

Takács Imre

MAROSI ERNŐ ÉS A KÖZÉPKOR-KÉP VÁLTOZÁSA

Nagy kérdés, hogy létezik-e megbízható mérce személyes teljesítmények tárgyilagos és teljes mérésére. Hihetünk-e az eredmények objektív mérlegelésének lehetőségében olyankor, amikor az alkatnak, személyiségnek, környezetnek, motivációknak, rokonszenveknek és elfogultságoknak a produkcióban is szerepe van, ráadásul a szemlélő maga sem képes mentesülni mindezekről, az egyéb korlátokról nem is beszélve. Az is logikus ugyanakkor, hogy a tudományos teljesítmény, amennyiben paradigmatisz újdonásokat, új kérdéseket és szemléletmódot vezet be, felfedez és hozzátesz valamit a meglévő tudáshalmazhoz, a korábbi állapottal való összevetés módszerével mégiscsak eléggé jól kimutatható. Az eljárás némileg hasonlít talán – ha nem is ennyire egyszerű a képlet – a számok kivonásának műveletéhez. A sikerhez természetesen feltétlenül szükség van a korábbi tudás megbízható dokumentációjára. Esetünkben szerencsés körülmény, hogy eléggé pontosan ismerjük az 1950-es évek második felének és a 60-es évek elejének elfogadott, „hivatalos” művészettörténeti téziseit, rendelkezünk a Magyarország középkori művészetéről akkor forgalomban lévő elképzelés leírásával, a történelem képével, ha úgy tetszik. Ez egyrészt azt jelenti, hogy ellenőrizhető az a tudományos kiindulás, „tananyag”, amelyet a fiatal Marosi Ernő az 1958 és 1963 közötti egyetemi éveiben, mint aktuális ismerethalmazt megkapott és elsajátíthatott, másrészt felmérhető, hogy ehhez képest ma, nagyjából hatvan évvel később az ő eddigi tudományos munkálkodásának eredményeként hogyan látjuk a dolgokat. Remélhető, hogy e lezáratlan életmű eredménye és merituma a különbségből – vagy inkább többletből – e rövid és szükségképpen elégtelen áttekintés keretei között is kibontakozik.

1956-ban jelent meg a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata gondozásában a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti „Főbizottsága”¹ kezdeményezésére, Fülep Lajos főszerkesztői neve alatt és bevezető szövegével *A magyarországi művészet története* című összefoglalás két kötetben. Az addigi legteljesebb és legterjedelmesebb magyar művészettörténeti kompendium 1961-ben, második kiadásban ismét napvilágot látott, majd 1964-ben a részleteiben átdolgozott és főként annotált bibliográfiájában korszerűsített harmadik kiadás is megjelent.² Az első kötet, amely

¹ A kötet főszerkesztői bevezetőjének szóhasználata, amely nyilvánvalóan az Akadémia Művészettörténeti Bizottságát jelenti. *A magyarországi művészet története*. Főszerk. Fülep Lajos. I. *A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig*. Szerk. Dercsényi Dezső. Budapest, 1956. A kötet szerzői: Dercsényi Dezső, Gerevich László, Balogh Jolán, Garas Klára.

² A kétkötetes művészettörténet népszerűségét – és az 1960-as, 70-es évekbeli magyar társadalom

négy szerző önálló tanulmányában a románkori, a gótikus, a reneszánsz és a barokk művészet emlékeit tárgyalja, a középkorról olyan képet állít elénk, amelyet ma sok tekintetben joggal elmosódottnak érezhetünk. Ennek maguk a szerzők a főszerkesztővel együtt szintén tudatában voltak. Bevallott oka a kép homályos voltának a magyar történelem gyakran – talán túlságosan is gyakran – hangoztatott tragikus jellege. Amint Fülep Lajos az első kiadás bevezetőjében írta, „emlékeink siralmas állapota, elpusztultsága, a meglévők csonkasága, sokszor alig felismerhető, képzeletben ki sem egészíthető morzsalék volta” okozza a „rálátás nehézségeit”, amit csak tetéző az a körülmény, hogy a romos emlékek „hol azonmód, hol helyreállítva, hol a régít majmoló, a laikust megtévesztő módon újjal helyettesítve” tanulmányozhatók.³ Ha arra a kérdésre keressük a választ, hogy milyen középkor-képpel és -értelmezéssel találkozhatott – legalábbis a magyar területre nézve – a pályakezdő Marosi Ernő, amely számára kiindulópontot képezhetett, alighanem ezekben az 1964-ig megjelent kiadásokban olvasható szövegeket, Dercsényi Dezső és Gerevich László tanulmányait és persze azok apparátusát kell elsősorban szemügyre vennünk.

A Dercsényi Dezső által írt román kori egység három nagy fejezetre oszlik, mindhárom fejezet címe után zárójelben kronológiai értelmezéssel. Az első, amely „A honfoglalás és az államalapítás korának művészete” címet viseli, öt alfejezetet tartalmaz a honfoglalók művészete, a római és szláv hagyaték, az államalapítás kora, az épületplasztika és szobrászat, valamint a kisművészetek, iparművészség területeit választva külön. Az időhatár megjelölése bizonytalan és csak felülről zárt („A XI. század utolsó harmadáig”). A második egység címe („A pécsi műhely kora”) egyetlen épületet, illetve annak építőműhelyét állítja középpontba, olyan jelentőséget tulajdonítva annak, amely egy nagyjából 100 éves korszakot jellemez és meghatároz (a zárójelben feltüntetett kronológia intervallum: „A XI. század végétől a XII. század utolsó évtizedéig”). A harmadik rész „A román stílusú művészet fénykora” címet viseli, és a „XII. század végétől a tatárjárásig” tárgyalja az emlékeket részben Esztergomból kiindulva, részben a ciszterciekkel kapcsolatba hozott „franciás ízlés” jelenségeire, részben az általa is idézőjelbe tett „nemzetségi monostorok”, valójában három közismert dunántúli magánmonostor: Lébény, Ják és Zsámbék épületeire helyezve a hangsúlyt.

Ami ebben a rendszerben leginkább feltűnő és már csak Entz Géza akkortájt bőségesen folyamatban lévő, néhány éven belül nyilvánosságra is kerülő Erdély-kutatásai⁴ miatt eleve elavultnak mondható, az a központi területekre fókuszáló társadalomtörténeti gondolkodás, a jelenkor viszonyainak anakronisztikus visszavetíté-

ezirányú igényeit is – jelzi, hogy az 5000 példányban megjelent első, az 1961-es második és a bővítéseket tartalmazó harmadik kiadást követően 1973-ig még három, szerkezetében változtatott (a fekete-fehér fénykép-reprodukciókat külön képkötetben egyesítő) további kiadásban látott napvilágot.

³ Fülep Lajosnak az első kiadás számára írt, 1955. szeptemberi keltezéssel ellátott bevezetőjében. Uo., 6-7.

⁴ Entz Géza: *A gyulafehérvári székesegyház*. Budapest, 1958.; Uő.: *A kerci cisztercita építőműhely. Művészettörténeti Értesítő*, 12. 1963. 121-144.



Marosi Ernő és Takács Imre, 2018 © Fotó: Mudrák Attila

sétől sem mentes, erőteljes centrum-szemlélet. Marosi Ernő éppen az Entz Gézának Erdély Árpád-kori építészetéről szóló könyvéhez írt 1994-es előszavában tett ezzel kapcsolatban alapvető megjegyzéseket, a domináns centrumok automatikus kisugárzásának hipotézise helyett kultúrtájak bonyolultabb összefüggésű, regionális rendszerét tételezve fel a középkornak már ezekben a századaiban is.⁵ A szemléleti probléma mélyebb gyökereire, a dualisztikus monarchiában érvényesülő magyar „állam-egoizmus”⁶ tradíciójának szívós továbbélésére is ő figyelt fel. Annak a jelenségnek a háttérében, hogy a 20. században „a magyar történettudomány és a művészettörténet is kevés érzéket áruolt el a régiók iránt”, az 1867 utáni magyar kisebbségi politika, a létező régióktól való félelmek, kontraproduktív kultúrpolitikai reakciók állnak.⁷ Több jel is mutat arra, hogy az a felfogás, amely az ország „központi” területének a romanika korában (nb. modern értelemben vett fővárosa ezekben a századokban valójában nem volt az országnak) meghatározó, kánonképző szerepet tulajdonít, ha

⁵ Marosi Ernő: Előszó. In: Entz Géza: *Erdély építészete a 11-13. században*. Kolozsvár, 1994. 7-15.

⁶ Alois Riegl találó megfogalmazása a 19. század végi hivatalos magyar politikának a kultúrát is befolyásoló általános alapállására. Alois Riegl: *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*. Hrsg. Ernst Bacher, Wien - Köln - Weimar, 1995. 102.

⁷ Ernő Marosi: Zwischen Kunstgeographie und historischer Geographie. Das Königreich und Ständestaat Ungarn im Mittelalter. *Ars*, 40, 2007, 2. 135-143.

lassan is, de gyengülőben van, nem függetlenül Marosi Ernő munkásságától.⁸ Itt kell megemlíteni végül egyik friss tanulmányát, amely különös témaparóditást tartalmaz: alapvetően Esztergom 12. századi emlékeinek és a rájuk vonatkozó kutatásoknak – a sajtójainak is – a revízióját célozza, azonban a nagy terjedelmű főszöveg végén egy ahhoz hasonló méretű *excursus* következik Erdély 13. századi építészetéről. Ebben egy önmagában is összetett nagyrégió művészettörténelmi kontúrjait és belső struktúráját vázolja fel – Entz Géza óta lényegében először –, egyúttal rendkívül erős példát mutat a középkori Magyarország művészetének a jövő művészettörténetét remélhetőleg inspiráló, regionális szempontú feldolgozására.⁹

11. SZÁZADI PROBLÉMÁK

Az 1956-os művészettörténelmi összefoglalásnak a 19. századi általánosságokat esetenként alig meghaladó, rövidre szabott értékeléseire jellemző példa a magyar korona 10 sornál nem hosszabb bemutatása (elválasztva a pécsi műhely fejezetében tárgyalt jogartól is) szinte mellékesen a „Kisművészetek, iparművesség” címszó alatt. Az európai ritkaságnak számító magyar uralmi jelvéncsoport amerikai őrizet alatt lévén megközelíthetetlen volt, és az is tény, hogy Albert Boeckler leírása a koronáról a kötettel nagyjából egy időben, 1956-ban látott napvilágot Schramm korpuszában,¹⁰ Deér József nagy hatású monográfiája pedig egy teljes évtized múlva jelenik majd meg,¹¹ és Kovács Éva ekkortájt megkezdett kutatásainak eredményei sem álltak rendelkezésre.¹² Az ellenben feltűnő, hogy Gerevich Tibornak az 1938-ban publikált, autopszián alapuló leírása sem tükrö-

⁸ Ld. még: Marosi Ernő: Magyar(országi) művészettörténet – régiók művészettörténete. *Colligite fragmenta! Örökségvédelem Erdélyben. Örökségvédelmi konferencia, Budapest, ELTE 2008*. Főszerk. N. Kis Timea. Budapest, 2009. 9–19.

⁹ Ernő Marosi: Die Kathedrale „Esztergom II.” Der Bau der St. Adalbertskathedrale im 12. Jahrhundert. *Acta Historiae Artium*, 49. 2018. 69–142. Nem függetlenül ezektől a gondolatoktól jutott az 1990-es évek elején a Magyar Nemzeti Galéria néhány fiatal művészettörténésze – köztük e sorok szerzője – arra a következtetésre, hogy érdemes volna a Dunántúl középkori művészetét nem mint központi, hanem mint regionális egységet megvizsgálni. Vő.: *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Katalógus. Szerk. Mikó Árpád, Takács Imre. Budapest, 1994.

¹⁰ Albert Boeckler: Die Stephanskrone. In: Percy Ernst Schramm: *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*. III. Stuttgart, 1956. 735–742. Boeckler értelmezésére, amely a latin korona lemezeit 12. századi magyar munkáknak tekinti, *A magyarországi művészet története* 1964-es, harmadik kiadásának bibliográfiai függelékében, a 476. oldalon már kitérnek.

¹¹ Josef Deér: *Die heilige Krone Ungarns*. Wien, 1966.

¹² A magyar koronázási jelvényeket Amerikába kísérő tisz, Patrick Joseph Kelleher könyve azonban ekkor már öt éve megvolt: *The Royal Crown of Hungary*. Rome, 1951. Kellehernek a corona latina zománcainak eredeti funkciójára felállított hipotézisét az 1961-es kiadás szövege közvetlen hivatkozáson kívül, a bibliográfiában Kovács Éva cikkére utalva röviden említi. Kovács Éva: A magyar korona a legújabb kutatások tükrében. *Művészettörténelmi Értesítő*, 6. 1957. 128–130.

zódik a szövegen.¹³ Marosi Ernőnek egy, a *corona latináról* szóló, 2002-ben megjelent referátumát méltatlan volna akár az 1956-os összefoglaláshoz, akár annak későbbi változataihoz hozzámérni.¹⁴ A tanulmány Deér József és Kovács Éva datálási javaslatához csatlakozik, amennyiben a Pray-kódex Krisztus-rajzában újabb, szolid érvet közöl ahhoz, hogy a latin koronának nevezett, bizonytalan identitású tárgy zománcainak készítését a 12. század utolsó negyedéhez, III. Béla udvarához kössük, vagyis végre-valahára lemondjunk e tárgy kapcsán az István királyhoz, II. Szilveszter pápához, Rómához és Monte Cassinóhoz fűzött romantikus ábrándokról.¹⁵

Kronológia problémák mellett avított magyarzatok jelennek meg a 11. századi épületornamentikát ismertető, leginkább Gerevich Tiborra, Fettich Nándorra és korábbi szerzőkre támaszkodó 1956-os szövegekben. A szalagra függesztett palmetasoros párkánydekoráció emlékeit Dercsényi Dezső el tudja képzelni óvatos megfogalmazást alkalmazva a „honfoglalás kori ízlés” leszármazottjaként.¹⁶ Arra a „súlyosabb kérdésre”, hogy a „honfoglalás kori fémművesség díszítménye és stílusa miként ment át a monumentális épületekre s kik lehettek faragói”, a Gerevich Tibortól kölcsönzött, a „faépítéset” közvetítő szerepéről szóló elgondolást vezeti elő anélkül, hogy ilyenféle építéset bármilyen emlékére hivatkozni lehetne. Az 1978-ban Székesfehérvárott megrendezett *Árpád-kori kőfaragványok* című kiállítás bevezető tanulmányában Marosi Ernő számára elkerülhetetlen volt, hogy foglalkozzék a kérdéssel. Összhangban a Tóth Melindától ugyanitt megjelent tanulmánnyal, amellel foglalt állást, hogy ezek a klasszikus épülettagolás rendjéhez illeszkedő párkányok és fejezetek (a legkorábbi darabok a királyné által támogatott veszprémi székesegyházból és az I. András által 1055-ben alapított tihanyi apátságából valók) nem származhatnak a honfoglalók semmiféle monumentális kőfaragói gyakorlattal nem rendelkező ötvöseinek, sem a faépületeket készítő mestereknek a gyakorlatából, hanem inkább „az arab hatásra kialakult 10–11. századi orientalizáló, de klasszikus elemeket is tartalmazó bizánci épületornamentikával való összefüggésbe” illeszthetők bele.¹⁷ Hasonló, ma már axiomatikus művészettörténeti téziszről van szó, mint a latin korona 12. századi datálása.

Gerevich Tibor nyomdokaiba lépve az államalapító építkezéseihez (Esztergom, Óbuda, Székesfehérvár) kapcsolva jelent meg Dercsényi 1956-os szövegében az ezekről a helyekről előkerült, nagy méretű antikizáló fejezetek csoportja. A „későantik

¹³ Gerevich Tibor: *Magyarország románkori emlékei*. Budapest, 1938. 269–270.

¹⁴ Ernő Marosi: La „couronne latine”. *Acta Historiae Artium*, 43. 2002. 72–82.

¹⁵ A magyar történetírói hagyományból máig kiirthatatlan nosztalgia a korona felső részének István korára való keltezése iránt még a legfrissebb – nem kifejezetten művészettörténeti módszerekkel dolgozó – monográfia sorain is átdereng. Vö.: Tóth Endre: *A magyar Szent Korona és a koronázási jelvények*. Budapest, 2018. 183.

¹⁶ *A magyarországi művészet története* 1956. i. m. I.: 22.

¹⁷ Marosi Ernő: *Árpád-kori kőfaragványok – Árpád-kori építészeti fejlődés. Árpád-kori kőfaragványok*. Katalógus. Szerk. Tóth Melinda, Marosi Ernő. Székesfehérvár, 1978. 17–18.



Marosi Ernő
Bogyay Tamással
beszélget, 2005
© MÉM – MDK,
Tudományos Irattár

eredetű kompozit oszlopfóket” Marosi Ernő¹⁸ és mások¹⁹ stíluskritikai tisztázó írásai nyomán ma egyértelműen a „12. századi reneszánsz” emlékeinek tartjuk, és e 11. század első felében alapított (és felépített) templomok első újjáépítési hullámához, egy nagyjából Szent László korától II. Géza uralkodásáig tartó széleskörű művészeti megújítási mozgalomhoz kötjük. Arról is szó van itt, amit Hans Beltingre hivatkozva egy 2005-ös akadémiai előadásában fejtett ki Marosi Ernő, hogy a művészeti alkotások szöveges forrásokból és stilisztikai elemzésekből kimutatható történeti helyzete realitásértékkel bír, a műalkotásokat történelmi tényként ismerjük el, ebben a tekintetben maguk is a történetírás forrásaiaként működnek.²⁰

PÉCS, ESZTERGOM ÉS A KÖZÉPKORI STÍLUSPROLARIZMUS

A pécsi székesegyháznak a 19. századi restaurálásai és az azok eredményeként ránk maradt – Fülep Lajos szavaival élve „a régít majmoló, a laikust megtévesztő új” – épülete megkerülhetetlen torlaszként emelkedik a középkori mű megismerésére törekvő modern művészettörténet-írás képviselői előtt. Az Ipolyi Arnoldddal és Henszlmann Imrével kezdődő hosszú névsorba egy 2016-os tanulmánnyal írja be nevét utoljára Marosi Ernő.²¹ A kutatástörténeti áttekintést is nyújtó szöveg fontos összefüggésekre világít rá a „pécsi szobrásziskola” fogalmát bevezető Gerevich Ti-

¹⁸ Az esztergomi antikizáló fejezetek 12. századi datálásához: Ernő Marosi: *Esztergom e gli influssi del romanico lombardo in Ungheria. Il Romanico. Atti del Seminario di studi diretto da Piero Sanpaulesi, Milano, 1975. 262–276. –* vö.: Marosi Ernő tételleírásait. *Árpád-kori kőfaragványok*. Katalógus. Szerk. Tóth Melinda, Marosi Ernő. Székesfehérvár, 1978. 127–130. Újabbban: Marosi 2018. i. m. 84–88., Abb. 33–44.

¹⁹ Ld. például: Tóth Sándor tételleírásait: *Pannonia regia* 1994. i. m. 102–108., Kat. I-45–52.

²⁰ Marosi Ernő: A nézőpontok sokféleségének követelménye a művészettörténet módszertanában. Bevezetés az MTA filozófiai és történettudományok osztályának a 2006. évi közgyűlés idején rendezett tudományos ülésszakához. *Művészettörténeti Értesítő*, 56. 2007. 29–32.

²¹ Marosi Ernő: A pécsi székesegyház és a magyarországi romanika művészete. *Echo simul una et quina. Tanulmányok a pécsi székesegyházról Tóth Melinda emlékére*. Szerk. Heidl György, Raffay Endre, Tüskés Anna. Pécs, 2016. 121–150.



Marosi Ernő Tóth Melindával, 2009-ben © Fotó: Mudrák Attila

bor²² és tanítványa, Dercsényi Dezső gondolkodása között. Dercsényi az iskola-fogalomból általánosabb művészettörténeti kategóriát, egy hosszú korszakot és földrajzi régiót jellemző, nagyjából a Dunántúl 12. századi művészetét – nemcsak építészetét – jellemző stílusjelenséget, „pécsi műhelyt” kreált.²³ Az 1970-es években Tóth Melinda és Marosi Ernő „hosszas mérlegelés után” a pécsi népoltár műhelyének alkotásaihoz „a 12. század harmadik negyede”, az altemplomi lejáratok műhelyének aktivitásához „a 12. század negyedik negyede” kronológiai megjelölést illesztette.²⁴ A kronológia revíziója, amennyiben a pécsi kőfaragók tevékenysége ezáltal följebb tolódott, részben egyidejű jelenségévé vált az esztergomi székes-egyházon és királyi palotán működő, emíliai eredetű műhely produkciójának, alapjaiban érintette Dercsényi pécsi fókuszpontú romanika-elképzelését és az arra alapozott átfogó korszakfogalmat is, s vezetett ahhoz a lehetséges megoldáshoz, hogy „Pécs majd utána Esztergom egymásutánja helyett párhuzamosságuk feltételezésében egyfajta pluralisztikus szemléletmód jutott kifejezésre”.²⁵ A stíluspluralizmus kissé talányosnak tűnő, de sokat kifejező fogalma²⁶ mint adekvát értelmezési kate-

²² Gerevich T. 1938. i. m. 171–177.

²³ *A magyarországi művészet története* 1956, I. i. m. 31–48.

²⁴ Az új datálást ld.: *Árpád-kori kőfaragványok* 1978. i. m. a pécsi tételeknél.

²⁵ Marosi 2016. i. m. 125.

²⁶ A „stíluspluralizmus” fogalom forrása: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Stilpluralismus statt



Marosi Ernő második feleségével Gabival, 2019-ben © Fotó: Mudrák Attila

gória jól jöhet még a 12. század vége és az 1200 utáni évek valóban határozottan sokféle stíluselemet váltogató magyar építészetének jövőbeli feldolgozásához.²⁷ Amint Sinkó Katalin tíz évvel ezelőtt megjegyezte, Marosi Ernő generációjának gondolkodásában az előző évtizedeket jellemző, „egyetlen okú és célú” törtéleml-narrációk, a „vagy-vagy” világ helyébe az „ÉS” és az „IS” posztmodern értelmezési lehetősége lépett.²⁸

Esztergom témáját Marosi Ernő mesterétől, Dercsényi Dezsőtől kapta egyetemi éveit alatt. Több lehetett ez egyszerű szemináriumi feladatnál számára és professzora számára is. A Műemlékek Országos Bizottságának munkatársaként ugyanis először Dercsényi Dezső vállalkozott a székesegyház elpusztult nyugati főkapuja, a Porta speciosa monografikus feldolgozására egy jó évtizeddel korábban,²⁹ amely munkának

Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte. *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*. Hrsg. Werner Hager, Norbert Knopp. München, 1977. 77–95.

²⁷ Ezzel kapcsolatban hivatkozik Marosi Ernő 2016-os tanulmányában Esztergomon kívül Gyulafehérvárra és a királyság határain is kívül eső Halicsra, illetve a kérdéseket korábban ilyen értelemben feltevő Tóth Sándorra. Ld.: Tóth Sándor: A gyulafehérvári fejedelmi kapu jelentősége. *Építés-Építészettudomány*, 15. 1983. 391–428.

²⁸ Katalin Sinkó: The Marosi Files: from „Progressive Traditions” to „Multiplicity of Viewpoints”. *Bonum ut pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on his Seventieth Birthday*. Ed. Livia Varga, László Beke, Anna Jávör, Pál Lóvei, Imre Takács. Budapest, 2010. 58.

²⁹ Dercsényi Dezső: *Az esztergomi Porta speciosa*. Budapest, 1947.

köszönhetően a töredékeiben is rendkívüli alkotás már jól ismert itáliai stíluseredetének szövetébe francia szálak kezdtek szövődni.³⁰ Marosi Ernő munkáinak köszönhetően két irányban fejlődött tovább és módosult a Dercsényi által megrajzolt kép: az egyik ikonográfiai és értelmezési irány, a másik egy építéstörténeti hipotézisre alapozott, erős stilisztikai distinkció. Dercsényi számára III. Béla dinasztikus kapcsolatai mellett a korszak magyar vezető klerikusainak iskolázottsága is argumentum volt az esztergomi kapu programjának francia jellege mellett, amelynek alapjául az az inkább kompozíciós, mint ikonográfiai párhuzam szolgált, amelyet az esztergomi kapu timpanonjában ábrázolt felajánlás jelenet és a párizsi székesegyház Szent Annakapujának világi és egyházi donátor-domborműve között felismerni vélt.³¹

Marosi Ernő a kérdést ennél jóval bonyolultabb stilisztikai és értelmezéstani összefüggésben, a forrásokra és a konkrét töredékekre alapozva vizsgálta újra, amely vizsgálat eredményei egy 1971-ben publikált nagyszabású, német nyelvű tanulmányban jelentek meg először.³² A *Porta speciosa* kivitelezése eszerint nem az azt elkezdő emiliani mester terve szerint fejeződött be, hanem az oroszánok által hordozott portikusz koncepcióját elvető, a kész szobrok rendszerét átalakító, az oszloptartó állatfigurákat át is faragó, a faragványokat pedig nem az eredeti összefüggésüknek megfelelően felhasználó, a kapu sík felületeit ugyanakkor színes inkrusztációkkal gazdagító második mester vagy műhely elképzeléseit tükrözi. A nagy horderejű változás mögött a templom homlokzata elé kerülő előcsarnok menet közben felmerülő terve állhatott. Míg a munka eredetileg a provençai romanika ornamentális formáit jól ismerő, pármái tanultságú mester keze alatt indult meg, a vésett rajzú, inkrusztált képekért felelős második műhely stílusának elsődleges forrása az északnyugat európai korai gótika. Attól függetlenül, hogy a kapu építéstörténetének Marosi Ernő-féle két szakaszra bontását milyen kritikák érték, számomra egészen bizonyos, hogy ezt művet már soha nem fogjuk homogén konstrukciónak látni.³³ Nehéz is volna Marosi Ernő szövegezésénél pontosabb jellemzését adni a *Porta speciosa* jelenségének, amely „elégé bonyolult stíláriis képződmény, de éppen ezért igényelhet korának európai művészetében első osztályú helyet, egy olyan helyet, amelyet eddig nem utolsó sorban azért nem tölthetett be, mert mindeddig egységes szempontú vizsgálataiba nem kezdtek.”³⁴

³⁰ Az esztergomi kapu műhelyének parmai kapcsolataihoz: Balogh Ilona: Adatok az olasz román-kori szobrászat magyarországi hatásához. *Archaeológiai Értesítő*, 46. 1932/1933. 100–115.

³¹ A timpanon mariológiai tematikája és a felajánlás jelenet kompozíciója kapcsán általánosságban francia korai gótikus emlékeket sorol fel, mint az esztergomi kapu programjának párhuzamait: Dercsényi 1947. i. m. 19–20.

³² Ernő Marosi: Einige stilistische Probleme der Inkrustationen von Gran (Esztergom). *Acta Historiae Artium*, 17. 1971. 171–230.

³³ A tervváltozás melletti érvek kritikájához mindenekelőtt: Tóth Sándor: Esztergom Szent Adalbert-székesegyháza és az Árpád-kori építészet. *Strigonium Antiquum, IV. Ezer év Szent Adalbert oltalma alatt*. Esztergom, 2000. 132–133.

³⁴ Marosi 1971. i. m. 176.

Az egységes szempontú vizsgálatnak nemcsak a technika és a stílus kérdéseire, hanem „a második tervhez” tartozó képek tartamára és jelentésére is ki kellett terjednie. Azok az ikonográfiai, képértelmezési kontribúciók, amelyek az 1971-es tanulmányban, majd főként egy ennek a tárgynak szentelt 1984-es, újabb elemzésében láttak napvilágot, szintén nem olyan gondolatokat tartalmaznak, amelyek folytatásra alkalmatlanok lennének.³⁵ A sokrétű, szimbolikus utalásokban gazdag feliratozású, inkrusztált képsorozat értelmezésében már nemcsak Dercsényi szövege jelenti a kiindulópontot, hanem az argumentációs közösség másik fontos tagjának, Bogyay Tamásnak, az e téren kifejtett tekintélyes munkássága is.³⁶ Marosi Ernő elemzése a bonyolult műnek politikatörténeti rétegeit is felszínre hozta: a király és az érsek, ebben az esetben III. Béla és Jób zavartalan együttműködése fejeződik ki a timpanonban ábrázolt Szent Istvánnak és Szent Adalbertnak a Bölcsesség trónusa előtt megkötött megállapodásában, a középkori hatalmi ágak megosztásának ebben a párját ritkító képi és textuális proklamációjában.

A Porta speciosa stilisztikai kettősségére vonatkozó tézis nem független az esztergomi királyi palota lakótornyához illesztett kápolnának a Párizs környéki korai gótikus építészetből való levezetésétől, a francia korai gótika III. Béla udvarában való kimutatásától. A magyar-francia dinasztikus kapcsolattal összefüggő művészeti modernizmus jelenségének kifejtése Marosi Ernőnek az 1970-es években megfogalmazott, de csak 1984-ben megjelent kandidátusi disszertációjában olvasható a leg részletesebben, amely a „Gótika kezdetei Magyarországon” címet viseli.³⁷ A magyarországi – azzal együtt a teljes közép-európai – gótika történetét újra koncipiáló munka nem ok nélkül keltett élénk nemzetközi visszhangot, s képezi erről a korszakról való ismeretünk alapját ma is. A középkor képének változása, benne a gondolkodásmód megváltozása ezen a ponton nagyon éles váltást eredményezett. Az 1956-ban megjelent magyarországi művészettörténeti összefoglalásban – a Gerevich László által írt részben – szerepel ugyan a kora-gótika fogalma, de nem a 12. század utolsó évtizedeire, hanem az európai művészettörténetben nehezen értelmezhető módon „a XIII. század derekától a XIV. század elejéig” tartó időszakra értve. A stílusváltás kiváltó okaként a szerző magyar specialitásként a tatárjárás után „hirtelen meginduló társadalmi fejlődést” jelöli meg – alighanem félreérthetetlen gesztust téve ezzel az uralmon lévő ideológia elvárásainak.³⁸

³⁵ Marosi Ernő: Az esztergomi Porta Speciosa ikonográfiájához. *Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Szerk. Székely György. Budapest, 1984. 341–356.

³⁶ Thomas de Bogyay: L'iconographie de la «Porta speciosa» d'Esztergom et ses sources d'inspiration. *Revue des Études Byzantines*, 8. 1950. 85–129.; Uő.: Deesis und Eschatologie. *Polychordia. Festschrift Franz Doelger zum 75. Geburtstag*. II. Ed. Peter Wirth. Amsterdam, 1967. 59–72.; Uő.: L'adaptation de la Déisis dans l'art en Europe centrale et occidentale. *Mélanges offerts à Szabolcs Vajay*. Éd. Louis d'Adhémar de Panat, Pierre Brière. Braga, 1971. 65–70.; Uő.: Bemerkungen zur Deesis-Forschung. *Festschrift für Klaus Wessel zum 70. Geburtstag*. Hrsg. Marcell Restle. München, 1988. 49–55.

³⁷ Ernő Marosi: *Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12.–13. Jahrhunderts*. Budapest, 1984.

³⁸ *A magyarországi művészet története* 1956. i. m. I.: 119.



Marosi Ernő Sarkadi Nagy Emese könyvbemutatóján,
Esztergomban, 2012 © Fotó: Mudrák Attila

Mindazok a stílis jelenségek, amelyek Marosi Ernő munkája nyomán az 1200 körüli magyarországi művészetben számunkra korai gótikusnak minősülnek, 1956-ban „A román stílusú művészet fénykora” című, Dercsényi által írt fejezetben kaptak, tartalmilag Gerevich László szövegével nem kifejezetten koherens, szerény terjedelmeket és elszórt megjegyzéseket. Az új stílus nyomairól leginkább homályos értelmű jellemzéseket lehet olvasni. Az esztergomi palotakápolna szentélyének bordás boltozatáról szólva például ezt: ezek a „ciszterci építkezéseken” előforduló formák „Esztergomban is a burgundi építőműhely hatásának lehetőségét vetik fel.”³⁹ Ennél nem sokkal világosabb az a szöveg sem, ami a 13. század harmadik évtizedének egyik igazán meglepő épületéről, a pannonhalmi apátság harmadik templomának stílis helyzetéről találunk ugyanítt, mellesleg „A cisztercita műhely” című fejezetben szinte elrejtve.⁴⁰ A húsz-harminc éven belül bekövetkezett változás paradigmaticus. Azt lehet mondani, hogy az „Anfänge” után nem volt túlzottan nehéz dolga Willibald Sauerländernek, hogy a Rajnától keletre eső területeken a francia gótika recepciójának első régiójaként a 12. század végi Magyarországra találjon rá,⁴¹ és e sorok írójának sem, amikor a III. Béla kori kezdetek talaján kisarjadó újabb gótikus művészeti jelenségekről, a következő generáció idején a francia impulzusok további befogadásáról értekezett.⁴²

³⁹ Uo., 54.

⁴⁰ Uo., 74–75.

⁴¹ Willibald Sauerländer: *Das Jahrhundert der grossen Kathedralen 1140-1260*. München, 1990. 394–396.

⁴² Takács Imre: *A francia gótika recepciója Magyarországon II. András korában*. Budapest, 2018.

VÁROSI MŰVÉSZET, UDVARI MŰVÉSZET

„Aligha tagadható, hogy a modern művészettörténeti interpretáció járt utakon halad, régóta kitaposott nyomokat követ. Értékelésünket, látásmódunkat, az írott hagyományhoz való alapvető viszonyunkat is nagyrészt örököljük, az öröklött felfogásmód belénk ivódik, habitusunknak, az adott esetben nemzeti tudományos habitusunknak szerves részévé válik. Ezért nehéz elképzelni a művészettörténetben alapvető felfedezéseket, nagy szemléletváltozásokat pusztán a forrásszövegek értelmezésének fordulatai alapján. A forrásinterpretáció ugyanis maga is szöveghagyomány, filológiai tradíciók elkötelezettje. A hagyománnyal való szembenézés a művészettörténetben mindenekelőtt az emléktárgy tárgyi gyarapítása, szemléletes tények előtárása útján lehetséges.”⁴³ A műalkotás történeti tényként való elismerésének elve nemcsak a tárgyak konkrét valóságának „objektív” jelenlétét hangsúlyozza, hanem e jelenlétnek a „szerteágazó teoretikus alapokkal”, a teljes írott forrásanyaggal és interpretációs hagyománnyal szembeni elsődlegességét is vallja. Innen érthető az, hogy a művészettörténész számára az ismeretek gyarapítása az emléktárgy tényeinek „előtárása” révén mehet előre. Az „előtárás” ebben az esetben – eltérően a régészet általános gyakorlatától – nem feltétlenül teljesen ismeretlen és váratlan anyag „semiből való” megtalálását, hanem igen gyakran az elődök által már többszörösen leírt és értelmezett, „ismert” műalkotások újbóli megfigyelését, fizikai revízióját, közvetlen szemlélését jelenti.

Az 1970-es évek végétől Marosi Ernő egy később igen fontossá vált „szemlézési” sorozatot indított el, amelyben alighanem ezúttal is a művek konkrét valóságához menekülési jelét láthatjuk: a középkori magyar művészet emléktárgyának kiállításon való bemutatását, amelyek minden esetben a tárgyak tudományos tanulmányozásának és (újra) publikálásának alkalmát jelentették. Az első, úttörő kiállítás a már emlegetett, 1978-as székesfehérvári *Árpád-kori kőfaragványok* című kiállítás volt, amely a korszak építészetének ma is fellapozandó, kézikönyv-jellegű tudományos katalóguskötetét hagyta ránk.⁴⁴ A második, a Nagy Lajos uralkodási idejének művészetét bemutató kiállítás 1982-ben követte az elsőt, ugyanott.⁴⁵ Végül a Luxemburgi Zsigmond korával foglalkozó, a korábbiaknál nagyobb szabású kiállítás 1987-ben nyílt meg a Budapesti Történeti Múzeumban kétkötetes katalógus kíséretében.⁴⁶ E kiadványok, amelyeknél nem a nyomdai kivitelezés luxusát kell számon kérnünk, egyrészt a 14. századi és 15. század eleji magyarországi művészettörténet megkerülhetetlen adattárai és tudományos „értékleltárai”, másrészt munkálataik elválaszthatatlanok a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatócsoportjában

⁴³ Marosi Ernő: Visegrád a nemzeti tudatban. Művészettörténeti adalékok. *Ars Hungarica*, 16. 1988. 10.

⁴⁴ *Árpád-kori kőfaragványok* 1978. i. m.

⁴⁵ *Művészet I. Lajos király korában 1342-1382*. Katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, 1982.

⁴⁶ *Művészet Zsigmond király korában 1387-1437*. Katalógus. I-II. Szerk. Beke László, Marosi Ernő, Wehli Tünde. Budapest, 1987.

Marosi Ernő irányításával készülő, monumentális, 14–15. századi művészettörténeti kézikönyvtől,⁴⁷ harmadrészt meghatározó kihívást jelentettek az újabb generáció tagjai számára, akik az 1990-es évektől kísérleteznek művészettörténeti kiállításokkal.

Ismertnek számító emlék új „előtárását” jelentette az egyetemi évek alatt megkezdett nagy téma, a kassai Szent Erzsébet-templom építészettörténeti feldolgozása is, amelyre szemináriumi feladat formájában Entz Géza adott indítást.⁴⁸ Tudománytörténeti kérdéseket tárgyaló egyetemi szakdolgozata, amelyből hamarosan publikációk is kerekedtek,⁴⁹ témája szerint csak látszólag ment más irányba: a 19. századi romantikus-nemzeti művészettörténet-írás, mint első generáció, mindenekelőtt Henszlmann Imre alakja és a két világháború közötti magyar művészettörténet-írás képviselői, mint a szakma második generációja Kassa és a gótika-értelmezés szempontjából voltak érdekesek. A kassai plébániatemplom doktori dolgozat tárgyává váló feldolgozása pedig a 19. században a historizáló romantika jegyében önmagából alaposan kiforgatott épület kritikai „újraolvasását” jelentette elsődlegesen. Az eredmény magyar és német nyelvű, terjedelmes közleménysorozatban jelent meg 1967 és 1971 között.⁵⁰ Az eredeti szubsztancia feltárásában nemcsak a restaurálás következtében megváltozott és eltorzult rétegek forráskritikán és autopszián alapuló gondos lehántása, a nyombiztosítás volt a művészettörténeti feladat, hanem a templom különleges építészeti karakterének meghatározása és történeti értelmezése is. Marosi Ernő következtetése szerint a késő középkori városi templomépítészetben viszonylag ritka kereszthajós, bazilikális épülettípus – a monumentális katedrálismodell – választása, hozzá még az alaprajzi forma különlegessége és a részletmegoldásokat jellemző szobrászi igényesség és bravúros építészeti modernitás a templom kegyuraként működő szabad városi polgárság és „az őket pártfogoló király dicsőségét hivatott hirdetni”.⁵¹

Az 1982-es székesfehérvári kiállítás téma- és címválasztásában is tükröződik az az érdeklődés, amely Marosi Ernőt az uralkodók és dinasztiai művészeti örökségéhez fűzi. Van ebben egy igen nagy mennyiségben fennmaradt tárgytypus, amely a hazai

⁴⁷ *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. I–II. Szerk. Marosi Ernő, Budapest, 1987.

⁴⁸ Marosi Ernő első kifejezetten kassai tárgyú közleménye: *Beiträge zur Baugeschichte der Pfarrkirche St. Elisabeth von Kassa. Acta Historiae Artium*, 10. 1964. 229–245.

⁴⁹ Ernő Marosi: *Das romantische Zeitalter der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung. Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös Nominatae. Sectio Historica*, 7. 1965. 43–77.; Uő.: *A gótikus stíluskorszak szemléletének néhány kérdése a két világháború közötti magyar művészettörténeti szakirodalomban. Acta Iuvenum. Emlékkönyv az Eötvös József kollégium 70. évfordulójára*. Tóth Gábor. Szerk. Budapest, 1968. II.: 383–412.

⁵⁰ Marosi Ernő: *A kassai Szent Erzsébet templom és a középkori építészet. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények*, 11. 1967. 365–407.; Uő.: *Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez*. I. *Művészettörténeti Értesítő*, 18. 1969. 1–45.; II.: *uo.*, 18. 1969. 89–127.; III.: *uo.*, 20. 1971. 261–291.; Uő.: *Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau (Kassa, Košice). Studien zur Baugeschichte der Pfarrkirche St. Elisabeth um 1400. Acta Historiae Artium*, 15. 1969. 25–75.

⁵¹ Marosi 1967. i. m. 407.

művészettörténet számára való felfedezését leginkább neki köszönheti: ez a középkori pecsétek, köztük az uralkodói pecsétek viaszlenyomatokban fennmaradt, de eredendően ötvösművészeti emlékműve. Egyrészt a tárgy típus nagyfokú feltáratlan-sága, másrészt azok a művészeti, esztétikai jellegzetességek, köztük a realitáskarakter kérdése, a szerialitás problémája és a reprezentációs jelentéshordozás sokrétű képessége az, ami a középkori pecsétekkel való foglalkozást érdemessé teszi. Az uralkodói pecsétek jelentőségét jól mutatja, hogy a 14–15. században hiánytalan sorozatot, töretlen emlékművet alkotnak, a terület innovatív jellegét pedig többek között az jelzi, hogy az 1956-os művészettörténeti összefoglalás képanyagában, akárcsak a szövegekben egyetlen középkori pecsét sem kapott helyet, még az „iparművészet és kisművészetek” kategóriájában mellékesen sem.⁵² Közhelyszámba megy, hogy a pecsétek a középkori művészetszemlélet lényegi sajátosságait hordozzák, a képre, az *imago expressa* skolasztikus teológiától kölcsönzött fogalmára vonatkoztatott autenticitás és *praesentia* elveit szemléltetik. Amit általuk tanulmányozhatunk, az első sorban nem a stílusok, hanem a típusok története, s ezt ugyanúgy lehet az udvari heraldika, mint a portréideál változásának történetére érteni. Így került Marosi Ernő figyelmének előterébe egy kivételes 14. századi emlék, Nagy Lajos leánya és utódja, Mária királynő kettőspecsétje, amelynek kompozíciójában egy jól meghatározható francia udvari mintakép hatását mutatta ki – összefüggésben a magyar trónörökös nő és Lajos orléans-i herceg eljegyzésével.⁵³ Mária királynő pecsétje nemcsak kivételesen kifinomult udvari mű, hanem egyszersmind korszakhatáron álló alkotás is. A trónusépítmény megformálása az Anjou hagyományhoz, Nagy Lajos környezetének 60-as, 70-es évekből megmaradt emlékeihez, többek között az aacheni kincs darabjaihoz vagy a más tekintetben hosszú tanulmányokban vizsgált Képes Krónika címlapjának trónusképéhez kötődik,⁵⁴ a francia analógiával megvilágított dinasztikus reprezentáció ugyanakkor Zsigmond császárként használt allegorizáló pecsétkompozícióinak komplikált szimbolizmusát előlegezi meg.⁵⁵

⁵² Időközben azért némi változás jelei mégis mutatkoztak – minden bizonnyal történészek hatására. *A Magyarországi Művészet története* 1970-ben megjelent, ötödik, átdolgozott kiadásában a képkötetben felbukkan néhány pecsét (179–182., 184–188. kép) anélkül azonban, hogy akár a művészeti értéket alig vagy egyáltalán nem képviselő „iparművészeti” emlékek (pl. a „parasztk” és „munkások” vászonruhái vagy a konyhai kerámia tárgyak) között Gerevich László méltatná ezeket. Petrus Gallicus esete kivétel, akit mint a „korszak legkitűnőbb kispasztikusát” ismer el, és nemcsak Károly Róbert III. kettős-pecsétjének dokumentált megrendelését, hanem egy egész sor ingtag alapú, hipotetikus attribúciót is köt hozzá: *uo.*, 138.

⁵³ Ernő Marosi: Das grosse Münzsiegel der Königin Maria von Ungarn. Zum Problem der Serialität mittelalterlicher Kunstwerke. *Acta Historiae Artium*, 28. 1982. 3–22.

⁵⁴ Legutóbb: Ernő Marosi: The Illuminations of the Chronicle. *Studies on the Illuminated Chronicle*. Ed. János M. Bak, László Veszprémy. Budapest, 2018. 25–110.

⁵⁵ Ennek elmélyült elemzését ld.: Marosi Ernő: Reformatio Sigismundi – Művészeti és politikai reprezentáció Luxemburgi Zsigmond környezetében. *Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437*. Katalógus. Szerk. Takács Imre. Mainz, 2006. 24–37.

„A reprezentáció sokértelmű fogalom, s nemcsak a művészetnek, hanem általános értelemben minden bizonnyal a középkori kultúrának egyik kulcsa” – írta Marosi Ernő a 2006-ben megrendezett nemzetközi Zsigmond kiállítás katalógusában megjelent tanulmányának kezdetén.⁵⁶ A Zsigmond-kor a kassai kutatások miatt gyakorlatilag kezdettől szerepel Marosi Ernő érdeklődési területei között. A 15. századi budai udvari művészettel való foglalkozás igazán intenzívvé azonban az 1974-es szoborlelet miatt vált. A szobrok, amelyeknek készítése kora, rendeltetésük pontos helye, mestereik származása és tanultsága máig a nemzetközi művészettörténeti kutatás heves vitatémái közé tartozik, első művészettörténeti értékelésüket Marosi Ernőtől kapták.⁵⁷ A feladatot elsősorban stíluskritikai analízisként értelmezte, mivel a földből előkerült darabokat nem lehetett – amint ma sem lehet – konkrét épülethez, vagy megrendelői döntéshez kötni. Az eredmény a lelet értékelhető darabjainak két csoportra osztása lett, egy párizsi és észak-nyugat európai gyökerekkel rendelkező mester, valamint egy közép-európai kötődésű, másik mester feltételezésével. A képlet később annyiban változott, hogy egyre nagyobb szerepet tulajdonított a műhelynek, részben a két mester együttműködése, részben gyengébb kvalitásra képes műhelytagok, közöttük az ún. „Stibor-mester” közreműködésének feltevése révén.⁵⁸

A 14–15. századi udvari művészet és a városi társadalom kapcsolata két kiemelkedő esetben személyes alakot ölt, mindkét esetben az erdélyi Kolozsvárról származó mestereknek az udvar környezetében való felbukkanása, illetve a király embereitől hozzájuk érkező megrendelések révén. Kolozsvári Tamás festő egyetlen szignált műve egyszerre nyújt képet a Zsigmond-kori udvari elit magas igényeiről, kiváló ízléséről, szellemi orientációjáról, valamint a hitvalló centurió szerepét eljátszó uralkodó arcának – a megvilágosodó Longinusétól vonásaiban alig különböző – megjelenítésével járul hozzá a képhez, amelyet Zsigmond személyes portréreprezentációjáról más forrásokból jól ismerünk.⁵⁹

Egyetlen fennmaradt művük, a teljesen izolált helyzetű prágai Szent Györgyszobor, illetve a Nagyváradon felállított, elpusztult királysobrok feliratai alapján ismert Márton és György művészetének technikai és természet-ábrázolási problémáival az 1995-ben megjelent *Kép és hasonmás* című kötetben és az előző évben megtartott, máig publikálatlan első akadémiai székfoglalójában foglalkozott részletesen Marosi Ernő. Ezekben a munkákban azt az utat járta, amelyet az egyetlen előre vezető és ajánlatos iránynak tart: a művészettörténeti összkép revíziójának, „a már megtaláltaknak újabb kutatásokkal való konfrontálása” útját.⁶⁰

⁵⁶ Uo., 24.

⁵⁷ Első tudományos művészettörténeti hozzászólás a lelet problémájához: Ernő Marosi: Vorläufige kunsthistorische Bemerkungen zum Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. *Acta Historiae Artium*, 22. 1976, 333–374.

⁵⁸ Vö.: Marosi Ernő: A budavári Zsigmond-kori szobrok kérdései huszonkét év (és a Szent Zsigmond templom feltárása) után. *Budapest Régiségei*, 33. 1999. 93–101.

⁵⁹ A garamszentbenedeki oltár képeinek elemzése: Marosi Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*. Budapest, 1994. 131–134.

⁶⁰ Uo., 92–93.