

natban összemaszatolt a festő. A könyv olvasása során megismerjük nemcsak magát az író, de egész családját és szorosabb baráti körét is, és bár nem könnyű tájékozódni a nevek és történések rengetegében, mégis nagyon sok mindent megtudunk az íróról. A sűrű információadagolás és rengeteg részlet közepette azonban ahogy fel-felbukkan, úgy mindegyre el is tűnik ez az austeni arc: a megismerhetetlenség, az elrejtettség, a lényegi dolgok artikulálhatatlansága pregnánsan rajzolódik ki a levelekből. A kötet vége felé több hosszú levélben ad tanácsot Austen az írói szárnyait bontogató Anne unoka-

húgnak. Hihetetlen természetességgel javít, kommentál és tesz kritikai megjegyzéseket, és ezekből a részekből egyértelműen kiderül, hogy milyen hatalmas tudással és tehetséggel rendelkezik az írásról. A hangvétel ugyanakkor ugyanolyan humoros és letisztult, mint bármelyik másik levelében, mintha a rebarbaraadagok számolása és egy regényszereplő megalkotása ugyanaz a dolog volna. Ha tetszik, itt rejtőzik Jane Austen géniusza, abban, ahogyan sem írói tevékenységéhez, sem pedig alkotói létezéséhez nem rendel kiváltságokat vagy privilégiumokat: végzi a dolgát, mint mindenki más ezen a világon.

EVELIN WETTER: OBJEKT, ÜBERLIEFERUNG UND NARRATIV

Spätmittelalterliche Goldschmiedekunst im historischen Königreich Ungarn

[Tárgy, átörökítés és narratíva. Késő középkori
ötvösművészet a történelmi Magyarországon]

■ A németül *Denkmalerbe*, franciául *patrimoine monumental*, angolul *monumental heritage* megnevezésű *műemlékörökség* fogalom a különleges eszmei jelentőségű műemlékek együttesére vonatkozik, mely azonban nem korlátozódik egyszerűen a ténylegesen fennmaradt tárgyakra. Egy műnek ebbe a kizárólagos csoportba való felvétele sokkal inkább azt feltételezi, hogy kiindulópontja vagy projekciós felülete legyen a művészettörténet által folytatott vagy támogatott, különböző szándékú vagy színezetű diskurzusoknak.

Ezeknek a történelmi Magyarország ötvöstárgyait illető s azokat a mai napig kísérő diskurzusoknak a komplexitását aligha lehet felülmúlni. Egyrészt a királyságnak a török háborúk nyomán bekövetkezett felbomlása óriási vesztesé-

geket és a gyűjtemények jelentős elmozdítását eredményezte. Másrészt a kifejezetten soknemzetiségű és multi-konfessionális népesség a tárgyakhoz való viszonyulásnak meghatározó tényezőjévé vált. Az ebből adódó differenciált hozzáállás a tárgyakon végzett beavatkozásokban és a kísérő diskurzusokban egyaránt megnyilvánul. Ezenkívül a középkori ötvösmunkák, főként a közép-európai művészettörténet-írás alapításának és intézményesítésének korszakában, egyéb műtárgy-kategóriákhoz hasonlóan politikai érdekek által gerjesztett viták tárgyává váltak. Különösen a jelzés nélküli, az ötvösjegyet és a város jelvényét sem viselő ötvösmunkák kerültek e nemzeti színezetű viták középpontjába, amelyeket a felek saját céljaiknak megfelelően aknáztak

ki. A nemzeti műemlék-topográfiák elkészítésével megbízott művészettörténet – a fentiek következtében – főként a tárgy „eredeti” állapotára kérdezett rá, és jellegzetes későbbi alakulását teljesen figyelmen kívül hagyta.

A vázolt folyamatok és az ezekből adódó következtetések egyes aspektusai az utóbbi négy évtizedben egyre inkább a diskurzuskritikus művészettörténet-írás témájává váltak. Evelin Wetter dolgozatának tárgyát a jelzés nélküli ötvöstárgyak csoportja képezi, amely az átöröklődési körülmények és a művészettörténeti diskurzusok hosszan tartó, kölcsönös összefüggésének viszonylatában válik példamutató elemzés tárgyává.

Tanulmányával a szerző egy egyszerű elbűvölő, ugyanakkor erősen elhanyagolt tárgycsoportot hoz vissza a művészettörténeti kutatás figyelmébe. A művészettörténeti kutatás módszereinek a történetírás eszköztárával való, a tanulmány teljes hosszára kiterjedő összefonódását Evelin Wetter az *histoire croisée* kifejezés alapján *methode croisée*-ként határozza meg. A kezdő hipotézis szerint egy tárgy átöröklődésének sajátos körülményei jelentik „a kódolási folyamatoknak talán legfontosabb kiindulópontját, melyeknek az egyedi tárgy vagy akár egész műtárgycsoportok a századok folyamán alárendelődnek, és melyek végül is meghatározzák a tárgy értékelését”.

A főleg a Felvidéken fennmaradt egyházi ötvöstárgyak egy csoportjának részletes esettanulmánya alapján, Evelin Wetter bevezetőjében módszertani megközelítéseket tárgyal, melyek lehetővé teszik a nehezen azonosítható, jelzés nélküli tárgyaknak egy széles művészettörténeti kontextusba való besorolását. A korábbi művészettörténet-írás elsősorban attribúciós kérdésekkel foglalkozott, és alig mutatott érdeklődést más meghatározó tényezőknek a felderítésére, mint amilyen például az átöröklődés körülményeinek a hatása a konfesszionalizáció-történet kontextusában vagy a középkori termelés

problematikája. Evelin Wetter összehasonlító elemzései ezzel szemben kimutatják például, hogy egyes tárgyak egy ún. alkotóelem-rendszer típusú termeléssel készültek, amely az egyes összetevőket egymástól függetlenül készítette el, majd a létező kelléktárból, különböző modellek alapján vagy különböző igényeknek megfelelően alkotta meg tárgyait. Egyéni kézműves-személyiségek vagy műhelyek helyett így inkább egy földrajzilag aligha lokalizálható „műhelyhálózat” rajzolódik ki. Ennek megfelelően a fennmaradt tárgyakat sem lehet egyszerűen származási vagy készítési helyük szerint besorolni, hanem főként technikai kritériumok alapján kell ezt megtenni. A különböző művészetföldrajzi, illetve tájegységekre jellemző koncepciókba való beillesztésükkel szemben következőképpen komoly fenntartásaink lehetnek.

A használati szempontok tárgyalásán túlmenően, amilyen például a liturgiái eszközként való használat, az ötvöstárgyak iránti érdeklődésnek más aspektusai is vannak. Bár a művészettörténet kialakított egy kifinomult módszertárat a művészet instrumentálzásának felderítésére, a legkritikább esetben alkalmazza azonban ezt olyan szemszögből, mely a változó átöröklődési és recepcióformák viszonyrendszerét egy mű keletkezésének pillanatától a jelenkorig következetesen végigkíséri. A szóban forgó tanulmány ezzel szemben egyenesen három középkori műtárgyállományt – székesegyházi kincstári darabokat, lutheránus úrvacsoraedényeket és profán használatra szánt ötvöstárgyakat – vizsgál példásan a hosszú távú kódolás szempontjából, ahogyan Evelin Wetter a jelentésrétegződést nevezi, mely egy tárgyhoz használatának módjai, az őt érintő diskurzusok vagy átalakítások révén hozzáadódik. Főként azért, hogy a különböző állományok sorsa összehasonlításra kerül, egyértelművé válik, hogy mennyire szorosan összefügg az egyéni recepció formája az egyes történelmi öröklődési körülményekkel.

A székesegyházi kincstáraknak a török vesz nyomán bekövetkezett nagymértékű veszteségei és a kényszerű elmozdításuk után a katolikus dominanciájú diskurzus ezeket illetően a tulajdonjog visszakövetelésére irányult. Amikor a magyarországi művészettörténet-írás a traumatikus trianoni békeszerződést követően a megtizedelt országhatárokon kívülre szorult művészeti örökség iránt emelt követelést, ezt már az öröklődési körülményekből adódó kódolás tudatában tette.

Szent László látványos hermájának példáján Evelin Wetter kifejti a hasonló kódolási folyamatok hosszadalmas függőségi viszonyrendszerét. Lászlónak nemzeti szentté való kikiáltása következtében az eredetileg a nagyváradi székesegyházban őrzött, jelenleg Esztergomban található fejedelmektartó is ennek megfelelő jelentőségtöbblettel gazdagodott. Erre a körülményre épített az az érvelés, mely a 19. század végén elterjedt, nemzeti indíttatású „sodronyománc vitában” a technikát egyértelműen autochton magyarnak ítélte: a sodronyománcsal díszített Szent László-herma a vitában koronatanúvá avanszált. Ez csapódott le ugyanakkor a historizáló ötvöstarjak készítésében is, melyeket ezután tudatosan láttak el sodronyománc dísszel. Ezáltal jelenített meg a felhasznált anyag révén történelmi hivatkozásokat Ipolyi Arnold püspök 1879-ben készült peduma (pásztorbotja). Hasonló módon középkori ötvöstarjaknak historizáló igényvel végzett restaurálása során szándékosan nyomatékosítottak bizonyos jelentőségteljes díszítőelemeket, például a sodronyománcos részleteket, ezek hatásos felújításával, mint például a Pálóczi György (1423–1439) esztergomi érsek által adományozott, a szent olaj tárolására szánt szarverleg esetében, melyre utólag az örökösökre – nevezetesen az adományozó hivatalban levő utódjára – utaló applikációkat erősítettek. A hagyomány kialakulásához ebben az esetben nem utolsósorban az esztergomi székesegyházi kincstárnak egy albuma is hozzájárult, mely a már

ily módon átalakított szarverleget ábrázolja. Az ilyen kódolási momentumok összességének a megjelölésére Evelin Wetter a *kibővített narratíva* fogalmát használja.

Az erdélyi szász közösségek reformáció előtti úrvacsorakészletei esetében egészen másképp alakult ez a folyamat. Az erdélyi szászok rendjének korai kiváltságai is hozzájárultak ahhoz, hogy az evangélikus-lutheránus egyház kialakulása sajátos, nemzetiségi jellegű nyert. Az erdélyi konfesszionalizációs folyamat keretében a reformáció előtt készült ötvöstarjak további használata egy elhatárolódási gyakorlat részévé vált, mely által a lutheránussá lett közösségek a kálvinista és unitárius közösségektől, ezek eltérő úrvacsora-felfogása miatt, következetesen elkülönültek. A liturgikus tárgyaknak az eleinte adiaphorának számító folytonos használata ebben a helyzetben kötelező szokássá alakult. Ezekben a körülményekben gyökereznek a későbbi erdélyi szász művészettörténet-írás által képviselt diskurzusok is. Victor Roth (1874–1936) máig mértékadónak számító műemlék-monográfiáiban az erdélyi szászoknak a Wilhelm Schnaase művészettelfogása nyomán értelmezett *teljes értékű kultúra* értelmében vett művészettörténetét írta meg, mellyel egyaránt szándékozott kivédeni a magyar művészettörténet esetleges eltulajdonítási törekvéseit és a német művészettörténet-írás lekiicsinyló ítéletét, miszerint ez nem több, mint pusztá koloniális művészet.

Az egyházi ötvösművészethez hasonlóan a kutatás számára a jelzés nélküli profán ötvöstarjak is mindig azt a problémát vetették fel, hogy a fennmaradt tárgyakról nem feltétlenül igazolható magyarországi keletkezésük. Történelmi kincstári leltárakhoz viszszanyúlva Evelin Wetter ezzel szemben lehetséges kiindulási pontokat azonosít. A főként a 16. századból származó Habsburg-leltárak vizsgálata ahhoz a megvilágosító következtetéshez vezet, hogy a jegyzékekben „magyar”-nak vagy „erdélyi”-nek nevezett tárgyak

esetében a megnevezés csupán általánosan a külalak késő gótikus jellegét jelöli és nem ezek származási helyét. Ez a fogalomhasználat viszont arra utal, ahogyan Evelin Wetter is találóan megállapítja, hogy „*az erdélyi/magyarországi munkáknak egy sokkal nagyobb hírnevűből kell kiindulnunk, mint amilyent az átöröklődési helyzet mind ez idáig lehetővé tett*”.

A tárgycsoportot illető diskurzusok saját érdekek szolgálatába való állítása elsősorban a fejedelmi udvarok, főúri családok vagy városi magisztrátusok részéről tapasztalható, főként a reprezentatív ötvöstárgyak és vélt előző tulajdonosaik (mint például már a 16. században tisztelt Mátyás király) közötti fiktív kapcsolatok keresése révén. Helyi jellegű beszámolók a király asztali és adományozási szokásairól számos Corvinus-empléktárgy születését eredményezték az évszázadok során. Az állítólagos királyi provenienciára való hivatkozás révén a formális jellegzetességek a hazafias művészettörténet-írásban a nemzeti stílusakarás eredeti kifejezőivé váltak.

Míg a két előző fejezetben maguk a tárgyak állnak az érvelés és vizsgálat középpontjában, a lezáró harmadik fejezet a modern tudományvá válási folyamat kezdeti mozzanatait is számba veszi. A fennálló kódolástól való eltávolodás értelmében vett tudományosodás fontos szakaszaként tárgyalja az 1876, 1884 és 1896 évekbeli nagy budapesti „történelmi” kiállításokat; emellett az egyházi kincstári állomány első igényes felmérési projektjeit, végül pedig a képrögzítő médium használatát az állami műemlék-inventarizáció keretén belül. Evelin Wetter bebizonyítja, hogy e kiállítások koncepciójukkal és a kísérő katalógusok révén fokozatosan áttértek a történelmiről a művészettörténeti szemléletmódra, s egyidejűleg a bemutatásnak egy mindinkább tárgyilagossá váló módját részesítették előnyben. Az egyházi felmérési projektek is, mint Dankó Józsefnek az esztergomi székesegyházi kincstárról 1880-

ban megjelentetett katalógusa és Victor Roth közleményei az erdélyi szász templomok egyházi kincseiről, szintén tényyszerűségükkel tűnnek ki, csupán a bevezetőkből vagy előszavakban karolnak fel öröklött narratívákat, és nyújtanak különböző csoportok számára identifikációs lehetőségeket. Elgondolhatta Evelin Wetter záró gondolata, miszerint a fotográfia akkor még fiatal médiumát az egyházi felmérési projekteken belül, noha a józan és tárgyilagos dokumentáció céljával vetik be, az állami műemlék-leltározás kapcsán – mint ahogyan ezt például Divald Kornél fotográfiai bizonyítják – óvatosan mégis a középkori ötvöstárgyaknak a politikailag motivált bemutatására használják.

Csodálatra méltó a szerző mélyreható tárgyismerete, mely egy hatalmas, ma több ország területén átívelő állományt ölel fel, beleértve többek között a még mindig nagyon nehezen hozzáférhető, erdélyi szász-evangélikus klenódiúmokokat is; illetve a komplex, de rugalmasan használt vizsgálódási eszköztár, mely például a kincstári leltárak kapcsán forráskritikából, külső elemzésből és provenienciakutatásból tevődik össze. Mindkettő a tulajdonképpen tanulmány mellett a terjedelmes, átfogó tudományos apparátusban is tükröződik, mely a tárgyalt munkák részletes katalógusát is tartalmazza. A tanulmány kimondott erénye azonban éppen az, hogy a szerző által választott „*hosszú távú szemléletmód*” felfedi a diszkurzív módon képzett értelmezések egyébként rejtve maradt fejlődésvonalát. Hogy Valentin Groebneret parafrázáljuk, a tárgyak vetítési felületként jelennek meg, melyen „*az identitáspolitika mindig új konstellációit lehet kipróbálni*”.

Ez a szemléletmód sikeresen ruházható át egyéb vizsgálódási tárgyra is. Nem utolsósorban a kelet-közép-európai diskurzusok révén a 19–20. századi európai művészettörténet-írásnak is egy tömör esettanulmányát nyújtja.

Frank-Thomas Ziegler