Marosi Ernő, az MTA alelnöke, 2005. Fotó: Makky György.

Markója Csilla

„CSAK EGY MAROSIHOZ FŰZÖTT LÁBJEGYZET”

Az *Enigma* jelen számával 70. születésnapja alkalmából a ma élő legnagyobb magyar művészettörténészt, Marosi Ernőt köszöntjük.

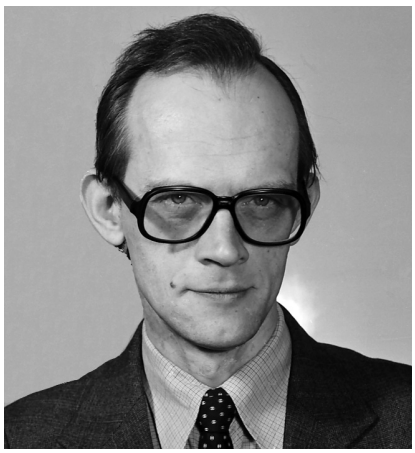
Az, hogy ezt a mondatot gond nélkül le lehetett írni, sokat elárul laudációnk alanyáról. És hivatása jelenlegi létmódjáról is, hiszen Marosi Ernő neve elválaszthatatlan a diszciplínáétól, melyet művel. Igaza lehet Rényi Andrásnak, a művészettörténet tanszék vezetőjének, amikor azt mondja, hogy Marosi, éppúgy, mint Henszlmann, vagy egy későbbi kor gyermekeként a nem is művészettörténész Fülep, az alapító atyák közé tartozik. Hogy a nagy, karizmatikus egyéniségek működéséhez köthető művészettörténet-írás bizonyos szempontból még mindig a megalapítás, a Gründerzeit korszakában van. És hogy ez a korszak nálunk éppen most ér véget.

Amikor a születésnapost egyszer azzal piszkáltam, hogy miért nincsenek a szó szoros értelmében vett tanítványai, olyanok, akik méltó módon folytathatnák a munkát, amit elkezdett, veséig ható tekintetét rám emelve azt mondta: már hogyne lennének. Maga például a tanítványom. Ezt boldogan érteném szó szerint. Ám valójában mindannyian a tanítványai vagyunk valamilyen módon. Negyven éves tanári pályája során művészettörténész-generációkat nevelt fel. Nem véletlenül szólítja őt évődve – már aki megteheti – Főtanárúrnak. Marosi Főtanárúr. Első a tanárok között, és csak remélni tudjuk, hogy nem az utolsó.

Amikor hírét vettem, hogy készül a középkorkutatók emlékkönyve, melyben a legnevesebb hazai és külföldi szerzők, pályatársai és bizony tanítványai köszöntik őt tanulmányaikkal, arra gondoltam, a tudománytörténész előtt is illene tisztelegnünk. Marosi az én szememben a magyar művészettörténet-írás első igazi historiográfusa, habár tudományunk történetéről szerzett szerteágazó ismereteit monográfia helyett csupán publikációinak jelentős sora őrzi.[1] Tudománytörténeti megnyilvánulásai minden esetben olyannyira esszenciálisak, hogy egy kollégámmal – akivel az utóbbi években megkíséreltünk néhány publikációt letenni az asztalra a nagy elődökről, Pasteinerről, Gerevichről, Heklerről, Fülepről, Zádor Annáról – egy védésen kétségbeesetten összenéztünk, és akkor hangzott el köztünk a címben idézett mondat. Hiszen minden, amit csinálunk, csupán egy Marosi-féle tudománytörténethez írt lábjegyzet. Annak, amit ő összefoglalt, a kibontása. Szétszálazása. Igazolása történeti anyagon. Újratárgyalása.

És ez abból fakadó kényszerűség, hogy amit Marosi a tudományunk történetéről tud, ami az önismeret folytonosságát biztosíthatná, csak diszkontinuus sűrítmények-

1 Ezek nagy részét Bardoly István a szám végén található bibliográfiába foglalta.



Marosi Ernő 1981-ben.

ben áll rendelkezésünkre. Nem pótolhatta generációk hiányos tudását. Az, hogy előbbre tart mindannyiunknál, főképpen azt jelenti, hogy ő olyannyira összefüggésekben, szintézisekben látja már a dolgokat, hogy amire jutott, annak legtöbbször csak a végeredményeit közölheti. Mindez természetesen nem, vagy nem egészen így vonatkozik medievista tevékenységére: kutatói pályaíve rekonstrukciója a napokban lesz hozzáférhető a párhuzamosan megjelenő emlékkönyvben.

A hagyomány a személyes emlékezet vonalán is megszakadni látszik. Ő szinte még mindenkit ismert, Fülep Lajostól Németh Lajosig. Mi viszont egyre kevesebbeket ismerünk. És ez nem a neves pályatársak lekicsinylése, hanem része annak a belátásnak, hogy egyfelől a specializáció, másfelől az ennek csak látszólag ellentmondó interdiszciplinaritás kortárs igénye nem kedvez annak az univerzális horizontú embertípusnak, aki a klasszikus műveltség romjain is képes volt még valami átfogó, áttekintő, összegző szemléletre. Nekünk, ahogy mondani szokás, még minden vicc új. Neki, gondolom, már sok mindenen nevetni sincs kedve.

Marosi Ernő a művészettörténettel, vagy a művészettörténész feladatával kapcsolatos hitvallásai (mert ha összefüggő programbeszéd nem is, de efféle hitvallásokból összeállítható követelményrendszer markánsan megjelenik életművében), látszólag szemben állnak a gyakorlatban olykor merev, már-már konzervatívan a pozitivista alapokat, a tudomány önrendelkezési jogát és függetlenségét védő megnyilvánulásaival. Utóbbiak természetéről is egyre több mindent sejteni vélek, szükségességüket, értelmüket egyre világosabban látom. Mégis, éppen ezért kell felhívni a figyelmet Marosi konzekvens elméleti nyitottságára, arra, hogy éppen tudománytörténeti kérdéseket tárgyaló írásaiban mennyire messzire megy el az alapvetések relativizálásában. Nem szabad soha szem elől téveszteni, hogy a tudománytörténet, bármennyire idegesítően távoli, idegen is legyen ez a kifejezés, nem más, mint a tudomány, a tudományt csináló emberek önreflexiója. Nem más, mint annak újra és újra a közösség elé bocsátott értékelése, amit akár egyénileg, akár tudományos közösségeinkben *művelünk*. A művészettörténet tudománya pedig, hasonlatosan a többi humántudományhoz, közvetlenül létezésünk gyökeréhez nyúl, ott faggat ki minket, de azoknál talán (a szó szoros értelmében) *látványosabban* teszi mindezt. Hiszen önismeretünknek ön- és világ*kép*einkben megjelenő formáival foglalkozik, még akkor is, ha a mai értelemben vett művészetről gyűjtőfogalomként csupán Winckelmann óta beszélhetünk.

Hiszen a katedrális sem más, mint emberek közösségének Istenhez *nyúló* önképe. Szándékosan választottam ezt az elemi, érzéki szót. Azok ugyanis, akik mindenféle

Marosi Ernő Bogyay Tamással beszélget, 1994.

társadalmi hasznosságokról, profitokról hangzatos szavakat szólnak és a töprengések és kutatások olyan szabad és kitüntetett helyeit veszélyeztetik, mint az akadémiai intézetek, vagy nem becsülnek meg eléggé, réteglapnak gúnyolnak szakmai fórumokat, nem veszik észre, hogy a művészetek gyakorlata az ember egyetlen lehetősége arra, hogy játszva ismerje meg önmagát, és hogy ebben épp a játék az az elem, ami nem csupán a társadalmilag hasznos lelkiismeretig visz el bennünket, hanem *addig és valamivel tovább* – márpedig ez a *tovább* az, amiért még élni érdemes.

És bár erről nem beszélünk nyíltan, de mindenki tudja, hogy ez így van. Mindenki, aki megvesz egy ilyen lapot, vagy aki sorban áll egy múzeumnál, de az is, aki a lakását műtárgyakkal díszíti, vagy halálos izgalom önti el egy jó vers vagy regény olvastán.

Ami miatt a művészettörténet fiatal tudományának még mindig talán túlságos komolysággal, ahogy Marosi írja valahol, „tudálékossággal", a pozitivizmus vértezetében kell bemutatnia magát, az abból fakad, hogy a játékra, a művészetre ebben a világban luxusként gondolunk. Olyan szabadidős tevékenységként vagy fény-

űzésként, aminek a legfőbb értékmérője a pénz, megjelenési helye a múzeum mint nemzeti széf, vagy a műtárgypiac mint az egyes emberek jövendő trezorja. Hogy közös műemlékkincsünk, Marosi szép szavával a *„fogyatékos emlék”*, teljességgel kiszolgáltatódott egyfelől egyéni bírvágyunknak, másfelől ezt a fogyatékot erőszakkal kiegészíteni akaró ideológiai hozzáköltéseknek, konfabulációknak. És ezt a vágyfantáziát, mint nem egyszer a múltban, már megint „nemzetinek” nevezzük, identitásunk gyógyulni nem akaró sérülései, sebei folytán.

Holott még mindig azért állítunk műveket, mert a közösség előtt dramatizálni, reprezentálni, bemutatni szeretnénk a kapcsolatainkat, amelyek a világhoz fűznek. Ahhoz az univerzumként felfogott természethez, melytől a saját tudatunk részben elszigetelt minket. A saját alapjainkhoz, melyektől elválasztódtunk. És műemlékeinkben hajdani ezirányú törekvéseinket kellene tiszteljük, ekként kellene megőriznünk őket, nem csupán a magunk, hanem jövendőbeli közösségeink számára.

A művészettörténetnek és a műemlékvédelemnek egy ilyen egyetemes felfogásában nyilvánvalóvá válik, hogy a műtárgy és értelmezése elválaszthatatlan egymástól. Marosi tudja ezt a legjobban, hiszen nálam jóval szabatosabban meg is fogalmazta: „Modern művészettörténet-írásról a magyarázati elv megszületése előtt nem beszélhetünk, s ez együtt jár a szemlélő és magyarázó álláspontjának tudatosságával, azaz ezzel együtt a többféle álláspont lehetőségének elismerésével. Ebben az értelemben a modern művészettörténet-írás nem annyira obligát módszerről, mint a művel szemben elfoglalt adekvát álláspontok sokféleségéről beszél.”[2] Később még nyíltabban így mondja: „Elérkezett-e valaha is a művészettörténet a »normál tudomány« állapotába? A művészettörténeti interpretáció alapvetően a művészettörténet tudományként való megszerveződése és intézményesülése előtti hagyományban gyökerezik. Másként fogalmazva: a művészettörténet-írás gyakorlatában nem következett be olyan – kuhni értelemben vett – paradigmaváltás, amely megszüntette volna a műértő szemléletmódjának érvényét.”[3]

Amikor a magyar szak elém táruló rettenetes sivataga után bemenekültem Németh Lajos szobájába és haladéktalanul felvételemet kértem művészettörténetre, éppen a normál tudomány aszketikus önkorlátozása vonzott, az, amit összefoglalóan tudományos ethosznak nevezünk. A Radnótiból jöttem, egy olyan gimnáziumból, melyben az összművészeti tevékenység, a másság iránti nem is annyira tolerancia, mint inkább egyenesen szükséglet, sőt vágy, a folyton pontosítást igénylő önkifejezés magától értetődő, a tanárok által inkább támogatott, mint gátolt viselkedésformák voltak. Fogalmunk sem volt róla, mi a művészet. Úgy csináltunk mindent, ahogy levegőt vesz az ember.

---

[2] Marosi Ernő: A tudományosság modelljei a művészettörténet-írásban. *Művészet mint kutatás. A Magyar Képzőművészeti Egyetem, a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet és a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány szervezésében 2006. november 24-én tartott tudományos konferencia előadásai.* Szerk. Kürti Emese. Budapest, 2007. 6.

[3] Uo., 7.

Az ifjú Marosi Ernő és a művészettörténet tárgya. Makky György montázsa.

Az érettségi banketten a fél osztály berúgott. Azt hiszem, mindannyian kétségbe voltunk esve. Néhány sivár hónap múlva ott álltam, magyar szakos egyéni levelezőként, immár teljesen egyedül, az ígéret kapujában. A Radnóti a német–magyar szakra megkísérelt felvételimnél inkább hátránynak bizonyult. Hetekig ődöngtem az üres folyosókon. A foglalkozásokon ismeretlen arcok. Szakmányba gyártottam a cetliket egy Zrínyi-szemináriumon, ki tudja, milyen céllal gyűjtögetve ki mára feledésbe merült magyar szavakat. Az egyik előadáson megcsapott a marxista esztétika korlátoltsága. A másikon az úgymond ellenzéki sznobéria, a kiválasztottak gőgje. A nyelvész-órák nagy részén középszerű, stréber hivatalnokok ágáltak a pulpituson. Irodalommal nemigen találkoztam, néhány zengő, de legalább adekvát pátosszal előadott reformkori órát kivéve. De az első évben még ennyi sem történt. Minden porcikámmal erre vártam, erre készültem, és nem történt semmi. Napokat töltöttem az OSZK akkor még meglévő félemeleti bordó foteljeibe süppedve, vadul dohányozva, valamely régi magyar irodalmi szemelvényeket tartalmazó olvasókönyvvel az ölemben, miközben a fejemben irtózva kergették egymást az értelmezések korrumpálhatóságára figyelmeztető gondolatok. Akkor tanultam meg ezt a szót, hogy *konfabuláció*. A művészetcsinálás, a művészetértelmezés evidenciájának és törékeny gráciájának egy csapásra vége lett. Éreztem, hogy valamilyen kontrollra, korlátozásra, egy tudomány egzaktságának, valamiféle szüzességének védelmére szorulok. Úgy döntöttem, hogy a művészettörténet lesz a menedékem.

Németh Lajos jóindulatú előzékenységgel, kicsit félrebillentett fejjel hallgatta a mondókámat. Puha, párnás kezével lassan visszacsúsztatta a borítékba a képeslapokat, melyek a műtárgy-meghatározás felvételi feladatát voltak hivatva pótolni. Az első hármat szerencsémre felismertem, aztán talán már ő nem ragaszkodott a formalitás utolsó maradványához sem. Jövendő évfolyamtársaim évekig jártak előkészítőkre, volt, akit csak harmadjára vettek fel. Második szak felvételéhez csak egy úgynevezett belső felvételi beszélgetésen kellett részt venni. A művészettörténet akkor az egyik legkeményebb próbatétel volt az egyetemen. Amikor beléptem az első órámra, a tanszék egyik kicsi termébe, jóleső sötétség fogadott. Egy szikár, tudósforma férfi, impozáns tar koponyával, pápaszemét feledtető, lenyűgöző hidegkék tekintettel, mélyről jövő eleganciával viselve bokáját verdeső nadrágját, diákat vetített, és azokat halk, mégis valahogy recsegő hangon valami számomra

idegen nyelven kommentálta. Minden porcikájából a szellem arisztokratizmusa áradt. A diavetítés gyermekkoromra emlékeztetett. A gyerekkor csodájára, bensőségességére, ahogy apánk mellé befészkeltük magunkat, és vártuk a falon felvillanó mágikus képeket. *A két bors ökröcske. Állatóvoda az őserdőben.* Éreztem, hogy itt jó helyen leszek. Leültem egy székre és ellazultam. Egy ideig fel sem tűnt, hogy nem értek egy szót sem.

Marosi Ernő mindig rengeteg diát vetített. Pályája során gyakran hárult rá a feladat, hogy a szakmát idegen befolyásoktól megvédje: a védekezés egyetlen módja volt a tényekhez és a kutatások hangsúlyosan történeti szempontjához való ragaszkodás, hiszen a tények önmagukban kevéssé tudnak ellenállni az értelmezési szükségleteknek. Magyarországon a szellemtörténet legalább annyira csapdának bizonyult, mint a stíluskritika. Trianon nem csupán a nemzeti önérzeten és a területi integritáson ütött gyógyíthatatlan sebet, hanem megfosztott minket a műemlékeinkben és műkincseinkben tükröződő múltunk jelentős részétől is. A már ebben az értelemben is fogyatékos emlék szükségszerűen vezetett az értelmezések valamiféle debilitásához. Vakfoltok támadtak, pokoli fantomfájdalmak a csonkolások helyein, és szorgos kezek protézisek gyártásába kezdtek. A háború előtt nagyra nőtt művészettörténész nemzedék legjobbjai külső és belső száműzetésekbe kényszerültek. A szakma honi terepén maradók pedig hamarosan szemben találták magukat a „gyógyítókkal". Sokszor igen jóindulatú, igen művelt, rendes emberekkel. Egy Hekler Antallal, a kiváló klasszika-archeológussal, aki miközben németbarát publicisztikájában Hitlert éltette, a zsidó származású Zádor Annából csodálatos művészettörténészt nevelt. Vagy egy olyan sármőrrel, mint amilyen az életvidám, segítőkész, hedonista Gerevich Tibor lehetett, műemlékvédelmünk egyik legnagyobb alakja, aki a német veszélyt felismerve inkább Mussolini mellett tette le voksát, és emígy megerősítést nyert olasz vonzalmainak engedve gátlástalanul írta át a magyar művészet történetét, amit csak lehetett, a déli gyökerekre visszavezetve. Ennek az értelmezői korszaknak Fülep Lajos, Marosi egyik tanítómestere vetett véget, sajnos csak átmenetileg, mert máris egy új, erőszakos ideológiai elvárással kellett szembenézni. A tanítvány írta Fülepről: „Egy szerencsés pillanatban valamely történelmi igazságszolgáltatás logikájából általa jutott szóhoz és kezdett hatni a magyar művészettörténet-írásban az a generáció, amely a század első két évtizedében valóban az egyetemes művészettörténet-írás élvonalának szintjére emelte a magyar művészettörténeti gondolkodást."[4] Arról, hogy e fellélegzésnyi cezúra után mi következett, világosan árulkodik, hogy 1975-ben Marosi még mindig aktuálisnak (azaz végre nem hajtottnak) tartotta az 1950-es fülepi programot. Egy nagyon erős megszorítással, ami megint csak világosan jelzi, Marosi ezekben az átideologizált években nagyfokú autonómiáról bizonyságot téve, meddig jutott az értelmezés szerepének felismerésében és elemzésében: „Ebben az

[4] Marosi Ernő: Fülep Lajos és „A magyar művészettörténelem föladata". [1975] *Fülep Lajos emlékkönyv. Cikkek, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról.* Vál., szerk., a jegyzeteket és a bibliográfiát összeállította: Tímár Árpád. Budapest, 1985. 242.

Marosi Ernő az apja karján. Ilyen volt...

értelemben éppenséggel félreértés lenne egyszer s mindenkorra szánt döntéssel kielégíteni a Fülep által így megfogalmazott követelményt: »ha tudjuk, hogy mi a mienk, akkor fogjuk mi magunk is igazán megbecsülni tudni«. Mert hiszen az, amit a magunkénak, az egyetemes művészettörténetből a mi részünkre vállalhatunk, nem lehet statikus, változhatatlan és mozdulatlan tömeg. Nem készíthető el örök érvénnyel a fülepi értelemben vett magyar művészettörténetnek sem a leltára, sem a topográfiája, mivel változók és történetiek a nép vagy nemzet fogalmai is."[5]

Harminc évvel később Marosi még nyersebben fogalmaz: „A művészettörténet számára általában a nemzeti jelleg – és konkrétan a magyarság nem a műalkotás elsőrendű meghatározója, hanem a róla szóló beszédnek egyik lehetséges, másodlagos szempontja."[6]

Ehhez az állításhoz az érvrendszer készen volt már korábban is: „kétszeresen is ajánlott az óvatosság a nemzeti nyelv és a nemzeti művészetek között vonható párhuzamokkal. Mert a francia gótika egyetemesnek tekintett normáját is csak egy régió sajátos művészi kvalitásaiból alakították ki, s ez a régió nem foglalja magában a franciául beszélő területeket sem. Ugyanígy kérdéses az olaszság, az itáliai jelleg érvénye az egész Itália területére vagy talán még inkább és még tovább, a nemzeti művészeti jelleg egysége, különösen pedig ennek szerepe a német művészettörténetírás által hagyományosan annektált, határos közép- és kelet-európai területek művészetében. [...] Alig van művészettörténetünknek olyan korszaka, amelyben ne számolhatnánk azzal, hogy például Németországból jött idegenek Németországban is idegen, mert francia eredetű stílust honosítottak meg, vagy Ausztriából jött olasz származású, esetleg akár elosztrákosodott művészek végső soron itáliai stílusjelenségeket közvetítenek hozzánk."[7]

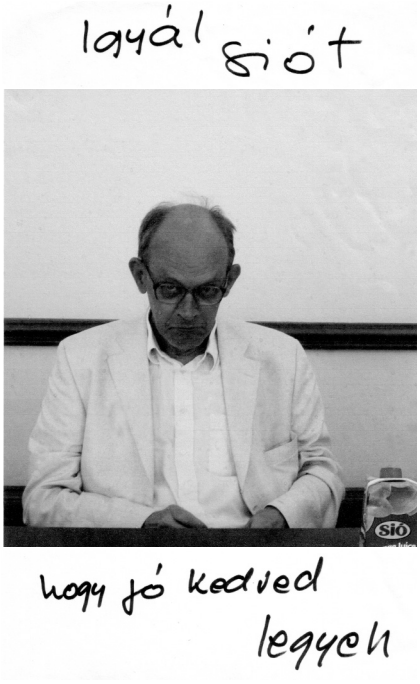
Míg 1975-ben mindenekelőtt a Fülep által konzekvensen elvárt történeti megközelítés szükségességére került a hangsúly, a korábbi időszak konstans, idők feletti, nemzetkarakterológiai aspektusaival szemben, a rendszerváltás után elérkezett az idő Fülep a Vasárnapi Körtől örökölt és egy most felfedezett vonalon az első

5 Uo., 240

6 Marosi Ernő: Magyar művészet Magyarországon. *Mi a magyar?* Szerk. Romsics Ignác, Szegedy-Maszák Mihály. Budapest, 2005. 163.

7 Marosi 1985. i. m. 241.

szimbolista inspirációkig visszavezethető[8] formafogalmának lebontására is. „Ennek az elvnek (»egyetemes és nemzeti korrelatív fogalmak«) jelentőségét a magyar esztétikai irodalomban elsősorban Fülep Lajos tisztázta, hangsúlyozva a forma jelentőségét: »Ha a művészetben van nemzeti, úgy magának a formának kell annak lennie, mert minden egyéb – kedély, temperamentum, életmód, éghajlat, környezet stb. – a művészethez tartozik ugyan, mint etnikai anyag, de maga még nem művészet.« Fülep visszariadt attól, hogy levonja ennek az elvi álláspontnak minden konzekvenciáját [...]. Valójában kérdéses, hogy vajon a művészet formai egyetemességét tekintve fennáll-e az egyetemes-nemzeti korreláció, más szóval, pusztán a formára tekintettel a kategóriáknak ugyanazon szintjére tartozik-e (tehát korrelatívnak tekinthető-e) *egyetemes* és *nemzeti*."[9]

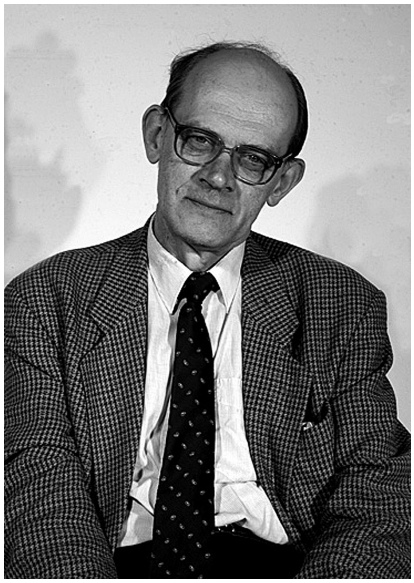


...ilyen lett. Makky György montázsa.

Indexemet lapozgatva látom, hogy a *Bevezetés a művészettörténetbe* című tárgyat az én évfolyamomnak Németh Lajos tartotta. Marosival rögtön a mélyvízbe ugrottunk, az első óra, amire betettem a lábam, az egyetemes és magyar középkorról tartott előadása volt. Két jegyet kaptunk rá. Én egy jóindulatú négyest és egy jóindulatú közepest. Tóth Sándornál építészeti alapismeretekből viszont azonnal megbuktam. Nem hinném, hogy érdekelte volna, hogy nálam még annyira sincsenek alapok, hogy azokra bármiféle alapismereteket fel lehetne húzni. Hagyományosan kolostori fegyelem és szigor honolt. Szociális ösztöndíjra ezek után esélyem sem volt. A kétségbeejtő helyzeten az évfolyam összetartása is csak alig enyhített. Szlovák szakirodalom volt föladva a természetesen német és egyéb nyelvű mellett. Figyelmeztető történet szólt például arról a diákról, aki megkérdezte, hogyan készüljön fel a vizsgára, ha nem tud olaszul. Marosi nyájasan erre azt felelte, hogy de hiszen júniusig van még két hónap és az olasz igazán könnyű nyelv. Ő maga úgy reagált egy barátja kérdésére, hogy hol olvasta a nyáron Jan Bakoš szlovák nyelvű könyvét,

[8] Ld. Gosztonyi Ferenc: A szimbolista Fülep (I.) A „primitív" Cézanne-tól a Magyar művészetig. *„A feledés árja alól új földeket hódítok vissza." Írások Tímár Árpád tiszteletére.* Szerk. Bardoly István, Jurecskó László, Sümegi György. Budapest, 2009. 47–63. továbbá tanulmányát jelen számunkban.

[9] Marosi 2005. i. m. 164.



Marosi Ernő, az MTA alelnöke, 2002-ben.

melyről alapvető jelentőségű recenziót írt[10]: hogy hát a miskolci strandon. Az első egyetemi években a német és a kötelező latin mellett angolul, fizetős magántanfolyamon franciául és – mivel nekem még alapvizsgát kellett belőle tenni – oroszul tanultam, kétes eredményességgel. Az egyik vizsgám előtt belázasodtam és a bukást elkerülendő erre való hivatkozással pár nap vizsgahalasztást kértem. Marosi türelmesen végighallgatta mentegetőzésemet, majd megjegyezte, hogy nem érti, mi a problémám, hiszen jövőre is lesz tanév. Másfél évtizeddel később együtt támasztottuk a falat a tanszéken, a büfé hűlt helye fölött merengve, ahol az én időmben még szálanként lehetett venni a cigarettát, s melynek egykori asztala körül minden szünetben összesereglettünk. Mulattatására meséltem a megrázó diákévekről, melyeket az ő, és az azóta nagy fájdalmunkra elhunyt Tóth Sándor Szküllája és Kharübdisze között bukdácsolva töltöttünk el. Az Akadémia akkori alelnöke felragyogott. Képzeljem, mondta, egyszer Tóth tanár úr társaságában volt épp, amikor egy diáknak el kellett döntenie, melyiküknél szeretne inkább szigorlatozni. A hallgató halálra váltan a két lehetséges katasztrófa közül Marosit választotta, mire Tóth tanár úr megveregette kollégája és barátja vállát: „Puha vagy, Jenő!" És Marosi alelnök úr, aki ebédelés előtt gyakran szórakoztatja kollégáit saját magáról készített gúnyrajzokkal (ezekből a Post It cetlikből eltulajdonítottunk párat), mint egy vásott kölyök, szinte viháncolt, ahogy ezt mesélte.

A fülepi feszültség az idealista felfogás és a történetiséget konzekvensen megkövetelő kezelés között a tanítványban alapvető fordulathoz vezetett. A historizmusnak az a legáltalánosabb értelemben vett definíciója, amit Marosi akadémiai székfoglalójában hangsúlyoz, a kutatói pálya kezdetétől a vizsgálat tárgya. Már a kassai plébániatemplom építéstörténetéről írott disszertációjában szembesült azzal, mivé fogalmazhatja át egy korszak történelemszemlélete egy másik kor emlékét. Később így írt erről: „Henszlmann művét és a szerző felfogását legalább annyira jellemzi az, ami nincs benne, mint az, amit tartalmaz – mind szövegében, mind illusztrációiban. Miközben az írott forrásokra s az épületen is a dokumentumértékű évszámokra, feliratokra, címekre koncentrált, nagy gondot fordít az építészeti

[10] Marosi Ernő: Jan Bakoš: Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku. Explikácia na gotickom nástennom maliarstve. Bratislava, 1984. *Ars Hungarica*, 14. 1986. 135–140.

Marosi öngúnyrajza babérkoszorúval. Skicc az ebédre várva. Mészáros Lívia gyűjtéséből.

Marosi öngúnyrajza. Stílusgyakorlat. Mészáros Lívia gyűjtéséből.

tagozatok alaktanára s a tervezés geometriai sajátosságaira. Kevés, egyben halványabb és bizonytalanabb, amit a szobrászati részekről megjegyez, s teljesen elkerüli figyelmét mindaz, ami – az alaprajzi elrendezéstől eltekintve a belső tér kvalitásait, összképét, világítását illeti. Elsősorban ezek a sajátosságok jellemezték a kassai Szent Erzsébet-plébániatemplomot mint késő gótikus alkotást; tágas pillérállásaiból, centralizáló mellékhajó-szakaszaiból következett (a Steindl-féle restaurálás által nagyrészt megsemmisített) sajátszerűsége. A tér kvalitásai éppen azok, amelyeknek művészettörténeti figyelembevétele felnyitja a szemeket a késő gótika értékei iránt (egyidőben a barokk kvalitásainak pozitív értékelésével). Henszlmannak e kvalitások iránt nem lehetett még szeme; túlzottan a gótikus építészet morfológiájára és annak szabályaira koncentrált, s ebben még mindig a klasszikus építészeti rendek tanulmányozásán nevelkedett generáció képviselőjének bizonyult."[11]

A kvalitások művészettörténeti figyelembevétele nem más, mint az értelmezés mozzanata. Valamit a történelmi meghatározottságai között szemlélni nem elég: saját nézőpontunk historizálása is szükséges. Miközben Fülep távozásával a művészettörténész szakma is óhatatlanul még nagyobb ideológai nyomás alá került, Marosi az első pillanatoktól kezdve konzekvensen hárította el ezt a befolyást. Mindvégig egy feltételezett nemzetközi tudományos közösség színe előtt beszélt, annak szempontrendszerét, annak mércéit és elvárásait követve és módosítva. A legizoláltabb időkben is megtalálta a módját a tájékozódásnak és a publikálásnak. Naprakészebb volt szakterületén, mint sokunk most, ezekben a korlátlan időkben. Bár a konkrét

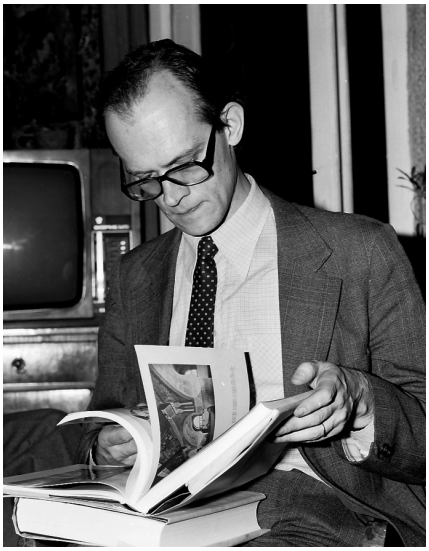
11 Marosi Ernő: *Henszlmann Imre és Kassa városának ó német stylű templomai.* Budapest, 1996. 22–23.

stílusirányzatként, eklekticizmusként értelmezett historizmus irányában a fülepi elutasítást követően már az 50-es években feltámadt az érdeklődés, a hazai kutatás homlokterébe csak Zádor Anna révén került. Marosi az elsők között ismerte fel a témának a konkrét stílusirányzaton túlmutató jelentőségét. Teljesen felforgató, de mindig a tudomány dialektusában előadott beszédének veszélyességét a hatalom valószínűleg azért nem érzékelte, mert soha nem a fennálló kritikája, hanem annak előfeltételei, történelmi genezise, hermeneutikája felől közelített, magát az ideológiát koronként változó értelmezési horizontnak tekintve. Mindig e változások historikuma érdekelte. A műalkotást olyan tárgynak láttatta, és láttatja ma is, melyet önértelmezéseink, ideológiáink láthatatlan évgyűrűi nem csupán öveznek, hanem hol fojtogatnak, hol át is változtatnak a szemléletben.

Minden órán vetített tehát, az évfolyam vadul körmölt és rajzolt a félhomályban, lerajzoltuk a diákat, fonetikusan melléírtuk a számunkra ismeretlen templomok neveit, kapuzatok szobordíszeit, ikonográfiai programjait próbáltuk rögzíteni pálcikaemberekkel és rövidítésekkel. Aztán mentünk a könyvtárba, ahol Marosi előzékenyen ottfelejtette számunkra a nagy albumokat, amelyekből a reprodukciók egy része származott. Vad keresgélésbe és azonosításba kezdtünk. A következő évfolyamommal a vizsgák előtt napokra, hetekre összeköltöztünk, kidolgozásra szétosztottuk a tételeket, rekonstruáltuk a vetített képeket és az előadott összefüggéseket. Épp csak enni és cigizni álltunk fel, egyikünk sem szeretett volna a bukásával csalódást okozni. Éjjelenként földre hányt, összetolt matracokra hevertünk, zúgó, zakatoló fejjel, elviselhetetlen testi és lelki feszültségben. A szigorlat előtti éjszakán ki sem szálltam a fürdőkádból, olyan görcsben voltam. Attól féltem, elájulok, alvásról így szó sem lehetett. Úgy festhettem, mint David képén Marat halála, csak az én kezemből zaklatott betűkkel írt szigorlati tételek lógtak. De ezen a szakon szinte csak megszégyenülni lehetett. Ami miatt idejöttem, a tudomány egzakt fegyelme, az egyetemen eltöltött második évem végére frusztrálni és fojtogatni kezdett. Egy német szakos, filozófusnak készülő barátommal a rendszerváltás előtti tanévben beadtuk felvételi kérelmünket a hamburgi egyetemre.

Ösztöndíj persze nem volt, de tandíjat csak jelképeset kellett fizetnünk, csodabogaraknak számítottunk a vasfüggönyön túlról. Nem volt munkavállalási engedélyünk, és háromhavonta haza kellett utazni meghosszabbítani a turistavízumot. A kétezer kilométernél is hosszabb utat először egy kis Polski Fiattal tettük meg, aminek a sztrádán többször is felforrt a hűtővize. Miután feléltük barátom apanázsát, munka után kellett néznünk. Ott álltam egy telefonfülkében, a Gelbe Zeitung bekarikázott hirdetéseivel, és kiderült, hogy még egy mondat erejéig sem tudom eltitkolni, hogy nem vagyok német. Így aztán dolgoztam teniszklubban csaposlányként, voltam hajnali négytől a jéghideg, huzatos U-Bahnban szendvicsember, elöl-hátul nagy táblákkal felszerelve. Aztán hosszabb kapcsolatom kezdődött a Hamburger Morgenposttal, szórólapokat osztogattam görkorcsolyázva. Az állásinterjúra jószívű, kakastaréjos punk sorstársak toltak be a Sankt Pauli negyedben, mert egyedül nem tudtam megállni a lábamon, egysoros korcsolyát még nem

lehetett idehaza kapni. A végén egy arisztokrata családban kötöttem ki mint szobacica, mindennap végig kellett törülgetnem a régi hamburgi grófi családból származó férj ősgaléria, meg kellett sétáltatnom Herr Ferdinándot, a kutyát, aztán kiglancolnom a tüzes spanyol diplomatafeleség budoárját. Megszerettek, velük ehettem. Már e két dolog is elég volt a megaláztatáshoz, amit konkrét testi panaszok kísértek. Amíg el nem fajult a dolog betegséggé, biciklivel jártam be az egyetemre.



Marosi Ernő 1981-ben. Makky György felvétele.

Mivel úgy éreztem, hogy itthon semmit sem sikerült elsajátítanom, mindent elölről kezdtem. Románkori épületszobrászatot, bizánci és késő-antik művészetet, középkori kódexfestészetet hallgattam. Nem sokkal előbb jelent meg Magyarországon Werner Hofmann zseniális könyve, a *Földi paradicsom*. Így kell interpretációt és tényanyagot egyesíteni, így kell művészettörténetet írni – gondoltam elbűvölten. Múzeumi gyakorlatra hát hozzá jelentkeztem, a hamburgi Kunsthalléba, ahol megmutatta, hogyan kell didaktikus táblákat készíteni kiállításokhoz. Beiratkoztam Martin Warnke szemináriumára, témája akkor éppen a nem túl érdekfeszítő kikötői festészet, az ún. Hafenmalerei volt. Az előadásokat hatalmas, meredek lelátójú termekben tartották, ahol az amerikai cserediákok folyton megszakították a professzort ostoba, önelégült kérdéseikkel. Semmi olyat nem hallottam, ami itthon ne hangzott volna el. Türelmetlenül fészkelődni kezdtem. Hiányzott valami, egyre jobban hiányzott Marosi észjárásának a szellemessége, ahogy a dolgokat összekapcsolta. Otthon azt hittem, nem értem, nem tudom követni, Hamburgban jöttem rá, mégis mennyi mindent tanultam tőle. Szabályosan fizikai benyomásom támadt a gondolkodásmódjáról, éreztem a hálózatot, az erezetet, a kapcsolódások inspirálóan felvillanó csomópontjaival.

A magyar művészettörténet tanszék világszínvonalú. Ezt Hamburgban értettem meg. Abban, hogy végül nem ott szereztem meg a diplomámat, volt némi szerepe ennek a felismerésnek.

Az, hogy Marosi megőrizte ideológiai rezisztenciáját, nem azt jelentette, hogy nem volt érintve ügyeiben. Biztos vagyok benne, hogy a fiatal tudomány bástyáit, intézményeit és orgánumait folyamatosan védeni kellett, és ha a rendszerváltás meg is hozta a felszabadulást, az ostromállapotnak korántsem lett vége. Új fenyegetések támadtak a régiek helyén, a műemlékvédelem a tudományfinanszírozással együtt

Marosi Ernő és Bernáth Marili, 2005-ben az Akadémián. Fotó: Makky György.

kritikus állapotba került. Marosi társadalmi pozícióit, készségesen, de gyanítom, hogy sokszor nyűgként viselt tisztségeit teljességgel a magyar művészettörténet-írás nemzetközi integrációjának és hazai függetlenségének a szolgálatába állította. Domináns figurája sokak szemében vált a tudományt képviselő hatalommá. Dominancia és hatalom között azonban a visszaélés az a paraszthajszál, amin megfordul a dolog: és az sem mindegy, hogy ez a privát szférán mennyivel mutat túl. Én mindig olyannak láttam, aki örömét leli a figyelemben, de a hatalmat eszközként kezeli. Sokáig nem fogtam föl, hogyan függ össze kvázi esztétika-ellenessége a historizmus kiterjesztett fogalmával. Hosszúra nyúló egyetemi tanulmányaim utolsó etapjában felvettem a művészettörténet mellé az esztétikát harmadik szaknak. Olyan karizmatikus személyiségek tanítottak, mint Balassa Péter, és olyan nagy tudású filoszok, mint Fodor Géza: ennek az időszaknak már más örömei és más csalódásai voltak. Mélyreható kapcsolatba kerültem a kortárs művészettel, jártam a hatvanas évek nagy generációjának műtermeiben éppúgy, mint a nyolcvanas évek fiataljaiéban, kiállításokat rendeztem, galériákban dolgoztam és műkritikákat írtam. Határozott elképzelésem volt arról, hogyan, miféle elméleti nyitottsággal és interdiszciplinaritással kellene művelni az alkotótevékenységként felfogott művészettör-

tenetet. A szigorú tudomány ekkor kevéssé érdekelt. Hogy miféle szabad formációban képzeltem el a dolgot, arról az *Enigma* korai évfolyamai tanúskodnak, melyeket kivétel nélkül a legvadabb tudományközi kalandozás jegyében mindig egy éppen engem foglalkoztató asszociációsor mentén építettem fel, valahogy úgy, mintha olvasónaplót írnék egy nagyobbacska baráti körnek.

A művészettörténet tudománya szempontjából a világszerte tért nyerő egyetemi, esztétikai kultúra nyitottságának, az „anything goes" divatjának megvoltak (és vannak ma is) a maga sajátos veszélyei. Bármennyit tett is hozzá a hermeneutika, a gender studies, a kulturális és vizuális antropológia, a vizuális kultúra tudománya, a médiaelmélet, a feminista művészettörténet, a gay/queer studies vagy a posztmodern filozófia és irodalomelmélet a művészettörténethez, ezzel párhuzamosan kivédhetetlennek tűnő erózió indult meg. A művészettörténet világszerte divatba jött, a vele foglalkozók köre felhígult, és az egyes értelmezői irányzatoknak bigott, dogmatikus követői támadtak, akik a készen kapott sémákat kontroll és ízlés nélkül alkalmazták, a vonatkozó elméleti irodalmat szentírásként citálva. Különösen a feminista stúdiumok sokszor korlátolt és erőszakos művelői bizonyultak hosszú távon is hervasztónak, a sok nőprojekt, nőirodalom és nőművészet tárgyú kutatás épp a vágyott cél ellenkezőjét éri el. De a posztmodern észjárás magával hozott könnyen elsajátítható, mímelhető beszédmódokat is, egy egész sajátos szótárat, amit mindenki felüthet, tízezrével születnek egyfajta elméleti tolvajnyelven írott üres szövegek, hangzatos blöffök, melyeket egyetemi hallgatók és értelmiségiek állítanak elő világszerte, sokszor jóhiszeműen, az illeszkedés, a megfelelés vágyától hajtva, a befogadás, a karrier reményében. Érthető, ha mindezt a tudomány avatott művelői megint csak egy értelmezői korszak tünetegyütteseként ismerik fel. Az, hogy a globális esztétikai kultúrával kapcsolatosan nem csupán itthon vannak ellenérzések, kiderül egy Werner Hofmannal készített interjúból:

„- *Hogyan látja kutatási módszereit a mai interdiszciplináris megközelítések, például a visual studies szempontjából?*

– Megvan a gondolkodási repertoárom, sok újat már nem tudok befogadni. De ha az angolszász szakirodalomról beszélünk, számomra évtizedeken át nagy jelentőséggel bírt a nyelvész William Empson, akit ma már senki sem ismer. Ő a kétértelműség hét típusáról (Seven types of ambiguity) írt, ugyanez a jelenség a fenomenológiában és a pszichológia területén is érdekes. Talán még felteszi a kérdést, miért nem idézem soha Foucault-t vagy Derridát. Nézze, ha meggondolom, hogy Derrida, aki most halt meg, mit ír a jelek ambivalenciájáról – ezt már Schlosser és Meyer Schapiro írásaiban is olvashattuk. A művészettörténet ma nem éli ugyan válságát, de tény, nincs senki, aki olyan lendülettel dolgozna, mint Roland Barthes, Derrida vagy Gilles Deleuze."[12]

Hofmann „megengedő elutasításával" valahol nagyon rokon Marosi a szakma integritását és morálját védő attitűdje. Hogy a szerep, amit ráróttunk, amit a disz-

12 http://209.85.135.132/search?q=cache:KuNV5UixsA0J:netlevel.netpeople.hu/cikk.php%3Fc%3D93+werner+ hofmann&cd=1&hl=hu&ct=clnk&gl=hu&client=firefox-a

ciplína kapitányaként visz, mint édes kötelességet és undok terhet, miben azonos és miben tér el a tudósétól, ő maga fogalmazza meg a legvilágosabban: „És végül: a fentiek következtében a historizmus jelenségeit kutató művészettörténész is a leginkább nyitott, úgyszólván nyilvános, interdiszciplináris mezőn vagy köztéren találja magát. Amit vizsgálatainak megszokott területén, meghitt tárgyain észlel – sokszor olyasmit, amiről más forrás nem szól –, a maga szakmájának szóhasználatával és szabályai szerint regisztrálja. Észlelnie kell azonban, hogy a jelenségek sokszor túlnyúlnak diszciplínájának területén. Ahová átnyúlnak, ott gyakran más a nevük: például szimbolikus képek, archetípusok, sztereotípiák, mentalitásformák, ideológiák stb. Az akadémiai eszme lényege talán *éppen az ilyen diszciplináris korlátokon keresztül lehetséges diskurzus: egyszerre vágy és biztatás*."[13]

Amikor az egyetem végeztével megkezdtem gyakornoki munkámat a Művészettörténeti Kutatóintézetben, Marosi magához kéretett és zordonan azt mondta, össze ne keverjem valahogy a munkahelyemet az *Enigma* „rejtvényújság" szerkesztőségével. Annyi közös, munkával telt év után most különös örömmel köszöntöm őt éppen az *Enigma* hasábjain, ahol azóta nem egy tudománytörténettel foglalkozó írása megjelent. Azoknak a szerzőknek a nevében is, akik valamely publikációjához, gondolatához a párbeszéd igényével kapcsolódva írták meg jelen számunkban olvasható tanulmányaikat, és azoknak a nevében is, akiknek erre most nem adatott tér. Köszöntöm őt azok nevében, akik, mint például Makky György, a jelen bevezetőhöz a róla készített fényképeiket odaadták, vagy előkeresték régi anyagaikat, mint Kerny Terézia, Mészáros Lívia és Szőke Annamária. Személyes emlékeimmel azok kedvéért is hozakodtam elő, akik sok hasonló történetet őriznek és adnak majd tovább Marosi Ernőről. Köszöntöm őt születésnapja alkalmából intézeti és tanszéki munkatársai nevében azzal a *biztatással,* hogy van még tennivalója, és azzal a *vággyal,* hogy ez még sokáig így legyen.

FÜGGELÉK

Marosi Ernő 1940. április 18-án, Miskolcon született. 1958-ban érettségizett, majd 1963-ban szerzett tanári diplomát az ELTE Bölcsészettudományi Karának magyar–művészettörténet szakos hallgatójaként. Saját bevallása szerint két középkoros szemináriumon is referált olyan témáról, melyekkel később évtizedekig foglalkozott, így Dercsényi Dezsőnél a XII. század végi Esztergom, Entz Gézánál Kassa emlékeiről. Szakdolgozatában a művészettörténeti szakirodalom gótikafogalmával foglalkozott, már ekkor a historiográfiai érdeklődés jegyében: a dolgozat mintegy kutatástörténeti bevezetője későbbi disszertációjának. Az egyetem után szívesen került volna a műemlékvédelemhez, azonban úgy alakult, hogy az ELTE művészettörténeti tanszékén kapott gyakornokként rögvest lehetőséget az oktatásra. 1967-ben szerezte meg egyetemi doktori címét, a kassai Szent Erzsébet-plébániatemplom középkori építés-

[13] Marosi Ernő: *Historizmus az 1200 körüli művészetben Magyarországon.* Budapest, 2005. 22.

történetéről írt dolgozatával. A disszertáció 1969 és 1971 között három nagyobb publikáció formájában jelent meg a *Művészettörténeti Értesítő*ben. 1964-ben kijutott három hónapra Franciaországba, 1967-ben pedig egy hónapra Vicenzába utazott. Az 1968–69-es tanévet a bécsi egyetemen töltötte, a Herder-díjas Vayer Lajos ajánlására. Ebben az évben jelent meg első könyve, egy szövegválogatás a *Középkori művészet világa* címmel, majd Bécsben írta meg az 1972-ben kiadott *A románkor művészete* című, a Corvina sorozatában megjelent, sokáig tankönyvként forgatott művét. Kezdetben történelem és népművelés szakos hallgatóknak egyetemes és magyar művészettörténeti témákat adott elő, míg a művészettörténet szakos diákoknak forrásolvasási, kutatástörténeti és középkori szemináriumokat tartott. Az egyetemi szamárlétrán tovább haladva adjunktus, 1982-től docens, majd 1991-től egyetemi tanár lett. 1973-ban jelentette meg a *Bevezetés a művészettörténetbe* című alapvető egyetemi jegyzetét, mely a művészet tárgyainak pluralista szemléletére, sokirányú megközelítésére tanít. Ezt követte 1976-ban az *Emlék márványból és homokkőből,* a reneszánsztól Panofskyig tartó újkori időszak művészeti fogalomrendszerének változásait konkrét anyagon bemutató forrásválogatás. 1977-ben védte meg kandidátusi disszertációját *A gótika kezdetei Magyarországon – Esztergom a 12. és 13. század művészetében* címmel, melyben a gótikát és a romanikát bizonyos időintervallumban párhuzamosan ható jelenségekként mutatta be. Ez a mű németül 1984-ben látott napvilágot. Marosi 1974-től az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának osztályvezetője és igazgatóhelyettese. Kezdetét veszi az a több évtizedes munka, mely lényegében a tervezett kézikönyv előkészületeihez csatlakozva nagy volumenű, fényképekkel dokumentált anyaggyűjtésből és tudományos katalógusokkal kísért kiállítások révén történt feldolgozásokból állt. Első volt 1978-ban a hazai romanikával foglalkozó, a Művészettörténeti Kutatócsoport és az István Király Múzeum által közösen jegyzett *Árpád-kori kőfaragványok* című kiállítás és katalógus, ezt követte a Székesfehérváron 1982-ben rendezett *Művészet I. Lajos király korában* című tárlat, amelynek katalógusába Marosi a XIV. századi internacionális udvari művészet és reprezentáció magyarországi formáiról írt. A magyarországi reneszánszkutatás fontos etapja volt az 1982-ben, Klaniczay Tibor és Balogh Jolán koncepciója nyomán rendezett, *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541* címet viselő tárlat Schallaburgban, melynek tudományos előkészítésében vett részt. Szintén az udvari művészetre fókuszált a Luxemburgi Zsigmond király budai udvarát bemutató 1987-es kiállítás, melyet megint csak monstre katalógus kísért, *A művészet Zsigmond király korában* címmel. Miután elkészítette kandidátusi disszertációjának összefoglalását a tervezett kézikönyv mind ez ideig meg nem jelent első kötete számára, Marosi nekifogott a *Magyarországi művészet 1300–1471 körül* című kötet szerkesztésének, melybe számos fejezetet írt, s amely 1987-ben látott napvilágot. 1991-ben, egyetemi tanári kinevezésének évében a kutatócsoportot átszervezték és az utódintézmény a Művészettörténeti Kutatóintézet lett, amelynek igazgatójává nevezték ki. A kutatóintézetet 2000-ig vezeti, majd kutatóprofesszori megbízást kap. 1990-ben védi meg akadémiai doktori értekezését *Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon* címmel, ez 1995-ben *Kép és hasonmás*

főcímmel a Művészettörténeti Füzetek sorozatában lát napvilágot. 1991-ben két hónapig a washingtoni National Gallery, Center for Advanced Study in the Visual Art, 1993-ban 6 hónapig a berlini Wissenschaftskolleg vendége. 1984 óta tagja az UNESCO művészettörténeti bizottságának (CIHA), 1989 és 1996 között a vezetőségben foglal helyet. 1993-ban megválasztották az MTA levelező, 2001-ben rendes tagjává. Székfoglalóját 2002. április 11-én tartja *Historizmus az 1200 körüli művészetekben Magyarországon* címmel. 2002-től 2008-ig az MTA társadalomtudományi alelnöke. 1996 és 2002 között a Filozófiai és Történettudományi Osztály elnökhelyettese. Közben a Kiadói Bizottságot is vezeti. A Művészettörténeti Bizottság és az Akadémiai Kutatóhelyek Tanácsa társadalomtudományi szakbizottságának elnöke. Bár különböző tisztségei nagyon lefoglalják, 1999-ben megjelenik a magyar művészettörténet tudománytörténetének egyik alapműve, mely nagy magyar művészettörténészek programszövegeit gyűjti egybe, hiánypótló bevezető tanulmánnyal ellátva. Újabb nagy kiállítási programokban vesz részt, így 2000-ben az *Európa közepe 1000 körül* című nemzetközi vállalkozásban, a 2001-es Fontevraud-i Anjou-kiállítás tudományos előkészítésében, 2006-ban a budapesti és luxemburgi *Sigismundus Rex et Imperator* című kiállítás konferenciával is kísért tudományos munkájában. A *Napút* című folyóiratban nemrég napvilágot látott rövid önéletrajzi írását így zárja: „Ez mind alkalom volt régi témák újragondolására, az összefüggések kitágítására, olykor eredeti szakterületem határainak áthágásával a jelenkorra néző ablak nyitására is, vagy megfontolásokra a művészettörténet-írás értelméről, hasznáról. Szívesen csináltam, hiszen (ellenkező tapasztalataim ellenére) még mindig hiszem, hogy mindez nélkülözhetetlen az értelmes emberi élethez.”