

VITA

PATTANTYÚS MANGA: SZOBRÁSZATI ALKOTÁSOK SZERZŐDÉSEI AZ ITÁLIAI RENESZÁNSZBAN. KÜLÖNÖS TEKINTETTEL A FIRENZEI ÉS TOSZKÁNAI SZERZŐDÉSEKRE (1400–1530) CÍMŰ DOKTORI (PHD) ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

Pattantyús Manga 2017-ben megírt doktori disszertációjának (PhD) vitájára 2018. június 29-én került sor a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara A épületének alagsori 150. termében. A bevezető formások elhangzása után elsőként Papp Szilárd olvasta fel oppenensi véleményét.

„A művészettörténet egyik régi alapproblémája az általánosítás. Ha egy bizonyos jelenséggel kapcsolatban csak néhány, ráadásul nagyobb időintervallumból, s akár több régióból is származó adattal rendelkezünk, akkor is hajlamosak vagyunk ezek alapján átfogóbb jelenségekre, tendenciákra következtetni, összefoglaló érvényű megállapításokat tenni. Ez az igény – vagy olykor nevezhetjük kényszernek is – a tudományt természetesen módon hálózta be. Fogékonyak vagyunk ugyanis magasabb rendűként tekinteni az általánosabb érvényű, összegző megállapításokra, mivel kialakításukhoz elvileg nagyobb területre való rálátással, szélesebb ismeretanyaggal, s rendszerező, integráló képességgel is rendelkezni kell. Ráadásul ez a kíváncsi az eredmények közzétételének a mechanizmusában is magától értetődően van jelen, mivel kézikönyveket, összefoglalásokat időnként minden területnek szükséges írnia, ami a műfaj természetéből adódóan meglehetősen az ilyen eljárásoknak.

A jelenséget szemléletesen érzékelteti a tudományos tanulmányok és könyvek címadási szokásainak az elmúlt néhány évtizedben tapasztalható, szembeszökő módosulása. Míg korábban a cím általában konkrétan utalt a kutatás tárgyára, s csak ritkán jelölték alcímmel a vizsgált esetek szélesebb problémakörbe való beágyazásának kísérletét is, mostanra ez a megoldás rendszeresen a feje tetejére

áll. A szerző – esetleg a kiadó – a cím megfogalmazásával egy teljes jelenség- vagy problémakör átfogó bemutatását ígéri, s jobb esetben az alcímből, de gyakran csupán a tartalomjegyzékből derül ki, hogy néhány, vagy akár csak egyetlen esettanulmányról van szó, amely alapján aztán szélesebb körű általánosítások fogalmazódnak meg. Hogy ez mennyire lehet jogos, s az ilyen eredményekre mennyire érdemes a későbbiekben építeni, természetesen mindig a konkrét eseten múlik. Nem kell azonban különösebben felhívni a figyelmet arra, hogy az ilyen eljárások milyen veszélyeket rejtnek magukban, s hogy aki nem nominalista szemzőggel áll hozzá kutatása tárgyához, könnyen vadhatásokat tenyészthet.

Pattantyús Manga disszertációjával kapcsolatban a fenti probléma azért jutott eszembe, s azért gondoltam ideillőnek a véleményemet ezzel felvezetni, mert a dolgozat éppen annak a példája, hogy e csapdát hogyan kell messziről elkerülni. A disszertáció ugyanis nagyszámú írott forrás kritikus, statisztikai alapú, s egymással összevetett elemzéséből indul ki, amit a megmaradt műtárgyállománnyal, s a belőlük kiolvasható ismeretekkel folyamatosan ütköztet a szerző, hogy aztán ezeken az alapokon próbáljon meg általános jellemzőket is körvonalazni. S ha megállapításai itt-ott meggondolásra, vitára érdemesek, a zavarba ejtő mennyiségű információ kezelésének a módszere stabil, s a töredékes fennmaradásból, illetve nehezen megítélhető helyzetekből adódó bizonytalanságokat világos logikával és a határokat helyesen kijelölő mértéktartással kezeli a szerző. Azaz miközben számos, jól alátámasztott, átfogóbb érvényű megállapítás körvonalazódik a dolgozatban, soha nem éreztem a disszertáció olvasásakor a kényszeres általánosítást.

A dolgozat témaválasztása kifejezetten szerencsés. A vizsgált terület ugyanis több szempontból alapvetően hiánypótló a nemzetközi terepen. Ahogy azt a Bevezetésben maga a szerző is megemlíti, a szobrászat felé a *Paragone* óta sokkal kevesebb figyelem fordul a kutatások, s részben ebből következően a közönség oldaláról is, mint a festészetre, így jelenleg is szembeszökő az ismereteknek mind a mennyiségi, mind a minőségi különbsége a két műfaj között. Ráadásul jórészt a modern művészkultusz miatt egy műalkotás, s főként szobor létrejöttének folyamatával kapcsolatban még ma is sokkal kisebb érdeklődésre tarthatnak számot a technikai, gazdasági vagy jogi szempontok, mint az »alkotói zsenialitás«. Ezeket az aligha elhanyagolható, sok esetben pedig döntő tényezőket a mester-szerződésekkel jóval nagyobb mértékben lehet megvilágítani, mint a puszta mű elemzésével, vagy azzal, amit alkotójának életéről általában tudni szoktunk.

A fentiekből következően a szerző megközelítése területének és korszakának a szobrászathoz kifejezetten merész is. A források vizsgálatához ugyanis számos olyan szakterület ismeretanyagába kellett magát beleásnia, melyek nemigen tartoznak hozzá a hagyományos művészettörténethez. Hogy csak néhányat említek, tisztába kellett kerülnie a korabeli jegyzők tanultságával és feladatkörével, egykori mértékegységekkel, a pénzviszonyokkal, adózási rendszerekkel, az anyaghasználat szempontjaival, részletes készítőtechnikai kérdésekkel, vagy éppen a nagykorúsítás jogi problémájával. E szempontok tárgyalása pedig olyan új interpretációs lehetőségeket, egyedi meglátásokat eredményezett, melyek a dolgozatot kimondottan izgalmas olvasmánnyá tették, s az olvasót – engem legalábbis mindenképpen – folyamatos gondolkodásra, újragondolásra serkentették. Ami a témaválasztás merészségét illeti, említésre érdemes egy további tényező is. A szerző a nemzetközi művészettörténet egyik legfrekvenciáltabb, legtöbbször kutatott, mai szóval titulálva sztárterületére merészkedett be, nagyjából a *quattrocento* Firenzéjébe.

A dolgozat címe számomra kicsit körülményes. Nyilvánvaló persze, hogy a minél precízebb meghatározás igényével kerekedett ilyenre, de véleményem szerint a cím még egy tudományos produktum esetében is kicsit irodalmi jellegű műfaj. Persze nem olyan félrevezető módon, amint arról az előbb szó volt, de fontosabb lehet a tömörsége és a frappáns jellege, mint az, hogy 100%-ig pontosan határolja körül a mű témáját. Hogy ezt ilyen mértékig amúgy is ritkán tudja produkálni, e dolgozat Bevezetése (I.1.) szintén jól mutatja, ahol a szerző megmagyarázza és pontosítja is címének egy-két aspektusát. Ebben a részben tehát nyugodtan lehet-

ne még néhány ponton arról beszélni, hogy a címet is takar valójában, amivel jelentősen lehetne egyszerűsíteni rajta. Mondjuk valahogy így: Firenzei – esetleg Toszkán – szobrászszerződések 1400 és 1530 között.

A dolgozat szerkezete alapvetően világos, tagolása arányos. A fő (IV.) és az azt követő fejezetek (V–VIII.) felvezetésében viszont úgy érzem, néha talán érdemes lenne kicsit határozottabban is megindokolni az alfejezetek tagolásának szempontját, illetve a témaválasztást, noha e helyeken, olykor indirekt módon is, elhangzanak érvek ezzel kapcsolatban. A IV. fejezet beosztásának szempontja például a szobrok anyaga lett, amely csoportosítja a szerző döntése volt. Ennek indokai a fejezet elején nekem még nem tűntek magától értetődőnek, majd idővel nyilvánvalóvá vált, hogy a lehetőségek közül tényleg ennek volt a legnagyobb létjogosultsága. A további négy fejezetben (V–VIII.) pedig négy olyan alapkérdésről esik szó, melyek száma elvileg még növelhető lenne, de a szerződésekben olvasható, azonos csoportba tartozó információk mennyisége és jellege világossá teszi, hogy miért e négyet választotta ki részletesebb tárgyalásra is a szerző. A VII. fejezetben, amely az ikonográfiáról és modellkövetésről szól, számomra kicsit rendezetlenség tűnik a fejezetbeosztás – legalábbis technikai értelemben –, mivel a VII.1-es részben három »alfejezet« (1–3.) beharangozása történik meg, de közülük csak az első tárgyalására kerül itt sor, s a többi már a következő fejezetbe (VII.2) csúszik át. Van továbbá néhány olyan fejezet is – például a IV.2.3.2, IV.3.3.1, illetve a IV.3.3.2 –, ahol nyilván a fellelhető példák csekély száma miatt némileg egyoldalú a jelenségek vizsgálata, viszont olykor a címekhez képest más aspektusok is tárgyalásra kerülnek.

Ami a dolgozat kiinduló anyagát, a szobrászszerződésekkel illeti, kiválasztásuk kritériumai meggyőzőek. Világos, hogy az eddig nem publikált szerződések felkutatása a levéltári anyagok rendszere miatt a szénakazalban történő tú keresésének lenne az esete, s hogy egy ehhez szükséges helyszíni kutatás éveket vehetne igénybe, teljesen bizonytalan eredménnyel. A 96 okirat a terület- és időintervallumot tekintve ráadásul bőven elég a statisztikai jellegű vizsgálatokhoz is, s e mennyiség miatt az sem kelt bennem különösebb hiányérzetet, hogy vannak olyan publikált szerződések, melyeket a szerző nem vont be a kutatásába (talán lehetne ezekről is egy listát adnia a dolgozat végén). Persze kérdés, hogy konkrétan mi alapján döntött az egyes iratok tárgyalása vagy elhagyása mellett, de a dolgozat eredményeit tekintve ezt illetően megbízom az ítéletképességében. Ami a műnek egy lehetséges kiadása során azonban aligha elengedhe-

tetlen, hogy ne csak 24 szerződés szövege kerüljön bele a Függelékbe, hanem mind a 96-é, s ezzel egy jóval érzékenyebb problémáról is szólni kell. Megjelentetés esetén az igazán megnyugtató megoldás ugyanis az lenne, ha a szerződések szövegei nem a publikációk másolatai lennének, hanem eredeti átírások. Arra ugyanis maga a szerző is utal, hogy a nagyrészt évszázaddal ezelőtt keletkezett oklevél-átiratok meglehetősen ingadozó minőségűek. Miután tisztában vagyok e feladat súlyával, talán megoldás lenne e munkára egy megfelelő végzettségű és gyakorlatú illetővel szövetkezni.

A dolgozat II. fejezetéből, a Kutatástörténeti áttekintésből tételesen is kiderül, amiről a fentiekben már szó volt. Míg a firenzei *quattrocento* festészetéről több, kifejezetten a művészszerződések vizsgálatán alapuló elemzés is létezik, a szobrászokkal kapcsolatban ezt a munkát eddig nem végezte el senki. Noha vannak olyan publikációk, ahol szobrászszerződések is szóba kerülnek, ezek mind olyanok, ahol nagyobb merítés keretén belül, azaz nem kizárólag ezt a mesterséget vizsgálva szolgálnak például, egy-egy művészre vonatkoznak, vagy jóval kisebb időintervallumra korlátozódnak.

A kutatástörténetet követően kerül sor a szerződéseknek, mint jogi dokumentumoknak a bemutatására (III.), ami – s ezt nehéz eléggé hangsúlyozni – alapvető a további vizsgálódásokhoz. Itt kaphatunk ugyanis vázlatos képet velük kapcsolatban azokról a körülményekről, melyekkel egy átlagos művészettörténész ritkán van tisztában. A fejezet bemutatja többek között a szerződések keletkezési körülményeit, típusaikat, formai és tartalmi felépítésüket, jellegzetes elemeiket, vagy azt, hogy milyen nyelven íródtak. Azaz olyan gyakorlati tényezőkről ad számot a műalkotások megrendeléseit, tehát a műveket alapvetően befolyásoló egyezségeket illetően, amelyek sokszor fel sem sejlének a művekkel foglalkozó szakemberek horizontján. Érdekes lenne tudni, hogy a vizsgált, majd másfélszáz évből származó anyag alapján kimutatható-e valamilyen lényegesebb változás, módosulás a szerződéseket illetően, azaz van-e például egy korábbi középkori gyakorlat, ami jelentősebben megváltozik a korszak végére?

A különféle szerződésfajták bemutatása során az egyes típusok számomra nem mindig különültek el világosan egymástól. Ez persze következhet abból is, hogy összegző jellegű bemutatásuk nem is igazán engedhet teret ennek. Az alapkérdésem mindenesetre az, hogy itt az összes elnevezés esetében különféle típusú szerződésről van-e szó akár azonos tárggyal is, vagy a típusok között vannak kisebb-nagyobb átfedések (e bizonytalanságra ld. leginkább a konszenzuál-szerződéssel kapcsolatban

felmerülő típusokat [54. jegyzet]). És ha tartalmilag a szerződések között bizonyos esetekben nemigen volt különbség, honnan tudjuk, hogy éppen melyik szerződéstípusról van szó? Általánosságban persze az is kérdés, hogy amit ókori rendeletekből ismerünk, azt milyen mértékig vették át a középkor egyes időszakaiban, s Európa különböző területein, s hogy a középkori gyakorlatban mennyire ragaszkodott ahhoz egy jegyző, amit mondjuk évtizedekkel korábban tanítottak neki. Konkrétabb a kérdés azzal kapcsolatban, ami a dolgozat későbbi részeiben is elő-előkerül, hogy ha egy mesterral havi vagy éves járadékra kötöttek szerződést, akkor minden esetben maximalizálták-e a mű elkészültének időtartamát is?

Ami a faragók/szobrászok mesterségének különféle elnevezését illeti (26. l.), sokszor alighanem a véletlen is jelentősebb szerepet játszott abban, éppen hogyan tituláltak egy szerződő mestert, ahhoz hasonlóan, ahogy az egykorú helyesírás szintén erősen ingadozó volt, nem lévén akadémiai szabályok. Hasonló vonatkozik a szobrokkal kapcsolatban a szerződésekben megadott mértékegységekre is, melyeknek az európai káoszát csak a 18. századtól kezdve igyekeztek megszüntetni. Kihelyezett hossz mértékek egyébként az említett pistoiához hasonlóan az Alpoktól északra is fennmaradtak néhány helyen a korszakból, városházákon vagy egyházi épületeken – pl. a nürnbergi *Lorenzkirche* főhomlokzatán –, gyakran a piacok mellett, hogy az eladók és a vevők közötti esetleges vitákat rögtön orvosolni lehessen.

Ahogy a szerző főként az esetek véletlenszerűségéből következtetve feltételezi, a szerződések nyelvválasztása többnyire nyilván a felek, elsősorban a megbízó és a művész igényeit tükrözték. A jegyzőknek ugyanis anyanyelvükön kívül latinul is tudniuk kellett. Olykor azonban nyilván tényező lehetett a jegyző személye is, például hogy milyen nyelvű formuláskönyvet használt, vagy hogy a jog területén melyik nyelvben volt járatosabb. Érdemes lenne ezzel kapcsolatban egy jegyző összes ismert szerződését átnézni – melyek közt a mesterszerződések nyilván csak elenyésző részt tettek ki –, nem látható-e valamiféle szabályosság a nyelvhasználatot illetően.

A szerző joggal érzékelteti, hogy bizonyos határon túl a mester- és az anyagválasztás esetében sem lehettek bevett sémák. Bizonyos jellemzőket persze eleve meghatározhatott egy konkrét megbízás, például a méretet az, ha architektonikus összefüggésbe szánták a szobrot, s valamelyest az anyagát is, ha mondjuk külső térbe került. Ezen túl azonban az esetek többségében a megbízó számtalan tényezőt mérlegelhetett még, ami miatt nincs

is mindig értelme a döntések mozgatórugói közül egyet-egyét kiemelni. Azzal kapcsolatban azonban kicsit szkeptikus vagyok, hogy a szerződések szövegeiben megjelenő kritériumok egy-egy mester kiválasztásával kapcsolatban mennyire tekinthetők minden esetben tudatosan átgondolt és valós indoknak. Azt pedig aligha hiszem, hogy általánosságban a legfontosabb tényező a hírnév lett volna. Ha bizonyos esetekben ez nyilván nem is zárható ki, a szerződések ezen fordulatai inkább tükrözhetik a humanista, de akár korábbi dicsőítő-konstrukciók formuláinak közkeletűségét.

A márványanyag beszerzéséről és szállításáról írtak szintén azt támasztják alá, hogy bizonyos témák mellett legalább ugyanannyira jelentős volt a szerepe a sokszínű lehetőségeknek és variációknak. A felhasznált anyag jelentősége szempontjából egyrészt teljesen logikus, hogy az építőmesterek, kőfaragók személyesen is kimentek a bányákba követ választani, másrészt e döntést sok tényező befolyásolhatta: milyen minőségű anyagra volt szükség, milyen feladathoz akarták a követ használni, az adott bánya gárdájával milyen korábbi tapasztalata volt egy beszerzőnek, s volt-e esetleg a kiválasztással megbízható embere, de még akár az is, hogy mennyire volt gondos és előrelátó. A mesternek a kőanyag kiválasztásában való részvétele, illetve annak mértéke bizonyosan nem egy lineáris fejlődési folyamat volt, melynek a csúcspontja mondjuk 1500 körül lett volna. Miután már a 13. századtól vannak arra adataink, hogy a mesterek személyesen kijártak bányákba követ választani, inkább csak a források számának a növekedéséről lehet szó.

Ami a carrarai bányákkal kapcsolatban kiderül, hogy helyben is működtek bizonyos részleteket legyártó kőfaragók, arra a Németalföldről jóval korábbról, már a 13. századból vannak adataink. Az ottani kőbányákhoz teljes kőfaragóműhelyek települtek ki, s nem csupán megrendelésre, hanem előregyártásra is készítettek faragványokat – igaz, építészeti tagozatokról van tudomásunk. Érdeemes azonban ezzel kapcsolatban megemlíteni azt a kevéssé ismert magyar vonatkozású adatot, szintén a 13. századból, amely Rogeriustól származik, s hasonló gyakorlatra vonatkozhat. A tatárjárás pusztításait bemutatva a szerző egy helyen azt írja, hogy »... úgy heverték a földön a holttestek, mint ahogy nyájak a pusztákon legelésznek, vagy ahogy a kőbányákban az épületekhez kifaragott kövek (... et sicut in lapidinis secti lapides ad structuras).« A mondat értelmezése persze nem teljesen egyértelmű, az pedig még kevésbé, hogy az itáliai szerző a hazájában, vagy nálunk látott ilyet. Mindezt azonban azért is hoztam fel, mert azzal a kérdéssel szintén összefügghet, hogy miért olyan aránytalanul kevés

a terrakotta- és a faszobrokkal kapcsolatos szerződés az anyagban. A szerző említi, hogy kisebb értékük miatt sokszor talán csak szóbeli megállapodás tárgyát képezték, de emellett az sem kizárt, hogy ezeket, legalábbis idővel, jóval nagyobb arányban lehetett előre gyártott készletekből vásárolni, mint nagyobb méretű kőszobrokat. A terrakották esetében, ahol a replikagyártás is az egyik célja lehetett a technikának, ez elég valószínűnek tűnik, de a kis-bronzokkal kapcsolatban jól ismert az az adat, hogy egy firenzei műhely esetében gyakorlatilag a raktárból lehetett őket választani – persze ez a forrás már a dolgozat korszakát követő időszakból származik.

Ami a márványszobrok festését illeti (53, 56. l.), határozott különbséget kell tennünk a faszobrokhoz hasonló teljes színezés, és a részleges, jórészt a hajra, ruhaszegélyekre és applikációt imitáló részekre korlátozódó kifestés között. Utóbbi esetében bizonyos anyagok hierarchián alapuló különbségtételéről van szó már a középkorban is. Minden esetben alapvető probléma ugyanakkor, hogy mi tekinthető eredeti festésnek, és mi az, ami a szoborra csak jóval a készülte után került rá. Sajnos az esetek többségében ez inkább csak gyanítható, mintsem meghatározható, a történeti festékeket ugyanis ugyanúgy nagyon hosszan használták, mint ahogyan a kőfaragószerszámokat is. Mára azonban elég valószínűnek tűnik, hogy márvány- és alabástromszobrok esetében, legalábbis az északi gótikában a teljes festetlenség nem volt gyakorlat.

A márvánnyal kapcsolatban szintén szét kell választani a színezését és anyagának tisztaságát, homogén voltát. Leonardo idézett megjegyzése traktátusából (55) nem inkább arra vonatkozik, hogy a szobrászatnak az anyagai *ab ovo* nem sokszínűek, s kevésbé a festésük hiányára? Az anyagtisztaság bizonyosan létező igény volt már a 14. században is – valószínűleg egy magasabb elvárási szint felett –, elég, ha csak Andrea Pisano pisai *Madonna del Latte*-jára gondolunk. De érdemes ezzel kapcsolatban arra a legalább féltucat 13. századi forrásra is utalni – a császár síremlékéhez a *Legenda aurea*ban speciális márványfajtát választó kőfaragóktól a *Lapidair du roi Philippe*-en keresztül Albertus Magnus vagy Roger Bacon műveiig –, melyek azzal is foglalkoznak, hogy mely kőfajtának melyik típusa és melyik minősége a gyakorlatban mire használható, hogy a színük és tónusuk a fénnel való találkozás során hogyan alakul és hogy mindennek milyen teológiai magyarázata van. Mindez nyilvánvalóvá teszi, hogy a kőanyagok tulajdonságai – beleértve színüket és tisztaságukat is – a középkorban is foglalkoztatott bizonyos kört, nem kizárólag teoretikus, hanem esztétikai, és praktikus szempontból is. Felmerül tehát, hogy a reneszánsz elméletírókat az

antik emlékek mellett részben a középkori gyakorlat is befolyásolhatta e kérdéseket illetően.

A régi és az új márványanyagról szóló fejezet nagyon kiegyensúlyozottan kezeli a forrásokból és fennmaradásból következő jelentős bizonytalanságokat és korlátokat, nem törekedve határozott megállapításokra. Az antik spolium reneszánsz kori felhasználásának a kutatása az elmúlt évtizedekben virágkorát éli, a régi anyagok újrahasznosítása mindenféle ideológia nélkül azonban nyilvánvalóan kortalan jelenség. Elég, ha csak arra gondolunk, hogyan igyekeztek kibányászni Rómában a fennmaradt antik épületállományból a belső fémszerkezeteket, ólomcsapokat egészen a 19. századig.

A márványszobrok egy darabból való kifaragásának egyik indoka a versengésen túl bizonyosan az is volt – ahogy arra a fejezet végén röviden a szerző is utal –, hogy a kő esetében az illesztéseket jóval nehezebb volt tartósan eltüntetni, mint a bronz- vagy a faszobroknál, ahol ezeket utómunkálattal, illetve utóbbiaknál az obligát festéssel teljesen láthatatlanná lehetett tenni. Az illesztések ugyanis éppen a már tárgyalt, makulátlan, homogén összhatást zavarhatták egy kőszobor esetében. Ezzel a kérdéskörrel kapcsolatban merül fel egy Józsué-szobor esete (66–67. l.), ahol a megrendelők a művet megkezdő, majd félbehagyó mester távozása után is fenntartották azt a lehetőséget, hogy az általa elvégzett munka ugyanabban a formában kerüljön befejezésre. E kitétel nagyon emlékeztet a középkori céh-, illetve építópáholy-szabályoknak arra a szinte obligát rendelkezésére, hogy egy félbehagyott művet csak az azt elkezdő mester elképzelései szerint lehet befejezni, még abban az esetben is, ha az illető már meghalt. Azaz a szerző gyanúja, hogy itt nem feltétlenül esztétikai szemszögű kitételről volt szó, nagyon valószínűnek tűnik.

A márványszobrokért fizetett honoráriumok összeállítását – s ez érvényes a faszobrokat tárgyaló rész megfelelő fejezetére is – talán még használhatóbbá lehetne tenni, ha minden egyes példánál ott szerepelne egy egységes átváltás is, mondjuk *fiorino d'oro in oróban*. Az adatok így válnának igazán könnyen kezelhetővé, összevethetővé. Ugyanígy érdemes lenne feltüntetni minden esetben, ahol persze ez lehetséges, hogy az árban mikor van benne az anyagköltség, szállítás stb., és mikor csak a pusztá munkadíjról van szó. Ami számomra e részben kérdésként merült fel, hogy nagyjából egy időben egy 4 *braccio* magas szobor miért kerül a duplájába, mint egy 3,25 *braccio* méretű, miközben a kőanyaguk ára, ha jól értem, arányos a nagyságukkal. E kérdés majd a bronzszobrokkal kapcsolatban is felmerül, az Orsanmichele számára készítették árai ugyanis erősen eltérnek, ha valóban

csak a munkadíjról volt szó, ráadásul feltűnőek a nem kerek összegek.

A szerző a bronzöntés, illetve a bronz anyagának az összetétele kapcsán arra a következtetésre jutott, hogy aligha egy, a reneszánsz traktátusok alapján kialakult kánont követtek a gyakorlatban, amikor eltervezték, hogy miből mennyit tegyenek hozzá a kívánt anyaghoz. E fontos megállapítás a korszak művészetének technikai jellemzőire sokszor általánosságban is vonatkoztatható. Gyakran olvasni ugyanis a szakirodalomban rekonstruktív elképzelésekkel kapcsolatban, hogy például Cennini az emberi alak magasságát az arcmagasság kilencereseként határozta meg, vagy hogy Matthäus Roritzer szerint a bordavastagság a lefedendő tér falvastagságának a hetede, azaz ezek alapján kell elképzelni a töredékes emlékeket. Eltekintve most attól a kérdéstől, hogy e művek mennyire juthattak el a praktizáló mesterekhez, a viszonyt mű és traktátus között pont fordítva kell elképzelnünk. Azaz nem a traktátusok vannak előbb, s ezek alapján a művek, hanem a mindenkori gyakorlat alapján születtek meg ezek az értekezések, s egy-egy mester vagy műhely gyakorlatán nem feltétlenül mutattak túl. Hivatalos előírásként, rendeletként pedig végképp nem képzelhetők el.

A bronzöntéssel kapcsolatban esetleg érdemes lenne még annak utánajárni, ami a terrakotta művek tárgyalása során részletesen is előkerül: maga az öntés hol és kinél történt? A nagynevű szobrászoknak vagy a nagyméretű műhelyeknek voltak-e saját öntödéik, vagy e fázist túlnyomóan mindenki (harang)öntőkkel végeztette, esetleg ez a mű méretétől is függött?

Érdekes adalék a korabeli szállítási lehetőségekhez Ghiberti bronzreliefjeinek esete a sienai dóm számára. A bizottsági bíráló igénye miatt szárazföldön százötven kilométert utazó domborművek azt mutatják, hogy ekkora méretű és súlyú dolgok szállítása nem lehetett túl nagy probléma abban az időben, hacsak nem játszott szerepet az ügyletben a dómopera és a mester közötti hierarchikus viszony, esetleg a bírálók száma. Annak az eldöntését azonban, hogy a Szent Máté szobrot aranyoznia kell-e vagy sem (86. l.), aligha bízták Ghibertire, hisz e döntésnek jelentős anyagi vonzata volt a megbízót illetően. Szintén Ghibertinél maradvánnyá, mennyire volt az általános, vagy ez inkább csak a kiemelt művészeket illette meg, hogy egy mester a mű elkészültének ideje alatt jövedelmet kapott, de a végén még egy plusz összeget, valamifajta sikerdíjat is?

Igen érdekes volt szembesülni annak a jelenségnek a statisztikai alapú felmutatásával, hogy miközben északon messze a fa volt a korszak elsődleges szobrászati alapanyaga, Toszkánában a kő

a főszerep. E jelenségnek bizonyosan összetettek az okai, hisz azokat az előnyöket, amelyek a jóval könnyebben megdolgozható és olcsóbb alapanyaggal, a fával jártak, nyilván Itáliában is ismerték.

A fa kiszáraitását nem (csak) feltétlenül a művészek végezték (108. l.). A 15. századból számos adatunk van már arra Európa-szerte, hogy a jelentősebb városokban fatelep működik, ahonnan nem csak az épületfát, de a szobrokhoz való, szárított faanyagot is vásárolni lehetett. A csomóktól mentes faanyag kikötésének esztétikai szemszögű indoka (107. l.) pedig legalábbis kérdések sorát veti fel. Eltekintve most Veit Stoss firenzei Szent Rókusától, ami, ha jól tudom, eredetileg is monokróm volt, az alapvetően festett szobrok esetében nem inkább a faragás könnyítéséről van szó? Ami viszont elvileg a szobrász belügye, azaz miért foglalták volna bele a szerződésbe? Vagy csak az anyag minőségének volt a fokmérője a csomómentes fa, s ezért jelenik meg a hivatalos iratokban? Egészen meglepőnek tűnik viszont, hogy a faanyag, ha jól értem, a többi anyaghoz képest sokkal szorosabban kötődött volna a vallásos tematikához. Hogy ennek ideológiai gyökerei is lettek volna, a felhozott források ellenére is különös. E felvetést ráadásul szinte lehetetlen igazolni, hisz a korszak műemlékállománya, és ebbe még Firenze is bőven beletartozik, elsősorban vallásos összefüggésben készült.

A szerződéseket anyagcsoportok szerint vizsgáló fejezet után négy olyan rész következik, melyek egy-egy alapvető kérdéskört vetnek fel a szobrászok működését illetően. E kérdéskörök egyike sem tekinthető novumnak a szakirodalomban, ami viszont fontos újdonságuk, hogy ilyen mennyiségű és konkrétan a szobrokkal kapcsolatos írott forrást eddig még senki nem állított mögéjük.

A Lazzari-síremlék esete szemléletes példája annak, hogy egy jelentősebb műnek a kivitelezési viszonyai olykor olyan összetettek lehettek, hogy nem csak a stíluskritika, de még a viszonylag bőséges írott források alapján sem lehet szétszálazni, pontosan ki milyen minőségében és mértékig vett részt a mű elkészítésében. Szinte már parodisztikus hangulatú ezzel kapcsolatban annak a tömör felsorolása, hogy a firenzei dóm Donatello és Nanni di Bartolo által készített Ábrahám és Izsák-szobrán a szakirodalom szerint pontosan ki miért is felelős. Jellemző a szemléletmódra, hogy a kutatók jobbára azt mérlegelték, a szobornak mely részét, az alakok mely végtagját faragta az egyik, illetve a másik szobrász, noha elvileg ugyanígy elképzelhető egy olyan felosztás is – és persze a kettő vegyülete szintén –, ahol a két mester a különböző munkafázisokért volt felelős. A tervezés-kivitelezés 15. századi összetettségét illusztráló kedvenc példám a Stephansdom

1480 körüli, ma is meglévő márvány keresztelődencéje, melynek kifaragására a salzburgi Ulrich Awer szobrással szerződtek, akinek azonban egy Nürnbergből megküldött, s ottani ötvös által megrajzolt *Visierung* alapján kellett dolgoznia.

A szobrok festésének a megítélésében feltűnő a különbség az északi viszonyokhoz képest. Az Alpokon túl a *fassungolás* egyáltalán nem volt alárendeltebb munka, s számos esetünk van arra, hogy a legnagyobb nevek is feltűnnek szoborfestőként – jól ismert Robert Campin vagy Veit Stoss példája. A fennmaradt adatok alapján ráadásul általánosságban jobban megfizették ezt a munkát, mint a faragást, aminek állítólag az lett volna az oka, hogy a festésnél gyakran drágább anyagokkal dolgoztak, s ez hatott volna ki a bérezésre.

Egyazon mű esetében az architektonikus, az ornamentális és esetleg a figurális rész különböző mesterek által történt készítése (125–126. l.) végső soron a kőfaragók oktatási rendszerére vezethető vissza. A szűkös források alapján a korszakban a kőfaragótanoncok az első 3–4 évben az építészeti tagozatok faragását sajátították el, majd aki továbblépett, annak egy évig az ornamentális díszítmények elkészítését oktatták, s csak ezután következett a mai értelemben vett, azaz figurális szobrászképzés. Ezzel egybevág, hogy már a prágai dóm 14. század első feléből származó elszámolásaiban feltűnnek az ún. *Laubhauerek*, azaz lomb- vagy levélfaragók, megkülönböztetve őket az architektonikus, de a figurális részleteket faragóktól is.

Elképesztően ingoványos területe a régi művészetnek a tervezéssel kapcsolatban keletkezett ephemer műveké, amint arra a szerző is felhívja a figyelmet. Az egyik alapprobléma, hogy a forrásokban olykor megjelenő, vélhetően ezekkel kapcsolatos kifejezéseket hogyan is értelmezzük, és konkrétan mit takarnak. Így szerintem eldönthetetlen például, hogy Jacopo Sansovino a dolgozatban tárgyalt (129. l.) római Madonnájának Vasarinál megjelent agyagmodellje azonos-e azzal a prezentációs *disegnó*val, amit a szobrasszal kötött szerződésben említettek, vagy előbbi a mester által saját maga számára készített terv volt-e. Innen indul a másik alapvetés is, hogy a tervnek, modellnek számos változata létezett attól függően, hogy milyen célból készült (a Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte az építészeti modellnek például hét típusát és kategóriáját különbözteti meg). Még egy fennmaradt terv esetében is gyakran eldönthetetlen, hogy mi volt az eredeti funkciója, másrészt, hogy milyen szakmájú illető készítette, nincsenek meg ugyanis azok a fogódzópontok, jellemzők, melyek mentén világosan szét lehetne választani a különféle típusokat. Azok a tulajdonságok, melyek a dolgozatban

több-kevesebb biztonsággal a prezentációs tervre vannak vonatkoztatva, részben ugyanúgy jellemzői lehetnek egyéb típusú terveknek is. Míg a Tartagnisír kapcsán a rajz tulajdonságai összességükben valóban nagyon valószínűsítik, hogy prezentációs tervről van szó, a Strozzi-büsztok és a terrakotta Krisztus siratása-jelenetek azt mutatják, hogy a szobrászatban sokszor még azt sem tudjuk biztosan megmondani, hol válik szét egy háromdimenziós modell és egy kész műalkotás egymástól. Egyébként Hans Huth már 1925-ös könyvében (Künstler und Werkstatt der Spätgotik) részletesebben taglalta e kérdéskör alapvető problémáit, melyek tehát kevésbé a kutatások hiányából, sokkal inkább az anyag jellegéből következnek.

Mindezen dilemmákat megfelelően érzékelteti a szerző viszonyulása is a kérdéshez. A fejezet első felében jó néhány példát hoz különféle modellekre, melyek legalábbis a szakirodalomban többé-kevésbé egyértelmű példaként jelennek meg. Később aztán maga is többször foglalkozik azzal, hogy a fenti kérdések megválaszolása túlnyomóan lehetetlen. Talán célszerű lenne rögtön a fejezet elején általánosságban összefoglalni a kérdéskör buktatóit, s csak utána rátérni a konkrét példákra. Számomra ugyanakkor nem magától értetődő, hogy a szobrokkal kapcsolatban a rajzi modell lett volna a korábbi és a plasztikus csak az 1430-as években jelent volna meg. A források és tárgyak hiányából ez ugyanis nem tűnik egyértelműen levezethetőnek, s például egy kisméretű, 14. századi puszpángfa-szoborsorozattal kapcsolatban komolyan felmerült, hogy nem magánáhitatra, hanem modellként készültek volna.

Az iskolákban ma is azt a részben marxista elképzelésekre visszavezethető sablont oktatják, hogy a korszak céhes rendszere a kézművesek tevékenységét szigorú keretek közé szorította, nemigen engedve külön utakat, így a működés kevés számú sémára redukálódott. Ez az elképzelés az alapkereket illetően, azaz hogy volt szabályozás, nyilvánvaló. Ettől azonban határozottan szét kell választani azt, hogy ezen túlmenően az összkép rendkívül változatos volt, tehát erősebb túlzással ahány város és ahány céh, annyiféle megoldás. A 15. századi forrásokból ráadásul az is egyértelmű, hogy az egyes települések és céhek a mindenkori helyi szituációnak megfelelően szabályozták a működést, s bármikor, bármi alól adhattak felmentést. Ha ehhez még hozzávesszük, hogy talán éppen Firenze a legfőbb helyszíne a korszakban a »művészi függetlenedésnek«, akkor világos, hogy a struktúrákat, főleg az általunk utólag konstruáltakat, nagyon óvatosan szabad csak alkalmazni. Ami ezzel összefüggésben a fejlődésnek titulált lineáris változásokat illeti, ezek ugyan létező jelenségek, de sok esetben inkább

erre-arra módosuló helyzetek, s itt-ott megjelenő, ideig-óráig fennmaradó sűrűsödések érzékelhetők – legalábbis a konkrét, értékelhető példák alapján.

A dolgozat egyik fő erényét e fentiek határozott érzékeltetésében és felmutatásában látom. A kifejezetten szerencsés kézzel kiválasztott téma interdiszciplináris megközelítése a másik olyan tényező, amely a disszertációt kiemeli az átlagból. Egy ilyen jellegű téma esetében a tárgyalt eredményeket pedig aligha lehetett volna elérni az összegyűjtött anyag józan gondolkodású és gyakorlatias szemszögű kezelése nélkül. A disszertáció megjelentetése mindenképpen kívánatos, témája és színvonala miatt magától értetődik, hogy idegen nyelven. Nem pusztán azért, mert jelentős érdeklődésre számíthatna a nemzetközi szakma részéről, hanem mert a magyar művészettörténet-tudományt is közelebb vonná a fő kutatási irányokhoz, központokhoz.

A doktori disszertáció nyilvános vitára bocsátását feltétlenül javaslom.”

Másodikként Pócs Dániel olvasta fel opponensi véleményét.

„Pattantyús Manga benyújtott doktori disszertációjáról kell bírálatot, ha úgy tetszik, »szakértői véleményt« adnom. A mű témája a Firenzéhez és más toszkán városokhoz kötődő, 1400 és 1530 között keletkezett szobrászati megbízások szerződéseinek vizsgálata. A téma jellegéből adódóan a disszertációnak nemcsak magukat a szerződéseket, azok állandó és eseti tartalmi elemeit tanulmányozta, hanem a műalkotás létrejöttének azt a hosszú és összetett folyamatát is, amelynek az írott szerződés csak egy pillanatát rögzíti. E folyamat végén, különösen a nagyobb szabású testületi megbízások esetén, a mű befejezése és installálása után elkészített értékbecslés állt, amelyet általában a feladatra felkért szakértők végeztek el. Meghatározták, vajon a kivitelezett mű a meghatározott feltételeknek megfelelő módon készült-e el, és megállapították, hogy a megbízottat (a szobrászt) az elvégzett munkáért megilleti-e a honorárium, esetleg annál valamivel kevesebbet, netán többet érdemel. A 15. századi firenzei gyakorlatban jellemzően két »esperto« végezte ezt a munkát, véleményüket pedig írásban rögzítették: ez volt a *lodo*. A becslés persze még nem volt ítélet: a döntést a szakvélemények figyelembevételével a megrendelő testület hozta meg. Ezt a bírálatot gyakran egymást jól ismerő, azonos generációba tartozó mesterek, tehát kollegák végezték, nem egy esetben viszonyossági alapon. Mindezek alapján azt gondolom, hogy ha Luca della Robbia és Brunelleschi nevelt fia, az Il Buggianóként ismert Andrea di Lazzaro Cavalcanti, vagy a festő Domenico di Michelino és Alessio Baldovinetti ezt

legitim módon megtehették a Quattrocento Firenzében, akkor hasonló jellegű *arbitrium* meghozatalában talán én is részt vehetek. Megíthatom tehát, hogy az azonos korszakkal és területtel foglalkozó művészettörténész kollegám, akivel egyetemi stúdiumaink óta ismerjük egymást, elvégzett munkájával vajon megfelelt-e az előzetes feltételeknek. A döntéshez azonban, ahogy ezt a korszakból fennmaradt források tanúsítják, indoklást is illet fűzni. Következzék tehát az *arbitrium* részletes kifejtése.

Pattantyús Manga nehéz témát választott, amikor a toszkán Quattrocento és kora Cinquecento szobrászat témakörén belül írásos források összehasonlító elemzésére vállalkozott. Egy adott korszak adott földrajzi egységének egy forrástípusára koncentrált, és ezek vizsgálatából próbált meg a forrásokban megnevezett művek – szobrászati alkotások – létrejöttére vonatkozóan következtetéseket levonni. Gigászi feladatról van szó, mint ahogy a korszak szobrászai számára is hatalmas kihívást jelentett szabadon álló gigantikus körplasztika, vagy Alberti terminológiájával élve, kolosszus megalkotása. De – ellentétben a dolgozatban többször is emlegetett példától, Agostino di Duccio félbemaradt márványszobrától a firenzei dóm számára – Pattantyús Manga kísérletét távolról sem lehet sikertelennek tekinteni. Sőt, olyan vállalkozás ez, amely példászerűen ötvözi a legújabb nemzetközi kutatási eredményeket a téma kutatástörténeti tanulságival, a forráskritikát a tárgyak technikai vizsgálati eredményeivel.

Egy ilyen típusú munka sikeres elvégzéséhez igen sokrétű ismeretanyagra van szükség: hatalmas és egyre nehezebben áttekinthető a témába bevont művekre és művészekre vonatkozó szakirodalom, ismerni kell a forrásszövegek szövegforrásait, tehát a klasszikus és az újabb kritikai kiadásokat, online tanulmányozható digitális forrásközléseket, a kutatónak továbbá képesnek kell lennie arra, hogy értelmezze a különböző forrástípusokból kiolvasható információk közti különbségeket, tehát tudnia kell, mit várhatunk el egy adott szobrászati megbízásról szóló, de belső használatra készült hivatalos emlékeztetőtől (*ricordanze*), egy szerződéstől, egy kifizetési bizonylattól vagy azok sorozatától, a *lodó*król vagy *stimá*król készült összefoglalásokról, nem beszélve az egyéb, szintén adatokat szolgáltató szövegekről, mint amilyenek a vagyonszámok (*portata al catasto*), a végrendeletek, az inventáriumok és a magánlevelek. Mindezeket túl fel kell tudnia ismerni a latin és volgare nyelvű szövegekben előforduló, a forráskritika szempontjából perdöntő jelentőségű terminusok értelmezési lehetőségeit és korlátait, értenie kell a korszak joggyakorlatához, ismernie kell a testületi (»állami«) megrendelések

hátterében álló, a művek létrejöttét finanszírozó, illetve kivitelezésüket felügyelő intézmények működési mechanizmusát, a testületek és hivatalok közötti függelmi viszonyokat. Csak ezek után jönnek a »klasszikus« művészettörténeti kérdésfelvetések: értenie kell a kiválasztott tárgyanyaghoz, ismernie kell a kora reneszánsz szobrászat attribúciós problémáit, kutatásának módszertani kihívásait, a különböző anyagból létrehozott művek kivitelezéstechnikai sajátosságait, és nem utolsósorban tudnia kell hasznosítani a modern természettudományos kutatási módszerekkel végzett anyagvizsgálatok tanulságait. Mindezek az itt felsorolt kihívások szerencsére nem tántorították el a disszertációt a mű kivitelezésétől.

Pattantyús Manga nagyon jól ismeri a korszakra vonatkozó szakirodalmat. A firenzei és általában az itáliai kora reneszánsz szobrászat kutatása, ahogy ezt egy helyen ő maga is megállapította, a huszadik század folyamán, de különösen a század utolsó harmadában, jelentős lemaradásba került a festészetével szemben. Ugyanakkor az utóbbi másfél-két évtizedben komoly változás tanúi lehettünk. Olyan hiánypótló monográfiák, konferenciakötetek és monografikus igényű kiállítási katalógusok jelentek meg – jelentős részben olasz művészettörténészek munkájának eredményeképpen –, amelyek révén sok ponton alapvetően változtak meg ismereteink a korszak szobrászattörténetéről, a műhelyek működéséről, egyes életművek felépítéséről, a megrendelők és a kivitelezők viszonyáról, a megrendelt művekkel szemben támasztott elvárásokról. Új adatok kerültek elő a fennmaradt szobrászati alkotások provenienciájáról, nem is beszélve néhány, korábban ismeretlen főmű felbukkasáról. A teljesség igénye nélkül csak néhány mesternevet sorolnék fel, akikhez ilyen jellegű, alapvető publikációk társulnak az utóbbi két évtizedből: Donatello, Desiderio da Settignano, Andrea del Verrocchio, Benedetto (és Giuliano) da Maiano, Gregorio di Lorenzo, Francesco di Simone Ferrucci, Andrea Ferrucci, Antonio és Piero del Pollaiuolo, Giovanni Francesco Rustici, Matteo Civitali, Antonio Federighi, illetve Toszkánán kívülre is tekintve: Francesco Laurana, Andrea Bregno, Tullio Lombardo, Andrea Riccio. A tudományos érdeklődés az utóbbi időben nagymértékben fordult a Quattrocento második felének firenzei márványszobrászata felé, de több fontos kiállítást rendeztek kifejezetten a korszak fa-, illetve terrakotta-szobrászatával kapcsolatban is. Mindezek kiderülnek a disszertáció bibliográfiájából is. Az új kutatási eredmények kiegészültek az olasz művészettörténet-írásban a 20. század vége óta egyre intenzívebbé váló forrásfeltáró munkával, amelynek iskolateremtője Paola Barocchi volt,

és az ő nyomán haladó tanítványai azóta rengeteg, alapvető jelentőségű forrást közöltek a firenzei és más levéltárak anyagaiból. Fontos új adatokat közzönhetünk a restaurálásokkal kapcsolatos technikai vizsgálatoknak is, elsősorban éppen a firenzei »klasszikus« bronzszobrászat kiemelkedő jelentőségű emlékeire vonatkozóan, mint az Orsanmichele fülkeszobrai, a Battistero kapui, a San Lorenzo pulpitusai vagy a Bargello két Dávid-szobra. Továbbá sokéves várakozás után végre megnyílt az újrendezett, kibővített és anyagának jelentős részét frissen restaurálva bemutató firenzei Dómopera Múzeum is. Mindezek a fejlemények együtt tették lehetővé, és ha úgy tetszik, szükségyszerűvé ennek a disszertációnak az elkészítését.

A szakirodalom és a források ismerete azonban, mint említettem, az elvégzett munkának csak az egyik alapfeltétele. Pattantyús Manga szakterülete az itáliai kora reneszánsz szobrászat, és az anyagot – és ezt itt tessék szó szerint érteni – nem csak a modern publikációkból ismeri. Múzeumi kutatóként lehetősége van közlőre tanulmányozni vizsgálatának tárgyát, megismerni a szakkönyvekből elsajátíthatatlan technikai részleteket. A tárgyak kézbevételeiről beszélek, bár a disszertációt most megtanulhattuk, hogy a művek tanulmányozásakor a tapintáson túl, meglepő módon, más érzékszervünkre is szükségünk lehet. A szerző a disszertáció egyik lábjegyzetében (655.) rejtett el egy valóban nem hétköznapi megfigyelést: a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében található, Jacopo Sansovinónak attribuált, viaszból készült Madonna-szobor, amely eredetileg talán szerződéshez készített modell lehetett, később önállóan is használatba vett, szakrális térbe állított szoborként hasznosult. Ezt pedig egyetlen, igen meggyőző érv támasztja alá: a mű még ma is tömjénillatot áraszt. (Azt azért hozzátennem, hogy tudomásom szerint szagok datálására és relatív kronológiájára még nem dolgoztak ki tudományos vizsgálati módszereket, így ez a felismerés sajnos nem teszi lehetővé, hogy e szakrális igénybevétel pontos idejét is meghatározzuk.)

Komolyra fordítva a szót, s egyúttal tartva magam a *stimatore* szerepéhez, lássuk immár a dolgozat fő kérdéseit és mindazon nehézségeket, amelyekkel a disszertáció szerzőjének meg kellett küzdenie.

A disszertáció azt az alapkérdést járja körül, hogy a források – elsősorban szerződések – elemzése alapján, hogyan lehet meghatározni egy adott korszakban a szobrászati alkotások létrejöttének mechanizmusát a megrendelő és a kivitelező művész viszonylatában. Ennek megértéséhez először is tisztázni kell, milyen elvárásaink lehetnek egy művészeti megrendelésre vonatkozó szerződéssel kapcsolatban, annak milyen információkat kell(ene)

tartalmaznia, és melyek azok, amelyekre csak következtethetünk. Tudnunk kell, melyek egy szerződés formai kritériumai és tartalmi ismérvei a korabeli (firenzei) joggyakorlatban, hogyan készítik el a notaiók a szerződéseket, és hogyan hitelesítik azokat. A szerződések komparatív elemzéséhez szükséges a tárgyi feltételek ismerete is: az egyes anyagfajták beszerzésének és szállításának, árának és megmunkálási módjainak a problémájától, a tartalom és a forma, tehát az ikonográfiai program és a stílus meghatározásának kérdésén keresztül a honorárium mértékének megállapításáig és kifizetési módzataiig. Mindebből is érzékelhető, hogy ezen források felől tekintve sokkal összetettebb feladatot jelent a művek keletkezéstörténetének megértése, mint amikor vizsgálatainkat a művészettörténeti stíluskritikára, az ikonográfia, vagy – burckhardtiánus szóhasználattal – a mecenatúra tárgykörére szűkítjük. De vajon miért érdemes a dokumentumoknak ebből a köréből éppen a szobrászati megbízásokra vonatkozó forrásokat kiemelni? Erre a kérdésre meggyőző választ kapunk a disszertáció törzsanyagát adó IV. fejezetből, amelynek belső felosztása is igazolja a téma speciális jellegét, ugyanis anyaghasználat (márvány, bronz, terrakotta és fa) alapján elkülönítve tekinti át a szobrászati megbízásokra vonatkozó és a művek kivitelezésével összefüggő kérdéseket. Teljesen önkényes módon én most néhány, számomra különösen izgalmasnak tűnő részletet szeretnék kiemelni ezek közül.

A márványszobrászat tárgykörében ilyennek tartom a polikrómia kérdésének felvetését. Olyan jelenség ez, amely – a szó szoros értelmében – szinte teljesen eltűnt a szemünk elől. A festéknymok jelenlétét a Quattrocento szobrászatában alig kutatják, miközben a görög-római antikvitás emlékanyagára vonatkozóan ezen a téren intenzív munka folyik, és egyre több adat áll rendelkezésre a középkori kőszobrászat területéről is. Korszakunkban azért különösen érdekes a polikrómia egykori meglétének vagy hiányának a vizsgálata, mert – ahogy Pattantyús Manga is joggal hívja fel rá a figyelmet –, a kora reneszánsz humanista irodalmában megfogalmazott esztétikai értékítélet alapján jogos lehetne az az elvárásunk, hogy az állandó toposzként a pároszhoz hasonlított carrarai márvány ragyogó fehérsége, tehát a fényesre csiszolt anyag monokrómiája jelentette a megrendelő számára a preferenciát. Ezt az előfeltevést azonban – ahogy erre a disszertáció is utal – látványos módon cáfolják a restaurálási eredmények. Desiderio da Settignano monumentális alkotása, Carlo Marsuppini fali síremléke a Santa Croceban, vagy legalábbis ennek építészeti tagozatai és az ezeket díszítő ornamentális faragványok egykor kék és arany színben pom-

páztak.¹ A hátfal porfír lapjainak bíborvöröséhez ráadásul nem csak ezek az árnyalatok társultak: napvilágra került a monumentumot körülölelő színes, önmagában is két, egymás elé helyezett réteget illuzionisztikusan megjelenítő, architektonikus falkép-dekoráció is. Felmerül tehát a kérdés, hogy ha a reneszánsz fali síremlékek egyik programadó prototípusán intenzív festéssel találkozunk, vajon mi a helyzet a mintát követő többi firenzei monumentummal?

A bronzszobrászat esetében hasonlóan izgalmasnak tartom azt a kérdést, vajon a szerződések mennyiben tájékoztatnak a kivitelezendő műhöz felhasználandó nyersanyag összetételéről, illetve hogyan derül ki a részlet-kifizetési dokumentumokból mindaz, amit az előbbi forrásokból nem tudhattunk meg. Mindezek szemleltetéséhez joggal használja fel a szerző azt a példát, amelyet valóban az egyik legjobban dokumentált emlékek tekinthetünk ebből a korból: Ghibertinek az *Arte del Cambio* megrendelésére készített, nemrég restaurált Máté-szobrát az Orsanmichele nyugati homlokzatának északi fülkéjében. Ghibertivel kapcsolatban ugyanakkor a disszerens néhány megállapítását pontosítanám. Az 1401-es pályázati bronzreliefekről szólva Pattantyús Manga felhívja rá a figyelmet, hogy a két fennmaradt *Izsák feláldozása*-dombormű között – túl az alapvető kivitelezéstechnikai különbségen – jelentős súlybeli eltérés is kimutatható, mégpedig Brunelleschi hátrányára. Erre a különbségre nemcsak Edgar Lein figyelt föl itt hivatkozott, 1999-es publikációjában, a pontos súlyadatokat már Krautheimer is megadta Ghiberti-monografiájában, sőt éppen ő volt az, aki ebben látta a zsűri végső döntésének egyik lehetséges okát: Ghiberti művének elkészítéséhez kevesebb bronzra volt szükség, tehát a kivitelezéskor jelentős összeget spórolhatott meg a megrendelő, az *Arte di Calimala*.² A pályázatot lezáró döntésről nem maradt fenn írásos indoklás, arról csak a *Commentarii* tudósításából értesülünk, így nem tudhatjuk, hogy az indoklásban szerepelt-e a domborművek súlyára vonatkozó adat. És még egy apróság: a pályázat lezárulta után az északi kapura nem a zsűri kötött szerződést Ghibertivel, illetve nevelőapjával, hanem az *Arte di Calimala* konzuljai.

Hasonlóan fontos, és további kutatásokat érdemlő kérdésfelvetésnek tartom úgy a márvány-, mint a bronzszobrászat esetében az egy-, vagy több darabból való elkészítésre vonatkozó megrendelői elvárások és a szobrászati lehetőségek összevetését. Kiváló felvetés például, hogy az »ex uno lapide«, vagy »in uno pezzo o due« típusú kikötések esetében érdemben vizsgáljuk a lehetséges összefüggéseket a klasszikus auktorokon nevelkedett huma-

nisták esztétikai elvei, a korszakban egyre jobban megismert, antik monumentális szobrászat emlékeiből levont egykorú technikai megfigyelések – különösen tanulságosnak tartom a disszerensnek a Laokoón-szoborcsoport kapcsán tett megjegyzéseit –, valamint a művek kivitelezésére vonatkozó, szerződéses megkötések között.

A dolgozat V. fejezete hangsúlyosan tárgyalja a művek kivitelezésére létrejött különféle vállalkozási formákat, elsősorban a *compagnia*kat. Maga a téma – főleg Donatello és Michelozzo 1420-as évekbeli társulása kapcsán – már bő fél évszázada bekerült az itáliai kora reneszánsz művészetszociológiai kutatásába, de ahhoz, hogy ennek a jól dokumentált *compagnia*nak a működését pontosan értsük, a forrásanyag és a fennmaradt művek kritikai összevetése szükséges. Ezt a vizsgálatot minden alkalommal érdemes újra és újra elvégezni, amikor valamelyik, ebbe a körbe tartozó monumentális szobrászati alkotás alapos restauráláson esik át. Ez ugyanis alapvetően befolyásolhatja a művekkel kapcsolatban korábban megfogalmazott, az egyes részletek kivitelezése kapcsán felmerült stíluskritikai ítéleteket, amelyek pedig jelentős mértékben befolyásolhatják a *compagnia* működésére vonatkozó feltevéseinket. Ilyen problémát jelent Baldassare Coscia, azaz XXIII. János ellenpápa márványból és aranyozott bronzból elkészült fali síremléke a firenzei Battisteróban, illetve a hasonlóképp »vegyes technikával« kivitelezett külső szószéka a pratói székesegyház főhomlokzatának sarkán. Ezen művek esetében felmerül a kérdés – mint ahogy a szerző felteszi ugyanezt a Santa Maria del Fiore sekrestyekapui kapcsán –, hogy a társulás létrejöttében vajon mekkora szerepet játszott az egyes szobrászati technikákban való jártasság, illetve annak hiánya? Ha valóban Michelozzo volt az, aki kettőjük közül jobban értett a bronzöntéshez, akkor mivel magyarázzuk, hogy az ellenpápa síremlékén és talán a pratói szószéken is főleg ő végezte a márványszobrászati munkákat? Vajon a *compagnia* két szereplője közül az egyik (Donatello) inkább csak tervező és a bronzszobrok agyagmodelljeinek plasztikátora volt, a másik (Michelozzo) pedig inkább kivitelező és installátor? Egyébként az utóbbi feladat is különös szakértelmet igényelt, de ezt a munkát – hacsak a szerződés ennek ellenkezőjét nem írta elő – gyakran kiszervezték a szakmát alacsonyabb szinten űző mesterembernek. Így történt Rinaldo Brancaccio (nem Brancacci!) kardinálisnak a nápolyi Sant'Angelo a Nilo-templomban felállított, carrarai fehér márvány síremléke esetében is, amelyet darabokra szedve, hajón szállítottak Pisából Nápolyba, összeállítását pedig a Michelozzo által irányított nagy építési vállalkozásokon később

is gyakran felbukkanó Nanni di Miniato kőfaragómester végezte el.

A disszertáció VI. fejezete a szerződésekhez készített rajzok és szobrászati modellek problémáját járja körül. Ezt tartom a disszertáció sok fontos kérdésfelvetése közül is talán a legizgalmasabbnak. A Pattantyús Manga által felvázolt kutatási helyzetkép és a megannyi, jogosnak tűnő kritikai megjegyzés alapján ez a terület még számos meglepetést tartogat számunkra. Különösen tanulságos ebből a szempontból, hogy vajon milyen kritériumok alapján lehet elkülöníteni az előkészítő rajzokat a – szerző által nagyon helyesen és konzekvensen megnevezett – szerződés-rajzoktól, és különösképpen melyek azok a kritériumok, amelyek alapján fel lehet ismerni a dokumentumokban többször megnevezett, de egyelőre fájóan kis számban (fel)ismert szobrászati modelleket, és hogyan lehet elkülöníteni ezeket a kivitelezendő munkákhoz a szobrász által saját használatra készített, a véglegesnek szánt állapotot rögzítő művektől. Az előbbi esetben, a rajzokat illetően, a szerző megpróbál objektív kritériumokat meghatározni és árulkodó jeleket felismerni: az egyik ezek szerint a vonalzó használata volna. Ez elsősorban nyilván a monumentális, architektonikus keretszerkezetbe foglalt szobrászati műegyüttesekre vonatkozik, mint amilyenek a 15. század utolsó harmadában, Antonio Rossellino, Benedetto da Maiano, Andrea Ferrucci, illetve Andrea Sansovino munkásságának köszönhetően egyre divatosabbá váló márványoltárok, azaz anconák, illetve a legalább Bernardo Rossellino Bruni-síremlékéig visszavezethető, és a század végére Nápolytól Rómán keresztül (Andrea Bregno) Velencéig (a Lombardo-család) általánosan elterjedt fali síremlékek. A másik, igen meglepő, de mindenképp megszívlelendő szempont a szerződés-rajzok használatával függ össze. Pattantyús Manga észrevétele szerint ugyanis igen jellemző, árulkodó jegye ezeknek a rajzoknak, ha hajtogatásnyomokat látunk rajtuk. Ez igazolná ugyanis, hogy a szerződéshez csatolt, azzal együtt tárolt dokumentumról van szó. Csak remélni lehet, hogy a kérdés további kutatása révén pontosabban tisztázni lehet olyan, problematikus művek státuszát, mint például a velencei Vendramin-síremlékhez Verrocchio műhelyében készített két rajz (a második feltehetően Lorenzo di Creditól),³ vagy a washingtoni National Galleryben őrzött, gyakran szintén Verrocchiohoz társított, félgömből elrugaszzkodó puttót ábrázoló, kecses terrakruda szobor.⁴

Pattantyús Manga elemzésének fontos következtetése, hogy a megrendelt szobrászati művekre vonatkozó információk mennyisége meglehetősen változó a szerződésekben, azok gyakran zavarba

ejtően szükséztavúak a kivitelezendő mű ikonográfiája, tehát a téma tekintetében. A szerződésben előírt rajz vagy modell ezt a hiányt részben nyilván pótolta, de lehetséges az is, hogy az ilyen típusú részletet adott esetben más dokumentumban, vagy csak élszóban rögzítették. Hogy milyen sokféle megoldás lehetséges, annak illusztrálására két, a disszertációban nem tárgyalt esetet szeretnék megemlíteni.

Az első ezek közül Andrea Ferruccinak a nápolyi Santa Maria Annunziata-templomba készített fehér márvány oltárretábuluma, amelynek kivitelezésére a firenzei mester 1505. március 12-én kötött szerződést a megrendelővel, Maria Braccaccióval. A kontraktus szövegét 18. századi átíratból ismerjük – nemrég publikálták –, és fennmaradt a kivitelezett oltár egykori középső eleme, a *Krisztus megkeresztelését* ábrázoló dombormű is.⁵ A szerződés több, a dolgozatban felvetett kérdés szempontjából is tanulságos számunkra: egyrészt pontosan megnevezi a követendő mintákat, másrészt részletesen ismerteti a megrendelt mű ikonográfiai programját. Mintaként két márványoltárt nevez meg a dokumentum, a nápolyi Sant'Anna dei Lombardi Piccolomini-, illetve Terranova-kápolnájában ma is álló műveket: mindkettőt firenzei szobrász készítette, az előbbit Antonio Rossellino, az utóbbit Benedetto da Maiano. Noha maga Ferrucci is firenzei volt, mégis joggal feltételezhetjük, hogy nem a Nápolyba frissen érkezett szobrász ötlete volt az évtizedekkel korábbi előképek kiválasztása, hanem azé a Maria Braccaccioé, akinek a reprezentációs igényeit nyilván a sajátjáéval azonos rangú, helyi családok presztízsbetűzésai határozták meg.

A szobrásszal kötött szerződés szokatlanul részletesen rendelkezik a mű ikonográfiai programjáról, és nemcsak a ma is meglévő középtábla témájáról, hanem az ott szerepeltetendő egyéb figurális részletekről is: angyalok, Atyaisten és a Szentlélek galambja. Kiköti továbbá, hogy mit ábrázoljon a középrelief két oldalán egy-egy fülkébe állított, szabadon álló szobor és a fölöttük medaillonba foglalt tondo-domborművek, a predellán pedig »Mária hét öröme«, tehát egy, az *Angyali üdvözléttől Mária megkoronázásáig* tartó reliefciklus kapjon helyet.

A kijelölt minták tehát – elsősorban Benedetto da Maiano oltára, amelynek a predellája szintén hét narratív domborműből áll –, meghatározták a készítendő mű struktúráját, arányait és a szerkezetbe illesztendő szobrászati művek formáját, a részletes leírás pedig kijelölte az új oltár ikonográfiai programját, az egyes szobrok témáját, és bizonyos értelemben meghatározta a középső dombormű kompozíciós sémáját is. A minta és a téma ilyen pontos meghatározása lényegében feleslegessé tette modellnek vagy rajznak a szerződéshez való csatolását,

talán ezért sem írja elő ennek elkészítését és a megrendelő számára való bemutatását a dokumentum.

Ezen a ponton jutunk el Pattantyús Manga egyik igen fontos kérdésfelvetéséhez: tulajdonképpen mit is kellett követnie a szobrásznak, amikor egy előképhez való igazodást, annak követését írták elő? Ebben az esetben nyilvánvaló, hogy nem az ikonográfiai programról volt szó, hiszen abban Ferrucci műve éppenséggel teljesen eltér Rossellino és Benedetto oltáraitól. Nem is kompozíciós séma követésére gondoltak: ha ez lett volna a szempont, akkor a szobrász intenciói alapján nyilván Ferrucci saját művei közül jelölnek ki előképet. Szerencsénkre azonban a megrendelő két, egymással is függelmi viszonyban álló mintát jelölt meg, így a kérdés megválaszolásához elég a Sant'Anna dei Lombardi két anconájának közös vonásaira koncentrálnunk, ezek pedig a méret, az arányok és a struktúra. A diadalív-típusú márványretábulum (ancona) formátumról van szó, melynek első kiforrott példája éppen Antonio Rosellino Piccolomini-oltára és amelyet Benedetto is követett a szemközti Terranova-kápolnában.

A másik példa egy ettől szinte minden elemében eltérő esetet örökít meg, ráadásul egy építészeti megbízás keretében. Egy különleges, a firenzei késő Quattrocento egyik legösszetettebb ikonográfiai programját bemutató, nagyszabású dombormű-sorozatról van szó, amely az Oltrarno főtemploma, az Ágostonos szerzetesek Santo Spirito bazilikája sekrestye vesztibulumának kazettás dongaboltozatát díszíti. Magát a nyolcszögű sekrestyét Giuliano da Sangallo tervezte, és kivitelezése azon modell alapján kezdődött el 1488 után, amelyet az Opera döntése értelmében az építésznek be kellett mutatnia az ekkor egyébként itt (is) *operaio* Lorenzo de' Medici számára. Az építkezés a Magnifico halála miatt ugyan 1492-ben megszakadt, de egy évvel később az Opera mégis megbízta Sangallót és Simone del Pollaiuolót (Il Cronaca) a sekrestyét a templom nyugati mellékhajójával összekötő, téglalap alaprajzú előcsarnok megtervezésével, egészen pontosan azzal, hogy a hosszanti oldalak mentén hat-hat szabadon álló oszlopra támaszkodó, monumentális, *pietra serena* dongaboltozat modelljét készítsék el. Néhány hónappal később, 1493 márciusában azzal a feltétellel fogadták el a modellt és bízták meg a két mestert a kivitelezéssel, hogy a dongaboltozat kazettaiba rakhatnak akár rozettákat, vagy bármi mást, amit jónak ítélnék (*che la si facesse di pietra di macigno riquadrata e tavolata chon rose o altro che stesse bene*), csak erről a kivitelezés előtt mutassanak be rajzokat Piero di' Lorenzo de' Medicinek.⁶ A rajzra tehát a szobrászati dekoráció ikonográfiai programjának jóváhagyásához volt szükség.

Az, hogy a disszertációban elemzett kérdéskör további kutatásra, és (lehetőleg idegen nyelvű) publikálásra érdemes, nem is kérdéses. Pattantyús Manga egy ilyen formában korábban soha nem elemzett műfaj, a kora reneszánsz toszkán szobrászati szerződések vizsgálatát végezte el, komoly felkészültséggel és dicsérendő alaposággal. Nem a disszertáció hiányosságaként felróva, hanem további kutatásokra ösztönözve vetnék fel néhány olyan szempontot, amelyeket talán érdemes lenne bevonni a téma vizsgálatába.

Ilyenek például a művész kiválasztásának körülményei, amelyek adott esetben döntően befolyásolhatták a kontraktusok tartalmát is. Ennek megértéséhez – éppen a nagy »állami« beruházások esetében – fel kell tárnunk a működési mechanizmust. Nem elég ugyanis annak ismerete, hogy egy adott középület felépítésének, és illő szobrászati, illetve festészeti dekorációval való ellátásának finanszírozásáért mely cég volt a felelős, (mint a Santa Maria del Fiore esetében az Arte della Lana), és hogy a cégnek alárendelt Opera testülete, tehát az operaiók hogyan látták el a művezetéssel és a könyveléssel kapcsolatos adminisztratív munkát. Azt is tudnunk kell, milyen módokon befolyásolhatta egy adott cég az operaiók döntéshozatali tevékenységét. Ennek az összetett mechanizmusnak a feltárása vezet el például annak a megértéséhez – ahogy ezt lenyűgöző alaposággal mutatta be Francis W. Kent egyik tanulmányában –, hogyan vívott ki magának az 1480-as években Lorenzo de' Medici kiemelkedő szerepet a dóm díszítőprogramjának meghatározásában.⁷ Igen visszafogott, de rendkívül hatékony eszközökkel élt: először is tagja lett az Arte della Lanának (noha családja generációk óta, és ő maga is a Cambióban volt érdekelt), majd elérte, hogy ne csak az Opera testülete, hanem a cég képviselőiben három *provveditore* is részt vehessen a döntéshozatalban. A három közül természetesen ő maga volt az egyik, a többiek pedig a megbízható kliensei. Lehetett ezek után hivatalosan szavazgatni, de az eredmény valahogy mindig ugyanaz lett: Lorenzo kívánalmainak megfelelően alakultak a dolgok. Ennek legtisztább példája, hogy a székes-egyház éppen a Magnifico elképzeléseinek megfelelően alakult át egy új szobrászati díszítőprogram keretében, a Landino Dante-kommentárjának bevezetőjében kifejtett kultúrpolitikai programot követve a firenzei kultúra panteonjává, vagy inkább mondjuk így: a firenzei kultúrfölény demonstratív bemutatásának színterévé. A Brunelleschi tiszteletére állított márványepitáfium mintájára készült el ekkor Giotto és Antonio Squarcialupi orgonista emlékműve is. A két emléket kifaragó szobrász és a Giotto-epitáfium hexameteres epigrammáját szerző

költő (a Squarcialupié maga a Magnifico volt), tehát Benedetto da Maiano és Angelo Poliziano kiválasztása személyesen Lorenzóra hárult – és erről soha, semmilyen hivatalos irat nem készült.

Ez az eset egyúttal azt is jól illusztrálja, hogy ebben a korban nemigen lehet a domopera által lebonyolított szavazást, tehát a művészek kiválasztásának metódusát demokratikus jellegű eljárásnak tekinteni. A kollektív döntéshozatal folyamata ugyanis nem különbözött a más jellegű, például külpolitikai természetű, vagy az állami intézményrendszer egyes hivatali tagjainak kiválasztását érintő ügyeitől. Mindezt, Nicolai Rubinstein kutatásai alapján, leginkább konstitucionális keretek között szabályozott, konszenzuális döntéshozatali mechanizmusnak tekinthetjük, amelyben különösen tág játéktér nyílt a befolyásos machinátoroknak.⁸ Az 1434-es Medici-hatalomátvétel után pedig az egyébként is oligarchikusan működő republikánus berendezkedésre rátelepült egy mindenkinél erősebb és befolyásosabb család és annak klientúrája, a belső ellenzékett több-kevesebb sikerrel háttérbe szorították, legbefolyásosabb tagjait szükség esetén száműzték, de magát a politikai intézményrendszert radikálisan nem alakították át. A díszlet tehát nem változott, az új főrendező viszont nem sok szabadságot engedett a színészeknek. Mindez kihatott a művészeti mecenatúra dinamikájára is, és különösen igaz ez a kollektív beruházásokra. Ezen a területen, akárhová tekintünk is, a Santo Spirito főhomlokzatától kezdve a dómig, vagy akár a pistoiái Forteguerrri-síremlék esetéig, a század hetvenes-nyolcvanas éveiben szinte mindenhol az *arbiter* szerepében tűnik fel a konstitucionális hatalommal nem rendelkező Lorenzo il Magnifico, vagy ahogy saját kortársai is emlegették, esetünkben igen találó kifejezéssel: a *maestro della bottega*. (A politikai struktúra és a műhelyszerkezet összefüggései kapcsán nem érdektelen megjegyezni, hogy ezt a hasonlatot először éppen az a Benedetto Dei használta krónikájában – még hozzá igen korán, 1470 körül – Lorenzóval kapcsolatban, aki saját tapasztalatból ismerte e működési mechanizmust: ezüstműves családjában ikertestvére, Miliano Dei volt a *maestro della bottega*, aki 1457-ben úgy kapott megbízást Antonio Pollaiolóval együtt a Battistero monumentalis ereklyetartó keresztje alsó részének elkészítésére, hogy ő maga nem volt ötvös [*orafo*]. Egy másik szakma képviselőjeként, *lanaioló*ként vezette a családi vállalkozást, a kivitelezést másokra – ez esetben az ifjú Pollaiolóra – hagyva.⁹)

A politikai viszonyok más módon is hatással lehetnek a művész kiválasztásának folyamatára és a modellkövetésben is tetten érhető igazodásra. Alapvetően fontos ezért a téma földrajzi kereteinek

pontos lehatárolása és definiálása, ahogy ezt a disszertáció szerzője is jól érzékelte. Manga többször hangsúlyozza, hogy bár a vizsgált esetek többsége firenzei mesterekhez kötődik, azok igen gyakran városukon kívül jutottak fontos megbízásokhoz. Ilyen módon tehát Firenzét nem csak a város jelenti, hanem a Köztársaság teljes territóriumuma is, amely az Arno-völgy mentén nyugati irányban egészen a Tirrén tengerig (Prato, Pistoia, Pescia és Pisa), dél felé a sienai határig (San Gimignano, Volterra), illetve délkeleten le egészen Umbria határáig (Arezzo, Cortona és Montepulciano) terjeszkedő városállam által leigázott *comunékat* is magába foglalta.

Mindennek fényében én némileg pontosítanám azt a disszertációban többször is visszatérő meghatározást, amely földrajzilag Firenzére és »más toszkán városokra« tagolja a vizsgálatba bevont szerződések és megrendelések körét. A politikai realitás ugyanis az, hogy van egy területiális hegemoniára törekvő, expanzív politikát folytató Firenzei Köztársaság a maga alávetett városaival, és árnyékában létezik meg néhány önálló városállam, elsősorban Siena és Lucca. Mindez pedig visszatükröződik a disszertációban tárgyalt szobrászati szerződésekben is, ha a »más toszkán városokban« dolgozó művészek névsorára tekintünk.¹⁰ A helyi elit a művészeti megrendelések során, a művész kiválasztásakor és a követendő minta meghatározásakor a politikai centrumhoz igazodott. Ezt igazolja Buggiano felbukkanása Pesciában, Michelozzóé Montepulcianóban, Verrocchioé Pistoiában, Benedetto da Maianoé San Gimignanóban – és a sort még hosszasan lehetne folytatni. (Pratót, részben közelsége miatt is, talán már nem is érdemes önálló entitásként kezelni: az úgynevezett »*officina pratese*« lényegében nem más, mint a firenzei kora Quattrocento közvetlen kivetülése egy másik helyszínre, olyan főszereplőkkel, mint Donatello és Maso di Bartolomeo, vagy Uccello és Filippo Lippi. E témának nemrég kitűnő kiállítását is szenteltek Andrea de Marchi szakmai irányításával a helyszínen, a pratói Palazzo Pretorióban.¹¹) A firenzei állam művészetföldrajzától viszont jól elkülöníthető a Quattrocento folyamán önállóságát mindvégig megtartó másik két városállam. Nem véletlen, hogy ezekben a központokban elsősorban olyan szobrászokkal találkozunk, akiknek a tevékenysége bizonyos mértékig földrajzilag is elválk a Firenzei Köztársaság fennhatósága alá tartozó városokban dolgozó kollégáikétól, ilyen Siena esetében Jacopo della Quercia, Lorenzo Vecchietta, majd Antonio Federighi, Luccában pedig Matteo Civitali.

Ezt a hosszabb kitérőt azért tartottam fontosnak, mert a disszertációban tárgyalt szerződések zöme középületeket érintő, testületi, tehát bizonyos értelemben állami megrendelés volt. Készítettem egy

hevenyészett statisztikát, és ebből az derül ki, hogy a 96 felsorolt kontraktusnak mintegy a fele (49) Siena és Firenze politikai és szakrális centrumaihoz kötődik. A fennmaradó szerződések zöme pedig – és ez különösen igaz a 15. századból felhasznált forrásokra – a Firenzei Köztársaság alávetett városainak székesegyházaihoz kapcsolható, tehát megint csak többségében kollektív megrendelés volt. Mindebből egy másik, a disszerens által is felvetett kérdés következik: milyen mértékben várhatjuk el egyáltalán művészeti megrendelések esetében írásos szerződések készítését? Úgy tűnik – és ezt Pattantyús Manga igen reprezentatív mintavétele is alátámasztja –, hogy a szerződéses forma csak a megrendelések egy bizonyos körében tekinthető általános gyakorlatnak és a magánmegrendelések esetében a disszertációban is inkább már 16. századi példákat találunk. Gondolhatnánk, hogy ennek oka a források hiányos fennmaradása, és hogy a céhek és egyéb testületek (pl. compagniak) megrendeléseit azért ismerjük jobban, mert ezen testületek iratanyagai nagyobb arányban maradtak fenn. A firenzei Dóm és a Battistero forrásanyaga valóban lenyűgöző gazdagsággal áll a kutatók rendelkezésére, elég itt a disszerens által is alapvető irodalomként használt forrásközlésre utalni, Giovanni Poggi 1909-ben megjelent könyvére és annak Margaret Haines által 1988-ban kiadott posztumusz második kötetére, nem beszélve az utóbbi kutató további forrásfeltáró munkájáról, a dómkupola-projektről, amely online adatbázisként szabad hozzáférést biztosít a Dómopera levéltári anyagához.¹²

Hol vannak hát a magánmegrendelések szerződései? Pattantyús Manga is felveti, hogy nyilván igen sok rejtőzik még a sok szempontból nehezen kutatható, több mint 25 000 doboznyi jegyzői iratanyagban, a firenzei Állami Levéltár *Notarile Antecosimiano* nevű fondjában. A következő évtizedekben nyilván folyamatosan kerülnek majd elő korábban nem ismert dokumentumok, de véleményem szerint ez nem fog alapvetően változtatni azon az összképen, hogy magánmegrendelések esetében csak nagyon ritkán készültek szerződések. Mivel ugyanis – ahogy ezt a disszerens szintén megemlíti – az ilyen jellegű dokumentumokból a jegyzői példányon kívül a megbízó és a megbízott is kapott egy-egy példányt, ezért ha más nem, a megrendelő dokumentuma a megfelelő családi levéltári fondban fennmaradhatott. Ismerünk is néhány ilyet, de valóban nem sokat. Ezzel szemben viszont ott állnak a Mediciek és az ő magánlevéltári anyaguk, a *Mediceo Avanti il Principato* fond ugyanott, az Archivio di Stato-ban. Ezt az anyagot nagyon régóta jól lehet kutatni, még az egyes dokumentumokra vonatkozó névmutatók is rendelkezésre áll-

nak, ráadásul immár a teljes anyag, a MAP összes dokumentuma on-line tanulmányozható a levéltár honlapján.¹³ Hogyan lehetséges ezek után, hogy a Giovanni di Bicciótól Piero di Lorenzóig tartó öt generáció szobrászati megrendelése közül egyről sem maradt fenn szerződés?

A bírálóknak kötelező része a dolgozatban felismert kisebb tévesztések, elírások, pontatlanságok, esetleg stilisztikai hibák felelegetése. Mielőtt ezt megtenném, fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy egyrészt természetesen csak az nem hibázik, aki nem dolgozik, másrészt pedig az alábbi észrevételek semmit nem vonnak le a dolgozat tartalmi értékeiből és szakmai súlyából. Kezdem a triviálissal, ez pedig a nevek elírása, illetve írásmódja. Pattantyús Manga is rosszul írta le azt a két nevet, amelyet minden, a korszakkal foglalkozó kutató legalább egyszer elvét – én magam is így tettem, rögtön az első publikációmban: az Anonimo Magliabechiano szükségnévben található, melléknévi alakban használt tulajdonnév birtokosa, a Biblioteca Nazionale Centrale fő kéziratos fondjának nevet adó, jeles 18. századi bibliofil tudós, Antonio Magliabechi egy c-vel írta a nevet, nem kettővel. A disszerens mentességére szóljon, hogy még Richard Krautheimer Ghiberti-monográfiájának javított kiadásában is hibásan találjuk meg a névalakot. Vasari másik kortársa, I. Cosimo toszkán nagyherceg művészetpolitikájának elsőszámú irányítója és ideológusa, Borghini pedig nem Vincenzo, hanem Vincenzio keresztnévre hallgatott. Néhány egyéb példa: Firenze szentté avatott püspöke nem Antonio, hanem Antonino Pierozzi volt, a 15. század egyik legjelentősebb firenzei metszőjének, Finiguerrának a keresztnéve esetében pedig szerencsésebb a bevett »Maso« alak használata, mint a Tommaso, valamint a Palazzo Vecchio esetében is jobb volna a hivatalos névalak alkalmazása, tehát a Palazzo della Signoria, mint a dolgozatban többször is előforduló Palazzo del Popolo. (Ez utóbbi elnevezéssel jellemzően a Soderini-rezsim idején keletkezett forrásokban találkozunk, mint amelyet Pattantyús Manga is idéz Andrea Sansovino Krisztus-szobra kapcsán, de a modern szakirodalomban általánosan használt megjelöléssé ez soha nem vált.) Alexander Formoser esetében pedig talán pontosabb a Mátyás király művészeti ügynöke, mint követe meghatározás.

A témában magyarul publikálni szándékozók számára állandó fejtörést okoz az egyes tulajdon-, és intézménynevek lefordításának vagy le nem fordításának kérdése. Az angolszász szakirodalomban például az eredeti, olasz névalakok meghagyását preferálják, és magam is így vagyok ezzel. Magyarul kicsit furcsán hat például a 10. században élt és

a firenzei Badiában posztumusz monumentális sír-emlékkel (Mino da Fiesole) megtisztelt conte Ugo megnevezése »Hugó báró«-ként (104. j.), ráadásul Ugo valójában Tuscia, azaz Toscana őrgrófja és spoletói herceg (duca) volt.

Elhanyagolható, sőt a téma szempontjából érthető lapszusnak tekinthető, hogy a disszerens egy helyen (14. o.), amikor Michael Baxandallnak magyarul *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet* címen megjelent könyvére akart utalni, akkor helyette Erwin Panofsky klasszikus alapművének címét idézte fel: *Reneszánsz és reneszánszok*. Hasonló apróság, hogy a 325. lábjegyzetben a Mercanzia fülkéjébe készített *Toulouse-i Szent Lajos* aranyozott bronzszobrának alkotójaként Ghiberti neve szerepel, majd ezt mintegy kompenzálva, a függeléknek a felhasznált szerződések listáját tartalmazó részében a 20. és 24. tételszám alatt (177–178. o.) Donatello nevét olvashatjuk a Dómba készített monumentális bronz ereklyetartó, az *Arca di San Zanobi* mestereként.

Ennél összetettebb probléma jelentkezik a levéltári fondok megnevezésében és a forrásszövegek pontos lelőhelyének feltüntetésében. A firenzei Dómszínház levéltárát nem szerencsés az OPA monogrammal emlegetni – ezt sehol nem találjuk meg a szakirodalomban sem, mert az valójában a ma is létező testület nevéből képzett logóra utal csak. Mivel a Museo dell’Opera di Santa Maria del Fiore névalak a turisták kegyeiért is versengő múzeumok között nyilvánvaló versenyhátrányt jelentene az intézménynek, ezért egy szép, új logót terveztek az Operának, amely az Arte della Lana egykori címerét, az Agnus Dei-ábrázolást társítja a testület nevének első szavához, pontosabban annak kereszt-szárral jelzett rövidítéséhez: OP(er)A. Az Archivio dell’Opera di Santa Maria del Fiore bevett rövidítése azonban a kezdőbetűk alapján: AOSMF, esetleg AOF. Ennél fontosabb, hogy a közölt források levéltári jelzetei időnként pontatlanul, vagy következetlenül szerepelnek, a lábjegyzetben hivatkozott levéltári dokumentumok és könyvtárakban őrzött kéziratok mellől pedig helyenként teljesen hiányoznak a jelzetek. (Például a 348. jegyzetben említett vázlatkönyv, Bonaccorso Ghiberti zibaldonójának lelőhelye: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 228.) Ezeket egy jövődöbéli publikáció előkészítésekor mindenképp érdemes lesz ellenőrizni, pontosítani, illetve pótolni.

Szintén az esetleges publikációt szem előtt tartva javasolnám a szerzőnek a kéziratok lapjaira való hivatkozás esetében az egyezményes jelölések alkalmazását. Nekem például nem teljesen világos, mit jelent a foliós számok után, felső indexbe tett »t« betű. Levelek, tehát foliók elő- és hátoldalához általában az »r« (recto) és »v« (verso) rövidítés járul.

Az olasz szakirodalomban használatos »c.« (carta) rövidítés helyett is jobb lenne az itthon bevett »fol.« (folium) rövidítés alkalmazása, de ha az előbbinél marad, akkor több levélre kiterjedő szöveg jelölésénél a »cc.« rövidítés használata lenne a helyénvaló.

Mindezek az apróságok azonban, ahogy említettem, semmit nem vonnak le a disszertáció tudományos értékéből. Pattantyús Manga egy sok szempontból is rendkívül összetett feladatot vállalt fel, ennek ellenére jól eligazodott a különböző módszertani megközelítéseket igénylő részproblémák útvesztőjében. Bármerre is vitte egy-egy résztema kibontása, mindig vissza tudott térni az eredeti kérdésfeltevéshez, és el tudta magyarázni, hogy az adott résztema vizsgálata mennyiben járul hozzá az összkép tisztázásához. Számos olyan meglátása volt, amelyek külön-külön is publikálásra érdemesek, vagy további kutatási irányokat jelölnek ki. A mű minden szempontból megállja a helyét a toszkán reneszánsz szobrászat kutatásának nemzetközi mezőnyében. *Lodóm* szerint tehát a megbízott »mester« kiválóan teljesítette feladatát, és ezért javaslom a céh jelen lévő tisztségviselőinek a munka értékének megfelelő »honorárium« biztosítását. Magyarán szólva: a benyújtott disszertációt a legjobb szívvvel ajánlom a tisztelt doktori bizottság figyelmébe, és javaslom annak nyilvános vitára bocsájtását, illetve *summa cum laude* minősítéssel való elfogadását.”

Az opponensi vélemények elhangzása után Pattantyús Manga olvasta fel választát.

„Mielőtt az opponensi bírálatokra választ adnék, mindenekelőtt szeretném megköszönni úgy opponenseimnek, mint a Bizottság tagjainak, és a hallgatóság soraiban itt megjelenteknek, hogy időt és energiát szántak a dolgozatom elolvasására, amely – megítélésem szerint – nem egy könnyű olvasmány.

Válaszomat opponensemnek, Papp Szilárdnak, a dolgozat címválasztása kapcsán megfogalmazott észrevételével kezdeném. Elfogadom opponensem kritikáját, miszerint a dolgozat címének a precizitásra való törekvéséből adódóan körülményesség lett az eredménye. Meg kell, hogy valljam, én a címadásnak, egészen pontosan a megváltoztatásának, frappánsabbá tételének a gondolatával valójában még elméletben sem játszottam el. Ennek az az oka, hogy a doktori tanulmányok lefolytatásának gyakorlatában a disszertáció címének megadása évekkal előzi meg a dolgozat tényleges elkészültét, s mivel a cím változtatására a doktori eljárás megindítása után, a későbbiekben már nincs lehetőség, megmaradt ez annak, amit sok évvel ezelőtt úgy választottam ki, hogy megfelelően tág teret biztosítson majd az íráshoz. Mindazonáltal opponensem

javaslatát észben tartom és egy esetleges későbbi publikáció esetén ezt megfontolom majd, hiszen valóban, egy rövidebb, tömörebb és frappáns cím több olvasót vonz, ez a mostani pedig talán a korszak kutatói közül is csak a legelhivatottabbak figyelmére számíthat.

Ami a dolgozatban vizsgált szerződések kiválasztását illeti, mint minden válogatás, ez is szubjektív volt. A fém, a terrakotta és a fa nyersanyagú szobrászati művek megrendelésére vonatkozó szerződések általam forrásközlésekből összegyűjtött szövegei szinte kivétel nélkül bekerültek a dolgozatba, csak a márványból (vagy más kőfajtából) faragott emlékek megbízásainál kínálkozott nagyobb szabadság a válogatásban. Ugyanakkor idővel érezhetően keletkezett bennem egyfajta kényszer is a mennyiség csökkentésére a forrásanyag áttekinthetőbb és könnyebb kezelhetősége érdekében. Szándékosan hagytam ki a vizsgálatból és így a dolgozatból egy nagyobb csoportot is, mégpedig a szobrászi faragással is bíró festett oltárokét, melyek közül többnek is fennmaradt ugyan a szerződése, de magára az oltár faragott részeire vonatkozóan minimális információt árultak el. Mivel ezek az oltár-szerződések ma is álló alkotásokkal nem mindig azonosíthatók, vagy olyan oltárokra vonatkoznak, melyek fent sem maradtak napjainkig, ezeknek a szövegeknek a vizsgálatból való elhagyása mellett döntöttem. Természetesen több olyan szerződés van még, amit már publikáltak, de én nem foglalkoztam velük a dolgozatban. Biztos, hogy hasznos lenne egy olyan lista összeállítása is – amint azt opponensem felveti –, mely a dolgozatban nem tárgyalt korabeli szerződéseket is mind számba veszi, de a kutatást itt nagyban megnehezíti, hogy a publikált szerződések egy jelentős része a magyarországi könyvtárakban nem elérhető könyvekben bújik meg.

Opponensemnek az ókori és középkori jogra és jegyzői gyakorlatra vonatkozó kérdéseikhez érve mindenekelőtt muszáj leszögezni, hogy ezekkel egy meglehetősen összetett, és bonyolult területet érintünk. A körülbelül a Kr. u. 2. századtól a 11. századig tartó időszak jogi szerződéstípusainak a kérdésével foglalkozó publikációk az elméletre és a gyakorlatra vonatkozóan kettéválnak. Vagyis a kialakulásuk idejére, a csoportosításukra, már maguknak az ókori jogtudósoknak a szerződéstípusokra vonatkozó értelmezései, sok esetben egymással folytatott vitái, majd később a 20–21. század jogtörténéseinek az elméletei, és mindehhez képest a fennmaradt tényleges szövegek feldolgozásainak a kevés száma miatt a két megközelítés (elmélet és gyakorlat) egymással is alig ütköztethető. Én a dolgozatban csak egy-egy kiragadható pontját érin-

tettem ennek a szerződéstípusokkal foglalkozó történetnek. Nincs most lehetőségem ennek a bonyolult folyamatnak az áttekintésére, mindazonáltal a feltett konkrét kérdésekre megpróbálok válaszolni.

Arra a kérdésre, hogy az egyes szerződéstípusoknál az »...összes elnevezés esetében különféle típusú szerződésről van-e szó akár azonos tárggyal is, vagy a típusok között vannak kisebb nagyobb átfedések (e bizonytalanságra ld. leginkább a konszenzuál-szerződéssel kapcsolatban felmerülő típusokat [54. jegyzet])« – nehéz választ adni, mindazonáltal óvatosan, két megállapítás talán megtehető, ehhez azonban szükséges a kérdést kettéválasztani.

A szerződések elnevezései jogi szempontúak, a szerződésnek egy-egy aspektusára vonatkoznak, például a perelhetőségre, a jog által meghatározott formai (alaki) különbségekre, kölcsönös vagy egyoldalú kötelezettségre stb.-re, nem pedig a tárgyra. Ezek a különbségek egy a jogban járatlan (kifejezetten az ókori vagy középkori jogban járatlan) ember számára nem feltétlenül vagy egyáltalán nem érzékelhetők, mert a szerződés tárgya tekintetében – ahogy opponensem is írja – irrelevánsak. A *conventio* egyszerűen egy formátlan megállapodást jelentett, azt, hogy a szerződés alakja nem a jogalkotó előírásait követte, hanem a felek szándékát. (Következne ebből persze a kérdés, hogy az alakszerűség a formuláskönyvek iratmintáinak következetes követését jelenthette-e vagy csak bizonyos jogi elemek meglétét a szerződésben – de ennek vizsgálata nem lehet a művészettörténeti kutatás tárgya). Az elnevezések kapcsán itt most a középkori, egészen pontosan a 15. századi firenzei gyakorlat kérdéseire keressük a választ, de magát a középkori gyakorlatot nem ismerjük igazán, sem Firenzére, sem Itália más államának jegyzői gyakorlatára nézve. Ezért – minthogy az etalon, a viszonyítási alap hiányzik – a korrekt válasz megadásához szükséges volna a további kutatás, de megelőlegezem a választ, ha szabad: véleményem szerint igen, úgy tűnik, hogy vannak átfedések az elnevezések között.

A kérdés második, zárójeles része, mely a konszenzuál szerződéssel kapcsolatban felmerülő típusok közötti bizonytalanságra vagy valamiféle átfedésre utal, egy időbeli különbségből fakadó átfedést jelöl. Az 54. jegyzetben említett négyes felosztás (reál, verbál-, litterál- és a konszenzuál-szerződésre), a 2. században élt római jogtudóstól, Gaiustól (Kr. u. 108–178) származik, vagyis az ókori Római Birodalom császárkorának idejéből. A Gaiusé mellett később, de még a 6. századot (a jusztinianuszi reformot) megelőzően, léteztek más szempontrendszerű felosztások vagy csoportosítások is. Ha a kérdést úgy közelítjük meg, hogy egy

ügyletet vajon lehetett-e többféle szerződés formájában is megírni, akkor az ókorban erre a válasz igen volt, de csak ritkán éltek vele. Például egy építésre vonatkozó szerződést konszenzuál szerződés (*locatio conductio*), de verbál-szerződés (*stipulatio*) formájában is meg lehetett kötni, azonban az ügylet bonyolultsága miatt nem volt ajánlatos ez esetben a verbál-szerződést választani (a kérdés azonban ennél még bonyolultabb, ehhez ld. *Thür Gerhard: Stipulatio és építési vállalkozás című tanulmányát* [Acta Universitatis Szegediensis. Acta Juridica et Politica, 2007 [69], 663–675.]). Fontos hangsúlyozni azt, amit a jogtörténészek megtesznek, vagyis hogy már az ókorban létezett a szerződések típusának megválasztásában egy bizonyos »típuskényszer«, ami azt jelentette, hogy a kézművesekkel kötött szerződések megkötésére rendszerint a *locatio conductio*-t választották (a *locatio conductio* témájához ld. *Molnár Imre: Fejezetek a klasszikus kori locatio conductio köréből.* [Acta Universitatis Szegediensis. Acta Juridica et Politica, Tom. XXIX. Fasc. 2. Szeged 1982, 3–96.]). Azt, hogy később, a középkorban miként alakult át a gyakorlat, és nemcsak időben, hanem területileg hogyan változott meg, nehéz lenne megmondani.

»... ha tartalmilag a szerződések között bizonyos esetekben nemigen volt különbség, honnan tudjuk, hogy éppen melyik szerződéstípusról volt szó?« Művészettörténészként, jogi előtanulmányok/ismeretek nélkül, valószínűleg nehezen fogjuk tudni eldönteni azt, hogy az adott szerződés jogi értelemben peresíthető volt-e vagy formailag kötött volt-e. Úgy vélem nem érdemes ezért azzal bíbelődnünk, hogy eldöntsük, melyik szerződéstípussal állunk szemben. Csak az az elvárható kötelezettségünk, hogy egy forrásszöveg publikálása esetén a szerződés elején vagy a lapszéli margón feltüntetett irattípus megnevezését mi is megemlítsük.

Azt, hogy vajon az ókori gyakorlatot milyen mértékben vették át a középkor egyes időszakában, illetve hogy »mennyre ragaszkodott egy jegyző ahhoz, amit korábban tanítottak neki?« megtartánám opponensem költői kérdéseinek – ahogy talán annak is szánta –, mert nem tudom, hogy a jogtudomány foglalkozott-e, és ha igen, milyen mértékben ezzel a kérdéssel a kézműves/művészeti tárgyú szerződések terén. Ami azonban mindenképpen szembeötlő tapasztalat volt számomra a jogi szakirodalom olvasása során, az az, hogy az ókori gyakorlat a középkorinál jóval precízebb és specifikáltabb volt úgy általában véve a különféle szerződéstípusok alkalmazásának terén, mint ezen belül a kézművesekkel kötött szerződések megválasztásában. Gondja volt ugyanis például különbséget tenni a szerződések között aszerint, hogy a nyers-

anyagot a megrendelő vagy a kézműves hozta, illetve hogy a nyersanyagból egy teljesen új termék jött létre (például a kőtömbből egy szobor), vagy hogy csak az alakja módosult (mint amilyen például egy üvegedény/drágakő speciális csiszolása). (E kérdéshez érdemes elolvasni magyarul ld. *Visky Károly: Festők, szobrászok és alkotásaik a római jog tükrében.* Antik Tanulmányok XV. 1968, 190–202., illetve *Dezső Lili: A kézművesek specificatioja útján megvalósuló vállalkozási szerződések az ókori Rómában.* *Studia Iuvenum Iurisperitorum* 2014/7., 115–143 c. tanulmányait, hogy csak kettőt ragadjak ki most az általam ismertek közül.)

Arra a konkrét kérdésre válaszolva, »hogy ha egy mesterral havi vagy éves járadékra kötötték szerződést minden esetben maximalizálták-e a mű elkészültének időtartamát is?« az valószínűsíthető, hogy igen, még akkor is, ha az ilyen típusú megbízások esetében a szerződésekben nem mindig történik utalás. Azt, hogy ezeket a teljesítési határidőket miképpen írta felül az élet, főként a dolgozatban is több ízben említett bronzkapuk (a Battisterói és a firenzei dóm sekrestyekapujáé) esete jól illusztrálja.

A szobrok színezése, festése kapcsán újraolvastva az adott részt Leonardo festészeti traktátusából, melyben a szobrok kapcsán a színek nem releváns voltára utalt, véleményem szerint nem a szobrászati anyagok *ab ovo* kevés színvariációjára vonatkozhatott, és nem is a festésük hiányára, hanem arra, hogy a szobor festésénél a festőknek/szobrászoknak nem kell számolniuk/foglalkozniuk sem a színeknek a levegőperspektíva okozta változásaival, sem a fényárnyék megjelenítését kifejező tónusbeli különbségeivel, mivel ezeket nekik nem kellett ábrázolni a szobrok háromdimenziós léte okán. Hogy a 15–16. századi itáliai szobrok kivétel nélkül, részben vagy egészükben mind festettek lettek volna, arról nem vagyok meggyőződve. Michelangelo szobrai biztosan nem voltak festettek, de a firenzei dóm homlokzataira vagy a harangtoronyra szánt apostol- és prófétaaszobrok eredeti festése kapcsán is joggal mérülhetnek fel bennünk kétségek. A márvány nyersanyag tisztaságát előtérbe helyező esztétikai igény konkrét időbeli megjelenését azonban Itáliában, és közelebbről Firenzében, tudomásom szerint sem a szerződések alapján, sem konkrét művek alapján (és itt a tárgyi emlékekre gondolok, nem az elméleti írássokra) nem lehet egyelőre meghatározni.

A márványszobrok kifaragásáért ígért honoráriumok kapcsán opponensem azt javasolta, hogy azokat azonos pénznemre váltva volna érdemes kezelni a jobb áttekinthetőség és összevethetőség kedvéért. Ezt készséggel aláírom, ám valószínűleg nem a *fiorino d'oro in oro*, hanem a *lira* lehetne ez a pénznem, hogy a forint tört részeivel ne kelljen bajlódni.

Ehhez a matematikai feladathoz egyébiránt konkrét segítséget nyújthat több táblázat is (*P. Spufford* kézikönyvében: *Handbook of Medieval Exchange*. London 1986, amire a 101. lábjegyzetben utaltam, vagy Goldthwaite-ében: *R. Goldthwaite: The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*. Baltimore 1982), így ezt a javaslatot a későbbiekben majd szem előtt tartom. Hogy egy 4 *braccio* magas szobor miért kerül egy 3,25 *braccio* magas szobor árának majdnem a duplájába, miközben a nyersanyaguk ára arányos a nagyságukkal, azt a magyarázatot gondolnám kézenfekvőnek, hogy az előbbi kifaragása nemcsak több munkát és ezért több időt igényelt, hanem a szobor méretéből adódóan (egy bizonyos méret felett talán már embertelenül) nehéz feladatot is, amire valószínűleg már csak a tapasztaltabb vagy ügyesebb kőfaragók vállalkoztak.

A traktátusokban, művészeti tárgyú írásokban olvasható »kánonok«, illetve az elmélet és gyakorlat kapcsolatának kérdésében egyetértek opponensemmel, hogy a gyakorlat meg kellett előzze az elméletet. (Talán itt Vasarinak a faszobrok készítése kapcsán ajánlott hársfára vonatkozó [106. l.] megfogalmazásom volt félreérthető, amikor azt »tanácsnak« neveztem. Tanácsnak, de nem a szobrászoknak szánt tanácsnak, hanem a laikusoknak szántnak). A traktátusok technikai részleteit úgy a bronzöntés, mint a fafaragás kapcsán azzal a céllal idéztem, hogy érzékelhető legyen elmélet és gyakorlat viszonya, leginkább a közöttük sokszor meglévő ellentét, pontosan azért, hogy ezeket ne követendő kánonként fogadjuk el, de még csak általános gyakorlatként se. A kérdés velük kapcsolatban az, hogy ha az értekezésekben írottak a gyakorlattal ellentétesnek mutatkoznak, akkor kinek a tapasztalatát rögzítik (egy emberét, egy műhelyét vagy egy nagyobb régióét).

A bronzöntéssel kapcsolatban opponensem felveti, hogy érdemes volna utánajárni, hogy a szobrok öntése hol és kinél történt a 15. században. A kérdést én is feltettem magamban a dolgozat írása közben és próbáltam a szakirodalomban választ találni rá, de ebben nem jártam sikerrel. Úgy tűnik ugyanis, hogy a 15. századi firenzei bronzöntés gyakorlatáról még mindig meglehetősen kevés információval rendelkezünk, Ghibertin kívül talán csak Donatello bronzai kapcsán született néhány technikai vizsgálatról szóló publikáció, melyek a kérdés vizsgálatához nem igazán visznek közelebb. Az erre vonatkozó információk azonban a 16. századtól bőségesebbek.

Hogy mennyire volt általános egy mű elkészülte után az eredeti honoráriumon felül további plusz összeggel jutalmazni a készítőt, és hogy ez mennyire volt inkább jellemző az elismertebb művészek

esetében – nehéz lenne megmondani. Hogy nem volt egyedi eset, azt más példák is igazolják.

A fa nyersanyag csomómentességének előírása – bár a dolgozatban még azt írtam, hogy »véleményem szerint mindenképpen esztétikai elvárás« (107. l.) lehetett –, ma már azt gondolom, hogy mivel a csomókat a festés elrejtette – lehetett tapasztalatból (ti. bosszúságból) eredő is. A Firenzében működő intarzia- és asztalosműhelyekből Benedetto Dei Krónikája szerint 1470 körül 84 volt a városban. Rengeteg bútort készült akkoriban a firenzei lakosság számára és a bútorkészítés faanyagában maradt csomók, melyek előbb vagy utóbb repedéseket okoztak a fában, azok számára is ismertek lehettek a gyakorlatban, akik egyébként megrendelőként nem jelentek meg a város művészeti életében.

A dolgozat olykor zavaros szerkezeti felosztására (VII. 1. fejezet [1–3] és VII. 2. fejezet), vagy a szerződéshez készített bemutatásra szánt szobormodellekre vonatkozó (VI. 2. fejezet) észrevételeket elfogadom és köszönöm, valamint köszönöm mindazokat a szemléletes példákat, melyekkel opponensem az itáliai gyakorlattal szemben az északi gyakorlatra nézvést megismertetett dolgozatomhoz írt bírálatában. Ezeket a hibákat az opponensem által felvetett (idegen nyelvű) publikációkban igyekszem majd kijavítani, illetve javaslatait megszívlelni.

Dolgozatom témaválasztását Papp Szilárd »mérés«-nek, Pócs Dániel magát a feladatot »gigászi«-nak nevezte, amelynek egyik okaként mindketten az interdiszciplinaritást jelölték meg a »hagyományos« művészettörténeti doktori disszertációk témaválasztásaival szemben. A nehézséget én is ebben láttam és most itt őszintén bevallom, hogy többször torpantam meg a dolgozat írása közben és tettem fel magamnak a kérdést, hogy megéri-e a fáradságot, nem kellett volna-e más, könnyebb témát választanom. Kevesen választják ma a művészettörténész hallgatók és doktoranduszok közül a forráskutatást, a forráskritikát. Az archívumokbéli munka kissé a kódfejtéshez kezd hasonlítani, legyen szó akár a külföldi levéltári kutatásról, akár a hazairól. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy ezt a problémát felismerve és orvosolva, azért, hogy a 15–16. századi, az itáliai kora reneszánsz művészet forrásainak legyen kutatói utánpótlása, az amerikai egyetemi hallgatók kiváló helyzetben vannak, mert akár már alaptanulmányaik elvégzése során megpályázhatják a »The Medici Archive Project« ösztöndíját (a Samuel H. Kress Foundation által támogatottat). Ennek nem az a legnagyobb előnye, hogy segítségével elutazhatnak Firenzébe, ahol tárt karokkal várják őket az Archivio di Stato-ban 15–16. századi firenzei történeti forrásokkal ismerkedni (köztük a korabeli művészekkel kötött szerződések

kel), hanem az, hogy még az ösztöndíjas szeminárium megkezdése előtt online felkészítésben is részülnek, az olasz levéltári kutatók vezetik be őket a levéltári forrásokkal kapcsolatos paleográfiai ismeretekbe, sőt a kutatóteremben is segítenek nekik.)

Visszakanyarodva most már opponensem bírálatahoz és a konkrét felvetett kérdésekhez, javaslatokhoz, Pócs Dániel a korabeli, 15. századi firenzei társulások kapcsán felhívja a figyelmet arra, hogy érdemes a már ismert szobrászok *compagniáinak* belső feladatmegosztásáról korábban gondolatokat időközönként újból megvizsgálni. Jogos szempontként veti fel opponensem, hogy a kérdés újbóli megvizsgálására például egy mű újabb, alaposabb restaurálása is okot szolgáltathat, mint a firenzei Battisteróban álló XXIII. János ellenpápa Michelozzo és Donatello által készített márvány és bronz sírmeleke esetében. Úgy vélem, hogy nem volna hiábavaló az sem, ha a kutatás nagyobb figyelmet szentelne ezeknek, a művészek között létrejött *compagniák* szerződéseinek is, mégpedig egy szélesebb mértékben, minthogy a társulás mögött hasonlóképp egy jogilag szabályozott szerződéstípus állt, mint a dolgozatban vizsgált megbízások mögött.

Alapkutatások hiányoznak még több más a dolgozatban felvetett kérdés kapcsán is, mint a már korábban említett 15. századi firenzei bronzöntési gyakorlat, vagy – amint azt Pócs Dániel is megemlítette – a szerződés-rajzok kutatásának több aspektusa. A szerződés-rajzok kapcsán pontosítanám a hajtogatásra vonatkozó megállapítást: nem gondolom azt, hogy minden szerződés össze volt hajtva, itt a papír mérete lehet a lényeges, és különösen érdekes volna azt a kérdést felgöngyöltíteni, amit én csak egy lábjegyzetbe szúrtam bele (624. lábjegyzet), tudniillik, hogy e rajzok egy sienai szerződésből idézett megnevezés szerint a korszakban adott, standard méretű lapokra készültek. Bizonyos, hogy itt sem minden egyes szerződés-rajz, de úgy tűnik, az említett szerződésből idézett jegyzői elnevezések nem *ad hoc* jellegűek, hanem hivatalosak voltak. És noha mindenképpen számolnia kell a kutatónak azzal, hogy a lapok széleit a későbbiekben levághatták, így az eredeti méretük nem lesz kikövetkeztethető, egy ilyen – lényegében tájékozódó – gyűjtésnek én magam is nekivágnék.

Opponensem által hozott, a szerződéseknek az ikonográfiai programra vonatkozóan szokatlanul részletes példáit köszönöm, és azokat a javaslatait is, melyeket tovább gondolásra vetett fel. Ezek kapcsán – melyek átgondolására számos további kutatás szükséges majd a későbbiekben – itt most csak néhány gondolat erejéig reflektálnék.

A művész kiválasztásának körülményei kapcsán a testületi, »állami« megbízások esetében a politikai

befolyásszerzés és ezzel szoros összefüggésben a politikai nyomásgyakorlás az *Operák* intézményén keresztül, amit opponensem a firenzei Dómopera kapcsán Lorenzo de' Medici személyével összefüggésben vetett fel, tanulságos eset. Tény, hogy ezáltal a testületi megrendelés valójában »álcázott« magánmegrendelésnek is felfogható, noha a vizsgált korszakban nem volt ez sem a művész személyének kiválasztásakor, sem a megrendelés odaítélésekor »bújtatott«, erre Lorenzónak nem volt szüksége. Hogy a szerződések tartalmában ez hol, milyen módon érhető tetten, érdekes felvetés, erre mindenképpen érdemes lesz odafigyelni majd a kutatás során. Az ilyen politikai mechanizmusokkal kapcsolatos, bizonyára nem egyedüli példának más toszkán városokban való felderítése nagyon komoly politikatörténeti, várostörténeti kutatásokat igényel, és megsaccolni sem tudnám, hogy a kutatás a Firenzén kívüli *Operák* illeténefajta kutatásában jelenleg hogy áll. Gyanítom, hogy a kezdetén. De egy, a felvetés nyomán végzett kutatás mindenképpen árnyalja majd az »állami« megrendelői igényekről, elvárásokról kialakított képet. Mindezzel összefüggésben igazat kell adjak opponensemnek a tekintetben is, hogy a vizsgált terület, Toszkána, mint földrajzi egység helyett a Firenzei Köztársaság és a környező önálló államok meghatározás – ami a politikai tagolódást helyezi előtérbe – bizonyos módon másképpen struktúrálná a toszkánai szerződések vizsgálatát. (De nem merném itt megígérni, hogy ezt egy esetleges publikáció esetén a címben is feltüntetem, mert akkor Papp Szilárd opponensem jogos dorgálásával állok majd szemben.)

Ami a magánmegrendeléseket illeti, az írott szerződéssel is bíró magán megbízások száma a 15. században, Firenzében és Toszkána más városaiban elenyésző lehetett. Növekedésére a 16. század elejétől inkább lehet számítani, és – osztom opponensem véleményét ebben a tekintetben – robbanásszerű vagy tetemesnek mondható mennyiségi emelkedésben valószínűleg nem lehet e téren reménykedni. Az engem elgondolkodtat, hogy a Medici család öt generációjához köthető szerződések hiánya vajon mennyire tekinthető reprezentatív adatnak más firenzei magánmegrendelői szerepben feltűnő családok szerződéskötési szokásaira nézve, ténylegesen annak mellőzésére. Olyan hatalmas politikai befolyásról van szó a Mediciek, különösen Lorenzo esetében, hogy feleslegesnek ítélték bármiféle szerződés kötését egy művésszel/szobrással. A másik oldalról viszont őket szolgálni, nekik szobrot vagy más alkotást készíteni megtiszteltetés számba ment és a művész részéről felvetni a szerződéskötést, az »időpocsékoló«, felesleges adminisztrációt, »kicsinyesség«-nek tűnhetett volna. Szerződést kötni egy

mű készítésére nem volt előírás, nem lehetett kötelező érvényű. Biztosíték volt csupán (hogy menyire erős biztosíték, az persze kérdés). Azonban más firenzei, politikailag kevésbé befolyásos családok esetében a nyilvános helyeken állítottatott vagy készítettett (templomi kápolnák szobrászi díszítése, szószékek, síremlékek, stb.) komolyabb anyagi vonzattal bíró megrendelések kapcsán szerződés felbukkanására vonatkozóan én azért még bizakodó vagyok.

Végül szeretném megköszönni opponensemnek, Pócs Dánielnek is elgondolkodtató, hasznos észrevételeit és javaslatait, nemkülönben azt is, hogy dolgozatom elírásaira, tévesztéseire és hibáira is felhívta a figyelmemet. Valóban az Izsák feláldozása bronz reliefek súlyadatait már Richard Krautheimer megadta, ez az én figyelmemet elkerülte. A foliók jelzéseinek latin írására és következetes végig vite lére a későbbiekben figyelemmel leszek, és az egyéb opponensem által jelzett észrevételekre, hibákra is.”

JEGYZETEK

1 *Christopher Weeks*: The Restoration of Desiderio da Settignano's Tomb of Carlo Marsuppini in S. Croce, Florence. The Burlington Magazine CXXI. 1999, 732–738.

2 *Richard Krautheimer* – (in collaboration with) *Trude Krautheimer-Hess*: Lorenzo Ghiberti. Princeton, New Jersey, 1983³, 46.

3 London, Victoria and Albert Museum, Inv. 2314, fekete kréta, toll, barna lavirozás, papír, 271×175 mm (Andrea del Verrocchio, 1485–1488 k.); Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 1788, toll, barna lavirozás, fekete ceruza, papír, 296×221 mm (Lorenzo di Credi?, 1488 k.). A párizsi rajz Vasari rajzgyűjteményéből (*Libro di disegni*) származik, aki nagyobb lapra applikálta azt (337×229 mm) és alul a következő felirattal látta el: „LORENZO DI CREDI PITTORE FIORENTINO.” A két rajz attribúciós és datálási problémáihoz, valamint a tervezett velencei Vendramin-síremlékhez l. *Emil Moller*: Verrocchio's Last Drawing. The Burlington Magazine LXVI. 1935, 385. sz., 192–195; *Wendy Stedman-Shepard*: „Asa Adorna”: The Prehistory of the Vendramin Tomb. Jahrbuch der Berliner Museen XX. 1978, 117–156; *Jean K. Cadogan*: Verrocchio's Drawings Reconsidered. Zeitschrift für Kunstgeschichte XLVI. 1983, 4. sz., 378. és 380; Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico. A cura di Annamaria Petrioli Tofani. (Catalogo della mostra, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe 1992) Cinisello Balsamo (Milano) 1992, 244–245. kat. 12.4. (*Antonio Natali*); *Andrew Butterfield*: The Sculptures of Andrea del Verrocchio. New Haven–London, Yale University Press, 1997, 185; *Renaissance Florence. The Art of the 1470s*. Ed. by Patricia Lee Rubin–Alison Wright. (Exhibition catalogue, London 1999) London, National Gallery Publications Limited, 1999, 147., kat. 11. (*Patricia Lee Rubin*); *Gigetta Dall'i Regoli* – (schede a cura di) *Laura Angelucci* – *Roberta Serra*: Verrocchio, Lorenzo di Credi, Francesco di Simone Ferrucci. (Louvre – Galleria del Disegno, 2.) Paris–Milano, Musée du Louvre – 5 Continents Editions, 2003, 84–85., kat. 44; *Dario A. Covi*: Andrea del Verrocchio: Life and Work. Florence 2005, 231–234.

4 Washington, The National Gallery of Art, Mellon Collection, Inv. A. 17, magassága 65,8 cm, terrakruda, l. *Andrew Butterfield*: The Sculptures of Andrea del Ver-

rocchio. New Haven–London, Yale University Press, 1997, 135. és 240., kat. 30.; *Dario A. Covi*: Andrea del Verrocchio: Life and Work. Florence 2005, 167–171.

5 *Riccardo Naldi*: Rapporti Firenze–Napoli tra Quattro e Cinquecento: la 'cona marmorea' di Andrea di Pietro Ferrucci per Maria Brancaccio. Prospettiva 1998, 91–92. sz., 103–114; *Riccardo Naldi*: Andrea Ferrucci, marmigentili tra la Toscana e Napoli. Napoli 2002, 19–20. és 239. (Appendice, Doc. I.), valamint 31. kép.

6 *Cornelius von Fabriczy*: Giuliano da Sangallo. Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XXIII. 1902, 30–31.

7 *Francis William Kent*: Lorenzo de' Medici at the Duomo. In: Timothy Verdon–Annalisa Innocenti, a cura di: La cattedrale e la città. Saggi sul Duomo di Firenze. [Atti del VII Centenario del Duomo di Firenze] (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze 1997) Firenze 2001, vol. I/1., 341–368.

8 *Nicolai Rubinstein*: The Government of Florence under the Medici (1434 to 1494). Oxford 1997².

9 *Francis William Kent*: Patron-Client Networks in Renaissance Florence and the Emergence of Lorenzo as „Maestro della Bottega”. In: ed. by Bernard Toscani: Lorenzo de' Medici. New Perspectives. (Proceedings of the International Conference Held at Brooklyn College and the Graduate Center of the City University of New York, April 30–May 2, 1992) New York 1993, 279–313; *Doris Carl*: Zur Goldschmiedefamilie Dei mit neuen Dokumenten zu Antonio Pollaiuolo und Andrea Verrocchio. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XXVI. 1982, 129–166.

10 A témát elsősorban történeti aspektusból tárgyaló tanulmányok megtalálhatóak a következő kötetben: Ed. by *William J. Connell* – *Andrea Zorzi*: Florentine Tuscany. Structures and Practices of Power. Cambridge 2000.

11 A cura di *Andrea De Marchi* – *Cristina Gnoni Mavarelli*: Da Donatello a Lippi. Officina pratese. (Catalogo della mostra, Prato, Museo di Palazzo Pretorio 2013–2014) Milano 2013.

12 Gli anni della Cupola 1417–1436. Archivio digitale delle fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore. <http://duomo.mpiwg-berlin.mpg.de/>

13 <http://www.archiviodistato.firenze.it/map/>