

SZLOVÁK(IAI) GÓTIKA

Súlyos művészettörténeti könyv*
– a szó szoros értelmében is, hála

MAROSI ERNŐ

igényes megjelenésének és a kiváló minőségű illusztrálás érdekében választott műnyomó papírnak, de átvitt értelemben, szellemi jelentőségét tekintve is minden bizonnyal az. A magyar olvasót zavarba ejti a rövid szlovák szerzőmegjelölés: „Dušan Buran és kollektívája”. Az impresszum a közreműködők névsorával egy egész oldalt foglal el, s itt összesen 36 szerzőt számlálhatunk meg, valódi nemzetközi társaságot, köztük négy cseh, három német, továbbá öt magyar művészettörténészt (Endrődi Gábor, Marosi Ernő, Mikó Árpád, Papp Szilárd, Végh János). A recenziót zavarba is ejti személyes érintettsége, de egy (rövidnek nem mondható) idő elteltével arra a belátásra jutott, hogy kisebb baj a kompromittált szerzőtársnak felróható szeméremcsézés, mint az egész vállalkozás elhallgatása. Az első, jóleső regisztrálendő tény a vállalkozás nemzetközi szereposztása, amely a nemzeti művészettörténet-írásban egyelőre még bátor tettek nevezhető.

A jelek szerint nem is aratott általános tetszést. Az idegenek és szlovákok 12 : 24 arányát kiszámító Tomáš Kowalski recenziója¹ ebből az arányból meglehetősen kritikus megállapításokra jutott. Mindenekelőtt az következik belőle, hogy „Szlovákiát a szomszédos területekhez képest csak »Importlandként« fogják fel, ahol a külföldről jövő művészi hatásokat (impulzusokat) passzívan és későn fogadták.” Továbbá: „a kreatív potenciál, a lokális miliő figyelembevételét és a folyamatos hagyomány létezését releváns érvérel nélkül elvetették, és a mi területünknek a művészettörténethez való hozzájárulását többnyire a magas művészet »mögötti« szinten vették figyelembe – inkább a populáris/népi rétegek kifejezéseként.” Nehéz elképzelni olyan jelenkori közép-európai országot – beleértve Magyarországot is –, ahol a csalódnak ne adnának mindjárt hangot hasonló, az autochton nemzeti művészet toposzaiból táplálkozó megjegyzések. Ugyancsak közhelyszerűnek mondható, hogy a recenzens végül előveszi az *ultima ratiót*: az

állami költségvetésből támogatott vállalkozástól más lenne elvárható, mivel a munka „csak részben tekinthető úgy, mint a szlovák művészettörténet »hivatalos« állásfoglalása a nemzeti örökségről”. S a magyar olvasó az ehhez a konklúzióhoz tartozó lábjegyzetet már nemcsak meglepetten, de visolyogva is olvassa: „Mindaddig nem volt a szlovák művészettörténet-írásnak kapacitása arra, hogy egy olyan akadémiai standard munkát állítson össze, amelyet Magyarországról ismerünk: *Magyarországi művészet 1300–1470 körül* (1987). Némely szlovák tudós ellenvetései ellenére a budapesti szerzők elfogadható közép-európai álláspontot foglaltak el, s ebből kiindulva tárgyalták bizonyos területi egységek relevanciáját Szlovákia művészetére nézve. A szlovák művészettörténet-írás szituációja nem hasonlítható össze a szlovák történetírásával.”

Viszolygásunkat mindenki megérti, akit valaha is felhasználtak „bezzeg” gyerekek a szomszéd gyerek – igazságtalan – megleckéztetésekor. Különösen rossz érzés mintagyerekké válni olyan ügyben, amikor magunk is részt vettünk a pajtasainknak felrótt csínyben (?). Velük érzett szolidaritásunknak pedig a „ma nekem, holnap neked” biztos sejtelve az alapja.

De mindez a könyv olvasóját nem nagyon zavarja. Neki ugyanis meg kell küzdenie a szlovák nyelvvel és a hatalmas anyaggal, meg kell különböztetnie a jól ismert tények interpretációjának új árnyalatait és a vadonatúj felfedezéseket, viszonyítania kell az olvasótakat a hatalmas forrásanyaghoz és bibliográfiához, s – nem utolsósorban – egymáshoz is a különböző és különböző történetészemlélet alapján álló szerzők felfogását. Első pillantásra valóban kínálkozik a párhuzam a magyarországi művészettörténet 1987-ben megjelent, részben (de csak részben, hiszen témája nem a gótika, hanem egy 1300–1470 körüli határvonalakkal kiszabott szakasz!) azonos tárgyú utolsó, kettős kötetével. A magam részéről, már csak kényelmi okokból is, szívesen tartom a két munkát egymás közelében, hiszen a kettőt ezentúl együtt kell használnom! A hasonlóság azonban legfeljebb a formátumra vonatkozik: mindkettő testes, A4-es méretű. Különbségeik azonban jelentősebbek.

Az 1987-es budapesti kötet a történeti Magyarország mint egykori államalakulat emlékműanyagát tárgyalja, a 2003-as szlovák szintézis pedig éppen ellen-

■ Dušan Buran a kollektív: *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Dušan Buran és társszerzői: Gótika. A szlovák képzőművészet története]. Slovenská národná galéria v Bratislave. Bratislava, 2003. 879 old., 516 színes és fekete-fehér szövegközti kép, számozatlan fekete-fehér képek a katalógus-részben.

1 ■ *Historický zborník*, 14 (2002); angol változata: *Ars*, 38 (2005), 70–74. old.

kezőleg, egy jelenkori nemzetállam kulturális örökségéhez keres történeti kritériumokat. Az előbbi vállalkozás szempontjából nézve épp e kritériumok történetisége teremti meg annak némi jogosultságát, hogy viszonyukat mint a rész és az egész relációját fogjuk fel. Mindez nem meríti ki az itt tárgyalt kötet érdemét, de a magyarországi művészet története szempontjából felfogható az 1987-es könyv revíziójaként és korrekciójaként is a másfél évtizeddel későbbi kutatási helyzet, a szükségképpen tetemes módszer- és felfogásbeli változások és alaposabb hely-, emlék- és forrásismeret okán. És micsoda különbségek a megjelenésben, a könyvművészeti kivitelben és illusztrált-ságban a 2003-as szlovák könyv javára! A legszorosabban vett, őszinte nemzeti önzéstől indítatva csak kívánni lehet, hogy hasonló terjedelmű és súlyú kötetek sorakozzanak még az egykori Magyarország más régióiról is: mindenekelőtt a Romániához tartozó megyékről és Erdélyről, Horvátországról s az ausztriai Burgenlandról. De nem téveszthető szem elől, hogy *A magyarországi művészet története* 1. és 3. kötet hiányzik – és belátható ideig még hiányozni is fog. Az itt tárgyalt mű jelentős részei szólnak az 1300 előtti művészetről, a legjelentősebb, súlyponti része pedig éppen az 1470 utáni emlékanyagáról: e tekintetben tökéletesen igazságtalan az összevetés a magyar vállalkozással, mert mindkét korszakban a szlovák vállalkozása az elsőbbség – nem utolsósorban olyan művészettörténeti kérdések felvetésével, amelyeknek megoldatlansága hozzájárult ahhoz, hogy a magyar szintézisnek az Árpád-kort, illetve a késő gótikát és a reneszánsz művészetet tárgyaló kötetek készültek ugyan, de nem készültek el idejében. A Magyar Tudományos Akadémia és Művészettörténeti Kutatóintézete természetesen nem mondott le a magyarországi művészettörténeti szintézis befejezéséről (az eredetileg tervezett 8 egységből álló munka eddig megjelent 3 egységének kiegészítésével). Mára többé-kevésbé nyilvánvaló, hogy ez nem történhetik az eddigi kötetek mechanikus folytatásával, kevésbé terjedelmes és (nemcsak súlyos, hanem) nehézkes forma választására van szükség. Időközben sorra jelentek meg hasonló országos, nemzeti művészettörténeti szintézisek (Németországról, Ausztriáról, Csehországról stb.). Mindegyik más-más módszert és felépítést követ, s csak ezek figyelembevételével tervezhető a magyar vállalkozás befejezése is. Az egyik tanulságos mintát éppen a jelen munka kínálja.

A szlovák gótika-kötet nem az (elengedhetetlenül) népes szerzői kollektíva munkáját szigorúan szerkesztett egységbe foglaló szintézis, hanem terjedelmes tanulmányokat követő katalógus. Egyik főrésze sem veszi célba a kimerítő teljességet, a katalógusrész pedig kifejezetten antológiajellegű. E katalógus anyaga igen sokféle, amit legjobban egy gyors statisztikával lehet jellemezni: 1. Építészet: 1.1. várak: 30 tétel, 1.2. vi-

lági építészet: 20 tétel, 1.3. szakrális építészet: 40 tétel; 2. Kőszobrászat: 2.1. kőszobrok: 10 tétel, 2.2. síremlékek: 15 tétel; 3. Falfestészet: 28 tétel; 4. Oltárművészet, szobrászat és táblaképfestészet: 93 tétel; 5. Gótikus fafaragó művészet: 29 tétel; 6. Könyvfestészet és oklevelek: 6.1. kéziratok: 28 tétel; 6.2. oklevelek és pecsétek: 25 tétel; 7. Ötvösség és liturgikus hímzések: 34 tétel; 8. Régészeti emlékek és iparművészet: 8.1. üveg: 12 tétel; 8.2. pénz és érem: 10 tétel; 8.3. keramika: 10 tétel. Figyelemre méltó e tartalomjegyzékben a törekvés a hagyományos művészeti ágazatok felsorolásának a középkori sajátosságokhoz, a művészi kézművesség és a funkciók valóságos összefüggéseire igazítására. Külön méltánylandó az oltárművészetnek mint egységnek a hangsúlyozása, a gótikus asztalosságnak biztosított önálló szerep (különös tekintettel a Felvidék e téren szinte egyedülállóan gazdag emlékanyagára). Ugyancsak példamutatónak és követendőnek mondható felismerés, hogy a könyvfestészet mellett az íráskultúra másik ága, az oklevél-adás is esztétikai méltatást érdemel. Ugyanakkor a pecsét- és pénzművészetnek, amely a megfelelő magyar munkában központi és (emlékei jó datálhatósága, valamint kiemelkedő folyamatossága miatt) alapvető szerepet kapott, itt kisebb a szerepe. Nyilvánvaló, hogy a funkciókörök dominálnak: így kapcsolódik össze az ötvösség (tulajdonképpen „vasa sacra”) a hímzett egyházi ruhákkal („paramenta”). Az „iparművészet” – amelynek XIX. századi fogalma részben a középkori kézművességre való nosztalgikus hivatkozáson alapult – minden hasonló összefoglalásnak egyik nehéz, de feltétlenül lerovandó kötelessége; itt nyilvánvalóan egy másik fogalom, a hagyományos régiségtané volt a szerkesztők segítségére abban, hogy ez a terület se maradjon említetlenül. Aki csak felületesen, turistamódrá ismeri a Felvidéket, az is megállapíthatja, hogy a katalógus a várakra, az oltárművészetre és az ötvösségre-textilművészetre helyezi a hangsúlyt. Mindez a katalógusszövegekben nagyon különböző traktálást igényel: a kisebb tárgyak esetében egyszerűbb adatközlést, leírást és művészettörténeti helyzetmeghatározást, az épületek esetében valóságos építéstörténeti vázlatokat, kismonográfiákat (amelyek azonban természetesen nehezen tehetnek eleget a gótika utáni korszakok szükségzerű figyelembevételére követelményének). Persze egy-egy ötvösmű, kazula vagy oltármű katalógustételének íróját is hasonló monografikus feladatokkal szembesítette a feladata, mint egy-egy épület feldolgozóját. Az ilyen munkák katalógusszerű felépítése mostanában nagyon elterjedt: az ihletőjük nyilván a kiállítási katalógus mint vezető művészettörténeti műfaj, az ideológia pedig a dekonstrukcióból származik, a széles ívű történelem „nagy narratíváját” helyettesítő tárgytörténetekre való törekvésből. Ennek megvan az az előnye is, hogy a jobban ismert tények kapnak hang-

2 ■ *Művészettörténeti Értéskönyv*, 1998. és *Galéria*, 2001. *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*. Bratislava, 2001.

súlyt, anélkül hogy okvetlenül – akár színvonalcsökkenés árán is – ki kellene tölteni a folytonossági hiányokat.

A helyzetet bonyolítja, hogy a könyv valóban kiállítási katalógus is. Nemcsak egy múzeum, a pozsonyi Szlovák Nemzeti Galéria által kiadott stíluskorszak-szintézis, hanem egy nagyszabású, részben a múzeum épületében megrendezett kiállítást kísérő publikáció is. Valójában nehéz eldönteni, melyik volt a másik kísérője, mindenestre mára – mint az lenni szokott – már egyértelműen a könyv maradt eleven. Hitelesen őrzi a koncepciót, nem utolsósorban azért, mert anyagának (s katalógusának) jelentős része (az épületek s a helyükről elmozdíthatatlan vagy megszerzhetetlennek bizonyult műalkotások) eleve nem volt kiállítható. Valójában a könyvből meglehetősen nehéz rekonstruálni, mi volt ténylegesen látható a kiállításon; mégis sok tekintetben pontosan tükrözi a rég bezárt kiállítást, fejezetbeosztása és a már említett dekonstruktív szándék ott is megjelent. Nem utolsósorban a kiállítás helyszíneinek egész sorában: az egykori pozsonyi Vízi kaszárnya emeletén kiállított nagy szárnyas oltárok ünnepélyes termeitől kezdve a vele összefüggő, de több szintjén önálló és igen differenciált élményeket kínáló Esterházy-palota hol kincstárszerű, hol hangsúlyozottan képzőművészeti, majd költárszerű benyomást kínáló együttesen át az óvárosi Városi Múzeum kézirat- és oklevél-kiállításáig. A rendezők valójában kiállítások füzéréként fogták fel a bemutatót – mindegyiknek középpontjában egy-egy hangsúlyos, jelentős emlékekkel.

A hangsúlyok rendszerint újonnan felfedezett vagy restaurált, a kiállításon esztétikai-művészeti kontextusba helyezett alkotásokra estek. A múzeumi kontextus természetesen nem lehetett olyan egynemű, mint egy művészettörténeti szintézisben előállítható vagy rekonstruálható szövegkörnyezet, mivel a kiállításban a legkülönbözőbb koncepciók szerint restaurált művek találkoztak össze. A Szlovák Nemzeti Galériában még generációkon keresztül meghatározó lesz a gyűjteményeit az 1960–70-es években megalapító művészettörténészek és restaurátorok restaurálási koncepciója. 2003-ban a kiállítás egyik legfontosabb revelációja és vizuális súlypontja a nem régen teljes jelentőségében felismert és Endrődi Gábor által² a pozsonyi dóm egykori oltáraként azonosított galgóci *Betlehem* volt. Jellemző, hogy ezt a vitathatatlan főművet a katalógusban kivételesen csak a legfontosabb technikai és restaurálási adatokat tartalmazó pár sor képviseli. Mellette szerepelt a Magyarbélből (Vel'ký Biel) származó *Amuntiatia* – eredetileg minden bizonnyal ugyancsak a pozsonyi dómból. Az összevetés lehetősége nemcsak a Gerhaerts-stílusban gyökerező faragó kiválóságáról, plasztikai hangneveinek gazdag változatosságáról győzött meg, hanem a polikrómiáját kivételes épségben őrző magyarbéli szobor lényeges vonásaiban igazolta az erősebben restaurált galgóci relief festői kezelésének hitelét is. Ez alapvetően fontos, mert itt nemcsak az állapot

rutinszerű kérdéséről, hanem a kor németalföldi festészetének (pl. Hugo van der Goesnak) a színvonalához is bizvást mérhető kompozíciók festői kvalitásának lényegi alkotóelemeiről van szó.

A kiállítás másik nagy revelációja a csütörtökhelyi „Zápolya”-kápolna 1450 körüli, nürnbergi eredetű *Mária halála* oltárképe, amelynek 2000-ben elvégzett restaurálása rendkívül magas festői kvalitásokat, a színkezelés és a részletrealizmus finomságait tárta fel. Elegendő Mária ágyának arannyal átszótt brokátakarójára utalni vagy a repülő angyalok által hintett virágszirmokra, vagy arra, ahogyan fent az angyalok az Atyaisten elől felemelt függönnyel (a kép mint *reveláció!*) küszködnek. A Tucher-oltár mesterének attribált kép minden modernsége mellett visszautal az előzményekre: a Flémalle-i mester realizmusára, s talán még az 1400 körüli francia udvarok művészeti típusaira, kolorisztikus finomságaira is. Mindig jó, ha a művészi jelentőségről alkotott elképzeléseink a kortársaktól maradt dokumentumokkal is alátámaszthatók: ez esetben ilyen, a recepcióra vonatkozó dokumentumként szolgált a nyilvánvalóan a kész képről készült, Erlangenből Pozsonyba elhozott rajzi másolat.

Az oltárkép kiváló művészi kvalitása irányította rá a figyelmet a csütörtökhelyi kápolna nem kevésbé kivételes építészettörténeti jelentőségére. Épületeket kiállítani nem lehet. Ez esetben szintén egy ritkán látható rajzi dokumentum, a bécsi Akademie der Künste minden kétség nélkül a csütörtökhelyi kápolna homlokzattagolásával kapcsolatba hozható tervrajza idézte fel a nem kevésbé jelentős bécsi kapcsolatokat. A Bécsben őrzött, a homlokzaton kívül még az alaprajz alapvonásait (de nem a boltozat részleteit és az építési szituációt: ti. a régi épülethez csatolást) tartalmazó egyéb rajzok értelmezése és Csütörtökhelyre vonatkoztatása ma egyfajta közmegegyezésen alapul. Ennek a közmegegyezésnek az alapja az a többé-kevésbé elfogadott megállapítás, hogy a tervek Hanns Puchspaum bécsi építőmester formakincsével és tervezői invencióival hozhatók kapcsolatba, tehát nagyjából éppúgy a század közepéről valók, mint valószínűleg a táblakép is. Más kérdés a rajzok „eredetisége”, „sajátkezűsége” vagy műhely-, illetve (tanulmányi) másolatjellege, ami azt is érinti, vajon Csütörtökhely kápolnaépülete számára készültek-e egyedi tervként, vagy pedig egy bécsi tanultságú kőfaragó alkalmazott rá már meglévő, netán ideális tervkonceptiókat. Mindez kihat annak a kronológiai segédkonstrukciónak az érvényességére, amely ma áthidalja a kétségtelen időrendi szakadékat, mely a tervkonceptiót a Zápolyák korától elválasztja. Ekként a „Zápolya”-kápolna kérdése méltán – és művészettörténeti jelentősége okán is teljes joggal – került fel a revízió igénylő problémák listájára.

Nem kevésbé jelentős felfedezés a kőszobrászat területén Szent Ilona szobra a nagyszombati ispotály templomának homlokzati fülkéjéből. Restaurálása és a látványát eltorzító módosítások eltávolítása után az 1400 körüli lágy stílusú szobrászat egyik igen érke-

nyen mintázott főművének bizonyult. Hamar felfigyelt rá Gerhard Schmidt, és meggyőzően illesztette be a kor bécsi szobrászatának összképébe (körülbelül a klosterneuburgi Ágoston-rendi templom jól datált, nagyméretű Madonna-szobra, illetve a bécsi Stephanskirche északi tornyának előcsarnok-homlokzatán alkalmazott *Epifánia* Madonnája közé), ám a katalógus tanúsága szerint a szobor körül mégis a művészettörténeti iskolák vitája dúl. A vonatkozó katalógusszövegben Milena Bartlová a cseh szép stílusból eredezteti, ami nyilván az egykori művészettörténet-írásban mintegy az 1970-es évekig töretlen cseh hegemonia utóvédharcához tartozik. A művészettörténeti tények értelmezésében is nagy szerepet játszik a tanultság s az iskolahagyomány. A határhoz közeli Nagyszombat esetében a bécsi kapcsolat éppolyan természetes, mint a csehországi – az előbbi azonban, éppúgy, mint az 1400 táján valószínűleg irányadó Pozsonyban, nemcsak feltehető, hanem kimutathatóan mindennapos is volt.

A kiállítás a felvidéki ötvösségnek egyedülállóan gazdag képét nyújtotta. A kincsek pusztá összehordása és együttes kiállítása önmagában is ritka alkalom, de aligha tévedünk, ha ezúttal a pozsonyi dóm rendkívül ritkán látható ötvöskincseinek kiállítását tartjuk szennzációnak. Szennzáció volt, ha jelentősége és szépsége ismeretében nem meglepetés is a hatalmas monstrancia kiállítása, de még inkább a csodálatos gazdagságú XV. század eleji kehelyé. Talpán a csillagokkal telehintett zománcmezők a korai sodronyzománcos művekre (Szent László-herma, Suki-kehely) utalnak, mint ahogy gazdag építészeti tagolása is mindekelőtt a Suki-kehelyben folytatódik. Egyben felveti a jelenleg egyre inkább a Zsigmond-kori udvari luxusművészet részeként megjelenő sodronyzománcművéség eredetének kérdéseit, dekoratív eljárásainak, főként az *email à plique* technikának a művészetföldrajzi összefüggéseit. A probléma komplexitását és művészettörténeti jelentőségét pontosan jelzi Evelin Wetter katalóguscikke.

A könyvfestészeti kiállítás célja nyilvánvalóan az írott kultúra lehetőleg teljes képeinek a bemutatása volt. A legjobban Pozsony képe rajzolódik ki. Ennek rekonstrukciójához különösen fontos a budapesti Országos Széchényi Könyvtárra Pray György jóvoltából szállt nagy fond, amelyre – lévén viszonylag jól ismert és feldolgozott – csak néhány kölcsönzött kódex utalt. Annál nagyobb szerepet kapott az egykor Hoffmann Edith, most pedig Dušan Buran által tanulmányozott gyulafehérvári missale – Henrik csukárdi plébános, majd a XV. század végén Johannes Han kanonok tulajdona – a mindkét korszakra nézve jelentős problémákat felvető díszítésével. A kiállítás felvonultatta a lány stílus városi könyv- és címereslevél-festészetének – különösen a bécsi művészeti kapcsolatok szempontjából jelentős – emlékművét. A magyarországi művészettörténet számára a legnagyobb meglepetést az jelentette, hogy a Szlovák Nemzeti Levéltárból előkerült Garai Miklós 1416-os címereslevelé-

nek eredetije, melyet az 1987-es Zsigmond-kiállításon még egy XIX. század végi faksimile képviselt. Az eredeti jelentőségét emeli, hogy a Zsigmond által adományozott armális díszes változatát a francia király rendeletére készítették „Magyarország nagy grófja” számára. A festett oklevél nemcsak a rendjelek egyedülálló ábrázolása, hanem szokatlan, talán a francia udvari gyakorlatot követő díszítése miatt is jelentős (vö. a Bedford-mester rendjelekkel teleszort dekoratív hátterei, a rendjelek plasztikai alkalmazása azon a müncheni síremlékmodellén, amelyet Hans Multscher Ludwig der Gebartete bajor-ingolstadti herceg számára készített stb.).

A kiállítás valamennyi súlypontja az európai – ezúttal különösen a XV. századi – művészeti vívmányok felvidéki jelenlétére vonatkozott. Nagy (lám, „mindigre egy”!) bánat az „idegenszívű gyűtmentektől” unisóno idegenkedő szlovák és magyar nacionalistáknak. S nagy öröm a művészettörténetnek.

A kiállítás tehát a művek első és legfontosabb, vizuális kontextusát formálta meg a korszerű műértés által lehetővé tett szinten. A kontextusteremtés eszköze a könyv is, különösen mivel tanulmányait a művészettörténeti szintézis igényével szerkesztették egybe. Itt természetesen – már csak műfaji követelményként is – a nemzeti történetírás szempontjai jutnak szóhoz. A rövid szerkesztői előszó tiszteletre méltó határozottsággal beszél a megelőző „tudományos és áltudományos viták” hosszú éveiről, s idézi fel a gótikus művészetre vonatkozóan a tiszta tudományosságot képviselő, korán elhunyt példaképet, Anton C. Glatz alakját. Felsorolja a lehetséges címadásokat és az általuk jelzett koncepciókat: *Szlovákia gótikus művészete – A művészet Szlovákiában – Szlovák gótikus művészet – Felső-Magyarország művészete*. A szóhasználat dilemmája jól ismert a magyar olvasó számára is egyetlen distinkció, a régi és a legújabb kori Magyarország (a szlovákban Uhorsko és Mad'arsko) különkülön elnevezése kivételével, amelynek nem pontosan felelnek meg a mi alaposan mérlegelt „magyarországi” és „magyar” jelzőink. Mindenesetre a művészettörténeti tanulmányok a *Szlovákia gótikus művészete* főcímet (II.) viselik (némi ellentmondásban a sorozatcímmel, melyben „szlovák képzőművészet” szerepel). Ezt a részt egyetlen művelődéstörténeti bevezető előzi meg, *Szlovákia az érett és a késői középkorban* (I.) címmel. A művelődéstörténeti előfeltételek bevezetőként való kezelése különös hangsúlyt kölcsönöz annak a szándéknak, hogy a tanulmányok tisztán művészettörténeti jellegűek legyenek.

A fejezetcímek csak részben élnek művészettörténeti periódusfogalmakkal: pragmatikus módon gyakran évszázad- vagy társadalomtörténeti periódus-megjelöléseket alkalmaznak. Például: *1. A korai gótika építésze és művészete fejlődésének társadalomtörténeti kontextusa*. (Feltűnő a „korai gótika” terminus

relatív használata tekintet nélkül e terminus egyetemes művészettörténeti helyére és a régió legkorábbi, nagyrészt XIII. századi emlékeire.) – 2. *A XIV. század: a politikai és az egyházi struktúra stabilizációja és ennek kulturális következményei.* (Megemlítendő, hogy ugyanúgy, mint a városfejlődésre és az írásbeli műveltség egyházi intézményeire koncentrált művészettörténeti bevezető, ez a fejezet is a gótikus művészet alapjait tárgyalja.) – 3. *A XV. század első fele: a városok kulturális befolyásának növekedése.* (Az előbbiek logikus következményeképpen ez a terület tulajdonképpen gótikus virágkorának tekintett periódust előkészítő szakasz tárgyalása.) – 4. *Későgótika: művészet a XVI. század első harmadáig.* (A könyv legerjedelmesebb fejezete, tulajdonképpen magva, a régió kulturális kiteljesedésének ábrázolása.) – 5. *Mindennapi kultúra a gótika korában.* A könyv rövid zárófejezete [III.] Mikó Árpád munkája. Kérdő formában (*A reneszánsz választútján?*) inkább példázza, mint felveti a gótika és a reneszánsz közti átmenet (?), egymásra következés (?) vagy ellentét (?) tradicionális művészettörténeti (ál-?) problémáját.

Ez a szerkezet elég pragmatikus és elég rugalmas ahhoz, hogy befogadhasson meglehetősen különböző módszerrel, metodikai apparátussal élő és olykor anyagukban is egymást átfedő tanulmányokat. A tanulmányok irányadó szempontja az eleven művészettörténeti problémák tárgyalása, semmiképp sem az extenzív teljesség. E problémák nagyrészt a kiállítás fent ismertetett súlypontjai köré csoportosulnak, de bőségesen érintik a kutatás ott nem jelzett eredményeit is. Érdemes röviden áttekinteni a legfontosabb témaköröket (utalva az ezeket számba vevő, kitűnő angol nyelvű rezümére).

A korai gótika áttekintésének legnagyobb nehézsége az emléktanyag szórványos jellege. Bibiana Pomfyová – lényegében az építészettörténet első összefoglalóját, Václav Menclt követve – egyértelműen megállapítja, hogy „kontextusát az Árpád-kori Magyarország, a Babenbergerek Ausztriája s a Přemyslidák Csehországa alkotja”. A sporadikus jellegű való túllépés először a XIII. század legvégén és 1300 táján lehetséges, az emléktanyag legjelentősebb gyarapodása is – az 1297-ben felszentelt pozsonyi ferences templom igen jelentős minőségű építészeti faragványai feltárásának köszönhetően – e korszakot érinti. Ennek az emlékek meglehetősen nyilvánvaló kapcsolata a II. Ottokár-kori, Ausztriára is kiterjedő gótikus stílussal, ugyanakkor a hasonló stílusú egyéb emlékek (a turóci/zniováraljai prépostság, szepességi épületek) eredetének kérdései változatlanul tisztázatlanok. Különösen a szepességi emlékek vetik fel a regionális iskolaképződés és a folytonosság kérdéseit (egy másik, ugyancsak Pomfyová által írott fejezetben). Ezek a problémák foglalkoztatják Štefan Oriškót is, akinek különösen üdvös megközelítésmódja a kutatástörténeti szempontok bevonására is kiterjed. Ez az önreflexió egyébként a kötet egészének jót tett volna. A XIII. század második felének és

a XIV. század első felének tárgyalása jól tükrözi azokat a nehézségeket, amelyeket az egyetemes művészettörténetben tökéletesen irreleváns „kora gótika” terminus alkalmazása is jelez. Az „1300 körüli időszak” (Werner Gross) sajátos minőségének megragadása és elnevezése megoldatlan. Szép volt az az idő, amikor a „klasszikus” katedrálisokhoz (Hans Jantzen) képest „doktrinér” (Georg Dehio) hanyatlásnak lehetett felfogni. „A gótika redukciója” (Richard Krautheimer), a koldulorendi gótika vagy éppen „a Duna-menti stílus” (Václav Mencl) vagy az „udvari stílus” (Robert Branner) terminus mindig csak egy-egy vonatkozásának megragadására alkalmas. Ugyanilyen problémákkal küzd a magyar művészettörténet-írás is, amikor az Árpád-kor végének építészetét kellene jellemeznie. A XIII. század második felétől kezdve ugyanis azonos szintű minőségcsökkenés, minőségvesztés áll be: eltűnnek a század elején a legjelentősebb művészi teljesítményeket hozó nagykváderes épületek a késői romanikára jellemző, az építészetből szervezően kifejlődő faragványdíszsel együtt, s felváltják őket a racionálisan tervezett, a fontos építészeti csomópontokon díszített, de általában a kőfaragómunkának a kőművesmunkával (törtkő- és téglafalazatokkal) szemben kevesebb helyet adó épületek. Mindez jól mutatja, hogy nem annyira művészi „fejlődésről”, mint inkább technikatörténeti és urbanizációs jelenségről van szó. Jól tudta ezt Paul Frankl, amikor a gótikus építészetéről írott szintézisében a gótika fogalmát lényegében a kőfaragó-architektúrára korlátozta, s a falazott szerkezetű épületekben más, hagyományos építészeti elv érvényesülését látta. Frankl általában a profán építészetet, az erődítményeket sorolta ebbe a külön kategóriába. A szlovák kötet szerkesztésében ennek a logikának értelmében kapott fontos – és következetesen érvényesített – helyet a várostervezés, a profán és különösen a várépítészet.

A korai szakasz művészetére nézve a legjelentősebb új értelmezési és datálási javaslatokat Robert Suckale közleménye tartalmazza. Gazdagítja a XIII. századi műalkotások körét, a század végére datálja a Magyar Nemzeti Galéria I. toporci *Madonnáját* és egy rokon stílusú szobrokból álló sorozatot (benn a szintén nyitott köpenyes típusú kóperényi [Uloža], ruszki szobrokkal). Suckale módszere nem a párhuzamok keresésén alapuló konvencionális stíluskritikára, hanem az Európát átfogó stílári tendenciák (ez esetben az „elefántcsont Madonnáknak” a XIII. század közepén Párizsból kiinduló stílusa) terjedési mechanizmusainak ismeretére támaszkodik. A művészeti kapcsolatok megteremtésében mindenekelőtt a városok messzire nyúló kapcsolatainak, az intellektuális összefüggéseknek tulajdonít szerepet – továbbá a kolonizációnak (a betelepülők által feltételezhetően behozott műveknek, a velük érkező szobrászoknak és festőknek). Az általa kritizált eddigi irodalomban érvényesülő lokális modellekkel szemben a nemzetközi kronológia érvényesítését szorgalmazza. Ebben az értelemben javasolja a

krigi oltárnak egy megelőző stílusfázishoz sorolását, s ennek megfelelő korábbi datálását. A Jaromir Homolka által a kőperényi *Madonna* előzményeként bemutatott nagyőri *Madonnát* ugyan-akkor fél évszázaddal későbbre datálja, s elkülöníti a toporci figura stílusköretől. Suckale revíziójának másik lényeges javaslata a pozsonyi klarissza templom tornyáról származó szobrokra vonatkozik (*A királyok imádása és egy női szent*). A XIV. század közepe tájára datálja őket a bécsi Stephanskirche szobrászatával való összevetésük alapján, illetve feltételezett itáliai kapcsolatuk miatt – ami kvalitásuk és állapotuk ismeretében egyelőre mérész feltételezésnek tűnik.

Ugyancsak az itáliai kapcsolatok problémája áll a falfestészet tárgyalásának középpontjában – a vonatkozó fejezetek nagy részét író Milan Tognier mind ebben a tekintetben, mind a datálás kérdésében nyilvánvalóan a korábbi, 1978-ban Vlasta Dvořáková, Josef Krása és Karel Stejskal által kiadott korpusz revíziójára törekszik. Ebben jelentős szerep jut az emlékegy anyag időközben beállott gyarapodásának is, de különösen a cseh szerzők által felismert közép-európai kapcsolatok háttérbe szorításának. 1978-ben a hangsúly az ausztriai, csehországi gótikus lineáris stílussal való rokonságra, az itáliai eredetű jelenségek esetében is az Alsó-Ausztriával, Steiermarkkal való hasonlóságokra, a dél-tiroli közvetítésre helyeződött. Itt viszont még a somorjai szentély festői díszét is a nápolyi udvari művészeti eredet feltevése magyarázza.

Az 1317-es szepeshelyi *Károly Róbert koronázása* falkép értelmezésében – nem függetlenül a magyar irodalom, mindenekelőtt Prokopp Mária feltevéseitől – uralkodik a kézenfekvő nápolyi párhuzam, a rokonítás Simone Martini ugyanekkor festett *Toulouse-i Szent Lajos* oltártáblájával, elhomályosítva a kompozíció és a stílus különbségeit – végül az ikonográfiaiakat is. Azon kívül, hogy a nápolyi oltártábla végső soron Károly Róbert mellőzését legitímálta, nehéz lenne magyarázatot találni arra, hogy a nápolyi dinasztikus és politikai kapcsolatok megromlásának ebben a periódusában az ottani, Bölcs Róbert udvari művészetének kezdetét jelentő toszkánai orientáció hogyan jelentkezett gyakorlatilag azonnal a Szepességben is. Nem igazolható a mögöttes feltevés, hogy a Szepesség az Anjou-udvar közvetlen művészeti reprezentációjának színhelye lett volna. A csak az égi koronázás motívumában a nápolyi képre emlékeztető szepeshelyi *Madonna* ikonográfiáját alapvetően két törekvés alakította: egyrészt a lokális arisztokrácia, a prépost és a szepesi várnagy reprezentációja, másrészt egy régi esztergomi motívum, az érsek mint primás koronázási jogának szemléletes kifejezése.

Nem kevésbé problematikus Barbara Glockovának az itáliai trecento-orientációról szóló áttekintése, amelyben nem téveszthetők szem elől egyes emlékek kapcsolatban a Tognier ítéleteitől való eltérések. Egykor a százdi apostolfreskók számítottak az Esztergomból kiinduló, feltételezett hatások legbiztosabb támpontjainak. Most Glocková Esztergommal kap-

csolatban a riminii iskola Giotto-követőire, mindenekelőtt Giovanni da Rimini-re hivatkozik, Szász freskóinak helyzetét pedig hol a Nápolyban dolgozó Niccolò di Tommasóra, hol a Turonéra és Giusto de Menabuoirra való hivatkozás jelzi. Nála is dominálnak a lehetőség szerint korai datálások: így a gömőri kör egyik meghatározó szerepű festője esetében, akinek az 1360–70-es években való jelenléte a szerzőt arra készteti, hogy a Szentsimonban – helyesen – regisztrált stíluskapcsolat említésekor eltekintsen a szentsimoni falképek ismert, 1423-as évszámától.

A katalógusban a falfestészet hagyományos, a hazai olvasó számára sem idegen problematikáját képviselő, a távolsági, „nagy” iskolakapcsolatokat, a „hatásokat” firtató közlemények mellett viszonylag szerényebb helyet foglalnak el az e művek kulturális szerepére koncentrált újabb irányzatok és fiatalabb művészettörténészek eredményei. Ivan Gerát, aki az 1990-es évektől kezdve mindenekelőtt a narratológia terén (így a Szent László-ciklusokra, a kassai főoltár Szent Erzsébet-ciklusára vonatkozó kutatásaival) hozott új szempontokat, *Narratív ciklusok a vidéki környezetben* címmel tekintette át – lényegében – a festészeti köznyelv állását, kevésbé a stíluseredet, mint inkább a festői produkció kommunikatív funkciójára tekintettel. Tömeges produkcióról van szó, amelynek számszerűsége (mintegy harminc, Krisztus életét tárgyaló narratív ciklusra hivatkozhatik), még akkor is megdöbbentő, ha önmagában meg nem lep. Éppen a megmaradottnak és a feltárás útján megismerhetőnek ez a sokasága teszi a mai Szlovákiát a közporkutatás paradicsomává, a régi magyarországi viszonyok egyik modellrégiójává. Gerát középkori falképfestői nagyrészt dolgos, produktív városi kézművesek; nagyon reálisan törekszik ismeretanyaguk, a rendelkezésükre álló formakészlet körvonalazására (nem feledkezik meg például arról, hogy „egy laikus sem fért hozzá a teológiai tudományosság központjában keletkezett kéziratok képi díszítéséhez”). Gerát kompetenciáját mi sem bizonyítja jobban, mint rendszeres és hasznos ikonográfiai kézikönyvecskéje a szlovákiai középkori művészet ábrázolásairól.³ Hasonló rendszeres áttekintésre (eltekintve a különféle kötetek ikonográfiai mutatóitól) magyarul csak Weh-

3 ■ *Stredoveké obrazové témy na Slovensku. Osoby a príbehy. Veda. Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied. Bratislava, 2001.*

4 ■ *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei. Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky. VDG, Weimar, 2002.*

5 ■ Vö. Juan Cabello: *A tari Szent Mihály-templom és udvarház. Tanulmányok.* (Művészettörténeti füzetek 22), Akadémiai, Bp., 1993, különösen Wehli Tünde tanulmányát.

6 ■ Tóth Sándor: Kaschau, Elisabethkirche, von der Westfassade her betrachtet. *Művészettörténeti Értesítő*, 42 (1993) 113–139. old.

7 ■ Juraj Žary: *Dvojľod'ové kostoly na Spiši.* Bratislava, 1986.

8 ■ Különösen: Menší severný portál bratislavského dómu a jeho sochárska výzdoba. *Ars*, 1991.

9 ■ A dimenziómeghatározás Matthew Palmer leleménye: A Tendentious Plan. Towards an Understanding of St. Michael's. Kolozsvár/Cluj-Napoca. *Acta Historiae Artium*, XL (1998).

li Tünde tett kísérletet a *Magyarországi művészet 1300–1470 körül* c. kötetben. Ezért volna szükséges és üdvös ennek a munkának legalább magyarra fordítása – s még inkább szempontjainak az egész középkori országterületre való kiterjesztése.

A festészeti kultúrát érintő másik nagy jelentőségű kezdeményezés a Dušan Buran 1992-es pozsonyi disszertációjának – nagyrészt németországi ösztöndíjas tanulmányoknak és kutatásoknak köszönhető – továbbfejlesztéséből keletkezett monográfia az 1400 körüli szlovákiai falfestészet főműveiről, szellemi és művelődési hátterükről és gyökereikről a népszerű hitbuzgalmi írárok szöveg- és képvilágában.⁴ Középpontjában a nagyrészt még Storno Ferenc által erősen restaurált lőcsei Szent Jakab-plébániatemplom és az 1970-es években való feltárásuk után restaurálási vizsgatagságoktól ugyancsak nem teljesen megkímélt 1415-ös póniki – és persze, a lipitói Ludrova plébániatemplomának szentélyét díszítő – falképek állnak. Általános művelődéstörténeti jelentőségükre álljon itt csupán egyetlen példa. Pónikban a diadalíven a Buran által tulajdonképpen „votívképként” leírt jelenet olyan átkelést ábrázol a pokol torka fölött, amely a – végső soron – dantei ihletésű képzeteknek az írországi pokoljárók, Krizsafán fia György és Tari Lőrinc beszámolóiban található hagyományára megy vissza. Ahhoz, hogy a nagyjából a póniki feltárásokkal párhuzamosan, a tari plébániatemplomban feltárt, éppen Tari Lőrinc időszakából származó, csekély töredékből⁵ hasonló kultúrára következtesen, a művészettörténésznek legalább akkora hitre van szüksége, amilyent a Zsigmond-kori udvari lovag a lélek halhatatlanságát illető kételyeivel szemben Szent Patrik purgatóriumában igyekezett meríteni. Az itt tárgyalt és nagyrészt csehországi mintaképek – stiláris tekintetben is érvényesülő – hatásával kapcsolatba hozott jelenségekről és újabb irodalmukról Milan Togner *A szakrális monumentális festészet kiteljesedése 1400 táján* címmel adott rezümét a tanulmánykötetben – tehát mindenestre más kontextust keresve számukra, mint amelyet monográfiájában Buran igazolt. Ezt fejezi ki a szerző pánitalisztikus hajlamainak az a megnyilvánulása is, hogy a csetneki falképek esetében ismét (régebbi) olasz mintaképeket (Andrea Pisano, Alberto Arnoldi!) tételez fel.

A falfestészet emlékeinek értékelésében egyaránt szóhoz jutott a hagyományos, az általános stílustörténeti tendenciák érvényesülését kereső, illetve az újabb, a kor eszmei áramlatainak hordozóit és terjedését kutató metodika. Hasonló értelmezésbeli eltérések, iskola- és generációs különbségek nyomai annak számára is izgalmassá teszik a tanulmánykötet olvasását, aki a mai művészettörténeti problematika jeleit keresi benne. E recenzió íróját is önrevízióra készítette a szerkesztők által rá osztott feladat (*A XV. század első felének építésze a Szepességben és Kelet-Szlovákiában. A kassai Szent Erzsébet-templom*). A keleti Felvidék gótikus építészeti emlékeinek áttekintése szükségszerűen felvetette e szlovákiai országrész

belső összefüggésének kérdését, az egykori művészet-földrajzi régió történeti definíciójának felülvizsgálatát. Kitűnt, hogy módosításra szorul a ma Kelet-Szlovákiának nevezett régió dominánsan városi, polgári jellegéről kialakított művészettörténeti kép, mivel hiányzik belőle a Zsigmond-korban vezető arisztokrata családok (a Bebekék, Perényiek, Rozgonyiak, Pálócziak stb.) művészeti tevékenysége. Birtokközpontjaik, építkezéseik és megrendeléseik színhelyei a mai Szlovákia déli szegélyén vagy a mai Észak-Magyarországon csoportosulnak, s általában kisebb eséllyel maradtak fenn, mint a városi emlékek. Nélkülük azonban sem a városi művészet valóságos szociális helyzetét, sem e központok hatókörzetét nem lehet reálisan értékelni. Ez a felismerés az elzárkózó nemzeti művészettörténeti szempontok feladását sürgeti. A másik, szükségessé vált revízió a kassai Szent Erzsébet-templom építéstörténetét érinti. A hatvanas években némi kutatói kurázi kellett ahhoz, hogy az addig általában XVI. század elejének tekintett késő gótikus szentély építését 1460 tájára tegyék, s ehhez kidolgozzuk a stíluskritikai alapokat. Mindehhez két kérdésben meglehetősen körmönfont érvelésre volt szükség. Egyrészt retrospektív, a várost támogató király emlékének megörökítésére vonatkozó szándékot véltünk felfedezni a szentélyboltozatra festett Zsigmond-címerekben; másrészt a szentély építkezései (s a bécsi tanultságú István mester párhuzamos működése) során két különböző művészi irányzat egyidejű kassai jelenlétére következtettünk. Időközben a szentély túl késői datálását is kritika érte: mindenekelőtt Tóth Sándor utalt arra, hogy sem koncepciója, sem részletképzése nem idegen a legkorábbinak feltételezett épületrészekről.⁶ A tanulmánykötetben közölt újabb álláspontunk szerint a szentélyrész már 1440 előtt felépült, s lényegében bajor-landshuti művészeti kapcsolatokra vall, melyek jelei lényegében egyidejűek a forrásvidék tendenciáival. Erről azért érdemes itt is beszámolni, mert kevésbé valószínű a szlovákra fordított szöveg gyors terjedése. Kassa és építőműhelye a városfejlődés XV. század eleji hatalmas fellendülésétől nem független lokális központképződés egyik paradigmájaként került a kötetbe.

A szerzőket kedves szereposztási ötletekkel animáló szerkesztők a másik paradigmátikus esetet, a pozsonyi Szent Márton-dóm építészetének és szobrászatának bemutatását arra a Juraj Žáryra bízták, aki persze a szepességi építészettörténetnek is megkerülhetetlen tekintélye,⁷ de az utóbbi években különösen elmélyült tanulmányokkal járult hozzá nemcsak a pozsonyi dóm északi kapuzata – eddig sok felületes megállapítástól terhelt – helyének a tisztázásához,⁸ hanem minden bizonnyal általában a XIV. századi magyarországi szobrászat történetéhez is. Munkájából a nagyszabású, több generációt foglalkoztató, a Magyarországon megszokott – európai mértékkel „kisebb közép”⁹ – nagyságú városi vállalkozásokat meghaladó munkák központképző szerepére derül fény. Mint minden hasonló kutatás esetében, itt is

felmerül azonban a kérdés: reális-e egy épületet felbontani egymást majdnem egy évszázadon át követő építési és stílusperiódusok sorozatává? Mindeközben mi állt és mit használtak istentiszteletre? Az építéstörténeti analízis sokszor bizony hatásosabb dekonstrukció, mint amit bármely posztmodern szándék követelhetne! E ponton nagyon hiányzik – különösen a Buda számára támpontokat és párhuzamokat kereső magyar olvasó számára – Zsigmond pozsonyi várépítkezésének és hatásának bemutatása, ennek melőzése nehezen érhető.

A szlovákiai gótika első fejezeteit Milena Bartlová összefoglaló áttekintése zárja az 1400–1470 közötti szobrászatról és táblaképfestészetről. E fejezet anyaga nemcsak töredékes, hanem nagyrészt eredeti kontextusát is elvesztette. Ezért szükségszerűen valamilyen egységes rendező elvet igényel, amely nem lehet valamilyen „fejlődés”, mivel a ránk maradt töredékek eleve lokális különbségekről, minőségbeli eltérésekről, helyi produkcióról és importról tanúskodnak. Bartlová megállapítja, hogy „a középkori Szlovákiának nem volt egyetlen kulturális centruma”, bátran általánosítható: a középkori magyarországi művészet történetének mai felfogásában is eljutottunk az országos (budai, fővárosi) centrum „kisugárzásának” modelljétől a regionális művészeti kultúrák bonyolult struktúrájának elképzeléséhez. Ebben az értelemben pontos az a művészettörténelmi jellemzés, hogy a középkori Szlovákia nagyrészt „a tágabb értelemben vett Duna-menti régióhoz, a preindusztriális Európa kulcsfontosságú kulturális egységéhez” tartozott, eltekintve „a Szepesség és Sáros időnkénti lengyelországi, Visztula-völgyi orientációjától”.

Az egyes emlékek megítélésében olykor meglepő ítéletekkel is találkozunk. A lány stílusú importművek (a nagyszombati *Szent Ilona*-, a bártfai és a pozsonyi *Pietà*-szobrok, a körmöcbányai töredékek) esetében inkább csak szakirodalmi hagyomány a csehországi eredet minden kétség nélküli feltevése. A körmöcbányai töredékek esetében legalábbis megfontolandó a budai Zsigmond-kori leletekkel való rokonság, tehát az ausztriai stíluskapcsolat, mint ahogy a rájuk vonatkozó katalógustételben mérlegelt számtalan ikonográfiai lehetőség is elférhetett akár egyetlen *Olajfák hegye* kompozícióban. Kolozsvári Tamás garamszentbenedeki oltára éppoly méltán számít a budai központból származó legjelentősebb műnek, amilyen joggal tekinthető a cseh kapcsolatok egyik legkvalitásosabb tanújának is. Meglepő viszont a kislomnici *Madonna* s a dénesfalvi *Mária Magdolna* budai eredetének feltételezése. Problematikus a lány stílusból a késő gótikába való átmenet helyi jellegének vagy külső forrásainak kérdése. Sajnálattal kell tudomásul vennünk, hogy egy jelentős kulcsemlekként, a mateóci *Szent István- és Imre-főoltár* mai állapotában már nem tekinthető középkori műnek. Ugyanakkor a különböző irányokból érkező impulzusok, a lengyelországi, sziléziai kapcsolatok és Hans Multscher művészetének recepciója mellett a nagy stílusátmenet

korszakát gazdagítja és Nürnberg jelentőségét hangsúlyozza a csütörtökhelyi *Mária halála* oltártábla. Bartlová emlékstatisztikával is próbálkozott: becslése szerint a XV. század első két harmadának hagyatéka az egykor létezett alkotások 10 százalékára becsülhető (hozzátehetjük, hogy ez egyben a középkori Magyarország területéről e korból fennmaradt szobrok és festmények túlnyomó többsége!).

A gótikus művészetről szóló első három fejezet mintegy előkészítője a velük azonos terjedelmű negyediknek, amely – mint tulajdonképpeni kiteljesedést – a késő gótikát tárgyalja. Ez az a korszak, amelynek emléktanyája felváltotta a gótikus művészet korábbi korszakainak műveit, s amelynek művészete a középkor hagyatékaként fennmaradt. Ehhez természetesen a középkor utáni idők viszonyaira is szükség volt: háborús pusztításoktól, a reformáció képrombolásától s egyben a katolikus barokk modernizációtól is mentes környezetre. Mindez nem áll a mai Szlovákia egész területére, s földrajzi eloszlása is egyenetlen. Ez az egyik oka annak, hogy az utolsó, egyben fő fejezet erősen Szepesség-centrikus. A Szepesség mint a szlovákiai gótika ideális tája válik a könyv súlypontjává. Ennek természetesen megvannak a messze, a művészettörténet-írás XIX. századi kezdeteiig visszanyúló előzményei és gazdag szakirodalmi előfeltételei. Egy recenzió kereteit messze meghaladná a munkában kifejtett – és a különböző szerzők párhuzamos ábrázolásában is eltérő hangsúlyokkal tárgyalt – vélemények és értelmezések részletes ismertetése, így csak néhány fontos kérdéscsoportra térünk ki.

Az egyik, történeti szempontból is lényeges kérdés a csütörtökhelyi Szent László-plébániatemplom déli („Zápolyai”) kápolnájára vonatkozik. A Tucher-oltár mesterének tulajdonított, a restaurálás után eredeti minőségében tündöklő, kiváló kép – valószínűleg faragott felső lezárásával együtt –, amelyből a Mária lelkét ölében tartó Krisztus szobra a kassai Východoslovenské Muzeumba került – minden jel szerint elkészülése óta a kápolnát díszíti. XV. század közepi keletkezését támasztja alá az a régóta ismert tény is, hogy a kápolna Hanns Puchspaum körében készült tervei ugyanerre az időre tehetőek. Zápolyai Imre 1464-től volt szepesi gróf, István pedig 1473-ban lett helytartó. Az építéstörténeti irodalom a régebbi tervek felhasználásával és Zápolyai István helytartóságával igyekezett magyarázni az építészeti importnak ezt a különös esetét, nem találva azonban magyarázatot arra, miért a szepeshelyi prépostságban (főoltárának felszentelése: 1478) temették el mindkét Zápolyait (Imre † 1487, István † 1499). Így merült fel a csütörtökhelyi és a szepeshelyi kápolna közötti viszony kérdése is. Minderről mint nyitott kérdésekről esik szó az építészet történetét áttekintő tanulmányban (Marosi Ernő: *Későgótikus építőtevékenység a kelet-szlovákiai városokban, építőmesterek és építte-*

tők). Megjelennek azonban egy eltérő megoldás elemei is,¹⁰ mindenekelőtt annak a felismerésnek alapján, hogy a csütörtökhelyi kápolna szentélyének boltozati zárókövén oroszlános Thurzó-címer van, míg Zápolyai-címer egyedül a kápolna karzati mellvédjén. Főként ez a heraldikai érv támasztja alá azt a hipotézist, hogy a bethlenfalvi Thurzó család őseinek, Mártonnak († 1458) volt szerepe mind a kápolna alapításában, mind berendezésében. Egyelőre kevésbé tisztázott annak a pénzügyletnek a jelentősége, amelynek során a lőcsei Thurzó Márton 1492-ben a kassai tanácstól évi összeg fizetését követelte a csütörtökhelyi Szent László-kápolna számára. A városi könyvekből ugyanis kiderül, hogy 1492–93-ban más kassai polgárok is részt vettek ebben az üzletben. A csütörtökhelyi datálási kérdések várható megoldásánál még fontosabb azonban, hogy már a felvidéki késő gótika kezdeteikor tapasztalható annak a – szomszédos lengyel területekre, Sziléziára is kiterjedő – tőkés (előbb Thurzó, majd Fugger) vállalkozásnak a meghatározó szerepe, amely minden bizonnyal a stílárius orientációt is befolyásolta.

Ezekből a gazdaság- és társadalomtörténeti megfontolásokból egyéb, művésztföldrajzi megfontolások is következnek. A kötetben – méltán – a késő középkori Európa művészetének egyik kivételes teljességű emlékezervátuma, a Szepesség játssza a vezető szerepet. Kérdés, hogy ez a vezető szerep milyen mértékben tekinthető mai optikai csalódásnak. A korai kapitalista tőke magyarországi megjelenésében bizonyosan nem a Szepesség és Sáros lengyelországi kapcsolatai, nem is annyira Kassa, hanem mindenekelőtt a bányavárosok jelentették a legnagyobb vonzerőt, s alkották a súlypontot. Erről az építészettörténet meglehetősen pontossággal számolhat be. Valóban: a keleti Felvidék városainak késő gótikus építészetét nem jellemzik nagy, új vállalkozások, hanem olyan, közepszerű helyi mesterek kiterjedt befolyása, mint amilyen Johannes Brenngyssen volt. Ezzel szemben – s ezt kimutatja Juraj Žárý áttekintése (*A későgótikus boltozás művészete: a közép-szlovákiai bányavárosok szakrális építésze*) – a bányavárosi környezetben inkább érvényesülnek a késő gótikus építészet nemzetközi kapcsolatai. Ehhez a belátáshoz mindenekelőtt a Selmezbányára vonatkozó új ismeretek segítenek (a Szent Katalin-templom restaurálása során ennek a jelentős, 1500 körüli vállalkozásnak egészéről szerzett tapasztalatok; nem utolsósorban az MS mesterre vonatkozó magyar kutatási eredmények is!). A Besztercebánya viszonyaira, építkezéseire s a donációjukban részt vevő polgári szereplőkre vonatkozó források kritikájában igen jelentős – s helyenként korrekciókkal is szolgál – Endrődi Gábor tanulmánya.

10 ■ Vö.: Mária Novotná – Anna Svetková: Smrt' Panny Márie. Tabuľová mal'ba zo Spišského Štvrtku. *Ars* 2002)

11 ■ A teljes összefüggés bemutatása Papp Szilárd most megjelent, 2002-ben megvédett disszertációjában olvasható: *A királyi udvar építkezései Magyarországon 1480–1515*. Bp., Balassi, 2005.

Ugyancsak magyar kutató, Papp Szilárd vizsgálatai járultak hozzá a (hagyományosan Corvin János nevével kapcsolatba hozott) udvari igények megvalósítási mechanizmusának ismeretéhez az okolicsnói ferences templom esetében (csak a katalógusrészben).¹¹

Bizonyos, hogy a Felvidék késő középkori művészete éppoly kevésbé volt egyközpontú, mint a megelőző korszakoké, s nehezen bizonyítható minden művészi érték és újítás szépségségi forrása. Ebben a tekintetben a stíluskritikai módszer nem ad biztos kritériumokat, mert eleve csak a meglévőből indulhat ki, s hajlamos arra, hogy a töredékesebb emlékmagyagot a jobban ismertekhez rendelje. Igazán nagy művészi teljesítményei alapján a bányavárosi művészet éppoly kevésbé tekinthető minden további megfontolás nélkül szépségségi tendenciák letéteményesének, mint Kassa vagy Szlovákia déli szegélyének művésze – nem is szólva a közeli magyarországi központok, például Eger totális pusztulásáról (a művészettörténet sajátos módon e hatalmas egyházmegye központjával soha nem számol, mindig csak az exempt városi egyházi szervezetek szempontjából jelentős Esztergomról van szó!).

A művésztföldrajzi (re)konstrukció módszertani problémái sorában a veszteségekből eredő bizonytalansági tényező felemlítése azért is fontos, mert a központkeresés nagyon jelentős szerepet játszik a vállalkozásban. A késő gótika újraértékelésének nyilvánvalóan programszerű, sok tekintetben a szerkesztői szereposztás által kijelölt határokat is átszelő tanulmányát Jiri Fajt írta, utalva arra a Szepességről készülő monográfiára, amelyet Robert Suckaléval együtt készül kiadni. Ezért nem túlzás egy művészettörténeti koncepció jelszavát felismerni nagy lélegzetű és ívű tanulmánya címében (*Az udvar és a város között. A festészet a Szepességben 1500 körül és a Zápolyaiak mágnáscsaládja*). A cím a művészet társadalomtörténetének egyik alapproblémájára vonatkozik, arra a kérdésre, lehetséges-e nagy művészet a hatalom támasza nélkül. Martin Warnke az udvari művészekről írott nagymonográfiájában bizonyította egyrészt azt, hogy a tulajdonképpeni udvar előfeltétele és háttérzuga a város, másrészt azt, hogy az alkotói szabadság léggörét viszont az udvar teremtheti meg. Az egész magyarországi művészettörténet egyik súlyos problémája az „udvarhiány” – vagy az udvari teljesítmények elpusztulása miatt, a kölcsönös kapcsolatok kimutathatatlansága okán, vagy azért, mert a művészettörténet-írás az udvart túlságosan az uralkodó személyes elhatározásától (ízlésétől) függő, önálló produkciós központként képzelé el. A királyi városokban mindig is nagy, e városok jogi státusát kifejező szerepet játszott a királyi jelenlét. Ez magától értetődő városi érdek volt. Nem egyszerű viszont azt eldönteni, vajon visszavezethető-e tényleges donatori kezdeményezésre minden olyan megnyilvánulás, amely a királyra mint birtokosra és mint (a városok szabad plébánosválasztási joga keretében) végső soron kegyúrta utal. Ugyancsak óvatos megítélést igényel-

nek a vélhető finanszírozási műveletek, mert például az udvari szolgálatban foglalkoztatott mestereknek a városok adója terhére való kifizetések (különösen Zsigmond gyakorlatában) nemegyszer csak utalványozási manőverek, s viszont: a városi tanácsok szüntelenül adókedvezményt, adományokat, kötelezettségek elengedését szorgalmazó politikája számára is mindig kéznél voltak támogatást érdemlő közcélok.

A királyi vagy az országcímer épületeken vagy berendezési tárgyakon önmagában legfeljebb a szabad királyi városi rangra emlékeztető jelzés. Ennél és az uralkodó (adott esetben az uralkodó pár) személyével történő időmeghatározásnál aligha tulajdonítható több és konkrétabb közlés például a két címernek a lőcsei *Vir dolorum* oltár predelláján. Pontosan ezt közli (és nem a donációra utal) feliratuk is. Hogy ugyan csak a Szent Jakab-templomban a *Havas Mária* oltárát 1496-ban Lőcse városában a királyi kincstár „finanszírozta” volna, mégpedig a Jagellók két évvel korábbi királytalálkozójának megörökítésére, az inkább szépírók tollára kívánczó elgondolás. Bonyolultabb a reprezentatív címersorozatok kérdése. Ezek sorában például a kassai dóm szentségházának vasrácsain található, legvalószínűbben az 1471-es politikai szituációnak megfelelő országos méltóságsort reprezentáló címersorozat említve sincs a kötetben. Ennél is nagyra törőbb, mert az uralkodói címereket nemzetközi perspektívába helyezi, a bártfai stallum hátfalának címersorozata. Az 1483-ban készített, többször áthelyezett, majd a megmaradt részletekből a budapesti Nemzeti Múzeumban összeállított dorsalén ma Mátyás és Beatrix címerein kívül svéd, norvég, cseh, magyar, spanyol, angol, ciprusi, portugál, aragóniai, szicíliai, francia és dán királyi címerek láthatók. Összeállításuknak nehéz más értelmét keresni, mint azt, hogy ez „a földkerekség”, „egész Európa”. Alighanem hasonló lehet a magyarázata az 1478-as templomszentelés idején valószínűleg már elkészült szepeshelyi főoltár szent-sorozatának, ahol a címerrel is jelzett magyar királyok, Szent István, Imre és László hármásával szemben (az újabb meghatározás szerint, ugyan csak pontosan differenciált címerekkel) Osvald, Toulouse-i Szent Lajos és (IX.) Szent Lajos király áll. Osvald jelenlétét még viszonylag könnyű lenne közép-európai kultuszának ausztriai súlypontjával és Mátyás politikai ambícióival magyarázni, a másik két szent esetében azonban ez a módszer nem működik – valószínűbb a három másik nagy dinasztíára való utalás (vö. a régebbi francia liliomos pajzs: Capeting és az újabb, a „semé”: Valois – Anjou [?] megkülönböztetése) szándéka. Osvald volt már Edward,¹² sőt Vayer Lajos tisztázó tanulmányáig,¹³ Szilágyi Erzsébet is. Most Jiří Fajt – utalva egy tisztázatlan heraldikai kérdésre, a Hunyadiak hollójának esetleges összefüggésére Osvald legendás eredetű attribútumával – a szepeshelyi figurát rejtett Mátyás-portrétként tárgyalja, mert a festő a Corvinus-származtatás humanista fikcióját követve „Szent Osvaldot a hollóval magának Mátyás magyar királynak az allegóriájává

változtatta, akire a szent ifjú alakja is emlékeztet”. Sikeres rátalálás a kitűnő, de amily szellemes, éppoly bizonyíthatatlan ötleteknek a magyar ikonográfiai kutatások által szerencsésen elhagyott romantikus útjára! Természetesen nem érv ez az udvari stíluseredet ezzel bizonyítani vélt hipotézise mellett. Ugyanebben az értelemben vagyunk kénytelenek kétségbe vonni annak a szép ívű fejtegetésnek a megalapozottságát is, amely szerint Szepeshelyen „a királyi hatalom reprezentatív allegóriájával” van dolgunk, míg ugyanebben az időben a kassai Szent Erzsébet-főoltár „az udvari miliő narratív színrevitele”. Ugyanebben az értelemben az sem állítható, hogy „a pozsonyi Szent Márton-dóm főoltára vitathatatlanul Corvin-alapítású”, még ha Fajt vitába száll is a rajta volt Mátyás- és Beatrix-címereknek csak kronológiai dokumentumszerepet tulajdonító szerzőkkel. Endrődi Gábor nemcsak a galgóci *Jézus születése*-reliefnek a pozsonyi dóm főoltárából való származását bizonyította, hanem azt is bemutatta, hogy milyen szerepet kapott utólag az Erdődy család Mátyás-kultuszában.¹⁴ Mátyás-donációként való elképzelésének egyedül ebben a családtörténeti reprezentációs kontextusban van értelme.

Az eddigiekből is kitűnik, hogy a kötet tanulmá-

12 ■ Radocsay Dénes: *A középkori Magyarország táblaképei*. Akadémiai, Bp., 1955. 437. old.

13 ■ Vayer Lajos: Angol király képe a pesti Vigadón. Adalék Alexy Károly oeuvre-jéhez. *Budapest*, 1947. III. szám; uő: Angol király képe a pesti Vigadón. Bp., 1988, 216–218. old.

14 ■ Endrődi Gábor: Fejezetek a „galgóci betlehem” történetéből. *Művészettörténeti Értesítő*, 47 (1998) és Kapitoly z dejin hlohoveckého reliefu Narodenia Krista. In: *Galéria 2001. Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*. Bratislava, 2001.

15 ■ Divald Kornél: *Szepes vármegye művészeti emlékei*. I–III. Bp., 1906.; uő: *Budapest művészete a török hódoltság előtt*. Bp., é. n. (1903). Ujabbban: *A „szentek fuvarosa”. Divald Kornél felső-magyarországi topográfiája és fényképei 1900–1919*. Szerk. Bardoly István. Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Bp., 1999.; vö. recenzióit: Mikó Árpád: *Művészettörténeti Értesítő*, 50 (2001), 351–352. old.; Endrődi Gábor: *Ars Hungarica*, 2001. 2. szám. 357–408. old.

16 ■ Oskar Schürer, Erich Wiese: *Deutsche Kunst in der Zips*. Brünn–Wien–Leipzig, 1938. Vö.: Dušan Buran: Oskar Schürer und Erich Wiese zu Meister Paul von Leutschau. Inhalt – Rhetorik – Kontext. *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*. Hrsg. Robert Born, Alena Janatková, Adam S. Labuda, Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 1. Berlin, 2004. 396–408. old.

17 ■ Radocsay: *i. m.* Uő: *A középkori Magyarország faszobrai*. Akadémiai, Bp., 1967.

18 ■ Karol Vaculik: *Dvanást' storočí výtvarného umenia na Slovensku*. Bevezető tanulmány. Katalógus, Slovenská národná galéria, Bratislava, é. n. (1967); vö. uő: *Dvanást' storočí, Vlastivedný časopis*, XVI. 1 (1967) 5.

19 ■ Gyöngyi Török: Zu Fragen der skulpturalen Ausstattung des Altars der hl. Elisabeth in Kaschau. In: *Flügelaltäre des späten Mittelalters*. Hrsg. Hartmut Krohn, Eike Oellermann. Berlin, 1992. 157–166. old.; uő: Zur Problematik des stilistischen Werdens der Skulpturen des Kaschauer Elisabethaltars. In: *Der Meister des Kefermarkter Altars. Die Ergebnisse des Linzer Symposiums*. Hrsg. Lothar Schultes, Linz, 1993. 103–106. old.

20 ■ Erről: Takács Imre: A budapesti Eligius-táblakép: a bécsi későgotikus festészet ismeretlen emléke. In: *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*. Bp., 1991. 85–92. old.

21 ■ Der Maler Johannes Siebenbürger (um 1440–1483) als Vermittler Nürnberger Kunst nach Ostmitteleuropa. In: *Die Länder der Böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526)*. Kunst – Kultur – Geschichte. Ostfildern, 2004. 363–384. old.

nyai meglehetősen eltérő megközelítésmódokat, módszertani koncepciókat képviselnek. A metodológiai javaslatoknak – vagy kínálnak – ez a változatosága teszi érdekes olvasmánnyá, olykor ugyanazon tárgyak különböző megközelítésmódjainak összevetésére alkalmas példatárrá. Itt kap értelmet az elhunyt Anton Glatz emlékének szentelt dedikáció: a Szlovák Nemzeti Galériának ez a kiváló és rendkívüli szorgalmú vezető kutatója teremtett utóljára szakakadémikusokba és átfogó tanulmányokban modern képet a felvidéki szlovákiai művészet stílusjelenségeiről és mestereiről. Glatz legjelentősebb vitapartnere, ugyancsak a hagyományos stíluskritikai megközelítésre alapozott műértés képviselője, Végh János szerencsére igen nagy szerepet játszik a kötetben, olyan összefoglalást nyújtva, amely nemcsak a magyar gyűjteményekben őrzött kulcsemlékek beható ismeretén alapul, hanem sok tekintetben kárpótol a magyar nyelvű szakirodalomban is régóta esedékes (s a magyarországi művészettörténet tervezett III. kötetével együtt magára várható) összefoglalás késéséért is. Végh mellett számos részletkérdés specialistái járultak hozzá a kötethez a késő gótika modern nemzetközi kutatásának aktuális kérdéseire igazodó tanulmányokkal. A cseh Fajt azzal az igénnyel lép fel, hogy – túllépve a nagyon alapos ismeretek és olykor kiváló invenciók alapján tárgyalt stíluskritikai kérdéseken – szintézist alkosson. Kétféle értelemben is: egyrészt egy szepességi központú művészetföldrajzi regionális egység (melynek egybeesése Szlovákia mai területével szerencsére nincs explicit formában kifejtve) konstrukciójával, másrészt az annak tulajdonított kreatív stílustörténeti hely azonosításával. A történeti konstrukciók ambícióiról a művészettörténet-írás természetesen soha nem mondhat le. Ugyanakkor mindig az empiriától a konstrukcióig vezető lépés, így a többé-kevésbé hipotetikusan felismert egyéni stílusból a stílustörténetre következtetés a legkockázatosabb művelet. A legnagyobb kockázatot éppen a szintézisteremtésben elengedhetetlen metodikai *salto mortale* jelenti. Figyelmeztető tény, hogy az ezúttal túlhaladott megelőző szintézisekben (Divald Szepes vármege-, illetve Pest-Budát tükröző Felsőmagyarország-konstrukciójában,¹⁵ Schürer és Wiese szepességi német művészetelgondolásában,¹⁶ Radocsay korrekt és szenttelen iskola-klasszifikációiban,¹⁷ „a szlovák művészet tizenkét évszázada” vágyálmában¹⁸) a műértés lecsapódott eredményeinek hatalmas tömege mellett a mai olvasó mindenekelőtt a szintézisteremtéshez szükséges ideológiai kötőanyagot érzékeli.

A tanulmánykötetnek mint metodológiai seregszemlének kétségtelenül nagy súlyt kölcsönöz a jelenkori középkorkutatás egyik vitathatatlan tekintélyének, Robert Suckale professzornak a részvétele. Tanulmánya a kassai *Szent Erzsébet*-főoltárról az általa képviselt, a személyes tudást és ízlést a stíluskritikai ítéletből nem kiküszöbölő stílustörténeti metodika jelentős eredménye, a különböző szálakon futó kutatások összefoglalása. A tanulmány a festett táblákra szo-

ritkozik ugyan, de teljes összhangban áll a szobrászati díszre vonatkozó kutatások egyre egybehangzóbb eredményeivel. Ezeket a kötetben Kaliopi Chamoni-kolasová foglalta össze (*Nicolaus Gerhaert [ezt a formát használja a németalföldi származású mester esetében indokoltabb „Gerhaerts” változat helyett] oeuvre-jének recepciója Szlovákiában a XV. század utolsó harmadában*), nem utolsósorban Török Gyöngyi publikációival¹⁹ összhangban. A főcsapásnak felismert és bemutatott Gerhaerts-recepció mellel – mivel ismét közös nevezőt talál az egykor éppen a kassai iskolához sorolt galgóci „*Betlehem*” s a *Szent Erzsébet*-főoltár számára – visszahoz egy Endrődi Gábor által elvetett stílustörténeti ítéletet. A mai felfogás lényege úgy summázható, hogy a kassai főoltár szobrászatában meghatározó szerepe Nicolaus Gerhaerts egy Ausztriában (legvalószínűbb, hogy a bécsi Hofburgkapelle bizonyos szobrain) dolgozó követőjének volt. Ennek felel meg Suckalénak az az ítélete, hogy az oltár Szent Erzsébet-ciklusában meghatározó jelentőségűek a bécsi Schottenstiftől elnevezett mester környezetéből eredő stíluskapcsolatok. A kétségtelen főmestertől, a Szent Erzsébet-ciklus festőjétől Suckale két, ugyanezen az oltáron kibontakozó jelentős festői munkát különböztet meg: a passióciklusban meghatározó szerepet tulajdonítva egy mesternek, aki leginkább a nysai Szent Jakab-oltár festőjéhez áll közel, és a boroszlói Borbála-oltárhoz közeli stílust képvisel; a Mária élete ciklusban pedig a főmester egy talán ugyancsak sziléziai eredetű segédjének. Suckale koncepciójának igen messzire mutató eleme a németalföldi realizmus recepciótörténetének vizsgálata a tágabb közép-európai környezetben – Boroszlóban, Krakkóban (itt Nikolaj Haberscharck művészetében), illetve ebben Nürnberg (mindenekelőtt a Boroszló számára is dolgozó Hans Pleydenwurff) meghatározó szerepe. Ebben az összefüggésben különösen fontos szerepet kapott a bécsi Schottenstift mester magyarországi vonatkozásainak kérdése. Több mint véletlen egybeesés az erdélyi medgyesi főoltár passiótábláinak stílári közelsége a bécsi skót bencések passiósorozatához s az a tény, hogy a bécsi kör név szerint ismert alakját Johannes Siebenbürgernek hívták.²⁰ Suckale a pozsonyi kötetel párhuzamosan közölt tanulmányában és ugyanerről 2004-ben Budapesten tartott előadásában²¹ tárgyalta a bécsi Schottenstift mester és a nürnbergi Hans Pleydenwurff közötti összefüggéseket. Nyilvánvaló, hogy a valamennyi közép-európai művészettörténet-írásban, így a magyarországiban is a késő gótika 1470 körüli eredetét tekintve központi jelentőségű németalföldi hatások kérdéséről van szó. Suckale a recepció korszerű (Rogier van der Weyden, Dirk Bouts) orientációja mellett hangsúlyozza az archaizmus (Robert Campin) meglétét is. Kétségtelen, hogy ebbe a kontextusba tartozik a kassai főoltár realizmusa is. Az udvari pompa, környezet, ruházat, kelmék realizmusát Suckale téziseinek szellemében mint egyszerre az udvari vonzalmak és a kereskedő-polgári szakismeretek tanúságát mutatta be újabban Ivan Ge-

rát.²² Suckale az Erzsébet-ciklus jeleneteinek megválasztásában és helyük kijelölésében, valamint a két szárny közötti megfelelésekben olyan koncepciót keres, amely (a Zsigmond-portré azonosítása, a keresztshadjarat-gondolat XV. századi aktualitása, a magyar királyi reprezentáció elemeinek hangsúlya Erzsébet élettörténetében) szemléletes érvekkel támogatná tézisé: „a kor legfontosabb és leggazdagabb oltára” Mátyás, „a korai abszolutista király” és „a burgundi herceggel egyenrangú, nagyvonalú mecénás” donációja. Itt emlékeztetni kell arra, hogy Henszlmann már 1847-ben ugyanerről volt meggyőződve: ő Szent Erzsébet születésének jelenetén Mátyás-portrét vélt felismerni, s ugyanott Wolgemut-arcképet is.

Röviden megemlítendőek más, a művészettörténeti összképet érintő, a jelenkori művészettörténet-írás problematikájában hangsúlyos kérdések, köztük a Gerhaerts-stílus mint a késő gótikus művészeti első, legfontosabb mintaképe. A meglepő javaslatok közé tartozik a pozsonyi dóm főoltára mellett egy másik, egyenrangú pozsonyi munka feltételezése is (azzal a hipotézissel, hogy a magyarbéli *Annunciáció* esetleg a pozsonyi ferenceseknél egykor álló oltárhoz tartozott volna). A most eluralkodó Nicolaus Gerhaerts-hipotézisekkel szemben egyedül Végh János emlékeztet a megelőző generáció vezető ulmi mesterének, Hans Multschernek a jelentőségére, a lőcsei Vir dolorum-oltár és a garamszentbenedeki főoltár szobrai közötti viszony tisztázása kapcsán.²³ A Szepesség-központú átfogó régió feltevésével szemben más regionális egységek körvonalazására is törekszik, akárcsak Endrődi Gábor tanulmánya Besztercebánya szobrászataráról (*A XV–XVI. század fordulója szobrászatarának néhány aspektusa Besztercebányán és környékén*). A bányavárosi környezet festészetének fő tendenciáiról – beleértve az MS mesterre vonatkozó kutatás helyzetét az 1997-es budapesti kiállítás óta – Martin Šugár referál. Különösen itt érezhető, hogy Szlovákia késő középkori művészeti földrajzának mai képe nem a lehetséges legutolsó. Mindenesetre Evelin Wetternek az ötvösségre vonatkozó, az erdélyi párhuzamokat figyelembe vevő kutatásai tanúskodnak a regionális jelenségek másfajta kezelésének – például az emlékanyagának a centrum és periféria viszonyaiban való elhelyezése – módszertani lehetőségéről.

Nem lebecsülendő az emlékek megőrzésében megélt különbségek hatása. Az építészet, a templomi berendezési tárgyak emlékanyaga – ha egyáltalán fennmarad – mindig helyhez kötött; a kisművészetet lehet sporadikus, de szétszóródása egyenletesebb. Valószínű, hogy a lehetséges szintézis egyik fontos szempontja e különböző adottságok kiegyenlítése lehet.

Végül regisztrálásra érdemes – mert várhatóan a közeljövő művészettörténeti diskusszióinak egyik fontos, történelmi szempontból sem jelentéktelen témája lesz – Jiří Fajtnak az a javaslata is, amely a Zápolyai család XV. század végi tevékenységében (s ennek folytatásaként a Zápolyai István özvegyének, Hedvig tescheni hercegnőnek tulajdonított megbízá-

sokban) a regionális udvarképződés elemeit keresi. E tézisek egyenként alapos vizsgálatokra ösztönöznek. Ugyanakkor azonban felhívják a figyelmet az arisztokrácia életformájának (s ebben udvari luxusigényeik) hiányos ismeretére, nem utolsósorban pedig a Zápolyai család (végül királyi reprezentáció igényéhez vezető) történetére, amiről a művészettörténetnek mindeddig – a gyulafehérvári Hunyadi-síremlékekre vonatkozó újabb felismerések kivételével – alig volt mondanivalója.

A szlovák kiállítás és szintézis-teremtés az utóbbi idők egyik legjelentősebb művészettörténeti vállalkozása. Van néhány szembevetendő és a korszakot jellemző példaként (vagy éppen példaképként) említhető sajátossága. Az egyik a nemzetközi jellege, ami a nemzeti művészettörténet-írásban éppenséggel nem tekinthető általánosnak. A másik, ami e nemzetköziség ösztönzője lehetett, a legmagasabb fokú művészettörténeti diszciplináris szakszerűség igénye. A harmadik a nem feltétlen teljességre, hanem minden esetben az elérhető legnagyobb pontosságra törekvés. Mindebben az a modern művészettörténeti szándék jut érvényre, amely a művészet egyetemességének és kutatása nemzetközi normarendjének biztos tudatában a nemzetre koncentráció külön diskurzusok kizárólagossága helyett a nyitottságnak és a megközelítések elvi sokféleségének gyakorlatát valósítja meg. Az előzmények ismeretében egyik sem magától értetődő. Várhatóan ilyen lesz a közeljövő művészettörténet-írása. A szlovák gótika-kötet ennek, a közép-európai rendszerváltások utáni időszak középkorkutatásának egyik súlyos produktuma.

Érdemes legalább utalásszerűen felsorolni néhány – egyelőre minden bizonnyal csak felszíni – megfigyelést, amely ennek az újszerű jelenségnek az előzményeire vonatkozik. A kiindulópontot valószínűleg a művészettörténeti középkorkutatásnak és -oktatásnak az 1980-as évek végére kialakult, helyenként teljes hanyatlással fenyegető állapota jelentette. Emellett e téren különösen erősen éreztette hatását az elzártság a fejlődő nyugati központoktól és publikációiktól éppúgy, mint a nélkülözhetetlen, csak utazásokkal elérhe-

22 ■ Ivan Gerát: Der Elisabethzyklus am Hochaltarretabel zu Kaschau – Gegenstand der Deutungen. *Acta Historiae Artium*, XLV (2004), 243–255. old.

23 ■ Bővebb, monografikus kifejtésben: János Végh: Das Vir dolorum-Retabel in der Pfarrkirche von Leutschau, I. Teil, *Acta Historiae Artium*, XLIV (2003), 81–87. old. és II. Teil XLVI (2005), 99–125. old.

24 ■ A kutatások eddigi eredményei *Studia Jagellonica Lipsiensia* címen jelentek meg, eddig két kötetben: *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit. Die Länder der Böhmisches Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige*. Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 2002 és 2004. Mindkét kötetben számos magyar kutató is publikált tanulmányokat.

25 ■ Robert Born, Alena Janátková, Adam S. Labuda (Hrsg.): *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*. Gebr. Mann, Berlin, 2004.

tő múzeumi és műemlékismeretekről. 1990 táján hirtelen megnyílt az utazás, a külföldi tanulmányok és az ösztöndíjak lehetősége, amivel a fiatal közép-európai kutatók azonnal éltek is. Hamarosan mindenfelé – így Szlovákiában is – egy jól képzett, modern szaktudással rendelkező, széles látókörű kutatógárda jelent meg, amelyet egyetemi tapasztalatok és ismeretség, barátság is fűz szomszédos országbeli kollégákhoz. A középkori művészet történetére specializálódó fiataloknak (köztük néhány magyarnak is) hamar kedvelt képzési vagy továbbképzési helyévé vált a berlini Technische Universität művészettörténeti tanszéke. Itt a középkori művészettörténet akkori professzora hamar felismerte, milyen lehetőségeket kínálnak Közép-Európa keleti részei az európai középkorra vonatkozó ismeretek bővítésére. Részvétele különösen a Szepesség művészettörténeti újrafelfedezésében ennek az érdeklődésnek a része és eredménye.

Suckale és vele együtt a Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz szobrászati osztályának vezetője, a gótikus szárnyas oltárok történeti kutatását vezető Hartmut Krohm szinte az első pillanattól kihasználta a Németország újraegyesítésével a középkorkutatás számára is kedvezőre fordult helyzetet. Már 1992-ben elkezdődött Berlinben a mindenidőből való, a Bode Múzeumban őrzött – és mind a XIII., mind a XV. század oltárművészete központi emlékének számító – *Goldene Tafel* körül egy olyan kiállítás szervezése, ahol hosszú idő után először lehetett együtt bemutatni az addig a két Németország határa által elválasztott észak-németországi emlékeket. Suckale a rendkívül gyors előkészületet hallgatóira, egy e célra meghirdetett szeminárium résztvevőire bízta. A kiállítás nemcsak a gyors reagálás és a csoportmunka, hanem a kutató oktatás jellemző – nem egyetlen – példájaként is emlékeztet.

Ugyanebben az időben a kelet-berlini Humboldt Egyetem átszervezés alatt álló történeti tanszékeinek munkáját egy interdiszciplináris jellegű, Kelet-Európa történetével foglalkozó ideiglenes kutatóközpont (Forschungsschwerpunkt) folytatta. Megalapításában a cseh középkori történetírás (időközben elhunyt) nagy alakjának, Ferdinand Seibtnek a munkatársá, Winfried Eberhard játszott jelentős szerepet. Hamar kialakult a kutatóközpont késő középkori, kora újkori profilja, amelynek meghatározásában nagy szerepet játszottak a tematikus konferenciák és az anyagaikat közreadó, szerkesztett tanulmánykötetek. A magyar történészek közül mindenekelőtt Kubinyi András professzor vállalt itt jelentős szerepet. A kutatóközpont hamar a humanizmus, a várostörténet, a művelődéstörténet interdiszciplináris központjává, diszciplinák és nemzetek együttműködésének szervezőjévé és színhelyévé vált, hamar felfedezték a művészettörténészek is. (Megjegyzendő: a kilencvenes években, amikor a magyar doktori iskolák szerveződése folyt, nálunk is komolyan felmerült hasonló, korszakokra szervezett, interdiszciplináris doktori iskolák alakítása, de helyettük a diszciplinák váltak a doktori képzés alapjaivá.) A

kilencvenes évek végén az egykori berlini Forschungsschwerpunkt Lipcsébe települt, s az ottani egyetem Kelet-Közép-Európát kutató központjaként (Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas) folytatja munkáját. Művészettörténeti szempontból legjelentősebb tevékenysége a Jagello-korszak közép-európai történetének és kultúrájának kutatása, amely már eddig is interdiszciplináris formákban és internacionális részvétellel folyt, s most került napirendre egy nagyszabású kiállítás megszervezése.²⁴ Nem véletlen az itt ismertetett szlovák gótika kötet tematikai súlypontjának egybeesése a lipcsei kutatások hangsúlyával, mint ahogy nem az a szerzők névsorának sok egyezése sem. A fent már idézett 2004-es lipcsei tanulmánykötet egyes tanulmányai például szinte együtt olvasandók a pozsonyi kötet megfelelő fejezeteivel.

Az új kutatások szervező tényezői között említendő még a berlini Humboldt Egyetem újjászervezett művészettörténeti tanszékének munkája, amelyben ugyancsak jelentős szerepet kapott Közép-Európa keleti részének problematikája Adam S. Labuda, a tanszék lengyel vezető professzora révén, különös tekintettel a lengyel-német művészettörténeti diskurzusra. 2001-ben a tanszék – a lipcsei kutatóközpont közreműködésével – konferenciát rendezett a kelet-közép-európai nemzeti művészettörténet-írások összehasonlító vizsgálatáról. Különös hangsúlyt kaptak ezen a historiográfia elkerülhetetlen kérdései. A konferencia tanulmányai a *Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte* sorozat 1. köteteként jelentek meg.²⁵

Igen fontos, hogy Magyarország is részese legyen e folyamatnak. A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézete ezért szervez 2002 óta évente tematikus konferenciát a régió fiatal kutatói számára. Jó lehetőségeket biztosít és oktatómunkáján kívül folyamatosan szervez ilyen rendezvényeket a budapesti Közép-Európa Egyetem középkori tanszéke és a Collegium Budapest is.

A BUKSZ 2005. nyári számában (151. old.) olvastam egy rossz mondatot, amelyet az eltörlés lázában égő recenzens idézetként illesztett be szövegébe, megfenyegetve a múzeumot: ha nem javul meg, „épp az történik” vele, „ami a művészettörténet fogalmával: véget érhet”. A mondat azért rossz, mert a benne már címükben is félreértett Belting-pamfletnek nem a művészettörténet *fogalmának*, hanem a művészettörténetnek a végéről szóltak. Ekkora tudatlanság láttán leküzdöttem magamban a késztetést, hogy feliratkozzam a folyóirat levelezői közé, s inkább megírtam a fenti recenzíót. Ennek summázataként rossz hírt kell közölnöm a gyászolókkal: a középkori művészettörténet-írás itthon és Közép-Európában nem ért véget. Most kezdődik. □