

Tátrai Vilmos

PIGLER ANDOR (1899–1992)

Már a pályakezdése bámulatra méltó. A Művészettörténeti Tanszék végzős hallgatója tanárától, Hekler Antaltól szakdolgozati témának három olyan, nagy méretű, vászonra áttett, rossz állapotú freskó tudományos feldolgozását kapta, amelyeket Pulszky Károly 1895-ben, Bresciában vásárolt az Országos Képtár számára, és származási helyükről, mesterükről és témájukról semmit nem lehetett tudni. Pontosabban, témájuk leírása ennyire szorítkozott: „Az uralkodó lobogót ad hadvezérének. A doge lobogót ad hadvezérének. A pápai zászló átadása.” A mindössze 22 esztendőes Pigler Andor kutatása eredményeként megállapította az uralkodó, a dózse és a pápa személyazonosságát, tisztázta, hogy a zászlókat átvevő zsoldosvezér Niccolo Orsini, Pitigliano és Nola grófja, a freskók eredeti helye pedig a gróf palotája a Bresciától 17 km-re fekvő Ghediben, amelyet már 1516-ban háborús károk értek. Ami a szerzőség kérdését illeti, Pigler még nem tudhatta, hogy az utóbbi évtizedek kutatása, egy szintén csak jóval a dolgozat megjelenése után ismertté vált dokumentum alapján végül a fiatal Romanino munkájának fogja ítélni, de amikor a freskókat a vicenzai Bartolomeo Montagna körében helyezte el, felfigyelt a mű giorgionista stíluskapcsolataira, és Romaninót is szóba hozta, mint akire a ghedi freskók hatást gyakoroltak. Vagyis Pigler e tárgyban is „jó helyen keresett”. Túlzás nélkül állítható tehát, hogy a még diák Pigler első nyomtatásban is megjelent tanulmányával olyan történelmi, ikonográfiai, latin és olasz nyelvi, forrásértelmező és stíluskritikai ismeretekről tett tanúbizonyságot, amely egy évtizedek óta a pályán lévő kutatónak is becsületére válna.¹

A folytatás az elkövetkező két évben nem kevésbé imponáló. A lehető legnehezebb műfajt választva megír két templom-monográfiát. Az első a pápai plébániatemplomról, a másodikat, még mindig mindössze 24 esztendősen, a győri Szent Ignác templomról.² Teszi ezt annak szellemében, amit 1955-ben, Garas Klára *Magyarországi festészet a 18. században* című kandidátusi értekezésnek opponenseként így fogalmaz meg: a 18. század „építészetet, szobrászatot és festészetet minden más korszaknál inkább feltétlen szerves egységben fogott össze, úgy annyira, hogy ennek a «Gesamtkunstwerk»-nek elemei között a határok sok esetben felismerhetetlenek, a szobrászat összenőtt az építészettel, s festészet és szobrászat is tartalmilag

¹ Pigler Andor: *Olasz freskóciklus a Szépművészeti Múzeumban*. Budapest, 1921. (A budapesti kir. m. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Gyűjteményének dolgozatai, 1.)

² Pigler Andor: *A pápai plébániatemplom és mennyezetképei*. Budapest, 1922.; (A budapesti kir. m. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Gyűjteményének dolgozatai, 2.); Uő.: *A győri Szent Ignác-templom és mennyezetképei*. Budapest, 1923. (A budapesti kir. m. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Gyűjteményének dolgozatai, 4.)

és formailag egymásba folyik.”³ A két templom-monográfia, a kutatás tárgyhöz alkalmazkodva, más témák tanulmányozására nézve is elutasítja a csak praktikus hasznos szakosodást. Egész további munkássága a bizonyíték rá: egyforma felkészültséggel és alaposággal írt rajzokról, szobrokról, freskókról, táblaképekről, ikonográfiai és ikonológiai kérdésekről, olvasta és értelmezte a forrásokat, legyenek azok bármely természetűek, mélyedt el a megrendelők és művészek viszonyában, tért ki a képzőművészet technikai aspektusainak tárgyalására, vagy kalandozott el a kultúrtörténet távolabbi tájaira.

Miután Pigler már legkorábbi munkáival is bizonyosságot adott határt nem ismerő kutatói kíváncsiságáról, kivételesen széles látóköréről, nagy hangsúllyal és szenvedélyes érveléssel irányította rá a figyelmet a tudományág egy általa különösen elhanyagoltnak ítélt területére. Marosi Ernő joggal vette be a *Magyar művészettörténet-írás programjai* című válogatásába⁴ *A barokk tárgyválasztás és formanyelv* címmel, 1929-ben megjelent tanulmányt, melynek legfőbb megállapítása szerint az újkori művészet ikonográfiája olyannyira elhanyagolt terület, hogy „itt még nemcsak a tartalmi eszmevilág egységes képének összeállítását nélkülözzük, hanem hiányzik számtalan részletproblémának, ma még rejtélyes ábrázolás egész tömegének megfejtése is. A tisztán művészi sajátosságok és a formai összefüggések vizsgálata, a wölfflinizmus – hogy úgy nevezzem – ezidőszere is annyira az előtérben áll, hogy a tárgyválasztások és a tematikus motívumok fejlődéstörténetének csak kevés művészettörténeti író szentel figyelmet, bár e belső motívumokból természetszerűleg éppoly fontos és bevilágító erővel bíró következtetések vonhatók valamely kor és nép művészi akarására nézve, mint a műalkotások formai tényezőiből. Egészen különös jelenség, hogy míg a középkorra nézve a kutatás már régen felismerte azt, hogy ez a kor sohasem vallotta a «l’art pour l’art» elvét, hanem formanyelve mindig egy mélyen az egész kor lelkiségébe lehorgonyzott eszmetartalom függvénye volt, addig az újkori képzőművészetekkel szemben még csak elvétve történtek kísérletek a tartalmi motívumok és a kifejezési eszközök nagy harmóniájának feltárására.”⁵ Ne álljon meg tehát az ikonográfiai-ikonológiai kutatás a középkornál és a reneszánsznál, hanem terjedjen ki a barokkra is, szorgalmazza Pigler, mégpedig nem csak a tények és adatok, hanem a vizsgált kor szemléletének, látásmódjának, sőt legfőképp épp annak tisztelete kedvéért. Ha a barokk két évszázada fontosnak tartotta a tárgyválasztást, akkor, mondatja Piglerrel a történelmi lelkiismeret, az utókornak nincs joga erről tudomást sem venni: „a XVI-XVIII. századi olasz művészeti írói Vasaritól Ridolfin át Malvasiáig vagy Baldinucciig és De Dominiciig a két tényezőnek mindég egyforma figyelmet szentelnek. A tartalmi motívumokról, az invenzionéről, éppoly mértékben szólnak, mint a művészeti alkotások formai sajátosságairól,

³ Pigler Andor opponensi véleménye. Kandidátusi vita Garas Klára: Magyarországi festészet a XVIII. században c. dolgozatáról. 1955. február 7. *Művészettörténeti Értesítő*, 4. 1955. 270.

⁴ *A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásaiból.* Szerk. és utószó: Marosi Ernő. Budapest, 1999. 189–201.

⁵ Pigler Andor: *A barokk tárgyválasztás és formanyelv.* *Magyar Művészet*, 5. 1929. 253.

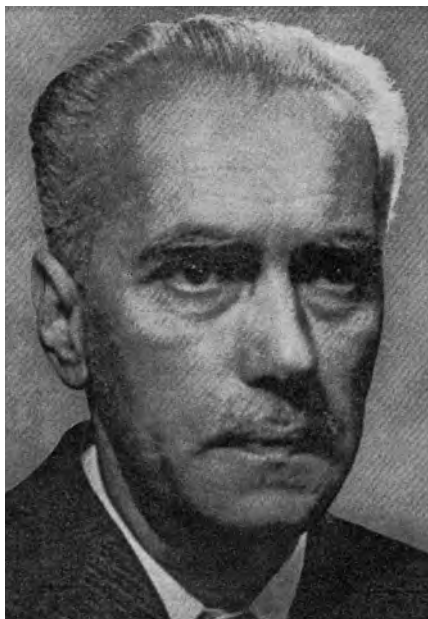
színezéséről vagy fény és árnyékhatairól. És lehetett-e másképpen, mikor e kor képzőművészete oly óriási ikonográfiai rendszert hömpölygetett magával, s mikor a művészek a régi tartalmi motívumok fáradhatatlan variálása mellett kiapadhatatlanul termelték az új és újabb típusokat?” Aztán mielőtt néhány konkrét példán demonstrálná az ikonográfiai ismeretek nélkülözhetetlenségét, így folytatja: „Az Ó és Újszövetség mellett a görög és latin klasszikusok majd mindegyike, de kivált Ovidius, az olasz költők közül elsősorban Boccaccio, Ariosto, Tasso és Guarini, a spanyolok közül Cervantes, a hollandusok közül Pieter Corneliszoon Hooft, mindezeknek az íróknak csaknem minden műve ontotta az ábrázolásra kínálkozó témák seregét. Ehhez járult az allegóriák, szimbolumok és personifikációk végtelen sora, melyeknek valóságos tárháza volt Cesare Ripa Iconológiája.”⁶

Pigler, mint *The Importance of Iconographical Exactitude* címmel 1939-ben a *The Art Bulletin*-ben közzétett tézisét újabb példaanyaggal illusztráló tanulmánya bizonyítja, tíz évvel később is időszerűnek tartja ugyanennek a követelménynek a megfogalmazását. „A 19. század materializmusának animozitását” kárhoztatja „a barokkal szemben, amely par excellence átszellemült és eksztatikus. A materializmusnak megfelelő jelenség, az impresszionizmus az a művészi irányzat, amely behozta a téma konzisztens elhanyagolását, hogy a technika és a stílus kérdéseire koncentráljon. A művészet kutatásában ez a formalista koncepció mutatkozik meg Giovanni Morelli morfológiai módszerében, amely egyoldalú alkalmazásában ugyanolyan életidegen módon tekint egy műalkotásra, mint egy mikroszkóp lencséje. A l’art pour l’art elvének titkos továbbélése magyarázza, hogy a modern művészet történései legtöbbször miért mutatnak olyan csekély érdeklődést a tematikus motívumok fejlődése és a témaválasztás iránt. Azonban egy korszak vagy nemzet témaválasztása ugyanannyi következtetésre ad lehetőséget, mint a formai jellemzők. Ha a középkori eszmék és a középkor művészete közötti kapcsolat oly világos, miért vannak csak szórványos kísérletek az újabb kori művészet témái és kifejezési eszközei közötti kapcsolat feltárására.” – teszi fel a kérdést a tanulmány szerzője.⁷ Szóval a barokk ikonográfia iránti közöny felelősei a materializmus, az impresszionizmus, a morellianus módszer és a l’art pour l’art szemlélete, de mintha Pigler nem önmagukban ítélné el ezeket a jelenségeket – nehezen tudom például elképzelni, hogy tévedhetetlen minőségérzékével hátat fordított volna Monet alkotásainak – csak bennük fedezte fel a barokk-kutatás egyoldalúságának, tévútra kerülésének előidéző tényezőit. A *Barockthemen* 1956-os első kiadásának előszava sorra veszi, hogy a témák pontos ismeretének milyen jelentősége lehet művek kronológiai elhelyezésében, nemzeti hovatartozásának kiderítésében, írott források helyes értelmezésében, vagy akár mestermeghatározásokban.⁸ Az 1973-ban nyomdából kikerült „második kiadás 5000 új adattal bővült, de így is sok a hiányosság” – jegyzi

⁶ Uo., 253., 258

⁷ Pigler, Andor: *The Importance of Iconographical Exactitude. The Art Bulletin*, 21. 1939. 228–237.

⁸ Pigler, Andor: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. 3 Bände. Budapest, 1956. 5–8.



1. Pigler Andor, 1955. © Szépművészeti Múzeum Könyvtára, Budapest

meg a legendásan szerény szerző, aki fel sem tűnteti világszerte használt kézikönyvében, melyek azok a művek, amelyek témáját elsőként ő azonosította.⁹

Pigler egymás után írta ma is olvasásra ajánlott, mintaszerű ikonográfiai tanulmányait. Soha nem éri be a szoros értelemben vett tényközléssel, minden írásában ablakot nyit távolabbi kitekintésre, az olvasó szellemi horizontjának tágítására. A *Solimena műhelyéből* című tanulmányában néhány sorban túljut két festmény igen ritka ótestamentumi témájának meghatározásán, hogy máris tovább lépjen a nápolyi mester összerakható-szétcszedhető kompozícióinak jellemzéséhez, és a műhelyreplikákra vonatkozó írott dokumentumok megbízhatóságának kérdésére. Bizony előfordul, közli a levéltári adatokat készpénznek vevőkkel, hogy replikák sajátkezüségéről hitelesebbet mond

a stíluskritika, mint az egykorú írott dokumentumok.¹⁰ Egy 16. századi vallási vonatkozású, szatirikus festmény a Szépművészeti Múzeumban arra ad alkalmat Piglernek, hogy a képi ábrázolásokkal, főleg sokszorosított grafikákkal is vívott, reformáció és katolicizmus között dülő vallásháború sűrűjébe vezesse az olvasót. A kiindulásként szolgáló festményt (szereplői olyan kottából énekelnek, amelyben a hangjegyeket ételek képe helyettesíti) ma Bosch utáni másolatnak vélik, de számomra máig meggyőzőbb Pigler Maerten van Cleve attribúciója. A festménynek mindenestre itt is vannak grafikai változatai, amelyeket könnyebben lehetett a propaganda szolgálatába állítani.¹¹

Briliáns tanulmány az „*Evagationes spiritus*” (Egy képmagyarázat és adatok az esztergomi Keresztény Múzeum festményeinek történetéhez). Egy 1430 körül készült délnémet fametszet adja Pigler kezébe a kulcsot az Esztergomban őrzött, mindkét oldalán festett oltárkép-tábla előoldali témájának tisztázásához: ez pedig „A szórakozottan imádkozó ember gondolatai.” A kép tartalmi elemzését Pigler nem csak azzal köríti, hogy bizonyítja, 1450 körüli osztrák, és nem, mint addig vélték,

⁹ Pigler, Andor: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts.* 2. erw. Aufl. I–III. Budapest, 1974. I.: 11–12.

¹⁰ Pigler Andor: *Solimena műhelyéből. Archaeologiai Értesítő*, 40. 1923/1926. 210–226.

¹¹ Pigler Andor: *Vallási vonatkozású, szatirikus festmény a Szépművészeti Múzeumban. Archaeologiai Értesítő*, 43. 1929. 193–201.

magyar munka, hanem a keresztény ikonográfia két kézikönyvének, Émile Mâle, illetve Karl Küstle munkájának tömör kritikai kommentárjával is, és hosszan foglalkozik Blasius Höfel bécsi gyűjteményének 1839. évi árverési katalógusával. Ebből a gyűjteményből ugyanis több mű is Ipolyi Arnoldhoz, majd a Keresztény Múzeumba került, és a katalógus proveniencia adatai alapján közülük jó néhánynak a magyarrá minősítése bizonyult tévesnek. Pigler ragaszkodása a tényekhez nem tűrhette, hogy osztrák festmények magyarként szerepeljenek a Keresztény Múzeum kiállításán és katalógusában.¹²

A Petrovics Elek emlékkönyvben megjelent *Valerius Maximus és az újkori képzőművészetek* című tanulmány a barokk világi ikonográfia és azon belül a nevezett római szerző Kr. u. 31-ben napvilágot látott *Factorum et dictorum libri*jére irányítja a figyelmet, mint a festők által sűrűn használt erkölcsi példázatgyűjteményre. „A végtelen távlatok után szomjazó XVII. század világi ikonográfiája itt találta meg azt az óriási forrásvidéket, amely Indiától Hispániáig terjedt, időben pedig visszanyúlt az ókor legrégebbi mondáinak világába”. A példázatok közül különösen népszerű volt a 17. században Cimon és Pero, az apját a börtönben saját tejével tápláló asszony története, a Caritas Romana. A népszerűség alapja pedig, mint Pigler megállapítja, a 16. században még „a tárgy etikai tartalma” volt, ám a 17. században már „az érzéki színezet” lett. Pigler más munkáiban is többször visszatér a barokk szemléletmód nagy paradoxonára, a legmateriálisabb és a legspirituálisabb jelenségek együttlétére. A Cimon és Pero ábrázolásokra vonatkoztatva: „Az öreg férfinak és leányának ebben az idegenszerű jelenetében a barokk szenzualizmus könnyűszerrel megtalálta azt a tartalmi fűszert, melyről igen sokszor egyházi művészetében sem tudott lemondani.” Hogyan is fordítsuk le ezt az „idegenszerű” jelzőt? Csak nem tessék-lássék leplezett perverzitásnak? Pigler mindenesetre, és nem csak itt, szinte ösztönösen idegenkedik az általánosításoktól, mindig tovább lép az egyéni, az egyedi irányába: „Minden művész egyéni temperamentumától függött, vajjon a tárgy etikai tartalmát, vagy érzéki színezetét kívánta-e hangsúlyozni.” – állapítja meg, és a téma egyes feldolgozásairól is nem csak a stíluskörök, nemzeti sajátságok, hanem az egyéni vonások messzemenő figyelembevételével szól. Joggal általánosít viszont, amikor a téma kedveltségének végét a klasszicizmus eljövételével hozza összefüggésbe: „A klasszicisztikus mértéktartás, a hatáskereső megválasztásában tanúsított nagy önfegyelem szükségképpen nem tűrhette a tárgyban rejlő szertelenséget, s ezért a XVIII. század harmadik negyedében a képzőművészetek már alig vesznek tudomást a mondáról, azontúl pedig mintha egészen elfeledték volna. Tanulságos példája annak, hogy a tárgyválasztás mily szorosan a korszellem alakulásától függ: egyik a másikkal nem kerülhet tartós ellentétbe.”¹³ A „korszellem” és más hasonló bajosan definiálható fogalmak meglehetősen gyakorisággal fordulnak elő

¹² Pigler Andor: „Evagationes spiritus” (Egy képmagyarázat és adatok az esztergomi Keresztény Múzeum festményeinek történetéhez). *Archaeologiai Értesítő*, 46. 1932/1933. (1934) 121–136.

¹³ Pigler Andor: *Valerius Maximus és az újkori képzőművészetek* / Valère Maxime et l’iconographie des temps modernes. *Petrovics Elek emlékkönyv*. Budapest, 1934. 87–108., 213–216.

Pigler szövegeiben. Vagyis nem jut el a végső okok magyarázatához, felmutatásához. A kérdés költői: tudunk bárkiről, aki valaha is eljutott?

Pigler szinte mohó, csapongó figyelmét hol egyik, hol másik tárgy vonzza magához, de amikor tanulmányírásra kerül sor, világosan, fegyelmezetten fogalmazza meg gondolatait. Két Frans Hals portrénk közül az egyiknek a modellje feltűnően hasonlít Rembrandt Jan Asselijn festőt ábrázoló rézkarcának modelljéhez.¹⁴ Csak indokolhatatlanul túlzott óvatosságból lehet úgy tenni, mintha ez a hasonlóság nem is léteznék. *Szent Rókus-képecskék a velencei Settecentóból*: „Művészeti tömegcikk egyike fajtájával van dolgunk, ugyanannak az egyszerű képtartalomnak egyelőre beláthatatlan sok variációjával.” Ami a rendeltetésüket illeti: „Az egyik legnagyobb velencei jótékony egyesületnek, a Scuola grande di San Rocconak tagjai, mint egyesületi jelvényeket függeszthették e kis festményeket lakásuk falára”.¹⁵ Milyen ikonográfus az, aki nem teszi próbára magát Bosch vagy Giorgione legalább egy-egy művének értelmezési kísérletével? Pigler egyik kísérletét sem követte szakmai közmegegyezés, de tagadhatatlan, hogy mind a Bosch *Vándorára* (Rotterdam), mind a Giorgione *Három filozófusára* (Bécs) vonatkozó feltevését megfontolásra érdemes képi analógiákkal és szöveg-idézetekkel támasztotta alá.¹⁶

A *Két apoteózis a XVII. századból* egy egyenesen mulattató kuriózumot mutat be, egy olyan bécsi metszetet I. Lipót császár apoteózisával, amely „végsőfokon Charles Lebrunnek a Szépművészeti Múzeumban őrzött, 1675–1680 körül készült olajvázlatára megy vissza.” Ez a metszetelőkészítő olajvázlat pedig nem mást magasztal, mint Habsburg Lipót legnagyobb ellenfelét, XIV. Lajos francia királyt. Tanulmánya végén Pigler nem mulaszt el utalni Francesco Susini firenzei szobrásznak azokra a lovat lovasával ábrázoló kisbronzaira, amelyeken a lovas fejét megrendelői kívánságra cserélni lehetett.¹⁷

Pigler jobbnál jobb ikonográfiai tanulmányai között is talán a legismertebb, és igazi gyöngyszem *A festett légy mint talizmán*. Tizenkilenc, részben vallásos tárgyú képet, részben portrét gyűjtött össze, melyek közül az első 1446-ban, az utolsó 1515-ben készült. A festmények egyetlen közös vonása, hogy trompe l'oeil motívumként mindegyiken megjelenik egy légy. Pigler egy 1574-ben Kölnben megjelent, mágikus praktikákkal foglalkozó könyvre hivatkozva cáfolhatatlanul bizonyítja annak az ókortól a középkorra öröklődött hiedelemnek a létezését, miszerint gemmákon ábrázolt vagy bronzból készített legyek távol tudják tartani a sohasem szívesen látott

¹⁴ Pigler, Andor: Le portrait de Jan Asselyn par Frans Hals / Jan Asselyn képmása Frans Halstól. *BMHB*, 2. 1948. 26–29., 60–61.

¹⁵ Pigler, Andor: Des petits tableaux du Settecento vénitien représentant St. Roch / Szent Rókus-képecskék a velencei Settecentóból. *BMHB*, 3. 1949. 27–29., 48–49.

¹⁶ Pigler, Andor: Intorno ai „Tre filosofi” di Giorgione. *Bollettino d'Arte*, 39. 1936. 345–349. (Ábrahám asztrológiára tanítja az egyiptomiakat); Uő.: Astrology and Jerome Bosch. *The Burlington Magazine*, 92. 1950. 132–136. (Saturnus bolygó gyermeke)

¹⁷ Pigler, Andor: Deux apothéoses du XVIIe siècle / Két apoteózis a XVII. századból. *BMHB*, 7. 1955. 49–53., 92–94.

rovarokat. A festett legyek tehát azért kerültek a lajstromba vett festményekre, hogy igazi legyek ne piszkíthassák be azokat.¹⁸ Nem mondja ki Pigler, de magunktól rájövünk: ne fogjon senki az ikonográfia művelésébe, aki nem képes örömet lelteni századokkal ezelőtt latinul írt, madárlátta szövegek olvasásában.

A portré műfajának történetéhez három jelentős adalék a jelmezes csoportportrékról, a halott-képmásokról szóló tanulmány, valamint a *Megjegyzések németalföldi képmásokhoz* című írás.¹⁹ Ezek tanúsága szerint Piglert egyrészt vonzzák a nem szokványos, a fejlődéstörténeti előzményekből korántsem egyenesen következő jelenségek, másrészt éppen az olyan konvenciók, amelyeket az utókor már annyira magától értetődőnek tekint, hogy vizsgálat tárgyává sem teszi. Az utóbbira példa az akár egy térben, akár párdarabot alkotó két képen ábrázolt házaspárok képmása: egészen a bibliáig visszanyúló szokásjoggal magyarázhatóan, az esetek döntő többségében a férj helye a heraldikai jobboldalon, a nőé a baloldalon van. Ennek a ténynek a tudomásulvétele még olyan gyakorlati kérdésben is a művészettörténet segítségére lehet, mint egy női vagy férfigoré párdarabjának megtalálása.²⁰ Ami a bibliai vagy mitológiai jelmezbe öltöztetett portrémodelleket illeti, Pigler figyelmét legfőképp az kelti fel, hogy a polgári Hollandiában ez a fajta szerepjátás mennyire erőltetett, kevésbé természetes, nem egyszer egyenesen komikus, és mégis meglehetősen gyakori. Nagyon is tovább gondolásra érdemes következtetésre jut: „Annak a korántsem elszigetelt jelenségnek vagyunk tehát itt tanúi, amikor a divat erősebben jut érvényre, mint a specifikusan művészi szempontok.”²¹ A jelmezes csoportportrék között Jan de Bray egy művét, a *Megjegyzésekben* a Szépművészeti Múzeum Jacob Gerritsz. Cuyp öt gyermeket szabadban ábrázoló nagyméretű képét tárgyalva talál halottat az élők között, mint szuggesztív kifejezését a családi együvé tartozásnak. A budapesti Jordaens portréjáról szólva viszont a beleérző értelmezésben odáig megy el, ameddig egy következetes pozitívista biztosan nem merészkedne: „A megfáradt embert valami egészen szokatlan nagyvonalúsággal főleg azáltal jellemezte oly megragadó módon a művész, hogy a fej előtt szűkösebb teret hagyott, mint a fej mögött. Ennek a körülménynek szimbolikus jelentését önkéntelenül úgy értelmezi a szemlélő, hogy a testben-lélekben megtört férfi kifelé tart az életből.”²²

A *Portraying the Dead* című tanulmány három évszázad európai halott-portréit analizálja a kultúrtörténeti, tipológiai és minőségi szempontok egyidejű érvényesítésével. A nemzetközi összefüggéseket a korábbi szakirodalommal ellentétben

¹⁸ Pigler, Andor: La mouche peinte: un talisman / A festett légy, mint talizmán. *BMHB*, 24. 1964. 47–64., 125–131.

¹⁹ Pigler, Andor: Gruppenbildnisse mit historisch verkleideten Figuren und ein Hauptwerk des Joannes van Noordt. *Acta Historiae Artium*, 2. 1955. 169–188.; Uő.: Portraying the Dead. Painzing – Graphic Art. *Acta Historiae Artium*, 4. 1956. 1–75.; Uő.: Notices sur quelques portraits néerlandais / Megjegyzések németalföldi képmásokhoz. *BMHB*, 21. 1962. 55–74., 132–140.

²⁰ Pigler 1962 i. m. 132., 136–137.

²¹ Pigler 1955. i. m. 173

²² Pigler 1962. i. m. 137.

nagyon is szem előtt tartó külön fejezet szól az észak és nyugat-magyarországi ravatalképekről. A provinciális szemlélet elleni harc, amely Pigler egész életművén végigvonul, itt is markánsan megjelenik.²³

Pigler megjelenésével, viselkedésével, zárkózott, puritán magatartásával környezetében a pedáns szobatudós képzetét keltette, amit csak tovább erősített napi használatban lévő két kézikönyvének, a *Régi Képtár katalógusának* és a *Barockthemennek* alig felfogható mennyiségű gyűjtőmunkára, kolostori szorgalomra valló karaktere. A tanulmányokat olvasva azonban ez a kép az olthatatlan tudáshozomj támasztotta kóborörszton, a humorérzék és az ironikus látásmód személyiségjegyeivel gazdagodik. Iróniájára már eddig is láttunk példát, és még másutt is fogunk rá utalni, de kézzel foghatóan jelenik meg többek közt a *Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst* című tanulmányában. Mint mindig, a tények iránti legteljesebb tisztelettel, de egyben szeretetteljes csipkelődéssel beszél azokról a 17–18. századi allegorikus ábrázolásokról, amelyeken az akadémiák művészei nagyúri mecénások oltalmáért esdekelnek a céhbeli irigykedő és tudatlanságról árulkodó támadásaival szemben. A történet dramaturgiai csúcspontján az derül ki, hogy a felvilágosodás képviselői, a várakozásokkal ellentétben, ugyanúgy, csak más okokból az akadémiák ellen fordulnak, mint a céhek. A legnagyobbak művészi teljesítménye, mint Pigler számára magától értetődő, a legkevésbé intézményi háttérüktől függ.²⁴

Szinte tapintható a felfedezés öröme, amikor a csupán P.A. monogrammal szignált Bulletin-cikket olvassuk arról, hogy a múzeum könyvtárának különösen nagy kincse Giovanni Battista Armenini 1587-ben *De veri precetti della pittura* címmel megjelent könyve, mert címlapján az egykori tulajdonos, a Velázquezt is méltató Don Francisco de Quevedo y Villegas spanyol író. sajátkezű aláírását olvashatjuk.²⁵ Pigler – ne legyen kétségünk – Armeninit és a reneszánsz és barokk sok más művészeti írójának munkáit csakúgy olvasta, mint spanyol nyelven spanyol szépirodalmat. Egy másik *Bulletin*-cikk, *Az Esterházy Képtár látogatói 1849–1865*. üdítő kiruccanás a befogadástörténet területére. A vendégkönyvből megtudhatjuk, a bécsi Kaunitz-palotában elhelyezett képtárat a mondott években egyáltalán nem csak főrangúak látogatták, hanem pedagógusok, iparosok, munkások, építészek, műgyűjtők, muzsikások, írók, tudósok, politikusok is. Egyik kommentárjában, párhuzamot látva saját jelenével, megjegyzi: „A művészek soraiból kikerült látogatók legtöbbször fiatal korában járt az Esterházy képtárban. Az idősebb nemzedék tagjai, a beérkezettek csak kivételesen tartották szükségesnek a képtár, illetve múzeumlátogatást”.²⁶

²³ Pigler 1956. i. m. 1–75

²⁴ Pigler, Andor: *Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst*. Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien. *Acta Historiae Artium*, 1. 1954. 215–235.

²⁵ Pigler, Andor: Un volume de la bibliothèque de Quevedo / Quevedo könyvtárából. *BMHB*, 15. 1959. 34–38., 85–87.

²⁶ Pigler, Andor: Les visiteurs de la Galerie Esterházy. 1849–1865 / Az Esterházy-képtár látogatói. 1849–1865. *BMHB*, 28. 1966. 101–110., 164–174.



Balról jobbra: Pataky Dénes, Garas Klára, Nádasdi Heincz Katalin, Aggházy Mária, Kákay-Szabó György, Pigler Andor, fehér köpenyben Devich Sándor, jobbán Domán Andrea (?), jobb szélén Jeszenszky Sándor (?), s cigarettázva Dobrovits Aladár, 1946.

Nem lévén teoretikus alkat, Pigler, miközben a stíluskritikát legalább olyan intenzitással művelte, mint az ikonográfia-ikonológia tudományát, átfogóan a stílusok kialakulásának, fejlődésének a kérdéseivel nem foglalkozott. Általánosságban nem, de a barokk vonatkozásában, különösen pályája korai szakaszában, világosan megfogalmazta gondolatait mind a barokk genezisével, mind a korszak lezárulásával kapcsolatban. A stílus szellemtörténeti háttérét tekintve a jezsuitizmust fogadta el *első mozgató*nak. A jezsuita művészet fogalmán „a barokk művészetnek, mint az emberfölötti méretekre fokozott akarat művészetének leghatározottabb formáját értjük”.²⁷ Akár úgy is fogalmazhatunk, hogy Loyolai Szent Ignác *Exercitia spiritualiájára* hivatkozva, a *Kunstwollen* helyébe a *Wollen* fogalmát helyezte. Szent Ignác számára ugyanis „az akaratelhatározás a lelki élet koronája. Az életnek feltétlen akarása s a jelenvaló létnek oly szenvedélyes, rajongó szeretete, mely az emberfeletti szférákat is e színes és kápráztató létezés körébe vonja. Ez a barokk szellem sarkalatos elve.”²⁸ – vallja nem minden pátoz nélkül a 24 esztendő tudós a barokk pátozszáról. Ami aztán a barokk végét és a klasszicizmus kezdetét illeti, Pigler Wilhelm Worringgerrel és Hugo Schmerberrel

²⁷ Pigler 1923. i. m. 3.

²⁸ Uo., 16.

vállal gondolati közösséget: „Mélyrelátó szemek azt is észrevették, hogy a barokk szellem haldoklásával párhuzamosan [...] egy igen súlyos jelentőségű és szomorú jelenség mutatkozik. Lassanként, de feltartóztathatatlanul, megszűnik a művészet magátólértetődő jellege, „szociológiai és kulturális lehorgonyozottsága”, elidegeníthetetlen lényegének szerves beágyazottsága a XIX. század többi kultúrkincse közé. Többé az idők alkatának nem szükségszerű és őszinte megnyilvánulási formája, csak többé-kevésbé esetleges járuléka. És ez maradt mindmáig és talán ma leginkább az: csupán függelék.”²⁹ Igazi ifjúkori hév érződik a barokkal együtt szinte az egész művészet elsíratásában, ami, Pigler életművének folytatását látva, múltó láznak bizonyult.

Az egyediben az általános megmutatásánál maradva, viszonylag gyakran találkozunk olyan mondatokkal Pigler szövegeiben, amelyek a nemzeti jelleg iránti érdeklődéséről tanúskodnak. A következő idézetekben a kiemelések tőlem valók. 1926-ban Martino Altomontéről írja: „A XVII. századi római iskola két legfőbb jellemzője, a heroikus szellem komolysága és a szónokias grandiózitás keresése, nála elveszti meggyőző erejét s az *osztrák néplélek alapsajátságaihoz* idomulva, enyhébb és derűsebb felfogásmódba megy át.”³⁰ 1931-ben Fragonard egy amúgy rendhagyó művéről olvassuk: „Fragonard művészi ösztöne és a *francia nemzeti stílus sajátosságai, a világosság és a báj*, fontos módosítást vittek a kompozíció egészébe, eliminálva minden nem lényeges részletet.”³¹ Az 1933-ban megjelent Donner monográfia egy mondata: „Míg az olasz, spanyol és német barokk szobrászatban a szenvedélyek tüze, a belső mozgalmasság leveti magáról az elviselhetetlen nyűgnek érzett szerkezeti törvényszerűségeket, addig a *francia barokk kimértebb, józanabb lélekalkata* a szobrászatban is mindenek előtt a formai szépségeszmény megvalósítására törekszik, általában a lelki tartalom rovására.”³² Egy kiragadott részlet a magyar esszéirodalom remekei közé sorolható Bogdány Jakab monográfiából (1941): „*az angol volt a tizenhetedik század legigényesebb, egyben azonban legtehetségtelenebb népe*; mindig a mohón elfogadó, élvező és gyűjtő, sohasem a feltaláló és adó fél.”³³ Szintén 1941-ben fogalmazódott meg a magyarországi barokk művészetről szóló esszének ez a mondata: „Végül ami a tartalmi sajátságokat illeti, a *magyarság lelki világát jellemző férfias tartózkodás, szemérmesség és józanság* a hazai barokk művészettől távoltartotta a színpadiasság határán járó, túlságosan magára mutató pátozt, az érzéki hatások keresését és az érthetlenségig bonyolult témákat.”³⁴ Vagy

²⁹ Pigler 1922. i. m. 4-5.; Wilhelm Worringer: *Künstlerische Zeitfragen*. München, 1921. 12.; Hugo Schmerber: *Prager Baukunst um 1780*. Strassburg, 1913. 2.

³⁰ Pigler Andor: XVIII. századi osztrák festők rajzai a Szépművészeti Múzeumban. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 4. 1924/1926 (1927). 175.

³¹ Pigler, Andor: Fragonard et l'art Napolitain. *Gazette des Beaux-Arts*, 5. 1931. 196.

³² Pigler Andor: *Georg Raphael Donner élete és művészete*. Budapest, 1933. 10.

³³ Pigler Andor: *Bogdány Jakab (1660-1724)*. Budapest, 1941. 9. [továbbiakban: Pigler 1941a.]

³⁴ Pigler Andor: A barokk művészet. *Magyar művelődéstörténet*. Szerk. Domanovszky Sándor. IV. *Barokk és felvilágosodás*. Budapest, 1941. 520. [továbbiakban: Pigler 1941b.]

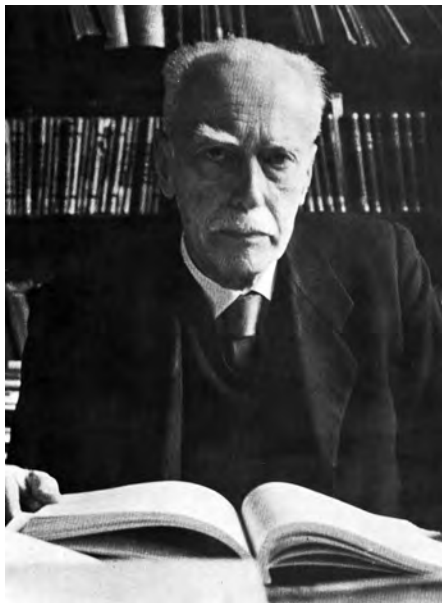
ugyanott Maulbertschról: „A XVIII. században nincs még egy olyan festő, akinek munkásságában az északi népek transzcendens érzésvilága oly salaktalanul nyilvánulna meg, mint az ő tökéletesen átszellemített művészetében.”³⁵ Mindehhez csak annyit kívánok hozzáfűzni, hogy bár a regionális stílusjegyek és a helyileg tovább öröklődő kulturális hagyományok tanulmányozása, amelyet a nemzetállamok kialakulásának és megerősödésének korában nemzetkarakterológiának neveztek, a bölcsészettudomány rendkívül ingoványos területe, tények, evidenciák bizonyítják jelentőségét. A rendkívül bonyolult kérdéskör boncolgatásának sokat ártott a nacionalizmus megannyi, finoman szólva, túlkapása. Hogy Pigler e tárgyban mennyire nem szorul mentegetésre, azt a nacionalizmus vadhajtásai iránti nem egyszer megnyilvánuló ellenérzése is világossá teszi. A már idézett Bogdány Jakab monográfiában például ezt írja a barokk művészet külföldi mesterek uralta angliai színtéréről: „A jelenkori nacionalizmus elveinek téves visszavetítése lenne, ha azt várnók, hogy ez a tény a leginkább érdekelt körökből megütközést vagy számottevő ellenállást váltott volna ki.”³⁶ A magyarországi Barokk művészetről szóló esszéjében is lényegében ugyanerről beszél: „Ausztriát akkoriban valósággal elárasztották az olasz művészek, míg a német fejedelemségek olaszokon kívül nagy számban hívtak területükre francia mestereket is, hogy azok a francia ízlés terjesztői legyenek; természetesen tehát, hogy a XVIII. századi Magyarországon senki sem féltette a magyar ízlés önállóságát az örökös tartományokból beáramló idegen mesterektől.”³⁷ Aztán, ahogy változtak az idők, és mi változtunk bennük, immár nemcsak a nacionalizmussal, hanem a materializmus vulgarizált változatával szemben is félreérthetetlenül távolságot tartott. Ennek egyik dokumentuma a Garas Klára *Magyarországi festészet a XVIII. században* c. kandidátusi értekezésének 1955. február 7-én tartott vitáján felolvasott opponensi véleménye. Pigler méltatja, hogy ez a dolgozat „magyarországi viszonylatban elsőként alkalmazza a történelmi materializmus módszereit a tárgyalt időszakra” és hogy így az értekezés „a szerző ideológiai fejlődésének igen számottevő mértékéről tanúskodik.” Nem sokkal lejjebb azonban már kifogásolja, hogy Garas Klára a 18. század második harmadában, Troger, Sambach, Kracker és Maulbertsch freskóin a felvilágosult abszolutizmus hatását és az „államraison szabta követelmények” érvényesülését fedezi fel. Pigler ennek nyomát sem látja, így helyénvalónak gondolja arra figyelmeztetni, „hogy a társadalmi valóság tükrözése a művészetben sokszor igen bonyolult úton-módon megy végbe.” Ugyanígy, többek közt azt is szükségesnek tartja a dolgozat egy másik részét bírálva megjegyezni, hogy a klasszicizmus, csupán azért mert a polgársághoz kötődik, nem feltétlenül hozza magával a realizmus előre törését.³⁸ Pigler antidogmatikus szemlélete egy, a műemlékvédelemmel kapcsolatos megnyilatkozásában is tetten érhető. 1941-ben egyenesen indulatosan szól a historizmusnak a barokkot a gótikával szemben diszkrimináló,

³⁵ Uo., 554.

³⁶ Pigler 1941a. i. m. 7.

³⁷ Pigler 1941b. i. m. 529.

³⁸ Pigler 1955. i. m. 271–272.



3. Pigler Andor, 1979. © Szépművészeti Múzeum Könyvtára, Budapest

káros purizmusáról: „A gótikának és barokknak sokszor hangoztatott, mélyenfekvő kapcsolatait, szellemi rokonságát semmi sem világíthatja meg jobban, mint az, hogy a két korszak alkotásai harmonikusan megférnek egymás mellett, amire egyik legszebb példánk a soproni bencés-templom belseje. Csak a XIX. század rideg materializmusa ütközött meg a stílus-egységnek ezen a képzelt „hiányán” és végzetes elvakultságában nem átalította egyebek között például a pozsonyi dómból kiirtani a pompás, gazdag barokk oltárokat, Georg Raphael Donner örökbecsű szoborműveivel egyetemben!”³⁹

Mint már utaltam rá, Pigler csak azt kifogásolta, ha a művészettörténet a tartalmi szempontot mellőzve egyedül a formai jellemzőket vizsgálja, de a stíluskritikai módszert csöppet sem

becsülte le, sőt a legmagasabb szinten gyakorolta. Ezzel összhangban ismerte el az igazán jelentős művészek formanyelvének egyediségét, egyszerűségét. „kétségtelen, hogy nagy mesterek életművében a külső hatások mindég elenyésző jelentőségűek s alkotásaik lényegét, a zárt egyéniséget nem érintik” – állapítja meg, történetesen Paul Troger-ről szólva, de általános érvénnyel.⁴⁰ Az egyéni karakterisztikumok meghatározásában nélkülözhetetlen eszközként és a felületes analógiák elhárítására használja az összehasonlítást. Így például, Trogernél maradva, szemben azokkal, akik stílusát szívesen állítják párhuzamba Tiepolóéval, leszögezi, hogy az osztrák mester „nem osztja Tiepolóval a végtelenben feloldódás misztikus örömét s míg a velencei mester művei alig megfoghatóbbak, mint az öröm percében felszakadó sóhaj, Troger teremtő képzeletének minden szála a földi világból indul ki s e testiséget juttatja diadalmas megdicsőülésre.”⁴¹ Pigler műleírásai ihletettek, emelkedettek, irodalmi igényűek, egyben – nincs ebben semmi paradoxon – pontosak és érzékletesek is. Fogalmazásának tisztasága, nyelvhasználatának egyszerre természetes és cizellált volta mindenkor példaértékű. Mestere volt az értekező prózának. Sokatmondó, hogy Donner monográfiájában, a szobrász stílusának klasszicizmust megelőlegező vonásairól szólva, Pigler alkalmat kerít rá, hogy csodálattal adózzon Winckelmann leghíresebb

³⁹ Pigler 1941b. i. m. 534.

⁴⁰ Pigler 1923. i. m. 41.

⁴¹ Uo., 1923. 41.

mondatának, mint a megfogalmazás mesterművének: „Az „edle Einfalt und stille Grösse” tétele, láthatatlan jelige gyanánt, már ott lebegett a nagy szobrász munkássága felett; csak a csodálatosan találó szóbaöntés származik Winckelmanntól.”⁴²

A befogadói érzékenység felsőfokán szól már 1922-ben Maulbertsch pápai freskóiról: „Ami az egész freskóműnek [...] egységes jelleget ad, az a rendkívül gazdag és sokszerű kolorit, mely az ellentéteket kerülő megvilágítottságban szelíden ömlik szét. Mint mezei virágokból kötött csokor, oly változatos s mintha porszemnyi finom harmatcseppek hűvös-ezüstös leple borulna rá, oly szerény ez a végtelen gazdagság; kimarad belőle minden kiáltó árnyalat.”⁴³ Majd egy évvel később Troger győri mennyezetképeiről: „Míg a harmincas években freskóin a nehéz, főleg rőt árnyalatok uralkodnak, s rikítóbb foltok is gyakoriak, érett korában halvány ezüstszürke tónust von mennyezetképeire s csak ritkán és ilyenkor is mindég kompozicionális számítással fejleszti egy-egy színét a forrás hevére. Annál feledhetlenebbek! Különben a megtört, hamvas, ínycsín finomságú színeknek, fehérén villanó fények és irizáló árnyékoknak pazar festője.”⁴⁴ Maulbertschnek a bécsi Barokkmúzeumban őrzött Szent Narcissus képéről szólva, Pigler egy mű kifejezőerejét méltatja nem kevesebb szemléletességgel: „A festmény végítéleti hangulatában egy gomolyag vakító fény és izzó szín a kozmikus erők feltartóztatatlanságával tör a magasba s ebből a roppant intenzitással világító tömegből csak az extatikus hévvel feltekintő fej és a széttárt karok sugároznak szét.”⁴⁵ A műalkotások minden, így technikai tulajdonságaira is kiterjed figyelme. Annak a Georg Raphael Donnernek a monográfiájában, akit a szerző a 18. század minden más szobrásza fölé helyez, megvilágító erejű mondatokat olvasunk az ólomból készült szobrok esztétikai sajátosságairól: „Az ólom puhasága és nagy fajsúlya tiltja a messze kiágazó formákat, s minthogy a bronzal ellentétben sokkal egyenletesebben issza fel a fényt, összefogott, lágyabb, festőibb formaadást enged meg. Ehhez járul egy igen fontos hatástényezője: enyhe, damasztos fényű felületének előkelő, tartózkodó jellege.”⁴⁶ Számtalanszor meggyőződhattünk Pigler beleérző képességéről, ízlésének nyitottságáról, így meglepő, amikor nagy néha intoleránsnak, valamely kánon őrzőjének mutatkozik. Néhány 17. századi firenzei festőről írva, jut el egyszer csak egy ilyen határvonalhoz: „Bár Furini igen jelentékeny mesterségbeli készséggel rendelkezik, s főleg rajztudása megvesztegető, hitelét és tekintélyét mégis nagyban rontja az a körülmény, hogy lélekalkatának ernyedtségét sokszor olyan eszközökkel igyekszik palástolni, melyek messze kívülesnek a tulajdonképpeni művészi hatástényezőknél minden időkben elfogadott határain.”⁴⁷ Vajon mik lehetnek ezek a minden időkben

⁴² Pigler 1933. i. m. 1933. 14.

⁴³ Pigler 1922. i. m. 25.

⁴⁴ Pigler 1923. i. m. 41.

⁴⁵ Pigler 1927. i. m. 192–194.

⁴⁶ Pigler 1933. i. m. 10–11.

⁴⁷ Pigler Andor: Firenzei képek a tizenhetedik századból. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 9. 1937/1939 (1940). 174.

elfogadott határok? – kérdezzük, és sajnáljuk ilyenkor különösen, hogy vajmi keveset tudunk Pigler viszonyáról saját korának művészetéhez. Amúgy, nem győzzük hangsúlyozni, érdeklődése számtalan irányba kiterjedt. Sok más mellett arra is, milyen jelentősége van egy mű eredeti rendeltetésének, elhelyezésének. Bogdány Jakabról írt monográfiájából idézünk: „Ajtók és kandallók fölé voltak beillesztve ezek a képek [...] s ha nem oda, úgy ebédlő- és fogadótermek falának sötétre pácolt faburkolatába. Többnyire magas elhelyezésük és elsősorban díszítő rendeltetésük mind a csendéletképek, mind az állatképek esetében sommázó formakezelést és erőteljes színezést kívánt. Ha múzeumi elhelyezésüknél, – amely közeli szemlélet tehát ellenkezik a művész szándékával! – a mai néző a mintázásban helyenként darabosságot és a színkezelésben nyerseséget állapít meg, úgy legalább is megfontolást érdemel, vajjon e jelenségeket nem kell-e inkább a képek rendeltetésével helyesen számoló művészi ökonómia jelei gyanánt méltatni?”⁴⁸ A stíluskritikának természetesen szerves része a minőség kritikája. Pigler szeretettel ír Bogdány Jakabról, de elfogultság nélkül. Ha a mester madarakat ábrázoló képei között vannak kevésbé sikerültek is, akkor e tényen nincs mit szépíteni: „A művész tőle telhetően igyekezett a mozgalmasság, nyüzsgés benyomását kelteni a szemlélőben; sajnos, madarai mégis sokszor úgy hatnak, mint a kitömött természetrajzi preparátumok.”⁴⁹

Stíluskritikai érzékenységét és óriási anyagismeretét Pigler számos, korábban ismeretlen szerzőségű mű mesterének meghatározásában is sikerrel kamatoztatta. Attribúciói közül legalább néhány ehelyütt sem maradhat említetlenül. A középítáliei hatásoknak velencei munkáiban is teret engedő, friuli származású Pordenone négy evangelistája és két szentje, mint a Szépművészeti Múzeum Évkönyveinek negyedik kötetében megjelent tanulmányból megtudjuk, 17. századi források tanúsága szerint eredetileg a velencei Scuola di San Francesco földszinti helyiségének mennyezetét díszítették, és még a Pyrker gyűjteményben is Pordenone munkáiként szerepeltek.⁵⁰ 1936-ban magyar és német folyóirat közölte Piglernek azt a felfedezését, hogy a budapesti múzeumba került egyik freskótöredék a regensburgi Bischofshof Császárfürdőjének dekorációjához tartozott, és a dunai iskola vezető mesterének, Albrecht Altdorfernek a kezétől származik.⁵¹ A velencei Settecento festészetét is alaposan ismerő tudós 1947-ben tisztázta, hogy a Károlyi gyűjteményből letétként a Szépművészeti Múzeumba került (ma már sajnos onnan elkerült) két, hatalmas méretű, ókori történeti tárgyú festmény nem Giambattista Tiepolo, hanem Francesco Fontebasso alkotása.⁵² Pigler lelt rá egyszersmind a Régi Képtár legkorábbi velencei

⁴⁸ Pigler 1941a. i. m. 19.

⁴⁹ Uo., 21.

⁵⁰ Pigler, Andor: Giovanni Antonio da Pordenone ismeretlen festményei. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 6. 1929/1930 (1931). 118–128., 262–263.

⁵¹ Pigler, Andor: Ein Bruchstück der Regensburger Wandmalereien Albrecht Altdorfers. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 57. 1936. 254–255.

⁵² Pigler, Andor: Quelques oeuvres inconnues de Francesco Fontebasso / Francesco Fontebasso ismeretlen művei. *BMHB*, I. 1947. 14–17., 31–32.



4. Pigler Andor a Magyar Népköztársaság Zászlórendje kitüntetés átvételekor a Parlamentben, 1984. október 1-én. © Szépművészeti Múzeum Könyvtára, Budapest

festményére is, egy Madonnát gyermekével ábrázoló oltárképtöredékre is, és helyezte el, máig érvényesen Paolo da Venezia közvetlen hatókörében. Korábban, vagyis 1954-ig, 17. századi magyarországi festő munkájaként határozta meg a leltári lajstrom.⁵³ Az *Acta Historiae Artium* első, 1953-as száma közölte Pigler azonnali nemzetközi visszhangot kiváltó tanulmányát Lorenzo Lotto *Az alvó Apollo, a szétszéledő múzsák és az elröppenő Hírnev* témájú képéről. Az olasz reneszánsz egyik legeredetibb géniusának egy sosem látott témájú képe került elő – érthető a nemzetközi figyelem. „16. századi holland festő” – ennyit tudott addig szerzőjéről a leltárkönyv, miközben tökéletesebben dokumentált műről álmodni sem lehet: leírása háromszor szerepel Lotto saját számadáskönyvében. Csak hát a cáfolhatatlan attribúció megfogalmazásához előzményként egy, a tudásával a szerencsének elébe menő aranyásós kellett.⁵⁴ Szent Mihály legyőzi a lázadó angyalokat, ezt a témát ábrázolja egy, Zichy Jenő hagyatékából előbb a Főváros, majd a Szépművészeti Múzeum tulajdonába került 17. századi olasz kép. Legalábbis ezzel az igencsak tág értelmű meghatározással vétetett a festmény leltárba, mígnem Pigler előbb felismerte rajta a bolognai Giuseppe Maria Crespi minden létező stílusjegyét, majd, aligha taláalomra kézbe vette Giampietro Zampetti, *Storia dell'Accademia Clementina* című, 1739-ben publikált könyvét, hogy abban megtalálja a képre pontosan ráillő leírást.⁵⁵ Ugyanilyen magabiztossággal mutat rá Sebastiano Ricci hagyatékai leltárában a velencei Settecento első mesterének az Esterházy gyűjteményből eladott, elkallódott, majd újbóli felbukkanása után 1958-ban megvásárolt *Venus a szatírral* kompozíciója leírására.⁵⁶

Több tucat további mester meghatározás fűződik Pigler nevéhez, de ezek felsorolása helyett hadd zárjam írásomat A PIGLER-rel. Aki bármennyi ideig is a Régi Képtár munkatársa volt, ma is megannyiszor mondja vagy hallja a mondatot: „megnézem a Piglerben”. Vagyis utána nézek egy adatnak a Régi Képtár Pigler írta katalógusában, amely először 1937-ben, másodszer – természetesen javítva, bővítve – 1954-ben, utoljára pedig 1967-ben jelent meg.⁵⁷ Nélkülözhetetlen kézikönyv – szól a közhely. Legalább öt fős munkacsoport egyetlen kutató által példásan elvégzett munkája – így a főhajtó csodálat. Ez utóbbi jegyében, egy hatalmas életmű felettébb vázlatos áttekintése után, megengedem magamnak a kéretlen éremosztás gesztusát: szememben minden művészettörténész-muzeológus fölé, aki a Szépművészeti Múzeum falai között élte le munkás életét, mindmáig Pigler Andor alakja magasodik.

⁵³ Pigler, Andor: Le tableau vénitien le plus ancien au Musée Hongrois des Beaux-Arts / A Régi Képtár legkorábbi velencei festménye. *BMHB*, 4. 1954. 28–31., 81–82.

⁵⁴ Pigler, Andor: A New Picture by Lorenzo Lotto „The Sleeping Apollo”. *Acta Historiae Artium*, 1. 1953. 165–168.

⁵⁵ Pigler, Andor: La Chute des Anges rebelles par Giuseppe Maria Crespi. *Gazette des Beaux-Arts*, 56. 1960. 349–352.

⁵⁶ Pigler, Andor: Un tableau provenant de la succession de Sebastiano Ricci / Egy kép Sebastiano Ricci hagyatékából. *BMHB*, 20. 1962. 71–73., 112–113.

⁵⁷ Pigler Andor: Országos Szépművészeti Múzeum. A Régi Képtár katalógusa. Budapest, 1937.; Uő.:

PIGLER ANDOR PÁLYAKÉPE

Pigler Andor (Budapest, 1899. július 29. – Budapest, 1992. október 1.) művészettörténész. Édesapja: Pigler Lipót (1874–1903) kereskedelemügyi minisztériumi segéd-fogalmazó; édesanyja: Baumann Anna (1876–1948). A Fasori Evangélikus Gimnáziumban érettségizett 1917-ben. A PPTE-en kezdetben jogot, majd művészettörténetet tanult s 1922-ben Pasteiner Gyula és Hekler Antal tanítványaként szerzett bölcsészdoktori oklevelet, 1920-ban Hekler Antal címzetes tanársegéde lett. 1925–1926-ban a Római Magyar Intézetben, 1930–1931-ben Franciaországban folytatott ösztöndíjjal kutatásokat. 1922-től a Szépművészeti Múzeum muzeológusa, 1935-től a Régi Képtár vezetője, 1956-tól 1963. december 31.-ei nyugdíjba vonulásáig a Szépművészeti Múzeum főigazgatója. 1957–1958-ban, a magyar műtárgyak nagyobb részének kiköltözése után, újjárendezte a Régi Képtár állandó kiállítását. 1929 és 1951 között magántanárként a PPTE/ELTE oktatott. 1952-ben kandidátusi fokozatot kapott. 1964-ben addigi munkásságára és azon belül is legfőképp az 1956-ban megjelent *Barockthemenre* hivatkozva kérte, hogy ítéljék meg számára a művészettörténet-tudomány doktora fokozatot, ezt azonban az MTA Tudományos Minősítő Bizottsága elutasította.⁵⁸ Kitüntetések: A Magyar Népköztársaság Érdemérem arany fokozata, 1952; Kossuth-díj, 1955; Ipolyi Arnold-érem, 1959; Munka Érdemrend, 1959; Munka Érdemrend arany fokozata, 1979; Magyar Népköztársaság babérkoszorúval ékesített Zászlórendje, 1984; Széchenyi-díj, 1990; Herder-díj, 1991.

BIBLIOGRÁFIA

Hámori Katalin: Biographie. Publications d'Andor Pigler *BMHB*, 36. 1993. 8–13.; Török Gyöngyi: Bibliographie Andor Pigler. *Acta Historiae Artium*, 36. 1993. 5–9.

PIGLER ANDOR FONTOSABB ÍRÁSAI

Olasz freskóciklus a Szépművészeti Múzeumban. Budapest, 1921. (A budapesti kir. m. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Gyűjteményének dolgozatai, 1.); *A pápai plébániatemplom és mennyezetképei*. Budapest, 1922. (A budapesti kir. m. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Gyűjteményének dolgozatai, 2.); Pigler Andor. *A győri Szent Ignác-templom és mennyezetképei*. Budapest, 1923. (A budapesti kir. m. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Gyűjteményének dolgozatai, 4.); Neue Beiträge zu Georg Raphael Donner. I. Die Madonna der Krönungskirche in Budapest. *Belvedere*, 5. 1924. 133–139.; Guido Reni két rajza a Szépművészeti Múzeumban. *Az Országos Magyar*

Országos Szépművészeti Múzeum. A Régi Képtár katalógusa. I–II. Budapest, 1954.; Uő.: *Museum der Bildenden Künste Szépművészeti Múzeum. Katalog der Galerie Alter Meister*. I–II. Budapest, 1967.

⁵⁸ Marosi Ernő: Az interdiszciplinaritás a művészettörténetben. *BUKSZ*, 2, 1990, 1. 90.

Szépművészeti Múzeum Évkönyvei, 3. 1921/1923. (1924). 46–50., 125–126.; Solimena műhelyéből. *Archaeologiai Értesítő*, 40. 1923/1926. 210–226.; Jegyzetek az osztrák klasszicizáló későbarokk szobrászathoz. *Archaeologiai Értesítő*, 41. 1927. 170–182., 326–329.; Az osztrák barokkfestők műveihez. *Az Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve*, 2. 1923/1926. (1927). 268–276., 394–395.; XVIII. századi osztrák festők rajzai a Szépművészeti Múzeumban. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyveim*, 4. 1924/1926. (1927). 174–195., 227–230.; Vallási vonatkozású, szatirikus festmény a Szépművészeti Múzeumban. *Archaeologiai Értesítő*, 43. 1929. 193–201., 370–371.; A barokk tárgyválasztás és formanyelv. *Magyar Művésze*, 5. 1929. 253–264.; Pacecco de Rosa művészetéhez. *Archaeologiai Értesítő*, 45. 1931. 148–167., 331–336.; Fragonard et l'art Napolitain. *Gazette des Beaux-Arts*, 5. 1931. 192–198.; Giovanni Antonio da Pordenone ismeretlen festményei. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 1929/1930. (1931) 118–128., 262–263.; Giovanni Battista Pittoni Szent Erzsébet-vázlata. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 6. 1929/1930. (1931) 207–213., 270–271.; Ein Ferraresisches Bildnis. *Pantheon*, 8. 1931. 484–486.; La Vierge aux épis. *Gazette des Beaux-Arts*, 8. 1932. 129–136.; Georg Raphael Donner élete és művészete. Budapest, 1933.; „Evagationes spiritus” (Egy képmagyarázat és adatok az esztergomi Keresztény Múzeum festményeinek történetéhez). *Archaeologiai Értesítő*, 46. 1932/1933. (1934). 121–136., 207–208.; Valerius Maximus és az újkori képzőművészetek. *Petrovics Elek emlékkönyv*. Budapest, 1934. 87–108., 213–216.; Zur Bildniskunst von Luca Longhi. *Pantheon*, 15. 1935. 120–124.; Intorno ai „Tre filosofi” di Giorgione. *Bollettino d'Arte*, 29. 1936. 345–349.; Ein Bruchstück der Regensburger Wandmalereien Albrecht Altdorfers. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 57. 1936. 254–255.; Ein Frühwerk des Lucas van Leyden. *Oud Holland*, 53. 1936. 182–186.; *Országos Magyar Szépművészeti Múzeum. A Régi Képtár katalógusa*. Budapest, 1937.; Sokrates in der Kunst der Neuzeit. *Die Antike. Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassischen Altertums*, 14. 1938. 281–294.; The Importance of Iconographical Exactitude. *The Art Bulletin*, 21. 1939. 228–237.; Un tableau attribué à Claude Vignon. *Gazette des Beaux-Arts*, 21. 1939. 319–322.; Firenzei képek a tizenhetedik századból. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 9. 1937/1939. (1940). 171–184.; A barokk művészet. *Magyar művelődéstörténet*. Szerk. Domanovszky Sándor. IV. *Barokk és felvilágosodás*. Budapest, 1941. 517–564.; *Bogdány Jakab (1660–1724)*. Budapest, 1941. (Magyar művészeti írások); Quelques oeuvres inconnues de Francesco Fontebasso / Francesco Fontebasso ismeretlen művei. *BMHB*, 1. 1947. 14–17., 31–32.; Le portrait de Jan Asselyn par Frans Hals / Jan Asselyn képmása Frans Halstól. *BMHB*, 2. 1948. 26–29., 60–61.; Une scène de légende de W. Heimbach. *Kunsthistorische Mededelingen von het Rijksbureau voor Kunst-historische Documentatie*, 3. 1948. 8–11.; Notice sur Dirck de Quade van Ravesteyn. *Oud Holland*, 63. 1948. 74–77.; Reminiscenze trecentesche a Firenze nell'ultimo quarto del sec. XV. *Annuario dell'Istituto Ungherese di Storia dell'Arte di Firenze*, 1. 1947. (1948) 81–87.; Des petits tableaux du Settecento vénitien représentant St. Roch / Szent Rókus-képcskek a velencei Settecentóból. *BMHB*, 3. 1949. 27–29.,

48-49.; Jan van Eyck magyar kapcsolata. *Magyar Művészet*, 16. 1949. 45-54.; Astrology and Jerome Bosch. *The Burlington Magazine*, 92. 1950. 132-136.; Zur Auswirkung der niederländischen Stillebenmalerei. *Maandblad voor Beeldende Kunsten*, 26. 1950. 244-246.; Das Problem der Budapester Kreuztragung. *Phoebus*, 3. 1950/1951. 12-24.; Juan de Borgoña női arcképe az esztergomi múzeumban. *Művészettörténeti Értesítő*, 1. 1952. 41-43.; A New Picture by Lorenzo Lotto „The Sleeping Apollo”. *Acta Historiae Artium*, 1. 1953. 165-168.; Országos Magyar Szépművészeti Múzeum. *A Régi Képtár katalógusa*. I-II. Budapest, 1954.; Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst. (Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien). *Acta Historiae Artium*, 2. 1954. 215-235.; Le tableau vénitien le plus ancien au Musée Hongrois des Beaux-Arts / A Régi Képtár legkorábbi velencei festménye. *BMHB*, 4. 1954. 28-31., 81-82.; A pártfogolt művészet. Ikonográfiai adatok a képzőművészeti akadémiák történetéhez. *Művészettörténeti Értesítő*, 3. 1954. 3-19.; Gruppenbildnisse mit historisch verkleideten Figuren und ein Hauptwerk des Joannes van Noordt. *Acta Historiae Artium*, 2. 1954/1955. 169-188.; Deux apothéoses du XVIIe siècle / Két Apotheozis a XVII. századból. *BMHB*, 7. 1955. 49-53., 92-94.; Pigler Andor opponensi véleménye. Kandidátusi vita Garas Klára: Magyarországi festészet a XVIII. században c. dolgozatáról. [1955. február 7.] *Művészettörténeti Értesítő*, 4. 1955. 270-273.; *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. I-II. Budapest, 1956.; Portraying the Dead. Painting - Graphic Art. *Acta Historiae Artium*, 4. 1956. 1-75; Contribution à l'oeuvre de Spillenberger / Spillenberger művészetéhez. *BMHB*, 13. 1958. 48-52., 130-131.; Un volume de la bibliothèque de Quevedo / Quevedo könyvtárából. *BMHB*, 15. 1959. 34-38., 85-87.; Un gruppo di dipinti di Francesco Fontebasso a Budapest. *Arte Veneta*, 13/15. 1959/1960. 155-161.; Utilisation répétée de cartons de fresques / Freskókartonok ismételt felhasználása. *BMHB*, 17. 1960. 9-21. 113-116.; La chute des Anges rebelles par Giuseppe Maria Crespi. *Gazette des Beaux-Arts*, 56. 1960. 349-352.; L'élément nordique dans l'art de Lorenzo Lotto / Az északi elem Lorenzo Lotto művészetében. *BMHB*, 19. 1961. 33-42., 113-118.; Un tableau provenant de la succession de Sebastiano Ricci / Egy kép Sebastiano Ricci hagyatékából. *BMHB*, 20. 1962. 71-73., 112-113.; Notices sur quelques portraits néerlandais / Megjegyzések németalföldi képmásokhoz. *BMHB*, 21. 1962. 55-74., 132-140.; Pigler Andor opponensi véleménye. Vayer Lajos „Masolino és a római reneszánsz kezdetei” (A San Clemente bazilika freskóciklusai című doktori értekezésének vitája, 1961. június 30-án a Magyar Tudományos Akadémián. *Művészettörténeti Értesítő*, 11. 1962. 66-70.; Garas Klára „Franz Anton Maulbertsch” című doktori értekezésének vitája, 1961. október 13-án a Magyar Tudományos Akadémián. Pigler Andor opponensi véleménye. *Művészettörténeti Értesítő*, 11. 1962. 197-199.; Zum Werk des Frederick van Valckenborch. *Oud Holland*, 77. 1962. 127-129.; La mouche peinte: un talisman / A festett légy mint talizmán. *BMHB*, 24. 1964. 47-64., 125-131.; Les visiteurs de la Galerie Esterházy. 1849-1865 / Az Esterházy-képtár látogatói. 1849-1865. *MHBH*, 28. 1966. 101-110., 164-174.; *Museum der Bildenden Künste - Szépművészeti*

Múzeum. *Katalog der Galerie Alter Meister*. Budapest, 1967.; *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. 2. erw. Aufl. I–III. Budapest, 1974.

PIGLER ANDORRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Mojzer Miklós: Pigler Andor köszöntése. *Ars Hungarica*, 7. 1979. 259–268.; André Pigler a quatre-vingts ans. En hommage à André Pigler ancien Directeur Général du Musée des Beaux-Arts à l'occasion de son 80e anniversaire ses collègues et amis / A Szépművészeti Múzeum kutatói köszöntik a 80 éves Pigler Andort a múzeum ny. főigazgatóját. *BMHB*, 53. 1979. 2–3.; Sza [Szilágyi András]: Ma kísérik utolsó útjára Pigler Andort. *Magyar Nemzet*, 1992. október 8. 10.; Bogyay, Thomas von: Andor Pigler (29. Juli 1899 – 1. Oktober 1992) *Ungarn-Jahrbuch*, 20. 1992 (1993) 198–299.; Kovács Éva: Pigler Andor halálára (1899–1992). *Ars Hungarica*, 21. 1993. 3–4.; Mojzer Miklós: In memoriam Andor Pigler (1899–1992) / Pigler Andor emlékezete (1899–1992). *BMHB*, 78. 1993. 3–7. 95–98.; Szigethi Ágnes: In memoriam Pigler Andor 1899–1992. *Művészettörténeti Értesítő*, 42. 1993. 62–64.; Szigethi Ágnes: Hetvenegy év a Szépművészeti Múzeumban. Pigler Andor munkássága. *Új Művészet*, 10, 1999, 12. 42–44.; Végh János: Az ikonográfia helyzete Magyarországon az ötvenes évben. *Ars Hungarica*, 29. 2001. 267–280.; Mojzer Miklós: Pigler Andor (1899–1992). *Frakkok* II. 407–420. – MMA.: 703–705. (Szigethi Ágnes); *ÚMÉL* V. 347–348.; *RÚL* XV.: 757–758.