

# SZEMLE

## TAKÁCS IMRE: A FRANCIA GÓTIKA RECEPCIÓJA MAGYARORSZÁGON II. ANDRÁS KORÁBAN. BALASSI KIADÓ, BUDAPEST 2018, 238 LAP, 676 KÉP

A művészettörténet-írás gyakran fedezi fel, hogy a tárgyai közötti összefüggések nemzedékeknek felelnek meg, mert a művészettörténészek maguk is legkönnyebben korosztályokat és generációkat szem előtt tartva tájékozódnak a mindennapi életben, a társadalomban. Ilyesmi a politikában is előfordul, pl. ha a miniszterelnök magát és politikai irányzatát az 1990-es évhez köti, elvetve és a pokolba kívánva elődeit, az 1968-asokat, s nem említve, hogy a számsort ugyanezzel a logikával 2010 táján lehetne újabb korosztállyal folytatni. A tudományos kutatásban is élet, elevenesség jele, ha a generációk dinamikája nyilvánul meg egymásutánjukban.

Jelen recenzió szerzője különösen érzékeny az ezt a dinamikát mutató évszámokra, mert egy – akkoriiban kivételes szerencsének számító és a Herder-díjas Vayer professzor jótéteményének köszönhető – bécsi ösztöndíj keretében, éppen 1968-ban kezdett el foglalkozni a gótika magyarországi kezdeteinek témakörével. Erről az első publikációt 1971-ben adtam ki, kandidátusi disszertációm 1976-ra készült el, és annak német nyelvű kiadására 1984-es évszám került. Magyarul nyomtatásban nem jelent meg, mert az eredeti terv szerint ez lett volna *A magyarországi művészet története I.* (nyilván a többihez hasonlóan kettős) kötetének (a kezdetektől 1300 tájáig) egyik fejezete. Takács Imre, aki ebben a példázatban az 1990-es generációt testesíti meg, 1988-ban (esztergomi síremlékekről), 1992-ben (a pilisi ciszterci kolostor kútjáról) és 1994-ben (a Dunántúl – „Pannonia Regia” középkori művészetéről) látott munkához, 2010-re (!) írta meg az MTA doktora címéért benyújtott disszertációt, amelynek egyik opponense a recenzens lehetett. A vita anyagát a *Művészettörténeti Értesítő* 2011-ben közölte. Itt nem részletezendő, miért nem egy generációról, hanem

éppen kettőről van szó ebben a nemzedékváltásban, amint azt is csak a változások jeleként érdemes megemlíteni, hogy ma nyilvánvalóan Takács Imre szövege kínálkozna a magyarországi művészettörténet számára – ha ilyesmiről egyáltalán szó lenne. Mint recenzens azonban örömmel és nem titkolható büszkeséggel látom annak a folyamatnak eredményét, amelynek elindításában „*pars magna fui*”.

Maga a folyamat is figyelemre érdemes, mert a középkorkutatás számára paradigmatisztikus értékű. Az 1968-as szemléző számára lényegében Gerevich Tibor akkor éppen 30 évvel korábban kiadott szintézise (*A román kor emlékei Magyarországon*, 1938) lehetett a kiindulópont. Ezt a pozitívisztikus előzményt a Fülep Lajos koncepciója szerint elnevezett magyarországi művészettörténet első kötetében Dercsényi Dezső – ahogyan az akkoriak szerint Hegel is járt Marxszal – „fejéről a talpára állítva” kronologikus szekvenciaként és a feudális társadalomtörténeti formáció szociológiai tükröképeként értelmezte (pl. mint a feudális uralkodó osztály nemzetségi-kegyúri reprezentációját, a dolgozó nép falusi templomait stb.). A Gerevich felfogását követő és az esztergomi *Porta speciosát* monografikus tanulmányban tárgyaló Dercsényivel (1948) szemben az ekkor már emigrációban élő Bogyay Tamás (1950) a kapuzat stílusának és ikonográfiájának bizánci eredetét hangsúlyozta. A recenzens 1971 és 1984 közötti publikációinak tendenciáját lényegében egyetlen tézisben lehet összefoglalni: abban, hogy a III. Béla-kori Magyarország művészete a latin Nyugat kontextusában tárgyalandó, s az ország nem Kelet-, hanem Közép-Európában fekszik. Az 1984-ben megjelent monográfia a gótika magyarországi kezdeteit Esztergomban mutatta ki, ami azt jelentette, hogy megkísérelte bizonyítani ennek a stílár

jelenségnek korai recepcióját, s a királyi udvar szerepét e francia (pontosan Île-de-France-hoz fűződő) kontextus megteremtésében.

A különféle művészettörténeti nézetek, a különféleképpen elképzelt fejlődésképek motivációt világosan mutatja az a párhuzamos szekvencia, amely különösen a *Porta speciosa* ikonográfiai forrásáról alkotott elképzelésekben bontakozott ki. Éber László (1922) – nyilvánvalóan az ikonográfiai módszer nagy francia mesterét, Émile Mâle-t követve – abban, ahogyan a kapuzaton az ótestamentumi próféták hordoztak Krisztus eljövételére vonatkozó szövegeket, a pseudo-augustinusi *Sermo de symbolo* hatását vélte felismerni. Dercsényi (1948) ezt a feltevést cáfolta, és igyekezett bizonyítani, hogy ahhoz hasonlóan, ahogyan a párizsi Notre-Dame Szent Anna-kapujának timpanonjában VII. Lajos királyt és Maurice de Sully püspököt vélték felismerni, Esztergomban is egyházi és világi alapítók: Szent István és Adalbert, illetve III. Béla és Jób érsek ábrázolásáról lehet szó. Bogyay ugyanakkor (1950) az Istenanya bizánci kultuszában látta az esztergomi Mária-ábrázolás értelmét, olyan sikerrel, hogy hamarosan a szerb Svetosar Radojčić (1952) kérte számon rajta, miért nem idézte a Mária előtt ábrázolt donátorokkal kapcsolatban a keleti egyház karácsonyi himnuszait is. Marosi abból a feltevésből indult ki, hogy a kapun a latin nyelvi és kulturális réteg az uralkodó, Mária mint Istenanya, Jézus első (és remélt második) eljövételének eszköze áll a próféciaák középpontjában. Emellett a kapu egyik vezéreszméje a nyugati egyház két vezető princípiumának, a világi (*regnum*) és az egyházi (*sacerdotium*) elvnek egyetértése: kettejük bölcsesség (a *Hagia Sophia*) diktálta konkordátumának kifejezése. Hasonló módon, e két elv megszemélyesítőiként fogta fel Walter Cahn (1969) a párizsi Mária-timpanon szereplőit, akiket nem sokkal később Jacques Thirion (1970) Childebert királyként és Szent Germanusként, azaz éppúgy, mint az esztergomi timpanonban láthatóakat, történeti szereplőkként azonosított. A nyugati értelmezés szerinti többretegű, bonyolult szimbolikának a templomkapuzat ikonológiai alapjelentésével való összefüggését tárgyalta Isa Ragusa (1980). (Az interpretációk korai historiográfiájához l. Marosi Ernő, in: *Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról*, Budapest 1984.)

Takács Imre 1993-ban (a *Porta patet vitae* címválasztással is Isa Ragusa gondolatmenetéhez igazodva) kapcsolódott az esztergomi nyugati kapu értelmezésének irodalmába. Mindenekelőtt írott forrással igazolta, hogy ezen a kapun a krisztológiai és a mariológiai ábrázoláskör ellentmondását feloldja a trónoló Krisztust ábrázoló *Deësis*-timpanon, amely a kapuzat belső oldalát díszítette. Az utolsó negyed-

század publikációinak historiográfiai áttekintését is ő készítette el (Az esztergomi *Porta speciosa* programjának kérdéseiről, in: *Metropolis Hungariae, Strigonium Antiquum VIII*, Esztergom 2017). A portál szimbolikus értelmezésének filológiájához idézi Robert Favreau tanulmányait (1982, 1989, 1991), és egymást kiegészítő közleményeknek azt a sorozatát, amelyben a kapuzat programszerkesztésének kérdései paradigma-értékűen tisztázódtak. A kiindulópontot az a feltevés alkotta, amely szerint Jób érsek személyes érdeklődését követve idézte Jób könyvének megfogalmazását (Marosi 2007). Földesi Ferenc (2014) kimutatta, hogy ennél sokkal többet idézett hely a 118. zsoltár, amely a halotti officium fontos eleme. Ugyancsak fiatal kutató, Lőrincz Viktor (2014) mutatott rá, hogy a Karoling-kor óta naponta ajánlották a klerikusoknak azoknak az imaszövegnek elmondását, amelyekkel a kapuzat két donátora elismerte, hogy nyomorult bűnősként szorulnak az őket agyagból formázó teremtmény irgalmára. Nem nehéz az egymásra épülő interpretációk mögött felismerni a különféle módszertani koncepciókat a tematika egyszerű azonosításától kezdve a metaforikus jelentésstruktúrák szöveggel alátámasztható taglalásán át az érzéki jelenség szövegen túli hermeneutikai magyarázatához és a nekik megfelelő világnézeti indítékokat.

Az ikonográfiai értelmezések sora mintegy kulcsot jelent a 12–13. századi magyar művészetben feltételezhető történések értelmezéséhez: ahhoz, hogy egyidejű, vagy legalábbis nem diachrónként felfogott individuális jelenségekkel, vagy egymásból következő logikai lépések rendszeréről, haladásról, evolúcióról beszélünk-e. Gerevich Tibor mindenekelőtt egységként, összefüggő alaktannal jellemezte a magyar románkort, s rendszerint művészi nyelvezetük eredetére utaló jellemzéssel írta körül az egyes individuális jelenségeket (az itáliai gyakorlatnak megfelelő szükségnevekkel vagy műhelymegjelölésekkel – pl. pécsi, esztergomi – megkülönböztetve). Ez a rendszer Dercsényinél szigorú kronológiára épülő fejlődéstörténeté alakult. Ha jogos „1968-as” generációról beszélni a magyarországi középkor művészettörténet-írásban, erről mindenekelőtt a pluralizmus értelmében lehet szó, úgy, ahogyan ezt az 1978-as *Árpád-kori kőfaragványok kiállítás* katalógusának szerkesztői kísérelték meg, mindenekelőtt a pécs-székesfehérvári és az Esztergom köré csoportosított emlékek egyidejűségének és kölcsönhatásainak kimutatásával. Ez utóbbinak, a stílusok koegzisztenciája feltevésének iskolapéldája Tóth Sándor tanulmánya a gyulafehérvári „fejedelmi kapu” helyzetéről a különféle egyidejű irányzatok között (1983). Az 1960-as évek értelmében a stíluspluralizmus nem feltétlenül sta-

tikus jelenség, ahogyan a regionális stílusjelenségeket a kor vulgármagyarizmusa a „feudális anarchia” fogalmával magyarázta. Ezzel szemben lépett fel a stílustörténeti evolucionizmus, amelynek a gótikus stílusjelenségek megkülönböztetése felelt meg – a magyar művészettörténet-írásban ez a fogalom Entz Géza és Gerevich László nyomán az 1970-es években jelent meg. A regionális stílusokon alapuló és a stílustörténeti értelemben felfogott pluralizmus összeegyeztetését szolgálja egy, ebben az időben sűrűn hivatkozott Focillon-idézet: „Île-de-Francenak határozott román kori művészete nem volt, [...] romanikája a gótikus művészet”. Ebben az értelemben, „fejlődéstörténeti” narratívaként alapozódott meg a francia gótika recepciójának kutatási témája az 1970-es években.

A recenzens 1984-ben, Esztergom 12–13. századi szerepének tárgyalását – mindenekelőtt a székesegyház II. épületének emlékényanyagán alapján – a 12. század elejével, az „érett romanikával” kezdte. (A munkában külön, tulajdonképpen konklúziót tartalmazó fejezet foglalkozott a művészettörténeti fogalomalkotással, teljes szkepszist nyilvánítva a romanika és a gótika korszakfogalmainak és ezek életkorokra utaló „korai”, „érett” [*Hoch, High*] és „késői”, valamint a köztük feltételezett átmeneteket feltételező kifejezések iránt, s csak konvencionális értelmet tulajdonítva nekik, a szükséges distinkció érdekében.) Az 1984-ben javasolt narratíva röviden így foglalható össze: A 12. század eleje és 1158 között: a székesegyház második épülete az „érett romanika” stílusában – talán cezúrát követően, 1185–1196 között az észak-itáliai késő romanika (az emiliei Antelami-kör) hatása – és ezzel lényegében párhuzamosan: az Île-de-France / Champagne / picardiai korai gótika recepciója – a 13. század elején, lényegében a már kialakult művészi kapcsolatok alapján: a francia „érett”, „klasszikus” gótika recepciója. A recenzens akkori elképzelése szerint II. András kora a III. Béla idején kezdődő és a királyi udvarhoz rendelhető stílusjelenség végét jelzi. Takács Imre munkája II. András korát tekinti főtemájának: nemcsak korábban kialakult stílusjelenségek és műhelyviszonyok utóéletének, hanem önálló korszaknak. Ennek érdekében az ő narratívájának megalapozása érdekében is szükséges visszatekinteni az előzményekre: inkább csak III. Béla korára, mint a 12. század első felére. Megemlítenéd, hogy – nem utolsósorban azért, mert az udvarhoz köthető stílusjelenségről van szó – a korai korszak ismeretéhez a 12. századi, a németországi *Pfalz* típusaként értelmezhető, az utóbbi munkák során jobban megismert épületegyüttes elemzésével járul hozzá. Ez épület csekély falfestmény-töredékei nemcsak délnémetországi és cseh-morvaországi kapcsolatokra

utalnak, hanem arra is, hogy a 12. századi esztergomi királyipalota-építkezés a hosszú nagyteremmel és a hozzájáruló kisebb palotaépülettel elkezdődhetett, s ennek az öregtoronyból és az ahhoz járó palotaépületből, valamint kápolnából álló belső palota befejezéséhez közeli épületrészt alkothatta.

A két építéstörténeti narratíva közötti legfontosabb eltérés az 1185–1196 közötti esztergomi történések elképzelésében mutatkozik. Az egymással párhuzamos Antelami- és franciaországi kapcsolat feltevése nem állta meg a helyét. Legkorábban Willibald Sauerländer utalt arra (a Marosi 1984-ről publikált recenzióban), hogy a francia korai gótikus kapcsolatok, amelyeknek konkretizálásához is hozzájárult a Párizs körében (Deuil, Gonesse – elemzésük és a laoni, soissons-i párhuzamokhoz való viszonyuknak értelmezése: Takács) található párhuzamok megnevezésével, nincsenek ellentmondásban az Esztergomban megfigyelhető észak-itáliai kapcsolatokkal. Eszerint az Antelami-kör (és Modenában a Campionesi gyűjtőnév alatt összefoglalt kőfaragók) nemcsak arles-i – Saint-Gilles-i antikizáló formakincset közvetítettek, hanem korai gótikus elemeket is. Közhely, hogy a Loire-völgyben, vagy Burgundiában (Dijon, St-Bénigne) alig tisztázható, mely fél az adó (korábbi), és melyik a (későbbi) recipiens az Île-de-France-i stílus viszonylatában. A közelmúlt szakirodalmában (Raffay Endre szakdolgozata: 2003 és azt követő publikációi, a kérdés világos összefoglalása: *Tóth Sándor*: Román kori kőfaragványok a Magyar Nemzeti Galéria régi magyar gyűjteményében. Budapest 2010, 43.) mintegy *Pars pro toto*ként a modenai *Ghirlandina* állatfejes fejezetének megfelelő esztergomi fejezet(ek) jelezték ezt az összefüggést. Takács Imre ezekhez az összefüggésekhez is hozzájárul: így a szalaggal díszített hélixű kompozit-fejezetek példájával.

Általában: kutatásai mind a franciaországi, mind az itáliai példák esetében az autopsziának sokkal nagyobb szerepére utalnak, mint a (éppoly szegényes utazási lehetőségekre, amilyen megbízhatatlan szakirodalmi információkra támaszkodó) korábbi publikációk. Bogyay Tamást az 1984-es könyv Kautzsch *Kapitellstudien*jére emlékeztette. Joggal: az építészeti tagozatok tipológiáját Takács leírásai és képanyaga által most haladta meg (a tulajdonképeni stíluskritika értelmében) az irodalom. Ennek a formai filológiának (vö. megjegyzéseit a „szótani” elemzés és az „alaktani komparatiztika” módszereiről) felel meg a thesaurus igénye: a címlap hátoldalán a szerző mint az MTA–ELTE „A középkori Magyarország építészeti tagozatainak és ornamentális faragványainak thesaurusa” kutatócsoportjának vezetője mutatkozik be. A John James publikációiban felismert mintakép alighanem megfelel

a művészettörténeti metodika olyan törekvéseinek, amelyek az „1990-es” generáció számára megelőzik a történelmi narráció (Gerevich Tibor és Dercsényi Dezső által kitűzött és az „1968-asok” által még folytatandónak vallott) feladatát. Mindenesetre: amint a történelem rekonstrukciója is lehetetlen tárgyának/tárgyainak pontos ismerete és jellemzése nélkül, úgy a thesaurus klasszifikációja sem nélkülözheti a történetiséget.

Az esztergomi stílusváltozatok kérdésénél maradva: egymásutánjuknak elképzelése a II. András-kori magyarországi klasszikus gótika tudományos konstrukciójának legfontosabb támasza. Ilyen egymásutánt a recenzens mindenekelőtt a *Porta speciosa* szerkezetében tételezett fel: átfaragott oszloptartó oroszlánt a kapubéllet bal oldaláról, írásszalagot tartó, Szent János evangélista szimbólumaként értelmezendő sasreliefet, amelyet a kapu másik oldalán párkánydarabra támaszkodó, egyszerűbbel helyettesítettek. Azt a feltevést, hogy a klasszicizáló *Muldenfaltenstil* mindenekelőtt a *Porta speciosa*-n váltotta a Po-vidéki formákat, nemcsak a Po-vidéki emlékek formáinak ismerete tette túlhaladottá, hanem olyan, szintén Takács Imre által a témakör tárgyalásába bevezetett rokon emlékek is, mint a salzburgi székesegyháznak és körének márványmunkái. Miközben a megelőző szakirodalom többsége véleménye szerint a székesegyház márványinkrusztációit tartja korábbiaknak, az érseki trónus díseit pedig későbbieknek (mintegy a *Muldenfaltenstil* – *dampfold-style* feltételezett kronológiai sorrendje szerint), Takács Imre az ellenkező sorrendet tételezi fel: „A trónust készítő márványműves, amint a bal oldali lemez épebb állapotú, szőlőmetsző alakot ábrázoló kompozícióján látható, a *Porta speciosa* véseteinek rajzi stílusával ellentétben végig egyenletes vonalvastagságú síkbeli formákat alkotott. [...] Marosi Ernő megfigyelése, amely szerint az észak-francia területen előforduló, masztixszal hátterezett, vésett rajzú figurális padlóburkolatok mellett a 12. század végi miniatúrafestészet is hatással lehetett az esztergomi márványművesekre, leginkább a trónus képeire és a pilisi apátság templomának márványdíszekre érthető.” – Nos, a Saint-Omer-i székesegyház inkrusztált padlóját 1250 tájára datálja Barral i Altet (*Le décor du pavement au moyen âge*. Rome 2010, fig. 354), a Saint-Bertin-i tollrajz-illusztációk a 12. század második felében készültek. Az esztergomi szőlőmetsző alak növényi ornamentikája viszont szorosan összefügg a palotakápolna (és a valószínűleg a székesegyházból származó levélfríz) faragott díszítésével. Takács Imre feltevése szerint az emiliei eredetű műhely tevékenységét megelőzte a párizsi korai gótika recepciója, amint „a kápolna tervéért felelős, korai gótikus műhely

megelőzte a ‘Szent István teremben’ és az emeletén tevékenykedő mesterek munkálkodását”. Elképzelése szerint a kápolna nyugati falán megfigyelhető falvastagság-váltás a korai gótikus tér tervezőinek eltávozására mutat: a kápolna boltozata a tervező távollétében készült, s befejezése „idegen dialektusú mesterek” műve.

Erre az okfejtésre azért volt szükség, mert a szerző – ellentétben a recenzens korábban kifejtett felfogásával – a pilisi ciszterci monostor építőit alapvetően Esztergomtól függetleneknek tartja. 1984-hez képest mindenekelőtt az esztergomi leletekből az ottani kőtárban azonosított, nagyszámú korai gótikus faragvány jelent változást. Valójában azt sem tudjuk, mi került elő az 1930-as évek ásatásai során, és mit találtak az újkori erődítésekben másodlagosan alkalmazva. A „kora gótikus” Esztergom és a pilisi apátság közötti összefüggés azonban kétségtelen. A recenzens véleménye szerint valóban tagadhatatlan, hogy a pilisi Szűz Mária-kolostor temploma egységes, tiszta stílusú korai gótikus épület lehetett (az anyakolostor, Acey templomával való viszony tisztázása és illusztrálása a szerző érdemei közé tartozik). Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy a pilisi kolostorban nem kellett álló épülettel számolni, sem ilyesmit respektálni nem kellett (még ha lett volna is 11. századi előzménye, az a tény, hogy ilyenre utaló épületdíszítő faragványokat csak másodlagos felhasználásból ismerünk, ezt bizonyítja). Esztergomban azonban bonyolult, majdnem egy egész évszázadon át folyó, mind a székesegyház, mind a királyi palota esetében folytonosan használt épületekhez alkalmazkodó munkákról van szó, és mindenekelőtt szakadatlan műhelyhagyományról. Csak ennek mellőzésével lehet egymással szembeállítani a különböző feltételekkel elkezdett építkezésekből származó maradványokat.

Az épületmaradványokkal mint *disjecta membra*-val szembesített kutató ezeket kialakult szabályok szerint veszi szemügyre, s következtéseinek levonásában, narrációjának megszerkesztésében is bizonyos szkémákat követ. Ilyesmik nélkül nem beszélhetnénk sem építéstörténetekről, sem az építészet történetéről mint a művészettörténet még mindig a legobjektívebb (vagy *nem annyira* szubjektív) ágáról. Az azonban sokat mond egy-egy szerzőről, hogyan bánik ezekkel az eszközökkel. A leggyakoribb módszeres következtetések közé tartozik a formai eltérések, szabálytalanságok tényéből az építők személyére, szándékaira vonatkozó következtetések levonása. Ilyen következtetésekről nehéz lemondani: a *Porta speciosa*-nak kivitelezésén egymást váltó, két különböző tanultságú műhelyre vonatkozó feltevés elutasítása helyett a most szóban forgó könyvben – részben azonos jelenségekre vonatko-



zó – más hipotetikus tervváltozások szolgálnak az építéstörténet fordulatainak magyarázatául.

Viszonylag kisebb szerepet kapnak olyan formai változások, amelyek nyilvánvalóan nem a mesterek jövés-menésével voltak kapcsolatban, hanem bizonyos épületrészeknek előre elkészítésével és utólag, az elhelyezéskor helyükhöz való alkalmazásával. Ilyesmit a *Porta speciosa* tervváltozásáról szóló régi hipotézis is tartalmazott, s ennek az eljárásnak a nyomait fel lehet fedezni a Fehér torony földszinti terébe a toldaléképület emeletéről vezető kettős kapu befalazásának és bélétei megtoldásának – vagy rövidítésének – módján. Ilyen eljárásra utal a toldaléképület alsó szintjének, az ún. „Szent István teremnek” faltagolására vonatkozó megjegyzés, amelyben „szedett-vedett fejezetek” „odabiggyesztéséről” van szó, nyilván nem függetlenül attól a tényről, hogy ez a függeléképület az építkezés közbeni változások legkülönbébb típusait mutatja. Azt a megfigyelést, hogy a palotakápolna alsó részei megelőzhetik, a felső részek pedig követhetik a dél felől szomszédos épületrészeket, ugyancsak színezi az a tény, hogy a kápolna homlokzatához épített előtérbe vezető kapuzat egyik oldalán a kápolnában lévőkhöz hasonló oszlopfő található, vele szemben pedig olyan, amelynek rokonai a lakótornyot és toldalékát jellemzik; tehát funkcionális jelentőségű formai változatok vegyülnek kronológiai értelmű anomáliákkal.

Mindezeket a problémákat a II., „A gótika emlékei Magyarországon” c. fejezet tartalmazza, amely, mint látjuk, a III. Béla-kori építkezés problémáinak újratárgyalása – nem utolsó sorban a II. András-kori fejlemények jelentőségének és önállóságának szempontjából. A recenzens egykori felfogása szerint az esztergomi építőműhelyben a döntő aktus III. Béla-kori volt; Takács Imre nemcsak a 12. század végén megalapozott forma- és műhelyimport folytatásával, hanem a 13. század elején a legmodernebb stílusjelenségek egyidejű magyarországi követésével számol. Mindenekelőtt a pilisszentkereszti apátság maradványainak francia kapcsolatairól van szó. Stílustörténeti következtetésére kétféle tény vezet: egyrészt az emléktanyag nagyszabású növekedése 1984 óta (az akkor még alig ismert pilisi ciszterci kolostori emléktanyag feldolgozásának előrehaladása, a kalocsai II. székesegyház töredékeinek a paksi lelettel való bővülése és legújabb – jöllehet a közvélemény elől példátlan módon eltitkolt – feltárása, az óbudai királyi vár emléktanyagának katalogizálása), másrészt a korai és a klasszikus/érett gótikus tendenciák közötti kvalitáskülönbségek.

Azt, amit korábban az esztergomi műhely belső sajátosságának, a román kori épület formai hagyományára őrzésének tekintettünk, a könyv III., „Stí-

luskeveredések” c. fejezete tárgyalja. A fejezetcím felveti a kételyt (de legalábbis kérdést), lehetséges-e kevert stílusról beszélni, és nem csupán egymással vegyülő formai tradíciókról lehet szó. Mindenesetre, a fejezet címadása hasonló problémákat vet fel, mint az „átmeneti” stílus egykori fogalma. Kalocsa II. és Ócsa (ide tartozik még Bény) mint helyi/regionális szintézis, a korai gótikus formavilág egyszerűsítésére való törekvés jelenik meg. Jellemzése: „A kalocsai építkezés egyik lényeges sajátossága [...] a kőfaragóműhely stílárís sokszínűségében [kiemelés: ME] ragadható meg. Két helyről bizonyosan népes csoportot toboroztak: a pilisi apátság műhelyéből és az esztergomi központból elvándorló kőfaragók közül. Kérdés, vajon minden esetben „perszönifikálható”-e a formai variánsok, s nem is kérdés, hogy a stílusjelenségek aligha egyedül a mobilitásban ragadhatók meg, nem is szólva arról, mit (hány főt?) jelentsen a „népes” csoport. Az ugyanebben a fejezetben tárgyalt óbudai királyi rezidencia helyzete hasonló, mint az előbbi két emléké, a pannonthalmi III. épület kezdetének idesorolása már nehezebben indokolható. Még kevésbé az a két kerengő, amelyek a bencés rend 13. század eleji reformtörekvéseéhez tartoznak. Mindenesetre, közép-európai kapcsolataik egyben felvetik azt a kérdést, vajon joggal tekinthető-e magyar világörökségnek a gótika-recepció. (Szermonostor oszlopszobrokkal díszített kerengője éppúgy a karintiai St. Paul im Lavanttallal áruel kapcsolat, mint két timpanondombormű: Bánmonostorról, illetve Mosonszolnokról; ugyanebben a körben kimutatható a rokonság Salzburg 1181 tája és 1219-es felszentelése közé datálható munkáival). Egyéb (pl. dendrokronológiai) datálások híján a rokon emlékekkel való párhuzam útján rendszerint későbbi datálások nyerhetők, mint a ritka forrásos adatok alapján. Ez a jelenség érvényesül Óbudán, amelyre az esztergomit felváltó királyi rezidenciaként már 1198-ban szükség lehetett, de felépítése még egy évtizednyinél is többet vehetett igénybe, s hasonló feszültség van a pontosabban datált dél-németországi és ausztriai emlékek és hazai korai gótikus emlékek között is.

Az 1224-ben felszentelt pannonthalmi apátság befejezésének szakasza joggal áll első helyen a könyv IV., „A gótika központjai és Magyarország” című fejezetének középpontjában: ez a fejezet tartalmazza a mind mennyiségében, mind kvalitásában legjelentősebb új anyagot, és igényli az új kutatások kritikai áttekintése révén nyerhető alátámasztást. Ennek a fejezetnek legfontosabb kiindulópontjait a klasszikus gótika legfrissebb irodalmának megállapításai jelentik, amelyek megengedik az 1224 előtti datálást. Mindenekelőtt a reimsi székesegyház for-

mai sajátosságainak recepciójáról van szó, s e tekintetben a számba jöhető legfontosabb párhuzamot VI. Lipót herceg klosterneuburgi *Capella speciosája* jelenti. A reimsi orientáció elsőrangú emlékeként mutatja be Takács Imre Gertrudis királyné síremlékét. Ez a fejezet tartalmazza a II. András-kori gótikus művészet kulturális és politikai hátterének, valamint megbízói dinasztikus kapcsolatainak rajzát. Építészettörténeti adatok, stílustörténeti megállapítások és dinasztikus kapcsolatok (a Courtenay-családdal fennálló rokonság s egy családtagnak, Róbertnak pilisi eltemetése) egészítik ki összképpé a francia stílus recepciójának ábrázolását, amelyben összetalálkoznak a kor jelentős szereplői: a Courtenay-család tagjai és a birtokukról származó Villard de Honnecourt, az 1217-ben a Szentföldön járó II. András kísérete és az őket fogadó flandriai főpap, akkori akkori püspök, Jacques de Vitry. Hogy nem csupa véletlen csodálatosan egybehangzó tanúságáról van szó, bizonyítja a könyv utolsó, V. fejezete: „Művészet a királyi udvar számára: pecsétek és ékszerek”. Anyaga az ötvösség munkáinak jogi jelentőségük vagy kincs mivoltuk miatt gondosan őrzött emlékegyháza. A pecsétek és a világi ékszerek vagy ereklyetartó ötvösművek Európa ugyanazon központjainak és ugyanolyan művészeti törekvések megnyilvánulásainak bizonyulnak, mint a könyv nagy részében tárgyalt építészeti és épületdíszítő szobrászati emlékek.

II. András korát a könyvnek kevés részlete képviseli: a pannonthalmi apátság hosszaházának egy része és főleg déli kapuja, a *Porta speciosa*, a pilisszentkereszti síremlékek, és még esztergomi, pécsi emlékek, a romjaiban megmaradt topuszkői ciszterci apátság. Egy exkluzív udvari művészet képét nyerjük, s a könyv ezért is fontos a nemzetközi művészettörténet-írás számára. Robert Branner 1965-ben kiadott könyvében (*St Louis and the Court Style in Gothic Architecture*) dolgozta ki a IX. Lajos-kori gótikus építészeti udvari stílus fogalmát, s azonosította ennek emlékeit. A szent francia uralkodó példájának követését mint a 14. században és még később is visszatérő udvari stílus reprezentatív elemét és egyben kvalitatív mércéjét is, azóta kutatások és kiállítások sora mintegy axióma érvényére emelte. Diadalra jutását elősegítette, hogy a korai abszolutizmus monarchiáinak reprezentációs eszközeként vált általános mintaképpé a 13. század második felében. II. András korának a királyi megbízó reprezentációjának megfelelő művészete a fenti, kvalitatív értelemben felfogott udvari művészet közvetlen előzményei közé tartozik. Megfelel azonban a tágabb értelmezésnek is, amennyiben egy valóban történeti módszerű művészettörténetnek „azt kell kutatnia, mi az, amit az uralkodók és ud-

vari emberek valójában megrendeltek, mit csináltak a művészettel: átvették-e, ami volt, vagy egy előre meghatározott irányba kényszerítették a művészetet, vagyis, hogyan fest a művészet a különféle udvarokban” (Robert Suckale: *Die Hofkunst Ludwigs des Bayern*. München 1993, 12).

Az udvari művészet kétféle értelmezésének tudatosítása szükséges annak megítéléséhez, hogyan alakult a II. András-kori, a francia gótika recepciója alapján kialakult művészeti kultúra sorsa Magyarországon. A recenzens 1984-ben azt a megfigyelést írta le, hogy a III. Béla idején elkezdődött és (megfogalmazása szerint, amit Takács Imre könyvében másképp mutatott be) II. András alatt folytatódó francia orientáció a 13. század első harmadának vége felé háttérbe szorult, és folytatása elmaradt. A klasszikus gótika stílusa, jellegzetes naturalisztikus növényi ornamentikája csak a 13. század második felében jelent meg ismét Magyarországon, de többnyire nem a helyi előzmények nyomán, hanem közvetlen franciaországi forrásokból, hanem közép-európai előzményekből (Naumburg, Marburg, a Przemysl Ottokár-kori Ausztria és Csehország) merítve. A fentiek értelmében, az a stílusváltozat, amely a Branner értelmezése szerinti Szent Lajos-kori udvari stílushoz vezetett, Magyarországon megszűnt II. Andrással, és utódja, IV. Béla alatt nem a francia gótika recepciója, hanem az országban, az arisztokrácia és a szerzetesrendek megrendeléseire elterjedt, egész Közép-Európában szokásos stílus jelent meg az udvar és környezete megbízásain is: egyfajta udvari stílus a szó általánosabb értelmében. Ez is (hasonlóan a könyv III. fejezetében tárgyalt emlékcsoportokhoz) egyfajta „stíluskeverék”: modern épületszerkezeteket és formákat egyesít a késői romanika hagyományos változatosságával. A II. András-kori franciagótika-recepció racionalitásával szemben inkább ragaszkodik a román kori művészet hagyományos, expresszív formavilágához. Úgy látszik, annak az udvarkritikának a terméke, amely II. András korában egyaránt kísérte idegenből érkezett családtagjait és azokat az arisztokratákat, akik a király új politikájának kedvezményezettjei voltak. IV. Béla már apja életében és trónra lépése után fellépett anyja gyilkosai és II. András adományainak haszonélvezői ellen. Uralma alatt minden bizonnyal a köznemesség megbízásain érvényesülő, meghonosodott (az importtal szemben domesztikusnak érzett) művészet vált preferált stílussá.

Takács Imre nem foglalkozik a II. András nevével jelezhető korszak végének problematikájával, de egy mondat, amely az uralkodói pecséthasználatra vonatkozik, azt látszik bizonyítani, hogy egyetért a francia recepció uralmára és annak megszűnésére

vonatkozó fenti, máig csak vázlatosan jelzett értékeléssel. Ahogyan írja, [IV. Béla] „[az apja életében használt ifjabb királyi pecsétjének és egyedüli uralkodásának kezdő évében készült felségpecsétjének karaktere távol van apja kifinomultságot és udvari eleganciát sugárzó, késői pecsétjének képi felfogásától. Kézenfekvő, hogy e helyett inkább annak a történeti helyzetnek a lenyomatai, amelyben az ifjabb király nemcsak apja politikai irányvonalától, kormányzati berendezkedésétől, hanem láthatólag az udvarban hódító nyugati divatoktól igyekezett távol tartani magát.”

A recenzens nem tud eltekinteni attól, hogy az Árpád-korra vonatkozó művészettörténeti szintézis szempontjából is értékelje Takács Imrének immár nyomtatásban olvasható téziseit. Legfőbb érdeme, hogy a korszak nemzetközi szakirodalmá-

nak legmagasabb igény szintjén nemcsak értékelte, hanem mintegy felfedezte II. András harmincéves uralmának korszakalkotó jelentését. Arról, hogy utána mi következett, egyelőre csak a fentiekhez hasonló feltevéseink vannak; az Árpád-kor vége majdnem homályosabb, mint legkorábbi szakasza. A könyv olyan monográfia, amely a szintézis összefüggéseit is alakítja. Olvasmányos, világosan érvel, szakirodalmi érveléseivel betekintést ad a szakíró kezében lévő kártyákba. Gazdag és alaposan válogatott illusztrációi vannak: a szöveg minden fordulata nyomon követhető a képanyagban. Egy elkeveredett kép (a 8.) éppen alkalmas arra, hogy a szerző vérvonala ne legyen túl alacsony, viszont a szöveg állapota alapján aggasztó, nem lankad vagy öregszik-e a jó hírű kiadó.

Marosi Ernő

BRUEGEL: DIE HAND DES MEISTERS.  
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM,  
WIEN 2018. SABINE HAAG (ED.), 303 OLDAL

Bár a bécsi Kunsthistorisches Museum 2019 januárjában zárt nagyszabású, monografikus Bruegel-kiállítása – nem utolsósorban a kiváló marketingnek, s a látogatók kultúrsznobizmusának köszönhetően – nyilvánvalóan hatalmas kasszasikernek bizonyult, joggal vetődik fel a kérdés, hogy mennyiben tudott ez a tárlat, illetve a hozzá kapcsolódó katalógus a korábbiakhoz képest többet, mást, illetve valóban újat nyújtani a szakma és a nagyközönség számára. A szándékokról, az elmúlt évek kutatási eredményeiről, illetve a kiállítás koncepciójáról egy rövid ismertető olvasható a katalógus bevezetőjében, melynek lényege a következőképpen foglalható össze: ez az első, s valószínűleg egyben az utolsó alkalom, hogy – a festő halálának 450. évfordulója kapcsán – igazán átfogó s árnyalt képet kaphassunk idősebb Pieter Bruegel rajzokat, metszeteket és festményeket egyaránt magában foglaló gazdag életművéről, illetve ezen műalkotások stílári és tematikai sokszínűségéről. Az elmúlt években zajlott modern technikai vizsgálatoknak, illetve restaurálásoknak köszönhetően a nagyközönség még a mester által használt különféle anyagokkal, festészeti és grafikai technikákkal is megismerkedhetett a tárlaton, bepillantást nyerve ezáltal a híres 16. századi németalföldi mester műhelytitkaiba. Nem is vitás, hogy az ambiciózus vállalkozás megvalósítására a bécsi Kunsthistorisches Museum tűnhetett a legalkalmasabb helyszínnek, hiszen, mint köztudott, Bruegel festői munkásságának mintegy

egyharmada, köztük a művész legismertebb alkotásainak jelentős része, már évszázadokkal ezelőtt Bécsbe, a híres császári gyűjteménybe került.<sup>1</sup>

Az összesen hét teremről, s három oldalkabinetről álló kiállításon, a kurátorok (Elke Oberthaler, Sabine Pénot, Manfred Sellink és Ron Spronk) részben kronológiai szempontokat figyelembe véve, részben különböző kerettémák (korai művek, tájképek, bibliai témájú és allegorikus ábrázolások, kisméretű művek stb.) köré csoportosítva mutatták be az anyagot, bár ezeket a rendezői elveket nem mindig sikerült következetesen érvényesíteni. Kicsit furcsának, sőt első látásra szinte zavarónak tűnt például, hogy a kiállítás legelső termében – ahol egyébként idősebb Pieter Bruegel legkorábbi ismert, jórészt még az 1552 és 1554 közötti itáliai utazáshoz köthető, illetve az 1550-es évek közepére datálható rajzai és metszetei lettek kiállítva – néhány tárlóban, illetve a terem egyik sarkában olyan tárgyak (így többek között Karel van Mander 1604-ben megjelent, a művész rövid életrajzát is tartalmazó *Het Schilder-Boek* c. kötete, a Bruegel festményeit lelkesen gyűjtő Ernő főherceg, illetve II. Rudolf császár portréi, vagy ifjabb David Teniers, Leopold Wilhelm kollekciójának híres darabjait megörökítő egyik kabinetképe) is helyet kaptak, amelyek valójában már a művész utóéletéhez kapcsolódnak.<sup>2</sup> Nem lett volna szerencsésebb ezeket inkább a tárlat végén, a kiállítás egyfajta lezárásaként bemutatni?



Azok számára egyébként, akik eddig idősebb Pieter Bruegelt inkább csak festőként ismerték, akár revelációként is hathattak ezek a bravúros technikával kivitelezett, s kiváló természetmegfigyelő képességről tanúskodó korai rajzok, akárcsak az ugyanebben a teremben látható, Bruegel után készült, Pieter van der Heyden és mások nevéhez köthető metszetek, köztük a Bosch világát idéző, démoni lényekkel benépesített *Hermogenész mágus bukása*, (Kat. 70.) a *Szent Antal megkísértése*, (Kat. 19.) vagy *A nagy hal megeszi a kishalát*, (Kat. 21.) csupa olyan mű, melyek jól érzékeltetik, hogy Bruegel a 16. század derekán különösen nagyra értékelt, bizarr rajzairól és festményeiről ismert Hieronymus Bosch valóban méltó utódának bizonyult.<sup>3</sup> Ugyanebben az első teremben volt látható az 1558-ban készült kiváló tollrajz, az „Elck” (kat. 33.) – az önmagát kereső ember parabolája –, vagy a szintén erre az időszakra datált metszet, *Az alkimista* (Kat. 32.), akiben annak idején az áltudomány, illetve a balgaság megtestesítőjét látták. Ezek a művek nem csupán azt érzékeltették, hogy idősebb Pieter Bruegel művészete milyen szoros szálakkal kötődött a Sebastian Brant vagy Rotterdami Erasmus művei által fémjelzett humanista hagyományhoz, hanem – ahogy e katalógustételek szerzője, Manfred Sellink külön is felhívta erre a figyelmet – a mester humorérzékéből is megcsillantott valamit: *Az alkimista* műhelyének közepén, egy bolondsipkás figura maga éleszti a tüzet egy fűjtatóval, arra utalva, hogy bolond ember az, aki értelmetlen, teljesen reménytelen vállalkozásokba öli minden pénzét is idejét, aminek az elkerülhetetlen következménye a teljes elszegényedés. Ezt érzékelteti a háttérben felfedezhető jelenet is, ahol azt láthatjuk, amint az alkimista és családtagjai már a szegényház felé tartanak. A bruegeli humor megnyilvánulásaként értékelhetjük, hogy az apja kezét szorongató kisfiú – aki korábban hiába kutatott valami maradék étel után a faliszekrényben – szemmel láthatóan nem tudta levenni a fejére szorult bödönt, s így ezzel együtt kellett bevonulnia új otthonába.

A kiállítás második termét, illetve tematikus szekcióját idősebb Pieter Bruegel tájképeinek szentelték. Itt kapott helyet többek között az a *Nagy tájképek* címen ismert, 1555–1556 táján készült metszetsorozat (Kat. 12–17.), melynek egyes lapjai jól érzékeltetik, milyen mély benyomást tett a művészre utazása során az égbe törő hegycsúcsokkal tarkított alpesi táj látványa, a terem egyik hosszanti falát pedig az a mintegy tíz évvel később, 1565-ben festett négy híres tájkép foglalja el (Kat. 72–75.), melyek eredetileg egy hat műből álló, az évszakokat, illetve az év egyes hónapjait megörökítő sorozat részét alkották.<sup>4</sup> A képsorozat egyik darabja, *A tavasz*

elveszett, míg a jelenleg a New York-i Metropolitan Museum of Art tulajdonát képező *Aratás*, bár nem volt látható a tárlaton, de reprodukálva volt, s külön leírást is kapott a kiállítás katalógusában. Nagy valószínűség szerint, eredetileg a sorozat összes darabja a dúsgazdag antwerpeni kereskedő, bankár és műgyűjtő, Nicolaes Jongelincx birtokában volt, majd 1595-ben Ernst von Habsburg főherceg hagyatékában szerepelt, 1659-ben azonban Leopold Wilhelm már csak öt képet tudott hazavinni magával Bécsbe, miután lejárt a helytartói megbízatása Dél-Németalföldön. Ezek a lényegében a késő középkori óráskönyvek hónapábrázolásainak hagyományát követő, méretüket tekintve azonban szinte monumentálisnak ható művek, melyek talán minden korábbi tájábrázolásnál hívebben és érzékletesebben adják vissza az egyes évszakok, illetve hónapok sajátos színeit, atmoszféráját és hangulatát, méltán váltak idősebb Pieter Bruegel talán legismertebb, legtöbbet reprodukált műveivé, egyúttal vitathatatlanul fontos mérföldkövet jelentenek az európai tájképfestészet történetében.

Ugyancsak a második teremben kapott elhelyezést, tematikai szempontból azonban igencsak kilógott ebből a tájképi környezetből Bruegel két – nem kevésbé híres – korai zsánerképe, az 1559-ben festett *Farsang és Böjt harca*<sup>5</sup> (Kat. 48.), illetve az egy évvel később készült *Gyermekjátékok* (Kat. 50.) – mindkettő a Kunsthistorisches Museum tulajdona –, melyek kompozíciós sémájukat, stílári sajátosságait, illetve hangvételüket tekintve igen sok hasonlóságot mutatnak a festő egy ugyanebben az időszakban készült harmadik képével, a Bruegel fő művei között számon tartott *Németalföldi közmondásokkal* (Gemäldegalerie, Berlin, 1559), ez a festmény azonban igen sajnálatos módon, valamilyen oknál fogva hiányzott a kiállításról. Mindhárom szóban forgó mű esetében, szinte a képfelület egészét betöltik az apró alakok, illetve jelenetek, a nézőt arra készítette, szinte kényszerítve, hogy hosszasan tanulmányozza a bravúros technikával kidolgozott részleteket, s mindig valami újabb, érdekes motívumot fedezzen fel, ami addig esetleg teljesen elkerülte a figyelmét. E felülnézetből ábrázolt sokalakos jelenetek a farsangi ünnepkör eseményeinek, a korabeli gyermekjátékoknak, illetve a flamand szólásoknak és közmondásoknak olyan enciklopédikus tárházát tárják elénk, melyet szinte lehetetlenség a teljesség igényével áttekinteni.<sup>6</sup> Érdemes itt talán megemlíteni, hogy a jeles magyar folklorista, Voigt Vilmos egy eredetileg 1985-ben publikált tanulmányában még azt is megvizsgálta, hogy a Bruegel említett berlini képén megörökített németalföldi közmondások közül vajon melyeknek léteznek megfelelői, illetve párhuzamai a magyar nyelvhasználatban.<sup>7</sup>



Bár nem vitás, hogy idősebb Pieter Bruegelnek ezek az alkotásai elsősorban éppen a rendkívül realisztikusnak ható, aprólékosan kidolgozott részleteiknek köszönhetik máig tartó népszerűségüket, lehet, hogy nem kéne azért teljesen elvesznünk a részletekben! Ha megpróbáljuk ugyanis a festő szemével, pontosabban az ő nézőpontjából (azaz felülről, kellő távolságból) szemlélni ezeket a jeleneteket, akkor az egyes részletek szinte elvesztik jelentőségüket, s immár minden csak jelentéktelen apróságnak, mo-solyogtató, gyermekeg dolognak fog tűnni.

Hogy a művész valóban mennyire tudatosan, átgondoltan építette fel egyes képeinek a kompozícióját, hogy milyen fontos lehetett számára a megfelelő nézőpont kiválasztása – nem utolsósorban azzal a szándékkal, hogy a nézőt a látottak tovább gondolására készítse – különösen jól érzékeltetik egyes festmények a bécsi kiállítás harmadik termében, melyet Bruegel vallásos témájú műveinek a bemutatására szenteltek. Érdemes ezek közül itt néhányat részletesebben is elemezni dramaturgiai szempontból!

Nézzük például az 1564-ben festett *Keresztvitelt* (Kat. 67.), amelyről 2011-ben *Malom és Kereszt* címmel még egy filmet is forgattak!<sup>8</sup> Talán éppen ez a film hívta fel rá igazán a figyelmet, hogy a művész szinte egy filmrendezőhöz, dramaturghoz, vagy operatörhöz hasonlóan szemlélte, illetve láttatta a dolgokat, saját céljainak megfelelően irányítva, vagy éppen manipulálva a néző tekintetét. Ezen a festményen is, csakúgy, mint Bruegel számos más alkotásán, apró alakok szinte áttekinthetetlen tömege népesíti be a kompozíciót. Ami talán legelőször megragadja a figyelmünket, az a végtelenbe nyúló táj háttérében magasodó, szokatlan formájú szikla, tetején egy szélmalommal. Ha mindezek után jobban szemügyre vesszük az élénk táruló látványt, s sorra vesszük a kép egyes motívumait, tekintetünket a jelenet előterében jobboldalt felfedezhető alakok vonják magukra, akikben a kortársak nagy valószínűség szerint rögtön ráismerhettek a Keresztrefeszítés-jelenetekről jól ismert siratók csoportjára.<sup>9</sup> De mit keresnek ezek itt? Ha ők itt vannak, akkor nyilván Krisztusnak is szerepelnie kell valahol a képen! Először talán csak annyi tűnik fel, hogy a jelenet középterében egy lovasokból és gyalogosokból álló népes csoport halad balról jobbra, valahová a messzeségbe, ahol a háttérben – messziről első látásra csupán egy apró sötét körnek látszó – embertömeg gyülekezik. De mi lehet az oka ennek a csödületnek? Szinte csak nagytóval kivehető, hogy a kör közepén már áll két kereszt. De még mindig nem derült ki, hogy hol lehet Krisztus? Az ő keresztje mindenesetre még nincs ott a másik kettő mellett! Mint ahogy hosszas keresgélés után

kiderül, a jelenet főszereplője éppen a kompozíció mértani középpontjában helyezkedik el, Krisztus kereszt súlya alatt összeroskadó, apró alakját azonban még így sem könnyű felfedezni az alakok sűrűjében. E szokatlan kompozícióval Bruegelnek mindenesetre sikerült elérnie azt, hogy a mindenkori néző, képzeletben maga kövesse tovább ezt a térben és időben lejátszódó eseménysort. Akaratlanul is végigfut az agyunkon ugyanis, hogy ha Krisztus már most összeroskadott a hatalmas kereszt súlya alatt, vajon meddig fog még tartani, míg nagy nehezen eljut majd egészen a Golgota hegyéig, mely szemmel láthatóan igencsak távol van még attól a helytől, ahol most található. S ha célba ér, akkor majd az ő keresztjét is felállítják a kör közepén, felfeszítik rá, lassú kínhalált hal, s akkor, de lényegében csak akkor kap majd értelmet, hogy mit is siratnak valójában a jelenet előterében felfedezhető asszonyok.<sup>10</sup>

Hasonló dramaturgiát követett Bruegel az 1567-ben festett – s ugyanebben a teremben kiállított – *Saul megtérése* című képen is (Kat. 77.). A festményre pillantva először csak a magas sziklák között húzódó hegyi ösvényen végeláthatatlan sorban kígyózó gyalogosokat és lovaskatonákat vesszük észre. Tekintetünkkel hosszan követhetjük a menetet a kép belseje felé, egészen a messzi távolig, ahol az apró alakok lassan teljesen belevesznek a messzeségbe. A szereplők többségét hátulról látjuk, akárcsak például az egy évvel korábban készült budapesti *Keresztelő Szent János prédikációja* című képen.<sup>11</sup> A sokalakos jelenet közvetlen előterében, a jobboldalt elhelyezkedő, élénksárga ruhát, s vörös kalpagot viselő lovas mintegy összekötő szerepet tölt be a néző, s a kép többi szereplője között. A festő zseniális módon, néhány apró motívum segítségével, ezúttal is vezeti, irányítja tekintetünket, hogy végül ráleljünk a kép tulajdonképpeni főszereplőjére. Az előtérben jobboldalt, az említett sárgaruhás figura és a mellette látható, zászlót tartó lovas között, egy visszaforduló, s kezével jelentősegteljesen a kép belseje felé mutató lovaskatonát fedezhetünk fel. Vajon mire akarhatja felhívni a figyelmet? Mozdulatát követve, a jelenet középterében egy másik páncélos katonát pillanthatunk meg, aki lovát szintén a menettel ellentétes irányba fordítja. De vajon miért fordult vissza? Ekkor, s feltehetően csakis ekkor vesszük észre, hogy a magasba nyúló fák tövében, a tisztáson valami csödület támadt, s a csoport egy lováról leesett alakot vesz körül. Nem más ő, mint a keresztények üldözése céljából, kíséroi vel Damaszkus felé tartó Saul (a későbbi Pál apostol), akinek útközben jelenése volt, egy éles fénysugártól elvakítva a földre zuhant, miközben Jézus hangját hallotta a felhők közül, aki kérdőre vonta, hogy miért üldözi őt. Az

Apostolok Cselekedetei 9. fejezetéből ismert újszövetségi történet igen népszerű témának számított a 16. századi művészek körében. A festő nyilván jól ismerhette többek között Lucas van Leyden 1509-ben készült, azonos témájú rézmetszetét, vagy mestere, Pieter Coecke van Aelst 1530 tájára datált, egy Pál apostol életének epizódjait megörökítő falikárpit-sorozathoz készült kartonját, melyek feltehetően inspirációs forrásul is szolgálhattak számára. Az említett előképekkel ellentétben azonban Bruegel festményén nem az előtérben, kiemelt helyen találjuk a drámai jelenet főszereplőjét, hanem alig észrevehetően, a háttérbe rejtve. Bár hasonló kompozíciós megoldásokkal elég gyakran találkozhatunk egyes 16. századi mesterek, s különösen a manieristák körében, sejthető, hogy a művésznek ezúttal – akárcsak egyébként az imént tárgyalt *Keresztvitel* esetében – valamilyen speciális szándéka is lehetett e sajátos nézőpont kiválasztásával. Eltérő témájuktól függetlenül, lényegében mindkét műből ugyanazt az általános tanulságot vonhatjuk le: a mindennapi élet jelentéktelen, apró-cseprő dolgai gyakran annyira lekötik, illetve elterelik a figyelmünket, hogy észre sem vesszük, milyen fontos, olykor drámai események játszódnak le éppen a szemünk előtt, vagy a közvetlen környezetünkben.<sup>12</sup>

Olyan művek esetében, mint például az 1563-ban készült *Királyok imádása* hőésésben (Kat. 65.), vagy a kiállításon nem szereplő, csupán a katalógusban reprodukált 1566-os brüsszeli *Betlehemi népszámlálás*, Bruegel ismét más módszert alkalmazott, hogy a nézőt a részletek alaposabb vizsgálatára, illetve a látottak továbbgondolására készítse. Bár itt a főszereplők közvetlenül a jelenet előtérében találhatók, mondhatni szinte kiszúrják a szemünket, a nézőknek – legalábbis első látásra – feltehetően eszébe sem jut, hogy esetleg bibliai alakokat kereszenek a képen, mivel a festő, a jól ismert újszövetségi események helyszínét egy behavazott flamand, illetve brabanti faluba helyezte át, mintha csak aktualizálni akarta volna a történeteket.<sup>13</sup> Érdeemes itt talán megjegyezni, hogy a *Betlehemi népszámlálás* című képen, ha jobban megnézzük, a számárháton közeledő Mária mögött egy ökröt is felfedezhetünk. De mit akarhatott vajon Bruegel ezzel a motívummal? Mint köztudott, az ökör és a számár hagyományosan szinte elmaradhatatlan szereplői voltak a Jézus születése-ábrázolásoknak, s Ésaías próféta soraira utalnak: „Az ökör ismeri a gazdáját, és a számár az ő urának jászlát. Izráel nem ismeri, az én népem nem figyel rá.” A művész netán ily módon akart volna burkoltan üzeni saját kortársainak, hogy ők sem különbek az ószövetségi zsidóságnál, hiszen annyira belevesznek mindennapi teendőikbe, hogy nem is észlelik az igazán fontos dolgokat?

Viszonylag kis méreteivel, s szürkés színárnyalataival alig észrevehetően húzódott meg a terem többi képe között a művész egy 1563–65 közé datált grisaille-képe, a *Mária halála* (jelenleg Banbury, Upton House, The Bearsted Collection tulajdonában) s mellette az erről készült metszet (Kat. 68. és 69.), pedig ez a talán kevésbé ismert remekmű több szempontból is figyelmet érdemel. A jól ismert témát Bruegel adott esetben egy éjszakai jelenet formájában festette meg, mesterien alkalmazott fényhatásokkal, ahol minden figyelem a halottas ágyában fekvő, kezében égő gyertyát tartó Mária alakjára összpontosul, míg egyes részletek szinte teljesen belevesznek a sejtelmes félhomályba. A kép provenienciája is igen érdekes. A festmény egykori tulajdonosai között ugyanis olyan ismert, jeles személyek is voltak, mint a festő egyik barátja és pártfogója, az első világtatlasz összeállítójaként ismert Abraham Ortelius, vagy a flamand barokk festészet koronázatlan királya, Peter Paul Rubens.

Ugyanennek a teremnek a közepén, tárlókba helyezve volt látható Bruegel két híres metszetsorozata, *A Hét Erény* (Kat. 34–45.), illetve *A Hét Főbűn*, (s ezek megmaradt előrajzai közül is több) (Kat. 23–30.), melyeket a művész Hieronymus Cock megrendelésére, 1559 táján készített. Szembetűnő, hogy míg az egyes erények ábrázolása során (legalábbis a közepén álló allegorikus nőalakok és attribútumaik esetében) a művész még többé-kevésbé igazodott az adott témakör szokványos ikonográfiájához, a hét főbűnt (talán szándékosan) meglehetősen archaizáló módon, a Bosch pokolábrázolásairól ismert szörnyalakok és groteszk motívumok felhasználásával örökítette meg.<sup>14</sup> Olykor egyébként Bruegel még ezekbe a jelenetekbe is bele tudott csempészni némi humort, vagy éppen egyes ismert közmondásokra történő utalásokat. A *Desidia* (Lustaság) megtestesítője például egy számár oldalának dőlve, s könyökére támaszkodva alvó nőalak, akinek egy apró ördögalak éppen egy párnát dug a feje alá, hogy még kényelmesebben aludjon. Mi ez, ha nem a magyar és a flamand közmondások között éppúgy megtalálható „Ledigheid is des duivels oorkussen”, azaz, „Lustaság az ördög párnája” szó szerinti leképezése!

Ennek a teremnek a túloldalán Bruegel két nagyméretű, s témaválasztását tekintve elég bizarr festménye kapott helyet. A madridi Museo del Prado gyűjteményéből kölcsönzött, 1562 tájára datált *Halál diadala* (Kat. 60.) a késő középkori haláltánc-ábrázolások motívumait életre keltve, egy olyan borzongató, apokaliptikus víziót tár a szemünk elé, mely jól érzékelteti, hogy a végzet előbb-utóbb mindenkit elér, senki sem menekülhet a halál markából. Csontvázak légiói törnek elő mindenhon-

nan, s gyűjtik be rémült áldozataikat. Sokan már pánikszerűen menekülnek, egyesek próbálnának valahol elbújni, menedéket lelteni, míg mások csak most érzékelik a veszélyt. A halál katonái azonban senkin sem könyörülnek, mindenkit megtalálnak és magukkal ragadnak. Walter S. Gibson egy 1991-es tanulmányában számba vette a kép lehetséges inspirációs forrásait, utalva többek között a halál diadalát ábrázoló egyes itáliai miniaturákra is, másokhoz hasonlóan azonban ő is megállapította, hogy Bruegel az ismert témát teljesen új, egyéni felfogásban, rendkívül expresszív módon, egyfajta földre szállt pokol formájában ábrázolta.<sup>15</sup>

Talán leginkább a pokoli környezet kapcsolja össze ezt a művet a mellette kiállított alkotással, az antwerpeni Museum Mayer van den Bergh gyűjteményéből kölcsönzött, s a közelmúltban, kifejezetten a bécsi monografikus kiállításra restaurált *Dulle Griet* (Mérges, vagy Bolond Margó) című festménnyel (Kat. 61.), melyről Karel van Mander, 1604-ben megjelent művészéletrajz-gyűjteményében még úgy emlékezett meg, mint a bécsi császári gyűjtemény egyik darabjáról.<sup>16</sup> A kép, valószínűleg még a Harmincéves háború idején, hadizsákmányként kerülhetett Svédországba, s a híres antwerpeni gyűjtő, Mayer van den Bergh szintén egy svéd magángyűjtemény anyagából szerezte meg 1894-ben, amelyet akkor még az időközben szinte teljesen elfeledett művész fiának, ifjabb Pieter Brueghelnek tulajdonítottak. A szatirikus hangvételű, s ugyancsak Bosch képi világát idéző festmény főszereplője egy vértet és sisakot viselő, kezében hosszú kardot szorongató vérmes nőszemély, aki még az ördögtől sem visszariadva – különféle konyhai eszközökkel „felfegyverkezve” –, harcos amazonként tör előre a pokol kapuja felé. Mögötte hasonlóképpen feldühödött nők népes csoportja fedezhető fel, akik adáz küzdelmet folytatnak a részben emberi, részben ördögi alakban rájuk törő ellenfelekkel. Bruegelnek ezt a képét – akár csak egyébként a művész legtöbb alkotását – az elmúlt évtizedek során igen eltérő módon próbálták értelmezni.<sup>17</sup> Manfred Selling, a bécsi kiállítás katalógusában a *Dulle Griet*-tel kapcsolatban úgy fogalmazott, hogy bár nem vitás, hogy az 1970-es, 1980-as években a történészekre, illetve művészettörténészekre hatással lehettek az akkori feminista mozgalmak, még mindig meggyőzőbbnek tűnik az a feltételezés, hogy Bruegel szóban forgó festménye valójában a nemek harcát ábrázolja – vagy inkább parodizálja –, mint azok az interpretációs kísérletek, melyek a képet különféle társadalmi, vallási vagy politikai eseményekkel próbálták összefüggésbe hozni.<sup>18</sup> Itt jegyezhetjük meg, hogy a nemek harca, pontosabban az, hogy ki is a valódi

úr a háznál, igencsak aktuális kérdés lehetett akkoriban, hiszen nyilván nem véletlen, hogy éppen a 16. század folyamán váltak igazán népszerű témává a képzőművészetben és irodalomban egyaránt olyan témák, mint a *Feje tetejére fordult világ*, a *Női cselek* (németül Weibermacht, angolul Power of Women) vagy éppenséggel a *Harc a nadrágért*.<sup>19</sup> Talán nem túl merész a feltételezés, hogy a *Dulle Griet* megfestésével Bruegel a kiállhatatlan, házsártos háziasszony prototípusát akarta kifigurázni, a nevetség tárgyává tenni, aki agresszív, indulatos viselkedésével pokollá tudja tenni férje, illetve környezete életét.

A kiállítás első három termének bármelyikéből megközelíthető oldalkabinetekben az idősebb Pieter Bruegel (és kortársai) által használt anyagokkal, illetve festészeti és grafikai technikákkal ismerkedhettek meg a látogatók. Bár ezek a kinagyított képrészletek, röntgen és infravörös felvételek, az alárajzolásokkal, illetve az úgynevezett Tüchlein-képek technikájával<sup>20</sup> kapcsolatos információk nyilván sokkal többet mondanak, vagy legalábbis könnyebben értelmezhetők a szakemberek, művészettörténészek és restaurátorok, mint a laikusok számára, a nagyközönség nyilván így is szívesen ismerkedett ezekkel a technikai részletekkel.

A tárlat következő terme Bruegel kisméretű, illetve miniatúraszerű műveiből nyújtott válogatást. Nem is kétséges, hogy ennek a kiállítási egységnek a legismertebb alkotása az ugyancsak a Kunsthistorisches Museum saját gyűjteményébe tartozó, emblematikusnak is mondható, 1563-ban készült *Bábel tornya* (Kat. 63.), amelynek a rotterdami Museum Boijmans-Van Beuningenből kölcsönzött kisebb méretű változata (Kat. 64.) ezúttal szintén látható volt ugyanebben a teremben, így a látogatók lehetőséget kaptak arra, hogy a két festményt egymással összevetve szemlélhessék. Ellentétben Bruegel egyes korábban tárgyalt képeivel, ahol a művész a kicsinyítés, a lényeg háttérbe helyezésének módszerét alkalmazta, ezúttal éppen ellenkezőleg, bizonyos részletek, motívumok kiemelésével sikerült egészen szokatlan hatást elérnie. Ki gondolná, hogy a *Bábel tornya* egyik legfontosabb előképe, inspirációs forrása nagy valószínűség szerint szintén egy miniatúra, a Grimani Breviárium egyik azonos témát megörökítő lapja lehetett. Bruegel bécsi vagy akár rotterdami festményére pillantva, az építés közben ábrázolt Bábel tornya – a közeli nézőpontnak, illetve a szűk képkivágásnak köszönhetően – olyan monumentálisnak, vagy jobban mondva olyan nyomasztóan hatalmasnak tűnik, hogy mellette eltörpülnek a munkások alig észrevehető, apró alakjai. Az épület annyira magára vonja a figyelmünket, hogy valószínűleg csak később, a hát-



tér alaposabb tanulmányozása során derül ki, hogy a művész ezúttal is korabeli környezetbe helyezve ábrázolta a legendás bibliai történetet.

Megfigyelhető, hogy Bruegel egyes festményein, illetve metszetein elég gyakran bukkanunk fel ugyanazok a jól ismert – részben Boschtól kölcsönzött – motívumok. Ezt példázza a művész legkésőbbi ismert, s évszámmal is jelzett alkotásai közé tartozó, s a párizsi Musée du Louvre gyűjteményéből kölcsönzött, 1568-ban készült *Nyomorék koldusok* is (Kat. 85.), amelynek inkább visszataszító, mintsem szánalmat keltő groteszk figuráit már a közel tíz évvel korábban készült *Farsang és Böjt harca* című festményen is felfedezhettük. A mindössze 18,5 × 21,5 cm nagyságú kép, a rendkívül szűk képkivágásnak köszönhetően, szerény méretei ellenére is igen intenzíven hat. Ugyanez mondható el egyébként a már a következő teremben bemutatott, néhány évvel korábban, 1562-ben készült, s jelenleg a berlini Gemäldegalerie tulajdonát képező képpel kapcsolatban is. Bruegelnek ezen a művén két, rendkívül realisztikus módon megfestett, láncra kötött majom látható egy kőkeretes ablakban, a háttérben Antwerpen kissé elmosódott látképével (Kat. 59.). Nem tudhatjuk pontosan, hogy mi lehetett a művész eredeti szándéka ennek a képnek a megfestésével, a láncra kötött majom motívuma mindenesetre jól ismert a keresztény ikonográfiából, s általában az érzéki vágyainak rabságában szenvedő embert – vagy egyes Bűnbeesés-ábrázolásokon akár magát Ádámot – szimbolizálhatta, más esetekben azonban – az öt érzéket ábrázoló sorozatok részeként – akár az Ízeles megtestesítője is lehetett.<sup>21</sup>

Ez a szokatlan közelnézet, „close-up” jellemzi, s teszi igazán hatásossá a kiállítás utolsó termében bemutatott, s a festő legismertebb alkotásai közé tartozó kései paraszttéletképeit is, ahol a tenyeres-talpas, bumfordi parasztok önfeledt mulatozása tárul a szemünk elé. A *Parasztlakodalom* (Kat. 80.) vagy a *Táncoló parasztok* (Kat. 81.) szereplői azonban nem csupán a közvetlenül a jelenet előterében feltűnő alakok monumentálisnak ható arányai révén különböznek a korábbi parasztábrázolások többségétől. Míg a hóraskönyvek miniatúráin, vagy egyes késő középkori falikárpitokon még rendszerint szorgalmasan dolgozó, szántó-vető, vagy éppen a termést betakarító parasztokat láthatunk, Bruegel szóban forgó művein – akárcsak egyébként a legtöbb 16. század második felében, vagy a 17. század első évtizedeiben készült flamand vagy holland életképen –, már nem szorgosan dolgozó parasztokat, hanem önmagukból nemritkán teljesen kivetkőzött, féktelenül mulatozó, közönséges alakokat láthatunk.<sup>22</sup> Bár a mai néző számára Bruegel parasztképei (legalábbis első látásra) talán teljesen

ártatlannak tűnnek, a kortársak valószínűleg más szemmel nézték ezeket a jeleneteket. Egyes metszetfeliratokból, illetve motívumokból az is kitűnik egyébként, hogy a mester olykor még pikáns tréfákat, utalásokat is beleszórt ezekbe a műveibe. Csupán a legutóbbi technikai vizsgálatok során, s egyes röntgenfelvételek, illetve infravörös reflektográfiák nyomán derült például fény arra, hogy az 1567-ben festett *Parasztlakodalom* című képen, a csűr nyitott, félhomályos padlásán eredetileg egy enyelgő pár körvonalai is kivehetők voltak, ezt az „illetlen” részletet azonban valamikor később átfestették. Netán ebben a (ma már nem látható) alakban kéne keresnünk a vőlegényt, akit a kutatók hosszú ideig, sikertelenül próbáltak azonosítani a jelenet valamelyik szereplőjével? Talán nem egészen véletlen, hogy a dudások hangszerének sípjai éppen abba az irányba mutatnak?<sup>23</sup>

Szintén a tárlat utolsó termében kapott helyet Bruegel egyik legvonzóbb, egyúttal legrejtélyesebb tájképe, a nem sokkal halála előtt, 1568-ban festett *Szarka az akasztófán* (Kat. 87.), melyről idézett művében még Karel van Mander is megemlékezett, többek között utalva rá, hogy ezt a képét a festő végrendeletében a feleségére hagyta. A varázslatos szépségű, végtelenbe nyúló panorámalátkép előterében valóban található egy akasztófa, melynek a tetején egy apró szarka pihen. Az akasztófa mögött, a közelben még egy sírkeresztet is felfedezhetünk, míg a bitófa tövében, – a jelenet előterében balra – önfeledten táncoló parasztok tűnnek fel. Van Mander egyébként értelmezni is próbálta ezt a melankolikus hangulatot árasztó festményt, azt állítva, hogy a szarkával a festő a fecsegőkre akart célozni, akiknek a művész szerint az akasztófán lenne a helye.<sup>24</sup> Ez az interpretáció azonban nem tűnik igazán meggyőzőnek, mint ahogy azok sem igazán, amelyek a képet egyes ismert németalföldi közmondásokkal próbálták kapcsolatba hozni, melyek szerint, aki az akasztófa tövében végzi a szükségét, vagy a bitófa mellett táncol, az maga ellen hívja ki a sorsot. Nem az élet állandó körforgásának az allegóriáját kéne inkább látnunk a képben? Mindenkit előbbutóbb elér a végzet, az élet azonban megy tovább!

Adott keretek között természetesen nincs rá mód, hogy idősebb Pieter Bruegel életművének minden fontosabb alkotását részletesen is elemezzük. Annyi mindenesetre e rövid áttekintésből is kiderülhetett, hogy bármennyire is teljes, illetve árnyalt képet kívánt nyújtani a közelmúltban zárt bécsi tárlat a 16. századi németalföldi művészet e meghatározó alakjáról, a kiállításon szereplő műalkotások tekintetében így is voltak azért fájó hiányok,<sup>25</sup> ami pedig a művész egyes életrajzi vonatkozásait, vagy festményeinek és metszeteinek az



értelmezési lehetőségeit illeti, továbbra is maradtak még jócskán megoldatlan talányok. Egy azonban bizonyosnak tűnik. Mint ahogy a műveihez fűzött korabeli kommentárokból, a rajzai nyomán készült metszetek alatt olvasható feliratokból, vagy akár az elmúlt évtizedekben napvilágot látott, olykor igen eltérő, egymásnak is ellentmondó értelmezési kísérletekből egyaránt kitűnik,<sup>26</sup> Bruegel alkotásai sosem csupán gyönyörködtették, mosolyra fakasztották, vagy éppen megborzongatták, hanem el is gondolkodtatták a mindenkori nézőt.

Végezetül már csupán egy „technikai” jellegű észrevétel! A bécsi kiállítás katalógusában hiába is keressük az ilyen jellegű publikációk esetében szinte már megszokott, az életmű egyes aspektusaira koncentráló, azokat részletesen elemző kiegészítő tanulmányokat. Ezek ugyanis csupán a katalógus e-book változatában találhatók meg és olvashatóak, legalábbis azok számára, akik megvásárolták a nyomtatott katalógust, a szerzők ugyanis itt adták meg a hozzáférési kódot ezekhez a publikációkhoz.<sup>27</sup>

Németh István

## JEGYZETEK

1 Bruegel: Die Hand des Meisters. Kiállításkatalógus, Kunsthistorisches Museum, Wien 2018, 13–15.

2 Érdeemes megjegyezni egyébként, hogy ezekre a kiállítási tárgyakra még csak utalás sem történik a tárlat katalógusában, csupán a több nyelven is kiadott kiállításvezető füzetecskében, a két kiadványban ráadásul még a bemutatott műtárgyak sorszámozása is eltérő.

3 A művészettörténetesek olykor Bosch-reneszánsz-ként is szokták emlegetni ezt az időszakot. Egyébként akár üzleti megfontolások is állhattak annak hátterében, hogy az ekkor már Antwerpenben élő, s Hieronymus Cock nyomdász és kiadó számára dolgozó idősebb Pieter Bruegel olykor kifejezetten Bosch modorában készített rajzokat, illetve festményeket.

4 A kiállításon szereplő négy tájkép közül három, a *Komor nap*, *A nyáj hazatérése*, illetve a *Téli vadászat* a bécsi Kunsthistorisches Museum saját gyűjteményébe tartozik, míg a *Szénagyűjtés* címen ismert negyedik festményt a prágai Lobkowicz-gyűjteményből kölcsönözték.

5 A *Farsang és Böjt harca* című festmény egyébként témaválasztását, illetve mondanivalóját tekintve igen jól összevethető lett volna Bruegel két, egymás párdarabját képező, néhány évvel később készült metszetével, az úgynevezett *Vette keuken* és a *Magere keuken*, azaz a *Zsíros konyha* és a *Sovány konyha* ábrázolásaival, melyek lényegében éppúgy azt érzékeltetik, hogy a szélsőségek – legyen szó akár a falánkságról, a mértéktelen evés-ivásról, vagy éppen a túlzásba vitt, önsanyargató böjtölésről – mindig komikusak tudnak lenni. Ezek a metszetek sajnos szintén nem szerepeltek a bécsi tárlaton, sőt még említés sem történt róluk a kiállítás katalógusában.

6 A *Németalföldi közmondások* c. festmény esetében például, a képen ábrázolt (azonosítható) közmondások számát egyes szerzők eltérő módon adják meg. Míg többek között Marijnissen (1988), vagy Roberts-Jones (1997) 85-öt említ, addig például Hagen (2001) 118-at sorol fel, Fraenger (2002) ugyanakkor 92 közmondást ismertet. L. Roger H. Marijnissen: Bruegel. Het volledige oeuvre. Antwerpen 1988; Philippe und Françoise Roberts-Jones: Pieter Bruegel der Ältere. Hirmer Verlag, München 1997; Rose-Mari en Rainer Hagen: Pieter Bruegel de Oudere rond 1525-1569. Boeren, zotten en demonen. Taschen, Köln 2001; Wilhelm Fraenger: Das Bild der „Niederländischen Sprichwörter“. Pieter Bruegels verkehrte Welt. Castrum Peregrini Presse, Amsterdam 2002. Ennek a magyarázata részben abban rejlik, hogy egyes kutatók a kép bi-

zonyos motívumait több közmondással is kapcsolatba hozták.

7 Voigt Vilmos: Németalföldi közmondások id. Pieter Bruegel festményén. Magyar történeti folklorisztikai elemzőkísérlet. Ethnographia XCVI. 1985/1. Újabban: Németalföldi közmondások id. Pieter Bruegel festményén. In: *Uő: Világnak kezdetétől fogva. Történeti folklorisztikai tanulmányok*. Universitas Kiadó, Budapest 2000, 186–203.

8 A Lech Majewski által rendezett filmet 2012-ben Budapesten, az Uránia moziban is bemutatták.

9 *Rose-Marie en Rainer Hagen*: Pieter Bruegel de Oudere. Boeren, zotten en demonen. Köln 2001, 26.

10 Bruegel *Keresztvétel* c. képéről újabban: Manfred Sellink: Bruegel. Het volledige werk. Schilderijen, tekeningen, prenten. Gent 2011, nr. 127; Joseph Leo Koerner: Bosch and Bruegel. From Enemy Painting to Everyday Life. Princeton 2016, 287–298.

11 Bár az említett, 1566-ban készült budapesti képről külön tétel található a kiállítás katalógusában (Kat. 76.), a festmény – rendezetlen tulajdonjogi státusza miatt – végül mégsem szerepelt a bécsi tárlaton. A kiváló lengyel művészettörténész, Jan Białostocki külön kötetben ismertette és elemezte a festőnek ezt az alkotását. Jan Białostocki: Bruegel: Keresztelő Szent János prédikációja. Corvina Kiadó, Budapest 1988.

12 A Saul megtérése című kép kompozíciós sajátosságaival kapcsolatban: Daniela Hammer-Tugendhat: Peripherie und Zentrum. Eine Glosse zu Pieter Bruegels d. A. „Bekehrung Pauli”. In: Edith Futscher (ed.): Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. München 2007, 229–235.

13 Egyes kutatók szerint Bruegel több bibliai tárgyú műve, így a budapesti *Keresztelő Szent János prédikációja* is tartalmaz aktuális történelmi eseményekre, adott esetben a korabeli „bozótprédikációkra” vonatkozó utalásokat.

14 Érdekes, hogy a hét főbűn ábrázolása terén Bruegel mondhatni még példaképénél is konzervatívabbnak mutatkozott, Bosch ugyanis mintegy fél évszázaddal korábban, sokkal „modernebb” felfogásban, a mindennapi életből vett, zsánerszerű jelenetek formájában örökítette meg az egyes bűnöket, a jelenleg a madridi Prado gyűjteményében található táblaképén. Bosch szóban forgó művéről az elmúlt évtizedek során több alapos ikonográfiai tanulmány is készült. L. többek között W. S. Gibson: Hieronymus Bosch and the Mirror of Man:

the Authorship and Iconography of the Tabletop of the Seven Deadly Sins. Oud Holland 1973, 205–226; *E. de Bruyn*: Het Madrileense Tafelblad: een iconografische benadering. Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1991, 9–60.

15 *Walter S. Gibson*: Pieter Bruegel the Elder: Two Studies. Lawrence KS 1991, 53–85; *A Halál diadala* című képről újabban l. többek között: *Larry Silver*: Ungrateful Dead: Bruegel's Triumph of Death Re-Examined. In: David S. Areford-Nina A. Rowe (ed.): Excavating the Medieval Image. Ashgate 2004, 265–283; *Margaret A. Sullivan*: Bruegel and the Creative Process, 1559–1563. Farnham 2010, 143–167; *Manfred Sellink*: Bruegel. Het volledige werk. Schilderijen, tekeningen, prenten. Gent (2007) 2011, nr. 115.

16 *Karel van Mander*: Hírneves németalföldi és német festők élete. Helikon Kiadó, Budapest 1987, 83.

17 Ezekről összefoglalóan l. *Roger H. Marijnissen*: Bruegel. Het volledige oeuvre. Antwerpen 1988, 187–194. 18 Bruegel: Die Hand des Meisters. i. m. (1. j.) 170.

19 Az említett témákról, illetve ezek képzőművészeti ábrázolásairól l. többek között: *Léne Dresen-Coenders*: De strijd om de broek. De verhouding man/vrouw in het begin van de moderne tijd (1450–1630). De Revisor 4. 1977, 29–37; *Léne Dresen-Coenders*: Helse en hemelse vrouwenmacht. Nijmegen/Utrecht 1988; *Yvonne Bleyerveld*: Hoe bedriechlick dat die vrouwen zijn. Vrouwenlisten in de beeldende kunst in de Nederlanden circa 1350–1650. Leiden 2000.

20 Enyves kötéanyagú, temperával alapozatlan vászonra festett kép. Bruegel ezt a technikát nagy valószínűség szerint még fiatal korában, Mechelenben sajátíthatta, el, amikor 1551-ben, Pieter Baltannel együtt dolgoztak egy (azóta megsemmisült) oltárképen.

21 A majom-motívum lehetséges jelentéseivel kapcsolatban l. többek között: *Horst W. Janson*: Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance. London 1952; *Sigrid und Lothar Dittrich* (ed.): Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts. Michael Imhof Verlag, Petersberg 2005.

22 Ez az az időszak, amikor az irodalomban és képzőművészetben egyaránt, a civilizálatlan paraszt negatív, komikus típusfigurává vált, mindazon rossz tulajdonságok megtestesítőjévé, melyek a korabeli polgári etika tükrében elitélendőnek, vagy legalábbis kerülendőnek

minősültek. L. ezzel kapcsolatban: *Paul Vandenbroeck*: Beeld van de andere, vertoog over het zelf. Over wilden en narren, boeren en bedelaars. Kiállításkatalógus, Antwerpen 1987.

23 Ezekkel az utólag átfestett részletekkel kapcsolatban l. Bruegel: Die Hand des Meisters. i. m. (1. j.) Kat. 80., 262–263.

24 *Karel van Mander* i. m. (16. j.) 1987, 84.

25 A már említettekén túl, többek között a következő fontos Bruegel-festmények hiányoztak a Kunsthistorisches Museum monografikus kiállításáról: *Királyok imádása* (1556 k.) Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brüsszel; *Tizenkét közmondás* (1558), Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen; *Lázadó angyalok bukása* (1562), Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brüsszel; *Krisztus és a házasságtörő nő* (1565), The Courtauld Institute of Art, London; *Parasztlakodalom* (1566), Institute of Arts, Detroit; *Luilekkerland* (1567) Alte Pinakothek, München; *Vak vezet világtalant* (1568), Museo Nazionale, Nápoly; *A Mizantróp* (1568) Museo Nazionale, Nápoly.

26 Idősebb Pieter Bruegel realiztikus modorban megfestett kései parasztképeinek az értelmezési lehetőségeit illetően például már az 1970-es években is igen megosztott a művészettörténészek véleménye. L. ezzel kapcsolatban többek között *Svetlana Alpers* és *Hessel Miedema* többfordulós vitáját a Simiolus hasábjain: *Svetlana Alpers*: Bruegel's Festive Peasants. Simiolus 6. 1972–73, 163–176; *Svetlana Alpers*: Realism as a Comic Mode: Low-life Painting Seen Through Bredero's Eyes. Simiolus 8. 1975–76, 115–144; *Hessel Miedema*: Realism and Comic Mode: The Peasant. Simiolus 9. 1977, 205–219; *Svetlana Alpers*: Taking Pictures Seriously: Reply to Hessel Miedema. Simiolus 10. 1978–79, 46–50.

27 A kiállítás e-book változata a következő (angol, vagy német nyelven is letölthető) esszét tartalmazza: *Manfred Sellink*: Leading the Eye and Staging the Composition. Some Remarks on Pieter Bruegel the Elder's Compositional Techniques; *Sabine Pénot*: The Rediscovery of Pieter Bruegel the Elder, The Pioneers of Bruegel Scholarship in Belgium and Vienna; *Alice Hoppe-Harnoncourt*: Antwerp – Brussels – Prague – Vienna. On the Tracks of the Vienna Bruegels; *Ron Spronk*: On Pieter Bruegel's Creative Process; *Elke Oberthaler*: Materials and Techniques, Observations on Pieter Bruegel's Working Methods as seen in the Vienna Paintings.

## VUKOSZÁVLYEV ZORÁN: АРХИТЕКТУРА СРПСКИХ ПРАВОСЛАВНИХ ЦРКАВА У МАЂАРСКОЈ. SZERB ORTODOX TEMPLOMÉPÍTÉSZET MAGYARORSZÁGON. TERC KIADÓ, BUDAPEST 2013

Vukoszávlyev Zorán könyve a szerző sokéves kutatásának eredményeit foglalja össze, alaposan és gondosan egybedolgozva a korábbi kutatások tanulságaival. Így további kutatások inspirálására és ismeretterjesztésre is egyaránt alkalmas, kétnyelvű (szerb–magyar) építészettörténeti szakkönyv jött létre, jól használható apparátussal, nagyon szép és részletekben is rendkívül gazdag képanyaggal.

30–40 évvel ezelőtt egy ilyen léptékű könyv megjelenésére a kézirat elkészülte után nem ritkán 4–5 évet, sőt többet is kellett várni, ami akkor – tudottan – rendszerhiba volt. Ma az elkészült kéziratok nyomdai átfutása sokkal gyorsabb; ez jobb rendszer, de ennek is van hibája, mert az anyagi nehézségek, pályázati és egyéb határidők szorításai nem kedveznek az utolsó simítások nyugodt elvég-

zésének. (Már most jelzem, hogy az ebből adódható hibákat a könyv – nyilván a szerző és a szerkesztők gondosságának köszönhetően – elkerülte: az utóbbi időben megszokottakhoz képest nagyon kevés benne – pontosabban az általam elolvasott magyar szövegben – az elütés, a helyesírási és nyomdahiba, s értelemzavaró ezek között sincs több kettőnél. A recenzió kb. hároméves késése viszont nem a rendszer, nem is a szerző, hanem egyedül a recenzens hibája.)

Vukosavljev Zorán szándéka az volt, hogy mind a szakmabelieknek, mind az érdeklődő olvasók tágabb körének teljes áttekintést adjon választott tárgyáról (amely eddig a szerb és a magyar építészettörténeti szakirodalomban jobbra csak elszigetelt figyelmeket kapott), s ezt a célt minden tartalmi és szerkezeti aránytalanság nélkül teljesítette: az olvasónak sem hiányérzete, sem túltengés-benyomása nem keletkezik. Ezen a teljes áttekintésen belül a szerző láthatóan az emléktanyag rendszerezését és építészeti elemzését tekintette fő feladatának, ezt pedig történelmi keretben, az épületek makro- és mikrokörnyezetének tágas és érzékeny figyelembevételével, történeti, helytörténeti, művészettörténeti források és szakirodalom ismeretében tárja elénk. A lebontottakat nem számítva a tárgyalta épületek nagy többségét (benyomásom szerint több mint 90 százalékát) saját – és részben diákjaival együtt végzett – helyszíni kutatásai és felmérései alapján ismeri, s ő maga készítette – némely épülethez több alkalommal is visszatérve – az összes fényképfelvételt és a felmérési rajzok egységes kidolgozását is.

A kötet felépítése logikus és világos. Bevezetésként a magyarországi szerbekkel (főleg építészetükkel) kapcsolatos rövid kutatási helyzetképpel indul, és a témaválasztást indokolva először áttekintést ad a középkortól kezdve Magyarországra települő (1690-ben és 1739-ben két hullámban is menekülő) szerbek történetéről egészen napjainkig (I. rész), nem hosszan, de minden lényeges momentumra kitérve. Ezután következik a könyv tulajdonképeni tárgya, a magyarországi szerb ortodox templomok építészeti elemzése (II. rész), öt fejezetben. A bevezető, II/1. fejezet a bizánci rítus liturgikus teréről és annak kialakulásáról nyújt – különösen a magyarországi olvasó számára elengedhetetlenül szükséges – tájékoztató ismertetést. Ezután következik a könyv központi, legfontosabb része, a magyarországi szerb ortodox templomok tipológiája, elsősorban az alaprajzi fejlődés-alakulás szempontjából (II/2. fejezet), amely az egész terjedelemnek valamivel több mint felét teszi ki, magába foglalva tematikus elemzéseket és esettanulmányokat is, és további öt alfejezetre oszlik. A középkori-törökko-

ri előzmények (II.2.2. alfejezet) és az 1690-es nagy bevándorlási hullám utáni kezdődő építkezések (II.2.3. alfejezet) tárgyalása után a virágkornak is tekinthető 18–19. század (II.2.4. alfejezet) következik, amelyben négy, egymásra (nagyjából) időrendben következő típusban mutatja be a magyarországi szerb ortodox templomépítészet alakulását. Ebben a – joggal fejlődésnek tekinthető – processzusban az a legfontosabb és legérdekesebb, ahogy a szülőföldjéről kényszerűen eltávolodó, de a bizánci ortodox rítust magával hozó és ahhoz ragaszkodó közösség a magyarországi, helyi barokk építőgyakorlatot (amely addig csak római katolikus és protestáns templomtípusokat ismert, s azokból sem sokat) elfogadva és használva – mert mi mást is tehetne –, ezt a gyakorlatot mégis módosítja, átalakítja, és ami a legfontosabb, gazdagítja is. Mégpedig egy külsejében is gyakran újszerűen ható, téralakításában és belsőépítészeti kialakításában pedig egyértelműen új templomtípussal. A könyv legvonzóbb hozadéka ennek a török hódoltság végétől nagyjából a 19. század végéig húzódó fejlődésvonalnak végigkövetése és árnyalt ábrázolása, amelyet a tipológiai fejezetben a II.2.5. alfejezet tematikus elemzésekkel és esettanulmányokkal egészít ki.

Ezt követően további fontos – de a II.2-nél rövidebb – fejezetek szólnak a magyarországi szerb ortodox templomok felépítményéről (II.3.), berendezési tárgyairól (II.4.) és az építőmesteri kapcsolatokról, építőműhelyekről (II.5). Az ezek után következő III. – utolsó – részben a magyarországi szerb ortodox templomok mai helyzetét és az ezzel kapcsolatos problémákat, illetve feladatokat mutatja be a szerző, konkrét templomsorsokkal is illusztrálva. Munkáját ezután a további kutatás feladataira is kitérő rövid összeggel zárja.

A gazdag tartalmú könyvet fontos és hasznos lábjegyzetek kísérik, a kötet végén pedig jól használható apparátus (impozáns bibliográfia és táblázatos épületjegyzékek) egészíti ki. Utóbbiak három csoportban, a csoportokon belül a helynevek ABC-rendjében adják meg a templomok alapadatait (1. táblázat: a Budai Szerb Ortodox Püspökséghez tartozó templomok, kolostorok, kápolnák és temetőkápolnák a mai Magyarországon; 2. táblázat: Magyarország területén álló, valamikor a Budai Szerb Ortodox Püspökséghez tartozó, ma más kezelés alatt lévő egykori szerb ortodox templomok; 3. táblázat: Magyarország területén lebontott szerb ortodox templomok). Utánuk a templomok képei-nek mutatója következik, végül a kötetet a földrajzi és személynevek kétnyelvű listája zárja. Hiányzik azonban egy olyan személy- és helynévmutató, amely azt az olvasót igazítaná el, aki egy vagy több templom szövegbeli említéseit és részletesebb (sok



esetben szinte monografikus) tárgyalását szeretné (vissza)keresni a kötetben. Ezt a hiányt csak kevéssé pótolja a képek mutatója, amelynek alapján az olvasó a siker esélyével keresheti a részletes tárgyalást azon oldalak környékén, ahol a szóban forgó templom képei sűrűsödve fordulnak elő; de abban nem lehet biztos, hogy minden fontos említést megtalált.

Nagyon gazdag – templomonként nemritkán szinte dokumentáció-értékű – a könyv illusztrációs anyaga; ez egyaránt vonatkozik a helyszíni felvételekre, az archív képekre és a felmérési rajzokra, elsősorban a tipológiai fejezet (II.2) alaprajzaira. Ugyanez az archív tervrajzokra vonatkozólag csak azért nem mondható el, mert azokból az emléktárgy gerincét ránk hagyó időszakban minden jel szerint kevesebb készült, és e kevesebből is kevés maradt ránk. A későbbi kutatás felszínre hozhat még néhányat, de megítélésem szerint ezek a szerző megállapításait aligha fogják módosítani. A tipológiai fejezet (II.2) alaprajzaira visszatérve: nemcsak szépek, hanem nagyon hasznosak az egyes típusok példáit egyetlen (többségükben egész, illetve duplaoldalas) képtáblán bemutató összehasonlító alaprajz-sorozatok; ha jól számoltam, nyolc ilyen képtábla található a kötetben. Ezek az alaprajzok benyomásom szerint léptékazonosan vannak egymás mellé helyezve, ami – ha igaz – nagyon könnyűvé teszi, hogy méreteiket egy pillantással összehasonlítsuk. Apró hiány, hogy nincs mellettük a közös léptéket feltüntető léptékvonal, ami azt is lehetővé tenné, hogy méreteiket külön-külön is megállapítsuk.

Fontos értéke a könyvnek, hogy a szerző tárgyhához komplex szemlélettel közeledik, amelyben együtt van az építészeti és művészettörténeti gondolkodásmód, a precíz dokumentálás és az összefü-

gésekre irányuló figyelem, a jelen helyzet nagyon alapos ismerete, és a kialakulásához vezető történeti és társadalmi folyamat(ok) feltárása, forma és funkció, liturgia és téralakítás kölcsönhatásának állandó szem előtt tartása. A szöveg néhány mondatból pedig az is érezhető, hogy a szerzőt a témához személyes érintettség és hűség is köti.

Példaszerű és példát statuáló tényként külön kiemelve üdvözlendő a kötet kétnyelvűsége. A kétnyelvű szöveg, a képanyag és a jegyzetek párhuzamos áttekinthetősége érdekében a könyv készítői a szövegközti képekkel és lapalji jegyzetekkel kísért kéthasábos elrendezést választották, amely a könyvtervezőnek, képszerkesztőnek, tördelőszerkesztőnek és a többi munkatársnak nem jelenthetett könnyű feladatot. A harmonikus végeredmény fényében nehéz elképzelni, hogy együttműködésük konfliktusos lett volna.

Mindezt összefoglalva: a helytörténeti, építészettörténeti és művészettörténeti szakmunkáknak és publikációknak tágas ismeretével megírt, alapos helyszíni felmérésekre és történeti forrásokra egyaránt támaszkodó könyvben a cím alá tartozó épületegyüttes történetének, tipológiájának, jelen állapotának és jövőjének, illetve az ezzel kapcsolatos feladatoknak korpusz-szerű teljességre törekvő bemutatása van előttünk. Ezzel a bemutatással a könyv szerzője meggyőzően és egyértelműen amellett foglal állást, hogy e sajátos sorsú és egyedülálló értékű emléktárgynak a megőrzése és fenntartása a templomokat építő-építtető kisebbségi közösségeknek és az őket egykor elbocsátó szerb, illetve a ma körülvevő magyar többségi társadalmaknak közös feladata és felelőssége.

*Bibó István*

150 ÉVES AZ AKADÉMIA SZÉKHÁZA.  
ÉPÜLET-, INTÉZMÉNY- ÉS GYŰJTEMÉNYTÖRTÉNET.  
SZERK. BICSKEI ÉVA.  
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT,  
BUDAPEST 2018, 285 LAP

Az előttünk fekvő könyv – nevezzük nyugodtan könyvnek, hisz mérete alapján is könyvnyi munka – egy kiállítás tudományos katalógusaként született. A kiállításra az alkalmat az adta, hogy a Magyar Tudományos Akadémia Duna-parti székháza 1865-ben lett készen, s az azóta eltelt százötven év hagyott annyi nyomot maga után, hogy érdemes

legyen lajstromozni. Nem véletlenül hangsúlyozom, hogy *tudományos* katalógust méltatunk, hisz az a műfaj, hogy „katalógus” sok mindent takarhat, az egyszerű, nyomtatott tárgylistánól a műkereskedelmi árverések anyagát bemutató, színes kiadványokig. Ezért is küzdött a művészettörténész szakma a Magyar Tudományos Művek Tára, vagyis



az MTMT szabályzóival, mondván, a mi katalógusainknak tudományos súlyuk van, amennyiben komoly szakmai munka áll mögöttük. Ebben a kötetben is rengeteg a munka, nemcsak primer tartalmi – de haladjunk sorban.

Kezdjük a katalógus borítójával, amelyről megszlanak a vélemények. Hadd valljam be azonnal, hogy azok közé tartozom, akiknek tetszik. A borító elsárgult babérágakat mutat, egy herbárium lepréselt és felragasztott babérágait, kicsit felstilizálva – vagyis nem egyszerű herbárium-illusztrációt látunk, hanem grafikailag „megdolgozott” szép képet, igazi könyvborítót. Persze nem akármilyen babérok ezek itt, az ágakat Haynald Lajos, a későbbi bíboros, kalocsai érsek gyűjtötte Rómában vagy Görögországban. Az, hogy ma is megvannak, önmagában kisebb csoda. Haynald növénygyűjteményét az Akadémiára hagyta, amely egy darabig meg is őrizte a *Növénytár*ban. A *Növénytár* sok költözés után, negyvenöt éven át az Akadémia épületében működött. 1951-ben azután átadták a Természettudományi Múzeumnak; azóta ők őrzik a hatalmas anyagot. Az már a magyar közgyűjtemények történetéhez tartozik, hogy hányszor költözött a Természettudományi Múzeum, és hányszor – és főleg hova – fog majd ezután.

A babérlevelek mint jelképek kitűnően illenek az Akadémiához. Mi máshoz jobban, mint a tudomány hivatalos otthonához? Származási helyük Róma és Görögország, az ókori Róma és Hellász, ahol kitüntetett volt a szerepük. Apollón szent növénye, két babérfa Augustus császár házána bejárata mellett is ott állt a Palatinuson, ahol a császár alapította könyvtár is. A hírnév, az örökkévalóság jelképe is volt, és a művészeteké; nem véletlen, hogy Petrarcát is babérkoszorúval avatták költővé a római Capitoliumon.<sup>1</sup>

A kiállítás – szóljunk erről is pár szót, ne csupán a katalógusról – a maga nemében szintén kiváló alkotás volt, a Képtár harmadik emeleti termeiben elrendezve. Eredeti tárgyakból, művészi alkotásokból, dokumentum-fotókból épült fel, tükrözve, bemutatva az Akadémia palotájának történetét. Szerepelt itt például egyetlen bélyeges téglá, az első kisebb terem közepén, külön vitrinbe zárva, ami egy álló épület esetében elég szokatlan látványosság, azután a kész épületet teljessé tevő falképek szerencsés módon megmaradt hatalmas kartonjai (ezeket a Magyar Nemzeti Galéria őrzi), azután az épület gyűjteményei. Azok, amelyeknek egykor ideiglenesen otthont adott, mint az Esterházy-képtár, illetve az Országos Képtár – ezekből lett a Szépművészeti Múzeum Régi Képtára – vagy a Történelmi Képcsarnok (amely ma a Nemzeti Múzeum egyik osztályaként működik), s azok is, amelyek a sajátjai

voltak vagy a sajátjai ma is. „Nem gondoltuk volna, hogy ez ilyen érdekes lesz” – azt hiszem, sokan mondtuk ezt, amikor végignéztük a bemutatót a rendező, Bicskei Éva szakmai vezetésével. Alig vártuk, hogy a katalógus is megjelenjék és elmélyedhessünk a történetben vagy a problémákban, mert a bemutató természetesen kérdéseket is fölvetett. Bicskei Éva, a kiállítás koncipiátora és a katalógus *spiritus rectora* ugyan az előszóban kiemelte, hogy nem akart lineáris történetet bemutatni, hanem különböző aspektusokból az Akadémiát – az épületet, az intézményt és a gyűjteményeit –, de a kötetből (és a kiállításból is) kiderül, hogy az egyik aspektus kétségtelenül a történelem, vagyis a történetírás nézőpontja volt.

Az Akadémia palotája és önálló kollekciói időről-időre krónikásra találtak eddig is – hadd utaljak Divald Kornél klasszikus munkájára,<sup>2</sup> vagy a Művészettörténeti Intézet több kiadványára, amelyek az itt őrzött kiemelkedő értékeket mutatták be;<sup>3</sup> 2015-ben pedig a nemrég elhunyt kiváló kollégánk és barátunk, Kemény Mária művét jelentette meg az Akadémia, a 150 éves székház építéstörténetének nagymonográfiáját.<sup>4</sup> A Könyvtár 2017-ben reprezentatív kötetben, a *Calliothecában* soha nem látott teljességben tárta a nagyközönség elé a legféltettebb kincseit: főleg a Kézirattárból és a Keleti Gyűjteményből válogatva.<sup>5</sup> A tudományos kutatás folyton halad, ezt az elevenséget a mi mostani kötetünk bizonyítja a legékeesebben. Friss előzményéhez képest is tudott újat mondani, és amikor a Művészettörténeti Intézet 2017-ben nekifogott, hogy elkészítse a Székház műemléki értékleltárát és tudományos dokumentációját a tervezett újabb rekonstrukciót előkészítendő, bizvást támaszkodhattunk Bicskei Éva és kollégái – emeljük ki Boncz Hajnalkát és Ugry Bálintot – munkájára.<sup>6</sup> A dokumentáció társszerzőiként fel is tüntettük őket. Bizonyos kérdésekre ma már pontosabb választ tudunk adni – de erről majd később.

A katalógus összesen hat nagy egységre tagolódik (amelyek négy + kettő arányban súlyozódnak), s ezekbe a fejezetekbe csoportosították a rendezők az egész anyagot. Valamennyi fejezetnek zengzetes latin címe van, idézem: *Motio, Constructio, Decoratio, Sessio* – illetve *Translatio* és *Societas Litteraria* –, de szerencsére már előjáróban kiderül, hogy pontosan mi mit is jelent: az épület felépítésének *emocionális* elhatározását, azután magát az építkezést, ezt követően az épület dekorációját, fölékesítését, majd működését, reprezentatív szerepét mutatja be. Az 1945 utáni időszakban az új politikai rendszer drasztikusan szólt bele az Akadémia életébe, de ez nincs külön cezúrával kiemelve, fut a *Sessio* fejezeten belül a történet Berzeviczy Albert és Kodályon Zoltán

munkásságától Rusznyák István tevékenységén át Nyikita Szergejevics Hruscsov vagy II. Erzsébet angol királynő látogatásáig. A *Translatio* fejezet az, amely a második világháború utáni épület-helyreállítás dokumentumaival ismerteti meg az érdeklődőket, az utolsó rész pedig, a *Societas Litteraria* mintegy rekapitulálja az egész százötven évet, valóságos arcképekben – nem metaforikusan értve a portrét – elbeszélve.

Hogyan épülnek fel a katalógus egyes fejezetei? Nagyon modernnek, és annak is akarnak látszani. Minden egyes lapot két részre oszt keresztben egy vékony vonal, línea, ami egyben tartalmi osztást is jelent. A felső, tágas részben futnak egymás után a katalógus-tételek, alul pedig a fentiekre reflektáló, vagy azokat ellenpontoszó cikkelyek. Az ötlet olyan, mintha a 2000 című folyóirat „öv alatt” rovata adta volna, de a megvalósítás eredeti. Egyetlen részt idézek, hogy világos legyen, miről van szó. A már említett utolsó fejezet, az intézmény jelképes és valóságos portrégalériája: a főszereplők megfestett arcképei a nyelvész Révay Miklóstól Fraknoi Vilmosig sorakoznak egymás után, csoportosan vagy magányosan, megrendelésük, szerzeményezésük szerint. Alul az egykori képfüggesztekések dokumentumai sorjáznak: archív fotók a belső terekről vagy ugyanezen képek elhelyezésének gondosan kidolgozott rajzos tervei; kommentárként pedig Bicskei Éva igen alapos tanulmánya lapul itt, amely a 150 év – napjainkig tartó – hivatali reprezentációját elemzi objektíven és okosan.

A vonal fölötti tételek valamennyi fejezetben folyamatos narratívát adnak. Mindjárt ez első tétel Zsoldos Ignác naplójegyzete (az MTA Könyvtárban őrzik az eredetit), amely 1825. november 23-án leírja, hogyan tette meg aznap híres felajánlását Széchenyi István gróf. A második tétel az 1827. évi törvény szövege, amelyben az uralkodó, a magyar király szentesíti az Akadémia alapítását. A 3. tétel az intézmény 1831. évi rendszabálya, a 4. pedig végre egy kézzelfogható műtárgy: az Akadémia első pecsétnyomója, egy gyönyörű hegyikristály-intaglio, benne az Akadémia allegóriájának érzékeny, igen kvalitásos vésétével. Nem sorolom tovább, nem kell megjegyezni; aláírási ívek is vannak, a közadakozás dokumentumai. Azután következnek az épületre vonatkozó tervek. Nem a ma álló épület kivitelezési tervei, hanem az ideáaltervek. Ki, milyen Akadémiát szeretne, gótikus vagy reneszánsz stílusú építményt, mennyire nemzetit és mennyire egyetemeset? Itt jelennek meg az öv alatti képek első ízben, felvonultatva a Vasárnapi Újságban közölt sorozatot. Az Akadémia épülete közügy volt; a történetet első ízben részletesen Hajnóczi Gábor dolgozta fel, bő három évtizeddel ezelőtt.<sup>7</sup> Ezután

következik maga az építkezés, a *Constructio*, hogy kellő emelkedettséggel fejezzem ki magam. A nyertes berlini építész – ma úgy kommunikálnák: sztár-építész – Friedrich August Stüler terveinek variációi mellett látható az épület gipszmodellje, archív felvételen, mert maga a modell nincs meg. Szép lehetett, a róla készült éles kép is igazi mestermunka. Itt szerepel az a bizonyos téglá, amelyet Drasche Henrik gyára készített, zömmel ebből épült a palota. Meg kell jegyeznem, hogy a téglá arra is jó példa, hogyan vonzzák egymást a tárgyak. Amikor tavaly Intézetünk a palota műemléki értékleltárát készítette, újabb téglák nyomára bukkantunk. Valahányszor megbontották ugyanis az épületet, jöttek elő a bélyeges téglák, és persze megjelentek a téglák gyűjtői is.

Különösen izgalmas az a képsorozat, amely annak a Berlin melletti gyárnak az öntvényeit mutatja be, amelyben végül is az Akadémia oszlopfjezetei, ornamentális tagozatai, sőt szobrai is készültek. Az Akadémia nemcsak neoreneszánsz stílusa okán lett nemzetközi épület, hanem külső homlokzatainak ikonográfiai programja is ezt hirdette. A tudományok allegorikus figurái mellé így kerültek az egyetemes tudomány és a művészet nagy alakjai, Descartes-tól Galilein át Raffaello Santiig. Egyetlen magyar jutott be ebbe a panteonba, Révay Miklós, akinek alakját Izsó mintázta, de ugyanott öntötték, mint a többi. A *Decoratio* fejezet tágan értelmezi tárgyát. Az épületet úgy tervezték, hogy benne kapjon helyet az Esterházy-képtár. Az „öv alatt” olvashatók a gyűjtemény becserkészésének mozzanatai: 1865-ben még csak letétként kerültek a képek a kiállító térnek épült termekbe. Ezt követően, 1870–71-ben vásárolta meg végül az állam a becses kollekciót.

Külön történet a Díszterem kifestése, amelyre csak jóval később került sor. A két végfalón a magyar történelem legnagyobb uralkodói jelennek meg: Szent Istvánnal, az államalapítóval és Hunyadi Mátyással a középpontban. A mennyezeten a Költészet és a Tudomány allegóriája lebeg, az ablakok fölötti – örökké ellenfényben lévő – falmezőkben a tudományok vonulnak fel. Ha megnézzük a falképekről készült fotókat, akkor jól látszik, hogyan váltak ezek a képek egyre kevésbé láthatóvá. 2018-ban folytak a Díszteremben a képek tervezett restaurálásának előmunkálatai. A szakszerűen nyitott tisztítóablakokból és a restaurátori jelentésből kiténik, hogy a képek nagyrészt megvannak.<sup>8</sup> Tisztításuk és konzerválásuk azonban kényes feladat, mert sérülékeny secco-technikával készültek, vagyis száraz vakolatra festette őket Lotz (és műhelye), könnyedén és lazúrosan, nem a strapabíró freskótechnikával. Még izgalmasabb a díszítőfestés – vagyis az ornamentális dekoráció – átfestéseinek

egymásutánja, amelyről a feltáró munkák nyomán lényegesen többet lehet tudni, mint korábban bármikor. És nemcsak a Díszteremben, hanem az épület több pontján is módosult a tudásunk, bár másutt jóval kevesebb az újdonság.

Az Akadémia egykori külön gyűjteményeiből is ad mustrát a kötet: a Goethe-gyűjtemény, a Kisfaludy Társaság relikviái, nagy íróink, tudósaink aranytollai. Arany János akadémiai iratai, a katalógustételben Arany költői művei kéziratának drámai sorsa, pusztulása. Itt szerepelnek azok a lepréselt babérlevelek, tételesen, amelyek a katalógus borítójának motívumát adták.

A *Sessio* a legterjedelmesebb fejezet, végül is az ülések sorozata jelenti az intézmény életét. Adminisztratív ülések, szakosztályi ülések, közgyűlések váltogatták és változtatják egymást; ezek dokumentumai következnek szép sorjában: meghívó, körlevél, emlékérem, Aranykönyv és vendégkönyv, néhány metszet és sok-sok fotó. Mint a bevezetőben jeleztem, az akadémiai élet megszakítatlan folyamatként van tétélezve, de 1945 mégiscsak súlyos fordulópontra. A képeken követhető, hogyan alakultak át közben az Akadémia belső terei, s az is – erre a szerkesztés különösen ügyelt –, hogy az Akadémia palotáját körülvevő terek miként módosultak. Nagyon mozgalmas a történet; a vonal alatt időnként feltűnnek a dunai árvizek hatásos fotói: 1940, 1965. Kommentár nélkül is súlyos metaforák, úgy gondolom.

A *Translatio* mutatja be, hogyan kellett az Akadémiát az új helyzethez – az ország a sztálini birodalom része lett – idomítani. Meglepően sokáig húzódott a háború után az épület helyreállítása. Legkésőbb, már a hatvanas évek elején javult ki a homlokzat. A szétlőtt Raffaello-szobor helyére ekkor került Lomonoszové – az Akadémia ajánlotta Marxot és Lenint maga a pártvezetés vetette el –, és a mimikri oly tökéletes lett, hogy senkinek fel sem tűnik, ki ácsorog a sarkon, tizenöt méter magasan. Megmaradt a szobor modellója is, 1963-ból. Hálásak kellene legyünk Lomonoszov emlékének, hogy a homlokzaton ennyivel meg lehetett úszni az ideológiai váltó-átállítást. Csak azt nem érti az ember, miért kellett erre akkor annyit várni. Az előcsarnokba 1950-ben a kitűnő művész, Beck András szobra került, az *Olvasó munkás*, nagyjából oda, ahol most a biztonsági örök pultja van. Szerepeltetése kétolvasatú, nem a munkásosztály szállta meg ugyanis az Akadémiát, hanem pont fordítva: az Akadémia presztízse volt óriási és megkérdőjelezhetetlen. Az Előcsarnok szobrainak történetét nem lehet ironián kívül idézni: az *Olvasó munkás* eredetileg a Derkovits Kollégium számára készült, de a népi kollégiumok közben megszűntek, így kötött ki végül az

Akadémián. Maga az alkotó 1957-ben disszidált és Párizsban futott be nonfiguratív szobrok alkotójaként komoly karriert. Az *Olvasó munkás* 1970-ben távolították el, egyszerre Holló Barnabás 1915-ös domborművével, amely Erzsébet királynét ábrázolja Deák Ferenc ravatalánál roskadozva. Az előcsarnokban ekkor állt elő a tabula rasa. Az Erzsébet királyné-dombormű 1992-ben visszakerült a helyére.

Az utolsó fejezetet, a portrégalériát már többször idéztem, a hivatalos kollekciót és az alul futó *historia arcanát* is. Az utolsó tételt szeretném még kiemelni, amely az Akadémia Allegóriáját, Johann Nepomuk Ender nevezetes alkotását elemzi. *Borúra derű*. Irigylésre méltó, felhőtlen optimizmus; hol vagyunk már ezektől a szép időktől. Bicskei Éva tanulmánymeretű katalógustétele méltó lezárása az egész kötetnek.

Végezetül még egy tanulság. A könyv – és a kiállítás – rengeteg dokumentumot közöl, iratokat, tárgyakat és az időben előrehaladva egyre több fotót. A tételek szerzői között szép számban vannak az Akadémia Könyvtárának és Levéltárának kitűnő munkatársai. Elképesztő történeteket olvashatunk Hay Diana, a Levéltár vezetője megfogalmazásában, aki igen sok felvételt kommentált végig. Montázként áll össze az intézménytörténet szaggatott elbeszélése. A műtárgyak között a „képtelen” dokumentumok is átértékelődnek. A vonal alatti képek és kommentárjaik ismét erős vizuális hangsúlyokat – önálló mondanivalót – visznek a könyv tartalmi struktúrájába. Az Akadémia 150 éves épületét, a benne testet öltő intézménytörténetet és a sorsában tükröződő országtörténetet vizuálisan is látjuk elbeszélve: ha valaki nem olvassa a szövegeket, csak átlapozza, végigböngészi a képeket, akkor is sok mindent megért. Nincsenek balfogások, minden a helyén van; tartalmi vagy ízlésbeli megbicsaklás nem érhető tetten sehol, jóllehet a reprodukciók zöme nem műalkotásokról készült. Ez, úgy gondolom, arra figyelmeztet bennünket, hogy mindenkinek jobb, ha a képekkel – legyenek azok akár elsődlegesen történeti dokumentumok – a művészettörténészek foglalkoznak. Képekkel dolgoznak egész életükben, ízléssel, kritikával nyúlnak mindenhez. Ez a tanulság másodlagos, de jelentős; a képeknek ma sokkal nagyobb a hatalmuk, mint véljük.

Végezetül néhány szó a kötet külső megjelenéséről. A borító – mint írtam – *trouvaille*, grafikai tervezése és nyomdai kivitelezése is kitűnő. A belívek viszont kevésbé sikerültek, pontosabban fogalmazva látszik, hogy az igény és a megformálás nem illeszkedik egymáshoz mindig maradéktalanul. A groteszk betűtípus nehezen olvasható és túl kicsi is, a jegyzetek betűmérete még kisebb, gyakorlatilag az olvashatóság határán. Mindezt nem a mondanivaló sokasága okozza, mert jókora üres felületek

maradtak kötet-szerte. Pazarlóan sok az üresség, sokszor épp a „vonal alatt”. A lapszámok helyének megválasztása szelíden szólva nem volt szerencsés: a kötésben vannak, belül, középen, különösen apró számjegyekkel szedve. Bónusz annak, aki megtalálja. – Ünneprontásnak ennyi legyen elég.

A kötet összességében igen hasznos, szép kiadvány, minden elismerésünk a fáradhatatlan alkotóké. Az Akadémia vezetését pedig azért illeti köszönet, hogy az ügy mellé álltak és lehetővé tették, hogy e fontos munka méltó formában jelenjék meg.

Mikó Árpád

## JEGYZETEK

1 *Acél Zsolt*: A látható könyvtár. A palatiumi Apollo-könyvtár és a római irodalmi élet. (Electa) Budapest 2018, 117–124.

2 *Divald Kornél*: A Magyar Tudományos Akadémia palotája és gyűjteményei. Magyarázó kalauz. Budapest 1917.

3 *Épített örökség a magyar tudomány szolgálatában*. Szerk. Papp Gábor György. Budapest 2010.

4 *Kemény Mária*: A Magyar Tudományos Akadémia palotája. Budapest 2015.

5 *Calliotheca*. Kincsek a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárából. Összeállította és tervezte Horányi Károly. Szerk. Krähling Edit et al. Budapest 2017.

6 *Az MTA székháza*. Építéstörténeti tudományos dokumentáció és műemléki értékleltár. I–VII. Írták: Farbakyné Deklava Lilla, Lővei Pál, Mikó Árpád, Papp Gábor György, Sisa József, valamint Bicskei Éva, Boncz

Hajnalka, Ugry Bálint. Konzulens: Dávid Ferenc. Fotók: Hámori Péter. Kézirat. MTA Művészettörténeti Intézet, Budapest 2018.

7 *Hajnóczi Gábor*: Nemzeti építészetünk stíluskérdései az Akadémia székházára kiírt pályázat körüli vitában. Építés-Építészettudomány XVII. 1985, 81–98.

8 *Restaurátori kutatási dokumentáció*. Az MTA székházában található Díszterem és Felolvasóterem restaurátori kutatása. I–II. Kézirat. Budapest 2018. Festő-restaurátor: Menráth Péter, Szokán Erika. Mikroszkópos vizsgálatok: Szokán Erika, Vihart Anna. Szobrász-restaurátori kutatás: Szemerey-Kiss Balázs, Agárdi Fanni. Fototechnikai vizsgálatok: Dobai Csaba faszobrász-restaurátor. Konzulensek: Gyarmati András festő-restaurátor, Heitler András festő-restaurátor. – Külön köszönöm Menráth Péternek, hogy az új eredményekkel szóban is megismertetett.