretálásában lássuk, ez ellen tiltakoznunk kell. Már pedig V.[arjú] könyvében ezzel találkozunk. Ugyanígy helytelenítjük a Dörre-féle, valamint egyéb kezektől származó s múlt századi hamis romantikát tükröző rajzok, akvarellek céltalan közlését is. E rajzok és festmények, mint önálló műalkotások nagyon alacsony színvonalat képviselnek s még a maguk idejében is legfeljebb efemer igényű képesújságokat elégíthettek csak ki, így vajmi kevésbé alkalmasak egy műemlék ismertetés illusztrálására 1932-ben.”⁷⁹

Az új diszciplína szempontjainak és fogalmainak szükségszerű képlékenysége utal ugyanakkor például, hogy Vayer Lajos 1940-ben már megengedőbben értelmezi a képi források hitelességét. A Történelmi Képcsarnok⁸⁰ metszetgyűjteményében az „ábrázolások tárgya mind magyar történeti vonatkozású: a magyar történelemben szerepet játszott »történeti« személyek, események, helyek, viseletek és más művelődéstörténeti »tárgyak« képei. Az ábrázolások részben az ábrázolt tárggyal egykorúak, részben később keletkeztek, azonban mind már történeti forrássá vált »autentikus dokumentumok«.”⁸¹ 1938-as tanulmányában is hangsúlyozza, hogy bár a 19. századi festők történeti forrásérték nélküli alkotásainak szerepeltetése a történeti munkákban „hamis szemléletességet” hoz létre, ezek a történeti festmények „értékes források egy-

részt a hisztorizmus korának művészettörténetével vagy általános történetiszemléletével foglalkozó kutató számára, másrészt az ábrázolt történeti esemény, hely, személy, tárgy szellemtörténeti fogalmának fejlődéstörténetét feldolgozó történész, irodalomtörténész vagy művészettörténész számára”.⁸² Ezzel a szemlélettel egyébként már Baráth Tibor 1935-ös programadó írásában is találkozunk: „Ha az ábrázolt emlék konkrét és elvont történeti állítása, azaz tartalma időbelileg és helyileg egyaránt hiteles, akkor – az eredeti példány esetében – [...] elsőrendű kútfővel állunk szemben. Ha a kútfő állítása az idő és a hely szempontjából nem bizonyult hitelesnek, még mindig tartalmazhat történeti felvilágosítást, ha nem is arra, amit ki akar fejezni. Ilyen kútfőt másodrendű kútfőnek nevezünk.” Ez utóbbiakból „a forrás keletkezésének idejére vonatkozó történeti igazságot tudhatunk meg. E képek pl. szólhatnak kivitelezésük korának vallásos életéről és pontosabbá tehetik a renaissance lelkivilágára vonatkozó eddigi ismereteinket”⁸³ – írja a reneszánsz időszakában készült Attila-képmások és Jézus-szobrok kapcsán.

Szükség is volt a történeti ikonográfia kutatási területéhez sorolható műtárgyak körének kibővítésére, hiszen ha csak az egykorú, biztosan hiteles ábrázolásokkal foglalkoznánk, nemcsak a Történelmi Képcsarnok anyagának nagy részét helyezhetnénk a kutatáson kívülre, hanem lehetetlenné válna az ábrázolások szemléletében koronként bekövetkező változások bemutatása is.⁸⁴ Ezzel a – jelen könyvben is követett – szemlélettel találkozunk Rózsa György 1973-ban megjelent, a 17. századi magyar történetábrázolást bemutató munkájában is: „A megörökített esemény lehet egyidős a műalkotással. A szemtanú-művész abban a helyzetben van, hogy autentikus, történeti forrásként használható ábrázolást alkothat. Bármilyen fontosak is a történeti múlt rekonstrukciójában a hitelesség követelményeit kielégítő ábrázolások, mi most a velük foglalkozó résztudomány, a történeti ikonográfia szempontjait csak részben fogjuk érvényesíteni... A ké-

sőbbiekben a történelmi kompozíciókat mint a keletkezés kora történetfelfogásának kifejeződéseit kívánjuk vizsgálni, tehát forrásértéküket nem a téma, az ábrázolt esemény, hanem a keletkezési kor rekonstrukciójánál fogjuk felhasználni.”⁸⁵

A korábbiaknál tágabb keretek közé helyezte a történelmi ikonográfiai kutatást Cennerné Wilhelmb Gizella is a Zrínyi család ikonográfiájának⁸⁶ összeállításakor: munkájában „a kortárs ábrázolások mellett a hitelesség szempontjainak nem megfelelő, történelmi forrásként nem használható, viszont a kép teljességéhez kétségtelen szükséges, művészettörténelmi szempontból nagy fontossággal bíró későbbi művek is megtalálhatóak”.⁸⁷ Úgy tűnik, át kell gondolnunk Vayer Lajosnak azt az 1938-as meghatározását is, amely szerint az „illusztráció olyan rajzolt, festett, metszett vagy nyomtatott kép, mely sohasem áll önmagában, hanem mindig írott vagy nyomtatott szöveg értelmezésére szolgál”,⁸⁸ hiszen a 15–16. században például – mint látni fogjuk – a könyvillusztrációk gyakran csak hangulati vagy díszítő elemek voltak, ugyanazt a jelet, csataképet, akár portrét nemcsak egy könyvben tettek közzé többször is, hanem különböző, alkalmanként teljesen eltérő témájú kiadványokban is szerepeltették.

A Történelmi Képcsarnok gyűjteménye – részben vezetőik, munkatársaik (Vayer Lajos, Rózsa György, Cennerné Wilhelmb Gizella, Galavics Géza) munkásságának köszönhetően – „a magyar történelmi ikonográfiai kutatás és a képes ismeretterjesztés legjelentősebb hazai központja”.⁸⁹ A történelmi ikonográfiai kutatás az elmúlt majdnem száz év alatt nálunk is túllépett a diszciplína eredeti céljából kitűzött „hitelességvizsgálaton”, fentebb említett jeles képviselői munkássága révén számos új elméleti szemponttal és gyakorlati módszerrel bővült. Kiemelt figyelmet kapott a történelmi ábrázolások reprezentációs és propagandafunkciójának, politikai kontextusának, egyes motívumok (akár portrék) előképszerpének, vándorlásának, újrafelhasználásának a vizsgálata. A híres történelmi személyek portréinak összegyűjtése



1. kép. Joachim Patinier követője: *A paviai csata*, 1530 k.

mellett jelentős eredmények születtek a látképek, eseményábrázolások és történelmi festmények kutatásában, s a történelmi ikonográfia fontosságára világított rá néhány jelentős kiállítás is (Főúri ősgalériák, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1988; A középkori magyar királyok arcképei, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 1996; Szent Imre 1000 éve, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2007; István, a szent király, Szé-



kesfehervár, Székesfehervári Egyházmegyei Múzeum, 2013).

Csataképek, hadifestők a 16. század első felében

Bár a mohácsi csatát megelevenítő, az eseménynél évtizedekkel később készült török miniatúrák között vannak olyanok, amelyek viszonylag pontosan mutat-

ták be a két sereg hadrendjét, feltehetően ezek sem helyszíni vázlatok, hanem írott források alapján készültek.⁹⁰ A 16. század első felében pedig már nem volt ritka, hogy a jelentősebb csatákat, várostromokat képzőművészeti alkotásokon is megörökítették. Az 1525-ben a későbbi német-római császár, V. Károly és I. Ferenc francia király csapatai között lezajlott, V. Károly győzelmével és a francia uralkodó fogságba esésével végződött paviai csata eseményeit például – a győztes rendkívül erőteljes reprezentációs és propaganda-törekvéseinek részeként – festményeken (1. kép),⁹¹ sokszorosított grafikai alkotásokon,⁹² emlékérmén,⁹³ iparművészeti tárgyakon,⁹⁴ illetve Habsburg Mária későbbi brüsszeli udvari festője, Bernard (Barent, Barend, Bernaert, Bernart) van Orley tervei nyomán 1525 és 1531 körül készült, hét darabból álló pompás falikárpit-sorozaton⁹⁵ is megjelenítették (2. kép). Ez utóbbin, amely az V. Károly által birtokolt kárpitok közül – az uralkodónak majdnem százdarabos gyűjteménye volt – elsőként ábrázolt kortárs eseményt, az előtérben feltűnő részletgazdag, narratív csatajelenetek mellett a hadi események topografikus-analitikus szemléletű bemutatásával, illetve hiteles portrékkal is találkozunk. A könnyen mobilizálható falikárpitok propagandafunkcióját jelzi, hogy 1556-ban a Gaspard de Coligny admirális által aláírt békekötéskor Brüsszelben a paviai csatát ábrázoló falikárpittal díszítették a falat, hogy emlékeztessék a franciákat korábbi megalázó vereségükre.⁹⁶

A Bécszet az oszmán hadakkal szemben sikerrel védelmező Niklas von Salm hadvezér mészkö tumbáját díszítő, grafikai előképek nyomán készített 12 csatajelenet közül kettő a város 1529. évi ostromát örököltette meg. Az 1548 előtt I. Ferdinánd megrendelésére talán Loy Hering által faragott síremlék többi jelenete – köztük Pavia 1525. évi ostromáé – a hadvezér korábbi sikeres csatáit mutatta be. A Bécs ostromát ábrázoló két relief topográfiai hűséggel örököltette meg a korabeli épületeket és eseményeket: „A keskeny oldali dombormű közepén az öreg Kärtner-torony [Kärtner-



2. kép. Bernard van Orley tervei nyomán:
A paviai csata, 1531–1525 k.

turm] két oldalán az aknáktól megrongált városi fal maradványai láthatók, amelyek éppen ostrom alatt állnak. A Szent Istvántól [Szent István-bazilikától] balra a vár a sarokbástyaival, az előtérben a félig szétrombolt elővárosok.”⁹⁷ (3. kép.) Az egykor a Dorotheerkirche kórusának közepén álló tumba 1879 óta a Votivkirchében (Taufkapelle) található.⁹⁸

Buda 1541–1542. évi ostromait⁹⁹ három egykorú sokszorosított grafikai ábrázolás örökítette meg.¹⁰⁰ Erhard Schön Nürnbergben készült fametszete, amelyet „Hans Sachs párrímes verse” egészített ki,¹⁰¹ azt az ostromot ábrázolta, amelynek során 1541 májusa és augusztusa között I. Ferdinánd csapatai Wilhelm von Roggendorf vezetésével próbálták elfoglalni az I. (Szapolyai) János özvegye, Jagelló Izabella és Fráter György által birtokolt budai várat (4. kép). A metszet nemcsak a város látképét – benne a „topográfiailag hiteles helyen ábrázolt és feliratokkal azonosított”¹⁰² templomokat – örökítette meg, hanem egyfajta narratív előadásmódban az ostrom fontosabb eseményeit, illetve az ostromkészületeket is: a metszeten feltűnnek „a Madárhegy oldalában felállított, a várat lövő ágyúállások, a fővezéri sátor a Madárhegyen (der von Rogendorff Hauptmann) [...], a Zsidó kapu és a palota előudvara közötti leomlasztott és palánkkal újjáépített várfal (die Maur ist abgeschossen und ein Zaun darmb gemacht) az ostromlétrákkal és a fal alatt heverő halot-

takkal [...] valamint az Ónos szigeti, török hajókat lövő és elsüllyesztő ágyúállás.”¹⁰³

A sikertelen budai ostrom befejezése után néhány nappal török kézre került várat 1542-ben nemzetközi keresztény sereg próbálta – ismét csak eredmény nélkül – visszaszerezni. Az ostromról a nürnbergi Virgil Solis fametszetet, a páрмаi születésű Enea Vico pedig rézmetszetet készített.¹⁰⁴ Virgil Solis az előtérben a keresztény sereg táborát, a középtérben a II. Joachim brandenburgi őrgórf által vezetett katonai erők hadrendjét, míg a háttérben a budai látképet jelenítette meg.¹⁰⁵ Enea Vico metszetén (5. kép) hangsúlyos ábrázolást kapott a törökök által „a pesti városfal északnyugati saroktornya és a budai vízirondella között”¹⁰⁶ kifeszített dunai zárólánc, amely egy, az ostromot ábrázoló 1546-os török miniatúrán is szerepel.¹⁰⁷

Ismert volt a korban a hadifestők, hadiművészek¹⁰⁸ fogalma is. V. Károly 1535. évi tuniszi hadjáratához például csatlakozott Jan Cornelisz Vermeyen festő, aki előrajzokat készített egy 12 darabból álló, a négy hónapos hadjárat legfontosabb eseményeit bemutató, Bernard van Orley említett paviai képsorozata hatását jelző, reprezentatív falikárpit-sorozat szövésehez.¹⁰⁹ A tuniszi hadjárat jelentős 16. századi képzőművészeti reprezentációját nemcsak a falikárpitokról készített számos másolat – köztük az, amelyiket a sorozatot megrendelő Habsburg Mária az eredetinel kisebb méretben készíttetett el a brüsszeli szövőműhelyben –



3. kép. Bécs 1529. évi ostroma Niklas von Salm tumbáján, 1530–1533



4. kép. Erhard Schön: *Buda 1541. évi ostroma*, 1542

jelzi, hanem az is, hogy eseményei sokszorosított grafikákon, ötvöstárgyakon, festményeken is feltűnnek.¹¹⁰ Az V. Károly hadvezéri képességeit, stratégiai kiválóságát is bemutatni hivatott falikárpitokon ábrázolt jeleneteket Frans Hogenberg sokszorosított grafikákon tette népszerűvé (6. kép).¹¹¹ Néhány munkáján ugyanakkor Hogenberg a falikárpitoktól eltérő kompozícióval mutatta be az eseményeket.¹¹²

Mind a paviai csatáról, mind a tuniszi hadjátról készült falikárpit-sorozat tervezői törekedtek az események pontos ábrázolására, a korabeli hadifelszerelések bemutatására, a topográfia, a városképek, a tájképek, a portrék hitelességére. A tuniszi hadjáratot ábrázoló falikárpit-sorozat például fontos történeti

forrást jelent az események rekonstruálásában, annak ellenére, hogy a bemutatott eseményeket tendenciózusan válogatták össze (vagy hagyták ki őket), annak érdekében, hogy a császár győzelmét a legdicsősebbként és a legkeresztényibbként mutathassák be.¹¹³

Helyszíni beszámolókkal az Oszmán Birodalom történetírásában is találkozunk: „Számos török krónika úgy született meg, hogy az udvari történész, történetíró szemtanúja lehetett a leírt eseményeknek. Feljegyzéseik komoly forrásértéket képviselnek, amelynek hitelességét még csak emeli, ha illusztráló művész helyszíni működésével párosul.”¹¹⁴ Az 1566. évi szigetvári győzelem utáni államtanácsot ábrázoló miniatúrán például feltehetően az udvari történetírók

5. kép. Enea Vico: *Buda ostroma*, 1542



6. kép. Frans Hogenberg: *A tuniszi hadjárat*, 1574–1578





is szerepelnek (7. kép).¹¹⁵ Az 1566. évi hadjárat eseményeit – Szigetvár elfoglalását, I. Szulejmán halálát – bemutató másik kézirat [*Nüzhëtü’(l-esrârî’)-l-ahbâr der Sefer-i Sigetvar*]¹¹⁶ illuminátora nagy valószínűséggel részt vett a hadjáratban. Az aprólékos realizmussal megfestett képek nemcsak az ábrázoltak kulturális-identitásbeli különbségeit hangsúlyozzák, hanem fiziognómiai sajátosságait is bemutatják.¹¹⁷

Hangsúlyozni kell természetesen, hogy a történeti események – köztük a csaták, ostromok – teljesen hiteles, pontos megismertetésére semmilyen narratív előadásmód (szemtanú beszámolója, irodalom, képzőművészet, történetírás) nem alkalmas, hiszen a narrátor elbeszélői pozíciójából mindig a megrendelő elvárásai, propagandacéljai, a politikai, ideológiai környezet befolyása vagy a saját szubjektív nézőpontja alapján mutatja be a történéseket. Egyes elemek kiemelésével, mások elhagyásával vagy háttérbe szorításával befolyásolja, manipulálja a befogadóban kialakuló képet, s igaz ez a látszólag objektivitásra törekvő fényképek és dokumentumfilmek készítőire is.¹¹⁸ A mohácsi csata esetében számolnunk kell „a nem feltétlenül szerencsés forrásadottságok”-kal is: a hézagos, sokszor egymásnak is ellentmondó források nemcsak megnehezítik, hanem lehetetlenné is teszik az esemény „hiteles elbeszélését”.¹¹⁹ Arra azonban van lehetőség, hogy a forráskritika segítségével összevessük a korábbi nézőpontokat egymással, illetve a saját

korunkéival, s megpróbáljuk az egykori történeti valóság minél több részletét megismerni. A történettudomány természetesen a „tények” mellett a „fikciókat” is haszonnal kutathatja a politikai és társadalmi változások vizsgálatakor és interpretálásakor.¹²⁰

A mohácsi csatához kapcsolódó kortárs és későbbi ábrázolások elemzésekor a fentiekkel szemben elsősorban nem a hitelesség elemeit, hanem a műalkotások reprezentációs és propagandafunkcióját, szöveggörnyezetét, előképeit és hatástörténetét, a korabeli tömegkommunikációban betöltött szerepét stb. tudjuk értelmezni. Az ábrázolásokon eltérő megrendelői, művészi vagy kiadói stratégiákkal találkozunk. A mohá-



7. kép. Államtanács korabeli ábrázolása az 1566. évi szigetvári győzelem után



8. kép. Gentile Bellini:
II. Mehmed, 1480

csi csatáról közvetlenül az események után született német nyelvű hírleveleket díszítő illusztrációk többsége még nem a csatát

vagy annak helyszínét mutatta be, hanem a katonai zsánerképek műfajához tartozó, sokszor felhasznált, a témához csak lazán vagy egyáltalán nem kapcsolódó fametszet volt. A második csoportba tartozó ábrázolásokon olyan, a korban népszerű képi toposzokkal (például a keresztény nehézlovasság és az oszmán könnyűlovasság összecsapása) találkozunk, amelyek a korabeli szemlélő számára tartalmi vagy szimbolikus kapcsolatot mutattak a csatával. A műalkotások harmadik csoportja – a 19. századi történeti festészetet is beleértve – a történeti források, leírások alapján próbálta meg egyfajta korlátozott hitelességgel a legpontosabban rekonstruálni az eseményeket, vagy azok egy-egy részletét.¹²¹

A mohácsi csatával foglalkozó ábrázolások vizsgálata lehetővé teszi az esemény koronként változó értelmezéseinek bemutatását, ahogy az is tanulságokkal szolgálhat, hogy melyik időszakban mennyi figyelem irányult felé. A mohácsi csata a hazai költészetben Ti-

nódi Lantos Sebestyén rövid említésén kívül (Erdéli história, 1553) Liszti (Listi) László 1653-as *Magyar Márs...* című eposzáig

nem jelent meg, s „folyamatosnak tekinthető irodalmi hagyományról [...] csak a 18. század utolsó harmadától kezdve érdemes beszélni”.¹²² Bár a képzőművészetben mind Mohács, mind II. Lajos emléke folyamatosabban volt jelen, a hozzájuk kapcsolódó műalkotások a 18. század első feléig jórészt külföldön, többnyire külföldi megrendelésre születtek, beleértve a 17. század végi felszabadító háború győzelmeit ünneplő, az 1526. évi mohácsi csatára vonatkozó utalást tartalmazó műveket is. Kivételt éppen Liszti László *Magyar Márs...* című, Pozsonyban kiadott eposza jelent, amelynek címlapján alig felismerhető jelenetként szerepel a mohácsi csata ábrázolása (187. kép). II. Lajos portréinak többsége is – kivéve néhány hazai címereslevél miniatúráját – a magyar és a cseh uralkodókat bemutató sorozatok részeként külföldön jelent meg, beleértve a magyar megrendelésű, de Nürnbergben napvilágot látott *Mausoleum* (1664) képmását is (499. kép). Hasonlóságot fedezhetünk fel abban is, hogy a 18–19. századi hazai

Mohács-ábrázolások az irodalmi alkotásokhoz hasonlóan különböző narratívákat, értelmezéseket jelenítettek meg: a Habsburg-házzal való történelmi kapcsolat előnyeit éppúgy hangsúlyozhatják általuk, mint a nemzeti függetlenség elvesztése feletti gyászt.

Az Oszmán Birodalom és Európa ellentmondásos kapcsolata

A 16–17. századi európai törökkép vizsgálata rávilágít arra, hogy nem állja meg a helyét az a korban gyakran hangoztatott, a közvetlen katonai fenyegetés miatt természetesen kialakult nézet, amely az Oszmán Birodalmat az európai kultúrától teljesen idegen, azt nem értő, ezért szétrombolni akaró, műveletlen, bár bár hatalomként határozta meg.¹²³ Az oszmán uralkodók a 15. század végétől kapcsolatba kerültek az európai kultúrával¹²⁴ – elég, ha a II. Mehmed udvarában 1479–1481 között portréfestőként tevékenykedő Gentile Bellinire (8. kép)¹²⁵ vagy a szultán Costanzo da Ferrara,¹²⁶ illetve Bertoldo di Giovanni által készített éremportréjára¹²⁷ utalunk. Utóbbi hátlapján egy reneszánsz diadalmenet részlete mellett a *Trapesunty, Gretie, Asie* felirat is szerepel, utalva II. Mehmed katonai sikereire (9. kép). Közismert, „hogy a Konstantinápolyban nem járt Tiziano festette Szulejmán, Hürrem és Szulejmán lányának legszebb portréját” (10. kép),¹²⁸ míg V. Károly hadifestője,

Jan Cornelisz Vermeyen 1536 körül Mulay Ahmadról készített rézkarcot, amelyen a turbános berber mellképének háttérében antik romok és közelharc-jelenetek tűnnek fel.¹²⁹ Ágoston Gábor ugyanakkor hangsúlyozza, hogy a bizánci hagyományokat részben folytató, az európai kultúra és az ókori görög művelődés iránt érdeklődő oszmán szultánok nem voltak reneszánsz fejedelmek, céljuk nem az európai



10. kép. Másolat Tiziano Vecellio festményéről: I. Szulejmán, 1530 k.

kultúrával való azonosulás, hanem a „török–iráni és iszlám minták alapján kiépített egyetemes monarchia létrehozása volt”.¹³⁰ Nagyrészt ezt szolgálta – mint az *Oszmán–török miniatúrák* című fejezetben látni fogjuk – a birodalom fénykorában, a 16. században virágkorát élő udvari művészközösség államilag támogatott és ellenőrzött tevékenysége is.

Az Oszmán-dinasztia szultánjai „Konstantinápoly elfoglalása (1453) óta Róma örökösének (a »Harmadik Róma« urainak) tekintették magukat, s már II. (Hódító) Mehmed a római egyetemes világbirodalom feltámasztását tűzte maga elé célul”.¹³¹ Az oszmánok legitimációs törekvéseinek része volt, hogy „úgy helyezték el magukat – az antikvitástól örökölt Nyugat–Kelet bináris oppozíciót kifejező görög–trójai mondanokör metaforájában –, hogy adaptálták Rómának



9. kép. Bertoldo di Giovanni: II. Mehmed, 1480. Az érem hátlapja

és Bizáncnak azt az ideológiáját, amely szerint Bizánc, mint Róma örököse, a trójaiakra mint Róma előzményére, »anyavárosára« tekintett. Ebben a Trójától (Aeneas) Rómán át Bizáncig logikusan meghúzható »mitologikus« genealógiában a törökök anakronisztikus módon önmagukat a kis-ázsiai trójaiak leszármazottjaiként kezdték látni, s ezt az önpozicionálást görögellenességük is erősítette. Mehmed tíz évvel Konstantinápoly ostroma után egy hadjárat során leterít az útvonaláról, hogy Trója romjaihoz, Achilles és Ajax nyugvóhelyéhez zárandokoljon, csakúgy, mint egykor a római császárok tették.”¹³² „A magát Constantinus és Justinianus örökében látó, az uralkodásra gondos tanulmányokkal készülő, több nyelven beszélő és író/olvasó császárok (mint például II. Mehmed és I. Szulejmán) az antik irodalmi örökséget tisztelték és tanulmányozták.”¹³³

Szulejmán európai hadjáratainak az ideológiai háttere is az volt, hogy Konstantinápoly és Róma egyesítésével feltámassza az ókori Római Birodalmat, s „második Nagy Sándorként egyetlen birodalomban fogja össze a világot”.¹³⁴ Nagy Sándor alakjával nemcsak ókori és középkori európai regényes életrajzokban (*Alexanderroman*) találkozunk, hanem iszlám hőskölteményekben is. A legendás görög hadvezér és uralkodó „II. Mehmednek vagy I. Szelimnek éppoly kedves hőse volt, mint I. Szulejmánnak”.¹³⁵ A velencei Biblioteca Marciana őrzi az *Alexanderroman* Taceddin İbrahim bin Hizir Ahmedî által írt oszmán verziójának (*İskendername*) hatvanhat képpel illusztrált példányát (Cod. Or. XC [57]), amelynek egyik lapján (fol. 256r) a török öltözetben Jeruzsálemben

belovagló Nagy Sándort látjuk.¹³⁶ A téma népszerűségét jelzi, hogy a kéziratról számos másolat – köztük három illuminált – készült.¹³⁷

Azt, hogy I. Szulejmán és környezete tisztában volt az európai kulturális hagyományokkal, jól szemlélteti, hogy viláგuralmi terveit¹³⁸ is az európai politikai reprezentáció szimbolikus eszközeinek adaptálásával kívánta a világ tudomására hozni. Miután V. Károly 1530-ban – szintén viláგuralmi tervei (*monarchia universalis*)

manifesztációjaként – Bolognában császárrá koronáztatta magát a pápával, I. Szulejmán 1532-ben velencei ötvösökkel 144 400 dukátért olyan pompás, 50 gyémánttal, 47 rubinttal, 27 smaragddal, 49 igazgyönggyel és egy óriás türkizzel díszített aranysisakot¹³⁹ készíttetett, amelyre az V. Károly által Bolognában viselt koronára, illetve a pápai tiarára egyszerre emlékeztető, tehát szimbolikusán mindkettőt magában foglaló, a már megszerzett Bizánci Birodalmat az egykori Római Birodalommal egyesítő uralmi igényét szimbolizáló díszítést helyeztetett,¹⁴⁰ ahogy azt Agostino Veneziano (Agostino di Musi) rézmetszetén láthatjuk (11. kép).¹⁴¹



11. kép. Agostino Veneziano: I. Szulejmán, 1535

A sisakkorona, amelynek programját Alvise (Lodovico) Gritti, Magyarország velencei származású, oszmán szolgálatban álló kormányzója (1530–1534) állította össze, fontos szerepet játszott azokon az antik hagyományokat követő diadalmeneteken, amelyeket az 1532-es, Kőszegnél megrekedt bécsi hadjárat során az útba eső nagyobb városokban I. Szulejmán tiszteletére rendeztek.¹⁴² A Kőszeg sikertelen ostroma után elvonuló díszes szultáni menet – a baldachinos szultáni

kocsiban ülő I. Szulejmánt, a mögötte lovagló, lándzsájukon levágott fejeket hordozó főtiszteket, illetve a gyalogosan hajtott, rabszíjra fűzött foglyokat – Erhard Schön később ismertető fámetszete is megörökítette¹⁴³ (108. kép). Ezzel a sisakkoronával a fején látjuk I. Szulejmánt egy 1532 körül készített, olasz nyelvű, a szultánnak ajánlott és ajándékozott dicsőítő kézirat¹⁴⁴ néhány miniatúráján (12. kép), amiből Gülru Necipoğlu arra következtet, hogy azt talán Alvise Gritti rendelte meg, s egykor a koronához tartozott.¹⁴⁵

A sisakkorona korabeli európai ismertsége elsősorban Pietro Aretino drámaíró velencei nyomtatványainak köszönhető.¹⁴⁶ Az oszmán hagyományba nem illeszkedő sisak nemsokára elvesztette eredeti ikonográfiai tartalmát – az Oszmán Birodalom (és I. Szulejmán) világuralmi igényének a demonstrálását – feltehetően beolvasztották, drágaköveit újrahasznosították.¹⁴⁷

I. Szulejmán európai reprezentációs eszközöket használt a Bécs elleni 1532-es tervezett ostromhoz kapcsolódó pompás felvonulásokon is, amelyek híre „a nyomtatványok és metszetek révén gyorsan terjedt. Így lényegében a szultán a török birodalmi propaganda szolgálatába állította az imázsgyártás és hírterjesztés hatékony nyugat-európai eszköztárát, a grafikát és a nyomtatást.”¹⁴⁸ A Habsburg Birodalom és az Oszmán Birodalom – éppúgy, mint világuralmi törekvésüket hangoztató imperátorai, V. Károly és I. Szulejmán – valójában nemcsak egymás ellentétei, hanem egymás tükörképei is voltak.¹⁴⁹ Törekvéseik megalapozására mindketten használtak legitimációs technikákat és kulturális arculatformálást, a propaganda azonban leg-

erőteljesebben arra irányult, hogy vallási-ideológiai vezetőkként határozzák meg magukat: V. Károly a kereszténység, I. Szulejmán pedig az iszlám védelmezőjeként és vezetőjeként.¹⁵⁰ Hangsúlyozni kell ugyanakkor, hogy a vallás nemcsak Európában, hanem az Oszmán Birodalomban sem volt az egyedüli mozgatóerő: a bizánci határvidéken vagy Kis-Ázsiában „a szövetségekötést nem korlátozta a vallás”, hiszen muszlimok és keresztények gyakran szöveteztek egymással ellenségeikkel szemben.¹⁵¹

Hangsúlyoznunk kell azt is, hogy azzal a szigorú és hőszi elhatárolódással, ami az európai propagandában az iszlám vallású Oszmán Birodalmat az egységes, egyidentitású keresztény Európa antitéziseként, összeegyeztethetetlen ellentétéként, „össellenségeként” akarta láttatni, csak fenntartásokkal számolhatunk. A két kultúra kényszerű együttélése ennél jóval ambivalensebb, árnyaltabb képet mutat. Az Oszmán Birodalom maga is egy soknyelvű konglomerátum volt, amelynek fővárosában, Konstantinápolyban az európai követek, utazók, kereskedők egy színes, multikulturális közeggel, illetve az antikvitásnak az oszmán felszín alatt meghúzódó tárgyi hagyományával találkoztak.¹⁵² A II. Meh-



12. kép. I. Szulejmán. Miniatúra a *Panegyricus I. Szulejmán szultánhoz* című kéziratból, 1532 k.

med szultán uralkodása alatt fővárossá vált Konstantinápoly már a 15. század végén soknemzetiségű, vegyes vallású város volt, hiszen lakóinak hatvan százaléka muszlimokból, negyven százaléka keresztényekből és zsidókból állt.¹⁵³ A diplomáciai¹⁵⁴ mellett itt volt az Oszmán Birodalom hadászati és logisztikai központja, s az Európából érkező hadmérnökök, ágyúöntők, hajóácsok stb. közreműködése révén „technoló-

giai dialógust” folytathattak a keresztény világgal, hosszú ideig lépést tartva az európai haditechnika és hajóépítés fejlődésével.¹⁵⁵

A gazdasági, kereskedelmi és kulturális¹⁵⁶ kapcsolatok mellett¹⁵⁷ – Velence már Konstantinápoly elfoglalása után egy évvel, 1454-ben kereskedelmi szerződést kötött az Oszmán Birodalommal¹⁵⁸ – az európaiak egy része (például a franciák vagy Szapolyai János és Thököly Imre) időlegesen katonai szövetségre léptek a törökökkel keresztény vetélytársaik ellen.¹⁵⁹ A Habsburgok és a francia királyok közötti harc az európai hegemoniáért „minden mást háttérbe szorított a keresztény világban. Ennek a rivalizálásnak köszönhető, hogy a 16. század elején az Oszmán Birodalom is bekapcsolódott az európai politikai rendszerbe. A kíméletlen harcban álló ellenfelek ugyanis sorra keresték meg az isztambuli udvart, hogy elnyerjék jóindulatát vagy szövetségét az éppen soron lévő ellenséggel szemben. Az egyik első jelentős uralkodó, aki a törökkel való szövetkezést megkísérelte, I. Miksa német-római császár volt.”¹⁶⁰

Részben a Valois–Habsburg politikai rivalizálás akadályozta meg Európa törökök elleni összefogását, hiszen I. Ferenc francia király számára, aki Bécs elfoglalására buzdította I. Szulejmánt, előnyös volt, hogy a törökök elleni kelet-európai harc lekötötte a Habsburg Monarchia katonai erejének egy részét.¹⁶¹ V. Károly törekvése, hogy összeurópai harcot indítson a törökök ellen, nemzetközi szinten elsősorban a Habsburgok és a franciák közötti, birodalmi szinten pedig a centralizáló császári és a föderális rendi elemek közötti érdekelentéteken bukkant el. Ezekkel a gátló tényezőkkel már a kortársak is tisztában voltak, ahogy azt egy török rab-ságból megszökött fogoly úti beszámolójának V. Károlyhoz intézett előszava is jelzi: „az a céloom, hogy a ma még szabad emberek megértsék: minden anyagi és fizikai erejüket meg kell feszíteniük, hogy ne kerüljenek erre a nyomorúságra, és hogy gyűlöljék azokat, akik, hogy úgy mondjam, házi viszályokkal tartják vissza fegyvereiket a török elleni hadjáratától. Hiszen bízást reméljük, és az otthon meg Törökországban keringő

jóslatok is azt sejtetik, hogy te vagy az egyetlen, aki a sátánnak ezt a birodalmát megdöntheted, ha minden erődet erre a hadjáratra összpontosítod.”¹⁶² Az Oszmán Birodalom a korabeli Európa számára tehát a 16. századtól alkalmanként potenciális szövetséges is volt, így többé-kevésbé része az európai hatalmi rendszernek.¹⁶³ Bár nem sok sikerrel, de egyes európai országok – köztük Mátyás király és II. Lajos uralkodása alatt Magyarország is – megpróbáltak szövetségre lépni az Oszmán Birodalom ellenségével, a szintén muszlim vallású Perzsiával (Iránnal).¹⁶⁴

A közvetlen európai hatás – mint a mohácsi csatát ábrázoló török miniatúrákat tárgyaló fejezetben látni fogjuk – az oszmán művészet egyes területein is megfigyelhető. Oszmán művészek európai befolyást mutató szultánportrék¹⁶⁵ és történeti jelenetek¹⁶⁶ mellett európai uralkodókról is festettek arcképeket, illetve európai városokról is készítettek látképeket.¹⁶⁷ A Boszniából származó Matrakcsi Násuh¹⁶⁸ (Matrakçı Nasuh) krónikaíró és illusztrátor, I. Szulejmán fegyverhordozója – aki részt vett „Szulejmán több hadjáratán, és tapasztalatait bőven kamatoztatta írásaiban és saját kezűleg készített illusztrációiban”¹⁶⁹ – az 1530–1540-es években egy új, valóság-hű, topografikus jellegű, kartografikus stílust honosított meg, amelyen az ábrázolt városokat – a nyugat-európai metszetekhez hasonlóan – felülnézetből, szinte térképszerűen mutatta be. Konstantinápolyról készült nagy méretű miniatúráján például térképszerű alaprajzot és madártávlatból ábrázolt épületeket látunk,¹⁷⁰ de topografikus jellegű látképeken örökítette meg a *Szülejmánnáme* című krónikának Hajreddin [Kheir-ed-Din] Barbarossa kalózvezér 1543. évi földközi-tengeri hadjáratáról szóló részében Toulon (13. kép), Marseille, Genova, Nizza városát is.¹⁷¹



13. kép. Matrakcsi Nászuhan: Hajreddin [Kheir-ed-Din] flottája 1543-ban Toulonban telel. Miniatúra Fethullah Áríf Cselebi Szülejmánnáma című krónikájából

