

PAPP JÚLIA „A MOHÁCSI CSATA ÉS II. LAJOS A 16–19. SZÁZADI KÉPZŐMŰVÉSZETBEN” CÍMŰ AKADÉMIAI DOKTORI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

Papp Júlia akadémiai doktori értekezésének nyilvános vitájára az MTA Humán Tudományok Kutatóházának Nagytermében került sor 2024. március 26-án. A bevezető formáságok elhangzása után elsőként Ács Pál olvasta fel opponensi véleményét:

„Papp Júlia doktori értekezése nagyszabású, rendkívül adatgazdag, óriási tudás- és ismeretanyagot felölelő értekezés. A szerző témaválasztása – vagyis a mohácsi csata és II. Lajos király képzőművészeti ábrázolásainak vizsgálata – kiemelten akadémiai igényű, a nemzeti hagyományok tudományos megismerésére fókuszáló célkitűzés. Ám – mind a szaktudomány, mind a téma iránt érdeklődő nagyközönség legnagyobb hasznára – ez a könyv sokkal több annál, mint amit a cím és a téma sejtetni enged. Papp Júlia így fogalmaz az értekezés összegzésében: »A mohácsi csatához kapcsolódó [...] ábrázolások vizsgálata [...] a szorosan vett témánál jóval tágabb, átfogó kitekintést tett lehetővé«. Opponensi véleményemet erre a minden tekintetben megalapozott szerzői megállapításra építem fel.

Túltekint ez a mű a szűken vett témán elsősorban azáltal, hogy a részletesen körüljárt műalkotásokat – nagyjából százat: a szövegbe illesztett képek száma 104 – óriási kontextus keretében szemléli. Megbecsülni is nehéz azoknak a képi ábrázolásoknak a számát, amelyek ebben a dolgozatban szóba kerülnek. Konkrétan ez azt jelenti, hogy a szerző a kötetben feltűnő – legtöbbször esetben autopszia útján ismert – sok ezer képet szüntelen mozgásban tartja. Nem könnyű feladat követni ezen az úton a szerzőt, de megéri a fáradságot. Tág horizonton gondolkodik a disszerens akkor is, amikor értelmezi a sorra vett műveket. A természetesnek számító művészettörténeti szempontokat Papp Júlia mindig szembeesíti a művelődéstörténet általánosabb kérdésfelvetéseivel.

Emellett kitekint a történelem, az irodalomtörténet, a klasszikus értelemben vett tárgytörténet, az eszmétörténet, a hírnév- és propagandakutatás, valamint az emlékezhelyek kutatói által megfogalmazott problémákra is, sikerrel kamatoztatva ezeket a szempontokat a művészettörténet számára. Magam nem lévén művészettörténész, elsősorban ezek felől az interdiszciplináris kitekintések felől tudom értelmezni a dolgot. Azt, hogy a szemlátomást roppant akkurátusan elvégzett primer művészettörténeti feltáró munka – az egyes műtárgyakra vonatkozó források felkutatása, a teljes szakirodalom megszólaltatása, megmozgatása, éremtani, heraldikai vizsgálódások folytatása, az alkotók, a képtípusok, az előképek pontos meghatározása, a megrendelők propaganda-céljainak tisztázása, a képek (erősen korlátozott) valóságosságának mérlegelése stb. – mikor és hogyan viszi előre a művészettörténeti szakkutatást, annak megállapítására nekem nincs kompetenciám.

Azt azonban nem-művészettörténészként is jól látom, hogy Papp Júlia saját szakterületén belül rendelkezik egy nagyon különleges érdeklődéssel és az ehhez társuló speciális képzettséggel. Ez nem más, mint a – főként történelmi tárgyú – kora újkori metszetes könyvillusztrációk meglehetősen szabad mozgásának nyomon kísérése. Ez a kutatási terep és módszer már korábban is sok fontos eredményt produkált – a szerző e tárgyú és módszerű dolgozatait a Magyar Könyvszemle szerkesztőjeként módomban állt részletesebben is megismerni. Az illusztrációk felcserélhetősége, többszörös felhasználhatósága a jelen nagydoktori értekezésben is eminens kutatási terület. Számomra most nem is annyira maga a jelenség volt tanulságos, sokkal inkább az a tapasztalat, hogy amikor egy könyvkiadó a történelem legkülönbözőbb időszakából száрма-

zó metszetes ábrázolásokat hasznosít újra, akkor egyszersmind értelmezi és át is értelmezi a történelmet. Elég itt példaként említeni azt a gyakori tényt, hogy az ókori római hadtörténelem (konkrétan a pun háborúk) illusztrációit az aktuális, oszmán-keresztény összecsapások ábrázolására használják. A Habsburg–oszmán konfliktus relációjában a rómaiak a Habsburg, a punok az oszmán hatalom előképeként jelennek meg. Ide tartozik a különböző történelmi toposzok politikai és képi aktualizálásának kérdése, és megfordítva, a történelmi hitelesség érvényesülésének fokozódó igénye is.

Lehetetlenség az ötszáz oldalas disszertáció valamennyi témájára, az összes felvetődő problémára reflektálni. Helyesebbnek látom a válogatást és a súlyozást: először koncepcionális témákhoz, utána strukturális problémákhoz, ezután néhány konkrétabb tematikus vonatkozáshoz, végezetül pedig kisebb formai kérdésekhez fogok hozzászólni. Meglátásaim elsősorban azt célozzák, hogy miként lehetne a várhatóan nyomtatásban is megjelenő monográfiát az olvasók számára még átgondoltabbá, izgalmasabbá és informatívabbá tenni. Semmiképp sem a terjedelem és a bibliográfia további növelésére, inkább a mondandó pontosítására, egyértelműsítésére gondolok.

Említettem már, hogy a mohácsi csata ábrázolásainak vizsgálatát fontos és megfelelően súlyos kérdésnek tartom. Ugyanez vonatkozik II. Lajos király portréira és más típusú vizuális megjelenítéseire is. Kitűnő törekvése a szerzőnek, hogy a tárgyalt műalkotásokat ne elszigetelt, önmagukban álló tárgyakként szemlélje. A disszertáción minden esetben igyekszik megtalálni azt a kisebb-nagyobb történelmi narratívát is, amelybe az adott tárgy beilleszkedik. Szinte minden Mohács-ábrázolás értelmezi magát a csatát mint történelmi eseményt, mégpedig egymástól eltérő módokon. Vannak helyi jellegű érdeklődést tükröző csataképek, léteznek dinasztikus politikai érdekeket megjelenítő ábrázolások, és akadnak – és az idő haladtával sokasodnak – a nemzeti szempontokat érvényesítő képek, de ez utóbbiak mondandója is eltér egymástól. Az olvasó számára egyre világosabbá válik, hogy mindezek a képi ábrázolások jól beleilleszkednek a mohácsi csatáról folyó több évszázados történelmi diskurzusokba, amelyek voltaképp máig lezáratlanok. Érdemesnek tartanám a könyvnek ezt a primer történelmi vonatkozását néhány helyen hangsúlyozni és egyértelműsíteni. Ez a vonulat létezik a disszertációban, de számos esetben háttérben marad. Holott a dolgozat adatai, meglátásai jól beleilleszkednek a Jagelló-korról folyó történelmi vizsgálódásokba.

A disszertációban gyakran fölmerülnek a Mohács-értelmezés jól ismert nézetrendszerei: Katasz-

rófa volt Mohács, vagy elkerülhetetlen szükségszerűség, nemzeti szégyen vagy a helytállás példája. Ki a hibás? A Habsburgok, a főrendek vagy csak maga Szapolyai János? Megnevezhetők-e egyáltalán a bűnösök? Vannak-e egyáltalán bűnösök? És a sor folytatható. Egyes képek vagy képtípusok a szerző meglátása szerint jól illeszkednek egyik vagy másik felfogáshoz. Ezek az esztétörténeti keretek akár szélesíthetők is lehetnek. Tulajdonképpen a 20. század második felében kibontakozó, és hosszasan elnyúló Mohács-vita is ezek körül a kérdések körül folyt, és a közelmúlt tudományos megközelítéseiből sem hiányoznak ezek a szempontok. A képi ábrázolások egyes elemei jól illusztrálhatnak a Mohácsról folyó történelmi vitákban újra meg újra kiépülő szellemi csapdákat.

Már a véleményformáló 16. századi értelmiségiek az ország sorsát gyökeresen átalakító folyamatok kezdeteként látták a mohácsi csatát. Bornemisza Péter, majd Pázmány Péter – bár egymással sokban ellenkezve – mindketten Jeruzsálem pusztulásához hasonló isteni büntetésként értelmezték a mohácsi vészt. Ezt a fontos problémát maga Papp Júlia is kitérően megfogalmazza a dolgozat 104. oldalán. Érdekes lenne az ábrázolások szintjén is megmutatni (ha lehet), hogy ez az alapijában véve teológiai megközelítés hogyan befolyásolta a disszertáció által oly behatóan elemzett 19. századi nemzethaláltoposzt, és ezen belül Mohácsot.

Szintén Pázmány Péter volt az, aki már igen korán összefüggést látott a mohácsi vész és a kibontakozó reformáció között, az előbbit az utóbbival magyarázva. Papp Júlia is említi ennek a katolikus értelmezésnek a fonákját: a Habsburg Máriával, II. Lajos király özvegyével rokonszenvező Luther Márton protestáns Mohács-képét. A reformáció szemléletében Mohács a bűnök büntetése volt, míg a katolicizmuséban a hittől való elszakadásé. Összességében érdekes lenne látni, miként épül be a Mohács-ábrázolásokba a reformáció problematikája. Az anyag természetéből fakadóan sokkal nagyobb hangsúly esik a dolgozatban a katolikus és egyben Habsburg-orientált felfogásra. De a közelmúlt reformációkutatásának eredményei megmutatták, hogy a kérdésnek van egy vizuálisan megragadható protestáns oldala is. Hasonlóképpen létezik Mohácsnak egy erősen Habsburg-ellenes megközelítése. Ez nagyszerűen kidomborodik a dolgozatnak a 19. századi nemzeti romantikában megszaporodó Mohács-ábrázolásokról szóló részeiben. Érdemes lenne látni, hogy ezek az eszmék hogyan alapozódtak meg a Jagelló-kor és azt követő »zord idők« nemesi-nemzeti mozgalmaiban. Rendkívül hosszú, századokon átívelő folyamatokról szól a könyv. Az olvasó néha zavarban van, hiszen a 16.

századi és a 19. századi művészet céljai, eszközei és formái rendkívül eltérőek. A kapcsolat régi és új közt mégis fennáll. Általában véve a dolgozat nagyszerűen illeszkedik a Jagelló-kor kultúráját az utóbbi évtizedekben erősen átrajzoló művészettörténeti és történelmi trendekbe. Mindazonáltal mindmáig sok a tisztázatlan kérdés a Jagelló-kor vonatkozásában, noha köztudomású, hogy ez az időszak hosszú évszázadokra meghatározta az ország sorsát, tehát semmi sem lényegtelen, ami ekkor történt.

Hasonló koncepcionális kérdés a sokszor előkerülő negatív török képet némiképp árnyaló – és persze sokkal halványabb – pozitív török kép bonyolult kérdésköre. Papp Júlia reflektál az ide tartozó legújabb szakirodalomra, de úgy érzem, hogy itt még akadhatnak olyan további szempontok, amelyek segíthetnek világosabbá tenni a disszertáció egyes pontjait. Leginkább a francia udvar megbízásából az Oszmán Birodalom viszonyait kutató zseniális orientalista, a könyvben többször is említett Guillaume Postel életművéről születtek izgalmas, új szempontokat érvényesítő publikációk. Általában véve az Oszmán–Habsburg-konfrontációnak a francia–Habsburg-szembenállás által is meghatározott szemlélete sokat segíthetne a könyvben felmerülő kérdések még mélyebb tisztázásában.

A koncepcionális kérdések után néhány strukturális kérdést vetek fel. A dolgozat két fő részből áll. Az első a tényleges Mohács-ábrázolásokat tárgyalja, a második rész II. Lajos képi ábrázolásairól szól. Az egész disszertációhoz tartozik – mintegy bevezetésképpen – egy hetvenoldalas tanulmány *Sokszorosított grafikák a propaganda és az ismeretterjesztés szolgálatában* címmel. A mű tehát voltaképpen nem is kettő, hanem három fő részből áll. Ezeknek a részeknek az összefüggése azonban nem teljesen szoros. A bevezetés nem minden tekintetben annak a bevezetése, amiről az egész mű szól. Az első hetven oldal voltaképpen az oszmán–keresztény szembenállás vizuális megjelenítésének egyetemes történetét foglalja össze. Éppen ezért rendkívüli alapossága ellenére – a dolog természete szerint – kevésbé tud átfogó lenni, mint a következő két nagy rész. A feldolgozott szakirodalom arányai a német kutatásban felgyűlt ismeretek túlsúlyát mutatják, noha a szerző odafigyel az angol és francia feldolgozásokra is, de kisebb mértékig. Az oszmán ábrázolások kutatásának bemutatása pedig – olybá tűnik – leginkább csak az 1960-as–70-es évek feldolgozásaira támaszkodik. Ezen a téren – a könyv nyomtatott változatában – mindenképp érdemes lenne nyitni a legújabb, naponta bővülő, igen gazdag angol nyelvű szakirodalom felé. A bevezetőt leszámítva a disszertáció két fő része strukturálisan szorosabb egységet képez. Természetes mégis, hogy II. Lajos

mohácsi csatát megelőző ábrázolásai nem illeszthetők be a mohácsi csata képi reprezentációjába. Itt mégis megtalálja a disszerens azt a nagyon fontos vonatkozási pontot, amely átlendíti az olvasót a problémán. Egész pontosan arra gondolok, hogy a II. Lajosról még életében készült ábrázolások a Habsburgok és Jagellók dinasztikus kapcsolatait értelmezik. Konkrétan a képek jelentős része kapcsolódik a nevezetes 1515-ös kettős eljegyzéshez Habsburg Ferdinánd és Jagelló Anna, valamint II. Lajos és Habsburg Mária között. Ily módon a Lajos életében készült ábrázolások voltaképpen anticipálják azokat a történéseket, amelyek a mohácsi vész után következtek be, de amelyek nemcsak a háborús katasztrófának, hanem a jóval korábbi Habsburg–Jagelló örökösödési és házassági szerződéseknek voltak köszönhetőek. Az ilyen összefüggések erősítése még koherensebbé teheti az egész monográfiát.

Lássunk most néhány olyan konkrétumot, amelyek esetleg kiegészíthetők vagy pontosíthatók lesznek egy későbbi monográfiában.

A könyvben többször előkerül a korai orientalizálás, az európai művészetben feltűnő törökös motívumok kérdésköre. Rendkívül bonyolult probléma ez. Sok esetben semmiféle konkrét oszmán–keresztény érintkezés vagy kultúrhatás nem áll ezek mögött a divatok mögött. Gerelyes Ibolya kutatásából (is) tudjuk, hogy sok esetben még a hódoltság magyar művészetben jelentkező orientalizáló motívumok – például a keleties 16. századi debreceni nyomdádíszek – sem török eredetűek, valójában Nyugat-Európából származnak.

Papp Júlia megemlíti egy különös, elveszett műtárgyat, II. Szülejmán szultán 1532-ben készült pazsar sisak-koronáját. A nem mindennapi fejék készítésének történetét és ikonográfiai programját Gülru Necipoğlu nemzetközi hírű török művészettörténész Magyarországon nem vagy alig ismert kutatásai fedték fel. Az 50 gyémánttal, 47 rubinttal, 27 smaraggdal, 49 igazgyönggyel és egy óriás türkizzel díszített sisak-koronáért 144 400 dukátot fizetett a török császári kincstár a velencei ékszerészeknek. A roppant méretű és gazdagságú uralkodói fejék minden más nemzet és hatalom koronáját igyekezett felülmúlni szépségben és dicsőségben. Négy ráillesztett koronája egyértelmű utalás volt arra, hogy a Hódító Mohamed által megszerzett három koronához csakhamar egy újabb korona társulhat. A fejdísz formája egyértelmű és együttes célzást tartalmazott mind a pápai tiarára, mind a német-római császár mitra-koronájára. A velencei gyártmányú oszmán sisak-korona jelentős szerepet kapott azokon az ókori mintára megrendezett diadalmeneteken, amelyeket Bécs felé tartva Kőszegig minden nagyobb városban megrendeztek I. Szülejmán

szultán számára. Az iszlám hagyományokkal összeegyeztethetetlen reneszánsz szultáni fejké egész művészeti programja Alvise Grittitól, Magyarország velencei származású, oszmán szolgálatban álló kormányzójától származott.

A dolgozatban szerepet kap a Habsburg-követség tagjaként Verancsics Antallal együtt Konstantinápolyban járt jelentős dán festő és grafikus életműve is. Érdeemes megemlíteni, hogy Lorck élvonalbeli vizuális megfogalmazója volt az oszmán főváros antik örökségének. Lorck Isztambul panorámáját ábrázoló, Leidenben őrzött tollrajzán sajátosan torz szimbolikus perspektívát alkalmaz. Egy szintre emeli a szülejmáni Şehzade épületkomplexumát a képen megjelenő római vízvezetékkel és toronnyal. Lorck ezzel éppen azt a reneszánsz üzenetet közvetíti, amit Papp Júlia is hangsúlyoz: Isztambul valójában a második Róma. Sajátos – ellenkező – módon ugyanezt a propagandát az oszmánok is magukévá tették, ők is Róma örökösének tartották magukat. Ezt az egymással vetekedő birodalmi propagandaháborút a szóban forgó követségen szintén részt vevő híres flamand diplomata, a Papp Júlia által többször idézett Ogier Ghislain de Busbecq fogalmazta meg a legszínvonalasabban *Török levelek* című könyvében.

A könyv nagy hangsúlyt helyez a történelmi toposzokra és szimbólumokra. Ezek közt Mohács kapcsán igen gyakran előkerülnek a király halálával végződő csatavesztések. Ezek sok más nemzetnél is afféle nemzethalálhoz vezettek – jóval azelőtt, hogysen Herder erről értekezett volna. Érdeemes itt megemlíteni a Merész Károly számára halálos kimenetelű 1477-es nancyi csatát, amely egyben Burgundia vesztét is okozta. Említhetjük még a skótok és az angolok Flodden mellett, 1513-ban vívott csatáját is, amely VIII. Henrik angol király győzelmével és 10 000 skót halálával végződött. A csatában IV. Jakab skót király is odavesztett, egyúttal az önálló Skóciának is örökre vége szakadt.

Ha pedig VIII. Henriket megemlítettük, beszéljünk arról a királyi ékszeréről is, amely nemrég került elő Birmingham környékén – szerencsés kincskereső jóvoltából (1. kép). Egy rendkívüli műgonddal elkészített aranszívvről van szó a hozzá tartozó aranylánccal. A szív egykor VIII. Henriké volt. Hátoldalán egy HK monogram látszik, ami a király Aragóniai Katalin iránt érzett forró szerelmét volt hivatva kifejezni. Elöl az aragóniai pomagránát és a Tudor rózsza egymásba fonódó képe látszik, a francia felirat (+TOVS + LORS) olyasmit jelent, hogy örökké, vagyis »örökké együtt«. (Köszönet Weisz Attilának a felirat értelmezéséért.) Ez a szív funkcióját és talán formáját tekintve a párja lehet annak az elveszett aranszívnek, amelyet »Mohács

özvegye«, Habsburg Mária emleget a végrendeletében, és amely a disszertációban is szerepel. Lajos és Mária aranszíve hasonló dinasztikus összefonódást fejezett ki, mint Henriké és Kataliné. Mindkettő lehetett jegyajándék is, és akár mindkettő mögött sejthetünk Habsburg megrendelőt. A Lajos király 1526-ban bekövetkezett halála után kegyelettel őriztetett aranytárgyról Mária úgy rendelkezett, hogy az ő holta után olvassák be, és értékét osszák szét a szegények között. Megkockáztatnám a feltevést, hogy ebben a gesztusban Mária királyné protestantizmushoz húzó érzelmeit is fel lehet ismerni.

Végül Dobozi Mihály és hitvesének megindító, tragikus történetét említem meg. A legenda szerint a mohácsi csatát követő idők küzdelmei során Dobozi és szép felesége a törökök elől lovon menekültek. Mikor a törökök beérték őket, a bátor nő maga kérte férjét, hogy ölje meg őt, nehogy erőszakot tegyenek rajta. Dobozi leszúrta a nőt, és nem sokra rá maga is a törökök áldozata lett. Az évszázadokon – a 16. századi történetíróktól Kosztolányi Dezső *Pacsirtájáig* – átívelő, Mohácshoz kapcsolódó, számtalan képen megörökített toposz tárgytörténetét példás alaposággal feltárja a disszertáció. Annyit lehet hozzátenni, hogy nyilvánvalóan antikizáló, 16. századi humanista narratíváról van szó. A történet tehát nem véletlenül hasonlít a római történelemből ismert hősnők bátor önfeláldozására: miként a Bánk bán-mese Bonfini alkotása, úgy Dobozi legendáját is magyar humanisták hívták életre, antik mintára.

A disszertáció hatalmas terjedelme ellenére szinte hibátlan, elütést, rossz fogalmazást alig találni benne. 100 oldalas »válogatott« bibliográfiája lehengetlő. Formai szempontból annyi kifogásolható



1. Aranszív TOVS LORS felirattal, a Tudor rózsával és az aragóniai pomagránáttal. Egykor VIII. Henrik angol király tulajdonában, 1509–1533. Birmingham Museums Trust

csak, ami más művészettörténészeknél is furcsán szembeötlő: a betűhűség túlzottan következetes alkalmazása. Ennek – szerintem – csak eredeti, korai újkori dokumentumok esetében van funkciója, értelme. A 19. századi szakirodalom esetében ez fölösleges. Szerintem szakítani kellene ezzel a gyakorlattal, semmi szükség rá, hogy 19. századi szövegeket betűhűen idézzünk. Hiszen Petőfit, Aranyt sem így adjuk ki.

Papp Júlia disszertációja a mohácsi csata és II. Lajos király ábrázolásainak teljes körű, nagyon alapos művészettörténeti feldolgozása. Példaértékűen alkalmazza az interdiszciplináris módszereket. A könyv a szakma nagy nyeresége, kifogyhatatlan tárháza a fontos adatoknak, és számos újdonsággal szolgál nemcsak a szakmabelieknek, hanem a magyar művelődés iránt érdeklődő szélesebb közönségnek is. A disszertáció minden tekintetben megfelel az MTA elvárásainak, a doktori cím odaítélését feltétel nélkül támogatom.”

Másodikként Csorba László olvasta fel opponensi véleményét:

„Az utóbbi évtizedek során a társadalomtudományokban lezajló fordulatok egyik legizgalmasabb fejleménye a közösségi emlékezés szerkezetének, működésének a korábbinál sokkal pontosabb föltárása és megértése lett. Ennek következtében a történelemtudományok minden ágában manapság annak a pezsgésnek vagyunk tanúi, hogy a kutatók számos résztema monografikus feldolgozása során miképp konkretizálják az emlékezeti hely (lieu de mémoire) revelatív fogalmát a komplex kulturális tradíciók vizsgálata során, és ennek révén hányféle fontos, de eddig kevésbé föltűnő összefüggésre mutatnak rá abban a folyamatban, ahogyan az emlékező közösség a hagyományt újraértelmezi, sőt nemegyszer újraalkotja. Nem tudom, vannak-e a szerzőnek olyan személyes elfogultságai, amelyek – túl a tudományos szempontokon – egykor elkötelezték őt a Mohács-téma kutatása iránt. De ha nem lennének ilyenek, akkor sem könnyen találhatott volna alkalmasabb problémakört a hazai művészet és művelődéstörténetben, amelynek témabokrában ennyire széleskörűen demonstrálhatná egy manapság par excellence nemzeti emlékezeti helynek elsősorban a vizuális kultúrában megjelenő reprezentációját, ennek stílus- és motívumtörténetét (mondhatni: szűkebben vett művészettörténetét), és ugyanakkor tágabb szellemi-kulturális háttérének eszme- és ideológiatörténetét. Aki figyelmesen átolvassa az előttünk fekvő dolgozat több mint 2500 lábjegyzetét, azonnal megállapíthatja, hogy a téma és a szerző derekasan egymásra találtak a munka során. Bár a disszerens azt állítja, művében »a

mohácsi csata és II. Lajos teljes ikonográfiájá«-nak csupán az »előkészítésére vállalkozik« (5.), ám úgy vélem, a disszertáció már jelen állapotában is ennek az ikonográfiának igencsak jelentős részét tartalmazza, méghozzá a tudományos feldolgozás lehető legmagasabb szintjén.

Aligha kell részletesen fejtegetni, hogy a magyar nemzettudat történetében – főképp az utóbbi két évszázadban – milyen különösen jelentős erőcentrum a mohácsi csatával kapcsolatos örökség. Időnként föllobban a vita arról, helyes-e, ha egy közösség nem lelkesítő győzelmet, hanem katasztrofális vereséget állít identitáskonstruáló önértelmezésének egyik legfontosabb csomópontjába. Ám aligha véletlen az sem, hogy épp a romantika korában, amely egyben a modern nemzettudat alkotó megfogalmazásának, tudatosításának is egyik legfontosabb időszak, a hősök sírkultusza a lehető legszorosabban összefonódik a közösségi küzdelmek moralitásával. A világirodalomban jól ismert példa az olasz Risorgimento egyik programadó költőjének, Ugo Foscolónak Sepolcri (Síremlékek) című versciklusa, amely az antik mintát követő republikánus hőseszményt mint erkölcsi önértelmezést alapozza meg az utódok nemes kegyeleti gesztusának művészi mozgósításával. És tudjuk jól, történelmünk egyik legjelentősebb verse ugyanebbe a hagyományba illeszkedik, amikor a szabadságharcos költő – aki akkor még azt hitte, az ő hiteles sírjelét is ápolni fogja majd az utókora – a fiatalabb nemzedékek tisztelgését így állítja a nemzeti identitás pozitív visszacsatolásának hatékony szolgálatába: »hol sírjaink domborulnak, / Unokáink leborulnak / És áldó imádság mellett / Mondják el szent neveinket.«

A szerző természetesen úgy tekinti át a Mohács és II. Lajos-ábrázolások teljes vizuális skáláját, hogy a látvány képi sajátosságaival kölcsönhatásban mindig igyekszik jellemezni azt az ideologikumot is, amelyet az adott kép, képcsoport, képtípus stb. megjelenít, nyíltan vagy rejtetten, akarva vagy akaratlanul képvisel. A hatalmas anyag áttekintéséhez azt a szerkezeti megoldást választotta, hogy az alapvetően kronológiai egységeken belül részben a képalkotási technika (festmény, grafika, sokszorosított grafika, miniatúrák, kárpitok stb.), részben a téma előfordulásának »sűrűsödési pontjai« (pl. újabb politikai és hadiesemények, követjárások, tudományos és oktatási feldolgozás stb.) révén alakította ki a tárgyalandó fejezeteket. Ugyanakkor szembetalálkozott egy komoly szerkesztési problémával: miképp érzékeltesse azt a nagyon jelentős cezúrát, hogy a maga korában a hatalompolitikailag világszenzációnak számító csata – amelytől a középkori magyar királyság bukását és széthullását számították – előbb a történeti múlt egyik, vi-

szonylag közepes jelentőségű eseményévé szürkült, ám egy új korszakban azután minőségileg újabb figyelmet és értelmezést kapott, amikor is a 18–19. század fordulóján a kialakuló magyar nemzettudat megalkotói a közösség egyik alapító mítoszává választották. E fordulat historiográfiai jelentőségével a szerző a legteljesebb mértékig tisztában van, hiszen nemcsak az előszóban utal rá nyomatékosan, de munkája számos pontján is idézi és alkalmazza a témakör legjelesebb kutatói, Galavics Géza és Sinkó Katalin fundamentális elemzéseit és megállapításait, továbbá több olyan szakemberre hivatkozik, akik az általuk megjelölt úton haladva tárgyalják e kérdésköröket. Ám mégis úgy vélem, a disszertáció szerkezetében kevésbé jelenik meg ez a cezúra, mint amennyire azt a jelentősége indokolná. Kérdezem a szerzőt, nem gondolt-e arra, hogy a fenti okokból a téma 19. századi tárgyalását szerkezetileg egy kicsit jobban elválassza a korábbi korszaktól? Nyilván nem arról van szó, hogy az ábrázolási konvenciók képi folytonosságát, a vizuális elbeszélések kölcsönhatásaiban megragadható kapcsolatok szorosságát kevésbé érzékeltesse, mint ahogyan azt jelenleg teszi, mert ez komoly szakmai hiba lenne. De talán el lehet gondolkodni egy olyan megoldáson, hogy az első nagy fejezet a csata és a királyi ábrázolásainak csupán 16–18. századi történetét tartalmazná, majd pedig a második tárgyalná ugyanezek 19. századi fejleményeit. Ezáltal a témakörben bekövetkező általános értelmezési fordulatot is könnyebb lenne bevezetni, hiszen az erre vonatkozó gondolatok jelenleg kétfelé oszlanak: előbb a csataábrázolásoknál, majd II. Lajos képanyagánál kerülnek szóba, azokon a pontokon, ahol a szerző elbeszélése újra és újra elérkezik a 19. századhoz. A tartalmilag szorosan összetartozó fejtegetéseket azonban most elválasztja a királyi portré ábrázolástörténetének reneszánsz és barokk kori fejezete. A problémát világosan érzékelteti, hogy Székely Bertalan két, tematikailag a legszorosabban összetartozó képének – a Mohácsi csatának és a II. Lajos holtteste megtalálásának – sokoldalú és gondolatgazdag elemzése jelenleg több mint 220 oldalra vannak egymástól.

Lehetséges, hogy a fenti szerkezeti problémának az az oka, amit a szerző az előszóban így fogalmazott meg: »A disszertációban azokra a területekre és műalkotásokra fordítottam kiemelt figyelmet, amelyekkel a szakirodalom eddig nem, vagy csak kevésbé foglalkozott, illetve amelyekkel kapcsolatban új kutatási eredményekről, új összefüggések feltárásáról számolhatok be. Épp ezért jutott például a valódi súlyuknál kevesebb hely a 19. századi történeti festészet mohácsi csatát ábrázoló jelentős festményeinek, mert ezekkel a művészettörténet-írás

– különösen az utóbbi évtizedekben megélnékül emlékezhely-kutatás – már sokat foglalkozott, számos új szempontot talált értelmezésükhöz.« (5.) Ez természetesen fontos szempont, de fenti megjegyzésem nem a 19. századi anyag bemutatásának terjedelmével kapcsolatos, hanem csupán az »emlékezeti hely« értelmezésével kapcsolatos komplex elemzésnek a dolgozat szerkezetében elfoglalt helyére vonatkozóan fogalmaz meg kérdést, illetve tartalmaz javaslatot.

Mindenképpen elismeréssel üdvözlendő az a kutatói megközelítés, hogy a bemutatott képanyag nem a szűkebben vett Mohács-ábrázolások, hanem a tágabban vett török-ábrázolások képi története felől közelíti meg a témát. Ennek kapcsán számos helyen (14., 17–18., 21–23., 42–43.) ír arról a szerző, hogy a korabeli Európa – értve ezen az állami politika fórumait, a formálódó kritikai nyilvánosság tereit, mindazt, ahol valamiféle közvélekedés és köztudomás alakul – miképp szembesült az oszmán hódítással, a török győzelmekkel, a vallási és a hatalmpolitikai hódítás összefonódásának – ugyan nem teljesen ismeretlen, de az európaihoz képest mégis sokban más – jellegével, fenyegetésével. Úgy vélem, még hatékonyabb lett volna a szerző érvelése, ha már viszonylag az elején (12. oldal körül) röviden összegyűjti és közösen tárgyalja ezeket az elemeket, általánosabban érzékeltetve azt a horizontot, amelyen a korabeli Közép- és Nyugat-Európa a »török«-problémával szembesült. A szerző csak később és röviden (22.) utal arra, hogy az épp ekkoriban kibontakozó protestantizmus, így annak élén maga Luther Márton kifejezetten a bibliai paradigmában gondolkodott, vagyis az »engedetlen nép – isteni büntetés« prófétai logikáját vélte fölismereni az oszmánok győzelmeiben. Miként az közismert, ez a kép különösen fontos lesz majd a 17. századi magyarországi prédikátor-irodalomban, olyan messzire ható gondolati és képi impulzusokkal, amelyek hatástörténete a 19. századi magas- és közköltészetig elér. Úgy vélem, ha ezzel az aspektussal kicsit többet foglalkozik a szerző, akkor könnyebben magyarázhatja meg azt a jelenséget is, hogy miközben a képi ábrázolások kapcsán kezdetben erősen túlsúlyban volt – a hatalmas propaganda nyomására – a barbár és despotikus, kivételes kegyetlenséggel gyilkoló törökség képe, ugyanakkor a 16. század második felében lassanként fölbukkant egy másféle – a szerző által is találóan »proto-etnográfiai« nevezett – megközelítés (37.), amelynek tárgya immár egy saját kultúrával rendelkező, érdekes nép, amely átvette és valamiképp továbbéltette a Bizánci Birodalom örökségét. Ez a változás azután jelentős hatalmpolitikai támogatást is kapott, amikor – ezt a szerző is jelzi – a »legkatolikusabb« francia királyok követői

megjelentek Sztambulban, és szövetségi ajánlatot terjesztettek elő a bécsi császár ellenében (42–43.). Itt jegyezhető meg, hogy az az európai tudományos találgatás, miszerint a törökök esetleg a hunok utódai (23.), abban az irányban is gyümölcsöző gondolat, hogy a keresztény történelemszemlélet – a bibliai minta révén – már a hunokban is »Isten ostorát« ismerte fel, akiknek az volt a küldetésük, hogy a világ bűnös népeit vétkeikért megbüntessék. Hasznos lett volna tehát minderről egy kisebb, összefoglaló jellegű bevezető beiktatása, elkerülve azt a helyzetet, hogy jelenleg a Török rabságba került keresztények ábrázolása című fejezetbe vannak belefoglalva az Oszmán Birodalomhoz fűződő másfél évszázados hatalmi és ideológiai viszony változásainak legfőbb fordulatai.

Van-e komolyabb hiányérzetem a disszertációban kifejtett átfogó gondolatmenet, az elemzés szellemi és logikai teljessége kapcsán? Alapjában véve nincsen: úgy vélem, a disszertáció a téma minden lényeges elemét összegyűjtötte, és olyan elbeszélésben állította elénk, amellyel meg tudja győzni olvasóit állításainak helyességéről. Mégis, a fenti gondolatokat tovább fűzve, van egy oldalszál, amely nem hiányzik ugyan, de bevonásával a mondani való talán még kerekesebb, még meggyőzőbb lehetett volna. Arról van szó, hogy a Mohács-témának a 19. századi nemzeti ideológián belüli újrafelfedezése és átértelmezése lényegileg összefügg azzal a vallásos karakterrel, amelyre a kutatók a II. Lajos-ábrázolások kapcsán fölfigyeltek. A szerző természetesen követi ezt az értékelést, és némi motívumtörténeti korrekcióval ugyan, de a maga súlyában idézi Sinkó Katalin találó megállapítását arról, miképp jeleníti meg Orlai Petrics Sománál és Székely Bertalannál is a vallásos képi séma, a »levétel a keresztéről« a lényegileg nemzeti tematikát, annak révén, hogy a király személye magát a szenvedő nemzetet szimbolizálja (366–267.). Mégis úgy vélem, van némi fenntartás a disszertáció fogalmazásában, amikor Székely Bertalan művének bemutatásakor Bakó Zsuzsanna véleményét idézi arról, miszerint »a vázlatok tanúsága szerint [...] Székely fokozatosan elhagyja a pietà-motívumot, és nem a siratást, hanem a történelmi eseményt, a holttest megtalálásának pillanatát ábrázolja«. És talán ezért fogalmaz úgy a szerző, hogy a holttestet körülállók »szinte« vallásos áhítattal szemlélik a király tetemét (364.), vagyis – ha jól értem szándékát – megengedi azt az értelmezést, hogy ez esetleg nem »teljes értékű« vallásos odaadás.

Nos, meggyőződésem, hogy a művészi szuverenitásnak az a megnyilvánulása, hogy a vázlatokon dolgozó Székely igyekezett távolodni a pietà-ábrázolások mondhatni sémaszerű elemeitől, nem

mond ellent annak a ténynek, hogy műve mégiscsak alapvetően a Krisztus-párhuzamot mozgósítja, amikor a megrendült megtalálók körében mintegy földöntúli fényben ragyogtatja a fehér lepelből kitakart, ifjú királyt. A kontextus teljesebb megértéséhez érdemes testvértudományunk, az irodalomtörténet inspirációjához fordulni: gondolok itt elsősorban Dávidházi Péter »Vagy jóni fog« című kiváló könyvére, amely a bibliai minták nemzetiesítésének lenyűgözően széles szöveghagyományába vezeti be olvasóját. A kialakuló magyar nemzettudat olyan alkotói megnyilatkozásaiban, mint a Himnusz vagy a Szózat, a régi protestáns prédikátoroktól örökölt nyilvánvalósággal jelenik meg a nemzeti lét fölötti isteni gondviselésben reménykedés hagyománya, legyen szó a költő szószólói szerepéről népe szenvedéseinek fölmutatásában (ezt nevezi Dávidházi paraklétoszi hagyománynak), vagy a Szózatban annak kétségbeesett kalkulálásáról, hogy vajon szenvedett-e már »annyit« a magyar nép, hogy azt immár a földöntúli hatalom igazságossága is megelégelje. Az elemzések során nyilvánvalóvá válik az a tágabb összefüggés, hogy a vallásos hagyomány immár nem »önmagában« működik, hanem mint nyelv fokozatosan egy újabb, tágabb mondanivaló hordozója lesz. A szerző igen helyesen idézi Remellay Gusztáv és Czuczor Gergely értelmezéseit, de talán még teljesebb lenne a kép, ha hozzátenné, hogy ők éppen ennek a folyamatnak a tehetséges alkalmazói és hatékony ideológusai (172., 413.).

Mi történik tehát Orlai és Székely vásznán? A király teste mint Jézus teste jelenik meg, miközben reprezentatív szerepe egyértelműen az egész nemzetre utal. A nemzeti közösség tehát Krisztus misztikus testének szekularizált formájában szimbolizálódik, így az eklézsia közössége a nemzet közösségévé válik. A körülményekhez igazított keresztény misztérium segítségével így megnyílik az áldozati szerep újraértelmezésének lehetősége: az ártatlan lény meggyilkolása önkéntes engesztelő áldozattá nemesedik. A Világos utáni nemzeti kudarc, a történelmi vereség így a Krisztus-testi párhuzamosság segítségével új, szimbolikus értelmet kap. A halált ugyanis a keresztény hagyományban nyilvánvalóan a feltámadás követi! A bibliai minta tehát a nemzet dimenziójában a legyőzöttek történetét a győztesek történetévé alakítja át.

Persze e fordulatnak ára van: Jézus Krisztus szenvedésének sajátos vulgarizálása, és így eredeti teológiai értelmének valamiféle kiüresítése. Az egykor élő vallásos hagyomány helyére ekképp benyomul a kulturális nacionalizmus holisztikus és totális kultúrája, amely képes magába olvasztani a vallási identitást, így a vallás már nem kívülről ellenőrzi a nemzeti élményt, hanem belülről szol-

gálja, mégpedig azért, hogy a kortársak számára még természetesebbé, érthetőbbé és érzelmileg átélhetőbbé tegye az új közösségi identitást. A vallási keret tehát új karaktert ad a »kiválasztott« nemzet sorsának: győztes (mert önkéntes engesztelő) áldozatként jelenik meg. Az áldozat pedig így mártírrá emelkedik, akit nem bénít meg az igazságtalanság, hanem tudatosan vállalja a szenvedést egy magasabb cél, a jövő győzelem érdekében. A modern nacionalizmuselméletek nemzetközileg is jelentős képviselői közül elsősorban a brit történész, John Hutchinson értekezett arról a jelenségről, miképp szippantja be és foglalja magába ez az új holisztikus kultúra a korábbi identitásképző elemeket, és hozza létre azt a kollektív identitást, amelyben a hagyományos valláserkölc önmagában már nem tudja felülírni, hanem csak kiszolgáltatni a nemzeti szolidaritás egyre követelőzőbb parancsait.

Nos, e ponton visszatérve a Mohács-ábrázolások képi világába, úgy vélem, ebben a kontextusban nem az lesz a döntő, hogy az egykori vallásos ikonográfiai előírás mennyire következetesen érvényesül továbbra is a modern műben, hanem fordítva: formai elemei lassan elhalványulhatnak, mert vallásos lényegét közben már átadta a tárgynak, amelyet megformálni segített. Innen nézve talán érdemes újra-gondolni a mohácsi csata és a fiatalon elhunyt király emléke helyi megörökítésének egyházi kezdeményését is a 18–19. század fordulóján (425.), mert ez az egyházi karakter valószínűleg a legkevésbé sem zárja ki, hogy a kutató netán a nemzeti gondolkodás korai elemeire is rátaláljon a kezdeményezők motívációiban.

Bár az előbbieken néhány, a dolgozat szerkezetét és érvelését is érintő kritikai megjegyzést fogalmaztam meg, ezek a legkevésbé sem érintik azt az elismerésemet és bámulatomat, amely a feldolgozott képi és szakirodalmi anyag mennyiségére, minőségére és összetett bizonyító erejére vonatkozik. Személyesen és a világhálón keresztül könyvek, albumok, kiadványok, továbbá képek, festmények, grafikák és szöttek százai kerültek – a Sztambulról Madridig, Nápolytól Stockholmig húzódó kontinentális horizonton – a szerző elé, aki a múlt évek során lankadatlan szorgalommal és alapos hozzáértéssel, ugyanakkor lelkes figyelemmel és az újdonságot megillető izgalommal vizsgálta meg mind-egyiket és illesztette bele tágabb forrásgyűjtésébe. Követve az évszázadokon átívelő motívumokat, pompás mélyfúrásokat végezve komoly mesterek és majdhogynem névtelen kismesterek életművében, részletezve műfaj történeti problémákat a csataképektől a páncélábrázolásokig, a szakállviseletektől a nyomódúcok többszöri használatáig, nyomozva szakemberek hamis adatai és a dilettánsok jó szán-

dékú tévedései után, áttekintve egy-egy korszak művészetszociológiai és művelődéstörténeti szakirodalmát, a disszerens minden tiszteletet megérdemlő szorgalommal és konok szakmai következetességgel halmozta fel azt a hatalmas tudásanyagot, amelyből kiváló dolgozatát fölépítette. Elemzései szakszerűek, következtetései logikusak és szakirodalmilag kellően alátámasztottak, megállapításai jelentős mértékben gyarapítják a témával kapcsolatos tárgyi és szemléleti tudásunkat. Bizonyára több olyan rész megállapítása is lehet, amellyel esetleg vitába szállnak majd pályatársai. De meggyőződésem, hogy dolgozatának általános minősége, a legmagasabb mértéket elérő szakmai színvonala alapján a szerző megérdemli, hogy a Doktori Bizottság az »MTA doktora« címben részesítse.

Olyan írásműnél, amely több évszázad roppant gazdag művelődéstörténeti anyagát mozgatja meg, nyilván számos apróságot lehet felsorolni, amelyek hiánya valószínűleg kevésbé hibája a műnek, inkább a bíráló szubjektív elfogultságairól árulkodik. Vállalva ezt a szubjektivitást, megemlítek néhány kisebb problémát, amelyeket talán érdemes megfontolni. Ezek persze csak részlegesen függnék össze egymással, így jobbra találokra szemezgetek a kézirat 426 oldaláról. Így például a szerző talán túl könnyen enged Mojzer Miklós megállapításának, aki MS mester híres Kálvária-képén a török ruhás figurát az apokrif hagyományban Longinusnak nevezett római katonatiszttel azonosítja. (25.) Ám ha esetleg figyelembe vennék Eörsi Anna vagy Hornyák Péter István javaslatát Pilátusra vonatkozóan, akkor újabb impulzust kapna a török mint »Isten ostora« gondolatkör, amelyre fentebb is utaltam már. Ide kapcsolódva, nyilván Kölcsey Ferenc Himnuszát is nemcsak azért érdemes említenie, mert viszsza-köszön benne a »kegyetlen török« toposza (71.), hanem még inkább azért, mert a 19. században is tökéletesen követi a népek sorsára vonatkozó »bibliai paradigmát«: Hajh, de bűneink miatt / Gyúlt harag kebledben stb.

Folytatva a szubjektív megjegyzések sorát, például a »Harmadik Róma« kifejezés mint ideológiai telített, szimbolikus fogalmi alakzat többféle ponton és értelemben is fölbukkan a világtörténelemben, nemcsak az Oszmán Birodalom önértelmezésében – így talán a legismertebbre, a Moszkóvia fölemelkedésében játszott szerepére egy lábjegyzetben lehetett volna utalni (43.). Többször előkerülnek a röplapok képei kapcsán a neves mesterdalnok, Hans Sachs törökellenes versei – ezekről is elferne némi tartalmi ismertetés (9.). Egészen kitűnő a Dobozi házaspár halála motívumtörténetében a szerzői elemzés az asszony aktív szerepéről, e mozzanat megjelenéséről a legendában (422.), ugyanak-

kor mégis az egész témakör irodalmi-történeti része szerintem túlméretezett és túlírt, valójában már elvisz az alaptémától (134–149.). Nem kell mindig minden forrást és szakirodalmi említést szó szerint is idézni, kevesebb néha több lenne. Ugyanígy túlinterpretált Kanizsai Dorottya története (162–169.) – itt megemlíthető, hogy Perényiné tetteinek Jókai-féle bemutatása kapcsán kétszer is szerepel ugyanaz a hosszú lábjegyzet (1003. és 1012. jegyz.). (Ugyanígy kétszer szerepel az Eötvös József és Orlai Petrics Soma kapcsolatát tárgyaló lábjegyzet: 845. és 2524.) És ugyanígy feleslegesen részletezőnek vélem I. Miksa innsbrucki síremlékének elemzését is (186–190.) – az emlékmű összes koncepcióváltásának minuciózus követése nélkül is nyilvánvalóan érthető a helye, szerepe a II. Lajos-ábrázolások történetében.

Fölvethető az is, hogy néhány kisebb mozzanattal esetleg még ki lehetne egészíteni a szerző által megformált elbeszélést. Vízkelety Béla és Franz Kollarz munkája, a szerző által is említett Eger várának megvédése (132.) olyan népszerű volt a maga korában, hogy a litográfia ott függött Széchenyi István egyik döblingi szobájának falán. Ha a temetés általános kultúrtörténeti aspektusa szóba kerül (161.), akkor Antigoné drámája is megemlíthető, mint annak példája, hogy a halott iránti kegyeleti gesztus olyan abszolút érvényű, az emberi civilizáció elemi értékeihez tartozó erkölcsi parancs, amely fölül kell, hogy írja a politikai-hatalmi konfliktusokat. A disszertációban szereplő, a krajnai német famíliából származó Sigismundus von Herberstein utazó és diplomata kapcsán megemlíthető, hogy a szlovéniai Ptujban, a várkastély egyik termének falán, egy reprezentatív olajfestményen éppen abban a kaftánban látható, amelyben Donat Hübschmann ábrázolta azon a színezett fametszeten, amely a disszertációban is szerepel (59.). És egy tárgytörténeti adalék: bár a szerző megemlíti, hogy egykor az V. Lászlót és Franciaországi Magdolnát ábrázoló, híres páros portrénak az eredetije került Magyarországra, és így a Kunsthistorisches Museum annak csupán 16. századi másolatát őrzi, pár éve láttam a képet az ambrasi kastélyban (nyilván letétként, vagy legalábbis kölcsönként került vissza), ám a felirata, amely tartalmazza a pontos leltári számot, azt nem jelzi, hogy másolatról lenne szó.

Mindezek azonban lényegtelen részletek és apróságok, és csupán azért említhetők, mert a szerző maga emelte az átlagnál lényegesen magasabbra a dolgozatával kapcsolatos minőségi elvárásokat. Végezetül megismétlem bírálati véleményemet: a szerző megállapításait hiteles tudományos eredményeknek tekintem, azokat elfogadom, az értekezés nyilvános vitára bocsátásához hozzájárulok, és már most megelőlegezem azt a javaslatomat, hogy a

Doktori Bizottság ítélje oda Papp Júlia számára az »MTA doktora« tudományos fokozatot.”

Harmadikként Róka Enikő olvasta fel opponensi véleményét:

„Papp Júlia 500 oldalas, több mint 100 képpel illusztrált dolgozatának bírálatát egy mentegetőzéssel, valamint az alábbiakban ismertetett szöveg fókuszának a meghatározásával kezdeném. Tekintettel arra, hogy nem vagyok a 16–18. századi képzőművészet szakértője, s magam a festészet és a grafika egyes jelenségeinek kutatásával csak 19. századtól »felfelé« foglalkoztam, alábbi hozzászólásomban csupán a 19–20. századra, néhány módszertani és tudománytörténeti kérdésre reflektálnék.

A disszertáció két részből áll, a szerkezet indokolt, a külön fejezetben elemzett Mohács és II. Lajos ábrázolások bizonyos pontokon értelemszerűen összekapcsolódnak, ami ismétlésekhez, egy-egy témakör többszöri felvetéséhez vezet, de ez logikus és nem töri meg a szöveg menetét. A disszertáció témaválasztása a szerző több évtizedes kutatásából logikusan következik, szervesen épülő tudományos pályájának folytatása, és fontos sarokpontja. A disszertáns korábban a grafikatörténet területén számos meghatározó alapkutatást végzett el – gondolok itt elsősorban Blaschke János (1770–1823) metszeteinek katalógusára, vagy a 19. századi könyvillusztrációk terén végzett tanulmányaira¹ –, de foglalkozott fotótörténettel, gipszmásolatokkal, és a 19. századi képzőművészet különböző jelenségeivel is. A Mohács kutatócsoportba való bekerülése óta azonban jócskán kilépett a komfortzónájából, az »otthonos« 18–19. századból, és időben jelentősen visszatekintve, a 16. századig kellett tágitania a horizontját – sikerrel. A Mohács-projekt résztvevőjeként elért eredményeit az elmúlt években publikációk sorában adta közre a Magyar Könyvszemle, az Ars Hungaricában, a Történelmi Szemle, a Művészettörténeti Értesítőben, a kutatási program tanulmánykötetében, valamint külföldi, elsősorban közép-kelet európai szakfolyóiratokban. Az évről évre megjelentetett részeredmények mostanra koherensen beépültek a disszertáció egyes fejezeteibe.

Már a felsorolt folyóiratlista is mutatja a téma interdiszciplináris jellegét. Papp Júlia biztonsággal mozog a társtudományok, elsősorban a történettudomány és az irodalomtörténet különböző területein, arányosan és indokoltan emeli be azok új eredményeit, konklúzióit munkáiba, vagy hasznosítja módszertani újításait. A disszertációban a páncélos nehézlövasság és a török könnyűlövasság képi toposzának, ideológiai és politikai jelentésének elemzése történeti, hadtörténeti, míg a topografikus csataképek bemutatása a szerző kartográfia-történeti

ismereteiről is tanúskodik. A szövegben találkozunk ikonográfiai és műfajtörténeti vizsgálatokkal (uralkodó portré, népismereti kép, zsáner, tájkép, topografikus-analitikus és narratív csatakép stb.), attribúciós problémákkal (a Mohácsi csatát ábrázoló, jelenleg a bécsi Magyar Nagykövetségen található festmény kapcsán a disszertáns Wenzel Pohl helyett August Rumel [Rummel] szerzősége mellett érvel). Rendkívül pontos leírásai, részletes elemzése a források, a nemzetközi és a hazai szakirodalom beható tanulmányozásán alapulnak.

Számomra különösen lebilincselő a korabeli grafikák vizsgálatának komplexitása: a disszertáns mintaszerű elemzése a sokszorosított grafikák funkciójának, használatának és természetesen a grafikai technikáknak a teljes körű ismeretéről tanúskodnak. Papp Júlia pontosan tudja, hogyan működtek a kiadók, a könyvek illusztrálására, hírlevelek publikálására hivatott sokszorosító műhelyek, hogyan következett ebből a dúcok többszöri felhasználása, ennek milyen nyomai lehetnek a levonatokon, s az apróbb hibákból, eltérésekből hogyan lehet datálni és rekonstruálni egy megjelenési sorrendet, valamint az újrapublikálás és kontextusváltás hogyan módosítja a jelentést. (Utalok itt pl. Johannes Lichtenberger *Pronosticatió*jának betlehemi gyermekgyilkosság jelenetétől a törökök gyermekmészárlásainak ábrázolásáig vezető sor mintaszerű elemzésére.)

Az egyik legizgalmasabb része a disszertációnak a nyugatiak törökökről alkotott képének és a törökök nyugat képének a bemutatása, a különböző – vallási, kulturális, politikai, ideológiai – alapon megkonstruált ellenségképek vizuális megfogalmazásainak az elemzése. Papp Júlia, miközben rámutat az ábrázolások szerepére a dichotomikus ellentétpárok és az ellenségképzés hatalmi mechanizmusainak a működésében, finoman árnyalja is a képet, utalva a »másik« megismerésére vonatkozó törekvésekre, az etnográfiai (viseletábrázolások és életképek), történeti és a társadalmi berendezkedés iránti érdeklődés megélnkülésére.

Mélyrehatóan elemzi Papp Júlia II. Lajos és a mohácsi csata témájának megjelenését a Habsburgok vizuális reprezentációjában, vagy II. Lajos portréit, ismerteti a páncélos arcképeket, s magának az egykor az uralkodónak tulajdonított aranyozott páncélnak a történetét és recepcióját is. Ugyanilyen szisztematikusan és a szakirodalomban korábban nem ismert kimerítő alaposággal gyűjti össze a Dobozi és hitvese és a Perényiné eltemeti a mohácsi halottakat téma történeti forrásait, irodalmi és képzőművészeti példáit, nyomon követve a Mohácsi-kép változásait, jelentésbővüléseit. Itt csak egy kiegészítő megjegyzést tennék. Székely Bertalan *Dobozi Mihály és hitvese* című műve kapcsán, állí-

tása alátámasztásául a disszertáns idézi Lázár Béla és Palágyi Menyhért sorait is, de az ő esetükben a kontextusukból így kiragadni egy-egy passzust meglehetősen problematikus. Lázár és Palágyi Székely-értékelése ugyanis átfogó művészetfilozófiai (Palágyi) vagy legalábbis teoretikus (Lázár) koncepcióba illeszkedik, amit figyelembe kellene venni, s ami így reflektálatlan marad.²

Mindezek után engedjék meg, hogy kicsit részletesebben kitérjek a bevezetőre, mert véleményem szerint ez egy jövőbeli publikáció esetén újragondolásra szorul.

A kutatási célok meghatározása a bevezető szövegében a következőképpen hangzik: »A mohácsi csatához kapcsolódó kortárs és későbbi ábrázolások elemzésekor [...] elsősorban nem a hitelesség elemeit, hanem a műalkotások reprezentációs és propagandafunkcióját, szövegkörnyezetét, előképeit és hatástörténetét, a korabeli tömegkommunikációban betöltött szerepét stb. tudjuk értelmezni« – írja a szerző. Különös, hogy miközben a disszertáció fele II. Lajos ikonográfiájáról szól, mintha a bevezető szinte csak a Mohácsi-ábrázolások problematikáját foglalná össze, itt némi aránytalanság érzékelhető. Az még furcsább, hogy sem az igen elnagyolt kutatástörténeti összefoglalóban, sem az egész dolgozatban nem esik szó a történeti ikonográfia módszeréről, annak helyéről a művészet-történet-tudomány történetében vagy a szerzőnek ahhoz való viszonyáról. Még szembetűnőbb ez a hiány, ha elolvassuk a *Több mint egy csata: Mohács* című tanulmánykötetben 2020-ban a szerző saját cikkéhez írt rövid (s a disszertáció bevezetőjével részben megegyező) felvezetését, ahol még részletesen elmagyarázza, miért *nem* tartja e módszert témája szempontjából relevánsnak. »Mivel ismereteim szerint sem a mohácsi csatáról, sem annak korabeli helyszínéről nem maradt fenn egykorú, hiteles, szemtanú által készített ábrázolás, a ránk maradt, a mohácsi csatával kapcsolatba hozható műalkotásokat nem lehet *csak a történeti ikonográfia* kritériumai szerint vizsgálni. A művészet-történet és a történet-tudomány határán elhelyezkedő segédtudomány azoknak a vizuális médiumoknak a forrásértékét, hitelességét tanulmányozza, melyek a történelem folyamatáról adnak képi információt – a kiemelkedő eseményekről, helyszínekről, személyekről éppúgy, mint a hétköznapi életéről, a gazdaságról, a viseletekről.«³ Itt tehát a hiteles ábrázolás hiányával indokolja a történeti ikonográfiától való (a »csak« miatt csak részleges) elhatárolódását, ez azonban a disszertáció egészére nézve már megkérdőjelezhető lenne, s nyilván épp ezért maradt ki annak bevezetőjéből. A II. Lajos ábrázolások elemzésénél ugyanis ez az érvelés már nem állná meg tökéletesen a he-

lyét, hiszen ott a történeti ikonográfiai módszer alkalmazása indokolt, s a dolgozat második részében az ábrázolás autenticitásának a kérdése ha nem is a fókuszba, de helyenként napirendre is kerül. (Pl. Oláh Miklós címereslevele, 1548 hiteles, Augustin Hirschvogel: II. Lajos fantáziaképe. Rézkarc. In *Rerum Moscoviticarum Commentarii*. Wien, 1549 nem hiteles stb.)

A történeti ikonográfia hazai művelői és követői ráadásul messze túlléptek az ábrázolások hitelességének kizárólagos vizsgálatán, munkásságuk újabb és újabb teoretikus alapvetésekkel, módszerekkel és megközelítésekkel gazdagodott. Ha alaposan megvizsgáljuk Papp Júlia hivatkozásait és irodalomjegyzékét, ott sorakoznak a Történelmi Képcsarnokhoz köthető történeti ikonográfiai műhely kutatóinak publikációi, Vayer Lajos, Rózsa György, Cennerné Wilhelmb Gizella és a pályáját szintén itt kezdő Galavics Géza cikkei és könyvei, ám sajnos a disszertáció kutatás- és tudománytörténeti bevezetőjéből mind kimaradtak. Pedig a harmincas években meghirdetett történeti ikonográfiai módszerből kiindulva ők épp azokba az irányokba tágitották a kutatás horizontját – reprezentáció, propaganda, előkép és hatástörténet stb. –, amit Papp Júlia maga is célként jelölt meg.

A történeti ikonográfia módszertanát elsőként definiáló Vayer Lajos már 1935-ös programadó írásában jelezte a továbbblépés irányait, amikor így írt: »Ezen ikonográfiai feladatok elvégzése után következhetik az analitikus történelmi ikonográfiai munka eredményeinek szintetikus szellemtörténeti felhasználása. Kiindulva az autentikus portrékból, végigkísérhetjük a történelem korszakain át napjainkig a portré életét, kutatva a változó korok által előidéztet változások okait.«⁴ Vayer a hitelesség, eredetiség kérdésén túl a művek egymáshoz való viszonyát, politikai kontextusát, az ábrázolás konkrét céljait is vizsgálta.⁵ 1942-es *Széchenyi képe* című írásában rámutatott az egyes ábrázolások szimbolikus-politikai jelentőségére, mert a képmások a »Széchenyi-fogalom fejlődését is szemléltetik. Sorsuk, számuk, művészi mivoltuk, a művészek és megrendelők kiléte, híven tükrözik a kortársak és az utókor Széchenyi-képét, a legnagyobb magyarról életében és halálában kialakult közvéleményt.«⁶

Rózsa György saját, hetvenéves jubileuma alkalmával írt pályaképében a történeti ikonográfia művelőjeként definiálta magát,⁷ noha munkássága egyáltalán nem szorítkozott az ábrázolások forrásértékének vizsgálatára és az átvételek/másolatok sorának rekonstrukciójára. 1959-ben a 19. századi magyar történeti festészet 17–18. századi külföldi metszetelőképeit tárta fel és publikálta, de foglalkozott attribúciós kérdésekkel, hitelesnek nem tekint-

hető, ám a magyarországi politikai helyzet francia recepcióját kiválóan megmutató francia populáris grafikákkal is.⁸ A disszertációban oly sokszor idézett 1973-as *Magyar történetábrázolás a 17. században* című opusának bevezetőjében pedig a történeti festészetet emelte ki, mint ami a képzőművészeti műfajok közül leginkább »agitatív jellegű«, s melynek feldolgozását »politikai jelentőségük teszi szükségessé«. Világosan leszögezte, hogy műve csak részben követi a történeti ikonográfia szempontjait, s a »történelmi kompozíciókat mint a keletkezés kora történetfeldolgozásának kifejeződéseit« vizsgálja.⁹

Galavics Géza – a disszertációban értelemszerűen többször meghivatkozott – *Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és a képzőművészet* című kötetében a dokumentum és a művészi érték viszonyának, a történeti ikonográfiai iskola számára fontos kérdését próbálta továbbgondolni. Bevezetőjében jól kitapintható a strukturalizmus és a nyelvi fordulat hatása,¹⁰ példaszzerű elemzéseiben pedig a művekben rejlő értelmezési rétegek árnyalt kibontásához vezet a reprezentáció és recepció kérdéseinek, az alkotások képi és politikai programjának, funkciójának, valamint határokon átívelő történeti és kulturális kontextusainak az érzékeny bemutatása.

Úgy vélem, hogy Papp Júlia munkája részben ebbe a tudománytörténeti vonulatba illeszkedik, ezért is kár, hogy annak megrajzolása teljességgel hiányzik a disszertáció bevezetéséből. Pedig ha még ennek az iránynak a gyökereihez is visszanyúlna, megemlékezhetne akár Pulszky Károlyról is, aki már a Történelmi Képcsarnok alapításakor felvetette a hitelesség kérdését.

Bár szisztematikus történeti ikonográfiai kutatásokról akkor még nem beszélhetünk, inkább az egykorúság elve érvényesült, de Pulszky szemlélete 1884-től, képcsarnoki igazgatói kinevezésétől meghatározta a gyűjtést, és nagy hatással volt a következő generációkra. A Pulszky által megfogalmazott Ernst Lajos gyűjtésének az irányát is befolyásolták, aminek például a disszertációban elemzett Bernhard Strigel 1515 körüli II. Ulászló fogadalmi képét, vagy az akkor még Barent van Orley műveként nyilvántartott II. Lajos portrét köszönhetjük. Lázár Béla sokat idézett, bár több ponton azóta meghaladott Strigel publikációjának is a hitelesség volt a kiindulópontja, ezt követően elemezte az akkor hozzáférhető információk alapján a képet, és válaszolt annak történeti kontextusát.

1926-ban a *Mohács emléke. Fiatal magyar művészek* című Ernst Múzeumban rendezett kiállítás katalógusában – melynek címlapjára épp a fent említett Barent van Orley-nak tartott festmény került – ez a műcsoport »egykorúként« volt aposztrofálva, jól elkülönítve ezzel a 19. századi történeti festmények-

tól.¹¹ Papp Júlia bevezetőjében kitér erre a Mohács 400. évfordulójára rendezett kiállításra is, de csak a disszertáció legvégén, a mohácsi fogadalmi templom kapcsán említi a Mohács évforduló trianoni kontextusát, pedig Lázár Béla katalógusszövege egyértelműen utal erre az összefüggésre, s talán érdemes lenne már a bevezetőben is egy értelmező mondatot szentelni ennek.

Összességében egy jövőbeli publikáció esetén egy alaposabb, körültekintő tudománytörténeti bevezető egyrészt az olvasó számára világossá, követhetővé tenné a művészettörténet-tudományban bekövetkezett szemléleti fordulatokat, másrészt a szerző számára lehetőséget adna a pontosabb ön-definícióra.

Hiányérzet merül fel az olvasóban a függelékkel illetően is. A szövegek közti képek aláírása pontos, de a tárgyakra vonatkozó adatok megtalálásához már a lábjegyzetek tengerében kell elmerülni. Egy ilyen léptékű opushoz a bibliográfián kívül pontos képjegyzéket kellene összeállítani. Megkönnyítené a rendszerezést, az olvasást, és akár ki is válthatná a képjegyzéket, ha a tárgyalta, elemzésre került művek táblázat formában, vagy vegyes, tematikus és kronologikus rendet követő katalógusban az összes adattal, nézőképekkel szerepelnének, s így vizsgálhatóak lennének. Megjegyzéseim egy jövőbeli, s információim szerint hamarosan megvalósuló publikációnak szólnak. Papp Júlia disszertációját nyilvános vitára megfelelőnek tartom, az akadémiai doktori cím megadását javaslom.”

Az opponensi vélemények elhangzása után Papp Júlia olvasta fel válaszáat:

„Először is szeretném megköszönni opponenseimnek a mélyreható és konstruktív bírálatokat, javaslatukat figyelembe véve kiegészítettem, átdolgoztam a kéziratot a kiadóhoz történt leadás előtt. Elismerő szavaiknak azért is örültem, mert – ahogy Róka Enikő találóan megfogalmazta – valóban nagyon messzire ki kellett mozdulnom a kutatói komfortzónámból. Külön örültem annak, hogy Csorba Lászlóban felvetődött az esetleges személyes kötődésem gondolata. Bár szabolcsi születésűként véletlenül, egy munkahelyi megbízás kapcsán kezdtem el hét évvel ezelőtt foglalkozni a témával, később tényleg annyira beszippantott, hogy talán ez vetette fel opponensemben a személyes érdekelttség lehetőségét. Örülök annak is, hogy az a lelkesedés és kutatói izgalom, amelyet az elmúlt hét évben átéltem, a dolgozatomban is érezhető volt, ahogy ezt Csorba László nagyon érzékletesen megfogalmazta.

A dolgozat bevezetésének problémás voltát mindhárom bírálóm megemlítette. Ács Pál rávilágított, hogy az első hetven oldalon nem különült

el világosan a bevezetés a főszövegtől, Róka Enikő javasolta a korábbi történeti ikonográfiai kutatások szemléletbeli változásainak a bemutatását és ezek összevetését disszertációm célkitűzéseivel, Csorba László pedig jelezte, hogy az Oszmán Birodalom és Európa kapcsolatának elemzése nem épült be szervesen a szövegbe. Az észrevételek alapján átszerkesztettem a bevezetést, ide került az Oszmán Birodalom és Európa ambivalens kapcsolatának rövid, áttekintő elemzése és kibővítettem egy *Történeti ikonográfia* című alfejezettel.

Csorba László észrevételét figyelembe véve átdolgoztam a dolgozat szerkezetét, egy új főfejezetben mutatva be II. Lajos és a mohácsi csata 19. századi képzőművészeti recepcióját. A két téma együttes ismertetése más témában – az emlékezhelyek vizsgálatakor – már korábban is szerepelt a kéziratban, ezt a módszert követtem az új fejezetben is.

Csorba László és Ács Pál javaslatára nagyobb figyelmet szenteltem az Oszmán Birodalom európai hódításával kapcsolatos katolikus és protestáns értékelések különbözőségének a vizsgálatának. Abban mindkét felekezet hívei egyetértettek, hogy a török veszedelmet az Isten küldte büntetésül Európára. Luther Márton odáig ment, hogy feleslegesnek vélte a török elleni harcot, mert az Isten akaratával száll szembe. Hogy ezzel mennyire kényes területre tévedt, jelzi, hogy gondolatmenete még egy évszázaddal később is muníciót szolgáltatott az ellenreformáció ideológusa, Pázmány Péter számára a reformáció elleni támadáshoz. Az Isten által megtorlandó bűnt ugyanakkor a vallási irányzatok képviselői teljesen másban látták: a protestánsok szerint a katolikusok bálványimádása és reformáció-ellenessége volt, a katolikusok szerint az, hogy a protestánsok megtagadták a régi hitet. Luther a katolikus és az iszlám, míg az Ács Pál által is említett Guillaume Postel a protestáns és az iszlám tanítás elemei között vont analógiát.

A vallásos történetiszemlélettel a mohácsi csata megítélésében is találkozunk. Egy 1526-ban megjelent drezdai kiadványban egy katolikus és egy protestáns pap vitatkozik a vereség okáról, egymás hitét okolva érte. A vallásos történetiszemlélet – ahogy Csorba László hangsúlyozta – valóban végigkövethető a mohácsi csata változó megítélésében. Találkozunk vele a magyarok vereségével végződő első, és a törökök vereségével végződő, 1687-es második mohácsi csata összevetésekor is. Itt az isteni jóvátétel üdvtörténeti hangsúlyozása mellett előtérbe került a birodalmi-dinasztikus szempont is, amely szerint a mohácsi katasztrófa kellett ahhoz, hogy a Habsburg Birodalom kiterjeszthesse uralmát Magyarországon, és lehetővé tegye annak felszabadítását és 18. századi – elsősorban Mária Terézia uralkodása

alatti – felvirágzását. A Habsburg-ház magyarországi uralma legitimitásának hangsúlyozására adott lehetőséget a mohácsi vereségnek és a Mária Terézia által megvásárolt, majd a budai angolkiasszonyok őrizetére bízott Szent István-ereklye, a Szent Jobb 1771-es hazatérésének együttes említése is. A mohácsi csata az ereklye hazahozatalát ünneplő szövegekben nemcsak az ország történetének egyik mélypontjaként, hanem a Habsburg-háznak köszönhető *renovatio*ja kezdeteként is szerepel. Ez a gondolatmenet jelenik meg Faludi Ferencnek Mária Teréziát a Szent Jobb visszahozataláért ünneplő versében: Örökébe hoztad Istvánt / Ki Lajossal elvesztett. A birodalmi-dinasztikus felfogás szerint tehát a mohácsi katasztrófa az ország történetének egy súlyos, de nem sorsdöntő eseménye volt.

Ez a szemlélet a 19. században elhalványult, helyette éppen az ország Mohácsnál elvesztett függetlenségének a tragikus következményeit hangsúlyozták. Míg a 18. századi értelmezés tehát a mohácsi csatát csak tragikus, a Habsburg-dinasztia későbbi áldásos magyarországi uralkodását lehetővé tévő epizódnak ítélte, a 19. századi romantikus történetírásban jelentkező új szemlélet – ahogy Thienemann Tivadar már 1925-ben találóan megfogalmazta, »Mohácsot tekintette a magyar múlt korjelző krízisének és szimbolikus jelentőséget tulajdonított minden mozzanatnak, mely a mohácsi gyásztérhez fűződött. Nem látott benne csupán veszített csatát, melyben a magyar nép elvérzett a török ellen való hosszú küzdelemben, hanem annál többet: a magyar múltnak azt a világos fordulóját, mely sűrítve magában foglalja és kifejezésre juttatja a magyar népek a történelem folyamán beteljesült sorsát [...] A történelem visszanyeri azt az etikai értelmet, melyet a vallásos gondolkodás tulajdonított neki és Mohács megint az erkölcsi sok romlásokért, a visszavonásért és magyar bűnökért való bűnhődés színhelye lesz.«

Ez a szemléleti változás kapcsolódik Csorba Lászlónak a dolgozat szerkezeti átalakítására tett javaslatához is. Ugy tűnik, bár ez még alaposabb kutatást igényel, hogy a rejtett vagy tudatos vallásos jelrendszer, ami Dávidházi Péter Csorba László által említett könyve szerint a hazai irodalomban megfigyelhető, a korabeli képzőművészetben is felismerhető. Dávidházi Péter nemcsak Kölcsey Ferenc vallási ihletésű *Himnusa*, hanem Vörösmarty Mihály korábban csupán tisztán morális intelmeként meghatározott *Szózata* kapcsán is az egyszerre hazafias és szakralizált értelmezés lehetőségét vizsgálja. Az isteni büntetés és az ennek kiengesztelésére tett nemzeti áldozatvállalás eszméjével számos költeményben találkozunk. A reformkori költészet vallási logikájának tehát volt egy jelrendszere,

amely a kortársak számára elsősorban a Bibliából lehetett ismerős.

Feltételezhetjük, hogy ezek az öröklődő transzcendens kötődések, a vallási hagyományok a bibliai minták nemzetiesítésével a korban önálló irodalmi és képi nyelvvé válva nemcsak a versek, hanem a képzőművészeti alkotások készítésekor és kortárs értelmezésekor is tudatosan vagy öntudatlanul felszínre kerültek. Orlai Petrics Soma és Székely Bertalan II. Lajos holttestének megtalálását ábrázoló festményében éppúgy a nemzet jobb jövőjéért hozott engesztelő áldozat példáját, s az isteni Gondviselés általi elfogadásának reményét láthatták a kortársak, mint Kölcsey vagy Vörösmarty versében. A nemzetért hozott engesztelő áldozatként értelmezte a mohácsi csatában meghalt vértanúkat több 19. századi történeti munka. A király romlatlan teste tehát a festményeken nemcsak Krisztust, hanem a nemzetet is jelképezte. A vallásos festészet ikonográfiai elemeit a kortársak bizonyosan felismerték a történeti festményeken, hiszen például Orlai Petrics Soma II. Lajos holttestének megtalálását ábrázoló festményén – ahogy Toldy Ferenc írta – némelyek »bizonyos Krisztus sírba tételének verzióját állítják látni...«.

A hősök iránti tisztelet mellett egyfajta önostorozó, bűnbánó attitűdöt is beleláthatunk Székely Bertalannak és Than Mórnak a mohácsi csatát ábrázoló festményébe, amelyeken a végleges, visszavonhatatlan pusztulás képe tárul a szemünk elé. Próféta mozdulattal, az Éghez könyörögve emeli fel kezét a mohácsi csatamezőn a halottakat eltemető Kanizsai Dorottya Orlai Petrics Soma festményén, illetve Bartók Lajos *Mohács után* című, 1898-ban megjelent drámájának illusztrációján. A Keresztlevél, Krisztus siratása, illetve Krisztus sírbatétele motívum nemcsak a II. Lajos holttestének megtalálását ábrázoló festményeken jelenik meg, hanem találkozunk vele a Kanizsai Dorottya-féle »mohácsi temetést« megörökítő képeken is a halottak előtt imádkozó vagy a lepedőbe csavart holttesteket eltemetők alakjában. Ennek a Csorba László által bírálatában részletesen kifejtett vallásos vonulatnak a figyelembevételével is kapcsolódnak össze és kerülnek egymás mellé a dolgozat új fejezetében a mohácsi csatát és II. Lajos holttestének megtalálását ábrázoló 19. századi műalkotások.

Csorba László kisebb módosításokra vonatkozó javaslatait is megfogadtam. A Dobozi házaspár és Kanizsai Dorottya történetének túlrtságával egyetértek, az idézeteket azonban csak nehezen és szívfájdalommal tudtam csökkenteni, könyvemem ugyanis egyfajta szöveggyűjteménynek is szánnám, amiben egy-egy témának minél részletesebb bemutatására törekszem. Talán ennek a gondolatnak a létjogosult-

ságát jelzi, hogy opponenseim is különböző, esetleg hozzájuk közel álló témákat helyeztek bírálatuk központjába, s – jogosan – ezek bővebb kifejtését javasolták. Azzal is egyetérttek, hogy túlságosan részletező I. Miksa innsbrucki síremléke történetének bemutatása, az szolgálhat talán csak mentségemül, hogy elsősorban azokat a változtatásokat igyekeztem bemutatni, amelyek I. Miksa rézmetszetes *Diadalkapuja* ábrázolásainak a síremléken való megjelenésével kapcsolatosak. Az 1515-ös kettős eljegyzés ugyanis azon kevés téma közé tartozott, amelynek előképe éppen a *Diadalkapu* metszete volt.

Arról, hogy az Eger megvédését ábrázoló sokszorosított grafika egykor Széchenyi István döblingi szobáját díszítette, nem tudtam, de valóban érdekes adalék. Éppúgy, mint az a Hanák Péter által pszichológiailag elemzett tény, hogy a mohácsi csatát is megfestő Fritz L'Allemand osztrák festőnek a magyar szabadságharc elleni küzdelemben életét vesztő két osztrák katonatiszt, Alois Alnock és Heinrich Hentzi halálát ábrázoló festményeit I. Ferenc József a hálósobájában helyezte el. Az Antigoné-történetet, illetve egy, a mohácsi temetéshez kapcsolódó analógiát a Wrocław melletti hunsfeldi csatáról a disszertáció leadása után építettem be a kéziratba. Ez utóbbi a Wincenty Kadłubek krakkói püspök által írt első lengyel krónika szerint onnan kapta a nevét, hogy az 1109-ben a Német-római Császárság és Lengyelország között itt lezajlott csata után a tetemetek felfaló kutyák örületbe estek, ezért senki nem merte megkockáztatni, hogy arra menjen.

Franciaországi Magdolna és V. László kettős portréja a festményt őrző Szépművészeti Múzeum online katalógusa szerint a 15. század második felében készült, míg a bécsi kép a múzeum online katalógusa szerint a 16. századból való, ezért feltételezem, hogy a bécsi festmény a budapesti másolata.

A Csorba László által is kiemelt szempontként szereplő vallásos történelemértelmezés Ács Pál bírálatában is fontos szerepet kapott. A kézirat kibővítése, illetve átszerkesztése, azaz az új, 19. századi fejezet létrehozása, s ebben a nemzet-halál képek teológiai olvasatának a korábbiaknál hangsúlyosabb elemzése az ő javaslataival is összhangban van. Éppúgy, mint azok a kiegészítések a kéziratban, amelyek a mohácsi csata 16–17. századi, eltérő felekezeti szempontú vallásos értelmezéséhez kapcsolódnak.

Ács Pál szerint már a véleményformáló 16. századi értelmiségiek az ország sorsát gyökeresen átalakító folyamatok kezdeteként látták a mohácsi csatát. Talán ennek képzőművészeti megjelenésével találkozunk a körmöcbányai evangélikus humanista, Wolfgang Guglinger által megrendelt, 1544-ben – egyes kutatók szerint Christoph Füssl által – készí-

tett restitúciós érmen, amelynek előlapján az 1508. évi koronázási érmen szereplő gyermek II. Lajos látható, hátlapján pedig egy latin nyelvű költemény olvasható: *Mind Buda, mind pannon föld Mars-ivadéka bizonyny / lenne erős, mint volt rég, ha ma élne Lajos.* (Tóth Gergely fordítása.) A programadó azzal, hogy hangsúlyozza, volt esély arra, hogy a jelen nyomorúságát meghatározó tragikus események ne következzenek be, jelzi, hogy – számos kortársához hasonlóan – tisztában volt a mohácsi tragédia súlyával, jelentőségével az ország sorsának alakulásában. S azzal is, hogy Buda 1541. évi elvesztése Mohács következménye, hiszen ha nem következik be II. Lajos halála, ma Buda is erős és szabad lenne.

A mohácsi csata értelmezésének változásai az elmúlt évszázadok alatt – ahogy Ács Pál is írta – valóban nyomon követhetőek a képzőművészeti alkotásokban. Más szemléletet tükröznek a II. Lajos halálát, illetve holtteste bemutatását ábrázoló alkotások, éppúgy, mint azok, amelyek a csata első, még a magyarok győzelmével kecsegtető szakaszát, illetve a már visszavonhatatlan pusztulást mutatták be. A felekezeti eltérésekre azonban nem nagyon találtam példát, azon kívül, hogy az első vesztes és a második győztes mohácsi csata, illetve Szigetvár török elfoglalásának, majd felszabadításának együttes ábrázolásával az említett üdvtörténeti kereteléssel katolikus megrendelésű műalkotásokon találkozunk. Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy az 1750-es években August Rumel által festett, ma a bécsi magyar nagykövetségen található, a mohácsi csatát ábrázoló festmény központi alakjai valószínűleg a csatában elesett két érsek, a kalocsai, azaz a csata előtt tíz nappal fővezérré kinevezett Tomori Pál, illetve az esztergomi, Szalkai László. Megerősíti a feltételezést, hogy palástjukon látható a stilizált érseki pallium. Az egykor a bécsi Erdélyi Udvari kancellária számára rendelt sorozat – feltehetően nem függetlenül az erdélyi rendek és a bécsi udvar közötti politikai és vallási ellentétektől – a mohácsi csata ábrázolásával ért véget, nem tartalmazott tehát – a Magyar Udvari Kancellária 18. századi képzőművészeti reprezentációjával ellentétben – semmilyen utalást a Habsburg-háznak Magyarország történelmében játszott szerepére. A két érsek ábrázolása azonban a mohácsi csatáról készült képen mégis a katolikus egyház szerepét hangsúlyozza a csatában, s tágabb értelemben a törökök elleni küzdelemben.

Ács Pálnak az oszmán-török miniatúrákkal kapcsolatos javaslatát megfogadva tanulmányoztam az újabb – elsősorban az angol nyelvű török – szakirodalmat, s ezek eredményeit beépítettem a kéziratba. Számos fontos adatot találtam arról, hogy az oszmán állam birodalomává válásával párhuzamo-

san létrehozták a szultáni palota művészetekkel és kézművességgel foglalkozó tagjait magában foglaló művészközösséget (*ehl-i hiref*), amelyik a birodalom politikai hatalmának csúcán nagy létszámú és anyagilag bőkezűen ellátott volt. A palotaigazgatásnak a művészközösség munkájára az évszázadok során fordított kiadásai azt mutatják, hogy a szultáni adminisztráció magára vállalta a műalkotások előállításának anyagi támogatását. Ha sok munkát kellett elvégezni, vagy ha nem volt a közösségen belül egy adott feladat elvégzésére alkalmas szakember, akkor külső szakembereket is alkalmazhattak. Azok a művészek, akik műalkotásokat mutattak be a szultánnak, pénzben vagy díszköntösben részesültek, s nevüket, a mű típusát és az érte kifizetett pénzüsszeget vagy a művészt megillető kitüntetés fajtáját egy névjegyzékbe bejegyezték. Bár a palota által alkalmazott minden művésznek, függetlenül attól, hogy tagja volt-e az említett művészközösségnek, vagy sem, kötelessége volt az adminisztráció követelményeinek megfelelő tartalmú műveket készíteni, a művészi kivitelezés módjában viszonylagos szabadságuk volt. A gyakran különböző művészeti környezetből érkező miniátorok tevékenysége során például a 16. század első felére alakult ki az oszmán miniatúrafestészet klasszikus stílusa, amely a hagyományos formákat az új hatásokkal ötvözte.

A legtöbb hasznos információt az Ács Pál által is említett Gülu Necipoğlu korábbi és újabb munkáiban találtam, amelyek közül egy hosszabb tanulmány a Fodor Pál szerkesztésében korábban angolul, tavaly magyarul is kiadott, *Harc Közép-Európáért* című kötetben jelent meg. Ez a tanulmány kiváló példája annak az utóbbi évtizedekben megerősödő – török kutatók által is képviselt – irányzatnak, amelyik az Oszmán Birodalom és Európa 16–17. századi politikai, kulturális, gazdasági, szövetségi kapcsolatainak összetettségét vizsgálja. Ezek a kutatók nemcsak új forrásokat tártak fel, hanem új szemléletmóddal is közelítettek a témához. Necipoğlu például érzékletesen mutatja be, hogyan igyekeztek a velencei írók (elsősorban Pietro Aretino) és művészek elnyerni I. Szulejmán kegyét az 1532-ben készített sisak-korona kapcsán. Feltehetően ekkor, erre az alkalomra készült az a harvardi egyetem könyvtárában őrzött, miniatúrákkal díszített, itáliai humanisták által írt, I. Szulejmánt dicsőítő kézirat, amelynek képein a szultán a pompás sisak-koronát viseli. Erre a kritikai attitűdre, a két ellenséges politikai-hatalmi formáció közötti kapcsolat bonyolultságának bemutatására, a »másik« szempontjainak figyelembevételére – ahogy azt bírálatában Róka Enikő megjegyezte – én is törekedtem.

Ács Pál említette, hogy a II. Lajos életében készült ábrázolások összegyűjtése azért is fontos, mert

az 1515-ös bécsi kettős eljegyzés kapcsán keletkezett műalkotások olyan eseményhez kapcsolódtak, amely a mohácsi csata után alátámasztotta, igazolta a Habsburgok magyar trónigényét, a 20. század elejéig meghatározva az ország történelmét. Kiegészíthetjük ezt azzal, hogy a II. Lajos életében készült portrék voltak az előképei a halála után készülteknek, s ezeken már gyakran esik szó a mohácsi csatában való részvételéről. II. Lajos legismertebb portrétípusa jelenik meg például Székely Bertalan 1861-es, az uralkodó holttestének megtalálását ábrázoló festményén is. Ezen nemcsak a halott király arca, haja, szakállja hasonlít az egykor a Paolo Giovio-féle gyűjteményben őrzött, csak festmény- és metszetsmásokban ránk maradt profilportréhoz, hanem az arannyal hímezett, ráncolt nyakú ing is.

Ács Pál felvetette a Dobozi Mihály és felesége téma eredetének kérdését. Ennek valóság tartalmán én is sokat gondolkodtam, éppúgy, mint a Kanizsai Dorottya és jobbágysai által végrehajtott mohácsi temetésén. Ez utóbbi esetben a történeti források – ahogy disszertáciomban is kifejtettem – megcáfolni látszanak a legendát, bár a legújabb szakirodalomban is számosan tényként fogadják el megtörténtét. Dobozi Mihály és felesége hőstette valóban egy antik toposzra hasonlít. Egy korábbi tanulmányomban foglalkoztam a szigetvári vitéz nőknek Brutus János Mihály krónikájában feltűnő, antik forrásokra visszavezethető, minden bizonnyal legendai történetével. Dobozi Mihály és felesége esete azért tűnik bonyolultabbnak ennél, mert az I. Ferdinánd uralkodása alatt vezetett Királyi Könyvek 1527-es bejegyzéseiben okleveles említését találjuk az ekkor már elhunyt Dobozi Mihálynak és feleségének. Arra, hogy hogyan kerülhetett bele ez a konkrét név Zermegh János 16. század második felében keletkezett történeti munkájába, s van-e kapcsolat a Királyi Könyvekben és Zermegh leírásában szereplő Dobozi Mihály és felesége között, egyelőre nem tudok választ adni.

Róka Enikő bírálatában kitért Székely Bertalan *Dobozi Mihály és hitvese* című festménye elemzésének hiányosságaira, ezt a kéziratban korigáltam. Részletes, alapos javaslatára egy önálló, *Történeti ikonográfia* című alfejezettel bővítettem a bevezetést, amelyben a tudományos diszciplína hazai története mellett bemutatam a korábbi történeti ikonográfiai kutatások szemléleti változásait is. A tudományág születésekor, az 1930–1940-es években az elsődleges szempont a történeti hitelesség kérdése volt, amit szigorú kritériumok alapján állapítottak meg. Ezeknek szinte csak a szemtanúk által készített, egykorú ábrázolások feleltek meg. Igaz, azt Baráth Tibor már 1935-ben hangsúlyozta, hogy a történetileg nem hiteles képekből, például a reneszánsz kori

Attila-ábrázolásokból is fontos információkat nyerhetünk a korszak szellemi életéről. A későbbi történeti ikonográfiai kutatásokat – ahogy Róka Enikő is említette – még inkább jellemezte a képi források felhasználásának kitérítése. Mind Rózsa György, Mind Cennerné Wilhelmb Gizella figyelmet fordított a történetileg nem hiteles, későbbi ábrázolásokra, kiemelve, hogy ezek forrásértékét nem az ábrázolt téma, hanem a keletkezés kora történetfelfogásának rekonstrukciójánál lehet felhasználni. Ezzel a tágabb szemlélettel igyekeztem én is vizsgálni a mohácsi csata és II. Lajos későbbi ábrázolásait.

Az új kutatási eredmények árnyalják a korábbi meghatározásokat. Vayer Lajos 1938-as írása szerint az »illusztráció olyan rajzolt, festett, metszett, vagy nyomtatott kép, mely sohasem áll önmagában, hanem mindig írott vagy nyomtatott szöveg értelmezésére szolgál«. A 15–16. században azonban – ahogy ezt dolgozatomban számos példa mutatja – a könyvillusztrációk gyakran csak hangulati vagy díszítő elemek voltak. Ugyanazt a jelenetet, csataképet, akár portrét nemcsak egy könyvben tették közzé többször is, hanem különböző, alkalmanként teljesen eltérő témájú kiadványokban is szerepeltették. Az igényesebb könyvkiadók, szerkesztők ugyanakkor törekedtek arra, hogy valamiféle tartalmi kapcsolatot találjanak a máshonnan, készen átvett kép, illetve az illusztrálandó szöveg között. Ezek alkalmanként – ahogy azt Ács Pál is említette – arra is lehetőséget teremtettek, hogy sajátos üzenetet közvetítsenek olvasóik felé. Így került például Antonio Bonfini 1581-es német kiadásában az Attila itáliai hadjáratát leíró fejezet elé egy olyan metszet, amelyik szinte katalógusszerűen ábrázolta a törökök kegyetlenkedését, analógiát vonva ezzel az ezer év távolságában Európát pusztító két barbár hatalom

között. Más kiadók – ahogy szintén Ács Pál is említette – az ókori római hadtörténelem (konkrétan a pun háborúk) illusztrációit az aktuális, oszmán-keresztény összecsapások ábrázolására használták. Ugyanezzel a jelenséggel egyébként a korabeli történeti festészetben is találkozunk. Albrecht Altdorfer a makedón Nagy Sándor és a perzsa III. Dareiosz között lezajlott isszoszi csatát ábrázoló, a müncheni Alte Pinakothekban őrzött festményén 15. századi páncélos lovagok (azaz a makedónok) és turbánt viselő könnyűlovasság (azaz a perzsák) összecsapását festette meg, hangsúlyozva Európa megvédésének fontosságát a keleti fenyegetéssel szemben.

A történeti ikonográfia figyelmet szentelt az írott források felhasználására is. Henszlmann Imre már 1861-es, Mátyás király arcképeit ismertető tanulmányában hangsúlyozta az ábrázolt külsejéről és jelleméről beszámoló korabeli leírások fontosságát, s erre figyelmeztetett 1935-ös, Pázmány Péter portréit vizsgáló dolgozatában Vayer Lajos is. Disszertációmban ezek figyelembevételével kibővítettem a II. Lajos külsejéről és lelki tulajdonságairól beszámoló korabeli forrásokat bemutató részt.

A Róka Enikő által említett hiányérzet a függelékkel illetően bennem is felmerült, ezért a disszertáció leadása után összeállítottam egy adattárat, amelyik a mohácsi csatának és II. Lajosnak a kéziratban említett összes ábrázolását felsorolja. Magam is meglepődtem, hogy a lista több mint 300 tételt tartalmaz, hiszen amikor először ötlött fel bennem egy mohácsi csata és II. Lajos-ikonográfia összeállításának a gondolata, még csak kb. 100 tételt tudtam az addig összegyűjtött képadatbázisomban összeszámolni. Ez az Adattár lehetne az alapja a terveim szerint 2026-ra, a csata és II. Lajos halála 500. évfordulójára elkészítendő két ikonográfiának.”

JEGYZETEK

¹ Papp Júlia: Könyv és kép a 19. század elején. Blaschke János illusztrációinak katalógusa. I–II. Budapest 2012.

² Szőke Annamária: „...ostoba angyalkákkal játszik üres óráiban.” A kutató és elmélkedő Székely Bertalan-kép a kritikában és a művészettörténet-írásban. In: Székely Bertalan (1835–1910) kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1999, 311–348.

³ Papp Júlia: Az 1526. évi mohácsi csata képzőművészeti reprezentációja. In: Több mint egy csata: Mohács. Az 1526. évi ütközet a magyar tudományos és kulturális emlékezetben. (Szerk.: Fodor Pál és Varga Szabolcs) Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest 2020, 151–152.

⁴ Ifj. Vayer Lajos: Pázmány Péter ikonográfiája. Századok LXIX. 1935, 278.

⁵ Sinkó Katalin: Vayer Lajos és a történeti ikonográfia. In: Kiállítás Vayer Lajos tiszteletére 80. születésnapja évében. Magyar Nemzeti Galéria – MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest 1993, 63–72.

⁶ Ifj. Vayer Lajos: Széchenyi képe. Magyarstudomány I. 1942, 94.

⁷ Rózsa György: Pályámról és a történeti ikonográfiáról. Művészettörténeti Értesítő XLIV. 1995, 131–137.

⁸ Rózsa György: A magyar történelmi festészet témáinak barokk feldolgozásai. Művészettörténeti Értesítő VIII. 1959, 275–281; *Uő*: A Magyar Történelmi Képcsarnok néhány újabb biedermeier képe. Folia Archaeologica 1961/13., 291–297; *Uő*: Magyarország XVII. századi képe a francia népies grafikában. Folia Historica 1976/4., 35–90.

⁹ Rózsa György: Magyar történetábrázolás a 17. században. Budapest 1973, 9–10.

¹⁰ Galavics Géza: Kössünk kardot az pogány ellen. *Török háborúk és a képzőművészet*. Budapest 1986, 8.

¹¹ Mohács Emléke. Fialat művészek. (Bev.: Lázár Béla, rend.: Ernst Lajos és Lázár Béla) Az Ernst Múzeum kiadása, 1926. szeptember.

Open Access. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited, a link to the CC license is provided, and changes – if any – are indicated. The use and distribution of any images contained in this article is not permitted by this licence. (SID_1)

Művészettörténeti Értesítő 73 (2024)

