

MAROSI ERNŐ

## A PARLEREK ÉS A „SZÉP STÍLUS” 1350–1400, EURÓPAI MŰVÉSZET A LUXEMBURGOK IDEJÉN

– Késői megjegyzések a kölni Schnütgen-Museum 1978–79-es kiállításához

E sorok írásakor (1984) csaknem hat év telt el IV. Károly császár és cseh király halálának hatszázadik évfordulójától, melyről – különösen Csehszlovákiában és a Német Szövetségi Köztársaságban – több történeti és művészettörténeti jellegű kiállítással emlékeztek meg, így a beszámolóknak ma már nem lehet különösebb aktualitása. Ez áttekintésnek a számos lehetséges szempont közül a művészettörténeti eredmények felmérése lenne a célja. Annak a kimutatása azonban, vajon ösztönzött-e a kiállítás időközben létrejött tudományos eredményeket, vezetett-e szemléletváltáshoz, nemcsak lehetőségeinket haladja meg, hanem mindez valószínűleg nem is írható egyedül egy mégoly jelentős és átfogó kiállítás-sorozat számlájára. Magyarországon mindeddig nem jelent meg recenzió a kiállításról, ezért szükségesnek tűnik bizonyos általános megfigyelések leírása mellett a magyarországi művészet története szempontjából fontos eredmények regisztrálása.

A kölni kiállítás specialitása az évfordulóval kapcsolatos számos esemény között a művészeti kultúra bemutatása lett. E céljának megvalósításában eredetileg a kétségtelen helyzeti előnnyel rendelkező Prágával vetélkedett, ahol ugyancsak nagyszabású – és az eredeti terv szerint nemzetközi – kiállítást szerveztek 1978-ban. A prágai kiállítás-tervnek fontos előzménye volt az 1968-as České umění gotické című projektum, amelyből a kiállítás ugyan nem valósult meg, katalógusát azonban kiadták, s a benne létrejött szintézis az 1978-as kiállításoknak is legfőbb előfeltételét jelentette.<sup>1</sup> Az 1968-as tervhez képest a tíz évvel későbbi prágai kiállításnak legjelentősebb előnye abban állt, hogy – különösen a 14. századi csehországi könyvfestészet emlékanyagának teljességre törekvő felsorakoztatásával – amely végül is installációs nehézségek miatt csaknem semmivé vált (a tárlókba épített világítás használata a kéziratokat veszélyeztette volna, kioltása pedig láthatatlanná tette azokat) – minden eddiginél teljesebb anyagot szolgáltatott a 14. századi csehországi művészet egészének és belső összefüggéseinek ismeretéhez. Ugyancsak szenzációs lehetőségeket nyújtottak a folyamatban levő prágai műemléki munkálatok során hozzáférhetővé vált eredeti alkotások, a Týn-templom timpanonja, az óvárosi hídtorony szobrai, s nem utolsósorban a Szent Vítus templom királysírjainak leletei, valamint a közszemlére tett cseh királyi korona. Mindez azonban végül is reprezentatív jellegű, országos történeti kiállításba ágyazódott, s eközben háttérbe szorult maga az eredeti elképzelés is. A kiállítás várt tudományos katalógusát máig csak egy népszerű vezető helyettesíti,<sup>2</sup> s míg a Hradčany termeiben széles, a jelenkorig terjedő csehszlovák perspektívát nyitó tárlat jött létre, a szocialista országok által kölcsönzött tárgyakat is magába foglaló párhuzamos tanulmányi kiállítást „IV. Károly korának illuminált kéziratjai, a 14. század táblakép-

festészetének és szobrászatának emlékei” címmel a prágai Nemzeti Galériában helyezték el. Ugyanakkor a cseh művészettörténetírás igen sokat tett azért, hogy az évforduló alkalmából felmérje a csehországi középkorkutatásnak kezdeteitől fogva kétségtelenül súlypontját jelentő 14. századra vonatkozó eredményeket. Az Uměni folyóirat különszámában a korszak legfontosabb specialistái mérték fel a művészettörténeti kutatás eredményeit, az évfordulóra kiadtak egy kitűnő fotódokumentációt és azt kísérő, szintézis-igényű kísérőszöveget tartalmazó kötetet IV. Károly korának művészeti kultúrájáról, megjelentették a király önéletrajzát, s az évfordulón a Károly-egyetemen nemzetközi tudományos ülészakot is rendeztek.<sup>3</sup>

Az évforduló NSZK-beli eseményei között a történeti szempontokat a nürnbergi várban rendezett, korábbi kiállítás vállalta fel. Ez a kiállítás magától értetődően nagy gondot fordított a személyiség, a genealógiai és családi viszonyok, a politikai és gazdasági környezet rajzára, s nem egészen 200 tárgyat (köztük másolatokat is) mindenekelőtt ilyen történeti szempontból interpretálta. Bizonyos témakörökben, mint az idő és tér felfogásának és e felfogás változásainak vizsgálatában az európaiság tudatának dokumentálásában a kiállítás, s méginkább a rövid vezetőjét kiegészítő tanulmánykötet, a kölni kiállítás előzményének is bizonyult. A két vállalkozást összefűzi a történész professzor Ferdinand Seibt személye és közreműködése is; ő nagyszabású, Károly személyében a modern európai szellemiség egyik prototípusát felmutató monográfiát jelentetett meg.<sup>4</sup> Seibt koncepciójának lényeges eleme az a feltevés, hogy Károly, generációjának „nagy” uralkodóival együtt történelmi korok határán állt, s a halála után kezdődő változás már a modern Európa viszonyait rajzolja elő.

Ez a koncepció számos, aktualizálható elemet tartalmazott, s aktualizálásban nem is volt hiány. Különös módon, nem a nürnbergi, történetileg orientált kiállítás hozta ezeket, hanem a kényesen esztetizáló, eredeti művekre szorítókozó kölni, amelynek igazi (politikai) szenzációja az lett, milyen nagy számban képviselték fontos művek Csehországot, az NDK-t, Lengyelországot. Az utalások az enyhülés európai helyzetére, mely mindezt lehetővé tette, nemcsak a napi sajtóban, hanem a művészeti folyóiratok kiállításismertetéseinben is feltűnnek. Ekként IV. Károly kora, a Közép-Európát keleti, nem a német–római birodalomhoz tartozó felével együtt átfogó császárság időszaka, a hetvenes évek végének nyugatnémet politikai vágykép-szimbólumává vált. Nehezen vonhatjuk ki magunkat a párhuzam alól: ilyen szimbólumot fejezett ki már az 1962-es bécsi Európa-tanácsi kiállítás is (Kunst um 1400), amelynek vezérmotívuma az „internacionális stílus” volt – az akkori nyugat-európai politikai elképzelések pontos művészettörténeti vetületeként. A kölni kiállítás és katalógusa megfelelt az SPD-kormányzat utolsó szakaszában kötelező politikai pragmatizmusnak és tapintatnak, kínosan tisztelve a jelenlegi európai status quót, ragaszkodva a mindenkori államnyelveken megadott helynevekhez is. Ha a Pantheon műkritikusa joggal emlegetett esztétikai show-business-t (ästhetisches Schaugeschäft) a kiállítás kapcsán, mégis megszívlelendő a Kunstchronik szerkesztőjének értelme: „a kiállítás mint a szórakoztatás és reprezentáció, a befolyásolás és propaganda hatásos eszköze” egyáltalán nem lebecsülendő. Ezek az efemer tényezők éppúgy elmúltak, mint azoknak a prominens politikai személyiségeknek a többsége, akik jelenlétükkel a megnyitót megtisztelték, figyelembe vételük nélkül azonban a kiállítás maradandó dokumentumait is nehéz lenne olvasni.<sup>5</sup>

A témakör és a célkitűzés meghatározása a kiállítás plakátjain és katalógusában különösen körmönfont körültekintéssel sikerült. A legegységelműbb a két évszám: 1350–1400, s a 14. század második felét jelölne, ha mindennek egyáltalán lenne más jelentősége, mint a hozzávetőleges időrendi eligazítás. Egyébiránt egyik dátumnak sincs határt jelző szerepe, sem a Luxemburgiak, sem a Parlerok szempontjából. Az utóbbiakra nézve legfeljebb annyi a jelentősége, hogy nem a kölni Heinrich Parler, a Schwäbisch Gmünd-i építőmestert, hanem fiát, a prágai építőmester Peter Parler hangsúlyozza, s még leginkább a gmündi szentély 1351-es építéskezdetére vonatkozatható. A kiállításra válogatott tárgyak azonban egyik határdátumot sem tartották tiszteletben. Így a „Parlerok” kifejezés elsősorban az építőmester-kőfaragó család prágai ágának és második generációja tagjainak tevékenységét jelenti, különös tekintettel a Prágában írott forrással biztosított és datált művekkel szereplő Peter (II. Ottokár tumbája) és Heinrich (eddig „IV.” Heinrich, Vencel-szobor) tevékenységére.<sup>6</sup> Ez a szó a „szép stílus” kifejezéssel áll kapcsolatban, ami művészettörténeti szempontból meglehetősen világos célkitűzést jelent. Az a tény, hogy a kiállítás címében is a cseh művészettörténetírásban meghonosodott, mindenekelőtt az 1400 körüli képzőművészetre alkalmazott kifejezést fogadta el (krásný sloh) az „internacionális gotika”, „lágú stílus” stb. kifejezések helyett, határozott állásfoglalást jelent.<sup>7</sup> Vállalta ugyanis Prága művészeti központ-szerepének vizsgálatát, különösen a Parler-család második és harmadik generációjának művészettörténeti jelentőségére nézve. Ez a kérdés mint a Parlerfiak, az ún. „Junker von Prag” kérdése régóta (Otto Kletzl) szerepel a szakirodalomban, kitüntetett szerepet kapott a cseh kutatásban (Albert Kutál), s a kiállítást megelőző időben új formában vetődött fel. A probléma megfogalmazásához hozzájárult az a tény, hogy Karl Heinz Clasen a szép Madonnák (ez az eredeti, ábrázolás-típust jelző kifejezés, amelyre a „szép stílus” műszava támaszkodik) megalkotását szélsőségesen kisarkított feltevéssel, egyetlen, nyugatról, a Rajna-vidékről a német lovagrend területére, Szilíziába, majd Prágába vándorló mesternek tulajdonította (1972). Vele szemben Gerhard Schmidt Heinrich („IV.”) Parler oeuvre-jében kereste a szép stílus gyökereit, s épp a kiállítás kapcsán merült fel Peter Parlernek magának a szerepére nézve is néhány feltételezés.<sup>8</sup> Az új feltevések mögött meghúzódó elképzelések meglehetősen világosak: azok, aki Peter Parler művészetében keresik a szép stílus gyökereit, a csehországi belső fejlődésre helyezik a hangsúlyt, míg Heinrich Parler kezdeményező szerepének feltevése a nyugati eredetű stílusimpulzusoknak biztosít nagyobb szerepet, tekintve, hogy jól dokumentált prágai jelenléte, kölni utazása és családi kapcsolatai, valamint működése a brünni őrgrofi udvarban erre életrajzi forrásokkal is alátámasztható alkalmat nyújtanak. Ezért kaptak hangsúlyos szerepet a kiállításon a személyével és működésével kapcsolatba hozható műalkotások: a kölni dóm Petersportalja, a Parler-jegyes női büszt-konzol, a Moravský Šternberkből való Szép Madonna. A kutatásból, úgy látszik, kitörölhetetlen az a földrajzi fogalmakkal kifejezett antinómia, amelyet Walter Paatz úttörő tanulmányában egy közép-európai amplitúdójú inga két kilengésére egyszerűsített (Ost-West-Gefälle illetve azt követő West-Ost-Gefälle).<sup>9</sup> A német szakirodalomban régóta meghonosodott fogalom, a „Parlerzeit”, amely a 14. századi művészeti jelenségek sokféleségét egyetlen domináns és elterjedt jelenség nyomán nevezi meg, ugyanakkor inkább a változások korszakaként, átmenetként jelenik meg, mint a családnévvel hangsúlyozott azonosság és egyformaság időhatározójaként.

Ha a kiállítás címének első része egy művészettörténeti stílusjelenségre vonatkozott, amelynek geográfiai vonatkozása viszonylag egyszerűen, a Parler név hordozóinak és a „parlerisch” stílus- és iskolajelzővel kapcsolatba hozható jelenségeknek előfordulásai alapján meghatározható, az alcím ismét tágabb, nehezebben értelmezhető definíciót tartalmaz. Nem kevesebbről van itt szó, mint „európai művészetről”, ahol az európai a közöség keresését jelzi, mintegy a goethei „Weltliteratur” értelmében, joggal kerülve az „internacionális” fogalmát, tekintettel arra, hogy ezt éppen a „szép stílus” megjelölése szorította ki a 14. század végére és 1400 tájára vonatkozó konkrét jelentésében, s arra is, hogy inter-nacionalitás keresése a 14. században felettébb anakronisztikus. Kérdés, mennyivel szerencsésebb az Európa-fogalom, melynek születésével (a politikai tudatban, a kartográfiában) a kiállítás kapcsán eleget foglalkoztak, amely azonban a művészeti-kulturális kölcsönhatások terén sem találkozhatott konszenzussal (az egyik legkomolyabb ellenvetést Robert Suckale megfigyelései jelentették a pluralitás megnyilvánulásairól),<sup>10</sup> s amely lényegében a múltba visszavetített vágyalom szintjén fogalmazódott meg. Még kérdésesebb, már-már paradox ez a helyhatározó „a Luxemburgok alatt” idő-(állapot-?) határozóval való kapcsolatában. Időhatározóként 1308-tól (VII. Henrik) 1437-ig (Zsigmond) lenne érvényes, s még kérdésesebb, hogy a német birodalomban is ez időszak alatt változó súlyú Luxemburgi uralom illetve befolyás mennyire tekinthető általában Európát meghatározó jelenségnek. Nem rejlik-e ebben a szókapcsolatban valamilyen rejtett igénybejelentés Európának a birodalommal való közvetlen azonosítására?

Szinte csodával határos, hogy ennyi, már a kiállítás és a tudományos vállalkozás cím-választásában is érvényesülő, ellentmondó szempont ellenére Kölnben jelentős művészettörténeti kiállítás jött létre. (A kiállítás főrendezője és a Handbuch főszerkesztője a Schnütgen-Museum igazgatója, Anton Legner volt, valamennyi munkát a múzeum 3(!) főnyi munkaközössége: Götz és Sabine Czymmek, valamint Reiner Dieckhoff végezte; rajtuk kívül csak a belsőépítészeti, szállítási, installációs, közönségszolgálati, konzerválási stb. feladatok vártak specialistáknak egy meglehetősen népes csoportjára.) Ennek legfőbb biztosítéka az volt, hogy az események rendezői kellő nyitottsággal és toleranciával kevésbé látszottak ragaszkodni saját javaslataikhoz – annak érdekében, hogy valóban jelentős és kifogástalan kvalitású műveket állíthassanak ki. E tekintetben a kölni Kunsthalléban rendezett kiállítás talán utolsó nagy példája az európai muzeológia azon euforisztikus korszakának, amelyet még a restauratori, biztonság- és szállítástechnika mindenhatóságába vetett korlátlan hit jellemzett. A lehetetlent nem ismerő önbizalomnak talán csak a partnerek óvatossága vetett gátat: a rendezők bizonyára szívesen vették volna, ha mások is éppúgy hozzáférhetővé teszik akár épülethez kötött szobraikat, ahogyan ők is kiállították az éppen restaurálás alatt álló kölni Petersportal szobrait. Mindenesetre, törekvésük részben meg is bukkott: a kiállítás ideális koncepciója csupán a Handbuch segítségével követhető, s eredeti elképzelésének rekonstruálása annál nehezebb, mivel ez a katalógus eleve tartalmaz pl. olyan épületeket, helyhez kötött műveket, amelyek csak a „musée imaginaire” keretében voltak elhelyezhetők. Csak ügyel-bajjal rekonstruálható a kiállított tárgyak jegyzékéből (500 tétel!),<sup>11</sup> mi volt tényleg jelen a kölni Kunsthalléban, s a kiállítás rendezőin kívül aligha akad valaki is, aki minden esetben meg tudná mondani, mi volt fizikailag is jelen, nem csupán szellemileg (mint pl. a prágai Szent György-szobor,

vagy a dóm síremlékei, trifóriumgalériájának büsztjei). Bizonyos az a negatívum, hogy az Olaszországtól igényelt tárgyak a kiállításra nem érkeztek meg, ezért mindenekelőtt Itáliát és Dél-Tirolt a tervezethez képest csak esetlegesen beérkezett tárgyak képviselték. (Az egyenetlenségre nézve vö. mindenekelőtt Hermann Fillitz kritikáját). Így legfőképpen a kiállításnak amúgy is felettébb pragmatikus elrendezési alapelve szenvedett csorbát, amely szerint a cél az „europäische Kunstszenen” bemutatása lett volna, körutazás formájában. A kiállításkritikák szinte mindegyike foglalkozott annak a kézenfekvő, flexibilis és a kölcsönzők esetleges érzékenységre is tekintettel levő elrendezésnek a visszásságaival, amely leginkább a kereskedelmi és ipari kiállítások rendszerére emlékeztetett, s alkalmasabb volt a regionális eltérések és párhuzamosságok szemléltetésére, mint az összefüggések megállapítására. Az európai „körutazás” így meglehetősen izgatott vonalvezetésű bolyongással alakult: a kor tudatát, politikai nézeteit és világképét szemléltető dokumentumok után: Itália, Franciaország, Flandria és Brabant, a déli és az északi Németalföld, Aachen, Köln, Westfália, Alsó-Szászország, a Közép-Rajna-vidék, Luxemburg, Lotaringia, Elzász, a Felső-Rajna-vidék, Svájc, Svábföld, Frankföld, Bajorország és Salzburg, Ausztria, Tirol, Szlovénia, Horvátország, Magyarország, Románia, Lengyelország, a Hansa-városok, Dánia, Mecklenburg, Brandenburg, Thüringia és Szászország, Csehország. Modern és régi államhatárok és tartományfogalmak, történelmi régiók és vasúti menetrendi meghatározások kusa keveréke! Felismerhető a törekvés arra, hogy a német birodalmat és közvetlen szomszédait mutassák be, de érthetők a recenzensek visszatérő kifogásai is: miért nem szerepelt Spanyolország, Anglia stb. az európai összképben, miért egyoldalú és szegényes „Franciaország” jelenléte (a németországihoz és németalföldihez hasonló, regionális tagolás ugyanis itt is felettébb indokolt lett volna!). Anglia esetében a rendezők utólag kielégítették a recenzensek igényeit: közöltek egy terjedelmes tanulmányt a kor angliai művészettörténetéről,<sup>12</sup> s ehhez még továbbiak is járultak a lengyel tartományok művészettörténetéről,<sup>13</sup> illetve Morvaország építészetéről<sup>14</sup> — valamennyi hézagpótló fontosságú.

Ekként nem is egyszerű meghatározni a kölni kiállításnak és rendezvényeinek funkcióját. Mindenesetre, a számunkra hozzáférhető, tapasztalt vagy dokumentált hasznosítási formák áttekintése azért is szükséges, mert a magyar múzeológiai iparágban ilyen sokoldalú hasznosítás példáit nem ismerjük.

1. A meghatározott terv szerint összehordott és felhalmozott műalkotásokat gondos, valamennyi tárgyat egyenként is érvényre juttató felállításban, levegős csoportosításban, olykor a megközelítést vakmerően (a szobrok jó része érinthető volt) lehetővé tevő elhelyezésben osztották el.

a) Ez az intérieur nemes környezetet biztosított a kiállítást kísérő reprezentatív és propagandaeseményeknek (fogadás, megnyitó, koncert, marcipánbüszt átadás a 100 000. stb. látogatóknak).

b) A benne való eligazodás felsőfokú (posztgraduális) művészettörténeti képzettséget feltételezett (a Handbuch 3 kötetével és több mint 5 kg súlyával, bonyolult felépítésével a kiállításon való tájékozódásra alkalmatlan volt).

c) A kiállításnak a közönség számára való feltárását antológiászerűen (alig több, mint 10–15 százaléknyi kiállított műre hivatkozva) a nyomtatott vezető illetve a csoportos tárlatvezetések szövege, továbbá audiovizuális program szolgálták.

d) A gyermekek számára külön vezetések illetve kreatív gyakorlatok tárták fel a látni-valókat.

2. A Handbuch rendkívül liberálisan szerkesztett (ld. Renate Kroos kifogásait) szövegei, amelyek több, mint 140 szerző egyenként is eltérő nézeteit tükrözték, egyúttal a tudományos kollokvium vitadokumentumaiként is szolgáltak.

a) A kollokvium egyaránt foglalkozott a kiállításon szereplő tárgyak kritikájával, összefüggéseinek felvázolásával és (különösen nem német nyelvű országok esetében) regionális fejlődések bemutatásával. Érvényesült benne az utóbbi idők németországi kutatásának hiperkritikus hangneme (művészettörténeti folyamatokra, tárgyakra vonatkozó hipotézisek elemeikre boncolása új összefüggések proponálása nélkül) éppúgy, mint a művészettörténeti és a kulturális folyamatok szintetikus tárgyalásának igénye.

b) A kollokvium legjelentősebb, egyben a kiállítás lehetőségét is maximálisan kihasználó részét azok a viták képezték, amelyeket a résztvevők egyes tárgyak állapotáról, értelmezéséről, datálásáról és művészettörténeti helyéről a kiállításon folytattak.

3. A kollokvium eredményeit a Handbuch 4., kiegészítő kötete közölte, így számos új eredmény vagy helyesbítés közlésére nyílt alkalom.

4. A kiállítás, a vele kapcsolatos restaurátori beavatkozások és kiegészítő kutatások számos további részletmegfigyelésre adtak alkalmat; ezeket az 1980-ig eltelt időben a kiállítás és a kollokvium által inspirált tanulmányokkal, továbbá a kiállításra vonatkozó technikai-szervezeti dokumentációval, a kritikai irodalomra való reflexiókkal, valamint kevéssé ismert vagy a konzerválás idején megváltozott megjelenésű tárgyak színes fotódokumentációjával együtt a Handbuch további ötödik, de számozás nélküli kötetében („Resultatband”) közölték.

Így az alkalom kiaknázása mintaszerűnek és ideálisnak mondható, jóllehet a kiállítás kapcsán létrehozott kisebb könyvtár inkább kultúrpolitikai luxuskiadvány-sorozatnak, mint (összesített mutató híján) a kutatót valóban kiszolgáló kézikönyvnek minősíthető. A párhuzamos rendezvények kiadványai közül a nürnbergi kiadványok tervszerűek, célratörőbbek és takarékosabbak voltak, a prágaiak dokumentációja pedig, sajnos, hiányzik.

A kiállítás által ösztönzött kutatási eredményeket lehetetlen felmérni. Mégis, regisztrálandó itt néhány típusuk. Az egyik fajta továbblépést a kiállítás kiadványai tartalmazták. Ilyen a budapesti Szépművészeti Múzeum Szép Madonnájának esete (valaha: „amiens-i” Madonna, ezt a jelzőt a kiállítás idején véglegesen levették a szoborról), ahol a tárgyra vonatkozó hipotézisek korrekt ismertetése nyomán<sup>15</sup> a tárgy előtt folytatott vita<sup>16</sup> nemcsak a szobor eredetlegendáját cáfolta sikeresen, hanem megfosztotta mind Clasen által feltételezett kulcsszerepétől, mind a Kutál által megfogalmazott inkunábulum-jellegétől. Múzeumi katalógusbeli minősítése tehát így módosítható: építészeti összefüggésből; a szép Madonnák típusának kései, délkelet-németországi követője, 1420–35 között.<sup>17</sup> Frappáns megfelelésével annak a már korábban Gerhard Schmidt által kifejtett teóriának, amely Heinrich Parler brünni környezetével hozta kapcsolatba, s benne a szép Madonnák egyik előfutárát azonosította, szinte kínos zavart okozott a šternberki Madonna hátoldalán felfedezett Hen[ricus] minuskulavés.<sup>18</sup> A vita a véset technikai adottságainak tisztázásán túl nyitva hagyta jelentőségének kérdését, s bölcsen megkerülte a fel-

irat művész-szignatúraként való felfogásának lehetőségét is. Más típusú helyesbítésre adott alkalmat a Gelre herold címerkönyvének császárt és választófejedelmeket ábrázoló rajza.<sup>19</sup> Ezt Gerhard Schmidt tárgyalta egy tanulmányában, elvlasztva a lapot a címerkönyv törzsetől, s későbbi datálását javasolva, a még a kiállításon javasolt IV. Károly ábrázolással szemben benne Zsigmond portróját határozva meg.<sup>20</sup> Más összefüggésbe tartozik a franciaországi párhuzamok kérdése, amely a kölni kiállításon néhány igen jelentős képviselője kivételével meglehetősen halványra sikerült. A közös nevezőt kétségtelenül a Kölnben és Brüsszelben, 1972-ben rendezett Rajna–Maas-kiállítás jelenti,<sup>21</sup> amelyre időközben francia részről éppúgy támaszkodott az V. Károly korának összefüggéseit tisztázó 1981-es párizsi kiállítás, mint a korábbi kölni.<sup>22</sup> A franciaországi udvari művészet összetevőinek és kisugárzásainak bemutatásán kívül itt vált lehetővé a Kölnben – joggal – leginkább hiányolt előfeltételnek, az avignoni kapcsolatoknak érdemeikhez mért bemutatása is, különösen Françoise Baron új kutatásai nyomán,<sup>23</sup> melyekről Köln számára még csak meglehetősen sommás és megfogalmazásában is dodonai módon kitérő jelzés készült<sup>24</sup> – netán taktikai megfontolásból? – Éppen az utóbbihoz hasonló jelenségek mutatják a kiállítá-sokkal és hozzájuk fűződő publikációkkal kapcsolatos konfrontáció, illetve rivalizálás pozitív, a tudományos megismerést előrevívő jelentőségét. Ezekben az esetekben nyilvánvalóan különféle megközelítési és interpretációs módszerek, forrásértelmezések, a múzeumi szakértők (a „Kenner”, „Connaissance” értelmében) iskolái csapnak össze, más-más nyelvi, fogalmi örökség apparátusát alkalmazva a művekre.

Az iskolák és hagyományok konfrontációja még nyilvánvalóbb a kiállítás és kézikönyve által mintegy demonstrációra preparált, az egész korszakot, illetve a benne lezajló mozgást érintő alapkérdésekben. A vita éles összecsapás jellegét egyetlen ponton öltötte, éppen ott, ahol a két egymástól legkülönbözőbb – és többnyire attbubicós felfogásokba öltöztetett – művészettörténeti felfogást az arcvonalak mögé elhelyezett nehéztűzés módjára támogató két történész, Ferdinand Seibt<sup>25</sup> illetve Jiří Spěvák<sup>26</sup> került szembe egymással.<sup>27</sup> Egyedül ebben az éles hangú vitában hangzott el a nacionalizmus kifejezés, a korszak megítélésének és tudománytörténetének kulcsa (jellemző, hogy kifejezetten tudománytörténeti jellegű tanulmány mindössze egy akadt, Jiří Kropáček a 17. századi Bohuslav Balbinról mint a Parler-kutatás előfutáráról).<sup>28</sup> Spěvák teóriájának lényege IV. Károly értékelésének két fogalom, a „bohemocentrizmus” és az „univerzalizmus” meghatározta körben való véghezvitele. E fogalmak történeti háttéréről a kétféle tradíció-ra való vonatkoztatásuk többet árul el: így szólt a prágai történész egyfelől „nemzeti-Přemyslida”, a Nagymorva birodalomig visszavezethető hagyományról, másfelől „egyetem-es-karoling” irányzatról melyek Károly centralizációjában úgy kapcsolódtak össze, hogy általuk a hanyatló német központi királyi hatalom új hatalmi központot nyert. Seibt kritikája éppen a „bohemocentrizmus” fogalmát illette, ő szigorú distinkciót követelt a főváros (ami Prága nem volt a birodalom szempontjából) és a székhely között. A két történész választott bajnóvként – de csak első végig – vívta meg azt a harcot, amely a német és a cseh kutatás között Wilhelm Pinder és Vincenc Kramář, Otto Kletzl és Václav Mencl, Karl Heinz Clasen és Albert Kutál között mindig is parázslott, s olykor fel-fellángolt. A vita eldönt-hetetlenül, sőt, valójában elkezdetlenül maradt, mert a kiállítás koncepciója eleve kire-kesztette a vonatkozó alapkérdést. Miközben a kézikönyv az építészeti és szobrászati

fejlődés különféle részletkérdéseit, a párhuzamos fejlődés problematikáját, a kortudat és a természeti tapasztalat, a művészi munkának a mintakönyvtől a vázlatkönyvig haladó, s a művészi ábrázolásnak az ikontól a portréig menő individualizálódását tűzte (lényegében visszhang nélkül) vitára,<sup>29</sup> nem érintették az individualizálódásnak azt az aspektusát, amely nemzeti jellegék kialakulásának feltevéseiben ölt testet. Épp e tekintetben jelentenek – rendszerint burkolt – állásfoglalást a különféle ikonográfiai és stiláris tradíciókra és folytatásokra vonatkozó hivatkozások, s a szóhasználat, az elemzési módszer freudi elszólásszerű fonákságai [közülük egyet mint a „lingua tertii imperii” hagyatékát Renate Kroos minősített]<sup>30</sup> – módszerét azonban sikerrel lehetne folytatni. A művészettörténeti módszer szokásos eljárásai – felettebb elkedvetlenítő módon – olyan tisztátalan eszközökké válnak eközben, amelyekkel – eredeti rendeltetésük ellenére – ideológiákat lehet támogatni. A közeli jövő kutatása azonban aligha fog már megelégedni e kérdés-komplexum örökös megkerülésével. Nyilvánvaló, hogy az, amit a 19. században a művészet nemzeti aspektusának nevezünk, csíráiban sem kereshető a középkori művészet formáiban, sem művészpszichikumában, alig az ikonográfiában, s nem is minden megbízó igényeiben. Nyilvánvaló, hogy nyelvszerű (s a beszélt nyelvvel tényleg korrelációban álló) jelenségekről van szó, ezért látszik szükségesnek kutatásuknak szociális megalapozása. Másrészt, épp ezért, elképzelhetetlen bármiféle prioritásuk, kisugárzásuk, hiszen minden nyelvi jelenség értelmét veszti eredeti kontextusán kívül.

A kiállítás azzal könnyítette meg a nem kívánt nemzeti elsőbbség-viták elkerülését, hogy úgyszólván kiszélesítette a küzdőteret, egész Európára bővítve ki azt. Ezzel sem volt a rendezőknek több szerencsájük. Itália szerepének tárgyalása a kiállításhoz igényelt művek elmaradásán kívül is rendkívül egyoldalú maradt, többnyire formai párhuzamosságok megállapítására szorítkozott.<sup>31</sup> Nem vált be a modern országfogalom, s épp itt nem került sor a további konkretizálásra, olyan mértékig sem, ahogyan pl. Bologna szerepével kapcsolatban már Max Dvořák megtette.<sup>32</sup> Még feltűnőbb Nápoly és az ottani Anjou udvari művészet szerepének elhanyagolása, ami viszont általános jelenségnek mondható. (Így az 1978-as prágai Uměni-számból is elmaradt; az e kérdésekkel foglalkozó specialista, Olga Pujmanová tanulmányát később közzölték.<sup>33</sup>) A probléma –, éppen Pujmanová tanulmányainak legfőbb gyengéjét tekintve – azért hangsúlyozandó, mert az európai 14. századi kutatás örökös fehér foltja, Magyarország Anjou-kori udvari művészete minden valószínűség szerint épp e tekintetben várományosa annak a köztes láncszem-szerepnek, amelynek híján a Nápoly–Prága kapcsolatok is nehezen értelmezhetők. Jóllehet a kölni kiállításon néhány igen jelentős franciaországi művet mutattak be, nem egyet közülük az egész fejlődést új megvilágításba helyező attribúcióval (ezek különösen André Beauneveu, Jean de Cambrai és Jean de Liège műveit érintették), Franciaország fogalma éppoly üres és a regionális tagolás híján bizonytalan maradt, mint Itáliáé. E tekintetben mindenekelőtt Robert Didier-nek és John Steyaert-nak sikerült eredményes küzdelmet vívnia a Renantól és Courajod-tól örökölt, differenciálatlan franko-flamand művészet-fogalommal, regionális stílusok és hagyományok egész sorát állítva a kényelmes réginek a helyébe, s különösen kijelölve a párizsi központ valószínű helyét a nyugati művészeti fejlődésben.<sup>34</sup> Az alkalmi vagy egymást ingamozgásszerűen váltó nyugat- és közép-európai érintkezések, s velük az egyes személyiségeknek tulajdonított eltúlzott közvetítő és inspiráló szerep ideje úgy tű-



nik, végleg lejárt, helyükbe a folyamatos kölcsönhatások kutatásának lényegesen bonyolultabb és sokoldalúbb feladata lép.

A kiállítás tézisszerűen is kiemelt<sup>35</sup> célkitűzései közé tartozott a Parler-centrumok stíluskapcsolatainak tisztázása. Ezek közül érthető – s a fent vázolt, a nemzeti fejlődés megítélésében mutatkozó ellentétől független – hangsúlyt kapott Köln és Prága, illetve – főként az ötvösség kutatásában – Aachen és Prága korrelációja. Ebből válik érthetővé a kapcsolatoknak tulajdonított nagy szerep, az a már-már mítikus kultusz és sokféle értelmezés, amely Heinrich Parler, a kölni női fejes konzolt, a šternberki Madonnát övezte. Ezek a művek váltak az általános európai udvari kapcsolatokban, az udvari művészet interregionális egységében bízó és nagy tendenciákkal számoló művészettörténetesek számára a kulcsművekké. Mögöttük viszonylag háttérbe szorultak azok a kutatások, amelyeket elsősorban Dieter Grossmann salzburgi kiállításai hangsúlyoztak,<sup>36</sup> s amelyekben különösen kiemelkedett a bécsi központ szerepe. Bécs és Ausztria szerepe egyébként is elhalványodott a kiállításon, s szerencsétlen módon ismét erőteljesebb hangsúlyt kaptak a főirányként elismert, nagy kvalitatív mintaképek. A bécsi központ relatív önállóságát rokon thüringiai jelenségekkel kapcsolatban fogalmazták meg,<sup>37</sup> egy másik formula, Heinz Stafskié a „keleti kulturális térség” sajátosságait inkább összemossa, Prága–Bécs–Nürnberg nevét idézve igyekezett meghatározni.<sup>38</sup> A fő központoktól való eltávolodás veszélyeit a legvilágosabban Gerhard Schmidt a nürnbergi Germanisches Nationalmuseum Szent György szobrának (melyet Jaromir Homolka Peter Parler számára vett igénybe, s melynek pusztán a datálása is 50 éves differenciákat mutatott) vitájában fogalmazta meg. Mikor nyilvánvalóvá vált, hogy a javasolt attribúciót a vita résztvevői nem fogadják el, ezzel a kérdéssel zárta a vitát: „Most már a szobrot szégyenszemre ismét Steiermarkba kergettük?”<sup>39</sup> – Ami tekintve pl. Szlovénia, Horvátország, részben Dél-Tirol és Észak-Itália, nem utolsósorban pedig Magyarország helyzetét, nem éppen a legtöbb megértéssel kecsegtet e regionális fejlődések eredményei iránt. De az adott összefüggésben aligha számít több értékelésre a Közép-Rajna vidék vagy Westfália sem. A regionális fejlődések kérdéseiről – az érintett országokból érkezett kongresszusi résztvevőknek fejtegetésein kívül – igen kevés szó esett, a jelenséget csupán Max Hasse tárgyalta,<sup>40</sup> – míg a stílusfajták, stílusrétegek problematikájáról, a kifejezőmódoknak és kvalitásoknak velük összefüggő értékelési és interpretációs problémáiról a kollokviumon csupán Robert Suckale referátuma tett említést.<sup>41</sup> Éppen ez a fejtegetés tette nyilvánvalóvá, mennyire bizonytalanok a stíluskritika megállapításai, s mennyire hiábavaló abban bízni, hogy pusztán a formálás alapján a datálás egyértelművé válása és precíziós időmérésé fejlesztése csak idő és fejlődés kérdése.

E kérdések sűrűsödnek a kiállításnak csehszlovák részről egyik legaktívabb és leginvenciózusabb közreműködője, Jaromir Homolka cikkei körül. A kölni és nürnbergi kiállítással kapcsolatban tárgyalt kortudat-kérdések összefüggésében sem teljesen jogos IV. Károly egyes műalkotásaival kapcsolatban máris tudatosságot feltételező historizálásról (így a cseh korona kapcsán,<sup>42</sup> vagy a prága-újívárosi Karlov templomról<sup>43</sup>) szólni, s nem beérni az udvari művészetnek mint sajátos stílusrétegnek belső tradícióival. Még problematikusabb stílustörténeti jelenségeknek (pl. a prágai Szent György lovasszobor kapcsán: „éppolyan szimptomatikus a nagy plasztikai tömegnek és fokozatosságának hang-

súlyozása, mint a sok mozdulat-invenció<sup>44</sup>) közvetlen átváltása stíluskritikai fogalmakra, illetve az utóbbiaknak véletlenszerű formai megfelelésekre való redukálása (uo. ugyanabban az összefüggésben: Szent György profiljának és szájának hasonlósága Schweidnitz Anna dómtrifóriumbeli büsztjével, homlokráncainak kapcsolata a brünni Pietával, a talapzat leveleinek rokonsága a Přemyslida-síremlékek heraldikus leveleivel (!!)), hajfürtök egymás közötti megfelelései.<sup>45</sup> Utóbbi eljárásnak a magyar művészet történetét érintő – s már a módszertani tisztázatlanság okán is gyanús – következménye Kutál teóriájának felújítása: a prágai Szent György szobor modelljének Peter Parler oeuvre-jébe való besorolása, s a Kolozsvári testvéreknek öntőkként tulajdonított szerep. Az attribúció csak egyik része Homolka Parler-oeuvre-rekonstrukciójának, amelynek új elemeit (köztük a már említett nürnbergi Szent György figurát) igen sok kétség fogadta.

A prágai Szent György szobor kérdése a legkevésbé megvilágítottak közé tartozott, s itt a kiállítás sem hozhatott tisztázást, mivel a mű nem lehetett jelen, s párhuzamai nem voltak gyarapíthatók. Egykor lelkesen publikált lotaringiai párhuzamát, a domjulieni Szent György szobrot<sup>46</sup> mindenesetre baleset érte: datálását a modernebb fegyverzet alapján Renate Kroos alapos okkal vonta kétségbe.<sup>47</sup> Viszonylag nagy visszhangot váltottak ki Pogányné Balázs Edit feltevései a szobortípus antik előzményeiről (Homolka,<sup>48</sup> de az amúgy is kérdéses, hadjárattal egybekötött itáliai tanulmányútra ő Peter Parlert küldi el, IV. Károly kíséretében!). Itt is Renate Kroos gazdagította a kutatást fontos megfigyeléssel: „A lóra nézve különböző szerzők antik előképeket neveztek meg. Ezt kiegészíti egy nagyonis szokatlan, a kor viseletének egyáltalán meg nem felelő frizurarészlet. Ahogyan a szigorú stílus néhány gyermek- és férfifején (ún. Kritios-fiu az athéni Akropolis-Múzeumban, a castelvetranói bronzszobor Selinuntban), a hajfürtöket a homlok fölött és kétoldalt egy erős, kerek, itt-ott látható abroncsra csavarták; ezt idáig bizonyára megfelelő szobrok római másolatai közvetítették.”<sup>49</sup> – A kiváló recenzens figyelmét sajnos, éppúgy elkerülte Balogh Jolán Kolozsvári Márton és György monográfiája, amint ennek a magyar nyelvű ritkaságnak ismeretével gyakorlatilag sehol sem számolhatunk, hiszen ott épp az említett motívum – a bizánci arkanyal-ikonográfiának is része – a testvérek orvietói kapcsolatának legfontosabb bizonyítéka.<sup>50</sup> A kollokvium magyar résztvevői többféleképpen is megkísérelték a hazai kutatási hagyomány álláspontját érvényesíteni a prágai Szent György szobor kérdésében utalással a testvérek váradi tevékenységére és arra, hogy működésük feliratos forrásaiból a Parler-előtti generációhoz való tartozások következnek,<sup>51</sup> a művük részletmotívumainak magyarországi ismeretére vonatkozó tézisek felújítása mellett modellkészítő szobrászként és öntőként játszott szerepüket, így munkamegosztásukat is feltételezve.<sup>52</sup>

Magyarországnak a kiállításon való részvétele legfőképpen verbális volt: a kollokviumon számos előadó mesélte el a 14–15. század magyarországi művészettörténetének problémáit, amelyek részben a katalógusban is említést nyertek.<sup>53</sup> A kiállításra kiküldött tárgyak – részben a hazai szervek merevsége következtében, hiszen a rendezők bizonyos kéréseit megtagadták, részben e kérések egyoldalúsága következtében – szegényes, kvalitatív tekintetben kevésbé meggyőző és történetileg jelentéktelen képet adtak az országról. A Szépművészeti Múzeum küldeményei, az „amiens-i” Szép Madonna, a Szent Margitot ábrázoló rajz és a sedleci Antifonále kivágott miniaturái a csehországi művészet bemutatá-

sát gazdagították. A magyarországi művészeti kultúrát a báti Szent Katalin legenda táblái (Esztergom, Keresztény Múzeum, 1420-as, túlságosan korai datálással), az Országos Széchényi Könyvtár 3 pozsonyi kódexe (Ganois-biblia, Cod. lat. 78, pozsonyi („D”) Missale Cod. lat. 216 és („B”) Cod. lat. 215, — téves dátummal), valamint váci ötvöscéh-missaléje (Cod. lat. 377), továbbá a Pálóczi György féle szarvkupa (Esztergom, Főszékes-egyházi Kincstár) képviselte. Ezek katalógusbeli bemutatása is igen sikertelen volt: a kéziratokkal kapcsolatban pl. csak régebbi magyar irodalom szerepelt a jegyzetekben (többnyire fantasztikus fejtegetésekkel olasz-francia kapcsolatokról), mikor pedig a Ganois-Bibliára nézve konkrét, a vorauai Lectionarium körébe vezető attribúciók lettek volna idézhetők,<sup>54</sup> a pozsonyi missalére vonatkozó, Gerhard Schmidt-recenziót pedig a katalógus más helyén, az acheni Ludwig-gyűjtemény pozsonyi Missaléjával kapcsolatban idézik is.<sup>55</sup> Persze, más kérdés, hogy ilyen körülmények között ésszerűbb lett volna az OSZK Cod. lat. 218. sz. („E”) missalét küldeni Kölnbe, mégpedig nemcsak kiváló kvalitása, hanem az összehasonlítás lehetősége miatt is. Nem kevesebb balszerencse érte a hagyományosan túl korai datálású báti táblát is, amely úgy látszik, Anton Legner fantáziáját mozgatta meg. Ő a képekről így írt: „A magyar festészet legrégebbi tábláján (!), amely a Katalin legenda egy verzióját ábrázolja, ikon és portré különös szemléletességgel, szinte az itt tárgyalt komplexum paradigmájaként jelenik meg. Katalin, akinek „lelki képe” ugyanolyan nagyságú alakként, mint „figurális visszhang” mögötte van, abban, ahogyan magát nézi, arra a tükörmetaforikára emlékeztet, amelyet a Rózsa-regényből ismerünk, s amely mélyebb értelmét 'Istennek a lélek és a természet tükrében való megismerésében' nyeri.”<sup>56</sup> Értelmezését Kroos mint ikonográfiai félreértést utasította el.<sup>57</sup>

Tehát jórészt másodrendű művek, közülük is csak két 1400 előtti; a magyarországi művészeti régió tárgyakkal való reprezentálására való minden törekvés hiánya jellemezték a magyarországi művészet meglehetősen lélektelen kölni bemutatását. Igen hiányzott a Képes Krónika meggyőző ereje, a trencsényi hermáé, a székesfehérvári, visegrádi, diósgyőri faragványoké, s a későbbiek közül mindenekelőtt a budai 1974-es szoborlet darabjai, Kolozsvári Tamás garamszentbenedeki oltára, a győri Szent László herma. Ezek megvitatását és összehasonlítását is megakadályozta az a szűklátókörűség, amely — úgy látszik — a kiállítás rendezőinek tett szívességként, s nem éppen a magyar kultúra előtt nyitott lehetőségként értelmezte a kölni rendezők meghívását. Tőlük nagyobb tájékozottságot a magyar művészet történetében már csak azért sincs okunk elvárni, mert a Hekler-féle Ungarische Kunstgeschichte megjelenése (1937) óta magyar művészettörténeti áttekintés idegen nyelven nem áll a külföldiek rendelkezésére. Ezért tehát csak magunkra vethetünk, ha Magyarország nemcsak fehér folt maradt a kiállításon, hanem félreszorult (ellentétben pl. Lengyelországgal vagy Szlovéniával, amelyeknek képviselői igen nagy gondot fordítottak a reprezentatív válogatásra), sőt, még sérelmek is érték.

Mert nem csupán a véletlen számlájára írható, ha egy recenzió „a Luxemburgiakkal rokon területek, mint Magyarország” kifejezést használhatta.<sup>58</sup> A kiállítás katalógusában is profil nélküli, földrajzilag meghatározatlan maradt a középkori Magyarország. Így lehet szó Magyarországról „és a szomszédos Erdélyről,”<sup>59</sup> Horvátországról, melyet állítólag „1102 óta perszonálunió kötött össze a magyar koronával,”<sup>60</sup> s a székelyek önálló népként szerepelnek a középkori Romániában.<sup>61</sup> Az erdélyi és havasalföldi műalkotások tár-

gyalása körül kialakult zűrzavarnál (a címszavak közé magyar szerző Szászsebesről szóló cikke is besorolva, a párhuzamos ismertetésnek ellentmondó értelmezéssel<sup>62</sup>) csak Szlovákia járt rosszabbul: helyet sem kapott az európai utazás térképén, csak Magyarország címszó alá besorolva.

A kiállítás rendezésének abból az alapelvéből, hogy az idegen tárgyakat is a rendeltetés helyén tárgyalják, továbbá a magyarországi művészet szempontjából is figyelemre méltó tárgyaknak a kiállításon való jelenlétéből következnek további említésre méltó adatok. Kiemelkedő jelentőségű volt az aacheni magyar kápolna két, három-három tagból álló palástkapocs-garnitúrájának szerepeltetése. Ilyen rendeltetésüket Karel Otavsky felismerte,<sup>63</sup> anélkül azonban, hogy a felismerésből adódó datálási következtetéseket levonta volna. Ezekre a következtetésekre újabban a székesfehérvári Nagy Lajos kiállítás katalógusa adott alkalmat.<sup>64</sup> Az aacheni kincsel kapcsolatba hozott egyéb tárgyak közül a hochelteni palástkapocsról a magyarországi eredet feltevését is kimondják,<sup>65</sup> a Curtea de Argeș-i övcsattal kapcsolatban viszont újból kísért az erdélyi készítés feltevése.<sup>66</sup> Śnieżyńska-Stolot tanulmánya valamennyi szerző számára ismeretlen.<sup>67</sup> Fidel Rädle<sup>68</sup> többek között helyreigazítja Johannes Aquila veleméri írásszalagjának olvasatát (Johanne helyett Johannes, ezt Radocsay<sup>69</sup> képe alátámasztja.) Ugyanő helyesbíti a drezdai Hedvig serleg talpának feliratát, amely tehát a további magyar szakirodalomban is így olvasandó: „hedvigis cyfum scandat que contulit istum/ presulis ob merita wenceslai sancti grata/ digna polonorum regina superna polorum” — azaz: „Hedvig, aki ezt a püspöki serleget ajándékozta, Szent Vencel érdeméből mint a lengyelek méltó királynője emelkedjék a menny magasába”, — ami arra enged következtetni, hogy a megadományozott a krakkói székesegyház volt.<sup>70</sup> További lengyel—magyar vonatkozások: a krakkói kazimierzi Szent Katalin templomról szóló cikk fenntartja a templom kapuzatainak Václav Mencil feltételezte elsőbbségét a kassai Szent Erzsébet templommal szemben,<sup>71</sup> a niepolomicei freskók előzményét ismertetőjük az esztergomi kápolna kifestésében látja,<sup>72</sup> s a boroszlói Szent Dorottya hermával kapcsolatban is említik magyarországi eredetének hipotézisét.<sup>73</sup> Más természetű az a tanulság, hogy a bécsi Szent Cassianus-fejereklyetartóval kapcsolatban szerepel a Th. Müller által felismert, a trencsényi fejereklyetartóhoz fűződő rokonság,<sup>74</sup> ellenben hiányzik a magyar emlék bemutatásából ugyanez az összefüggés, helyette viszont egy tökéletesen túlhaladott és indokolatlan Szent László azonosítás van kárpótlásul.<sup>75</sup>

A kölni kiállítás legszigorúbb recenzense, Renate Kroos a kiállításban és katalógusában riasztó szimptomákat észlelt, amelyek a művészettörténetírás jelenkori állapotát jellemzik. Utalt arra, hogy a történetiség hiánya, a történeti segédtudományok figyelmen kívül hagyása felelős az interpretációnak hol önkényességéért, hol laposságáért, a semmitmondó tolvajnyelven tett megállapításokért. Mi nemcsak ezt a hiányt, hanem lényegében a kor Magyarországnak az európai összképből való távolmaradását is fájjaljuk. Mindezt ma, 1984-ben leírni nem lett volna érdemes, ha aktualitását nem éreznénk. 1987-ben ugyanis kettős jubileuma lesz egy Luxemburginak, Zsigmondnak, akinek alakja ráadásul a legkevésbé ismert, vitatott jelenségek közé tartozik. Rendszerint ilyen évfordulók adnak alkalmat a nagy művészettörténeti kiállításokra és a velük kapcsolatos történeti revíziókra. Reméljük, az 1978-as kölni alkalom után nem marad a kilenc évvel későbbi is kihasználatlanul.

## Rövidítések

- Didier—Recht* 1980 *R. Didier—R. Recht*: Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. A propos de l'exposition des Parler à Cologne. Bulletin monumental 138—II (1980) 173—219.
- Fillitz* 1979 *H. Fillitz*: Die Ausstellung „Die Parler und der schöne Stil 1350—1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern“, Kunstchronik 32 (1979) 362—366.
- Handbuch I—III, 1978 Die Parler und der schöne Stil 1350—1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Szerk. A. Legner. Köln 1978. I.: XXXVI + 414 lap, II.: 416—778. lap, III.: 268 lap.
- Handbuch IV, 1980 IV. Das internationale Kolloquium vom 5. bis zum 12. März 1979 anlässlich der Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Köln 1980. 208 lap.
- Handbuch-Resultatband 1980 Resultatband zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Köln 1980. 286 lap, 234 színes tábla, valamint Pan-Optikum, 32 tábla.
- Kroos* 1979 *R. Kroos*: Marginalien zur Parler-Ausstellung. Kunstchronik 32 (1979) 366—391.
- Legner* 1977 *A. Legner*: Skulptur der Parlerzeit: Vorstellungen zum Themenkreis einer geplanten Ausstellung „Die Parler und der schöne Stil 1350—1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern“. Referátum: XV. Deutscher Kunsthistorikertag in München 13—18. September 1976. Sektion: Kunst am Hofe Karls IV. Kunstchronik 30(1977) 97—99.
- Művészet I. Lajos korában *Művészet I. Lajos korában* 1342—1382. Katalógus, Budapest, 1982.
- Rädle* 1979 *F. Rädle*: Philologische Anmerkungen zum Katalog Die Parler und der schöne Stil 1350—1400. Kunstchronik 32(1979) 391—395.
- Schmidt* 1964 *G. Schmidt*: Neues Material zur österreichischen Buchmalerei der Spätgotik in slowakischen Handschriften. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. 18 (1964) 35.

## Jegyzetek

1. České umění gotické 1350—1420. Szerk. J. Pešina. Praha, 1970.
2. Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR (průvodce výstavou). Szerk. J. Burian, Praha, 1978. 160 lap, számos kép.
3. Umění XXVJ (1978). 6.: *E. Poche*: Zwei böhmische Königskronen, 481—494.; *J. Krása*: Zu den Voraussetzungen der Synthese in der Malerei der Zeit Karls IV.

495–504.; *R. Chadraha*: Der „zweite Konstantin“. Zum Verhältnis von Staat und Kirche in der karolinischen Kunst Böhmens. 505–520.; *J. Pešina*: Imperium et Sacerdotium. Zur Inhaltsdeutung der sgn. Morgan-Täfelchen. 521–528.; *M. Hamsik*: Die technik der böhmischen Madonnenbilder um 1350–1360. 529–534.; *K. Stejskál*: Die Rekonstruktion des Luxemburger Stammbaums auf Karlstein. 535–563.; *J. Homolka*: Ikonografie Katedrály Sv. Vita v Praze. 564–575.

*K. Stejskál*: Karl IV. und die Kultur und Kunst seiner Zeit. Praha, 1978. 240 lap, 191 kép.; *Vita Karoli Quarti – Karel IV. Vlastní Životopis*. Kiadó: B. Ryba, cseh fordítás: J. Pavel, utószó: J. Spěváček és J. Krása. Praha, 1978. 230 lap, képek. – Újabban: *Karolus Quartus. Sborník vědeckých prací o době, osobnosti a díle českého krále a římského císaře Karla IV.* Univerzita Karlova, Praha 1984. – E tanulmánykötet tartalmát áttekintésünkben már nem vehettük figyelembe.

4. *Kaiser Karl IV. 1316–1378. Führer durch die Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseum München auf der Kaiserburg Nürnberg.* Szerk. J. von Herzogenberg, München, 1978. 172 lap, képek; *Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen.* Szerk. F. Seibt. München, 1978. 496 lap, 152 kép.; *F. Seibt*: Karl IV. Ein Kaiser in Europa 1346–1378. München, 1978. 488 lap, 24 kép.
5. *Handbuch I–III.* 1978.; *Handbuch IV.* 1980.; *Handbuch – Resultatband 1980.*; *Führer durch die Ausstellung „Die Parler und der schöne Stil 1350–1400.“* Köln, 1978. 232 lap, 45 kép.; *Legner 1977.* 97–99.; *A felhasznált kritikai irodalom (a recenziók teljesebb áttekintése 1980 közepéig: Handbuch–Resultatband 259–271.):* *H. Richter*: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. *Weltkunst* 48 (1978) 2952–2954.; *I. Krummer–Schroth*: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. *Das Münster* 32 (1979) 131–135.; *A. Schneckenburger–Broschek*: Schnütgen-Museum in der Kunsthalle Köln. Ausstellung: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern 30. November 1978 bis 18. März 1979. *Pantheon* 37 (1979) 98–100.; *R. Puvogel*: Die Parler und der Schöne Stil – 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. *Das Kunstwerk* 32 (1979) 80–81.; *W. S(auerländer)*: Vorspann zu den drei folgenden Beiträgen. *Kunstchronik* 32(1979) 361–262.; *Fillitz* 1979. 362–366.; *Kroos* 1979. 366–391.; *Rädle* 1979. 391–395.; *vö.: M. Hasse*: Anmerkungen zu einigen Marginalien von Renate Kroos. *Kunstchronik* 33(1980) 41–47.; *R. Kroos*: Erwiderung auf die Anmerkungen von Max Hasse. *Kunstchronik* 33(1980) 47–50.; *G. Biedermann*: Zum „Bildnis“-Stil Meister Theoderichs und Peter Parlers. *Nachbemerkungen zur Parler-Ausstellung in Köln 1978/79.* *Alte und moderne Kunst* 24(1979) Heft 166/167. 7–11.; *R. Recht*: Les Parler et l'art en Europe de 1350 à 1400. *Revue de l'Art* N° 46(1979) 68–74.; *Didier–Recht* 1980. 173–219.
6. *A család genealógiájához új, kritikai áttekintés B. Schock-Wernertől:* *Handbuch III.* 7–11., *eltérően O. Kletzl címszavától:* *Thieme-Becker Künstlerlexikon*, 26(1932). 242–244.
7. *A korszak terminológiájához ld. D. Grossmann:* *Handbuch IV.* 191–194.
8. *A. Schädler, J. Homolka:* *Handbuch III.*

9. *W. Paatz*: Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert. Heidelberg 1956. 15. skk.
10. Handbuch IV. 175–184.
11. Handbuch I. XXVII–XXXV.
12. *A. Simpson*, Handbuch-Resultatband 137–159.
13. *P. Skubiszewski*, Handbuch-Resultatband 95–116.
14. *J. Sedlák*, Handbuch-Resultatband 123–136.
15. Handbuch II. 680–681.
16. Handbuch IV. 70–72.
17. Vö.: *J. Balogh*: Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest. Budapest, 1975. I. Kat. sz. 301. 212–214.
18. Handbuch IV. 47. skk, vö.: *R. Suckale*: Handbuch-Resultatband 117–122.
19. Handbuch I. 111.
20. *G. Schmidt*: Das Kaiser- und Kurfürsten-Bild im „Wapenboek“ des Herolds Geldre. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 34(1981) 71–99.
21. Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Köln 1972. és II.: Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs. Köln, 1973.; Rhin–Meuse. Art et civilisation 800–1400. Cologne–Bruxelles, 1972.
22. Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V. Paris 1981.; Id. még: La Revue du Louvre et des Musées de France XXX(1980).
23. *F. Baron*: Fragment de gisants avignonnais. La Revue du Louvre et des Musées de France XXVIII(1978) 78–83.; Collèges apostoliques et couronnements de la Vierge dans la sculpture avignonnaise des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Uo. XXIX(1979) 169–186.; Découvertes en Avignon. Uo. XXXI(1981) 155–158.
24. Handbuch I. 49–50.; vö. H. Fillitz epés megjegyzéseit: *Fillitz* 1979. 366.
25. Vö. Handbuch I. 1–8.
26. Vö. Handbuch II. 585–605.
27. Handbuch IV. 198–200.
28. Handbuch III. 1–3.
29. Handbuch III.
30. *Kroos* 1979. 369.
31. Handbuch I.
32. *M. Dvořák*: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. München, 1929. 74–207, különösen 107 skk.
33. *O. Pujmanová*: Maliřství doby Karlový a Neapol. Umění XXVII(1979) 30–58.
34. Ld. még ugyanehhez a kérdéshez: *Didier–Recht* 1980.
35. Vö.: *Legner* 1977.
36. Schöne Madonnen 1350–1450. Kiállítási katalógus. Salzburg 1965; Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400. Kiállítási katalógus. Salzburg 1970.; vö.: *D. Grossmann*: Die Breslauer „Schöne Madonna“ und ihr Typus in Westdeutschland. Städel-Jahrbuch N.F. 6(1977) 231. skk.
37. Handbuch II. 560.
38. Handbuch I. 363.

39. Handbuch IV. 58.
40. Handbuch III. 43.
41. Handbuch IV. 175–183.
42. Handbuch II. 608.
43. Handbuch II. 612.
44. Handbuch II. 663.
45. Ld. még képpárhuzam, Handbuch III. 28.
46. Handbuch I. 274–275.
47. Kroos 1979. 371.
48. Handbuch II. 663.
49. *Kroos*, 1979. 374.
50. *Balogh J.*: Márton és György kolozsvári szobrászok. Cluj–Kolozsvár, 1934. 11.;  
vö.: *Marosi E.*: Művészet I. Lajos korában. 277–280.
51. *Marosi E.*: Handbuch II. 453, Handbuch IV. 135–136., vö.: *Stafski*, uo. 141.
52. *Eisler J.*: Handbuch-Resultatband 87–93, összhangban *Stafski* megfigyelésével:  
Handbuch IV. 141.
53. Handbuch II. 451–466.
54. *Schmidt* 1964. 35.; *G. Schmidt*: Malerei bis 1450. Gotik in Böhmen. Szerk. K. M.  
Swoboda. München, 1969. 208.; *J. Krása*: Rukopisi Václava IV. Praha, 1971. 107.
55. *Schmidt* 1964. 36, 40.
56. Handbuch III. 220.
57. *Kroos* 1979. 381.
58. *I. Krummer–Schroth*: Das Münster 1979.
59. Handbuch I. 201.
60. Handbuch II. 448.
61. Handbuch II. 471.
62. Handbuch II. 472.
63. Handbuch I. 139.
64. *Kovács É.*: Művészet I. Lajos korában. 107–108.
65. Handbuch I. 201.
66. Handbuch II. 476.
67. *E. Śnieżyńska-Stolot*: Andegaven'skie dary zlotnicze z herbami polskimi w kaplicy  
węgierskiej w Akwizgrane. Folia Historiae Artium 11(1975) 21. skk.
68. *Rädle* 392.
69. *Radocsay D.*: A középkori Magyarország falképei. Budapest, 1954. LXXXV. tábla.
70. Így helyesbítendő: Művészet I. Lajos korában. 114.
71. Handbuch II. 479. Vö.: *Marosi E.*: Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau  
(Kassa, Košice). Acta Historiae Artium 15(1969) 65. skk.
72. Handbuch II. 485.
73. Handbuch II. 510.
74. Handbuch II. 440.
75. Handbuch II. 466.



ERNŐ MAROSI

**DIE PARLER UND DER SCHÖNE STIL 1350–1400 EUROPÄISCHE  
KUNST UNTER DEN LUXEMBURGERN – VERSPÄTETE  
BEMERKUNGEN ZUR AUSSTELLUNG VON 1978/79  
DES SCHNÜTGEN–MUSEUMS/KÖLN**

Die Besprechung ist einer Übersicht der Zielsetzungen und der Beiträge zu unseren kunst-historischen Kenntnissen der Veranstaltungen des „Perlerjahres“ 1978 gewidmet, wobei besonders die Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kölner Kunsthalle in Betracht genommen und eine Auswahl aus der, kritischen Literatur (s. Anmerkungen) herangezogen wurde.

Der Rezensent weist auf zeitgeschichtlich bedingte Leitgedanken der Kölner Ausstellung hin, die zur Betonung des Wunschbildes europäischer Einheit im 14–15. Jh. geführt haben. Sonst schienen die durch Namen (Parler bzw. Luxemburger), Zeitangabe (1350–1400) und Stilbezeichnung („Parlerzeit“ bzw. „schöner Stil“) verschiedentlich und z.T. einander widersprechend angegebenen Auffassungen nur ungefähr einen Rahmen für die Auswahl angedeutet zu haben. Die beiden Termini des Haupttitels „Parler“ und „schöner Stil“ mögen allerdings als Hauptanliegen der Veranstalter die Überprüfung der Rolle des Prager Zweigs der Parlersippe und der „Junker von Prag“ bezeichnen. In der Tat spielten durch Zuschreibungen an Peter Parler ausgedrückte Vermutungen über seinen persönlichen Anteil in der Entfaltung des schönen Stils, sowie Erwägungen über Heinrich Parler – wohl im Anschluß an G. Schmidt – eine große Rolle. Fragwürdiger erschien die Zielsetzung der Veranschaulichung einer „europäischen Kunstszene“ des 14. Jh., die selbst durch die ziemlich anachronistische Europa-Vorstellung (etwa im Sinne einer Parallele zu Goethes Begriff der „Weltliteratur“) bedingt, durch die Unvollständigkeit der (nicht zuletzt durch ihren aktuell-politischen Pragmatismus) historisch wenig gerechtfertigten geographischen Begriffe beeinträchtigt wurde; und schließlich am Wegbleiben einer Anzahl der vorgesehenen Exponate scheiterte. Trotz dieser bereits von früheren Besprechungen hervorgehobenen Mängel muß zugegeben werden, daß die Ausstellung die Autopsie und den Vergleich einer wohl unübertreffbaren Anzahl hervorragender Werke gestattete, die Gelegenheit für möglichst viele Schichten des Publikums genützt wurde und das umfangreiche Handbuch weiterhin ein wichtiges Nachschlagewerk für die Forschung darstellen wird.

Der Rezensent stellt als Beispiele der im Zusammenhang mit der Kölner Ausstellung erzielten Resultate die – wohl endgültige – neue Wertung der Budapester Schönen Madonna, sowie den Fall der Inschrift an der Rückseite der Sternberger Schönen Madonna vor. Es wird die neue, von G. Schmidt vorgeschlagene ikonographische Deutung und Datierung des Kaiser-und-Kurfürsten-Blattes im Wappenbuch des Herolds Gelre verzeichnet, während hinsichtlich des in Köln ziemlich unvollständig gebliebenen Gesamtbildes französischer Kunst auf das 1981 in Paris Gebotene hingewiesen wird. In diesem Zusammenhang werden die verschiedenen kunsthistorischen methodologischen und Schultra-

ditionen erwähnt, die sich in Ausstellung und Handbuch ständig offenbarten, deren nationale Färbung jedoch allein am wissenschaftlichen Kolloquium, in der Diskussion zwischen den Historikern Seibt und Spěvaček, ihren Ausdruck fand.

Infolge des Fehlens einer folgerichtigen historisch-geographischen Übersicht (die wohl allein im Falle des heutigen Belgiens durchgeführt wurde) konnte das anachronistische nationale Prinzip dem regionalen keineswegs weichen (von Ungarn aus gesehen fiel z.B. das Fehlen jeden Hinweises auf die Anjous von Neapel auf). Andererseits scheint die traditionelle normative Betonung von „Haupttrichtungen“ der Entwicklung und die eher abschätzige Behandlung der regionalen Prozesse als „Randerscheinungen“ wenig Verständnis für letztere zu versprechen. Parallelentwicklungen bzw. Stillagen, die über gewöhnliche Zuschreibungs- und Datierungsfragen einer einspurigen Entwicklungsvorstellung hinwegführten, kamen nur überaus vereinzelt zur Sprache. Diese Probleme werden vom Rezensent am Beispiel der wenig befriedigenden Forschungslage der Prager Georgsstatue aufgezeigt, wobei die formalen Beweise von J. Homolka für eine Zuschreibung der Reiterstatue an Peter Parler von der Hand gewiesen werden.

Zuletzt wird die eher bescheidene Vertretung des mittelalterlichen Ungarns vom Rezensenten kritisiert. Er stellt fest, daß das 14. Jh. kaum vorgestellt wurde und das Gewicht auf späten Werken lag, die eher Einflüsse des schönen Stils im frühen 15. Jh., doch durch zweitrangige Werke, vertraten. Er bringt einige Ergänzungen zu den Ungarn betreffenden Katalogtexten und verzeichnet Beobachtungen und Berichtigungen, die frühere Besprechungen für einzelne Exponate geboten haben. Letzten Endes stellt Rezensent ein schmerzhaftes Wegbleiben Ungarns vom europäischen Gesamtbilde der Kölner Ausstellung von 1978 fest und weist darauf hin, daß 1987, das nächste Jubiläumsjahr des Ungarnkönigs und Luxemburgerkaisers Sigismund, eine ausgezeichnete Gelegenheit zur Behebung dieses Mangels böte.

JENEI KÁROLY

## **AZ EGYESÜLT IZZÓLÁMPA ÉS VILLAMOSSÁGI RT. ÉS ELŐDVÁLLALATAI**

### **Az Egger család szerepe a magyar elektrotechnikai ipar meghonosításában**

Az Egyesült Izzólámpa és Villamossági Részvénytársaságot 1896. augusztus 1-én a Pesti Magyar Kereskedelmi Bank és az Egger testvérek alapították. A részvénytársaság egy évtizedig az Egyesült Villamossági Rt. cégnevet viselte. Mai nevét 1906-ban kapta.

Az Egyesült Villamossági Rt. lényegében azt a termelési tevékenységet folytatta, melyet az Egger család tagjai negyedszázadon át különböző vállalati formák keretében a magyar gyenge- és erősáramú elektrotechnikai ipar megalapozása és fejlesztése terén ki-fejtettek.

Az Egger család eredetéről keveset tudunk. A család magyar származása kétségtelen. Egger Bernát Béla, aki elsőnek kapcsolódott be az elektrotechnikai iparba, állítólag Gyöngyösön, más adat szerint Óbudán született. Mindenesetre egészen fiatalon került Bécsbe, ahol már 1862-ben Telegraphen Bauanstalt néven távíróépítő üzemet létesített.<sup>1</sup>

Egger Bernát, bécsi vállalata eredményes működésétől és a távíró magyarországi elterjedésétől ösztönözve 1872-ben Budapesten az V. ker. Dorottya utca 9. számú házban távírdaszereelő műhelyt állított fel, ahol kezdetben 8 munkást foglalkoztatott.<sup>2</sup>

Egger Bernát „bécsi távírdafelszerelési gyártulajdonos” 1874. december 31-én az V. kerületi előljárástól iparengedélyt kapott.<sup>3</sup> Majd 1876. szeptember 4-én távírdafelszerelési fióküzletét a budapesti cégbíróságon a cégjegyzékbe bejegyeztette.<sup>4</sup>

A bécsi Telegraphen Bauanstalt egyéni vállalat 1882. január 1-én Első Osztrák–Magyar Villamvilágítási és Erőátviteli gyár néven közkereseti társasággá alakult át, melyben mint alapító tagok Kremenezky János mérnök, Egger Bernát, Egger Jakab, Egger Henrik bécsi és Egger Dávid budapesti lakosok vettek részt.<sup>5</sup>

A bécsi közkereseti társaság budapesti üzemét állandóan fejlesztette s a távírdaszereelő munkák mellett azt pneumatikus csengő-berendezések, távírókészülékek, villamosjelzők és a Berliner-féle mikrofon kizárólagos gyártására is berendezte. Az első telefonkészüléket a budapesti gyárban 1884-ben állították elő.<sup>6</sup> Nagy nyereséget jelentett a vállalat számára 1883-ban, Pintér József műszaki igazgató szerződötetése, akinek kiemelkedő szerepe volt az Egger-féle vállalatok, majd az Egyesült Izzó nagyvállalattá alakulásában.

A Dorottya utcai telephely rövidesen szűknek bizonyult és az üzem fejlesztését nem tette lehetővé. Ezért a vállalat vezetői új otthon után néztek. 1887-ben sikerült a VII. kerületben a Huszár utca 7. sz. alatti gyártelepet a Magyar Általános Hitelbanktól 56 000