

Bírálati vélemény

Papp Szilárd „A budavári gótikus szobrok formanyelvének forrásai és mestereinek eredete”
című doktori értekezéséről

Mind a hazai, mind a külföldi művészettörténész szakma részéről régóta várt esemény felett fejezhetjük ki őszinte örömünket a mai napon elének került doktori értekezés láttán. A hosszú idő itt csaknem évre pontosan fél évszázadot jelent, azóta számíthatjuk, amióta Zolnay László 1974 késő telén – egy ritka szerencsés napon – tökéletesen váratlan leletre bukkant a budai középkori királyi palota előterének közelében egykor állt városi ingatlanok feltárása során. Bár töredékes, de részleteiben is meghökkentően magas színvonalról tanúskodó szobrok kerültek elő igen nagy számban és meglehetősen összevisszaságban egy viszonylag szűk, mindössze néhány négyzetméternyi területen. Az azonnal széles körben ismertté vált lelet meglepő voltára jellemző a reagálás, amit a szakma képviselőiből kiváltott. Készítésük korát illetően a késői Anjou korszaktól Luxemburgi Zsigmond regnálásának utolsó szakaszáig igen szélsőséges javaslatok jelentek meg, és földbe kerülésük körülményeiről is hasonlóan változatos teóriák születtek a szándékos, sőt rituális rongálástól, az elköltöző szobrászműhely hátrahagyott alkotásainak „kegyeletos” eltemetésén keresztül a terület katasztrofális pusztulásának nem ok nélkül feltételezett eseményéig. A jellemző zavart egyrészt a művek rendkívüli mennyisége, másrészt az első pillanattól nyilvánvaló szokatlan minősége és karaktere okozta. A feltáró, Zolnay László jövőbe látott, amikor a szobrok alkotójával kapcsolatban azt írta, hogy „talán egy – esetleg évtizedekig, esetleg évszázadokig tartó – új Anonymus-vitát bocsátunk útjára”. Azt azonban mégsem lehet mondani, hogy csak alkalmi felvetéseket, ötleteket tartalmazó írások láttak volna napvilágot a feltárást követő évtizedekben, és ne merült volna fel velük kapcsolatban a módszeres megfigyelésen és leírásán alapuló monografikus feldolgozás igénye. Az első hely a sorban a szobrok kutatásában később is kulcsszerepet játszó Marosi Ernőé, aki 1989-ben a Zolnay Lászlóval közösen jegyzett kötet függelékékként a lelet 69 darabjáról és három közülük sorolt, régebbi leletről készített leíró jegyzéket. E leírások sajátossága, hogy egyszerre kívánja a múzeumi leírás szabályainak megfelelően a tárgy tulajdonságait, látványát és sérülésének jeleit rögzíteni, és ugyanakkor az esetek többségénél részletesen kifejtetni művészettörténeti összefüggéseiket, stílári kapcsolataikat, vagyis módszertanilag a formaanalízis

fegyelmezettséget követelő tárgyilagos megközelítésmódja egyesül az összehasonlítások és következtetések szabad világával.

Nem szükséges a kutatástörténet további fejleményeiben elmélyednünk ahhoz, hogy felismerjük Papp Szilárd munkájának számos erőssége, szerencsés módszertani döntése közül az egyiket. Azt, hogy az értekezés függelékeiben nemcsak a szobrok műhelyével kapcsolatos írott források kivonatos katalógusát közli, hanem az általa ezúttal megvizsgált harmincegy kiemelt szobortöredék leírását és teljes bibliográfiáját, egy teljes értékű *catalogue raisonné*-t, amely szövegrész oldalszámát tekintve az értekezés többi fejezetének terjedelméhez képest körülbelül 50 %-os mennyiséget jelent. Persze óhatatlanul felmerül az olvasóban a kérdés, hogy a szoborleletnek a szilánkokkal együtt ezer körüli tételt számláló teljes mennyiségéből az esszé mondandója szempontjából ezúttal teljesen indokoltan szelektált anyagon túli részt nem volna-e célszerű ugyanilyen alaposággal feldolgozni és közzétenni. Ne zárjuk ki azt sem, hogy ez lényegében szintén elkészült vagy készülöben van, hiszen, amint a bevezetőből és későbbi lábjegyzetből megtudjuk az értekező rész is válogatás eredménye egy nagyobb monográfia kéziratából. A katalógustételek esetében nemcsak a strukturális komplexitást kell kiemelni, hanem ami ennél is figyelemreméltóbb, ennek az eredendő és típusa szerint monoton, adatközlő szöveg- és adattömegnek az olvasható, sőt élvezhető próza-minőségét. Másutt is hasonló érzésünk lehet, amikor a szoboralakok beállításának, mozdulatainak, öltözékük jellegzetességeinek gazdag szókincsű, változatos és fordulatos jellemzéseit olvassuk, és nemcsak a budai lelet darabjait, hanem az azokkal kapcsolatban említett külföldi stíluspárhuzamokat illetően is. Csak mellékesen szeretném itt megjegyezni, mert talán nem is ez a lényeg, hogy Papp Szilárd értekező prózájában igen magas hőfokra emelkedik a középkori építészeti és szobrászati töredékek magyar szakirodalmának sokszor nehezen olvasható, valljuk be nyugodtan, a specialistákon kívül alig fogyasztható stílusa. Ebben a lényeg tömör megragadásának igénye mellett egyéni beszédmódja, néha a közvetlenségtől sem visszariadó színes szóhasználata is nagy szerepet játszik.

Visszatérve az értekezésre az első nagy szövegegység a budavári szoborlelet kutatástörténetét tárgyalja, miután a bevezetésben egy igen lényeges alapinformációt közöl, nevezetesen azt, hogy mivel érdeklődése a szobor együttes mesterének, vagy mestereinek eredetére irányul választott munkamódszere a stíluskritika régtől gyakorolt komparatív és analitikus eljárásait fogja követni, a „Szakirodalom tézisei” című alfejezetben módszeres áttekintést olvashatunk az 1974 óta megjelent nézetekről és teóriákról, de annál valamivel többet is. Jól nyomon

követhető az a folyamat, ahogyan a szerző finom kritikai megjegyzéseivel lényegében előkészíti saját, később kifejtendő mondandójának szövetét úgy, hogy ez a tudatosság nem megy sem az olvashatóság, sem az érthetőség rovására. Lényegében kötelező feladatot teljesít: alapos bevezetést nyújt abba a meglehetősen bonyolult, évtizedek alatt kifejlődött művészettörténeti gondolatvilágba, amelynek rendbetételére vállalkozik, közben határozottan és tudatosan kihúzza azokat a zsinórokat, amelyek mentén saját érvelése majd haladni fog. Egy példa erre: a fejezet végén olvasható a legvilágosabb és legmeggyőzőbb, önálló tanulmányt kitevő szöveg arról, hogy miért nincsen sem előfeltételként – amint Marosi Ernővel együtt sokan mások gondolták –, sem reflexióként – amint Michael Viktor Schwarz gondolta – köze a stájerországi Grosslobmingról elnevezett mester műveinek a budai szobrokhoz. Látásmódjának és gondolkodásának önállóságáról tanúskodik az a megállapítás, ahogy a korábbi, így vagy úgy megfogalmazott közvetlen rokonság az ő számára ebben az esetben a lehető legnagyobb távolságként jelenik meg. E megállapításnak fontosságot kell tulajdonítanunk, miként a szerző is így tesz, amikor később visszatér rá (86. oldal).

Szemléletes érveivel nehéz vitába szállni. Hasonlóan magabiztos ítélet születik a 14. századi francia udvari szobrászat közismert szereplője, André Beauneveu sokat idézett művei és a budavári lelet feltételezett kapcsolatáról – a distinkciók itt is igen meggyőzőek –, vagy abban a kérdésben, hogy az aacheni palotakápolna gótikus szentélyének és a kölni városházának a díszítésén dolgozó szobrászműhelyeket érdemes-e továbbra is a budai mester környezete kapcsán emlegetni. A válasz: nem. A szakirodalomban meglehetősen masszívan beépült tézisek kritikája mögött nemcsak a szerző önálló gondolkodásra való hajlama fedezhető fel, hanem az a szerencsés körülmény is kiviláglik, hogy a korábban nagyrészt fotóreprodukciók összehasonlítását alapján feltételezett rokoni környezet helyszíneit és szereplőit ő személyesen felkereste és döntéseiben a közvetlen látás tapasztalataira, sőt élményeire tud támaszkodni. Lényegében ezeket a tapasztalatokat adja át a szöveg igen világos megfogalmazásban. A háromdimenziós művek minőségének megállapítása, kapcsolataik mérlegelése más szobrokkal valóban reménytelen vállalkozás, ha csak fotók állnak a rendelkezésünkre. Az autopszia az, ami a legközelebb visz a meggyőző bizonyossághoz.

Nem mondható feleslegesnek ezek után a II. fejezet, amelyben a szerző módszertani megfontolásait részletezi „Megközelítésmód” címmel. A már említett, unalomig nyúzott, jó öreg stíluskritikáról van szó, amelynek jogosultságát veszi védelmébe. Érdemes megemlíteni, hogy volna más módszertani lehetőség is a budai szobrok értelmezésére. Az egyik ilyen kísérletet a magyar szakemberekkel általában heves vitában álló, tekintélyes német

művészettörténész Michael Viktor Schwarz végezte el, amikor a 2006-os Zsigmond-kiállítás katalógusában e szobroknak a közönségre gyakorolt hatásáról, lényegében tehát esztétikai elvekről írt. A Papp Szilárd által követendőnek ítélt út legfontosabb indoka abból a könnyen belátható körülményből következik, hogy a történeti, például datálási kérdések vagy a művészetföldrajzi keretek, például a mesterek származási helyének eldöntése előtt a stíluskritika morfológiai aprómunkája nélkül a középkori művészet forráshiányos térségeiben tehetetlenül állnánk. A mi térségünk pedig extrém módon forráshiányos. Másként fogalmazva az írott forrásokat ilyen esetekben kénytelenek vagyunk magunkkal a tárgyi emlékekkel, a műalkotásokkal helyettesíteni, és a stíluskritikát úgy tekinteni, mint a forráskritika speciális válfaját. A stíluskritika relativizmusáról megfogalmazott megjegyzésében valóban igaza van. Nem egyértelműen definiált módszerről van ugyanis szó, a stíluskritika majdnem olyan, mint amit mindenki saját vérmérséklete vagy szemének élessége szerint használ, ugyanakkor a grafológiával való találó módszertani összehasonlítása egyértelműen azt sugallja, hogy a szerző ennél jóval biztosabb és eredményesebb nyomozati eljárásnak tekinti a figuratív ábrázolások részleteinek aprólékos összevetését és a tényleges és lényeges hasonlóságok megállapítását. A Marosi Ernőnek tulajdonított, erősen túlzó jópofaság – miszerint „a gótikus stílus nagyjából annyit jelent mint a magyar izé szó” – bár szöveggként biztosan hiteles, legfeljebb *bon mot*-ként kezelendő. A gótika stílustörténeti tartalma, mint művészettörténeti tény és distinktív elv ennél komolyabb megítélést érdemel, amit a szerző meg is tesz, amikor az formakapcsolatok bonyolult rétegeiről beszél. Az is helytálló, hogy a modern művészettörténeti stílusfogalom a középkori ember számára nem volt kidolgozott kategória, de a csekély ide vonatkozó forrásanyag (például a gyakran felbukkanó a *modernus - antiquus* fogalompár vagy még inkább az *opus francigenum*, már-már megkülönböztető stílusfogalom) alapján azt azért meg lehet kockáztatni, hogy valószínűleg a középkoriak sem álltak volna teljesen értetlenül a mi stilisztikai dilemmáink előtt, ha egyáltalán különösebben érdekelte volna őket az ilyesmi. A nehézségekkel és buktatókkal is érdemes tisztában lenni: például azoknál a felismeréseknél, amikor a formai átvétel szelektív módon vagy kompilatívan, több előzményre támaszkodva történik. Mit lehet tenni olyan művekkel, amelyek töredékként maradtak ránk és az ismert részlet folytatása sokszor az ismeretlenség homályos zónájába csúszik át. Ennek a nehézségnek a következményeivel, a módszer korlátaival, a szubjektívizmus csapdáival a szerző tökéletesen tisztában van, de a szintén töredékesen ismert történeti háttérhez képest számára még mindig a látható forma analízise tűnik a legbiztosabb eredményekkel kecsegtető eljárásnak.

Az értekezés törzsét egyértelműen a teljes szöveg mintegy felét kitevő, „A budai szobrok előképei” című III. fejezet alkotja, amelyben a katalógusba foglalt harmincegy kiválasztott alkotás esettanulmányai olvashatók, köztük olyan önállóan kezelhető, hosszú írások is, mint a budai Madonna-szoborról szóló. Nem túlzás azt állítani, hogy a stílustörténeti és stíluskritikai irodalom tanításra méltó gyöngyszemeit élvezheti a következő oldalakon az olvasó. A formák árnyalt és differenciált megközelítésű összehasonlítása olyan következtetések levonására ad alkalmat, amelyekben világos gondolatok veretesen megfogalmazott, általános érvényű művészettörténeti megállapításokhoz vezetnek. Erre jó példa a 73. oldalon olvasható bekezdés a budai szobrok és a Champmol Sluter-féle szobrai közti jelentős stíluskülönbségről vagy a 75. oldalon olvasható legalább annyira szemléletes, mint amennyire találó, mondhatnánk klasszikus szabatoságú jellemzések. A pontos megfigyelésekkel megalapozott műtárgyleírás módszerének rehabilitációjaként tekinthetők ezek a sorok. Csak közbevetőleg és végképp nem az ellenvetés szándékával tenném fel itt azt az óvatos kérdést a szerzőnek, hogy amikor a budavári lelet darabjairól azt írja a fejezet bevezető bekezdésben (40. oldal) hogy „a szobrok stílusa nem egységes” nem arra kell-e gondolnunk inkább, hogy a művek kompozíciós felfogása, minősége, kidolgozása vagy választott kifejezőmódja (modusa) nem egységes?

És még egy észrevétel. A művenként akkurátusan tagolt fejezetegységekben ismételtén visszatérő elem a budavári szoborlelet keltezésére vonatkozó kitétel, megjegyzés, kiszólás (pl. 45, 59. oldal), ami azért különösen szembetűnő, mert a szöveget feszült figyelemmel olvasó személy ekkor még csak a kibontakozó nyomokat látja, de nincsen határozott képe arról, hogy mi lesz majd ezek konklúziója, milyen módon születik majd meg a dolgozat vége felé a következtetés a keresett mester budai működésének datálásáról. Kicsit olyan a helyzet, mint ha egy izgalmas krimiben véletlenül idő előtt utalna a szerző a gyilkos kilétére.

Kevésbé kifogásolható az a szintén ismétlődő motívum, amely az első elemzéstől kezdődően gyakorlatilag csaknem minden esetben oda konkludál, hogy a leginkább számításba veendő stílusrokonság és stíluseredet bizonyítékai a párizsi udvar és az attól közvetlenül függő 1400 körüli Valois hercegi építkezések helyszínei, Poitiers, Berry és Burgundia felé mutatnak. Azt lehet mondani, hogy az értekezés lapjain és igényes képi mellékletében feltárolt rokon jelenségek valóságos áradata mindenkit meggyőzhet arról, hogy itt egy személyében is a párizsi udvarhoz, a francia király és közvetlen családja, a berry és burgundi hercegek udvari művészetéhez kötődő, európai mércével mérve is kiemelkedő alkotóval van dolgunk. Ez a hangsúly (és hangsúlyeltolódás a korábbi kutatások jóval heterogénebb szemléletéhez képest) Papp Szilárd értekezésének lényegi mondandóját képezi. Nemcsak a fennmaradt alkotások

közvetlen tapasztalatai játszanak szerepet a területen való elmélyült kutatómunkában, hanem a Franciaországra is jellemző szoborpusztulást megelőzően készült 17–18. századi rajzok, mindenekelőtt François Roger de Gaignières művei. Ezek alapján érdemes lenne a budai szobrokat alaposabban összevetni a 14. század végi divattörténet, kosztümtörténet emlékeinek szélesebb körével, különösen a férfialakok öltözékére gondolhatunk. Kiindulásként jól használható például Kovács Éva ide vonatkozó munkássága. Az öltözetek elemzésétől ha az ábrázolt személyek pontos meghatározását nem is várhatjuk, de a sorozat-jellegnek a francia emlékeken jól kimutatható szerepe esetleg világosabbá válna, ugyanúgy mint a páncéldivattal kapcsolatban leírt, érvényes megjegyzések. A kosztümtörténeti kérdésfeltevések valószínűleg nemcsak hasonlóságokat, hanem eltéréseket is feltárhatnak, ami a távoli művészeti eredet és a helyi attribúció képletéhez vezethet hasonlóan ahhoz az eredményhez, amit más szobrászati részletek elemzése hozott. Érdekes lehet az öltözetek divatja mellett a férfialakok bajuszviseletére is, mint lehetséges lokális elemre, „magyar” jellegzetességre is figyelmet fordítani. Nem lehet véletlen, hogy a Goldenes Rössel főalakját, amelyet egyébiránt teljes joggal tesz a szerző egy budai férfifej mellé, éppen a bajuszviselet hiánya különbözteti meg a kőszobortól. Ismét meg kell mondanom, könnyen lehetséges, hogy az itt hiányolt szempontok egytől egyik elő fognak majd kerülni a monográfia még nem olvasható lapjain.

Ahhoz az észrevételhez, amelyet az egyik legépebb férfitorzó (Kat. 6) posztamensből kiemelkedő hátsó támasza kapcsán igen találóan fogalmazott meg Papp Szilárd, szintén érdemes rövid megjegyzést fűzni. A terepformával összefüggő, felnövelt szobortámaszték valóban ritka szobrászi megoldás, és az antik előzmény emlegetése is indokolt, de van még egy eset, amelyet szóba lehetne hozni, bár nem göröngyös tájelemről van szó, hanem abból kiemelkedő, de részben azonos szerepű növényi formáról. Annál is inkább szóra érdemes ez a mű, mert földrajzi helyzete is kapóra jöhet: a párizsi Notre-Dame-ból származó, különleges Ádám-szoborról van szó (ma a Cluny Múzeumban), amelynek labilis állású, finom alkatú férfiakját előlről funkcionális és ikonográfiai szempontból is hasznos fügenövény támasztja meg, ami a hátsó támasztékkal vagy fülkeoldalak védelmével nem rendelkező, szabadon felállított szobor esetében mindenképpen ésszerű. Az Ádám-szobor az általában Pierre de Montreuilnek tulajdonított, 13. század derekán épült párizsi déli kereszthajófalon természetesen Éva társaságában állt egy ítélő Krisztust ábrázoló szobornak alárendelve. Az utóbbiak sajnos elvesztek, a kompozícióról ez esetben is 17. századi rajz, valamint az egyetlen fennmaradt részlet, Ádám szobra tanúskodik.

Illik kiemelni legalább néhányat az értekezésben közzétett stíluskritikai trouvaille-ok közül. Ezek között is kiemelkedőnek érzem a budai páncélos lovagalak (Kat. 12) és a houstoni múzeum elefántcsont Atyaisten-szobrocskájának párhuzamát (132–133. kép), amelyek együttes látványa minden kétséget eloszlat Papp Szilárdnak a budai vezető mester párizsi eredetére vonatkozó tézisét illetően. Kicsit restelkedve ismerem el, hogy, ha erre annak idején gondolunk, biztosan ott lett volna az amerikai darab a 2006-os Zsigmond kiállításon. Sokatmondó az egyik budai apostolszobor mellé állított angyalfigura is Poissyból (59–60. kép), vagy a budai Angyali üdvözet Máriájának összehasonlítása egy Villers-Saint-Paul-ból való torzóval és egy másik szoborral a Cluny Múzeumból (68–69, 72–73. kép). Kérdések merülhetnek fel ugyanakkor annak az összevetésnek hangsúlyos szerepeltetése körül, amelyet az egyik leginkább karakteres budai fejtörődék (Kat. 1) és az auzoni plébániatemplomban álló Szent Péter alak kapcsán állít fel a szerző. A legkritikusabb kérdés az, hogy a típus hasonlóságon alapuló gondolatot a kvalitáskülönbség hogyan befolyásolja. Persze az óvatosság ismét indokolt: a Massif Central egyik kisvárosának szobrával személyes ismeretségben lévő szerzőt olyannak felvilágosítani a minőségről, aki csak fotón látta az adott művet, nem érdemes.

A szerző érdeklődésének centrumában a mesterkérdés áll, a morfológiai és stilisztikai elemzések, a stílusforrásokkal kapcsolatos megfigyelések és az argumentáció elemei annak eldöntését szolgálják, hogy honnan érkezhettek a műhely vezető szobrásza esetleg a műhelytársakkal együtt. A budavári lelet elemzésével véleményem szerint is igen meggyőzően mutatja ki a műhely gyakorlatában a párizsi eredetű stílusdominanciát. Örvendetes és minden bizonnyal a további kutatást is inspiráló eredményről van szó. Nemcsak a stíluselemek megfeleléséről beszél, hanem a szobrászati feladatok megoldásának módjáról, a művészi látásmódról, sőt az anyagkezelés módjáról is. Feltűnik neki például a márvány és alabástromszobrászat felületi hatása a festetlen szobrok esetében. A francia mintaképek ehhez nagyrészt a korábbi időszakból származnak, ami nem jelent ellentmondást. Kézenfekvő volna viszont emlékeztetni azokra a szintén festetlen, fehér szobrokra és domborművekre, amelyek az 1360-as években készültek a pécsi Mária-kápolna berendezéséhez, és mesterük párizsi tanultságáról nem véletlenül merültek fel hipotézisek. Egyébként ugyanitt van még egy további, esetleg említésre érdemes „francia” szobrászati megoldás is. A próféta büsztöket ábrázoló dombormű egyik alakján a markáns szakállas fej megformálásában hasonló szobrászi eljárás mutatható ki, mint a budavári anyag 1. számú fejtörődékén. A tömb alakban hagyott szakáll nagyvonalú, jelzésszerű tagolására gondolok

anélkül természetesen, hogy ennek a műnek közvetlen köze, vagy hatása lehetett volna a budavári mester művészetére. A művészi látásmód alapvonásainak közös gyökereit azonban jól mutatja, és nem utolsósorban megerősíti Papp Szilárd enélkül is meggyőző érvelését. Ha még tovább akarunk menni az előző generáció idején a magyar királyságban jelen lévő franciás művészeti jelenségeken, amelyek legalábbis a fogadóképes környezet képét vetítik elénk az 1400 előtti és akörüli években, említhetnénk Hédervári János győri püspök filigrán Madonnafigurát tartalmazó pecsétjét, amely nem áll távol azoktól a francia udvari előzményektől, amelyeket Papp Szilárd felsorol.

A IV. fejezetben, amelyet a mesterkérdésnek szentel a szerző a régi narratíváktól szintén nagymértékben eltávolodik, például szakít azzal a korábbi szakirodalomra jellemző kimondott vagy kimondatlanul is működő megkülönböztetéssel, amely legpregnansabban Michael Viktor Schwarz korai írásaiban öltött formát. Azzal a teóriával, amely szerint a mesterkezeket a budai szobrok ábrázolási csoportjai szerint lehetne elkülöníteni, és volna egy lovagalakokat faragó speciális műhely (*Ritteratelier*) és egy másik, amely az apostolszobrokért felelős (*Apostelatelier*). Annak eldöntésére ugyanakkor, hogy hány szobrászról lehet beszélni, nem vállalkozik az értekezés, mert a stilisztikai elemzések éppen erre a kérdésre nem adhatnak megfelelő választ. Talán közelebb lehetne kerülni a valósághoz egy másik útvonalon, azoknak a forrásoknak a tanulmányozásával, amelyek a későközépkori céhes iparosok, köztük a művészek részletesen szabályozott műhelyviszonyaira vonatkoznak. Ilyenek már a régi nemzetközi szakirodalomban is szép számmal voltak (Hans Huth), de az újabb gótikus szobrászattörténeti munkákban például Michael Baxandall nagy faszobrászati összefoglalásában vagy Justus Bier és Manfréd Tripps művészmonográfiáiban még nagyobb mennyiségben elérhetők. A kérdés ebben az összefüggésben az, hogy a Végh András kutatásainak köszönhetően műhely helyszínével azonosítható budavári lelőhely maximum hány szobrásznak adhatott munkát. Ugyanakkor mélyen egyet kell érteni az értekezés vívódó mondataival, amelyek éppen e névtelen mesterek életútjának felvázolásáról, illetve annak nehézségéről szólnak. Nem kevésbé hitelt érdemlőek azok az óvatos megfogalmazások, amelyek a mesterek egyéniségére, művészi karakterére vonatkoznak. Ha vesszük a bátorságot és a szerény tudás biztonságos keretein és a kritikai attitűd szigorán egy hajszálnyival megpróbálunk felül emelkedni, Papp Szilárd szövegeit úgy is olvashatjuk, hogy abból a mester vagy mesterek bizonyos mértékű önállóságára következtethetünk, olyan művészi egyéniségére és potenciálra, amely nemcsak előképek, analógiák fókuszpontjában

helyezkedik el, hanem saját gondolatokra, módosításokra, értelmezésekre és fejlesztésekre is képes, egyszerre tekintélytisztelő és innovatív alkat.

Nehéz hozzászólni a Zsigmond 1416-os párizsi tartózkodása idején felfogadott és Magyarországra küldött nagyszámú művész forrásanyaga (köztük újabban felfedezett szöveg is van) és a budai szobrászműhely közvetlen kapcsolatának hipotéziséhez, Papp Szilárd értekezésének talán legerősebb állításához. Lehet, hogy valóban így volt, de a stílusrokonságnak a dolgozatban feltáruló hatalmas anyagát látva, amelynek túlnyomó része inkább 1400 körüli készítésű, mint későbbi, pusztán stílustörténeti alapon nem lehet teljesen kizárni az sem, hogy az 1404/1405 körül Budára költöző királyi udvar berendezkedése volt az a történelmi pillanat, amely a szobrászműhely működését életre hívta.

Végezetül szeretnék annak a szilárd meggyőződésnek hangot adni, hogy a budavári szoborlelet új feldolgozása, amely az erősen várt monográfiában tartogathat számunkra ennél több tanulságot is, az utóbbi évtizedek egyik legjelentősebb magyar művészettörténeti eredménye. A szöveg új megközelítései, az 1400 körüli európai művészet történetébe beágyazott szoboranyag szolid értékelése, maga az értekezés szemlélete és kitűnő nyelvezete – hogy csak néhányat említsek a kiemelkedő erények közül – olyan teljesítmények, amelyek csak a legmagasabb elismerést érdemelhetik, köztük az akadémiai doktori cím maximális minősítéssel való odaítélését.

Budapest, 2023. május 8.

Takács Imre
egyetemi tanár
ELTE BTK