

SZEMLE

DUŠAN BURAN: STUDIEN ZUR WANDMALEREI UM 1400 IN DER SLOWAKEI. Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky. Weimar: VDG, 2002. 355 lap, 139 fekete, XIII színes kép

Rövid időn belül már a második kelet-közép-európai tematikájú disszertáció kerül ki a berlini Technische Universität műhelyéből, mely Robert Suckale tevékenysége folytán különben is a középkorkutatás egyik legfontosabb új központjának számít Németországban. Evelyn Wetter cseh miseruhákat elemző dolgozata (*Böhmische Bildstickerei um 1400. Die Stiftungen in Trient, Brandenburg und Danzig*. Berlin, 2001) után most a pozsonyi Nemzeti Galéria fiatal munkatársa, Dušan Buran irányítja a nemzetközi publikum figyelmét két szlovákiai falképegyüttesre: Lőcsére és Pónikra. A szerző bevezetőjében kitér az elől a kérdés elől, vajon mi köti össze e két emléket: némi öniróniával mutat rá arra, hogy ezek semmiképpen sem tekinthetők reprezentatívnak a korra vagy a területre vonatkozóan (10.o.). Ha tehát az olvasó e tanulmányok összetartó erejét keresi, akkor magának kell összeszedetnie az összefüggéseket, levonva ezzel a kötet tanulságait is.

Nem kétséges, hogy mindkét emlék a középkori Magyarország fennmaradt falképekben leggazdagabb részén, a mai Szlovákián belül is a csúcsművek közé tartozik. Az elemezhető falfelületek nagysága, valamint a program és megvalósítás színvonala miatt egyaránt figyelemre méltók. Az elemzés feltételei persze nem azonosak: míg Lőcsén az 1860-as évektől fogva egy évszázadon át folyamatosan kerültek elő a falképek, addig a póniki freskókat lényegében „egy csapásra”, az elmúlt évtizedekben tárták fel. Ennek megfelelően a restaurálások is eltérő adottságokat hordoznak. Lőcsén a falképek többségére Stornó Ferenc egyénisége nyomja rá a bélyegét, kontrasztot alkotva az újabban feltárt (részben újból eltakart) felületekkel. Pónikon egységes (talán túlságosan is az egységességre törekvő, vö. 130.o.) terv szerint, de elhúzódoán, 1971–92 közt, számos restaurátor-szakos hallgató bevonásával került sor a konzerválásra-helyreállításra. A restaurálásokat a szerző kritikusan szemléli, és különbözőségüket körültekintően figyelembe is veszi az elemzések során.

Jóllehet kiemelkedő jelentőségű művekről van szó, a fenti szempontok miatt mindeddig nem született kimerítő feldolgozásuk: bár Lőcséről sohasem fordult el teljesen a kutatók érdeklődése (az *Irgalmaság cselekedeteit* pedig alaposan elemezte J. Krása 1965-ben), a falképek gyanús állapota a kutatást elriasztotta a behatóbb vizsgálatról; Pónikról pedig a feltárás frissessége miatt csak alig egy-két tanulmány született (köztük Buran szakdolgozata, mely az Ars 1994-es évfolyamában látott napvilágot). Bármennyire is eltérőek tehát a vizsgált művek adott-

ságai, közös bennük, hogy mindkét esetben időszerű volt egy monografikus feldolgozás.

Ami a legegyszerűbben összekapcsolja a két emléket, és a kötet címében is hangot kap, az a két együttes datálása. Ezt azonban célszerű volna árnyaltabban szemlélni. Buran ugyan elválasztja a lőcsei freskók 1400 körülinek tartott többségétől a Szt. Dorottya-ciklust, de továbbra is kérdéses marad, hogy a szentély, a hajó és az előcsarnok különböző kontextusba illeszkedő falképei nem húzódnak-e jobban szét az időben. Pónikon már az eddigi kutatás (K. Biathová) is több periódussal számolt, ehhez képest az 1415-ös évszámhoz tartozó réteg a legnagyobb szabású – Buran ezt igyekszik még a diadalív bélletének korábban 1360 körülinek tartott figuráival is bővíteni (153.). Mindenesetre a kronológiai bizonytalanságok ellenére is a fő periódust mindkét esetben arra a korszakra lehet tenni, amit a magyar kutatás Zsigmond-korként emleget.

Ez a korszak az internacionális gótika korszaka, az az időszak, amikor egész Európában egymáshoz igen hasonló törekvések érvényesültek – olyannyira, hogy ez egyes tárgyak lokalizálását is zavarba ejtően megnehezíti. Buran a Lőcsén és Pónikon jelentkező stílusirányt az internacionális gótika egyik legfontosabb központjához, Prágához köti. A két emlék-együttes ebben a tekintetben is tanulságos változatokkal szolgál. Pónikon, bár kimutathatók bizonyos eltérések a szentély és a hajó képeinek felfogásában, alapvetően egységes stílus érvényesült, melynek gyökereit megnyugtatóan le lehet vezetni a kor cseh emlékeiből. Lőcsén a cseh hatás áttételesebben és többféleképpen érvényesült, más eredetű elemekkel is gazdagodva (mindenképpen túlzónak tűnik egy vezető mester pályafutásának rekonstrukciója, 98.). Éppen ez utóbbi emlék-együttes összetettsége (mely részben a különféle restaurálásokról is adódhat) figyelmeztet arra, hogy az internacionális gótika jellegzetes vonásait tévedés volna egyszerűen a cseh művészet kisugárzására redukálni. Másfelől az is igaz, hogy Szlovákia területén, de az egész középkori Magyarországon is éppen e két vizsgált emlék tűnik ki leginkább cseh stílusigazodásával – ennyiben tehát valóban nem reprezentatívak, hanem inkább izoláltak környezetükben.

Ezt az elszigeteltséget enyhíti a szerző azzal a nagyon jogos eljárásával, mellyel bevonja vizsgálatába a templom más, cseh hatást mutató felszerelési tárgyait is. Szerencsére mindkét esetben fennmaradtak oltártöredékek, melyek az ország táblakép-festészetének első példái közé tartoznak, valamint Lőcsén faszobrok is (ezen a ponton fájdalommal kell hiányolnunk Radocsy Dénes korpuszait [*A középkori Magyarország táblaképei*. Budapest, 1955; *A középkori Magyarország faszobrai*. Budapest, 1967], illetve Török Gyöngyi kutatásait, különösen alapvető 1978-as cikkét [„Táblaképfestészetünk korai szakasza és európai kapcsolatai.” *Ars Hungarica* VI, 7–27.], melynek megállapításait számos idegen nyelvű publikációban is hozzáférhetővé tette). Különösen a póniki táblák vethetők össze a helyi falképekkel, Buran egyenesen műhelyközösséget feltételez (189.).

A műfajok határait a szerző a táblaképek bevonásán kívül számos miniatúra felvonultatásával is feszegeti. El kell ugyanis ismerni, hogy míg releváns párhuzam nem található a cseh (sőt egész közép-európai: 110., 197.) falfestészet körében, addig prágai könyvfestészeti példákkal ezt az elszigeteltséget fel lehet oldani (193.). És itt merül fel az a valóban súlyos kérdés, amelyhez a szerző többször is visszatér (98., 192. skk.), hogy a könyvfestészeti emlékek rokonsága az emlékek

megtizedeltségéből fakadó pusztá véletlen, vagy a kortárs műhelygyakorlatra vet fényt.

Ha a póniki és egyes lőcsei falképek dominánsan cseh jellege nem is vitatható, a kutatásban nem egységes a leszármazás útvonala. Így Pónik esetében mind a magyar, mind („paradox módon”, 115.) a szlovák kutatás korábban a magyar királyi udvar közvetítő szerepét feltételezte. Ezzel szemben Buran, aki cseh párhuzamok sorát tudja felvonultatni az egyik oldalon, jogosan mutat rá ezek hiányára a magyarországi emlékek közt, elutasítva ezzel az udvari művészet közvetítő szerepét (222.).

Buran stíluselemzése akkor nyer mélyebb értelmet, amikor mindezt történeti perspektívába helyezi. Míg az eddigi képlet szerint ez Pónikon ígérkezett könnyebbnek (a megrendelő feltételezett udvari kapcsolata miatt), Buran stíluselemzéséhez a lőcsei viszonyok kínálnak több lehetőséget. Itt az összekötő kapcsot Hermann, a Szt. Jakab-templom plébánosa képezi, aki 1380–83 közt a prágai egyetemen tanult (90–91.; megjegyzendő, mivel 1404-ben Padovában doktorált, szükség esetén akár olasz kapcsolatokra is magyarázatul szolgálhatott volna). Másfelől a Kassán ugyanekkor feltűnő hasonló stílusirány a két város rivalizálásával is értelmezhető (112.).

Mindenesetre a történeti tanulságok levonásához jobb fogódzópontokat nyújthat a stílusanalízisnél a falkép-együttesek ikonográfiai elemzése. A kötetnek ezek a fejezetei kifejezetten az erősségei. Nem véletlenül: mindkét helyen a szokatlan sorozatok és összeállítások egész csoportjával találkozunk, valóságos ikonográfiai nyencfalatokkal. Lőcsén a már Krása által is elemzett, de itt új szempontok bevonásával újraértelmezett *Az irgalmasság cselekedetei és a hét főbűn* mellett Szt. Dorottya legendájának kimerítő gazdagságú ábrázolása, egy összetett *Arma Christi*-falkép, egy mezíten megfeszített Krisztus, és a szentély többretegű, egy korai Hónapok- és egy későbbi Credo- és krisztológiai sorozatból álló együttese érdemel figyelmet. Ez utóbbihoz illeszkedik egy ostyacsoda-ábrázolás is. Ezt E. Wiese egyértelműen az 1370-es brüsszeli csodához kapcsolta, most Buran a lehetséges asszociációk körét további példákkal, mindenekelőtt a wilsnacki 1383-as csodával bővíti (33–34.). E falképek eucharisztikus hangsúlyát (kiegészítve hasonló vonatkozású ábrázolásokkal a templom más részeiből is) talán nem alaptalanul kapcsolja a szerző ahhoz a Corpus Christi testvériséghez, melyet 1402-ben alapított a plébános a város előkelő polgárai számára. Kétségesebb az északi mellékkápolna bejárata fölötti *Irgalmasság cselekedeteit* egy itt feltételezett ispotálykápolnához kötni, mivel a város ismert ispotályai másutt keresendőek (a Szentlélek-ispotály a kassai kapunál, a Szt. Erzsébetnek szentelt a városon kívül helyezkedett el, 68–69.). Mindenesetre e sokféle, izolált ábrázolásból összeálló együttesben (melyet a szerző joggal hasonlított képtárhoz, 110.) nehéz kimutatni Hermann plébánosnak, mint programadónak az egységes koncepcióját; a széteső képi dekoráció sokkal inkább a városi megrendelők sokféleségével függhet össze.

Egészen más a helyzet Pónikon, ahol az 1415-ös kifestés mögött szemmel láthatólag egységes elképzelés húzódik. Buran szerencsés kézzel mutatja ki ennek ferences vonatkozásait és feltételezhető összefüggését a zólyomlipcsei kolostorral (bár a templom Szt. Ferenc-titulusát merészség a középkorig visszavezetni). Felismeri a szentély hagyományörző jellegét (222., ehhez képest viszont a stílus éppen a korábbi, olaszos hagyománnyal szakít, 202.), és szembeállítja a diadalív

meditatívabb jellegével. Ez utóbbi felület egyik legizgalmasabb ábrázolása a *Kettős intercessio*; Buran joggal veti el Szmodisné Eszláry Éva 1982-es feltételezését, mely a *Speculum humanae salvationis* hatását kereste a falképen, és azonosítja a szöveget egy XV. századi német kódexben fennmaradt költeménnyel, mely Zselizről is ismert. Nem derül ki az elemzésből, ezért megemlítjük, hogy ez utóbbi forrásait Végh János már 1984-ben feltárta („Becsei Vesszős György különítélete.” *Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Szerk.: Székely György, Budapest, 1984, 373–385.; angolul: „The Particular Judgement of a courtier. A Hungarian Fresco of a Rare Iconographical Type.” *Arte Cristiana* 70 (1986) 303–314.), és Buran lényegében ezt alkalmazta Pónikra. Ahogy az intercessiónak, úgy az ez alatti *Tevékeny keresztnek* is van a középkori Magyarországon előzménye (Zsegra), nem beszélve a gyakoribb ábrázolásokról, mint a *Volto Santo* (Csetnek, Keszthely, Pannonhalma) vagy a *Köpenyes Mária* – ezeket a szerző rendre említi is. Vagyis az együttes egyes elemei korántsem egyedülállóak a hazai ikonográfiai hagyományban, ezért ebből a szempontból nem feltétlenül szükséges elveszett cseh kódexek közvetítő szerepét feltételezni.

Ha a kifestés alapvetően egységes szellemben történt is, egyes rétegei megkülönböztethetők. A ferences vonásokat kellően igazolja az a barna kámzsás alak, melyet a szentélyben Jeromos mellett festettek meg imádkozó tartásban. A sekrestyében egy térdelő papi alak talál kapcsolatot a Keresztre feszítés Máriájával, benne a plébános sejthető. Ugyanezen a kompozíción szokatlan módon Szt. Kozma és Damján is megjelenik, ráadásul az ő álló alakjukat előlött önállóan is megfestették. A szerző joggal gyanakodhatna a papi megrendelő személyes preferenciáira (170.), ha nem éppen ő vetné fel az álló képek korábbi keltezését (166.). Kérdés, vajon a képekhez tartozó oltár titulusában nem jutott-e hasonlóan szerepre a két ritka szent, esetleg már a XIV. században is. Ez nem kisebbíti a feliratban is említett Gregorius plébános szerepét, akiben Buran joggal sejti a koordinátor, esetleg programadó személyét (175., 197.).

Mindezen vonásokhoz képest még hangsúlyosabbnak tűnik a világi donátorok szempontjainak érvényesítése, különösen lelki üdvösségük többszöri tárgyalásával a diadalíven. Nagy kár, hogy e személyek valós kiléte végül is homályban marad, pedig ezen a ponton lehetne a legszerencsésebben kamatoztatni a falképek történeti tanulságait.

A két falkép-együttes beható elemzését, melyet röviden Ludrova bemutatása is kiegészít, egy hosszabb, elméleti jellegű fejezet zárja. Ennek középpontjában művészetföldrajzi kérdések állnak, melyek az elmúlt évtizedekben Kelet-Közép-Európában többször is terítékre kerültek (a szerző egyebek mellett Skubiszewski, Bakoš, Bialostocki, Marosi és Labuda írásaira hivatkozik). Buran a lőcsei és póniki falképek elemzésével azt is be kívánta mutatni, hogy az államközpontú szemlélet semmilyen formában sem tartható. Így bátran kimondja, hogy (a címmel ellentétben) a mai Szlovákia nem tekinthető releváns művészetföldrajzi egységnek (215.), még ha ez, talán beidegződésből, itt-ott a szövegben fel is bukkan (így a bevezetőben természetesen tűnik, hogy az emléktanyag Pozsonytól Kassáig tart [10.], Szt. Ferenc ábrázolásait Szlovákiából gyűjti össze [178.], a cseh könyvfestészet hatását szlovákiai eredetű kódexeken vizsgálja [194.] stb.). Nagyon korrektül használja a *Szlovákia* megnevezést, sohasem vetítve vissza középkori fogalomnak, és néha alternatívaként az *Oberungarn* is előfordul (pl. 192.). Tiszteletre méltó módon tartózkodik

a személynevek indokolatlan szlovákos helyesírásától (pl. a latinos Donch alakot használja a szlovák irodalomban meggyökeresedett Donč helyett: 117.), és az általában előnyben részesített német és szlovák (ill. román) helynevek mellett alkalomadtán a magyar is felbukkan (Garamszentbenedek, 111. és 114.).

Másfelől, bár a témaválasztáshoz jól illene, elutasítja a csehszlovák államköz-pontú felfogást is (pl. Wagner-bírálat, 14.). Hasonlóképpen elveti a középkori Magyarországot is, mint művészetföldrajzi egységet (ebben főként Jan Bakošt követi). Ebből a szempontból kulcskérdés az udvari művészet kisugárzó hatása, amit különösen az internacionális gótika esetében elvárhatnánk. Ezzel szemben Buran az újabb kutatásnak azt a vonulatát sorakoztatja fel, amely a stílus elterjesztésében a polgárságnak és az egyházi középrétegnek tulajdonít jelentős szerepet (220. skk.). Nyilvánvaló, hogy a kérdést nem lehet egysíkúan szemlélni, és a középkori Magyarország határait akkor célszerű figyelembe venni, amikor ez releváns művészettörténeti adalékkal szolgálhat. Esetünkben, úgy tűnik, érdemes lett volna az egykori ország középső területeit jobban tanulmányozni. Így pl. a hónapábrázolásokhoz (26.) említhető a cserkúti ciklus (Hokkiné Sallay Marianne: „Középkori hónapkép-ciklus a cserkúti r.k. templomban”, in: *Építés-Építészettudomány XV* (1983), 229–235.), a Credo (29.) előfordul Keszthelyen is (Prokopp Mária: „Keszthely és Siklós újonnan feltárt gótikus falképei”, in: *Ars Hungarica XXIII* (1995), 155–167., kül. 156.), Vir dolorum-szobor (40.) töredékei származnak a budai Szt. Zsigmond-kápolnából (Buzás Gergely: „A budai Szent Zsigmond templom kőfaragványai” és Sallay Dóra: „A budai Szent Zsigmond prépostság Fájdalmas Krisztus-szobrának ikonográfiája”, in: *Budapest Régiségei XXXIII* (1999), 51–65. és 123–139.), antropomorf Szentháromság-ábrázolás (64.) ismert Siklósról is (Lövei Pál: „A siklósi plébániatemplom szentélye és középkori falképei”, in: *Műemlékvédelmi Szemle V* (1995), 177–214., ugyanitt a publikálatlannak jelölt rákosi ábrázolás: 6. kép; újabban színesben is: Prokopp Mária: *Középkori freskók Gömörben*, Somorja, 2002, 17. kép), és Szt. Dorottya hazai kultuszát (85.) sem lehet a Magyar Anjou Legendárium elveszett utolsó része alapján megítélni, ehhez több segítséget nyújtott volna Bálint Sándor: *Ünnepi kalendárium*. Budapest, 1977, I. 210. skk., melynek alapján a Buran által említett patrocíniumokat is ki lehetett volna egészíteni (ezekhez ld. még 1377-ből a Baranya megyei Asszonyfalvát is, Mező András: *A templomcím a magyar helységnevekben*. Budapest, 1996, 251.). Vagyis sok Magyarországra vezető szál elvarratlanul maradt, amit persze nem is olvashatunk maradéktalanul egy szomszédos ország kutatójának a fejére.

Kárpótol ellenben az a gazdag összehasonlító anyag, melyet a közép-európai térség többi területéről: Ausztriából, Csehországból, Sziléziából és Lengyelországból sorakoztat föl a szerző. Ez a kísérlet igazi, elméleti szinten is megfogalmazott célja: a térség emlékei a teljes (kelet-)közép-európai összképen belül nyerik el valódi értelmüket. Ennek a széles perspektívának persze komoly hagyományai vannak a térségben, elegendő itt például Andrzej Tomaszewskire (*Romańskie koscioty z emporami zachodnimi. Polski, Czech i Węgier*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, 1974; vö. ennek recenzióját is Dercsényi Dezsőtől: „A közép-európai építészettörténet felé.” *Művészet* 16 (1975), no. 3, 47–48.), Prokopp Máriára (*Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe*. Budapest, 1983) vagy Marosi Ernőre hivatkozni. Az eljárás kétségkívül követendő; a benne rejlő veszélyt, ti. hogy ilyen nagy anyagot

egy kutató aligha tud teljesen átfogni, fokozott nemzetközi együttműködéssel lehet áthidalni.

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a szerencsés témaválasztás áttekinthető szerkezetű, arányos feldolgozással párosult. A falképek valóban a középpontban állnak, és a szerző más területeket csak annyira von be a vizsgálatba, amennyire ez szükséges; de ha megteszi, legyenek az a teológia, a didaktikus-moralizáló irodalom, a liturgia, a hagiográfia, a rend- vagy várostörténet egyes kérdései, elismerésre méltóan széles tájékozottságról tesz tanúbizonyságot. A kötetet impozáns bibliográfia egészíti ki; ugyan hiányzik néhány, a jegyzetekben használt rövidítés feloldása (pl. 17. o. 13. j.: Wagner 1774, 14. j.: Sopko 1995, 69. o. 207. j.: Iványi 1911, 138. o. 89. j.: Lutz-Perdrizet 1908 stb.), s pl. a *Legenda aurea*t is ma már a kritikai kiadásból illik idézni (Iacopo da Varazze: *Legenda aurea*. Edizione critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni. Firenze, 1999), de a magyar nevek és címek alig szorulnak korrekcióra. A fáradtságot nem ismerő kutató a szakirodalom feldolgozásán túl helyszíni szemlék sokaságára vállalkozott, és nemcsak falképek, hanem pl. kódexek miatt is (a Gyulafehérvárra került lőcsei könyvtár kedvéért). A hatalmas anyaggyűjtés azonban nem tompította el kritikai érzékét, hanem éppen ellenkezőleg: Lőcse és Pónik feldolgozásával teljes mértékben bizonyította felkészültségét a nehéz művészettörténeti feladatok megoldásához. Márpedig ilyenből akad elég, hiszen, mint a kötet befejezésében utal is rá, a térség falképfestészete még sok szempontból feltáratlan és közöletlen. Csak remélhetjük, hogy a fent említett közép-európai összefogás jegyében ez a kérdés is el fog mozdulni a holtpontról, melynek első állomása éppen a jelen szakmunka.

Szakács Béla Zsolt

OLYAN-E A FŐISKOLA, MINT A RAJZTANODA? A *Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig* című kiállítás és kötet tanulságai. Az érintett három kiállítás: *Egyszervolt fényképek* (1999) illetve *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig* címen (2001/2002) a Képzőművészeti Egyetem Barcsay Termében, és *Mucha és társai* (2001/2002) elnevezéssel a Budapest Galériában volt látható. A kötet Blaskóné Majkó Katalin és Szőke Annamária szerkesztésében *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig. Az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde, a későbbi Mintarajziskola és Rajztanárképző, majd Képzőművészeti Főiskola rajztanárjelöltjeinek, rajztanárjelöltlőnőinek és művésznövendékeinek az iskola tantervét illusztráló munkái, valamint az iskola könyvtárában található kézikönyvek, mintakönyvek, mintalapok, metszetek, fotók, reprodukciók és szemléltető eszközök bemutatója az 1871 és 1908–1921 közötti időszakból* (Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002, 332 oldal) címmel jelent meg.

Aki kutat, az talál – bizonyítja a Magyar Képzőművészeti Egyetem elődintézményei művészeti és könyvtári külön gyűjteményeinek feltárására indult program sikere. A könyv- és irattár rendezése során rendre előkerültek leltározatlan vagy könyvként számon tartott műtárgyak. Majkó Katalin, a könyvtár vezetője irányításával és az OTKA négyéves anyagi támogatásával 1998-ban megindult a feldol-