

Marosi Ernő

„ELMÉS FUNKCIONALITÁS” ÉS „A DOLGOK PÁSZENTOSSÁGÁNAK ELVE”

EGY MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZ MEGJEGYZÉSEI

Nádas Péter könyvecskéje megjelenését tekintve úti élménybeszámoló, az egykori német sorozat címében megnevezett *Berühmte Kunststätten* első vonalába (ma talán az UNESCO világöröksége lenne a hivatkozási alap) nem tartozó városban szerzett benyomások meditatív feldolgozása. Ennek felel meg az emlékezések elrendezése egy áprilistól márciusig tartó év tizenkét hónapjára, az eredetileg folytatásokban való megjelenés. *Az élet sója* cím nemcsak a meg nem nevezett, de könnyűszerrel azonosítható Schwäbisch Hall sótermelésen alapuló történetére utal, de emlékezetbe idézi a Máté-evangéliumból a *Hegyibeszédet* is: „Ti vagytok a föld sója.” (Mt.5,13). A turista élményeiből kiinduló elmélkedések a hagyomány hosszú tartamáról szóló esszévé egyesülnek; talán a Noirmoutier és Kuncz Aladár kapcsán említett „ember-tani tanulmányok” illenek rájuk. Ezért illetik a művészettörténetet is.

Mivel nem jártam Schwäbisch Hallban, s a városra vonatkozó ismeretekkel a német művészettörténeti kézikönyv-irodalom sem halmoz túl, a Google-hoz folyamodtam (és hozzáteszem: ezt nem is átallok bevallani). Amit a városról és Szent Mihálynak szentelt plébániatemplomáról ott látni lehet, hasonlóan az épület homlokzatára és az elé épített lépcsőzettel együtt igen hatásos látványára, románkori előcsarnokára, a 15. században elnyert későgótikus tér eleganciájára, a berendezés gazdagságára vonatkozik, vissza is igazolva az írónak az általa leglényegesebbnek tartott látnivalókra vonatkozó választását. Mivel a Google-ban nemcsak fényképek találhatók – professzionális felvételek és turisták felvételei egyaránt, – hanem szakszerű hosszmet-szet és alaprajz is, még nyilvánvalóbb, hogy a templom bővítései, megnagyobbítását szolgáló átépítése során mennyire igyekeztek kifejezni a változásokban is megnyilvánuló folyamatosságot. Alighanem egyszerűbb lett volna bontani, és újat építeni. Nagyon keveset tudunk azokról a katedrálisokról, amelyeket – miután évszázadokon át foltozták, bővítették elődeiket – egy pillanatban egységes terv szerint egészen újjá építettek. Ez történt Saint-Denis-ben, Chartres-ban, Reimsben és még ki tudja, hány helyen még. Gyakran olyan tűzvészek után, amelyek – ahogyan Canterburyről olvasuk – Isten igazságos ítélete vagy a sátán incselkedése következtében pusztítottak, s már azért is felettébb gyanúsak, mert a tűzvész idején már készen kellett lenniük a tüstént elkezdett épület terveinek. Nem tudjuk megmondani, mi motiválta a teljes, nagyvonalú újrakezdeméseket, s csak sejthetjük, hogy inkább egyfajta historizmus, a hagyomány tárgyi emlékeihez való ragaszkodás magyarázza az ereklyeként az újra befoglalt régi maradványok megőrzését – ahogyan ez Schwäbisch Hallban is történt.

A művészettörténetben szokásos ábrák elemzésén, formák megkülönböztetésén és – az összehasonlító tapasztalatok birtokában lehetséges – datálásán alapuló absztrakt diagramok. Az alaprajz a szokásos módon feltünteti az épület előzményeinek alapfalait a fennálló épület kontúraiban, jelzi pl. azt, hogy ezeket a bevált alapozásokat mely pontokon használták fel az új pillérek hordozására. A hosszmetset ugyancsak pontosan dokumentálja azokat a változtatásokat, amelyeket a belsőben a szentély és a templomhajó egységes fényének érdekében végrehajtottak, s amelyeket a külső tömegcsoportosításán pontosan le lehet olvasni. Nem kell hozzá nagy tudomány, hogy megállapítsuk: a későgótikus templombelsőnek az alacsonyabb és a magasabb térrész közös, gazdag hálóboltozata által is hangsúlyozott egysége volt a cél, nem baj, ha a külsőn – akár egy színpadi kulissza hátoldalán – látszik az ehhez alkalmazott technika. Az építészettörténészek és régészek absztrakt épületábrázolásai adalékokat szolgáltatnak ahhoz, amit a réginek az újban való felhasználása kapcsán Nádas a szöveg egy pontján „elmés funkcionalitás”-ként jellemez. Az író mindebben első-sorban a „megőrizve megszüntetés” kontinuitása érdekli, szemben az analitikus szemlélettel, amely az összhatás minden részletének eredetét, azok egyenkénti rokonságát kutatja, többek között azt, hogyan illeszkedik az új, csarnokrendszerű, körüljárós és kápolnák koszorújával körülvevő típushoz, amelyet Svábföldön még a 14. században a nevezetes Parler-építészcsalád főművén, a Schwäbisch Gmünd-i Szent Kereszt-templomon alakítottak ki. Ahogyan az épületnek magának, gazdag berendezésének minden egyes darabját is lehetséges *attribuálni* a művészettörténészek köreiben ismert mestereknek, vagy legalább nagyvárosi műhelyeknek, amelyek a 15. század végén és a 16. század elején szinte manufakturális termeléssel árasztották el környezetüket. A művészeti kézműipar manufaktúráinak e professzionistái nagyrészt még megérhették azt a kort, amelyben épp iparáguk virágzása váltotta ki a bálványozás vádját, s munka nélkül maradtak, vagy alkalmazkodásra kényszerültek.

Az író szempontja az, amit a különféle speciális elemzésekbe bonyolódó szakemberek is végső célul tűznek ki ugyan, de ameddig nem jutnak, vagy a részletekre vonatkozó ismeretek szintézisében nem merészkednek: a változások együtt láttatása. A településtörténet és az életmód, a városi térhasználat funkcióváltozásai, a polgárság autonómia-törekvéseinek, nem utolsó sorban kegyúri ambícióinak története egy olyan – hogy talán riasztóan hangzó nevén nevezzem – mentalitástörténeti keretet alkot, ami a nem-művészettörténész, nem a szételemzésben érdekelt szemlélő, látogató számára a legtermészetesebbnek tűnik. Feltűnő – és ismerős annak számára, aki használja a különösen német nyelvterületen gyakori útikalauzokat és műemléki vezető füzeteket, amelyek gyakran közlik a templomok harangjainak ismertetését, illetve orgonáik regisztereit – az, milyen hosszú teret ad a Schwäbisch Hall-i harangok ismertetésének. Bennük mintegy felfedezi azt a médiumot, amely alapján változatlan és hiteles – lásd megjegyzését az 1299-ben öntött harang „jellegzetesen kora középkori hangzásá[ról]”, – s amelyben a különböző hangzsvilágok ma egybefonódnak.

Van ennek is művészettörténeti vonatkozása. A 19. századi művészettörténet-írásban a gótikus építészetnek kétféle metaforikus jellemzése vált annyira közhelyé,

hogy eredetüket tulajdonképpen nem is lehet megjelölni. Az egyik, amelyet különösen Franz Kugler alkalmazott, a „megkövült skolasztika”, a másik a „megfagyott zene”, amelyből a 20. század elejének műegyvetemi élclapja is kölcsönözte „Megfagyott Muzsikus” címét. A kétfajta metafora nyilvánvalóan összefügg egymással. A zenei hasonlat mindenekelőtt a méretekben és az arányokban keresett harmóniák alapján érintkezik a skolasztikában nyújtott magyarázati elvvel. Már csak tisztán kronológiai okokból is jogos a művészettörténészek tiltakozása ama népszerű, a historikus zeneértelmezéssel ellenkező gyakorlat ellen, hogy ahol egy gótikus tér képe megjelenik, aláfestéséül valamely 18. századi Bach-fűgát vagy kantátát alkalmaznak. – Megjegyzendő: ezt a gyakorlatot is részben érthetővé teszik az itt szóban forgó fejtegetések – akár a szaktudomány prudériája ellenében is.

A másik, a skolasztikára mint a középkori építészet általános értelmezési alapjára vonatkozó felfogás kritikája a 19. századi művészettörténet-írás egyik legrégebbi problémája volt, és Max Dvořáktól Erwin Panofskyig a legjelentősebb 20. századi tudósokat is foglalkoztatta. A közös alapelvet Dvořák mindenekelőtt Aquinói Szent Tamás teológiájában kereste, míg Panofsky egyedül a középkori mesterek *modus operandijában* ismert rá a skolasztikus logika párhuzamára. A középkori művészet romantikus-vallási értelmezésmódján 1830 táján Victor Hugo nagy hatását, a párizsi Notre-Dame-ot – ugyanakkor pedig a skolasztikus teológust is – a városi milieu-ben értelmező regénye ütötte az első rést, s ezt azután Viollet-le-Duc vezette be a középkori építészettörténetbe. Viollet-le-Duc számára kétfajta szellemiség – számunkra könnyebben értelmezhetően: mentalitás – vált a középkori építészet két nagy korszakának magyarázati elvévé: a romanikában érvényesülő *esprit monastique*, illetve a gótikát meghatározó racionalizmusban megnyilvánuló *esprit laïque*. Ezek egyben szociális kategóriák is. Teljes, a középkori művészettörténetben – le egészen a populáris tananyag szintjéig – máig érvényesülő fogalomrendszerünk erre a distinkcióra vezethető vissza, Wilhelm Pinder sajnos III. birodalmi használatánál eredetileg többre érdemes *Kaiserzeit* és *Bürgerzeit* fogalom párjától Le Goff vagy Umberto Eco korszak-fogalmaiig.

A probléma másik elágazása, amelyet itt szintén csak jelezni érdemes és lehet, a kultúra ideáltipikus fogalmak alkalmazása által való értelmezése, amelynek metodikáját leginkább Max Weber alapozta meg. Weberhez hasonlóan visszhangzik ebben a gondolkörben Ferdinand Tönnies fogalom párjának, a közösség (*Gemeinschaft*) és társadalom (*Gesellschaft*) kategóriáinak – ugyancsak nacionálszocialisztikus torzításától megtisztítva, eredeti jelentésében értelmezendő – hatása. A kapitalizmust a protestantizmus szelleméből értelmező Max Weber ez okból is megemlítené ebben a kontextusban. Sajnálom, de itt mindennek – egy persze részletes és sokféleképpen árnyalt, alapos tárgyalást igénylő problematikának – csak jelzéseire lehet szorítkozni. Engem erre a pontra jutva, kifejezetten feszélyez a szerző jelenléte: a „gondolta a fene” reflexió jogosságát elismerve kérem, fogadja türelemmel meglehetősen csapongó asszociációimat. Céлом ugyanis annak igazolása, hogy gondolatmenete egy, a mi művészettörténet-írásunkban nagyon hiányzó, de esedékes diskurzus alapkérdéseit érinti.

Mint már szó volt róla, Nadas Péter könyve nem turistáknak szánt vezető, hanem azoknak a szerencsésen megválasztott építészettörténeti momentumoknak a válogatása, amelyeket mindenekelőtt a bennük megjelenő mentalitás és a folyamatosan felhalmozódó értékek megbecsülése, megőrzése szempontjából vizsgált. Közülük az első a románkori templom „aránytalanul kicsiny, mély és sötét bejárat[i]” csarnokának elemzése. Itt az ember „eltátja a száját, mert tekintetét lenyűgözi a késő gótika minden építészeti pompája és rafinériája, majdhogyan egy oszlopba nem ütközik.” Az oszlopon „azon nyomban látszik [...], hogy ősrég kő, idősebb, mint a templom alapja”. Felidézi a hagyományt, hogy ez valaha a szégyenoszlop volt, s „A pogány igazságosság oszlopát a kora román kori építők mintegy bekebelezték, belefoglalták az épület előcsarnokába.” Ezen (t.i. 2014-ben) „hétsházhuszonnégy éve áll” a templom és a város védőszentje, Szent Mihály arkangyal szobra. A nyolcszögű oszlop fölött egy pillérdarab támasztja az előcsarnok régies, vaskos szalagbordával alakított keresztboltozatát ott, ahol a bordák zárókőben egyesülnek.

Nem kétséges, hogy a régies, nehézkes hatású kapuzat és előcsarnok-boltozat egy időben épülhetett a boltozati zárókövet alátámasztó pillérrel, amelyet az 1290-re datált, modernebb, korai gótikus angyalalak díszít. Joggal csodálja Nadas e megoldás „építészeti [...] elmés funkcionalitását”, de ez az elmesség az egész elrendezés ikonológiájára is érvényes. A templom védőszentje itt a belépőt fogadja. Mikhaél az, aki „olyan, mint az Isten”, és pillérre állítása a pogány idOLOKNAK a középkori ábrázolásokon közhelyszerűvé vált elhelyezését idézi. Onnan bukhatnak le, amikor a Szent Család Jézust Egyiptomba menekíti, és a pogányság ellen küzdő szentek imáira is. Arkangyaloknak kedvelt tartózkodási helyei a középkorban a tornyok, amelyek éppúgy, mint a magas hegycsúcsok: Mont-Saint-Michel, Le Puy, Sagra San Michele, Monte Gargano legközelebb vannak az éghez. Itt ünnepelehtették a sátán legyőzőjét, aki majd a lelkek mérlegelését felügyeli a végítéletkor. Ebben is emlékeztet az igazságtétel egykori funkciójára. A hasonló, de még gazdagabb freiburgi toronyelőcsarnokban az itt folyó, a piaci perlekedések megítélésében szerepet játszó mértékek etalonjait is bevették a falakba a bírásokodás színhelyén. A zárókövet alátámasztó oszlop a maga idején, a 13. században igen modern építészeti megoldás. Amikor Villard de Honnecourt vázlatkönyvébe egy csillagboltozatos káptalanterem igen korai tervrajza került, csak az alá írt szövegből tudjuk meg, hogy középre nem zárókövet, hanem oszlopot szántak. Még jóval később, Peter Parler prágai fél csillagboltozatként elgondolt előcsarnok-boltozatát is középtámasz hordozza a kettős bejárat közepén.

Ez a kapuelőcsarnok egyben a hagyományok és az emlékek megőrzésének első példája: emlékeztető a város múltjára egy „minden lehetséges építészeti eleganciával megáldott, klasszikus léptékű, háromhajós, késő gótikus katedrális” előtt. Ennek tagozatai „oly magasra törnek, oly csodás mennyezeti rozettákban egyesülnek, hogy az embernek nemcsak eláll a lélegzete, hanem az a benyomása hogy ezt a templomot egyetlen hosszú lélegzettel építették. Holott évszázadok munkájával, toldásokkal, bővítésekkel, az értelmes és rituális kiegészítések tömegével.”

A plébániatemplom e korszakának gazdag művészeti díszéből, amelytől a látogatónak „leesik az álla”, az író az 1456-ban felállított *Szentsírnak* szentel figyelmet. Ez a szoborcsoport annak az új realizmusnak vonásait viseli, amelyet az akkor már negyed százada Ulmban letelepedett, nagy műhelyt vezető Hans Multscher honosított meg sváb földön. Megvannak benne a korábbi, ún. lágy stílus hagyományai, ötvözve a németalföldi Multscher által hozott új realizmusnak vonásaival. Ha szabad itt hazabeszélni: ez a stílus – vélhetően az 1420-as években – megjelent Budán is, a Zsigmond udvarában készült szobrok egy csoportján. Az író leírásában nagy szerepet kap a színezés és a részletek: Krisztust „Most vették le a keresztről, a mellkasába ütött sebből még ömlik a tüdő véres vizenyője. Arcán még friss a halál...”. A művésznek a ruházatban az aktualitáshoz való alkalmazkodásának eredményei „bődületes anakronizmusok, amiket ma már a középkori művészet bájos specialitásaként tartunk számon, valójában azonban a jelenvalóság apoteóziisa és a történeti tudat teljes hiánya.” A leírás pontos jellemzője a szemléletesség új vágyát kielégítő ábrázolásmódnak és a misztikus azonosulás igényének.

A templom leírásának harmadik eleme az a megfigyelés, hogy „...a felbecsülhetetlen értékű áldozati ábrázolatok és spirituális térdekorációk nem csupán a sójáról híres városka reformációját megelőző időkből származnak, hanem a jóval későbbiekből. Azaz nemcsak nem estek a reformációt követő barbár képrombolás áldozatául, nem törték össze, nem égették el őket a máglyán és nem dobták ki őket a szemétre, hanem ilyen díszes ábrázolatokat még később is állítottak a sójáról híres protestáns városka templomában. Ami nem a szerencsének, nem a szerencse forgandó voltának vagy a véletlennek, hanem egyetlen ember máig ható tevékenységének köszönhető. Őt Johannes Brenznek hívták...”. A Luther közvetlen tanítványai közé tartozó, Schwäbisch Hall prédikátorává választott teológus működésének alapelve Nádas szerint „a dolgok pászentosságának elve”, amely az egyetértésben, „az egyéni készségek és a közös igények” összeegyeztetőségében rejlik. „Így történhetett az is, hogy nem engedtek az erőszaknak, és a városkában a képrombolás is elmaradt. [...] Nem volt felhevült tömeg, mely rárontott volna az óhitet ápoló templomokra, hogy az új hit nevében kiszórja, összetörje, tűzre vesse ősi kegytárgyait. Brenz úgy vélte, hogy erre nincsen szükség a saját templomaikban sem, hiszen az ő új hitükben az óhit minden kegytárgyával együtt bőségesen benne van.” Így válik Schwäbisch Hall temploma a városi öntudat folyamatosságának és a toleranciának példájává – nyilvánvalóan számunkra is érvényes történeti példázattá.

Luther ugyanis elvetette a késő középkori művészet luxusát és a képek kultuszát, de nem a Szentírásra alapuló ábrázolásokat és az ott előforduló személyek, szentek ábrázolásait, sőt, ezek példájának átélését és követését éppen a késő középkori előzményekre támaszkodva, pártolta is. Ami a középkor felől nézve tanításában törésnek látszik, egyben az individuális művészetértelmezés kezdete is. Ugyanis nem a képet általában, hanem a közösségi, egyházi művészetkultuszt kárhoztatta, az esztétikai élvezetet vagy a műgyűjtést az egyén magánügyének nyilvánította. Luther és közvetlen környezete, például Melanchton a reálprezencia sajátos értelmezése jegyében az úrvacsora kiszolgáltatásánál is helyeselte a középkori egyház liturgikus

szerínek és öltözeteinek használatát, megengedte az illő, az írást valóságúen ábrázoló képek használatát – szemben a radikális irányzatokkal és mindenekelőtt a kérlelhetetlen kálvinistákkal. A *Római levél* különböző fordításai szerint a szellemi szabadság elve (Róm 14,5) ez: „Minden ember az ő értelme felől bizonyos légyen”, vagy „Kövesse mindegyik a meggyőződését.” A mérsékelt lutheri felfogásnak ez a kálvini predestináció-tannal szemben a lelkiismereti szabadságot hangsúlyozó elve nem viták és harcok nélkül jutott érvényre azokban a közösségekben, amelyek ellenálltak a radikalizálódásnak. Igen ritkák a vonatkozó képi dokumentumok. Ezek eleve, úgyszólván *per definitionem* lutheránus irányzatúak: a zwingliánusoknak és a kálvinistáknak más vitakultúrájuk volt, és más eszközeik is. Egy görllitzi epítáfiumkép őrizte meg legszívesebben az úrvacsoraosztás középkori díszeket alkalmazó és őrző liturgiáját. Egy lipcsei kálvinista-ellenes gúnykép ábrázolja legpontosabban a sákramentum kiszolgáltatása körüli harcokat Kálvin és Luther képmásával és a frigyládához a mennyei magasságokba felhágó kálvinista prédikátorral, aki alatt azonban eltörik a lajtorja foka.

A képek és a liturgia dolgában érvényesülő mérsékelt lutheránus álláspont jelentőségét az utóbbi időben fontos teológiai és egyháztörténeti kutatások hangsúlyozzák. Csatlakozniuk kell hozzájuk a művészettörténetnek, amely a középkori művészeti hagyatékek jelentős részét nekik – és nem a tridenti ellenreformáció szellemében működő katolikusoknak – köszönheti. Ezekbe az újabb kutatásokba illeszkedik az erdélyi fejlemények vizsgálata. Brassóban a Schwäbisch Hall-i Johannes Brenz kortársa, Johannes Honterus vezette be 1542-ben és érvényesítette 1547-ben kinyomtatott szertartásrendjében is a mérsékelt lutheri reformáció elveit, amelyek a teológiai értelemben közömbös dolgoknak (*Mitteldinge, adiaphora*) a lutheri, kálvinista vagy antitrinitárius felekezeti identitás szempontjából harci kérdéssé vált problémájában a türelem álláspontját hirdették. Erdélyben az ezekben a kérdésekben elfoglalt álláspont nemcsak a vallási, hanem az etnikai-nemzeti (magyar, székely, szász, utóbb román) identitás hordozója is lett. Amikor Brassó főtemploma, a Fekete templom 1689-ben tűzvészben elpusztult, régi alakjában és gotizáló stílusban építették fel, a lutheránus istentiszteletben pedig a gondosan megőrzött és gondozott késő középkori felszerelést a 19. század közepe tájáig használták. A közelmúltban a Fekete templom egyedülálló gazdagságú textilgyűjteményéről megjelent tudományos katalógus ünnepélyes bemutatása adott alkalmat annak a meggyőződésnek a kifejezésére, hogy e művészeti örökségnek megőrzése egyedül a tolerancia jegyében, a vallások, nemzetek és más embercsoportok örökség-közössége új keletű elvének alapján lehetséges. A mérsékelt lutheri irányzat toleranciája ez elv történelmi előzményének bizonyult.

Ez az elv – nevezzük most már mi is „a dolgok pászentossága elvének”, tesz minket is képessé arra, hogy magunkénak valljuk a tőlünk idegen műveket, felfedezve Brassóból nézve Schwäbisch Hallt vagy éppen onnan kiindulva Brassót és más hazai emlékeket.