

Marosi Ernő

KŐFARAGÓK, KŐFARAGÓJELEK, HORVÁTH HENRIK

A múzeumköltöztetések és – a hegeli *aufhebend aufgehoben* szellemében értelmezett – átszervezések új hullámában a Főváros múzeuma egyelőre nem a vesztesek, hanem a nyertesek oldalán áll. Pedig az elmúlt 130 évben ez a múzeum is bőségesen kivette részét abból a migráns-létből, amely – úgy látszik – a magyar múzeumalapításokkal együtt jár.

Ahol ilyen mozgalmas, eleven és pezsgő a múzeumi élet, mindig lehet alkalmat találni egy kis emlékezésre, néha ünneplésre is. Én például nagy idők tanújának érezhetem magam, hiszen a most fél évszázados legutóbbi költözködés¹ előtt még láthattam nemcsak a Halászbástya kömléktárát, hanem – azokban az egykori belügyminisztérium romjainak helyreállítása után kialakított, az Úri utca felé eső földszinti terekben, amelyekbe később naponta dolgozni jártam, de még a parkettázás előtt, az aljzatbetonon összerakva, – a várbeli ásatások köteleiteiből alkotott rekonstruktív összeállításokat is. Amikor szétszedték őket, oly ügyesen sikerült elrejteni az egykori rekonstrukciók alkotóelemeit, hogy némelyiket máig is hiába keresik, s ha mégis előkerülnek, az már kutatási eredmény. Emlékezhetem a régi budai Városházán berendezett történeti múzeumra is. Amikor – hogy ismét egy megszűnt intézmény idézzek fel – a boldog emlékezetű Collegium Budapest könyvtárát az egykori múzeumi kiállítóterekben helyezték el, nagy tisztelettel őrizték meg az egykori múzeum installációjának egyik maradványát, egy falfestményt, amely a Képes Krónika egy miniatúrájának enyhén felnagyított változata volt. Amikor szemünk elé került, nemcsak a muzeológia egy letűnt korszakát idézte, hanem kedves ifjúkori emlék is volt.

A bevezetésül elmondottak jól megfelelnének egy Gerevich Lászlóról szóló méltatás elé. Ezt azonban születésének centenáriumán néhány évvel ezelőtt már megírtam és elmondtam. Az alcíme ez volt: „A művészettörténettől a régészetig – és vissza”.² A címadás útján azt kívántam hangsúlyozni, hogy Gerevich László hajtotta végre – és alapozta meg már a második világháború előtt – azt a fordulatot, amely a régészeti kutatást helyezte előtérbe a középkori Magyarország művészet-történetében a szemléletre alapozott művészettörténeti analízissel szemben. E fordulat nélkül a második világháborús károk csak pusztulást jelentettek volna, és semmilyen alkalmat az ismeretek gyarapítására. Az „és vissza” fordulat annak a véle-

¹ Ez a tanulmány eredeti formájában egy, a BTM jelenlegi helyén való megnyitására emlékező múzeumi konferencián hangzott el 2017-ben.

² Marosi Ernő: Gerevich László: a művészettörténettől a régészetig – és vissza. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 37. 2012. 205–214.

ménynek adott hangot, hogy Gerevich László a maga régészeti eredményeit művészettörténészként értelmezte. Ezzel visszatért ahhoz a hagyományos formulához, amelyet 1949-ig a Gerevich (Tibor)-tanszék elnevezésében is a szorosan összetartozó „keresztény régészeti és művészettörténeti” jelzők hangsúlyoztak. Lényegében arról a koncepcióról van szó, amelynek jegyében a középkori emléktárgyak feldolgozása megkezdődött, s amelyet a 19. század második felében váltott fel a középkor racionalisztikus értelmezése (az emblematisztikus érvényű mintakép: Victor Hugo regénye a párizsi Notre-Dame-ról, s a módszer kidolgozói restaurátorok: Lassus és Viollet-le-Duc). Most arról a személyiségről kívánok beszélni, aki a budai középkori emléktárgyak modern művészettörténeti szemléletét megalapozta, és intézményeinek létrehozásában is nagy szerepet játszott.

Az erdélyi szász születésű és az első világháborús frontszolgálat után Budapesten letelepedett Horváth Henrikről az *Archaeologiai Értesítő* 1941-es évfolyamában megjelentetett nekrológiájában Gerevich Tibor éppen azt állapította meg, hogy történeti interpretációjával meghaladta a pusztán az emléktárgyak gyarapításában álló muzeológiai munka fokát, miközben személyes fejlődésében is pozitivista kezdeteket váltott fel a szellemtörténeti szintézis. Gerevich nézete szerint éppen a pozitivista alapvetés – ahogyan írta: „gondosan felkutatott s éles kritikával átrostált adatok bősége és megbízhatósága” volt az ő szellemtörténetének legfontosabb sajátossága, és „ez különbözteti meg sok ifjabb és idősebb ú. n. szellemtörténészétől”.³ Gerevich Tibor, akinek a szellemtörténetről külön, módszertani tanulmányaiban gyakran hangzottatott véleménye volt, nem szalasztotta el az alkalmat, hogy üssön egyet szakmai ellenfelein.

Horváth Henrik hívta életre és rendezte be az 1932-ben megnyitott Középkori Kölemléktárat a Halászbástyán – 1967-es áthelyezéséig (ami nem mondható feltétlenül pozitívumnak) élt 35 évet. Utóbb a Gerevich László-féle módszertani fordulat Horváth Henrik örökségének áttekintését jelentette, s a visszatérés is ennek az örökségnek folyamatossága jegyében történt. Horváth Henrik aktualitásának oka abban keresendő, hogy problematikája az empirikus ismeretszerzés – azaz, múzeumból lévén szó: gyűjteménygyarapítás, illetve a tudományos szintetizáló munka közötti egyensúlyra vonatkozik. Talán ebben keresendő az is, miért homályosult el alakja és mentek feledésbe írásai. Majdnem hat évtizeddel ezelőtt, amikor munkái még majdnem frissnek hatottak, irodalmi hivatkozásaik pedig akkor frissek vagy aktuálisak, és részben még ma is azok – és nemcsak a szellemtörténeti módszer mintaképeiként emlegetett Dvořák, Oswald Spengler, Johan Huizinga, hanem a középkorkutatás legkülönbözőbb problémaköreinek képviselői közül pl. Wilhelm Pinder, művészet-szociológiai tájékozódása révén Hans Huth, a korban Magyarországon csak ritkán olvasott és emlegetett Panofsky és a Warburg-kör, a Villard kritikai kiadását író Hahnloser is. Tanulmányainak témaválasztásában is kifejezésre jut, mennyire ismerte korának művészettörténeti problematikáját. A pannóniai antik hagyomány köve-

³ Gerevich Tibor: Horváth Henrik emlékezete (1988–1940). *Archaeologiai Értesítő* III. F., 2. 1941. 279–283.

téséről szóló tanulmánya a Warburg-i *Motivkunde* korai recepciójához tartozik, éppúgy mint Hahnloser könyve kapcsán tett megjegyzései a reimsi klasszicizmusról, amely, mivel „új megvilágításba helyezi a Magyarországon tervezett római mozaikpadozatot”, visszavezet a az antikvitás-recepció kérdésköréhez.⁴ Olyan gondolatok jelennek meg ezekben a fejtegetésekben, amelyek a magyarországi gótika kezdeteiről csak az 1970-es években kerültek szóba, és jelenleg is foglalkoztatják a kutatókat. Hasonló a helyzete az opus posthumum-ként megjelent, Szent Margit-síremlékről szóló tanulmánynak, amelynek 13. század végi datálásához és már ott felvázolt lombardiai kapcsolatainak kibontásához a magyar szakirodalomban hosszú ideig uralkodó Tino di Camaino-attribúció után lengyel kutató, Romuald Kaczmarek érvelése jelentette a visszatérést.⁵ Horváth Henrik ugyan igen korán, 52 éves korában elhunyt, de aktualitását garantálta az, hogy 20 év múltán is ő képviselte a legfrissebb véleményt. Aki tanít, tudja, hogy az oktató egyéniségét gyakran háttérbe szorítja az ismeretanyag, amelyet közvetít. Ritkán nyilatkozott a szakma módszertani kérdéseiről.

Az az *Esztétika és művészettörténet* című tanulmány, amelyet 1933-ban a Magyar Pszichológiai Társaság Esztétikai Szakosztályának megalakulása alkalmából írt, és a *Magyar Pszichológiai Szemlében* jelentetett meg, mára sem veszített időszerűségéből.⁶ Az esztétika és a művészettörténet közötti distinkciót (mint írja: „legyen szabad a két tudományág között tátongó szakadékot már azért is elméletileg még jobban kitágítani, hogy nyomatékosan rátereljük a figyelmet [a] hidak fontosságára és szükségességére”) mindenekelőtt a pszichológiának az 1900 körüli művészettörténet megalapozásában játszott szerepe miatt látta szükségesnek. A híd szerepét pedig a szellemtörténet töltheti be. Horváth ismerteti és igen nagyra becsüli a Wölfflinteránitvány Paul Frankl építészetelméleti rendszerét – már az a pusztán tény is hangsúlyos említést érdemel, hogy ez a kategóriarendszer foglalkoztatta. A tanulmányában idézett szerzőnevek, az elméleti kérdésekre vonatkozó jegyzetanyag szinte kuriózumként hatnak korukban, és azt a történeti kérdés ihletik: vajon mi lett volna Horváth Henrikkel 1949 után, ha megéri.

Az ő esetében másról is lehetett szó, mint arról a magányosságról, amelyet meg kellett tapasztalnia egy ettől a világos és rendszeres gondolkodásmódtól alapvetően idegenkedő szakmai környezetben. Gerevich Tibor megengedte magának, hogy nekrológiában szóvá tegye Horváth Henrik idegenségét az akkori Magyarországon: „Származása, de egész lelki és szellemi összetétele példája volt annak a keveredésnek, egymásra ható és szétbogozhatatlan szerves kapcsolatnak, amely Szent István birodalmának népeit az ezredéves történelem folyamán nemzeti, lelki és erkölcsi egységgé kovácsolta.”⁷ A szászhermányi születésű, Brassóban a Honterus gimnáziumban érett-

⁴ Horváth Henrik: Villard de Honnecourt és Magyarország. In: Horváth Henrik: *Árpád-házi Szent Margit síremléke és egyéb tanulmányok*. Budapest, 1944. 95–109.– itt: 101.

⁵ Romuald Kaczmarek: Das Grabmal der hl. Margarete von Ungarn. Versuch einer Neubestimmung des künstlerischen Ursprungs und der Entstehungszeit. *Acta Historiae Artium*, 51. 2010. 5–22.

⁶ Újraközlése: *Esztétika és művészettörténet*. In: Horváth 1944. i. m. 200–209.

⁷ Gerevich T. 1941. i. m. 279.

ségizett barátira emlékezik Genthon István is: ahogyan „kedves, zökkenőkkel telített beszédmodorában” kérte tőle Prágában a múzeum katalógusát, s ahogyan „Stockholmban (a CIHA 1933-as, nevezetes 13. kongresszusa alkalmával: ne feledjük, a második világháború után Magyarország csak az 1960-as években vette fel a hivatalos kapcsolatot a nemzetközi művészettörténeti bizottsággal⁸) egy goethei németiségű, improvizált beszéde után, melyet az erdélyi művészet védelmében tartott, a tudományszak kitűnőségei szorongatják a kezét.”⁹ A nála lényegesen fiatalabb, de Horváthnak az egész első világháborúra kiterjedő katonai szolgálata miatt mégis diáktárs és egyetemi élményeket felidéző Genthon baráti emlékezésének legfontosabb eleme a kettőjük fiatal korában jelentős német művészettörténeti iskolák jellemzése. Helyenként nyomtatásban megjelent műveinek szövegezése is elárulja: Horváth Henrik nem magyarul, hanem német anyanyelvén gondolkodott. Ezért nyilván szótárhasználatra (amelynek útján szerencsésen rálelt egy, a használatból már régen kikopott neologizmusra) utal az egy helyen a statikai fejtegetésekben szereplő ’vektorparallelogramma’ értelmében használt, bizonyára már 1935-ben sem érthető „erőegyenközény” kifejezés.¹⁰ Ugyanakkor olvassuk azt az ékes mondatot, amely kizárja, hogy megszületésében magyar nyelvérzéknek lett volna bármily szerepe. Így hangzik: „A XIV. század pitymallásakor úgylátszik bizonyos stagnálás állott be.”¹¹

Vayer Lajos, az én egykori mesterem és főnököm az 1930-as évekből haszontalan és inkább tiszteletlen viselkedés emlékeit őrizte meg. Emlegette Horváth Henrik egy régészeti társulati előadását, amelyben valamilyen ruhák „töredezett” formáiról volt szó, s amikor a vetítésre sor került, az egyetemista fiatalurak élénk röhögéssel nyugtázták, hogy az üvegdiák tényleg töredeztettek. A fejtegetés nyilván a 15. századi művészet stílustörténetében – ahogyan ugyancsak nem minden ironia nélkül mondják: „faltológiai” szempontból – megkülönböztetett korábbi és későbbi fázis jellemzésére vonatkozik. A korábbi, nemcsak ruharedőkre, hanem mentalitásra is vonatkoztatható a lágy (weicher) stílus, a későbbi csak formarendszerre, lelkületre semmiképp sem; a neve „harter”, „eckiger”, vagy pontosabban „hartbrüchiger Stil”. Nemcsak Horváth Henriknek gyűlt meg ezzel a baja, másnak sem sikerült az értelmét magyarul visszaadni (ha van ilyen, s nemcsak a „lágy” ellentétéről van szó).¹² Az a bizonyos „sarkos”, vagy „kemény” – Horváth szerint „töredezett” – jelző a korai németalföldi realizmus, pl. az Eyckek redóstílusát jelöli.

⁸ Schmidt, Gerhard: Die internationalen Kongresse für Kunstgeschichte. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 36. 1983. 7–116. Anhang II. Die Vortragsprogramme der Kongresse 2 bis 24.

⁹ Genthon István: Horváth Henrik. In: Horváth 1944. i. m. 237–241. – itt: 237.

¹⁰ Horváth Henrik: *Budai kőfaragók és kőfaragójелеk*. Budapest székesfőváros várostörténeti monográfiái, 6. Budapest 1935. 20.

¹¹ Uo., 97.

¹² A terminológiai problémáról: *A magyarországi művészet története 2. Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. Marosi Ernő. Budapest, 1987. 32–33. – vö.: Ernst Petrasch: „Weicher” und „eckiger” Stil in der deutschen spätgotischen Architektur, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 4. 1951. 7–31.

Horváth Henriket úgy látszik, nem kevésbé „töredezett” magyar beszéde mellett a Genthon által megcsodált „goethei németisége” igen alkalmassá tette a nemzetközi fórumokon való szereplésre. A CIHA kongresszusain való rendszeres fellépései alapján meglehetősen pontosan lehetett nyomon követni nemcsak kutatásainak súlypontjait, hanem azt is, hogy ezekből minek a nemzetközi érdekében bízott. 1930-ban, Brüsszelben a barokk gobelin-manufaktúrák munkamódszereit tárgyalta, a 13., stockholmi kongresszuson, 1933-ban az iparművészeti szekcióban magyar barokk ötvösök svédországi működéséről számolt be. Mindkét referátum a szerzőnek a Fővárosi Múzeumban végzett aktuális munkájával kapcsolatos tapasztalatait mutatta be: az első a múzeumba 1926-ban került karlsruhei eredetű festményének publikációja,¹³ a másik a fővárosi ötvösségtörténetre vonatkozó kutatásain¹⁴ alapul. 1936-ban a svájci kongresszuson a pannóniai római kultúrának a nyugat-magyarországi romanikában való továbbéléséről beszélt, amelyet ekkoriban megjelent tanulmányai tárgyaltak.¹⁵ A 15. kongresszuson, 1939-ben Londonban a yorki kardról (úgy is, mint az 1937-ben kiadott Zsigmond-monográfia¹⁶ legfontosabb angliai vonatkozású tárgyról) és a Sárkányrend más emlékeiről számolt be.¹⁷ Korai, az 1920-as évekre eső szakirodalmi tevékenysége kivételével, kongresszusi beszámolóit valóban a tudományok nemzetközi tendenciáiba illeszkedő tevékenységről, alapos tájékozottságról tanúskodnak. De joggal lehetne kérdezni: mit használt mindez a feledés ellen; s egyáltalán tud-e a szakirodalom egy „goethei németiségű” magyarról, aki egymás után 4 nemzetközi kongresszus előadója volt?

Horváth Henrik munkásságát a munkatársai és barátai által *Árpádházi Szent Margit síremléke* című posztumusz publikációjával együtt (megjegyzendő: az 1941-ben meghalt szerző nem érte meg Boldog Margit szentté avatását!) újra kiadott művei igen jól képviselik. Nagyrészt tanulmányok, és munkásságának korai szakaszából valók, de köztük van az eredetileg önállóan kiadott, a pannóniai antik továbbélésről szóló munka is. Horváth Henrik tudományos életrajzának írói, Gerevich Tibor és Genthon István úgy látták, hogy munkásságát eleinte pozitíviztikus szemlélet jellemezte. Ezt a szellemtörténeti fázis követte, amelynek célja az egész magyar középkori művészet szintézise volt: a *Budai kőfaragók és kőfaragójelekben*, valamint más budai tárgyú művekben, az antik továbbélésről szóló műben, s a – tulajdonképpen Hahnloser-recenziónak tekinthető – Villard-tanulmányban tárgyalt kezdetektől fogva az 1937-es Zsigmond-monográfiában s az 1940-

¹³ Horváth Henrik: H. Heinrich Faust und die Wiener Wandteppiche, *Actes du XIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*. Bruxelles, 1930. 597–606. és: H. Heinrich Faust és a bécsi gobelinek. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 1. 1932. 61–75.

¹⁴ Horváth Henrik: Pester Goldschmiede. Barock. *Műgyűjtő*, 5. 1931. 130–134.

¹⁵ Horváth Henrik: Pannóniai-antik elemek továbbélése román épületplasztikánkban. *Pannonia*, 1. 1935. 207–240. és Zum Weiterleben der pannonischen Antike in der spätromanischen Bauplastik Ungarns. *Ungarische Jahrbücher*, 16. 1936. 43–45.

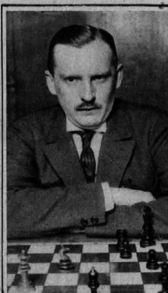
¹⁶ Horváth Henrik: *Zsigmond király és kora*. Budapest, 1937.

¹⁷ Schmidt 1983. i. m. Anhang II. 12/95: 38; 13/155c: 46; 14/18: 49; 15/4: 54.

4 Tolnai Világlapja



Alpár Ignác (X) visszatért egyiptomi útjáról és előadást tartott az építészek új székéjében. A nagyszámú hallgatóság meleg ünneplésben részesítette a világhírű magyar építészt



Dr. Alexander Aljechin, a sakkozás világbajnoka, aki másfélhónapi nagy küzdelem után Buenos-Ayreből legyőzte Capablanca-t, a kubai mestert



Bibó Lajos, az ismert író a „Jus” és a „Báthory Zsigmond” című drámák szerzője nyerte meg a főváros 2000 pengős Ferenc József-irodalmi díját



Dr. Horváth Henriket, a Fővárosi Múzeum őrét, a székesfőváros 2000 pengős Ferenc József tudományos díjával tüntették ki



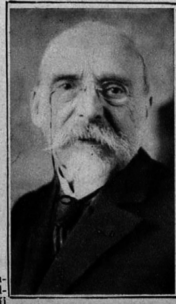
Vintilla Bratianu, az elhunyt Jonel Bratianu román miniszterelnök testvéröccse alakította meg az új román kormányt



A. H. Comptont, a chicagói egyetem tanárát tüntették ki az 1927. évi fizikai Nobel-díjjal



A Magyar Nőegyesületek Szövetsége nagygyűlést tartott a Vármegyeháza dísztermében a leánykereskedelem ellen. A nagygyűlés elnöksége: 1. gróf Apponyi Albertné, 2. Rosenberg Augustia, 3. Lutzenbacher Pálné



Ferdinand Buisson, az Emberi Jogok Ligájának elnöke, az idei Nobel békedíj nyertese

es, *Mátyás-kori művészet* című nagy tanulmányban valósult meg. Arról, hogy a szellemtörténeti szintézis mennyire késői fejlemény, a bécsi társ, Genthon István közlései hitelesebbek, mint Gerevich értelmezése – már csak azért is, mert a professzor példázatot akart fabrikálni Horváth történetéből.

A vitakérdés a bécsi iskola történetének értelmezése volt. Genthon pontosan adja vissza azt az élményt, amelyet az általa „nagy mágusnak” nevezett Dvořák tanítása szerzett hallgatóinak: „Munkássága révén a művészet addig légüres térben lógó folyamatát gazdag vegetáció kezdte körülvenni.” – De ebben a szellemben láttatta Julius von Schlosser nagyságát is, s itt jellemzése nyilvánvalóan a Wölfflin-tanítvány Johannes Jahn által szerkesztett 1924-es *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen* kötetben közölt, Tiziano Jacopo Strada-portréjának attitűdjét követő fényképen alapul. Így ír róla: „Egyik kezével renaissance-kisbronzot simogatott, míg fáradtan bólogott tanítványa beszámolójára s közben talán De Sanctisra, a nagy irodalomtörténészre gondolt, vagy gordonkájára, amin mesterien játszott, vagy a Vasari és Venturi közötti évszázados olasz művészeti irodalomra, melyet úgy ismert, mint a tenyerét.” Genthon szemében a Gerevich által elítélt Dvořák ugyan „[a tudományszak] erősen elméleti beállítottságú művelője” volt, de a fent idézett gazdag vegetációt létrehozó módszere „szívvidító és pezsgő új eredménye[ket]” hozott, a félrevezető módon szintén a szellemtörténet képviselőjeként bemutatott Schlosser nagyrabecsülésében egyetértettek. Genthon írja, összhangban Gerevich ítéletével: „Wölfflin ideje elmúlt, pedáns osztályozásai senkit sem hevítettek már. Bernben Horváthtal együtt kezét szorítottunk a műtörténet e nagyszerű mesterével, különösebb megilletődés nélkül. Schlosser, az igen!”¹⁸ Schlosser megvalósította Gerevich Tibor elmélet-ellenességének egyik legfontosabb tételét, amely szerint a művészettörténet akkoriban új iránya az, „melyet német fogalom- és szóképzéssel szellemtörténetinek szoktak nevezni, s melynek egyik fő teoretikusa a bécsi történeti iskolát ilyen irányban továbbfejlesztő Dvořák. A szellemtörténet a régibb műveltség-történeti módszer modern változata.”¹⁹ 1931-ben, amikor így foglalta össze kora művészettörténetéről alkotott összképét, Horváth Henrikről úgy nyilatkozott, hogy „a magyar protoreneszánszra vonatkozó tanulmányait a szellemtörténeti vonatkozások komoly beállítása emeli a kor tudományos színvonalára.”²⁰

Gerevich Tibor Vasariban nemcsak a művészettörténet-írás őst, hanem legnagyobb értékű művelőjét is látta, s úgy vélte, hogy korának művészettörténete előtt nyitva áll egy „Előlről kezdett új út az elhagyott tévút helyett. Így jutott vissza Vasarihoz és a XVII. század művészettörténeti irodalmához, nemcsak mint hiteles tanúkhöz, forrásokhoz, hanem mint kalauzokhoz. Vico sírját keresi fel a Hegelé helyett.”²¹ Az örök

¹⁸ Genthon 1944. i. m. 238–239.

¹⁹ Gerevich Tibor: *Művészettörténet. A magyar történetírás új útjai*. Szerk. Hóman Bálint. Budapest, 1931. 87–140.; – id. újabb kiadása: *A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásaiból*. Szerk. Marosi Ernő. Budapest, 1999. 206–242. – itt: 229.

²⁰ Gerevich 1931. – 1999. i. m. 227.

²¹ Uo., 209. 209.

körforgás vicói fogalmával Gerevich szembeállította Hegel történetfilozófiáját, s ugyanakkor Vasari hármast, az életkorok skémáját követő reneszánsz periodizációját alkalmazta. A gyermekkor – ifjúkor – felnőtt kor kronológiai rendjében a protoreneszánsz a korareneszánszal azonos *maniera sicca*, illetve a *grazia* korszakának trecentobeli előzményeit jelenti. A két világháború közötti magyar művészettörténet-írás egyik legfontosabb elemét a magyarországi művészeti hagyománynak az itáliaival való rokonsága, illetve a protoreneszánsz jelenti. Ebben a szellemben tervezte Genthon István – körülbelül Pietro Toesca szintézisének²² mintájára – a „magyar trecento” művészettörténet megírását, s készítette el Dercsényi Dezső Nagy Lajos korának művészettörténeti ábrázolását.²³ A „magyar trecentónak” az állítólag közeli rokon olasz és magyar mentalitáson alapuló koncepcióját a magyar művészettörténeti nacionalizmus kritikája éppúgy meghaladottá tette, amint (pl. Panofsky *Renaissance and Renascences*-e után) a reneszánsz fogalma sem kedvezett a protoreneszánsz/ok feltételezésének.²⁴ Vasarinak az a művészettörténeti koncepciója, amelyben a „görög-ről latinra fordításnak” szerep jut, ma mindenekelőtt az úgynevezett „italobizánc” festészet elgondolásában él tovább. Továbbélésében vagy a módszerek avítságával nem törődő elméleti igénytelenség játszik, vagy az ortodoxia (pl. orosz, szerb, román stb.) hagyományán alapuló hit abban a feltevésben, hogy a reneszánszhoz Itálián kívül is volt út a „görög modortól”.

Horváth Henriknek már mint a Fővárosi Múzeum munkatársának nyílt lehetősége 1924-ben két éves itáliai tanulmányokra, amelyekben a hangsúly a művészettörténetre, személyes kapcsolatokra esett. Ennek a korszaknak legfontosabb publikációja Masolino magyarországi útjára vonatkozik. Egyetlen feltételezett konkrét eredményét 1926-ban a *Corvina* folyóiratban publikálta.²⁵ A kiindulópontot Branda Castiglioni magyarországi jelenléte szolgáltatta. A kardinális Castiglione d’Olona-i palotájában található, Veszprém-látképnek tartott falfestmény azonosítása azért kevésbé meggyőző, mert írott forrás nem támasztja alá, és kompozíciójához is csak sokkal későbbi veduta-párhuzamokat lehetett találni. A művészettörténeti kutatás Branda Castiglioni-fonalát tudvalevőleg Vayer Lajos vette fel, de kevésbé a kellőképpen soha nem dokumentálható magyarországi útra, inkább Masolino egyetemes jelentőségére koncentrálna, a magyar vonatkozásokat pedig ikonográfiai jelenségekben, valamint a képi programok politikai vonatkozásaiban keresve.²⁶ Vayer Lajos letérése a Masolino-kutatás Horváth Henrik által járt útról különös értelmet ad a Gerevich által regisztrált fordulatnak a pozitívista módszerről a szellemi történetre.

²² Pietro Toesca: *Storia dell’arte italiana II. Il Trecento*. Torino, 1951.

²³ Dercsényi Dezső: *Nagy Lajos kora*. Budapest, 1941 – róla, facsimile-kiadásának megjelenése alkalmából, a tárgyalt témakörökre vonatkozó kutatások helyzetét is tárgyalva: Marosi Ernő: Előszó az 1990. évi kiadáshoz. In: Dercsényi Dezső: *Nagy Lajos kora*. Budapest, 1990. I–XII.

²⁴ *Magyarországi művészet 1300–1470*. 1987. i. m. 31–32.

²⁵ Horváth, Eugenio: Una veduta di Veszprém in un affresco di Castiglione d’Olona. *Contributi al problema di Masolino*. *Corvina*, 6. 1926. No 11/12. 47–70., magyar fordítása: Veszprém látképe Castiglione d’Olona-ban. Adatok Masolino munkásságához. In: Horváth 1944. i. m. 142–165.

²⁶ Vayer Lajos: *Masolino és Róma. Mecénás és művész a reneszánsz kezdetén*. Budapest, 1962.

Valójában arról lehetett szó, hogy a korai itáliai kapcsolatok körében az emléktárgy nem volt elegendő olyan szintézis megalkotására, amilyen az 1937-es Zsigmond-monográfia, a harmincas évek végén pedig a Mátyás-tanulmány lett, mindkettőben egyúttal az északi gótikus kultúra és az itáliai kapcsolatok szinkretisztikus együttélésének rajzával.

Horváth Henrik szintézis-alkotása tudatos előkészítő munkán alapul, amelyet az 1935-ben kiadott *Budai kőfaragók és kőfaragójelek* című munka foglalt egységbe. A szintézis egyben a Fővárosi Múzeum kutatási programját is jelenti, és nem utolsósorban azt a kérdést vizsgálja, milyen stúdiumok (a gyűjteményekben, a művek megfigyelése és leírása útján, írott források értelmezésével) alapján egészíthető ki egy művészeti korszak töredékes képe. Horváth a művészettörténeti metodika általános kérdéseire hivatkozva igyekszik meghatározni a főváros emléktárgyára alapozható módszert. Egyrészt, megállapítja, hogy az, amit a német *Kunstlergeschichte*-ből művészettörténeti szempontnak fordít „és egyáltalán minden, az egyéni művészi funkcióra vonatkozó adat és megfigyelés meglehetősen háttérbe szorult.” Itt – s az utalás mindenekelőtt Wölfflint érinti – a „név nélküli művészettörténet” nem szintézis eredménye, hanem adottság.²⁷ Munkája a megismerés logikai fokozatainak rendszerére épül, s ezeket öt fokozatra foglalja. Az öt, egymásra épülő fejezet címe: *Morphologia: Kőmegmunkálás és kőfaragójelek*, *Biographia: Kőfaragók és építőmesterek*, *Sociologia: Páholyüzem és céhrendszer*, *Theoria: Tervezés és szerkezet*, továbbá *Historia: Építészet és történet*. Jóllehet, tudomásom szerint a név és a bibliográfiai utalás nem található Horváth publikációiban, az a rendszeresség, amelyet alapfogalmainak kifejtésében magvalósított, s egészen különösen a gótika és a reneszánsz kronológiai párhuzamosságára és a késői középkorban e két jelenség szinkretikus egymásmellettiességének tételezésére vonatkozik, erősebben emlékeztet Dagobert Freyre, mint Dvořákra. Frey a bécsi iskola egyik legfontosabb tudósa volt, aki a Riegl- és Dvořák-hagyomány és a hamburgi Warburg-könyvtár között a közvetítő szerepét játszhatta volna. Viszonylag hosszú életének végére a lengyelországi műemlékek és múzeumok körében kifejtett, a háborús bűnözés fogalmát kimerítő tettei vetettek sötét árnyékot. Barátja és az *Österreichische Kunsttopographie* keretében szerzőtársa,²⁸ Csatkai Endre soha nem említette fel ezt a szörnyűséget. Frey az újkor kezdetének 1929-ben kiadott szellemi történeti szintézisét, amelynek nagy hatása tagadhatatlan volt, a gótika és a reneszánsz kategóriáira alapozta,²⁹ s ezzel Horváth Henrik későbbi publikációi számára is kijelölte a fogalmi mezőt.

Horváth – mint a fentiekből kitűnik – a szellemi történeti szintézist a *Kunstgeschichte ohne Namen* elvontsági szintjét megelőző, az egyéniség, illetve

²⁷ Horváth Henrik: *Budai kőfaragók és kőfaragójelek – Ofener Steinmetzen und Steinmetzzeichen*. Budapest, 1935.

²⁸ *Österreichische Kunsttopographie*, 24. *Die Denkmale des politischen Bezirkes Eisenstadt und der freien Städte Eisenstadt und Rust*. Bearb. André Csatkai, Dagobert Frey. Wien, 1932.

²⁹ Dagobert Frey: *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. Augsburg, 1929.

egyesítés konkrétumát képviselő jelenségekből indult ki. A *morphologia* fejezetnek ebben a logikában kulcsszerepe van: egyrészt a kőfaragás technikájára utaló nyomokat, másrészt a kőfaragójegyeket tartalmazza, s ezzel a személyiség pótlékait is. A kiindulópontot a kőmegmunkálás technikájának és szervezetének 19. századi, mindenekelőtt a 19. századi kölni dómépítkezés környezetében és irodalmában kialakult irodalma jelenti, amelynek összefoglalása Karl Friederich 1932-ben kiadott műve, *Die Steinbearbeitung*. A 20. század elejéig Bécs – és a Stephanskirche Friedrich von Schmidt által vezetett páholya (amely egyébként Thausing historizmus-ellenes fellépései óta nem volt barátságban a bécsi művészettörténeti iskolával) – nem sokkal járult hozzá a gótika építészettörténetéhez. Horváth Henrik a bécsi *Bauhütte* környezetéből Franz Ržiha-nál³⁰ talált támpontot – ugyanott, ahol a bécsi *Bauhütte*-ben tanult magyar restaurátorok, és még az 1930-as évek budapesti Műegyetemének építészettörténészei is. Ržiha elgondolása szerint a kőfaragójegyek személyes szignatúrák voltak, s ezen kívül olyan szerkesztéseket is képviseltek, amelyek a quadratúra (Strassburg) és a triangulatúra (Köln) alapformái mellett ezek karéjos változatai (Bécs, illetve Bern–Zürich, illetve késő középkori prágai–boroszlói–drezdai leszármazottai) jelvénytartó szerepet is játszottak. Horváth Henrik jól ismerte a Ržiha-féle elgondolások ingatagságát, tudta, hogy a kőfaragójegyek valamilyen személyes vonatkozásán túl minden további nekik tulajdonított jelentés igazolhatatlan, mégis értelmezési rendszerét egészen erre az ingatag alapra építette.

Valószínű, hogy elméletének vitatható megalapozása is hozzájárult Horváth Henrik elfelejtéséhez. Úgy tűnik, az 1950-es évektől az 1970-esekig, Gerevich László és körében mindenekelőtt Czagány István, a régebbi tanultságú építészettörténészek közül pl. Várnai Dezső, Csemegi József folytatták a kőfaragójegyekkel és az arányszerkesztési kulcsokkal kapcsolatos fantazmagóriákat, ezek azonban a hetvenes-nyolcvanas évektől kezdve háttérbe szorultak. Nem úgy azok az építészettörténeti megállapítások és sejtések, amelyeket az 1935-ös szintézis-kísérlet utolsó, *Historia* fejezete tartalmaz, s nemcsak a főváros építészettörténetére, hanem a középkori Magyarország egészére nézve fontos megállapításokat és elméleti megfontolásokat tartalmaztak.

Már az 1935-ös munkában fontos szerephez jut az, hogy a magyarországi gótikus művészetet nem egyoldalú francia vagy német eredetű stílusnak tartotta, hanem olyan jelenségnek, amely mellett itáliai kapcsolatoknak is fontos szerep jutott. Ezt a felismerést az 1937-es Zsigmond-monográfiában is érvényesítette. A Mátyás-kor későbbi monográfiájában, az itáliai reneszánsz emlékei mellett a hazai késő gótika újabb virágkorának emlékei is fontos szerepet kaptak. Horváth Henrik a húszas évek itáliai stúdiumainak eredményei alapján ismerte fel annak a gesztusnak jelentőségét, amely Zsigmondot 1414-ben a sienai Ospedale della Scala valamilyen tervrajzának elkérésére vezette. Ezekre a kutatásokra vezethető vissza Filippo Scolari-nak és a szolgálatában álló Matteo Ammanatininak említése a budai építészet kontextusában.

³⁰ Franz Ržiha: Studien über Steinmetz-Zeichen. *Mittheilungen der k. k. Centralcommission*, N. F. 7. 1881. 26–49.; 9. 1883. 25–45.; 10. 1884. 54–58.

Egy másik, a budai művészsírkövekről szóló tanulmányában úgy jellemzi Zsigmond viszonyát a művészethez, mint amely „modernnek ható, felvilágosodott, a művészeti alkotás formagazdagsága iránt is fogékony mecénástípust képvisel.”³¹

Amikor az 1970-es évektől kezdve a magyarországi művészettörténetnek végül 1987-ben megjelent 14–15. századi kötetén dolgoztunk, Horváth Henriknek alapos elemzésein, hatalmas anyagismeretén kívül mindenekelőtt pluralisztikus művészetképe jelentett számunkra biztató és követésre buzdító példát. Sokkal – és mindenekelőtt elsőségének vagy igazának elismerésével – tartozunk neki, őriznünk kell emlékét és megállapításait, még ha az általa alapított köemléktár fel is szívódott a folyamatosan gyarapodó múzeumban.

³¹ Horváth 1944. i. m. 115.



Gerevich László (1911–1997) művészettörténész, régész,
az MTA Régészeti Intézetének igazgatója az 1970-es években.
Gerevich László hagyatékából © Gerevich László örökösei