

Opponensi vélemény

Mikó Árpád

A reneszánsz művészet története Magyarországon

című akadémiai doktori értekezéséről

Mikó Árpád 339 oldalas disszertációjában 265 oldalt tesz ki a törzsszöveg, amelyet 1352 jegyzetnek a 74 oldalon felsorolt, szinte teljesnek tekinthető könyvészetre utaló megjegyzései egészítenek ki. A jegyzetelés kapcsán azt is észre kell vennünk, hogy a szövegben összefoglalt kérdések többségével kapcsolatban Mikó Árpád joggal idézheti saját, korábban, 1983-tól közzétett félszáznál több, jelentős publikációját is. Ezek közé tartozik, értekezése szövegelőzményeként is *A reneszánsz Magyarországon* c., a Corvina kiadásában 2009-ben megjelent, negyedannyi jegyzetet tartalmazó összefoglalása, valamint a *Reneszánsz, magyar reneszánsz, magyarországi reneszánsz* c. dolgozata, ami a *Mátyás király öröksége* c. katalógus második kötetében jelent meg.

Az értekezés feszes szövegében sem ismétlések, sem felesleges idézetek nem fordulnak elő. A szerző közismerten jó és olvasmányos stílusában íródott értekezés ugyanakkor azzal is kitűnik, hogy tucatnál is kevesebb az elírások, hibásan végrehajtott javítások száma (106, 138, 162, 164, 185, 197, 204, 211, 231, 233.1).

Már a fentebbi statisztikai jellegű felsorolás is érzékelteti a cím által érzékeltetett nagy vállalkozásnak az arányait. A magyar művészettörténetírásnak sarkalatos kérdése a reneszánsz korszak megítélése. Azt hiszem, hogy Mikó Árpádnak ez a szintézise lényegében egy korszakhatárt is jelez a magyarországi reneszánsz művészet kutatásában. Azt a korszakot, amely kétségtelenül Balogh Jolán máig utolérhetetlen gazdagságú és körültekintő adatgyűjtéséből kiindulva, a még általa koncipiált schallaburgi Mátyás-kiállítást (1982), az ugyancsak

által írt *Varadinum. Várad vára* kötet (1983), illetve a *Kolozsvári kőfaragó műhelyek* (1985) megjelenését követő években, lényegében a művészettörténeti kézikönyv harmadik kötetének lassú körvonalazódása kapcsán próbálta meg szembesíteni a fellelhető emlékműanyagot az írott források kínálta adatokkal. Úgy gondolom, hogy ennek a szembesítésnek az egyik kiindulópontjaként a *Váradi kőtöredékek* c. kötetet jelölhetjük meg – a szerző és lelkes nemzedéktársai, illetve a szépemlékezetű Tóth Sándor tanár úr közös munkáját.

Mikó Árpád előttünk fekvő dolgozata két nagy egységből áll. Az elsőben a szerző a magyarországi reneszánsz alakulását tekintette át, a másodikban pedig a műtárgyak és a korszak kutatástörténetét értékelte.

A dolgozat első részének az anyaga négy fejezetre, ezek mindenike pedig további alfejezetekre oszlik.

Az előzmények keretében számol le a szerző a korábban többek által feltételezett, ám bizonyítatlan, bizonyíthatatlan Zsigmond korra visszanyúló reneszánsz előzményekkel, s ebben tér ki arra a szerepre, melyet Vitéz János töltött be a Zsigmond-kori italianizálás és a Mátyás kor antikizálása között. Nem építkezései, hanem humanista érdeklődése, bibliofiliája révén került kapcsolatba a reneszánsz művészetével Vitéz János, akinek a személyisége így is megkerülhetetlen a Mátyás-kor művészetének értékelésében.

Ezt a témát immár a II., *All'antica művészet Mátyás király udvarában. Kultúra és hatalom* címet viselő alfejezetben fejti ki (17–62. l). Mikó Árpád hangsúlyozottan figyelmeztet arra, hogy mindaz, amit a Mátyás-kor művészetéről tudunk, lényegében az 1476-ot követő években merül fel: előtte nincsenek konkrét fogódzóink a király műpártolásával kapcsolatban. Hét alfejezetben veszi sorra azokat az alapvető kérdéseket, amelyekre megfelelő kialakulhatott mai képünk Mátyás udvarának művészetéről. A Mátyás-portrék, a humanisták *ekphrasisaiból* leszűrhető

tanulságok, az „*all’antica*” művészeti reprezentáció kérdései, Buda és Visegrád képének a rekonstruálása a források alapján, Beatrix szerepe, a rá és férjére utaló emblémák megjelenése, továbbá a Mátyás által foglalkoztatott művészekkel kapcsolatban felmerülő kérdések, akárcsak a Corvinához kapcsolódó ágas-bogas talányok s végezetül, a reneszánsz művészet királyi székhelyen kívüli jelentkezései 1490 előtt. Az elmúlt évtizedekben a szerző kutatásainak és igazán látványos eredményeinek egyik vonulata éppen az ilyen kérdésekre adott válaszokból vagy reflexiókból született.

A dolgozat harmadik nagy fejezete a Jagelló házból származó királyaink korában a reneszánsz formák elterjedését, az *all’antica* művészeti köznyelv kialakulásának folyamatát kísérli meg rekonstruálni 11 nagy alfejezetbe tömörítve mondandóját (63–138. l.). Kitér a II. Ulászló környezetében szerepet játszó humanisták hozzájárulására, Beatrix esztergomi udvarára, amely megfogalmazása szerint „ebben a tíz esztendőben a budai királyi udvarral egyenrangú, s mindenképpen olaszabb volt, az *all’antica* műpártolásnak pedig valódi központja maradt”, ahogyan azt például az Esztergomból kiinduló antikizáló sírkövek bizonyítják.

Mikó Árpád nézetei szerint, az itáliai importból származó formák fokozatosan egyenjogúvá válnak a késő gótikus művészeti köznyelvvvel és ezek az itáliai eredetű, s Mátyás mecénatúrájának köszönhetően érkezett formák dominánsak maradnak azután is, hogy nálunk is megjelennek a késő gótikának a reneszánsz által átszínezett, Alpokon-túli, északi reneszánsz formái, s így a hazai fejlődés ebben a tekintetben el is tér az általános, Itálián kívüli fejlődéstől. Az építészetben, sírkőfaragásban és könyvfestészetben észlelhető olaszos formák Buda közvetítésével jutottak el azután Morvaországba, akárcsak a lengyelországi Krakkóba és Gnieznóba. Ilyen munkák készültek a magyar megrendelők számára is,

akik – világiak és egyháziak egyaránt – már a reneszánsz formák felé tájékozódnak. A káptalanok érdeklődése Mátyás életében kimutatható már, 1490 után is egy ideig az egyházi központok maradtak az *all'antica* művészet letéteményesei. Így kerül sor Esztergom, Veszprém, Zágráb, Várad, Gyulafehérvár fennmaradt emlékeinek az értékelésére. A gyulafehérvári Lázói/Lászlai kápolnához fűződően jegyezném meg, hogy helyi mester közreműködéséről aligha lehet szó, mert nehéz feltételezni, hogy a hazai mester Szent László király attribútumát ne ismerte volna. Csak zarándokjelvényre merek hivatkozni azzal kapcsolatban is, hogy a homlokzat központját alkotó, Róma apostolainak leginkább a lateráni bazilikára utaló mellképei által közrefogott, ma üres fülke az Örök Város akkoriban legtöbbször értékelt ereklyéjét, Veronika kendőjét foglalhatta magába, így elképzelhető, hogy az építető élő, illetve már elhunyt pártfogóinak, jótevőinek és rokonainak címersora valamiképpen a részesedésüket is kifejezhette a telegdi főesperes zarándoklatai / római zarándoklata révén nyert bűnbocsánatból.

Ennek a Mohács-előtti fejezetnek az alfejezeteiben tér ki a szerző a kor miniatúrafestészetének és könyvművészetének az ismertetésére is, akárcsak az „*all'antica*” divat terjedésére előbb az egyháziak, valamivel később pedig már világiak által is pártfogolt építkezéseken. Ennek a rétegnek az egyik legfontosabb tagja, Báthory (II.) András, a Báthory Madonna és a nyírbátori stallum megrendelője. Egy másik irányzatot a Bakócz-kápolna, illetőleg a vele összefüggő váradi, budai és ötvöskónyi töredékek képviselnek, alkotóik valamelyik központi műhely tagjaiként dolgoztak az ország különböző területeiről származó megrendelők számára. Kétségtelenül városi, többnyire itáliai mesterekről van szó, akik megrendelésre készítettek bizonyos faragványokat. Megítélésüket nehezíti, hogy a formák és a stíluskritika nem segít elkülöníteni a különböző megrendelőknek szánt darabokat, például az uralkodói udvart

és Raguzai István királyi borbély házát, akárcsak a rozettasorral díszített Pécs-környéki és győri töredékek alkotóit, s az is megtörténhet, hogy ezek a Benedetto da Maianótól kiinduló rozettasoros motívumok idővel már korabeli nyomtatványok díszítőléceiből is inspirálódhattak. Hasonló a helyzet a fali tabernákulumokkal, amelyekből – derül ki a dolgozatból – ekkora mennyiséget Itálián kívül sehol nem találunk. Keltezhető sorozatuk a nemrégén előkerült nyitraival kezdődik 1497-ben, amelyet Sánkfalvi Antal püspök, Lázói János rokona rendelt meg. Az északi reneszánsz nyomait Bártfa sokáig félreismert városházának építészeti részleteivel illusztrálja a szerző. Ennek a hatásai az 1530-as évekig felismerhetők a Szepességben és Pozsony környékén, Sopronban, Pannonhalmán, Bajnán s cserében, mondhatjuk a szerzővel, Bécsben tűnnek fel a Budáról származó all’antica elemek. A síremlékek sorozata képviseli a szerző egyik kedvenc műfaját, amelynek alakulását a régi típusú sírköveken felbukkanó all’antica kompozícióktól egészen Giovanni Fiorentino illuzionisztikus megoldásaiig terjednek. A fejezetet záró passzusban már a kitekintésre, a Mohács utáni királyi udvar jellemzésére kerít sort, a továbbélésre, János király humanistáira és a címeres levelekre hivatkozva, illetve Hunyadi János síremlékének (1533) és a különböző helyeken felbukkant címerköveknek elemzése kapcsán, mintegy átvezetve olvasóját a következő, negyedik fejezet problematikájába.

Ez a *Reneszánsz művészet a széthullott országban* címet viselő fejezet (139–205. l) a keretek vázolásával, és azzal a fontos megállapítással indul, hogy eltekintve a reneszánsz és barokk eltérő kronológiai határaitól, az egyes országrészek különböző színezetű, de jelentős szerepet játszottak az egész kultúrájában, s hogy a vizsgált területen ugyanakkor szinte nyoma sem maradt a keleti művészet hatásának.

A dicső múlt nosztalgikus képe és az 1500 körülől formálódó, érmékben és fametszeteken, utóbb címeres leveleken is feltűnő Mátyás-hagyomány jellemzését találjuk a következő alfejezetben. Ez a hagyomány Erdélyben Heltai Gáspár Bonfini-parafrázisával teljeseedik ki, s hozzá járulnak azok a tárgyak, amelyeket nagyon sokszor már csak az értékük sorolt a Mátyás-hagyományba, a Corvina kötetei mellé. Ez utóbbiak pedig könyvgyűjteményeket generáltak Mátyás későbbi csodálói között.

A hiányzó királyi udvar szerepét a főurak és főpapok mecénátusa pótolhatta valamennyire. Ezekből a mecénási arcélekből a szerző Nádasdy Tamás nádor és a Perényiek, Péter és Gábor alakját emelte ki s a vázlatos rajzban szinte megdöbbenően hat a megrendeléseiket teljesítő számtalan, jószerivel ismeretlen olasz közreműködőnek a neve. A világi főurak műpártolásánál sokkal bővebbek a főpapokra és környezetükre vonatkozó adatok. Oláh Miklós nagyon látványos és igényes műpártolása, Bornemissza (Abstemius) Pál, akinek személyiségét gyűjtőszemvedélye s végrendeletében a hozzá közelálló egyházaknak szánt gazdag hagyaték körvonalazza. Kiemelkedik belőle Budai Udalrik aranypénzekkel díszített kelyhe, de Bornemisszának különleges szerepe lehetett Gyulafehérvárott is, ahol a püspöki kúria általa építtetett nagy, kétkarú díszlépcsője lett a szinte másfél századra a fejedelmi palota díszbejárata.

A Mikó Árpád munkáit annyira jellemző apró részletekből összeálló képből nem hiányozhat azután a Radéczy István egri püspök kertjének nevezetes hársfája körül gyülekező tudós társaság. Az ő baráti körük kapcsán nyílik alkalom a korszak portrétermésének a vizsgálatára is. A főpapokról szóló történet sorozata a Szent László fejereklyetartóját, a gyulafehérvári fejedelmi könyvesház kincseit mentő Náprágyi Demeterrel zárul.

Egy másik csapáson a magyar történelem új, illusztrált kiadásához készült metszetektől vezeti az olvasót a Nádasdy-féle, a magyar királyok arcképeit kanonizáló Mausoleum megjelenéséig. A 16. század művészetének bemutatása Zsámboky János és Lackner Kristóf emblématicus kompozícióinak az értékelésével folytatódik. Szokatlan összefoglalást és jellemzést ad a szerző az egyes felekezetek műpártolásáról. A korszak magyarországi építészetében uralkodó, a szerző által iparinak is nevezett, nem sok stilisztikai újdonságot kínáló hadiépítészet. De ezeknek a modern erődöknek a tervezői határozták meg azután a kastélyépítészet arculatát is. Szabályos mértani alaprajz, belsőudvaros vagy tömbszerű elrendezés és a sarkokhoz illeszkedő bástyák/tulajdonképpen bástyát utánzó, továbbá hengeres, esetleg szögletes tornyok jellemzik ezt a típust, amelyet pártázatos attikával díszítettek, az egymenetes belsőben pedig loggiák beiktatásával oldották meg a közlekedést és a funkciók elkülönítését. Ezek a jellegzetességek a következő alfejezetben tárgyalt erdélyi építészetre is kiterjeszthetők, a helyi szint többnyire a sokkal konzervatívabb kolozsvári kőfaragók rendelkezésére álló kisbácsi, fenesi, monostori kőbe faragott keretek jelentik, amelyeknek az alakítása részben all'antica formákra vezethető vissza, részben azonban a német reneszánszra jellemző megoldásokat is mutat. Az erdélyi kastélyok építészetében csak a 17. században jelennek meg a kétségtelenül szabályos mértani alaprajzok s az ilyen kastélyok sora Bethlen Miklós részleteiben ma is nehezen rekonstruálható építési kronológiájú szentmiklósi kastélyával zárul. A funerális művészet alakulásában Mikó Árpád az új, importból származó epitáfiumokra hívja fel a figyelmet, mellettük azonban megjelennek a monumentális fali síremlékek is. A főpapi síremlékek a középkori megoldásokhoz igazodnak, ezeken a portré és a ruha kidolgozása a modern, a főúri síremlékek változatosabbak, a konzervatív vitézi síremlék mellett, a

hadvezéri díszben ábrázolt elhunyt, illetve a Pálffy-síremlék kivitelezett változatának az aulikus utánzatai maradtak fenn. A fa epitáfiumok nagy száma esetében a divatos formák és a feliratok sokasága hordozta az üzenetet. A halotti címerek egészítik ki ezeknek az emlékeknek a sorát. Erdélyben a korszellemet a fejedelmi síremlékek lengyel importból származó kompozíciói jellemzik. A szász síremlékek a német késő reneszánsz síremlékszobrászatának formáit importálták, olykor felvidéki, olykor, mint az Erdélybe Bécs felől érkezett Elias Nicolai esetében is, távolabbi, a Felvidéken ismeretlen, mindmáig meghatározatlan inspirációra támaszkodva. A könyvfestészet és a címereslevelek alakulását vizsgáló fejezetben nézetünk szerint egyre sürgetőbben vetődik fel a kalligráfusok kérdése. Egyikük-másikuk kétségtelenül a díszítésben is szerepet kapott, s Erdély felől nézve azt is be kell látnunk, hogy a 17. század elejének pompás erdélyi címeresleveleit író és festő Gyulafehérvári Pál munkái a királyi kancellárián 1576-ig működött Bocskai György és mindaddig azonosítatlan utódai által kiállított díszes oklevelek révén kötődhetnek a kor kalligráfiai modelljeihez. A dolgozatnak az ötvösségről szóló alfejezete azokat a jelentős alkotásokat értékeli, amelyek, mint a Pálffy-serleg, mint Losonczy Antal kancsója és tálja, vagy mint a Brózer-kehely lényegében egyedülálló csúcscikként, mintaként befolyásolhatták a kor ötvösségének általunk nehezen rekonstruálható alakulását. A dolgozat első része az erdélyi fejedelmek és a művészet kapcsolatának az összefoglalásával zárul. A szerző arányérzékét tanúsítja a szintézisre törekvő fogalmazás. Megjegyzéseket csupán néhány részlethez fűznék. Az egyik a gyulafehérvári püspöki palota földszintes voltára vonatkozik. Bizonyos részei lehettek ugyan földszintesek, de Várdai Ferenc lépcsője a székesegyházból a szemközti emeletre vezetett, s a püspök végrendeletében *expressis verbis* is emlegeti a gyulafehérvári felső házakat. Gianmichele Bruto Szamosközy által

idézett és János Zsigmond gyulafehérvári építkezéseit értékelő leírásának értelmezésében is pontosítást látnék szükségesnek. Úgy vélem ugyanis, hogy a „triclinia, coenationes ...” megjelölések a később konkrétan, és a fejedelmi rezidenciák között nemcsak Gyulafehérvárott emlegetett nagy- és kisebblélt jelentik, így lényegében reprezentatívnak tekintett helyiségek felsorolásáról van szó ebben az egyébként elég homályosnak tűnő passzusban. A szerző volt az első, aki felvetette János Zsigmond és Izabella síremlékének az egyidejűségét, s keltezte ezeket az 1571-et követő évekre. Az időben következő Báthory Kristóf síremlékkel kapcsolatban a szemtanúnak tekinthető Pázmány Péter írja, hogy a gótikus templom boltozatáig emelkedő építmény volt a gyulafehérvári jezsuita templomban. A Bethlen Gábor és első felesége, Károlyi Zsuzsanna emlékére 1630-ban szerződött és 1631-ben felállított, az elhunytak „márvány”/ „alabástrom” szobraival díszített síremlék is lengyelországi fogantatású, a fejedelem eredeti szándéka szerint talán valóban Báthory Kristóf síremlékének a mintájára készült, de nem 1623 táján Eperjesen, hanem Antonius és Andrea Castello krakkói műhelyében, elképesztő, 9000 forintos áron.

Reneszánsz, magyar reneszánsz, magyarországi reneszánsz. Részletek egy stíluskorszak kutatásának a történetéből c. visel az értekezés második, a szerző által nagyon szerényen kaleidoszkóp-szerűnek tekintett része, amiben arra törekszik, hogy módszeresen szétválassa az egyes tárgyak és a művészettörténet által készen kapott együttesek, közöttük a legkorábban együttesnek tekintett könyvtár értékelését. Ugyanez fog történni – előlegezi – a késő reneszánszsal is: léteznek dolgok, amelyeket a késő reneszánsz tartozékának tekintünk, és létezik maga a jelenség. Érdekes módon Henszlmann Imre már ki is jelölte a korrekt időhatárait ennek a stíluskorszaknak. Kortársának, Ipolyi Arnoldnak köszönhetjük egyrészt a „rövid életű szép virágnak” nevezett Mátyás-kori reneszánszra

utaló megállapítást s azt a tételt is, amely Magyarország precedenciáját fogalmazza meg jelentkezése tekintetében. Ami azután következett, az szót sem érdemel – tudjuk meg a művészettörténész püspök egy másik vélekedéséből. Az első reneszánsz tárgyú kismonográfia szerzője, Myskovszki Viktor, képeivel szintén egy 17. század végéig tartó korszakot határolt be. Pulszky Ferenc vélekedései szerint csupán Mátyás és Bakócz alakja közelíti meg az egyetemes mércét. Éber László pályáivéből és pályatöréseiből sem hiányzanak a Budán, Vácon előkerült emlékekkel kapcsolatosan született közlemények, de foglalkozott az almakeréki Apafi tumbával is. Érdekes megfigyelése a szerzőnek Hekler Antal és Balogh Jolán nézeteinek a párhuzama. A Hekler-tanítványok kezdik el a magyar művészettörténeti írott forrásainak a feldolgozását. Gerevich Tibor és tanítványai közül az egészen rendkívüli Biró József mellett, leginkább Csabai Istvánt tűnik szembe, aki már-már dilettánsnak tűnő semmitmondással próbálja körvonalazni Erdély művészetének nagyon gyengén és általa csupán távolról ismert történetét.

Balogh Jolán, a magyar reneszánsz legnagyobb tudósa címet viseli az az alfejezet, amely összefoglalja a szerző nézeteit nagy elődünkről. Érdekes azután az az ellentét, amely Meller Péter rövid magyarországi pályafutásával szembesíti ezt a teljesítményt. A „kétkötetes kézikönyvben” – hívja fel figyelmünket a szerző – még mindig nem dőlt el az, hogy hol lehet a határ a késő reneszánsz és a barokk között.

A folytatás már – úgy vélem – összeér a fentebb már megfogalmazott, általam is érzékelt megújulással, azokkal a kritikus hangokkal, amelyek nem illettek Balogh Jolán elképzeléseibe, s amelyek, sorra bukkantak fel B. Nagy Margit, Feuerné Tóth Rózsa, Détszy Mihály, Koppány Tibor és mások munkáiban: A kinyíló világban a nyolcvanas évek folyamán Balogh Jolán életművének utolsó jelentős darabjai szembesültek a helyét kereső ifjabb nemzedék, köztük az értekezés

szerzőjének a tanulmányaival, az általa rendezett kiállításokkal, s ezek lassan körvonalazták nemcsak a háttérét, hanem a részleteit is annak a képnek, amelyet disszertációja első részében vázolt.

Összegezve:

Mikó Árpád disszertációját olvasva be kell vallanom, hogy nem vagyok képes gáncsoskodni: az a kép, amelyet elénk tárt, biztosan töredékes, biztosan kiegészíthető újabb kutatások, szerencsés felismerések révén, mégis úgy tűnik, hogy pontosan és hitelesen tükrözi a kutatás jelenlegi állását, s egyetértek vele abban, hogy ezen az úton haladva egyszer talán megérjük, hogy a magyarországi reneszánszról szóló fejezet valós képpé bővüljön a nemzetközi szakirodalomban is.

Következésképpen, tekintettel a fentebb bőven részletezett tudományos eredményekre, javaslom Mikó Árpád doktori művével kapcsolatban a nyilvános vita kitűzését és művének elfogadását.

Kolozsvár, 2013. március 21.

Kovács András