

## ZRÍNYI ÉS A KÉSŐRENEZÁNSZ VITÉZI ALLEGÓRIA

## A szigetvári hős festett apoteózisa

A Zrínyi Miklós alakját, arcvonásait őrző ismert képes forrásanyag egy évtizeddel ezelőtt újabb művel, egy allegórikus festménnyel gyarapodott.<sup>1</sup> A kép, amelyen a szigetvári hős a 143. zsoltár kezdő szavaival győzelemért fohászkodik a megfeszített Megváltóhoz, először a korszak irodalomtörténészeinek figyelmét vonta magára ikonográfiai érdekessége, pontosabban a Szigeti veszedelem egyik jelenetével való gondolati párhuzama okán (1. kép).<sup>2</sup> Jóllehet, a festménnyel azóta több ízben is foglalkoztak, nem lett kevesebb azoknak a kérdőjeleknek a száma, amelyek az allegorikus ábrázolás műfaj történeti helyével, esetleges irodalmi recepciójával, legfőként azonban megrendelőjének kilétével és készítésének idejével kapcsolatosak. E tanulmány a mű újabb olvasatát adva műfaji behatárolását kísérli meg, s ezáltal kiegészíteni és árnyalni igyekszik az eddigi művészettörténeti értékelést.<sup>3</sup> Minthogy a kép bizonytalan stílusjegyei, néhol provinciálisba hajló formai megoldásai datálásában óvatosságra intenek, e téren ezért inkább arra vállalkoztunk, hogy érveinket valószínű megrendelője mellett sorakoztassuk fel, ekként szűkítve megfestésének időhatárait.

A jelenet harci öltözetben mutatja a feszület előtt térdeplő Zrínyit, aki kora viseletének megfelelő, bokáig érő kabátja felett sodronyíngot, oldalán kardot hord. Fegyvereit és császári sasos hadi zászlóját az allegorikus előadásmód kívánalmai szerint angyalok hordozzák, egy hasított fehér zászló latin felirata pedig arról tudósít, hogy az ábrázolás Zrínyi Miklósnak, Miksa császár hű katonájának hiteles képmása, aki 1566-ban, életének 58. évében több magyar nemessel együtt dicsőséggel halt meg Istenért és a császáráért Szigetvár védelmében, miután 25 ezer ellenséget

<sup>1</sup>Magyar Nemzeti Galéria, leltári szám: 75.3. M. olaj, vászon, 87,5 x 152 cm. Vétel a BÁV 36. képaucióján, 1975-BEN.

<sup>2</sup>Említve: Melczér T., *Barokk képkalkálás a „Szigeti veszedelem” második énekében*. in *A régi magyar vers. Memoria Saeculorum Hungariae* 3. Szerk. Komlövöski Tibor Bp, 1979. 294–96.; Kovács Sándor Iván, *A meghajló és beszélő feszület jelenete a „Szigeti veszedelem” II. énekében*. in Király Erzsébet–Kovács Sándor Iván, *„Adria tengerek főnnforgó hajjai”. Tanulmányok Zrínyi és Itália kapcsolatáról*. Bp, 1983. 140–41. u. itt idézve Pirnát Antalnak a kép datálásával kapcsolatban szóban elhangzott véleménye.

<sup>3</sup>Buzási Enikő, *Későrenezánsz és korabarokk művészet*. Magyar Nemzeti Galéria. Tájak, korok, múzeumok kiskönyvtára 54. Bp, 1980.; valamint u.ő. in *A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei*. Szerk. Mojzer M., Bp, 1984. 125. tétel; legújabbban pedig Galavics Géza, *„Kössünk kardot az pogány ellen”. Török háborúk és képzőművészet*. Bp, 1986. 23–24.

megölt.<sup>4</sup> A képen a legyőzött törökök is megjelennek, Zrínyi mögött, a jobbszélén. S noha a kép magyarázó előadásmódja megengedné, bennük mégsem a Szigetvárnál elesett ellenséget kell látnunk, hanem a középkori ikonográfiai hagyományt őrző szerepben Zrínyi hadisikereinek bizonyítékait, vitézi erényének példáit. Szerepük ezért nem több, mint az egykorú sokszorosított grafikai lapok haditrófeás kereteiben gyakran megbúvó megláncolt társaiké. Zrínyi vitézi méltatása azonban nem marad meg ezen a megszokott „köznyelvi” szinten. A jelenet egy, a hazai művészetben merőben új megoldással reprezentatív hatású világi apoteózissá válik: Zrínyi fejére maga Victoria helyezi el a babérból font győzelmi koszorút, miközben baljában a földi és túlvilági békét egyaránt jelképező olajágot tartja.<sup>5</sup> A megoldás és a motívum társtalan az egykorú hazai képzőművészetben, ahol a hőskultusznak más megnyilatkozási formáit ismerjük. A Győzelem allegorikus alakjával ekkor inkább uralkodói erényeket méltató allegóriákon, portrékon találkozunk. A kérdésre, hogy Zrínyinek ez az ábrázolása miért tér el a kor hazai ikonográfiai gyakorlatától, a kép megrendelésének körülményei és az egykorú Zrínyi kultusz adják meg a magyarázatot.

Zrínyi a megfeszített Megváltóhoz intézi szavait, amelyek tükörírással – azaz a festő logikája szerint az égieknek szóló formában – jelennek meg: „Domine Deus Meus qui docet Manus mea ad proelium, et Digtos Meos ad bellum” („Uram, én Istenem, ki kezeimet harcra tanítja, Ujjaimat viadalra”).<sup>6</sup> A zsoldáridézet mellyel Zrínyi Istent szólítja meg Krisztusban, csak egyik megjelenési formája a képen Isten és hívő közvetlen kapcsolatának. A könyörgés bensőségességét kívánta a festő láttatni azzal is, hogy a Megváltó keresztjét nem a középkori Kálvária-képek frontális kompozícióját követve, hanem enyhén Zrínyi felé fordultan helyezte el. A megfogalmazás a protestáns részről is átvett Krisztus követése-tan elfogadását és Luther kereszt-teológiájának hatását mutatja. Ez a kompozíciós megoldás, melyben érzékletesen fejeződik ki a Megváltó és hívő találkozása, gyakran jelenik meg a korai evangélikus portrék egyik jellegzetes változatán. Ezek sorának élén id. Lucas Cranach egyik metszete áll, Georg Spalatinnak, Luther közeli munkatársának portréja, amint a feléje forduló Megfeszítetthez imádkozik. Ez az 1515-ben készült lap lett képi megoldásban példája a lutheri

<sup>4</sup>A kép erősen rongált állapota miatt a felirat töredékesen olvasható: „Vera Effigies Nicolai Zriny / qano 1566 Sub Maximiliano / Caesare qua... Fidel[issimus] militans l ma Aug. ...exe... / S... Caesaris in [prae]sidio Szigeth obsliq 7 ma A... / ...58 pro Deo et Caesare cu[m] multis ex Nobilitate Hun / garica (. pri[us] trucidatis 25 millibus hosti[um].)/ gloriose ...it”

<sup>5</sup>A szárnyas nőalak a felsorolt irodalomtörténeti és művészettörténeti feldolgozásokban (ld. 2., 3. jegyzet)idáig mint babérkoszorút tartó *angyal* szerepelt. Fejének és hajviseletének hangsúlyozott nőiesége azonban, főként pedig a hajába font gyöngyfüzér ennek az értelmezésnek ellene mondanak. Ahhoz, hogy alakjában a Győzelem allegorikus megszemélyesítőjét lássuk, részben Ripa *Iconologia*jából, részben egykorú analógiákból kapunk támpontot. Ripa Victoriát fehér ruhába öltözött szárnyas nőalaknak írja le, akinek attribútuma a palma és a babér mellett az olajág is. Ld. Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini...* Roma, 1603. 516. Hasonlóképp jelenik meg Victoria II. Rudolf egyik 1601–1608 között, Paulus van Vianen által készített érmén is. Ld. H. Modern, *Paulus van Vianen*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. 1894. XV. 92. IX. tábla.

<sup>6</sup>Vö.: Melczér i. m. 249. A Vulgata szerinti 143. zsoldár ide vonatkozó része szabad átfogalmazásban, vocativus-sz alakítva látható a képen.

kereszt-teológia képzőművészeti megfogalmazásának (2. kép).<sup>7</sup> A kompozíciós típus ugyanakkor a bensőségebb kegyességeidél, és az egyén aktív szerepére alapozott új hitbéli magatartás művészi összegzése volt. A hívőt közvetlen, élményszerű szituációban szembesítette Krisztus kereszthalálával, a megváltás aktusával, ekképp állította példaként eléje Krisztus szenvedését, követésében jelölve meg az igaz keresztényi magatartást.<sup>8</sup> Ahogy a lutheri teológia a későközépkori teológiai gondolkodásban gyökerezik, e képtípus gondolati előzményei is a megfeszített illetve a szenvedő Krisztus és a hívő dialogikus kapcsolatára koncentráló későközépkori ábrázolásokban lelhetők fel.<sup>9</sup> A kálvária-képek középkorból eredő képi tradíciója a jelenetnél megkívánta Mária és János evangélista szenvedő, részvevő jelenlétét. Azáltal, hogy együttérző fájdalommal Krisztus szenvedését tették a hívő számára érzékletesebbé, jelenlétük – épp a középkori képi hagyományból eredően – nem ellenkezett a korai lutheránus gondolkodással sem.<sup>10</sup>

Mínthogy a kereszt teológiája szerint a megfeszített Jézus követése a hívő számára saját halálában teljesedik be, a jelenet a protestáns eszmék terjedésével párhuzamosan mind gyakrabban tűnt fel epitáfiumokon, síremlékeken. Nem véletlen ezért, hogy Zrínyi allegorikus képmását, melynek a győzelmi apoteózis mellett másik tartalmi rétege Krisztus követése, a szembetűnő kompozíciós megfelelés alapján a korszak festett és faragott epitáfiumaihoz társíthatjuk. Az epitáfium műfajra való kompozíciós hivatkozás azonban oly erős a képen, hogy felmerül a kérdés, lehet-e valamilyen összefüggés a festmény és Zrínyi Miklós egykori epitáfiuma közt.

Zrínyi György, a szigetvári hős fia egy Bécsben működő festőnél, Adriaen van Conflansnál rendelte meg apja epitáfiumát, amely 1574-ig el is készült. Az érte járó összeg jelentős summa volt, Zrínyi György évi tárnokmesteri fizetésének több,

<sup>7</sup>W. Hoffmann szerk. *Luther und die Folgen für die Kunst.* (Kiállítási katalógus) Hamburg, 1983. 217. 90. kat. szám. A kompozíció korai előfordulására a hazai emléktanyagban, ugyancsak Cranach nyomán ld. a sárvár-újszigeti nyomdában 1541-ben megjelent Új-Testamentum Kálvária-képét, Johannes Strutius fametszetét. Soltész Zoltánné, *A könyvadásztés Magyarországon a XVI. században.* Bp, 1961. 46. XIII. tábla.

<sup>8</sup>Ld. az előző jegyzetben idézett katalógus tétel, u. ott további példák a képtípusra a Protestantische Themen *Nachfolge Christi* címszó alatt, 217–227. valamint *Martin Luther und die Reformation in Deutschland.* (Kiállítási katalógus) Nürnberg, 1983. 122. 134. kat. szám; u. ott. *Az Angerer-portrék mestere:* 54 éves lelkész képmása a keresztre feszített Krisztus előtt imádkozva, 1519 olajfestmény fára, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 368. 490. kat. szám; az előző jegyzetben idézett Luther-katalógusban, W. Hubert: *Kálvária,* 1517, tollrajz, Berlin Staatliche Museen. 218. 91. kat. szám.

<sup>9</sup>V.ö.: *Martin Luther-katalógus.* Nürnberg, 1983. 121. 133. kat. szám (L. Cranach *Szent Ágoston Krisztus előtt* 1515, rézmetszet); p. 342–43. 458. kat. szám (H. Pleydenwurff *Gr. Georg von Löwenstein diptychonja* 1456. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum); 353–54. 470. kat. szám (L. Cranach követője, 1520–30: *Kegyelemre váró hívő a megostorozott Fájdalmas Krisztus előtt* Miniatur János szász választófejedelem imakönyvből, Donaueschingen, Fürstenbergische Hofbibliothek); 354–55. 471. kat. szám (ifj. L. Cranach *Fájdalmas Krisztus* 1540–1550, olajfestmény fára, Würzburg, Museum der Universität Würzburg).

<sup>10</sup>*Martin Luther-katalógus.* Hamburg, 1983. 226. 99. kat. szám (L. Cranach *A fájdalmas Krisztus Mária és Evangélista János között* 1540 körül, fára festett olajkép, Hamburg, Kunsthalle, u. itt további analógiák említve); valamint *Martin Luther-katalógus.* Nürnberg, 1983. 364–65. 485. kat. szám (Ismeretlen metsző Cranach után, 1560 *A megfeszített Krisztus ábrázolása Paulus Eberus imádjával* fametszet); 369–370. 492. kat. szám (H. Burgkmair *A megfeszített Krisztus Mózes és Máriával mint közbenjáróval* 1522. fametszet)

mint a felét tette ki.<sup>11</sup> Az adat közlöje Kapossy János nemcsak erre, de arra a körülményre is felhívta a figyelmet, hogy a forrás szerint a festő fővállalkozóként követelte a kialakított összeget, amelyből bizonyára az epitáfiumhoz tartozó – valószínűleg aranyozott – keret költségeit is fizetnie kellett. Adriaen van Conflans németalföldi festő adatairól, bécsi udvari működéséről a források csak szüksézszerűen szólnak, pusztán tevékenységének tényét rögzítik 1570 táján, de feladatainak jellegét nem.<sup>12</sup> Azt követően azonban, hogy 1580 körül Amsterdamba visszatért, arcképfestőként dolgozott. Egy 26 tagú lövészársaságról 1595-ben készült tábláját a Rijksmuseumban őrzik.<sup>13</sup> A felsorolt adatoknak van néhány megfontolandó mozzanatuk. Mindenekelőtt az, hogy Zrínyi György apja epitáfiumát festőnél rendelte meg, mégpedig olyannál, akit késői munkái alapján portréfestőként azonosíthatunk. Eszerint Zrínyi Miklósnak a hazai tradíciótól eltérően nem nemesebb kőből, vagy márványból faragott epitáfium készült, hanem festett, – minden bizonnyal fára. A hazai főúri halotti reprezentáció mértéke és gyakorlata szerint szokatlan, úgy is mondhatnánk, méltatlan a technika, hiszen a festett epitáfium még a 16. század végén is elsősorban polgári igényeket elégített ki. Zrínyi György választásának okát nem tudjuk, de az arcképfestésben járatos festő felkérése arra mutat, hogy az epitáfium elkészítésekor meghatározó szempont volt az, hogy Zrínyit vonásaiban hitelesen, portréigénnyel örökítse meg. Az összeg nagysága, valamint a festő vezető szerepe alapján arra is gondolhatunk, hogy az epitáfiumon ez a kívánalom esetleg több festményen valósult meg. Ebben az esetben ikonográfiai rendszeréhez Thurzó II. Eleknek a lőcsei plébániatemplomban álló, 1594 után készült síremlékében találunk analógiát. (3. kép) A kettős osztású, fent delfinekkal díszített fali síremlék társtalán a hazai emlékanyagban. Felső részén Thurzó felfelé tekintve, kezeit előre nyújtva térdel, feléje ruhátlan gyermekként Krisztus száll alá. Neki szólnak Thurzó mondatszalagra vésett szavai: „Ve[n]ji Ve[n]ji Salvator meus quia tuus sum miserere mei”. Az Atyaisten és a Szentlélek galambja a tábla bal felső sarkában felhők közt jelenik meg. Az alsó táblán a halott teljes fölülnézetben kifaragott fekvő alakja, hosszú zsinórozott brokátmintás kabátban, feje alatt párnával. Kezeit mellén összekulcsolva, szemeit lehunyva látjuk.<sup>14</sup> Az 1594-ben elhunyt Thurzó Elek

<sup>11</sup>Kapossy János, *Adatok a művészettörténelemhez. Adriaen van Conflans a Zrínyi epitáfium mestere.* in *Magyar Művészet*, XV. 1948. 180. Kapossy teljes szövegében közli azt a királyi rendeletet, amely az epitáfium megrendelésének körülményeit és a mester nevét megőrizte. Eszerint az 1574. szeptember 23-án kelt iratban Miksa császár utasítja a magyar kamarát, hogy gróf Zrínyi György évi tárnokmesteri fizetéséből vonja le azt a 250 tallért, amellyel a gróf Adriaen van Conflans udvari művésznek tartozik apja elkészült epitáfiumáért. A levéltári adatot már *Takács Sándor* is ismerte, s Conflans nevét is megemlíti, azonban az epitáfiumot sírfeliratnak, s mesterét költőnek vélte. V. ö. *A Zrínyiek temetőhelye.* in *Emlékezzünk eleinkről* Bp, é. n. 56. Megemlíti Kapossy, i. m.

<sup>12</sup>Az udvar 1569-ben néhány képrét tartozott a festőnek. Ld. D. R. v. Schönherr, *Urkunden und Regesten aus dem K. K. Statthaltereis-Archiv in Innsbruck in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.* 1893. XIV. II. Theil No. 10198. Conflans 1570-ben Bécsben kötött házasságáról: A. Hajdecki, *Die Niederländer in Wien.* Oud Holland 1905. 2. Működéséről és életéről bővebben: Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler,* Leipzig 1907–50. VII. 296.

<sup>13</sup>Reprodukálja és a képre vonatkozó irodalmat felsorolja: *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam,* Amsterdam, 1976, leltári szám: C 791; fatábla, 138×261 cm.

<sup>14</sup>Az alsó táblán halottként ábrázolt Thurzó Elek fejétől bal könyöke felé a fenti jelenet Krisztus-alakjával azonos meztelen figuraként valószínűleg az elhunyt megigazult lelkét látjuk, akit egy ruhába öltözött gyermekalak kitért karral fogad. Középen, a síremlék két jelenetét elválasztó

neje, Borbála Zrínyi Miklós lánya és az epitáfiumot megrendelő Zrínyi György testvére volt. Ez a családi összefüggés az egyik támpont ahhoz, hogy az egykori Zrínyi epitáfium és a Thurzó sírkő közt kapcsolatot lássunk, s hogy az epitáfiumot a sírkőhöz hasonló szerkezetűnek véljük, azaz kettős osztásúnak, felső részén Zrínyi térdeplő alakjával, alul öt halottként mutató portréjával. Másik támpontunk az a tondó formájú kép, amelyet már Pigler Andor is összefüggésbe hozott az egykori epitáfiummal. (4. kép)<sup>15</sup> Felvetette, hogy a festmény, amely a halott Zrínyi fejét babérágak közt mutatja, 17. századi másolata Adriaen van Conflans epitáfiumképének. Legújabban Galavics Géza mutatott rá arra, hogy a festmény előképeként szolgáló eredeti lehetett az első családi megrendelésre készült portré Zrínyi halálát követően, s később ez szolgált mintául valamennyi családi megbízásból készült Zrínyi ábrázoláshoz.<sup>16</sup> A Zrínyi főről festett kép ugyanis a család tulajdonában volt mindaddig, míg a múlt század végén a Nemzeti Múzeum meg nem vásárolta.<sup>17</sup> Ugyanő hívta fel a figyelmet arra is, hogy a tondó-fej némely jellegzetes részletében – sima szakáll és bajusz, kiugró és erőteljesen ráncolódtó orrtő, – megegyezik a Zrínyi allegória portréjával is. (5. kép) S ha feltételezzük, hogy Zrínyi György azért fordult megrendelésével olyan festőhöz, aki az arcképfestéshez is értett, mert az epitáfiumon központi helyet foglalt el a halott Zrínyi megörökítése – pontosabban a Zrínyi-főé, hiszen az epitáfium a fej temetési helyét jelölte csak, – akkor az epitáfiumhoz eltérő anyaga és technikája ellenére is megfelelő szerkezeti analógiát kínál Thurzó Elek síremléke. Annak jelenetei, a fent élőként térdeplő, Krisztushoz fohászoló, illetve lent halottként ábrázolt Thurzó Elekkel elgondolkodtató ikonográfiai rokonságot mutatnak a két Zrínyi portréval. Ez utóbbiak megegyező részleteire talán az a magyarázat, hogy előképük valaha ugyanazon építmény – az egykori epitáfium – két táblájaként összetartozott. A rendelkezésre álló adatok mindemellett elégtelenek ahhoz, hogy Zrínyi Miklós epitáfiumának elvi rekonstrukciójára vállalkozzunk. Elegendők viszont arra, hogy a megrendelés körülményei kiindulópontként szolgáljanak a Magyar Nemzeti Galéria Zrínyi-képének történeti vizsgálatában.

Bizonyosra vehető, hogy az egykori Zrínyi-epitáfium – a róla szóló adatok alapján – mind méretét, mind a kivitelezés művészi kvalitásait tekintve, a legjelentősebb volt a szigetvári hőssel kapcsolatos képzőművészeti emlékek között a 16. század utolsó harmadában. Ezért joggal hihetjük, hogy nem kis mértékben hatott az új képtípus, a vitézi allegória képi nyelvezetére is, amely ekkor még az allegorikus „beszédmód” új kifejezési lehetőségeit kereste a vitézi erény aktuális tartalmának képi megfogalmazásához. Az allegorikus ábrázolás ugyanis

---

kereten: „Miserrimus peccator Alexius Thurzo indignus servus Dni/qui obiit 5. die Marti anno 1·5·9·4” Alul rollwerk-díszű táblán: „Innovissimo die resuscitabit me Iesus Christus Filius Altissimi Dominus Salvator et Redemptor meus”. A síremlék vörösmárványból készült, míg a delfines oromzatú, gazdagon tagolt reneszánsz párkány és az akantuszos lábazat kőből. A síremléket részletesen leírja, de mindkét jelenetet tévesen értelmezi: Henszlmann Imre, *Lőcsének régiségei. Monumenta Hungariae Archaeologica*. Bp, 1878. 136–37.

<sup>15</sup>Pigler, A. *Portraying the dead in Acta Historiae Artium*, IV./1–2. 1956. 54–55.

<sup>16</sup>Galavics G., i. m. 1986. 15.

<sup>17</sup>Peregriny J., *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum állagai IV. Magyar Történelmi Képcsarnok*, Bp, 1915. 28.

kétségtelenül az epitáfium-műfaj teológiai tartalmából indít, amikor Zrínyi bemutatásával egyúttal a kor vitézeszményét formálja meg. A jelenet annak lett tanúsága, hogy Krisztus elfogadott, szabadon vállalt halála az egyedüli követésre méltó példa azok számára, akiknek élete – és halála – a keresztény hit védelmével fonódik egybe. A kereszténység védelmében vállalt halál tehát Krisztus követésének legméltóbb formája.<sup>18</sup> Ez a vállalt halál Zrínyi apoteózisának alapja.

A kép megrendelője azonban nemcsak az epitáfiumok gondolatiságára hivatkozva választotta ezt a megfogalmazásmódot. A keresztény vitézeszményt az egykorú vitézi reprezentációban is ugyanez a kompozíciós megoldás fejezte ki már a század közepe előtt is. Különböző műfajokban és a reprezentáció különböző szintjein, így például az egykorú díszpáncélokban. Hiszen a páncél amellet, hogy mindenkor megfelelt viselője társadalmi rangjának, reprezentatív külsőségeiben egyben tükrö is volt kora vitézi mentalitásának.<sup>19</sup> A jelenet gyakran fordul elő az 1530-as évek elejétől főként Augsburgban és Innsbruckban készült páncélok mellvértjének vésetében (7. kép).<sup>20</sup> A többnyire igényes kidolgozású, részletmegoldásokban nemegyszer még gótikus fordulatokot is őrző kompozíciók Krisztus keresztje alatt ábrázolják a páncél tulajdonosát, akinek imája többnyire zsolotáridézet, melyben lelke bűnösségét, ideje véges voltát említve a Megváltó segítségét kéri. A hazai reprezentációs igényeknek ekkor mértéket adó Bécsben az ilyen vésett díszített páncélok már a motívum megjelenésével párhuzamosan, az 1530-as évek elején, azaz a város első török megszállásának idején elterjedtek. Abban a történeti szituációban tehát, amelyhez az akkori Bécs legjelentősebb vitézi monumentumának felállítása is kötődik. Ez egy márvány síremlék, amelyet Bécs hős védőjének, a város ostromakor 1530-ban elesett Nicolaus Salm grófnak I. Ferdinánd császár emeltetett 1548 előtt (8. kép).<sup>21</sup> Mestere valószínűleg Loy Hering volt, a délnémet reneszánsz

<sup>18</sup>Talán e gondolat értelmében tűnik fel a nürnbergi Matthias Zündt 1566-os Zrínyi portréjának háttérében a kereszt, melyet a babérkoszorú mellett egy angyal mutat fel Zrínyinek (6. kép). A protestáns környezetben, protestáns közönségnek készült röplapon ez az ábrázolás Krisztus méltó követésére vonatkozó közvetlen utalást is tartalmazhatott, így az üres kereszt Zrínyi saját keresztjeként is értelmezhető. Krisztus követésének egyik gyakori képi megjelenése volt ekkoriban a saját keresztjét hordozó hívő, aki ekképp követte Krisztust szenvedésében. (6/a. kép) H. S. Beham, *Ó- és Újtestamentum* 1533. Az 1557-ig Frankfurtban megjelenő Biblia kiadás címlapja *Martin Luther-katalógus*. Hamburg, 1983. 222. 96. kat. szám; valamint további példák u. itt a 67. 93. kat. számokon.) Szintén üresen álló kereszt jelenik meg W. Huber Kálvária-képének háttérében is, a néző saját keresztje, ugyancsak Krisztus követésére utaló felszólításként. (V. ö.: 8. jegyzet.) Zündtre vonatkozóan ld. Cennerné Wilhelmb Gizella, *A Zrínyi család törökellenes harcai a XVI-XVIII. század képzőművészetében* in *Szigetvári Erdékkönyv*. Pécs, 1966. 348.

<sup>19</sup>B. Thomas, *Harnischstudien. III. Stilgeschichte des deutschen Harnisches von 1530-1560*. in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*. N. F. 12. 1938. 199.

<sup>20</sup>Több példáját sorolja fel B. Thomas, i. m. 175-202. valamint u. ö *Die innsbrucker Plattnerkunst* in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. N. F. 34. 1974. 179.; *Wehrhafte Stadt. Das Wiener Bürgerliche Zeughaus im 15. und 16. Jahrhundert*. Historisches Museum der Stadt Wien, 1986. Kiállítási katalógus, 2/10, 3/13. kat. számok.

<sup>21</sup>Készítésének és felállításának ideje ismeretlen, 1548-ban már a bécsi Dorotheerkirchében említik. Itt 1787-ig állt, ekkor a morvaországi Raitz kastélyának kápolnájában állították fel, e század elején Bécsben a Votivkirchében, ahol ma is látható. J. Newald *Niclas Graf zu Salm*. Berichte und Alterhums-Vereins zu Wien. 18. 1879.; A. Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher Beziehung*. Wien, 1904. III. 868-869. 1165. kép.; K. Ginhart-G. Schikola-M. Poch-Kalous, *Geschichte der Bildenden Kunst in Wien, Plastik in Wien*. Wien 1970. 85-86., 130-131. kép.

szobrászat egyik jelentős egyénisége. A tumba alakú síremlék oldallapjain tizenkét domborműben Salm gróf legjelentősebb csatáiból vett jelenetek, valamint azoknak az uralkodóknak és hercegeknek portréi láthatók, akiknek szolgálatában állt. A síremlék fedelét a vitézi reprezentáció betetőzésként Salm páncélos, Krisztus keresztje előtt térdeplő alakja díszíti. A vitézi síremlékeknek ez a típusa Bécsben, illetve a város művészeti hatósugarában e síremlék nyomán terjedt el.<sup>22</sup> Példateremtő reprezentatív hatása elsősorban az általa képviselt korszerű vitézeszményben rejlett.

A Salm-síremléken a keresztény vitézi gondolkodás a katonai dicsőségért még egyedül Istent ünnepelte. Erre utalnak a térdeplő hadvezér mondatszalagra vésett szavai: TIBI SOLI GLORIA. Ezzel szemben a Zrínyi allegória megrendelője – aki Zrínyiben kora vitézi ideálját látta megtestesülni, – már Zrínyi személyére helyezte a hangsúlyt. Ezért nem tartotta eléggé kifejezőnek Zrínyi kiemelkedő tettének és katonai egyéniségének bemutatásához azt a kompozíciós típust és képi megfogalmazást, melyhez a keresztény vitézeszmény ekkorra már közérthető formában kapcsolódott. Az allegorikus képpel a megrendelő nemcsak Zrínyi dicsőségének és nevének kívánt emléket állítani, de személyében annak a magatartásnak is, amelyet a kor katonai erényekre fogékony hazai közvéleménye igen magasra értékelt, vagyis a személyes vitézségnek. E vélemény és megrendelői szándék a profán ikonográfiából áttemelt allegorikus fordulattal a dicsőség koszorúját hozó Victoria alakjában kapott megfelelő formát. Victoria, akinek koszorúja az égiek jutalmát és a földiek hódolatát egyszerre jelenti, a protestáns indíttatású allegóriában egy másfajta gondolati sík jellemzője, más szellemi örökség és reprezentációs hagyomány része. A hazai megrendelői igényektől valamint a hőskultusz hazai megjelenési formáitól és képzőművészetben általános gyakorlatától elsősorban műfaji és tartalmi rétegzettségében, de a kifejezés nyelvezetében is eltérő új képtípus megjelenését az egykorú irodalmi és közgondolkodás, méginkább az ekkor kiteljesedő Zrínyi kultusz magyarázza.

Amikor a megrendelő a Győzelem allegorikus alakjával koszorúztatta meg Zrínyit, akkor nem tett mást, mint a 16. század végén a hazai és az európai közvéleményben Zrínyiről és a szigetváriak bátorságáról kialakult véleményt és elismerést „fordította le” képi nyelvre. Ami Szigetvárnál történt, az a kortársak szemében hamarosan európai jelentőségű eseménnyé növekedett. Noha a vár elesett, a kitartó védelem megfékezte a török támadó lendületét. Falai alatt meghalt II. Szulejmán szultán, kora egyik legnagyobb hadvezére, a mohácsi győző, akinek személyében a keresztény Európa által rettegett török hadsereg utolsó nagy vezérért vesztette el.<sup>23</sup> A török a későbbiekben már nem tudott olyan erőket fölvonultatni, mint 1566-ban, támadásainak ereje gyöngült, s a két évvel később, Drinápolyban

<sup>22</sup>Ld. például: 1570, Gr. Herberstein, (Bécs, Michaelerkirche); 1559, Gr. Wenzel von Lomnitz und zu Meseritsch (Znojmo); 1548, Gr. Herberstein-Meyperg (Prága, Szt. Vitus); 1553, Ludwig von Tobar (Prága, Szt. Vitus); 1567, Jakob Proskowsky (Prága, Szt. Vitus); 1590, Georg Poppel von Lobkovitz (Prága, Szt. Vitus); 1567, Báthory András (Máriavölgy, Marianka); 1562, Nádasdy Tamás (Léka, Lockenhaus), s megkésített példája: 1675, Martin Mogorič (Marija Gorica). Vö.: Prokop, i. m. III. 864.; Ginhart-Schikola-Poch-Kalous, i. m. 88. A. Horvat, *Između gotike i baroka*. Zagreb, 1975. 156. 154. kép. *Súpis pamiatok na Slovensku*. Bratislava, 1967–1969. II. 295.

<sup>23</sup>Klanciczay Tibor, *Zrínyi in Reneszansz és barokk* Bp, 1961. 439.; uő *Zrínyi Miklós*, Bp, 1964. 127. 130–131.

megkötött békével a török politika lényegében kompromisszumra kényszerült. Ha leegyszerűsítve is, de ez a folyamat az oka annak, hogy a „művelt humanista írók tollán a szigetvári védelem ragyogó győzelem, a török háborúk nagy fordulópontja lett.”<sup>24</sup>

Ez táplálta az egykorú sajtóban, történeti munkákban, valamint a különböző szintű irodalmi és képzőművészeti – főként grafikai – megemlékezésekben kibontakozó Zrínyi-kultuszt, amelynek legjelentősebb példája az 1587-ben Wittembergben kiadott és Zrínyi fametszetű ábrázolásaival díszített úgynevezett Zrínyi-album.<sup>25</sup> Ebben ugyanis már egy átgondolt, különböző műfajokból tudatosan válogató megrendelői program gondoskodott arról, hogy az addig szórványosan, s gyakran spontán született történelmi leírásokat és dicsőítő költeményeket egybe gyűjtsék, s erre az alkalomra készült újabbakkal egészítsék ki, melyek együtt igényes, illusztrált kiadványban, hatásosan szolgálhatták a szigetvári hős, s rajta keresztül a Zrínyi család hírét. A családi megrendelésre, Zrínyi vejének Forgách Imrének megbízásából és költségén készült wittenbergi albumban a mintegy félszáz Zrínyiről szóló költemény szerzői a megemlékezés, a gyász, a dicsőítés költői műfajaiban szólalnak meg. Ebben a kötetben, amelyben „humanista hagyományok, protestáns szemlélet és a Zrínyi család szempontjai szerencsésen egyesültek”,<sup>26</sup> öltött először irodalmi formát a gondolat, hogy Szigetvárnál Zrínyi győzött, s hogy a kereszténység védelmében a pogány túlerővel szemben vállalt hősi halála erkölcsi győzelem volt.<sup>27</sup> A családi megbízásból született wittenbergi album versei azt jelzik, hogy Zrínyi szigetvári győzelmének gondolata 1587 táján már reprezentatív történelmi mítoszként élt a családban. Legkorábban ekkortájt készülhetett az az allegorikus kép is, amely példásan egyesíti a családi és nemzeti múltat a vitézi ideállal, s amelynek a győzelmes heroizmus nemcsak meghatározó tartalmi motívuma, de az ábrázolás műfaji lényegét, s ezáltal reprezentatív funkcióját kijelölő programja is. A festett és az irodalmi mű ugyanazon reprezentációs szándék jegyében készült tehát. A különbség köztük csupán annyi, hogy amíg az album a nemzetközi és a hazai nyilvánosságnak szólt, addig az allegorikus kép az elődök történelmi szerepét ekkorra már műalkotásokkal is számontartani igyekvő családi reprezentációnak volt kezdeti megnyilvánulása.<sup>28</sup> Mindez azt bizonyítja, hogy a kép megrendelője a Zrínyi családhoz tartozott. Személyének meghatározásához közelebb vihet az a reprezentatív képi megoldás, amellyel a család legjelentősebb tagjának képmását elkészíttette.

Zrínyiről a halálát követő rövid időszakban olyan műalkotások készültek, ame-

<sup>24</sup>Klaniczay, i. m. 1961. 439.

<sup>25</sup>*De Sigetho, Hungariae propugnaculo...* Wittemberg, 1587. RMK. III. 765. App. 1875. Részletesen ismerteti Écsi Ö. I., *Siget vára és Zrínyi a magyarországi latin költészetben*. Kaposvár, 1935. Jelentőségét emeli ki a 16. század végi Zrínyi kultusz alakulásával kapcsolatban Klaniczay, i. m. 1964. 133–136.

<sup>26</sup>Klaniczay, i. m. 1964. 133.

<sup>27</sup>U. o. 135.

<sup>28</sup>A családi reprezentációval szorosan összefüggő, 16. század végén, 17. század elején kibontakozó nemesi öskultuszra: Péter Katalin, *A magyar főúri politika fordulata a 17. század derekán*. Kandidátusi disszertáció, 1973. 98. (Kézirat) A nemesi öskultusz és a képzőművészet összefüggésére a későbbiekben: Galavics Géza, *A török elleni harc és az egykorú világi képzőművészetünk*, in *Művészettörténeti Értesítő*, 1976. XXV./1. 14. kk.



lyek műfajukra nézve, Zrínyi személyének, tettének képzőművészeti megközelítését tekintve belesimulnak a kor művészeti termésének és tárgyalásmódjának átlagába.<sup>29</sup> Az allegorikus képmás jelentéstartalma – mind gondolati, mind reprezentációs szempontból – amazokét felülmúlja. A festőt tudatos megrendelői koncepció vezette, s ezt a két közelítésmód – az epitáfium és az apoteózis – ikonográfiai tartalmának összefonódása jelzi. Ez a spekulatív konstrukció azonban aligha festői invenció terméke. Victoriának a többi figurához képest gazdagabb részletformái, változatosabb kontúrja, ügyesebb mozgatása, valamint olyan stiláris sajátosságok, amelyek közvetlen képi előzményre utalnak,<sup>30</sup> valószínűvé teszik, hogy alakja metszetből került a kompozícióba. Mindazonáltal jelenléte nem annyira a festő szakmai tudatosságára jellemző, sokkal inkább a megrendelő reprezentációs igényének minőségére s az udvari művészeti környezet kifejezésrendszerében való jártasságára. Ki lehetett tehát az a családtag, akinek nemcsak lehetősége, de igénye is volt arra, hogy az udvari kultúra és művészet reprezentációs nyelvét (Victoria a reneszánsz óta ehhez a környezetbe tartozó allegorikus közhely) saját családi reprezentációjához adaptálja? S e ponton kínálja magát analóg történeti tényként a Zrínyi epitáfiumra vonatkozó forrás, vagyis az adat, hogy Zrínyi György 1574-ben udvari festőnek tartozott apja emléktáblájáért. Ennek párhuzamaként órá gondolhatunk, mint olyanra, akiben feltételezhető az igény arra is, hogy megfelelően reprezentáló művet készíttessen. Olyan műalkotást, amelyik legalábbis eszközeiben lépést tart az udvari ízléssel. Zrínyi Miklós fia, aki „nagy vitézi tettekre vágyott, de akinek erre nem nyílt alkalma”,<sup>31</sup> s aki már a végvári élet hanyatlásának is tanúja volt, talán kiemelkedő apja emlékének ápolásában lelt kárpótlást a nagy vitézi tettek elmaradásáért. A második generáció tagjaként, az apja által megszerzett vagyon birtokában neki lehetett első ízben gondja és lehetősége arra, hogy formálja a családi reprezentáció jellegét, s hogy a családi múltat erre alkalmas lehetőségként kezelje. Ugyanígy, már mint második generációba tartozó főnemesnek mecénálásra is volt gondja. Mint az új hit buzgó híve, birtokán, a Zala vármegyei Nedelicen működő nyomdában Hoffhalter Rudolf vezetésével protestáns könyveket és Werbőczy Tripartitumát adta ki horvát nyelven.<sup>32</sup> Amennyiben a kép megrendelője Zrínyi György volt, halálának éve, 1603 a kép megrendelésének felső időhatára.

Még egy tény szól amellett, hogy képünket Zrínyi Györggyel hozzuk összefüggés-

<sup>29</sup>Balthasar Jenichen és Matthias Zündt 1566-ban készült metszetei, valamint a wittenbergi albumban megjelent fametszetek sorolhatók ide. E műveket újabban részletesen tárgyalja Zrínyi képzőművészeti kultuszát is áttekintve: Galavics, i. m. 1986. 14–16, 22–24.

<sup>30</sup>A kép komorabb színvilága, a vázlatosan elnagyolt háttér szinte már monokrómába váltó színezése, valamint a kortárs velenceieket idéző hajviselet és fej típus miatt felvethető némi velencei – Tintoretto műhelyhez köthető – tapasztalat. A kép közelebbi analógiáiként a Velencében működő Paolo Fiammingo (tkp. Pauwels Franck, 1540–1596) műveit említhetjük. A prágai Nemzeti Galéria *Királyok imáddsa* című képén a kompozíció hasonlóképp széteső, nehézkesen szerveződő. A jelenet kisebb csoportokra épül, ezek közt a Zrínyi-képhez hasonlóan bántó léptékkülönbségek figyelhetők meg. Vö. *Venezianische Malerei 15. bis 18. Jahrhundert*. Dresden, 1968. (Kiállítási katalógus) 38. kép és kat. szám.

<sup>31</sup>Klaniczay, i. m. 1964. 15.

<sup>32</sup>Kukuljević, I., *Délszláv nyomdászok a XV. és XVI. századból*. (Tiskari jugoslavenski XV i XVI. veka. Arkiv za povjestnicu jugoslavensku I. 1851) Ismerteti: Margalits E., *Horvát történeti repertórium*. 1900. I. 10.

be, a vele harcoló Erdődy Tamás gróf, horvát bán allegorikus képmása (9. kép).<sup>33</sup> A két kép szembevetendő kompozíciós megfelelést mutat. Erdődy Zrínyihez hasonlóan sodronyingben, kardosan, kezét imára téve térdepel Krisztus keresztje előtt. Lábánál díszpajzsa, a kereszt tövében családi címere. A kép alján felirat sorolja fel nemesi címeit, közjogi méltóságait, adatszerűen rögzíti fontosabb, törökkel vívott csatáit, megemlíti Sziszeknél aratott legjelentősebb győzelmét és az érte 1594-ben kapott pápai érdemrendet, a Krisztus-rendet. Végül Erdődty *gloriosus patriae Paternek* nevezi. A 66 éves bán a képet 27 évvel korábbi sziszeki győzelme emlékére készítette, s ennek dátumát látjuk a festményen Erdődy jelmondata alatt, amely ezúttal a jelenethez tartozó devisa-ként is felfogható: IN DEO VICI. A kép 1620-as készítési dátuma egyben a Zrínyi-kép legbiztosabb *ante quem*je is.<sup>34</sup> Zrínyi Miklós személyének és szigeti védelmének jelentősége a töröktől közvetlenül fenyegetett Délvidéken, vitézségének példája a kortársak és a közvetlen utódok számára ugyanis egyértelművé teszik, hogy a Zrínyi ábrázolás hatott Erdődy képére, nem pedig fordítva. Erdődy Tamás, aki Zrínyi György fegyvertársa volt, személyesen is ismerhette a képet,<sup>35</sup> s annak vitézi jelentéstartalmához igazodott allegorikus portréja programjában. Ennyiben az Erdődy-kép a Zrínyi apoteózis egykorú interpretációja is. Azonban míg ez utóbbi lényege az apoteózis maga, amelyben a heroikus és a keresztény vitézi magatartás együtt dicsőül meg, Erdődy képmásán az allegorikus tartalom ellenére az aktualizálás kap hangsúlyt. A Zrínyi allegória képzeletbeli tájat idéz, ahol a háttér vázlatos várostroma csupán attribútum-szereppel vesz részt a jelenetben. Erdődy képmásán ezzel szemben topográfiailag pontosan idézi fel a festő a Száva és a Kulpa találkozásánál fekvő ostromlott sziszeki várat, amelynek viszont

<sup>33</sup>Bajmóc (Bojnice) Múzeum, olaj, fa 147×184 cm leltári szám: XI-1173. A kép Galgócról, az Erdődy család tulajdonából származik. A vár kápolnájában említi Mednyánszky A., *Festői utazás a Vág folyón Magyarországon*. (Reprint) Bp, 1981. 106. Erdődy-tulajdonként szerepelt a milleneumi kiállításon is. Ld. *Az Ezredéves Országos kiállítás történeti fűcsoportjának hivatalos katalógusa*. Bp, 1896. 1040. kat. számon. Újabbán: D. Učnikova, *Historický portrét na Slovensku*. Bratislava 1980. Gkp. 692. 77. uő: „Hlohovecki páni”. in *Horná Nitra*. 8. 1978. 185.; valamint Galavics, i. m. 1986. 60.

<sup>34</sup>Itt szeretnék néhány adattal arra az irodalomtörténészek részéről elhangzott véleményre reflektálni – félretéve a tanulmánynak a jelenet protestáns szellemisége mellett szóló érveit –, hogy a képet a már katolizált család megrendelésére festették. Az Erdődy-kép tanúsága szerint a Zrínyi allegória 1620-ig elkészült. Zrínyi György 1603-ban bekövetkezett haláláig protestáns maradt. Fiai közül az 1625-ben elhunyt Miklós ugyancsak. (V.ö. Klaniczay, i. m. 1964. 17.) Ugyanitt testvérének, Györgynek, a költő apjának a katolikus vallásra való áttérése Széchy Zrínyi-monográfiája nyomán (I. k. 40.) úgy szerepel, hogy „1619 táján Pázmány személyes hatására katolizált.” Széchy a megfelelő helyen Fraknói Pázmány-monográfiájára (Bp. 1886. 270.) hivatkozik, azonban Fraknói ezt a tényét dátum nélkül közli. A Pázmány hatására történt katolizálás pontos dátumát ezekből a feldolgozásokból tehát nem tudni meg. Ezzel szemben Margalits (i. m. 1902. II. 557.) így ír az 1626-ban elhunyt Györgyről: „... a költő apja halála előtt négy évvel visszatért a katolikus hitre.” A két dátum közül az utóbbit, az 1622-ben történt katolizálást erősíti Lukinich adatközlése (*Gr. Zrínyi Miklósnak, a költőnek születési éve*, in *Századok*, 1919–20. 212–213.), amely egy 1619. július 26-án kelt katolikus emlékiratot idéz, s ebben a két Zrínyi grófnak (Miklósnak és Györgynek) a szentilnai kolostor ellen elkövetett sérelméről esik szó, valószínűsítve ezzel, hogy Széchy állításával ellentétben Zrínyi György 1619 nyarán még protestáns volt. Valószínűbbnek tarthatjuk tehát a Margalits által említett 1622-es katolizálást ami azévi bán kinevezésével függhetett össze. A képre vonatkozóan mindebből az szűrhető le, hogy a kép készítésének felső időhatáráig, 1620-ig még valamilyen megrendelőként szóba jöhető családtag protestáns volt.

<sup>35</sup>Erdődy 1595-ben Petrinia várának védelmekor harcolt együtt Zrínyi Györggyel. Nagy Iván, *Magyarország családai...* Pest, 1857–1868. IV. 64.

nem adja hű képét.<sup>36</sup> A kép a múltban játszódó csatára mint történelmi eseményre hivatkozik, s valóságként jeleníti meg a jelen is. Az előtérben a valós helyzethez és a valós személyekhez kötődés képszerűsítő elvként rendezi a szituációt, amit így egy esemény kimerevített pillanatává tesz. A jelenet valóságtartalmát külső szemlélők, Erdődy fegyverhordozó szerepben segédkező kortársai hitelesítik.

Erdődy Tamás képmása az egyetlen, amelyben Zrínyi győzelmi allegóriája mind kompozícióját, mind vitézi tartalmát tekintve követőre talált. Erdődy a Zrínyi-kép példája nyomán ugyanis akkor festtetett magának győzelmi allegóriát Sziszek megvételének emlékére, amikor a 15 éves háború után viszonylag békés időszak következett, s amikor a török elleni fegyveres helytállást már felváltotta a diplomácia. Allegorikus képmásából, amely az egykori dicsőségre emlékezve készült, a vitézi tettek iránti öregkori nosztalgia olvasható ki. S noha programjában és kompozíciójában a későreneszánsz eszmeiségű Zrínyi apoteózisból merített, képmása a kifejezés és a festői eszközök terén már annak a folyamatnak a kezdetén áll, amelyik a barokk új, látvány és cselekmény központú képzőművészeti gondolkodásához vezetett.

A két képben épp a képzőművészeti gondolkodásban létrejött váltás követhető nyomon. De követhető benne a magyarországi nemesség reprezentációs igényeiben bekövetkező változás is, amely egyúttal magyarázat arra is, hogy a Zrínyi-kép típusa egyedül az Erdődy és a Zrínyi család kapcsolata, valamint az elődben kínálkozó történelmi példa okán folytatódott az Erdődy-képmásban. Amikor majd a 17. század közepén a magyar főnemesség képzőművészeti reprezentációjában ismét helyet kapnak a történelmi jelentőségű személyes tettek, a hazai megrendelők már olyan előképekhez nyúlnak, ahol a kompozíció mozgalmassága önmagában biztosítja, hogy a konkrét történelmi mozzanat a valóságot érzékeltető látványként jelenjék meg.<sup>37</sup>

A Zrínyi-kép a 16. század végi hazai művészetnek és képzőművészeti gondolkodásnak számunkra eddig ismeretlen alternatívájára példa. Programja az allegória keretein belül úgy fogalmazódott képi látvánnyá, hogy két műfajt elegyített. Így ugyanis a hagyományos műfaji megoldásokra való hivatkozás a kifejezést, a gondolat képi adaptálását, de a kép megértését, leolvasását is egyaránt segítette. Ugyanakkor látványnak és gondolatnak az a példaszerű, exegetikus megfeleltetése, amelynek egyedüli célja és értelme, hogy általa teológiai gondolat és etikai magatartás, keresztény küldetés és történelmi jelentőségű dicsőséges halál minél közérthetőbb módon fogalmazódjék meg, jellegzetesen későreneszánsz szellemiség és művészi látásmód eredménye.

Amikor Jakob Tollius útleírásában beszámol Csáktornyán 1660-ban tett látogatásáról, szól azokról a Zrínyi-család hőskultuszába tartozó műalkotásokról is, melyeket ottjártakor látott. Noha részletesen csak olyanokról tesz említést, amelyek vendéglátója, a költő Zrínyi haditetteihez kötődnek, valószínűnek tartjuk, hogy ez a képmás is köztük volt, úgy is, mint a család történelmi szerepének és vitézi hagyó-

<sup>36</sup>V.ö.: A. Horvat, i. m. 220. kép. a háromszög alaprajzú, három sarokbástyás vár 1544–1550-ben nyerte el mai alakját, s ez nem azonos a kép háttérben ábrázolt ostromlott várral.

<sup>37</sup>V.ö.: Galavics, i. m. 1976. 27.

mányainak egyik legkorábbi dokumentuma.<sup>38</sup> Az allegorikus kép szerves része tehát a Zrínyi család szellemi és materiális örökségének, amelynek minél teljesebb megismerése és rekonstrukciója irodalmárnak és művészettörténésznek közös feladata.

<sup>38</sup>A kép eredetét egy korábbi tulajdonosának szóbeli közlése alapján az Esterházy család tatai ágának egy tagjáig, Esterházy Tamásig tudtuk visszafelé követni, a kép 1945 előtt az ő tulajdonában volt. Hogy korábbi birtokosai a tatai Esterházyak voltak, nem jelent azonban támpontot – mint korábban véltük – a kép eredetére és egykori sorsára vonatkozóan. (Korábbi feltételezésünket, hogy a kép az elkobzott Zrínyi javak egy részével juthatott az Esterházy család tulajdonába – v. ö. Siklóssy L., *Műincseink vándorútja Bécsbe*, Bp, 1919. 163–66; 169. – Melczer Tibor is idézi i. m. 295–296.) A festmény ugyanis az 1896-os millenniumi kiállításon, gr. Kálnoky Ludmilla tulajdonaként szerepelt, Kőröspatakról, Háromszék megyéből. (Ld. *Az Ezredéves Országos Kiállítás történeti főcsoportjának hivatalos katalógusa*. Bp, 1896. 1015. kat. tétel. A közlésre Sinkó Katalin hívta fel a figyelmet.) Az itt szereplő leírásnál („Arckép, olajfestmény, Zrínyi Miklóst ábrázolja térdelő helyzetben”) pontosabb a kiállítás törzskönyvében szereplő bejegyzés, aminek alapján azonosítható a kép. („Olajfestmény vászon alapon, áttört arany ráámában, Zrínyi Miklóst ábrázolja feszület előtt térdelve.” ld.: OSZKK Fol. Hung. 1173. 2266. törzskönyvi szám.) Aligha hihető azonban, hogy a kép Erdélyben maradt volna fenn 1896. évi felbukkanásáig, valószínűbb az, hogy bécsi műkereskedelem útján jutott oda. Nem sokkal azelőtt kerültek ugyanis árverésre Zrínyi Ádámnak, a költő fiának egykori hagyatékából származó műtárgyak, fegyverek – köztük a szigetvári Zrínyitől való darabok – valamint a költő egykori könyvtára is. E javak Zrínyi Ádám halálakor, 1691-ben jutottak neje, Lamberg Katalin tulajdonába, majd annak újabb házasságával a morvaországi Vöttauba. Itt bocsátotta egy részüket árverésre akkori tulajdonosuk, a Daun-család. Hogy mely művek jutottak erre a sorsra, nem tudjuk pontosan, ugyanis az 1891. január 12-én lefolytatott árverésnek nem volt valószínűleg nyomtatott katalógusa. (Nem szerepel F. Lugt *Répertoire des Catalogues de Ventes Publiques...* La Haye, 1953. – jegyzékében.) A Magyar Nemzeti Múzeum részéről vásárlási megbízással a helyszínre küldött Majláth Béla pedig az árverésre kínált művek közül beszámolójában csak azokról ad részletes tájékoztatást, amelyeket a Nemzeti Múzeum számára ekkor megvett. Ezek között volt a szigetvári hős (Majláth által tévesen a költőnek tartott) halotti portréja is. Mindenképp figyelemre méltó azonban, hogy a költő egykori könyvtárát a műkereskedéssel is foglalkozó bécsi antikvárius, Kende vásárolta meg ekkor, aki a könyvtárát Bécsbe szállíttatta. Nem zárható ki tehát, hogy a vöttai árverésből ugyanezen az úton műtárgyak is jutottak a bécsi műkereskedelembé. (Ld.: Majláth B., *A Nemzeti Múzeum sodronyos páncéljai*, in *Archeológiai Értesítő*, 1891. 125–135.) A. Prokop, i. m. II. p. 515.; Erdélyi P., *Bibliotheca Zrínyiana* in *Magyar Könyvszemle*, 1893. 355.; Kalmár J., *Zrínyi fegyverek*, A Janus Pannonius Múzeum füzetek. 7. Pécs, 1965.)