

Opponensi vélemény

Papp Szilárd

A budavári gótikus szobrok formanyelvének forrásai és mestereinek eredete c.

akadémiai doktori értekezéséről

Papp Szilárd doktori munkájában egy régóta megoldásra váró problémát vesz újra vizsgálat alá, és a már ismert adatok újragondolásával, illetve új elemek bevonásával próbál releváns választ adni arra a kérdésre, hogy mikor, milyen művészek, milyen művészi környezetből érkezve alkották meg a budavári gótikus szoborlelet néven ismert tárgyegyüttes darabjait. Módszere elsősorban az új tudatossággal alkalmazott nagyon alapos stíluskritika, az így kapott hipotézisek, eredmények alátámasztására pedig történeti forrásokat, krónikarészleteket, leveleket vonultat fel és konkrét történeti eseményeket igyekszik a szoborcsoport keletkezéséhez és mestereihez kötni.

A dolgozat elemző része körülbelül 120 oldal, ezt támasztja alá a függelékben az írott források közreadása eredeti nyelven, egy mintegy 70 oldalas katalógus, amely rendszerezett bemutatása a kiválasztott 31 tárgynak, alapadatokkal, részletes leírással és az egyes tételek bibliográfiájával, illetve a kifejezetten az elemző szöveg érvelési logikája alapján összeállított gazdag képanyag. Ez az adattár jellegű függelék az elemzés alátámasztására szolgál, ezek közül a képanyag az, amelyre folyamatosan reflektál a szöveg és amely így szerves részét képezi a gondolatmenetnek. A katalógus az eddig elérhetőknél jóval bővebb leíró összegzése azoknak a korábban és újonnan feltárt részleteknek, amelyeknek az értelmezésére a szerző vállalkozik. A bibliográfia rendkívül gazdag, a hazai eredmények mellett a korszak művészeti életének, közelebbről véve szobrászatának, illetve a budai szobrok lehetséges analógiáinak átfogó könyvészetét nyújtja, alapvetően német, francia és angol nyelven.

Papp Szilárd közel egy évtizede foglalkozik a Zsigmond-kori szoborlelet problémájával, a kutatásnak a 2014-2019 között zajló OTKA pályázat biztosított háttérrel, melynek keretében a tagok restauráló, azonosító, katalogizáló, bibliográfiai munkát végeztek magukon a tárgyakon, itthoni és külföldi könyvtárakban és levéltárakban, emellett kutatóutak keretében a helyszínen (elsősorban francia és német területeken) vizsgálták meg közel 200 tárgyat. Ennek a szisztematikus feldolgozó munkának az eredménye a nagydoktori munka, ami valójában egy

tervezett nagyobb monográfia egy kiválasztott része. A monográfia további megírásra váró fejezeteire több utalást tesz a szerző a lábjegyzetekben.

Történészként némiképp kívülállóként tekintek a témára, ám ez megadja annak a lehetőségét, hogy a dolgozat két nagy egységét képező, egymástól meglehetősen távol elhelyezkedő specifikusan művészettörténeti, illetve történészi módszerek összekapcsolásának a lehetőségére figyeljek, és ebből a pozícióból értelmezzem a szerző gondolatmenetét.

A dolgozat bevezető része, az első két fejezet módszertani jellegű, ahol a szerző először bemutatja a korábbi elképzeléseket a szobrok eredetével kapcsolatban, majd a stíluskritikai módszert járja körül. A szoborcsoport nemzetközi kapcsolatait leíró szakirodalomban a francia szál mindig szerepet játszott, ám a legelterjedtebb és nemzetközi fórumokon is ismertett véleményt az 1970-es évektől kezdődően Marosi Ernőhöz lehet kötni, aki a 70-80-as években fokozatosan formálódó meglátásaiban elsősorban közép-európai párhuzamokra mutatott rá, Bécs, Prága, Grosslobming, illetve Brüsszel, Köln ismert alkotásait tartotta a szoborcsoport legközelebbi párhuzamainak, és különféle műhelypozícióban dolgozó szász, brabanti, németalföldi stb. mestereket feltételezett alkotóként a 14. század második fele és a 15. század eleje között, a francia hatást pedig jobbra közvetett formában vélte tetten érni. Ezzel a nézettel szemben Michael Viktor Schwarz azt vetette fel 1986-ban, hogy a budai leletanyag V. Károly francia király korának két nagy formátumú szobrása, André Beauneveu és Guy de Dampmartin követőihez kötődne, a keletkezést pedig az 1400 előtti évtizedekre datálta. A historiográfiai fejezet két záró alfejezetében Papp Szilárd ezeket a konkrét kapcsolatokat teszi vizsgálat tárgyává, a nagyívű elméleteket és a konkrét attribúciókat a korábban feltételezett hasonlóságok részletekbe menő és azokat dekonstruáló elemzésével cáfolja meg. Tudatosan különbséget tesz a hasonlónak ítélt jellegzetességek szintjei (szobrászi látásmód, ikonográfia, típus, kompozíció, motívumok, megformálás) között, és igen gyakran a közepes szintű kategóriák (alaptípus, motívumok megléte) azonosságát kérdőjelezi meg egyrészt a művekhez közelebb lépve és a megformálás aprólékos különbségeire rámutatva például a redőzet vagy a haj megoldásainál, másrészt pedig távolabbról tekintve a kompozíció vagy a szobrászi látásmód eltéréseit hangsúlyozva. Más helyeken azzal érvel, hogy az összevetés alapját képező motívumok vagy típusok túl általánosan elterjedtek a korszakban ahhoz, hogy műhelyek vagy akár csak régiók kijelölésére alkalmasak legyenek. Ezek a fejezetek meggyőzően cáfolják a korábbi hipotézisek megoldásait.

Az elvetett elméletekkel szemben a III-IV. fejezetekben a szerző megpróbál egy meggyőző alternatívát bemutatni, amelyben a szoborcsoport legjelentősebb alkotásainak nagy részét

közvetlenül az 1400 körüli francia udvarok műhelyeihez, Párizshoz, Burgundiához és Berryhez, VI. Károly francia király és a királyi hercegek környezetéhez közelíti. Ehhez a korszakhoz és közeghez (elsősorban Párizshoz) kötötte már a budai alkotásokat Ulrike Heinrichs-Schreiber is az 1990-es években írott munkáiban.

A saját hipotézis felállításában a stíluskritika módszerét alkalmazza a szerző, a módszer használhatóságának és korlátainak külön fejezetet szentel (II. fejezet). Ebben rámutat a stíluskritika túl általánosító felfogására, illetve gyakran reflektálatlan, bizonytalan módszertanú használatára. A 19. század második felében az eredeti morelliánus módszer az egyes művészek kis részletek kidolgozásában megragadható, önkéntelen gesztusaira alapozva az alkotók azonosítását tűzte ki célul, ám később a szűk, attribúciós felhasználás egyre inkább parttalanná, mindenfajta hatás és analógia feltételezésének ürügyévé vált, ezért relevanciája megkérdőjeleződött. A szerző két érvet hoz fel az ily módon meglehetősen vitatott érvényességű stíluskritika használata mellett: az egyikben arra utal, hogy egyéb források híján csak erre lehet támaszkodni, a másikban szinte mentegetőzve azt mondja, „hogyan az analógiás eljárásnak van objektív magja, még akkor is, ha ez adott esetben akár jóval kisebb szelet is lehet, mint a szubjektív.” (36.) Az egyszerű szubjektív-objektív szembeállításon való túllépéshez hasznos lehet a történetírás elmélete felé fordulni. A stíluskritika módszere ugyanis szélesebb értelmezési keretbe illeszthető a Carlo Ginzburg nevéhez kötődő reflexió beemelésével. Ginzburg több írásában gondolkodik a morelliánus stíluskritika, a tüneteket mérlegelő orvostudomány, a nyomokra vadászó detektív munka, a grafológia és az egyedi történések mintázatait értelmező történetírói módszer hasonlóságairól, amelyet ő jelparadigmaként fogalmaz meg (Carlo Ginzburg: *Fülcimpák és körmök. A következtetés alapuló paradigma gyökerei. Café Babel*, 8. 1998. 30. 49-67.). Ginzburg elméleteinek a lényege, hogy általánosságban igyekszik megragadni az első látásra nem rendszerszerű, nem analitikus, éppen ezért a kemény tudományosságtól és a szigorú szabályszerűségektől távol álló módszer működését, amely „a különleges eseteknek az elemzésére irányult, amelyeket csakis nyomokon és tüneteken keresztül lehetett rekonstruálni”. Az ilyen munka a hosszú idő alatt megszerzett tapasztalaton, az aprólékos megfigyelésen, a szavakba nehezen önthető különbségtételen alapul, és közös jellegzetessége egyrészt az egyedi esetek és történések komplexitásának értelmező feldolgozása, másrészt pedig az a tény, hogy magukat az eseményeket (a műtárgy megalkotását, az írás folyamatát vagy a régmúlt eseményt) nem látja a vizsgálódó, kizárólag lenyomataikból, maradványaikból tud az őt érdeklő jelenségekre

következtetni. Ezért a következtetések levonása nagyban támaszkodik a lenyomatok és az őket létrehozó cselekedetek közötti kapcsolat megértésére.

A szerző a módszertani fejezetben bemutatja, hogy a nehezen megragadható stíluskritikát ő maga milyen sajátos irányvonalak mentén alkalmazza. Kiemeli például a szobrok saját szemű megtekintésének fontosságát a csak fotókon alapuló megismerés torzító hatásával szemben. Az anyag töredékességére és a középkori szobrászat munkamódszereire hivatkozva (többféle kidolgozási módszert is ismerhetett egyazon mester) a szerző elveti az egyes máshonnan ismert kezek vagy műhelyek azonosításának lehetőségét a budai szoborleleten, és helyette a típusok, kompozíció és motívumok gyakori, esetleg kizárólagos területi előfordulása alapján a stílusösszefüggéseket regionális szinten próbálja megtalálni – a kapcsolatok így tartományokat, országokat kötnek össze, vagy éppen nyugat-európai és közép-európai jellegzetességeket lehet elkülöníteni. (37-38.) A stíluskritikai módszer relevanciája mellett érvként a középkori szobrászat (és tágabb értelemben a művészi alkotás) működésének egyes jellegzetességeit hozza fel: a különféle közegekből származó elemek kompilációját (38.), az azonos közegben művelt műfajok, mint a festészet, ötvösművészet és a minket érdeklő monumentális kőszobrászat közötti gyakori átvételeket (38-39.), a mintakövetés és bevett gyakorlatok alkalmazásának elsőbbségét az egyéni jellegzetességek és az újítás szorgalmazása helyett (39.)

Véleményem szerint ezt a sorozatot érdemes lett volna további elemekkel folytatni és az alkotófolyamat részletes elemzését, a műhelyen belüli munkamegosztás, a mesterek és segédek közötti hierarchia és együttműködés, a közös műhelystílus és munkamódszerek, technikák, a grafikus vagy térbeli modellek problémáit még tudatosabban a stíluskritikához kapcsolva, azt megalapozva bemutatni. Ez felelne meg a ginzburgi jelparadigma rendszerében a lenyomatok és az őket létrehozó cselekedetek közötti kapcsolat megragadásának. Az elmúlt évtizedekben számos nemzetközi projekt indult (francia területen pl. Philippe Bernardi és Robert Carvais nevéhez kötődően), amelyek az építkezés, műhely, mesterség hívószavai mentén fogalmazódnak meg, és valójában a középkori munka társadalom-, technika- és gyakorlatközpontú elemzését jelentik. A szobrászattal kapcsolatos francia kutatásokban például Sophie Cassagnes-Brouquet újabb munkái, amelyeket a szerző egyébként ismer, csak itt nem használ, hasznos analógiákkal vagy elméleti/módszertani megfontolásokkal szolgálhattak volna kifejezetten a stíluskritikai vizsgálódások biztosabb megalapozására. (Sophie Cassagnes-Brouquet: *Les ateliers d'artistes au Moyen Âge : entre théorie et pratiques. Perspective* 1. 2014. 83-98.)

A műhelymunka középkori mechanizmusait a szerző saját bevallása szerint majd a leendő monográfia egy különálló fejezetében szándékozik bemutatni (10. o.), ez a szétválasztás és így a nagydoktori műben jelentkező hiány azonban véleményem szerint gyengíti a stíluskritikai fejezet érvelését. A műhelyek működésének általános bemutatása ugyanis elősegíthette volna a stíluskritika során használt fogalmak (típus, kompozíció, motívumok, megformálás) értelmezését azáltal, hogy áttekinti, a műhelymunka mely szintjén alakítják ki az elkészítendő alkotások témáit, az ikonográfiai programot, az alkalmazott formákat, mennyire egységes az eszközök, technikák, modellek használata, ki felelős az arcok és drapériák kialakításáért, a felületkezelés módjáért. (A nemzetközi szakirodalom is ezt vallja, pl.: Michele Tomasi: *L'art en France 1400: éléments pour un bilan. Perspective* 1. 2006. 110., illetve erre utal Roland Recht: *La circulation des artistes, des oeuvres, des modèles dans l'Europe médiévale. Revue de l'Art* 1998. 120. 9.) Ennek a fajta elemzésnek nagyon tudatos példáját adja Peter Kurmann a reimsi székesegyház 13. századi homlokzatának a stíluskritikára és a műhelyek működésére alapozó, 1998-ban megjelent munkájával. A tanulmányban a stíluskritikai elemzés és a műhelybeli szerepek elkülönítése lehetővé teszi az egyének (egyszerű mesterek vagy műhelyvezetők), embercsoportok (műhelyek), esetleg tárgyak (háromdimenziós modellek) mozgásának célzottabb azonosítását a nagy gótikus katedrálisok munkaterületei és munkafázisai között. (Kurmann Peter: *Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? A propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIIIe siècle. Revue de l'Art* 1998. 120. 23-34).

A doktori mű leghosszabb, harmadik fejezete maga a stíluskritikai elemzés, amely tárgyanként, illetve összetartozó tárgycsoportonként tekinti át és értelmezi azokat a jellegzetességeket, amelyekhez konkrét régiókhöz köthető analógiákat lehet találni. Ezek a jellegzetességek az alkotás sokféle szintjén megragadhatók, és a szerző szisztematikusan vezeti végig az elemzést a típustól és kompozíciótól a motívumokon át a részletek megformálásáig mindegyik tárgy/tárgycsoport esetében. Leggyakoribb konkrét elemként a testtartás, a drapériák megformálása, illetve a ruházat vastagsága, az arcok egyéniesítésének speciális eszköztára, a haj és szakáll ábrázolásának többféle módszere jelennek meg. A példák sorrendjét az analógiák területi kötődése alapján alakította ki a szerző – először Párizs, azután a francia királyi hercegek udvarai Burgundiában és Berryben, végül pedig a közép-európai régió tűnik fel mint stílusforrás.

Az egyes darabok jellegzetességeinek értelmezésénél a szerző hű maradt ahhoz a szándékához, hogy ne csak általános benyomásokra támaszkodva, hanem rendszerezetten, a kiemelt jellemzők szintjére, a párhuzamok gyakoriságára és (regionális tekintetben) kizárólagosságára

is figyelve alkalmazza a stíluskritikát a kötődések feltárása és értelmezése során. Az analógiák súlyozása ott is világossá válik, hogy esetenként a budai mesterek Párizsban első kézből szerzett ismereteiről, tapasztalatairól, tanultságáról ír (43., 45, 53.), máskor azt állítja, hogy a mestereknek otthonosan kellett mozogniuk a francia udvari szobrászat világában (60.), vagy inkább személyesen, első kézből, mint műhelykapcsolatok révén, áttételesen rendelkeztek információkkal az adott régiók szobrászatáról (62., 80.), megint máskor arra utal, hogy a mester nyugatias tanultságú volt, a nyugati szobrászatban volt jártas (85., 89.). A bizonytalanság ott a legerősebb, ahol csupán lehetséges kapcsolatokról, párhuzamokról ír. A különbségtétel nyilván nem csak retorikai, ám ha a szerző mesterek tanultságáról, jártasságáról, műhelykapcsolatokról ír, akkor valóban szükség lett volna a munkaszervezés ezt megalapozó bemutatására, hiszen a műhelyben nem feltétlenül ugyanaz a személy volt felelős a témák kijelöléséért, a típusok meghatározásáért, vagy éppen a felületkezelés módjáért. A szisztematikus, minél részletesebb elemzésben ez a dimenzió is helyet érdemelt volna.

A III. fejezet végén a szerző valójában mérleget von, és százalékosan megállapítja, hogy a részletesen vizsgált műtárgyak kb. háromnegyede köthető a francia, nyugati szobrászathoz, tizede vegyesen közép-európai és nyugati, még egy tizede pedig elsősorban közép-európai jellegzetességeket mutat. Ezek után fordul a történeti források felé, hogy az így azonosított francia szobrászati kötődést, amelyet az egyes tárgyaknál mesterek párizsi tanultságaként, francia udvari szobrászatban való jártasságaként pontosít, konkrét eseményekhez, megrendelői szándékokhoz, személyekhez kapcsolja. A IV. fejezetben a röviden felvázolt egyéb alternatívák után (francia földön tanuló vagy elszegődő, majd hazatérő magyar mesterek stb.), Luxemburgi Zsigmond 1416-os nyugati utazását mutatja be, ahol a magyar király látogatása közben szembesülhetett a francia udvar művészeti világával, és több forrás szerint is a fővárosban és máshol is mesterembereket fogadott fel, hogy országába hazaküldve otthon foglalkoztassa őket. A szerző jól értékeli a francia belpolitikai helyzetet, amely valóban egyfajta hatalmi vákuumot és fokozódó válságot foglalt magába, így valóban készíthetett mestereket új lehetőségek megragadására. A három teljesen különböző közegben (francia krónikás szerzetes, magyar nemes a kíséretből, német városi követ) keletkezett forrás nagyszámú (számos, 200 vagy 300) mesterről beszél, akik közül kiemelik az ötvösöket, drágakőcsiszolókat és selyemszövőket. Bár német területekről rendelkezünk forrásokkal konkrét mesterek, köztük kőfaragók felfogadásáról, a francia mesterekről csak az idézett általános beszámolók alapján értesülünk. Bertrandon de la Broquière burgundi követ 1432-ben egy francia kárpítszövővel, illetve 6-8 kőművescsaláddal találkozik Budán és Pesten, akiket annak idején Zsigmond küldött

Magyarországra. Mivel egyik francia forrás sem említ specifikusan szobrászokat, így a szövegek csupán egy hipotézis felállítását teszik lehetővé. A hipotézis alapján kibontott eseménysort a szerző végül összeköti a stíluskritika alapján kialakított képpel: a szobrokon található Párizsra, a burgundi és bourges-i régióra utaló jellegzetességek magyarázhatók a fővároson kívülről toborzott mesterekkel, de akár azzal a ténnyel is, hogy a népes párizsi művészársadalom valójában nem egyfajta stílust követett, hanem sokféle helyről származó stílusok egymás mellett élésével van dolgunk. A közép-európai tárgyakat a nyugati művészek érkezése előtt már az építkezésen dolgozó helyi mesterekkel köti össze, akik feltételezése szerint kevesebben voltak, mint az 1416 után messziről érkezett kollégáik. Végül azt is megállapítja, hogy a tárgyakon tapasztalható stíluskeveredés arra is bizonyíték, hogy nem volt kijelölt, egységes stílusiránya a közös munkának, ezt sem a megrendelő, sem a műhely vezető mester nem kényszerítette ki. Az utolsó oldalakon ez a stílusjellegzetességekre, tehát a művészettörténeti módszerre visszanyúló három megállapítás nem összegzésként nyer megfogalmazást, és a záró bekezdés, az utolsó mondatok is némiképp a befejezetlenség érzetét keltik. A nagydoktori mű érvelését mind a történeti és művészettörténeti megközelítésmódokat összekötő problémafelvetések, mind pedig a szöveget átfogóan összegző konklúzió erősebbé, meggyőzőbbé tette volna.

A IV. fejezetben bemutatott források értékelése korrekt, a három külön csatornán futó információ valóban megerősíti az esemény megtörténtét, annak ellenére, hogy a középkori elbeszélő források számadataira jobbra nem érdemes támaszkodni, Michel Pinton krónikájának legjelentősebb kutatója, Bernard Guenée pedig több helyen is azt állapította meg, hogy a történetíró a tényszerűségnek fontosabbnak vélte az ideálisnak tartott változat elbeszélését. A feltételezett eseménysor alátámasztására hasznos lett volna analógiákkal kiegészíteni az egyes részleteket. Például szokás-e igen nagy számú művészt ilyen hirtelen alkalmazni? Milyen típusú közvetítők szokták a kapcsolatba lépést elősegíteni és az utazást megszervezni? Mekkora létszámú műhelyekkel lehet számolni a korszak városok és udvarok között vándorló szobrászai, kőfaragói között? A feltételezett eseménysor néhány eleméhez kínál ugyan a szerző analógiákat, ám jobbra csak a lábjegyzetekben, hivatkozások formájában – érdemes lett volna ezeket a főszövegben is kifejteni, illetve hasonlókkal kiegészíteni.

A mesterek vándorlására vonatkozó konkrét példák mellé hasznos értelmezési keretet kínált volna a kulturális transferek kutatásának új irányzata, amely a korábban gyakran leegyszerűsítve, magától értetődőként kezelt „hatás” vagy „kapcsolat” fogalmát elemeire lebontva földhözragadtabb, kézzelfoghatóbb, dinamikusabb módon igyekszik feltárni a

technikákat, tudást, gyakorlatokat közvetítő konkrét szereplőket, közösségeket, tárgyakat, utazásokat, az átjárást elősegítő, megelőző korábbi találkozásokat. Ezt a programot és módszertant fogalmazza meg pl. Jean-Marie Guillouët - Benoît Van den Bossche - Jacques Dubois tanulmánya (*Circulations versus transferts artistiques dans l'Europe gothique: éléments pour un bilan*. In: *Medieval Europe in motion: the circulation of artists, images, patterns and ideas from the Mediterranean to the Atlantic coast (6th - 15th centuries)*. ed. Maria Alessandra Bilotta, Palermo, 2018. 99-117.) és Liliane Hilaire-Pérez – Catherine Verna szövege (*Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages and the Early Modern Era: New Approaches and Methodological Issues*. *Technology and Culture* 47. 2006. 3. 536-565). Ez a keret hasonló célt szolgált volna, mint a műhelyek működésének bemutatása: olyan konkrét eljárásokból, mechanizmusokból, gyakorlatokból kialakított képet rajzolt volna meg, amely szervezettebben és szorosabban összeköthette volna a stíluskritika nyomokat detektáló és rendszerező módszerét az írott források alapján kibontott hipotézis feltételezett eseménysorával.

Összefoglalva úgy vélem, hogy a szerző művészettörténeti és történeti módszerek segítségével külön-külön bemutatott, majd végül összekötött új hipotézise hihető alternatíváját nyújtja a korábbi fejezetekben meggyőzően megcáfolt korábbi elképzeléseknek, ezt a hipotézist azonban hasznos lett volna alaposabban alátámasztani a tudásátadásra és a művészi munka konkrét mechanizmusára vonatkozó problémafelvetések beépítésével. Papp Szilárd széles szakirodalmi olvasottsággal, a kevés írott forrás beemelásával, és elsősorban maguknak a műtárgyaknak a pontosabb, rendszerezettebb, tudatosabb értelmezésével egy félévszázados probléma lehetséges megoldását nyújtja az általa írott doktori munkában. A védésre benyújtott disszertáció új tudományos eredményei alapján Papp Szilárd számára javaslom az MTA doktori cím odaítélését.

Budapest, 2023. márc. 19.

Novák Veronika PhD habil.

egyetemi docens ELTE BTK