

RAFFAY ENDRE

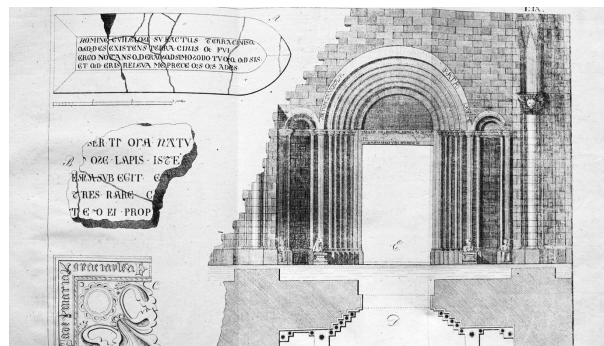
Az esztergomi Szent Adalbert székesegyház és a magyarországi gótika kezdetei

A magyarországi művészettörténeti irodalom Esztergom III. Béla korabeli művészetének kiemelt fontosságát tulajdonít. Az esztergomi palota 1930-as évekbeli ásatási és helyreállítási munkálatainak eredményeit hét évtized óta élénk szakmai érdeklődés övezi, amely a Szent Adalbert székesegyházra és díszkapujára (1, 2. kép) vonatkozó ismeretekre, valamint a hozzájuk köthető faragványokra is kiterjed. A szakirodalmat, Gerevich Tibor Esztergom-képétől¹ kezdve, a legutóbbi időig nagyjából generációnként bekövetkező koncepció-módosulások jellemzik. A koncepció-változatokat Esztergomnak – nem függetlenül királyi udvarként és érseki székhelyként játszott szereptől – az országos jelentőségű művészeti központ értékelés-motívuma köti össze. Az eltérések az emlékeknek különböző stíluskorokhoz és –körökhöz való sorolásából adódnak, és/vagy relatív kronológiai megfontolásokon, stíluskritikailag meghatározott stílusrétegekben való gondolkodáson és „szabatosan feltérképezett helyi stíluskapcsolatoknak távolabbi jelenségekkel való egybevetésén”² alapulnak. Az eltérések a gótika magyarországi megjelenése kérdéseire adott válaszoknak is függvényei. Gerevich – henszlmanni hagyományt követve a gótika kezdeteit a tatárjárás utánra téve³ – Esztergomot a „magyar román művészet”⁴ részeként, „a fejlődésének csúcspontján álló román művészetnek egyik legjelentősebb központja”⁵-ként tárgyalta és az „esztergomi stílus”⁶ képviselő „esztergomi királyi műhelyt”⁷ mint az országos hatóterületű „dunántúli román stílus”⁸ kiindulópontjaként és az „esztergomi kaputípus”⁹ megalkotójaként értékelte. Gerevich ugyanakkor felismerte a palotakápolnának a „gótika felé hajló”¹⁰ megoldásait is. Dercsényi Dezső és Gerevich László szerint ezek az „esztergomi kezdeményezések” indították el „a XIII. század első felének franciás jellegű, általában ciszterci kora gótikának nevezett áramlatát”¹¹ – „átmeneti stílus”¹² emlékeket eredményezve, amelyek ugyanakkor a „román stílusú művészet fénykorához”¹³ tartoznak. Dercsényiék a Magyarországi művészet története egymást követő kiadásai számára újból és újból módosítottak Esztergom művészettörténeti szerepéről alkotott képükön (is): Esztergom jelentőségét nem a gerevichi kaputípus megeremtésében és elterjedésében¹⁴ látták, de a gótikus kezdeményeknek meghonosításában és kisugárzásában, jóval a tatárjárás előtt.¹⁵ Gerevich László ezt a koncepciót foglalta össze *A koragótika kezdetei Magyarországon* című akadémiai székfoglalójában és egészítette ki a pilisszentkereszti ásatásán tett megfigyelésekkel.¹⁶ Gerevichtől Marosi Ernő nemcsak a kandidátusi disszertációjának a címét (*A gótika kezdetei Magyarországon*), de Esztergom központi szerepének elképzelését is átvette,¹⁷ amely koncepcióhoz a mű későbbi változatában és más műveiben is ragaszkodott, akárcsak az őt követő szakirodalom. Bár az elmúlt évtizedekben számtalan újabb megfigyelés is napvilágot látott – Tóth Sándor, Tóth Melinda, Takács Imre, Buzás Gergely, Rostás Tibor, Havasi Krisztina és mások tollából – elmélete mintha reneszánszát élné: azt legutóbb nemcsak ő, de Wehli Tünde is megerősítette.¹⁸

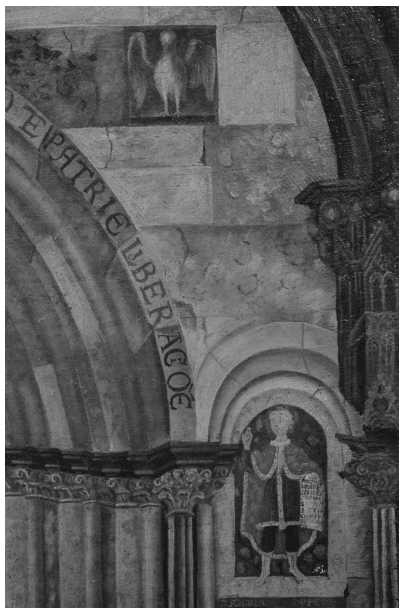
A témával jómagam a növényi ornamentikával kapcsolatban, doktori disszertáció formájában foglalkoztam.¹⁹ Eredményeim összefoglalásaként – a növényi ornamentika vonatkozásában – az érvényes Esztergom-kép módosítására tettem

javaslatot. Megállapításaim szerint az 1200 körüli magyarországi növénydíszes fejezetfaragványok közül nem a gótikusok, de az antikizáló díszűek a nagyrészt esztergomi eredetűek, így Esztergomnak az 1200 körüli művészetben játszott szerepét nem a gótikus részletformák és kompozíciók meghonosításában látom, hanem a palota Lakótornyán és toldaléképítményén valamint a székesegyházon dolgozó provençence-i-emiliei kötődésű mestereknek a tevékenységében, akiknek valóban mesteri – mintákat közvetítő, meghatározó és terjesztő – feladat jutott. A gótikus ornamentika magyarországi forrását a pilisszentkereszti apátsági templom jelenthette, amit első sorban a bimbótípusok vizsgálata bizonyít. A palotakápolna körébe egyedül a bényi templom gótikus fejezetei tarthatók meg.²⁰

A magyarországi művészettörténet-írás számára az esztergomi székesegyház nyugati díszkapuja III. Béla kora művészetének az egyik csúcspontját jelenti. A Porta speciosa 1764-ben elpusztult, így az irodalom csak az ábrázolásait, leírásait és csekély töredékeit tanulmányozhatja (1, 2. kép). Ezekhez vissza-visszatér, akárcsak a Széless említette, a székesegyházi romterületen legelésző birkanyájbeli kos, „a nyáj vezére”, amely ellenségét vélte a kapuoroslánok egyikében felismerni (számára még megvolt a választás lehetősége), nekiron-tott, hogy aztán vesztésként, fejét összezúzva, farkát behú-va, kullogjon el. „Aztán máskor ismét jött és mindannyiszor csalódott.”²¹ A kapuval Marosi is többször foglalkozott, mivel az építésmenetnek általa feltételezett tervváltásában a magyarországi gótika megjelenését vélte tetten érni.²² Véleménye szerint a kapu plasztikus-szobrászi elemei és az inkrusztációs-képi részei közt különbség mutatható ki: amíg a fennmaradt bal oldali oroslánt Balogh Ilonka alapján ő is Benedetto Antelami körébe utalta,²³ addig az inkrusztációs töredékeket „egyre határozottabban” Párizs környékéről származtatta, és az ikonográfiai programot párizsias is tanultsággal magyarázta.²⁴ Véleménye szerint a különbség nemcsak stílus- és műfajbeli, de időbeli is: az Antelami-társ szeme előtt lebegő, oroslánok hordozta baldachinos kapu tervét utóbb elvetették, és az inkrusztációk újonnan jött mesterei más elképzelést valósítottak meg, amelynek eredményeként megszületett a magyarországi gótika. Ebben a gótikus alkotásban azonban – igaz, csak „alárendelt funkcióban”²⁵ – a már elkészült oroslánok is helyet kaptak, falba süllyesztett, visszafaragott hátsóval. A terv-



1. kép: Az esztergomi Porta speciosa Máthes-féle ábrázolása. Litográfia Máthes könyvéből (31. jegyzetben i.m. T IX.) 1827. Reprodukció: Raffay Endre



2. kép: Az esztergomi Porta speciosa Klimó-féle ábrázolása (részlet). Esztergom, Balassa Bálint Múzeum. Olaj, vászon, 96,8×74,3 cm. 1741–1751. Reprodukció: Raffay Endre

váltás ötletét Tóth Sándor meggyőzően cáfolta: az oroszlánon nincsenek visszafaragásnak, csak a falba való, eleve tervezett befoglalásának a nyomai. Az oroszlánt a hasa alatti lábazarész is a megvalósult kapuszerkezethez készültnek mutatja.²⁶

A cáfolat ellenére Marosi vissza-visszatér eredeti elképzelésének ismertetéséhez, legutóbb pedig Wehli Tünde azt, mint érvényes koncepciót tárgyalta.²⁷ Amely pedig további megfontolások alapján is problematikus. Tekintve, hogy Marosi feltételezését Wehli sem gondolta következetesen végig, ezt most én teszem meg. A műfaji (és az általuk feltételezett stílusbeli) különbség nemcsak az oroszlán(ok) és az inkrusztációk közt mutatható ki, vagyis a Marosi rekonstruálta eredeti terv szerint nemcsak az oroszlánoknak kellett elkészülniük, province-i-emiliai jellegű lábazataikkal együtt, de azoknak a görnyedő emberfiguráknak is, amelyek egy baldachinos kaputervben nyilván az állatok mögött, mint hátsó oszlophordók lettek volna elhelyezve, amelyhez hasonló példát a bergamói székesegyház déli kapuján – jóval későbbi kivitelben – láthatunk. A Porta speciosa fejezeteit ugyan nem ismerjük, de a Klimó-féle ábrázolás segítségével megállapítható róluk, hogy frontális beállításban álltak és a bélietben egy-séges sávot alkotva sorakoztak egymás mellett – akárcsak a királyi palota kettőskapuján (2. kép). Díszük is a Szent István Terem állatfejes-füzéres fejezetén feltűnt mesteréhez hasonló nagyméretű volutákkal alakított, antikizáló kompozíciójú volt.²⁸ A stílusukhoz viszont – az oroszlánok pármai stílusa és az oroszlánhíti lábazarész levéldíszé alapján – egy, a pármai Battistero északi kapujának fejezeteivel rokonítható fejezeté állhatott közel.²⁹ Tehát a fejezeteket sem azok a mesterek készítették, akiket Marosi, mint új stílus hozókat jellemzett, akik – Marosi logikája szerint – így ezeket a darabokat is meg kellett, hogy örököljék és fel kellett, hogy használják. De már nem „alárendelt”, hanem tervezett funkcióban. Tekintve, hogy a fejezetek a négy, szabadon álló nyolcszögű oszlophoz, valamint a fülkekeretek két-két oszlopához és a lépcsős, négy oszloppáros kapubélethez készültek ezen kapualkatrészeknek legalább a tervét és így a kivitelezésre került kapu szerkezetét is (legfeljebb a timpanont vagy timpano-

nokat³⁰ kivéve), a korábbi mestereknek kell tulajdonítani. Vagyis, ha az oroszlánon ott lennének a csonkítási nyomok, akkor is azt kellene feltételezni, hogy a baldachinos kapu tervének elvetése az eredeti mestereknek köszönhető és az nincs összefüggésben az új mesterek tervváltást eredményező jöttével, és a gótika megjelenésével. Akik a Marosi-féle logika alapján – miután a régebbi mestereknek szinte az egész anyagát megkaparintották – legfeljebb az esetleg hiányzó oszloptörzseken és falsarkokon, valamint a szárköveken, a szemöldökön és a timpanon(ok)on dolgozhattak, majd az egésznek az összeállításán, hogy azt inkrusztációs táblákkal kiegészítsék, a megrendelő terveinek és igényeinek megfelelően. Ha így azt feltételezzük, hogy a régiek a kapuépítkezésben nem játszottak szerepet, csak a kapualkatrészeket előregyártásában (íme: a pármai tanultságuk révén Magyarországon felfedeződik a gótikus előregyártás) ismét alkalmazhatjuk az inkrusztációs tervváltoztató hajlamának feltételezési lehetőségét: azok az előregyártás végleges befejezése előtt jelenthettek meg és változtathattak az eredeti terven. Vagyis ha később érnek Esztergomba és megvalósul a régiek terve, a kapu nagyjából úgy nézett volna ki, mint, ahogy a megvalósult a Máthés-féle ábrázoláson megjelenik (1. kép).³¹

Véleményem szerint, mégha egyelőre fenntartom a kapu plasztikus-szobrászi és inkrusztációs-festői részei közti stíluskülönbség feltételezését is,³² más építéstörténeti hipotézist kell megfogalmazni. Kézenfekvő arra gondolni, hogy a kapu különböző műfajú részein dolgozók nem egymást váltva kapták a megbízatásukat, hanem egyszerre, egy, a megbízó ikonográfiai programját szem előtt tartó vezetés alá rendelve.³³

Esztergomban az ilyen dolog ebben az időben nem lehetett szokatlan: megfigyeléseim szerint hasonlóan rekonstruálható a palota bejárati homlokzatának az elkészülte is, ahol egyidőben, egyazon terv részeként dolgoztak a kettős kapus terem díszablakán és a bejárati kapun is: az ablak mesterei a szerkezetet és a márványt tekintve a Porta speciosa mesterei társaként azonosíthatóak, míg a kapun más, egymástól is különböző tanultságú kőfaragók dolgoztak, akik stílusa nem idomult egymáshoz, de az építészeti terv egysége sem szenvedett csorbát.³⁴ A homlokzat és a Porta speciosa tehát nem stílusváltásról tanúskodhat, hanem stílusok egymásmelletti-ségéről. Szemben a palotakápolna esetével, ahol az új műhely stílusához a régebbi építkezésekről átvett mestereknek a fejezetkompozíciók tekintetében is alkalmazkodniuk kellett.³⁵

A fentebbiekből további következtetések is levonhatók: a Porta speciosának sem a kapuszerkezet, sem a szobrászi részek tekintetében (beleértve az ornamentikát is) nem lehet köze a gótika honi megjelenéséhez. Az inkrusztációs dísz esetében pedig nem feltételezhető széles körű, a gótikát meghonosító hatás: mestereik és/vagy követőik idővel³⁶ ugyan a székesegyház más részein is alkalmazást nyertek és motivikus kapcsolatba kerültek a palotakápolna kőfaragóival, de országos jelentőségű hatásuk nem kimutatható.³⁷

Néhány motivikus és stíluskritikai jellegű észrevétel is amellet szólni, hogy a pármai tanultságú mestereket az inkrusztációsok alkalmazásakor nem menesztették. A székesegyházi vállpárkányok kompozíciói – hullámdísz-leveles és hullámdísz-örvénylő leveles, sárkányos –, részletmegoldásainak nagy része – furatlyuka-vájatos tagolás, hármas karéjok, lángnyelvyszerű tincsmotívum – a Porta speciosa pármai mestereivel hozhatók összefüggésbe,³⁸ akik e darabokon az indákat borító, puhán domborodó hátú, gótikus eredetű takaróleveleket is alkalmazták már. A bal oldali kapuoroszlánon dolgozó mester vagy követője is részt vett a

vállpárkányokon folyó munkában: az oroszlánhát lábazatának levéldíszének részleteihez a kerekforma leveles vállpárkánydarabokéi állnak közel. Az ebből levonható relatív kronológiai következtetésre alább még visszatérek.

Az elmondottakból kiderül, hogy a kapu szerkezeti terve az Antelami-körből származó, a szobrászi-plasztikus elemeket megfaragó mesterekhez köthető, és nem az inkrusztációkat készítőkhöz. Ez már összeegyeztethető Marosi legfrissebb megállapításával, amely szerint: „végeképp nem gótikus sem a bélletes portál építészeti formája, sem a figurákat befogadó, íves vagy egyenes zárású képmezők.”³⁹ Ez viszont Marosi egy másik gondolatával mutat ellentmondást. Ugyanis, ha általa azt feltételezzük, hogy a kapu a gótikus figuraportálok gondolatát valósította meg⁴⁰ és, hogy mestere – Wehli szavaival – „francia oszlopszobros kaput sík-dekoratív jellegűvé” formálta,⁴¹ akkor azt is feltételeznünk kellene, hogy a kapuszerkezet kialakítása is az inkrusztációs mesterekkel függ össze, akik így „végeképp nem gótikus” orientációjúak lennének. Vagy azt, hogy a gótikus figuraportál-elképzelést a párizsi mesterek – megtartva saját stílusukat – közvetítették és a két csoport közt nemhogy terfváltási határ nincs, de mintaképeik tekintetében sincs különbség. Az ellentmondás feloldása kedvéért tanácsos a gótikus figuraportálok hatásának elképzelését felfüggeszteni. Annál is inkább, mert az esztergomi kapu figurái fülkébe illeszkednek és nemcsak, hogy nincs közük az oszlopokhoz, de a kapubélethez sem.

Ha a Porta speciosa építészeti keretműve nem speciális – stílusváltás következményeként létrejött – esztergomi szerkesztmény, akkor felmerül tipológiai összefüggéseinek és eredetének a kérdése. A kapuszerkezet egyes elemei – nemcsak az oszlophordó oroszlánok, de a hasonló szerepű görnyedő alakok is – a baldachinos kapukon alkalmazottakra emlékeztet, vagyis a Marosi-féle logika alapján azt feltételezhetjük, hogy a megoldás, mint a baldachinos kapuk leszármazottja értelmezhető – leszármazott, amennyiben a szabadon álló oszlopoknak a hátfalhoz közel való felállításával az egész kapupéptmény csekély kiugrásává válik és „falba nyomott” hatást kelt. Ilyen kapuk elsősorban Apuliában maradtak fenn (Bari, Trani, Ruvo), de ilyen egy későbbi példa is, a traui székesegyház főbejáratáé, ahol e szerkezethez oszlopos-lépcsős béllet is társul. Az utóbbi esetben elkészült és fennmaradt az az előcsarnok, amely(nek a terve) a „falba nyomott” szerkezet alkalmazását is magyarázhatja. Az említett példák és az esztergomi közt csak részletmotívikus, de semmiféle közelebbi kapcsolat nem állapítható meg, sem a szerkezet, sem a stílus vonatkozásában.

Az esztergomi kapu stílusa összefüggéseinek megfelelően célszerűbbnek tűnhet az Antelami-kör kapuival való kapcsolatkeresés. Közülük a fidenzai dómhomlokzaton lévők későbbiek az esztergominál, de az összevetés tanulságos lehet.⁴² Első látásra ugyanis úgy tűnik, hogy itt az esztergomi megoldás további elemei is szerepet kaptak. Az oldalsó kapuk oszlopok hordozta oromzatosak (az oszloptartók közt görnyedő alakok is megjelennek), bélleteik oszlopos-lépcsősek. A középső valódi baldachinos, ez is oszlopos-lépcsős bélletű, és ami figyelemreméltó, két oldalán egy-egy, figurális dísz elhelyezésére alkalmas, falsávot alakítottak ki. A falsávok a kapunál keskenyebb fülkének tűnnek, amelyek felső, lezáró része nem készült el, és amelyek magassági arányai megfelelnek az esztergomi megoldásnak: a függőleges keretelőelemek a kapu vállmagasságáig emelkednek. Ám a fülkeszerű megjelenés megtévesztő, az a homlokzat terve módosulásának, illetve az ebből következő befejezetlenségnek a „mellékterméke”. A

pilasztéres féloszlopokat eredetileg ugyanis nem fülkék külső keretelőinek tervezték, hanem előcsarnok hevederíveit indító falpilléreknek: a jobb oldali felett mindmáig látható a meg nem épült ív lépcsőződő hátfalú fészke. A középkapu baldachinjának megépítéséről, az előcsarnokról való lemondást követően, azt helyettesítendő dönthettek.

Ugyancsak megtévesztő a veronai San Zeno Maggiore templom nyugati kapujának példája, ahol ugyan a baldachin két oldalán figurális ábrázolásoknak helyet adó, fülkeszerűen keretezett dombormú-sávok jelennek meg. De ezek nem szerkezeti részei a kapunak, csak a szobrászati program kiterjesztését szolgáló díszítősávok. Esztergommal annyi a közös vonás, hogy az ábrázolások egy része itt is a homlokzati falra, a kapu két oldalára került.

Az elmondottakból kitűnik, hogy ha az esztergomi kaput a baldachinos kapuk vagy származékaik körével próbáljuk meg rokonítani, zsákutcába jutunk. A Porta speciosa a homlokzat előtt állt elemei ugyan valóban a baldachinos kapukéival közősek, de ezek összeállítása és az oromzatos baldachinszármazéknak az elmaradása alapján megállapítható, hogy a kapu nemhogy baldachinos terv emlékét nem őrzi, de a baldachinos kapukkal való összehasonlítás próbáját sem állja ki. A fentebbi megfigyelések alapján esetleg csak arra gondolhatunk, hogy az esztergomi kapu „falba nyomott” megjelenése és a templom előtt felépült előcsarnok terve összefügghet.⁴³

Az esztergomi kapuszerkezet kapcsolatainak a kutatását célravezetőbb lenne a kapuszerkezet speciális vonásainak együttes szem előtt tartására alapozni. A speciális vonások közül csak az egyik az oszlopos-lépcsős bélletű kapu két oldalán a vele szerves egészet képező, szintén bélletes és íves lezárású fülkepár szerepeltetése. Fontos vonás a kapu- és fülkebélletekhez csatlakozó előtét-réteg alkalmazása is: ezt szabadon álló nyolcszögű vörösmárvány oszlopok képezték, amelyek két oldalt görnyedő emberalakokon, a fülkék és a kapuk közt pedig fekvő, falba fogott hátsójú oroszlánokon emelkedtek. Ez a réteg tartotta a fülkék és a kapu külső keretívét, valamint a felettük emelkedő falazatot (1, 2. kép).

Hasonló elvű és elemű réteges kapuszerkezetekkel nem Észak-Franciaország gótikus figuraportáljain, hanem Dél-



3. kép: Saint-Gilles templomának nyugati kapuzata (részlet). Saint-Gilles-du-Gard, 12. század második fele. Fotó: Raffay Endre



4. kép: Saint-Trophime templomának nyugati kapuzata (részlet). Arles, 12. század második fele. Fotó: Raffay Endre

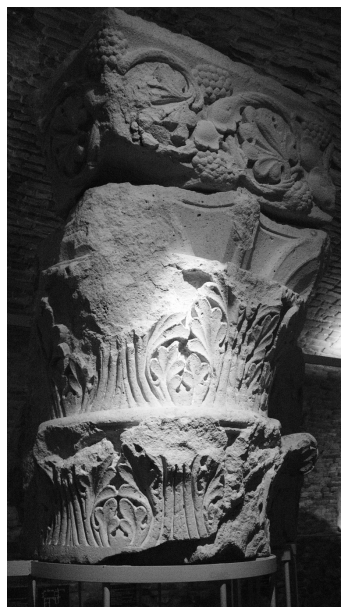
Franciaországban, az antikizáló figuraportálokkal összefüggésben találkozunk. Saint-Gilles (Saint-Gilles-du-Gard) és Saint-Trophime (Arles) templomának kapuihoz a bélieteikkel szerves egységet alkotó, velük azonos magasságban végződő, figurális díszű falfülkék tartoznak, amelyek a homlokzati felületen kaptak elhelyezést. A szerkezet külső rétegét szabadon álló, részben oroszlánokra állított oszlopok alkotják, amelyek nagy része Saint-Gilles-ben a járószintről emelkednek, Arles-ban pedig a kapu más részétől eltérő (színű) anyagból készültek (3, 4. kép). Az oszlopok egyúttal a kapuk külső keretívét és a fülkekeretek külső lezárását is, a felettük emelkedő falazatokkal együtt tartják.

Az esztergomi Porta speciosát is ilyen típusú, szabadon álló oszlopok és kapubéllethez csatlakozó fülkés falszakaszok egymás mögé helyezett réteges szerkezete jellemezte mintából kiindulva tervezték. A fő különbség az, hogy az idézett kapukon a fülkék egyenes záródásúak és ennek megfelelően az előlő, oszlopos rétegben domborműves frízekkel díszített gerendázat tartozik hozzájuk. Esztergomba ezek az antikizáló építészeti részletmotívumok nem jutottak el. A dél-francia és az esztergomi építészeti stílus különbségéből a szerkezeti elvek közvetítésének útjára vagy közvetítőinek stílusára és stíluskapcsolataira lehet következtetni, amelynek eredményeként új megoldások és elemek kerültek a formakészletbe, mint például a különböző (színű) márványok használata, a fülkének bélietes alakítása és íves lezárása, a kapubéllet oszlopos-lépcsős formálása, a különböző színű márványok használata, talán a kettős timpanonos megoldás is, miközben a narratív plasztikus részletek elmaradtak, a fülkeszobrok monumentalitása eltűnt (a kapuszárköveken lévőkhöz hasonlítottak), és inkrusztációs műfajúakkal kerültek helyettesítésre. Ha az esztergomi kapu szerkezetének rokonait az Antelamikörben nem is tudjuk kimutatni, de az említett elemek jórészt itt és a modenai Campionesi mesterek körében igen – a színes márványok, kettős timpanonok, szárkövek íves fülkéinek figurái a pármái Battisteron, ugyancsak a különböző márványok, a bélietes kapuszerkezet és az inkrusztációkra emlékeztető díszítés a modenai Porta Regián. Ugyanakkor e körök az oroszlános és görnyedő alakos, szabadon álló oszlopokat

a baldachinos kapuktól függetlenül is, és nemcsak párosával használták – altemplomi homlokzatok előtti sorozatok részeként, a parmai és a modenai székesegyházakban.

A Porta speciosa mestereitől persze ezután sem szeretném elvitatni a különböző elemekből való komponálási készséget, az egyéni megoldások alkalmazását jelentő képességet és a saját stílus kialakításának lehetőségét sem. A szerkezet és a figuraportál-hatás eredetét tekintve viszont hasonló lehetőségekkel számolhatunk, mint az esztergomi és Esztergom-körbeli antikizáló fejezetek esetében. Ezeket a fejezeteket, korábbi kutatásaim alkalmával, kompozíciós típusaik alapján a dél-francia protoreneszánsz művészetből származtattam és részletmotívumaik, valamint a kőfaragói stílusuk alapján a modenai és parmai közvetítés lehetőségét vettem fel.⁴⁴ A korábbi szakirodalom például a Szent István Terem füzéres fejezete kompozícióját az esztergomiak helyi leleményének tartotta, én a protoreneszánsz körből eredeztettem és azonos típusú párját a modenai Ghirlandinán találtam meg.

Ugyanezekkel a körökkel tart rokonságot Szent Adalbert székesegyház átépítésének befejező szakaszával összefüggésbe hozott két nagyméretű, akantuszleveles féloszlopfej is (5. kép). Neműgy a méretbeli társuk. Marosinak a fejezetekre vonatkozó megállapításait – „a régi követésre, újrafogalmazásra inspirál” – az újabb kutatási eredmények szándékos figyelmen kívül hagyásával, legutóbb Havasi idézte. E „remake” szerint a fejezeteket mind „korai gótikus” kompozíciók jellemzik, rajtuk a székesegyház korábbi fejezeteinek a hatása is tükröződik, így nemcsak méretben igazodtak a „helyi hagyományhoz”.⁴⁵ Havasi a Marosi-féle értékelésből egy valamit nem elevenített fel, azt, hogy ezek a fejezetek a Lakótorony és toldaléka fejezeteinek mintájául szolgáltak és így korábbiak amazoknál. Talán azért nem, mert ennek a megjegyzésnek a problematikusága alapján az idézetek érvénye is megkérdőjelezhető. A stíluskritikai vizsgálatok szerint a Szent István Teremben feltűnt két mester közül a laposabb és „lágyabb” formálást alkalmazó keze munkáját a székesegyház töredékein is kimutatható.⁴⁶ Tekintve, hogy itteni társai gótikus motívumokat és részletmegoldásokat is alkalmaztak már, míg a La-



5. kép: Fejezetfaragvány és vállpárkány a Szent Adalbert székesegyházból. Esztergom, Vármúzeum. Mészkö, 76×52 x 70 cm, 68×64,5×30 cm. 1200 körül. Fotó: Raffay Endre

kórtornyon és toldalékán ilyenekkel még nem érintkezett, arra lehet gondolni, hogy a székesegyházi tevékenysége követte a palotabelit. Ebben az esetben a palotabeli fejezetek kompozíciós- és stíluseredetét nem a székesegyháziak felől lehet megközelíteni, hanem fordítva. Amennyiben azokra a provenance-imodenai eredet érvényes, ezekre is az kell, hogy legyen. Ezt a feltételezést a kompozíciók eredet-vizsgálatai is megerősítik,⁴⁷ amelyek eredményeit úgy látszik Havasinak sem sikerült kétségbe vonni. Ebből a helyi hagyományra vonatkozó tézis megkérdőjelezhetősége következik. Ugyanerre a megállapításra jutunk, ha az átépítés befejező fázisának kompozit-féle, osztógyűrűs kompozíciós megoldásainak előképeit a régebbiek megoldásaival vetjük össze, amelyek korintizálóak, vagy ha a furatlyukas-vájtatos stílust róluk próbálnánk meg eredeztetni, ahol ilyen megoldások elő sem fordulnak. Mindezek – az osztógyűrűt, valószínűleg a méretbeli összefüggéseknek köszönhetően, kivéve – a palotán jelen vannak, régiesebb formában. E fejtegetéssortól függetlenül, csupán a gótikus kompozíciójú nagy féloszlop fő szem előtt tartásával is a helyi hagyományt tagadó következtetésre juthatunk. A székesegyház későbbi antikizáló fejezetei a régebbi székesegyháziakkal csak „méretrendjükben” kapcsolódnak,⁴⁸ ami a régebbiek korában kialakított építészeti tervnek legalább a fő vonások tekintetében érvényesülő változatlanúságára utal.

Ha kétségbe is vonom a „helyi hagyomány” tézisé, fel kell, hogy hívjam a figyelmet egy eddig kevés figyelemre méltatott fejezetfaragványra, amelyen valóban a régebbi székesegyházi kompozíciók⁴⁹ megfelelőjét alkalmazták: rajta kétfőzés, réteges kompozícióban akantuszfélek állnak, a felsők közeiből egy-egy csavart szár emelkedik, ezek szétterülő levélsokrok „árkádjait” tartották. A darabot Marosi a korábbiak és az átépítés befejező szakaszában készültek közé helyezte.⁵⁰ Véleményem szerint ezt a kompozíciót egy olyan mester faragta, akinek a stílusa későbbi eredetű és gótikus kapcsolatú. Erre a karéjok lekerekített végei és laposan homorodó felületei utalnak. A darab mégsem kötődik a késői antikizálókhöz, mert róla a karéjcsoporthoz közti furatlyukas-vájtatos tagolás elmarad.

A székesegyház átépítése befejező szakaszában a palotai eredetű antikizálás nemcsak a gótikával érintkezett, hanem a Porta speciosa parmai stílusával is, amely szintén integrált gótikus eredetű elemeket (5. kép). Ezeken a munkálatokon tehát a különböző eredetű mesterek ugyanúgy együtt dolgoztak, mint a palotahomlokzaton. De itt már elindult a stílusaik és motívumaik keveredési folyamata, ami a fentebbiekkel összhangban arra vall, hogy ezekre a munkálatokra a palotahomlokzatiaknál később került sor.

Az elmondottak alapján felmerül a kérdés, hogy a Porta speciosa hogyan illeszthető be a relatív kronológiai összefüggésekbe? Havasi számára a kapu a székesegyházi átépítés végét és „csúcspontját” jelenti.⁵¹ Vagy mégsem? A félreértésekre való hivatkozás szokása elterjedésének elkerülése végett idézem: „Vajon a márványburkolatok megjelenése, nagyarányú alkalmazása a székesegyház építkezéseinek 12. század utolsó évtizedeiben folyó befejező stádiumában pusztán csak praktikus szempontokkal (...) lenne összefüggésbe hozható? Aligha.”⁵² Ha a válasza „aligha”, akkor az azt jelenti, hogy a márványburkolatok megjelenése és elterjedése nem praktikus szempontokkal magyarázható, hanem – ha félre nem értem – művészi szempontokkal. A művészi szempontok érvényesülése a Porta speciosán a legnyilvánvalóbbak. Havasi gondolatát követve arra gondolhatunk, hogy a márványokat alkalmazó mesterek a Porta speciosára kaptak megbízást, s csak utólag kezdtek praktikus szempontú munkálatokba, benn a székes-

egyházban. Mivel ugyanő megállapítja, hogy a pillérek egy részét „eleve együtt tervezhették burkolatával, vörösmárvány foglalatával”⁵³ a Porta speciosával párhuzamosan vagy annak az elkészültét követően benn a székesegyházban nemcsak kész pillérek burkolásával, de új pillérek építésével is foglalkoztak, amelyek fejezeteit csak ezt követően vették munkába. Havasi gondolatából tehát a relatív kronológiára vonatkozó régi irodalmi feltételezésnek a tagadása következik. Vagy a sajátjáé, és a márványburkolatok mestereiről mégiscsak azt lehet feltételezni, hogy praktikus munkálatokat elvégezni kerültek a székesegyházba. Kérdés az is, hogy amikor Havasi a márványburkolatokat alkalmazókat az inkrusztációsokkal azonosítja, helyesen jár-e el. Bizonyára nem – ugyanis ellenkező esetben azt kellene megállapítanunk, hogy a palota padló- és falburkoló lapjain gótikus mesterek tevékenykedtek, akik, a Maas-vidékről vagy Észak-Franciaországból hívtak meg Esztergomba. A Marosi feltételezte stílusellentétből következően a különböző típusú márványmunkák mesterei sem azonosíthatóak egymással – a márványkapukat és -ablakokat készítő az inkrusztációkat megalkotókkal.

Két dolog bizonyosnak látszik: egyrészt az inkrusztációsok, illetve követők a Porta speciosa befejezése után is maradtak még – a trónushoz csak ezután fogtak⁵⁴ – másrészt a márványburkolatok mestereinek Esztergomban való megjelenése korábbra tehető és a palotához köthető, ahol eredetileg bizony praktikus feladatokon – padló-, fal- és fülkeburkolatokon – dolgoztak.⁵⁵ Csak ezt követően mutatható ki a márványnak művészi igényű felhasználása, a kettős kapus terem díszablakán, nem függetlenül a Porta speciosától. Viszont nem kizárt, hogy az inkrusztációs program kialakítása támaszkodhatott a márványburkolók megoldásaira, ötleteire, illetve a kapu inkrusztációin dolgozók, kapcsolódva a márványburkolók tevékenységéhez, inkrusztációs burkolatok és berendezési tárgyak készítésére is megbízást kaptak.

Takács egy feltételezése alapján – szerinte a székesegyház nyugati részein jelentős falszakaszokat őriztek meg a korábbi épületeiből⁵⁶ – felmerül a lehetőség, miszerint a székesegyházi kapu munkálatait a belső pillérek egy része kiképzésénél előbbre vették. A lehetőséget e feltételezéstől függetlenül, a korabeli magyarországi emlékegy alapján rekonstruálható építésmenetek szerint sem zárhatjuk ki: a nyugati homlokzatokat a kapukkal együtt általában az építkezések korábbi, a hajók közti pillérek állítását megelőző fázisaiban alakították ki. Ilyen építéstörténet rekonstruálható például a vértesszentkereszti, a jáki és az aracsi templom esetében, bár Aracson a kaput kevéssel később is helyére illeszthették.⁵⁷ Feltételezésem szerint Kalocsán is állt már a nyugati homlokzat, amikor a pillérsorok közül legalább a déli kiképzéséhez hozzá sem fogtak még.⁵⁸ Az építkezés Tóth szerint Gyulafehérvárott sem történhetett máshogy.⁵⁹ Karcsán mindezt szinte menet közben látjuk: miután megépült a nyugati homlokzat a kapuval együtt, a belsőt (toronypillérek emelésével) csak elkezdtek, de befejezésére nem került sor.⁶⁰

Hasonló relatív kronológiai elképzelést látszik alátámasztani a Porta speciosa parmai stílusának a vállpárkányokon való kimutatása, ahol a formakészletükhöz már olyan gótikus elemek is társulnak, amelyeket nem Pármából hoztak magukkal (5. kép).⁶¹

Mindezek alapján nemhogy nem zárom ki, de feltételezem, hogy a Szent Adalbert székesegyház hajópillérein és faragványain a Porta speciosát követően, akár 1196, vagy akár még 1204 után is dolgoztak még, vagyis a kapu nem jelenti a székesegyház XII. századi átépítésének a végét, „záróakkordját”,

„csak” a „csúcspontját”. Lehet, hogy az inkrusztációs trónus sem készült el Jób alatt, benne ő sohasem ült.

Az elmondottakat összegezve megállapítható, hogy a gótika valóban megjelenik az esztergomi Szent Adalbert székesegyházon, az antikizáló-palotai eredetű emléanyaghoz és feltételezhetően a Porta speciosa pármai anyagához kötődően is, de önállóan csak alig kimutatóan. Mindez kevés ahhoz, hogy a magyarországi gótika kezdeteit – „meghonosodását” – a székesegyházhoz kössük.

Jegyzetek

- 1 GEREVICH Tibor: *Magyarország románkori emlékei*. Budapest, 1938. Különösen: 55–58, 75–77, 81, 83, 88, 91, 93–95, 98–99, 101–102.
- 2 TÓTH Sándor: *A gyulafehérvári fejedelmi kapu jelentősége*. In: *Építés-Építészettudomány*, 15. évf. (1983). 426.
- 3 HENSZLMANN Imre: *Magyarország ó-keresztény, román és átmeneti stílus mű-emlékeinek rövid ismertetése*. Budapest, 1876. 19. Gerevich 1938 (1. jegyzetben i.m.). 118.
- 4 GEREVICH, 1938 (1. jegyzetben i.m.). 98.
- 5 Uo. 96.
- 6 Uo. 98.
- 7 Uo. 77, 91.
- 8 Uo. 98.
- 9 Uo. 184.
- 10 Uo. 94.
- 11 DERCSÉNYI Dezső: *A román stílusú művészet fénykora a XII. század végétől a tatárjárásig*. In: *A magyarországi művészet története I.* Szerk. FÜLEP Lajos. Budapest, 1970 (4). 53.
- 12 Henszlmann kifejezését Gerevich is alkalmazza: GEREVICH László: *A gótika elterjedése a XIII. század derekától a XIV. század elejéig*. In: *A magyarországi művészet története* (11. jegyzetben i.m.). 102.
- 13 DERCSÉNYI, 1970 (11. jegyzetben i.m.). 48.
- 14 DERCSÉNYI Dezső: *A román stílusú művészet fénykora*. In: *A magyarországi művészet története I.* Szerk. FÜLEP Lajos. Budapest, 1961 (2). 63, 64. skk.
- 15 DERCSÉNYI, 1970 (11. jegyzetben i.m.). 53. skk., DERCSÉNYI Dezső–ZÁDOR Anna: *Kis magyar művészettörténet*. Budapest, 1980. 43.
- 16 GEREVICH László: *A koragótika kezdetei Magyarországon*. Székfoglaló. In: *A Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai és Történettudományok Osztályának Közleményei*. XXIII. Kötet (1974), 1. szám.
- 17 MAROSI Ernő: *A gótika kezdetei Magyarországon. Esztergom a 12–13. század magyarországi művészetében*. Kézirat, 1975. Az értekezés kilenc évet várt megjelenéséig – amely kilenc év nem okvetlenül a horatiusi kézirat-pihenetési és elzárási jótanács betartását jelenti – közben kissé átalakult: MAROSI Ernő: *Die Anfänge der Gotik in Ungarn*. Budapest, 1984.
- 18 Marosi szerkesztői felügyeletével: WEHLI Tünde: *Művészeti élet III. Béla udvarában és környezetében és a ciszterci rend építkezései*. In: *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig*. Szerk. GALAVICS Géza, MAROSI Ernő, MIKÓ Árpád, WEHLI Tünde. Budapest, 2001. 46–56.
- 19 RAFFAY Endre: *Magyarországi növénydiszes fejezetfaragványok az 1200 körüli évtizedekben, valamint kompozíciós összefüggések és stílusrétegek az esztergomi és a pilisszentkeresti művészeti körökben I–II*. Doktori disszertáció. 2003
- 20 RAFFAY Endre: *Mesterkérdések a bényi templom nyugati kapujának fejezetei kapcsán*. In: *Tudományos mozaik*. Szerk. TOMPÁNÉ Dr. Daubner Katalin. Kalocsa, 2008. 147–149.
- 21 SZÉLESS György: *Az esztergomi Szent Adalbert székesegyház*. Ford. Waigand József–Romhányi Beatrix. Esztergom, 1998. 67.
- 22 MAROSI Ernő: *A koragótika Magyarországon*. In: *A művészet története Magyarországon. A honfoglalástól napjainkig*. Szerk. ARADI Nóra, FEUERNÉ Tóth Rózsa, MAROSI Ernő, NÉMETH Lajos. Budapest, 1983. 32. MAROSI Ernő: *Esztergomi stílusrétegek 1200-körül*. In: *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre. Budapest, 1994. 158, 167.
- 23 BALOGH Ilonka: *Adatok az olasz románkori szobrászat magyarországi hatsághoz*. In: *Archaeológiai Értesítő*, XLVI. évf. (1932–33). 112–115.
- 24 MAROSI, 1994 (22. jegyzetben i.m.) 158. Legutóbb: MAROSI Ernő: *A gótika Magyarországon*. Budapest, 2008. 34. Az ikonográfiai program párizsias vonatkozásaira már Dercsényi felhívta a figyelmet: DERCSÉNYI Dezső: *Az esztergomi Porta speciosa*. Budapest, 1947. 27. Az inkrusztációs technika egyébként bizánci eredetű. A bizánci kapcsolatokról: BOGYAY, Thomas von: *L'Iconographie de la Porta speciosa d'Esztergom et ses sources d'inspiration*. In: *Revue de Études Byzantines*, 8. évf. (1950), 85–129.
- 25 MAROSI, 1983 (22. jegyzetben i.m.). 32. Egy oszlophordó, akár egész, fél vagy háromnegyed-oroszlán, csakis alárendelt helyzetben jelenhet meg: az oszlop alá kerülve az építészeti struktúra alá rendelt szerepet tölt be, miközben akár gyengébb állatot marcangolva diadalmaskodik, akár teher alatt kuporog.
- 26 Tóth ellenvéleményének közlése: TAKÁCS Imre: *Porta patet vitae (Az esztergomi székesegyház nyugati díszkapujáról)*. In: *Strigonium antiquum*, 2. évf. (1993). In: *Kezds és újrakezds. A Szent Adalbert székesegyház és Oláh Miklós jubileuma*. Szerk. BEKE Margit. Budapest, 1993. 54.
- 27 WEHLI, 2001 (18. jegyzetben i.m.) 49.
- 28 RAFFAY Endre: *Esztergom III. Béla-kori antikizáló fejezet-típusai*. In: RAFFAY Endre: *Esztergom. Vértesszentkereszt*. Újvidék, 2006. 17–18.
- 29 RAFFAY Endre: *Az aracsi templomrom*. Újvidék, 2005. 96–97, 84., 85. kép. RAFFAY, 2003 (19. jegyzetben i.m.) 32.
- 30 BUZÁS Gergely: *Az esztergomi vár románkori és gótikus épületei*. In: *Az esztergomi Vármúzeum kőtárának katalógusa*. Szerk. BUZÁS Gergely–TOLNAI Gergely. Esztergom, 2004. 17–18.
- 31 MÁTHES, Joannes Nep.: *Veteris arcis strigoniensis, monumentorum ibidem erutorum, aliarumque antiquitatum lytographicis tabulis ornata descriptio*. Strigonium, 1827. T. IX. Az ábrázoláson szereplő kapun nincs ornamentális fejezetzóna, csak vállpárkány, szemben a Klímó-féle festménnyel. A bélietben itt öt oszloppár jelenik meg, míg a festményen négy pár.
- 32 Tóth Melinda vonatkozó, eddig kevés figyelemre méltott kritikája: TÓTH Melinda: *A pécsi székesegyház kőszobrászati díszítése a románkorban*. In: *Pannonia Regia* (22. jegyzetben i.m.) 145.
- 33 Hasonlóan fogalmaz Tóth is: 32. jegyzetben i.m.
- 34 KLINGER László: *Ablakbéllet töredékei*. In: *Esztergom 2004* (30. jegyzetben i.m.) 115–116. RAFFAY Endre: *Az esztergomi királyi palota bejárati homlokzata és az esztergomi stílusrétegek*. In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*. Szerk. TÜSKÉS Anna. Budapest, 2009. 50.

- 35 RAFFAY, 2009 (34. jegyzetben i.m.). 50.
- 36 Takács felidézi Gerervich Tibor megállapítását, amely szerint a trónustámla stílusa későbbi a Porta speciosáénál: TAKÁCS Imre: *Az esztergomi trónus*. In: *Pannonia Regia* (22. jegyzetben i.m.). 235.
- 37 Vö: TÓTH, 1994 (32. jegyzetben i.m.). 145–146.
- 38 TAKÁCS, 1993 (26. jegyzetben i.m.). 54–56, RAFFAY, 2003 (19. jegyzetben i.m.). 217–220, 288–291.
- 39 MAROSI, 2008 (24. jegyzetben i.m.). 18.
- 40 Marosi legutóbb: Uo.
- 41 WEHLI, 2001 (18. jegyzetben i.m.). 49.
- 42 QUINTAVALLE, Arturo Carlo: *Benedetto Antelami*. Milano, 1990. 89–98.
- 43 Az előcsarnokról legutóbb: BUZÁS, 2004 (30. jegyzetben i.m.). 20.
- 44 RAFFAY, 2006 (28. jegyzetben i.m.). 16–28.
- 45 HAVASI Krisztna: *A pilisszentkereszti ciszterci apátság töredékei Esztergomban*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 57. kötet (2008), 2. 196.
- 46 RAFFAY, 2006 (28. jegyzetben i.m.). 25.
- 47 Uo. 16–28.
- 48 HAVASI, 2008 (45. jegyzetben i.m.). 196.
- 49 Ezekről legutóbb: BUZÁS, 2004 (30. jegyzetben i.m.). 12.
- 50 MAROSI, 1984 (17. jegyzetben i.m.). 30.
- 51 HAVASI, 2008 (45. jegyzetben i.m.). 198. Havasi Takács-hoz hasonlóan fogalmaz, aki szerint: „A kapuzat (...) fenséges záróakkordja lehetett a Szent István alapította templom XII. századi újjáépítésének” – TAKÁCS, 1993 (26. jegyzetben i.m.).
- 52 HAVASI, 2008 (45. jegyzetben i.m.). 57. jegyzet.
- 53 Uo. 197.
- 54 Vö. 36. jegyzettel.
- 55 RAFFAY, 2009 (35. jegyzetben i.m.). 50.
- 56 TAKÁCS Imre: *Az 1200-körüli márványművesség néhány emléke*. In: *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia*. Ráckeve 2000. Szerk. BODNÁR Szilvia *et al.* Budapest, 2004. 47, 50. A feltételezés Havasi figyelmét sem kerülte el (HAVASI, 2008 (45. jegyzetben i.m.) 195), de a megfigyelésből a relatív kronológiára vonatkozó feltételezést nem fogalmazott meg, mint ahogy Takács sem, bár megjegyzi, hogy ez „jelentékenyen befolyásolja a homlokzatot díszítő, márványinkrusztációs kapu építéstörténetét”. Vö: 51. jegyzettel.
- 57 RAFFAY, 2005 (29. jegyzetben i.m.). 53.
- 58 RAFFAY Endre: *A kalocsai második székesegyház és faragványai*. Újvidék, 2010. 10–11.
- 59 TÓTH, 1983 (2. jegyzetben i.m.). 406.
- 60 RAFFAY Endre: *A vértesszentkereszti templomrom és növénydíszes faragványai*. In: RAFFAY, 2006 (28. jegyzetben i.m.). 135. jegyzet.
- 61 Vö: RAFFAY, 2005 (29. jegyzetben i.m.). 97, 85. kép.

Gate *Porta Speciosa* in Esztergom:

The Beginning of Gothic Art in Hungary

The lecture focused on the beginning of Gothic Art in Hungary and its implication to the art in Esztergom in the time of King Bela III (1172-1196). The piece of art analysed is the main entrance of the medieval Esztergom cathedral also known as *Porta Speciosa*, which is only known from pictorial resources and descriptions.

Hungarian art historian Ernő Marosi previously linked the appearance of gothic art to the change of the design of *Porta Speciosa*: in his view the first masters worked on the column-holding figures: a pair of lions and scooping human figures; while the new-coming masters worked on the marble incrustation tables carrying very special iconographic programmes. These latter masters were thought to be the first Gothic masters in Hungary coming from Northern France.

However, the lion that remained and also the pictorial sources show that those working on the various parts of different genres and styles of the gate were not commissioned one after the other but at the same time; and worked on a uniform structure. The structural design of the gate can be linked to the masters working on the column-holding figures whose style can be connected to that of the sculptor Benedetto Antelami. The sources of the gate structure are similar to the sculptural forms, nevertheless originating not from Northern Italy but from Southern France. The layered structure of the *Porta Speciosa* can be seen on church gates at St.Gilles-du-Gard and Arles.

The present essay states that gothic style appeared on the medieval cathedral of Esztergom in parts connected to the Antelami style of the *Porta Speciosa* and also to the ornaments originating from the medieval Royal Palace at Esztergom but it did not appear as an independent style at that time. In summary, the above described provide little ground for stating that the spread of Gothic can be linked to the medieval cathedral of Esztergom.