



Az Eötvös József Collegium Germanisztika műhelyében
NTP-SZKOLL-21 szakkollégiumi pályázati támogatással megrendezett

Európai művészettörténet II. *A gótika képzőművészete* című előadássorozat prezentációs anyaga



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKEZELŐ

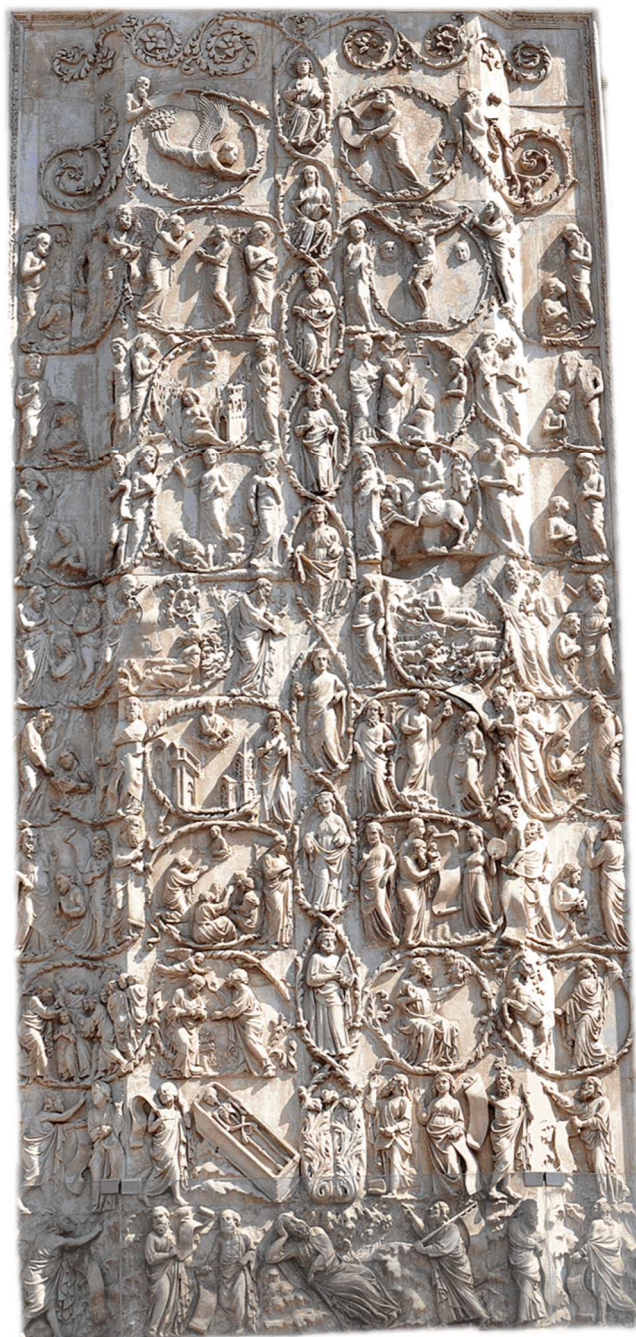
Nemzeti
Tehetség Program

ELTE EC, 1118 Budapest, Ménesi út 11–13., 012-es terem · 2021/22. II. félév · hétfő, 18.00–19.30

Szinopszis

Az ELTE Eötvös József Collegiumának Germanisztika műhelyében az NTP-SZKOLL-15., 16., 17. és 18. számú szakkollégiumi pályázatok keretében megrendezett áttekintő európai zenetörténeti kurzusok (barokk és későbarokk, preklasszika és klasszika, a zenei romantika első nagy korszaka, a századforduló zenéje) folytatásaképpen a 2019/20-as tanévben az NTP-SZKOLL-19. sz. pályázati keretből – új tudományterületre váltva – *Európai művészettörténet I: A középkor képzőművészete* címmel indítottunk féléves, heti két órás előadássorozatot az európai művészet-, zene- és kultúrtörténet kiváló ismerője, Dr. Dávid Gábor Csaba, az ELTE Germanisztikai Intézete nyugalmazott egyetemi docensének vezetésével. Ennek során az ókeresztény művészettől a román korig vizsgáltuk meg ezen mintegy hatszáz évet felölelő európai kultúrtörténeti korszak építészetének, festészetének és szobrászatának egyházi és világi művészetét.

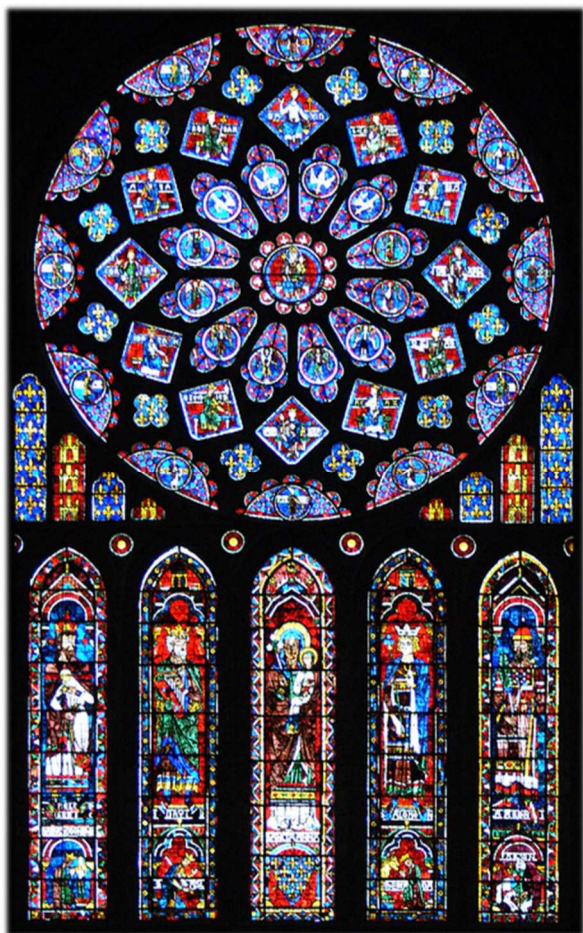
Az NTP-SZKOLL-21. sz. pályázati keretből 2022 tavaszán megrendezett új kurzuson a XII. század derekán a Suger apát által tervezett Saint Denis-ből induló, új szellemiséget sugárzó



csúcsíves stílus fejlődését tekintettük végig: bemutattuk főbb szakaszait és legszebb ránk maradt emlékeit az építészetben és az általában az épületek dekorációjául szolgáló szobrászatban, valamint a jellemzően szintén a templomok díszítésére szolgáló festészetben.

Az Île-de-France-ból hódító útjára induló új stílus elterjedésének útját követtük tehát végig, amely először Franciaországban, majd Angliában, később pedig fokozatosan Európa szinte valamennyi országában gyökeret vert, és a régiók hagyományaihoz adaptálódva mindenütt jellegzetes helyi változatokat hozott létre.

Természetesen részletesen foglalkoztunk a gótika főbb magyarországi emlékeivel is. Nem kis szellemi kaland volt például annak vizsgálata, hogy miként lehetséges az, hogy Franciaország és Anglia után III. Béla Magyarországon találjuk meg a harmadik olyan kulturális közeget, ahol szárba szökkenhettek az első gótikus kezdemények.



Az előadások iránt nem csak a germanisták, hanem a Collegium számos egyéb bölcsészettudományi műhelyének tagjai körében is komoly érdeklődés mutatkozott. Az előadó – jó részt saját gyűjtéséből származó anyagok alapján – az alábbi főbb témaköröket tárgyalta:

1. **Franciaország 1** – Île-de-France – Párizs: Saint Denis, Notre Dame, Saint Chapelle, St. Severin, Saint Eustache, Conciergerie; Pikárdia – Laon, Beauvais, Noyon, Soissons, Senlis
2. **Franciaország 2** – Chartres, Sens, Pontigny, Bourges, Reims, Amiens, Rouen, Metz, Tours, Auxerre, Toul, Albi
3. **Anglia** – Durham, Canterbury, Salisbury, Gloucester, Lincoln, Peterborough, Ely, Wells, Winchester, St. Albans, Westminster Abbey, York, Norwich, Exeter, Bath King's College / King's College Chapel (Cambridge), Chester
4. **Belgium** – Brüsszel, Antwerpen, Gent, Brügge, Mechelen, Leuven, Ypern, Tournai. **Hollandia** – Amszterdam, Delft, Hága, Utrecht, Hertogenbosch, Breda, Deventer, Dordrecht. **A gótika Skandináviában**
5. **Németország 1** – Magdeburg, Trier, Marburg, Straßburg, Freiburg im Breisgau, Halberstadt, Köln, Regensburg, Aachen, Erfurt, Frankfurt, Nürnberg, Bamberg, Schwäbisch Gmünd, Ulm, Meißen, Lübeck, Lüneburg, Braunschweig
6. **Németország 2** – Stralsund, Rostock, Greifswald, Wismar, Landshut, München, Annaberg, Münster. **Ausztria, Svájc, Csehország, Lengyelország**
7. **Spanyolország** – Burgos (katedrális, Miraflores), Toledo (katedrális, San Juan de los Reyes), Sevilla, Palma de Mallorca, Leon, Segovia, Barcelona (katedrális, Santa Maria del Mar, a gótikus negyed, Monestir de Pedralbas), Gerona, Tarragona, Ávila, Salamanca, Oviedo. **Portugália** – Santa Clara-a-Velha-i kolostor (Coimbra), Batalhai kolostor, Szent Jeromos-kolostor, Belém-torony (Lisszabon/Belém), Alcoba-

cai kolostor, Évora, Krisztus-rendi kolostor (Tomar)

8. **Olaszország** – Assisi, Siena, Orvieto, Firenze, Como, Milánó, Bologna, Velence
9. **Francia festészet és szobrászat**
10. **Gótikus festészet és szobrászat 1** – Toszkána
11. **Gótikus festészet és szobrászat 2** – Velence, Padova, Róma, Nápoly
12. **Gótikus festészet és szobrászat 3** – Spanyolország
13. **Gótikus festészet és szobrászat 4** – Németország, Csehország, Ausztria, Svájc
14. **Gótikus építészet** – Magyarország
15. **Gótikus festészet és szobrászat 5** – Magyarország.



A hazai bölcsészképzés adottságainál és lehetőségeinél fogva sajnos csupán egyes szűkebb szakterületeket fed(het) le, vagyis az egyes szakok a tananyag mennyiségéhez és a modern tudományágak komplexitásához képest rövid képzési idő alatt legalább szakterületük főbb tárgyi tudásanyagát szeretnék közvetíteni, így a hallgatók többsége a szakmai ismereteket nem feltétlenül tudja összekapcsolni például a nagy stíluskorszakok kortárs zenei és képzőművészeti alkotóival és azok művészetének jellegével és jellegzetességeivel. A kurzus fő célja ezúttal is az volt, hogy a gótikus építészet és képzőművészet legjelentősebb műveit nem szakmabeliek számára is követhető elemzésnek vesse alá.

Dr. Dávid Gábor Csaba az ELTE Tanárképző Főiskolai Kar docense, később tanszékvezetője, nyugdíjazásáig az ELTE Germanisztikai Intézete Német Irodalomtudományi Tanszékének docenseként oktatott és kutatott. Műhelyünk egyik legaktívabb tutoraként korábban a 2008/09-es tanév tavaszi féléve és a 2011/12-es tanév tavaszi féléve közt tartott hét szemeszteres kurzussorozata során magasabb zenei képzettséggel nem rendelkező kollégáink számára is követhető előadások keretében mutatta be az európai zenetörténet, további három féléven át (2012/13. őszi félév–2013/14. őszi félév) pedig az ó- és középkor képzőművészetének történeti korszakait.

*Sára Balázs műhelyvezető
ELTE Eötvös Collegium, Germanisztika műhely*

Az értelmezés útvesztői: Az orvietoi dóm homlokzatát díszítő „Jessze fája”-reliefcsoport értelmezésének nehézségei

Jelen tanulmány célja, hogy bemutassa az orvietoi dómon található „Jessze fája”-reliefciklus bizonytalan ikonográfiáját illető művészettörténeti vélekedéseket.

Az orvietoi dóm bejárata mellett négy pilaszter található, ezek közül a szélső kettő az 1320-as években készülhetett, a főbejáratot övezők pedig 1310 előtt. A bejárat mellett bal oldalt elhelyezkedő „Jessze fája”-reliefcsoport tizenhat elemének eltérő stílusjegyei alapján White (1959) úgy gondolja, hogy több különböző műhely is dolgozhatott a reliefcsoporton.



Az orvietoi dóm homlokzatának alsó fele; balról a második pilaszteren a Jessze fája ciklus (pirossal)

Carli (1947) A. Nava (1936) kutatásainak eredményét látja a reliefek ikonográfiai megfejtésének: Nava kétszáz évvel későbbi bukovinai és Athosz-hegyi ortodox freskókon fedezte fel az orvietoi ikonográfiai ciklust (31. o.). Carli elgondolását Taylor egy 1972-es tanulmányában kérdőjelezi meg és koherensebb magyarázatokkal szolgál a fa ikonográfiáját illetően; ő Watson tanulmánya nyomán kutató, aki Szerbiában Sopoćaniban és Ariljében talált hasonlóságokat (403. o.).

A Jessze fájának története szerint Jesszétől (Dávid apja) egy vessző fog sarjadni, melyen az Úr lelke nyugszik. Ez utalás Dávidra és annak leszármazottaira, egészen Márián keresztül Jézusig (Izajás 11, 1). Jessze a fa tövében fekszik, felette a fa ágain ószövetségi történetek sorakoznak (Carli, 1947, 32. o.).



Jessze fája: Az ószövetségi prófeciákkal díszített második pilaszter (a főbejáratától balra)

A Carli szerint egyértelműen francia stílust őrző Jessze-alak felett mandula alakú fülkékben sorakoznak a leszármazottak – Dávid, Salamon, Roboám, Uzziás, Menassze és Jekóniás, illetve Mária és felette Jézus –, mellettük az ágakon a sokat vitatott ószövetségi ábrázolások. Jessze alakja és az ő vonalában elhelyezkedő reliefek az első regiszter, efelett kilenc további regiszter sorakozik, melyeket a mandula alakú fülkékre és a mellettük levő két-két körre lehet osztani. A negyedik regisztertől változik a felosztás: a fa tengelye mentén a júdeai törzsfők jelennek meg, őket követik a körökben ábrázolt ószövetségi történetek (a negyedik regisztertől szintenként összesen kettő-kettő), a körök mellett két próféta figurája (akik összesen 24-en vannak). A sort egy öregember alakja zárja, aki megáld egy térdelő ifjút. Ez a prófétai szellem áthagyományozása a választott nép nemzedékei között (Carli, 1947, 32. o.).



A „Jessze fája” negyedik regiszterének felosztása: a prófétai szellem szimbóluma (kékkel), a próféták (pirossal) és Júdea törzsfői (sárgával)

Az első és második regiszteren – Jesszével egy vonalban és felette – Nava szerint ókori bölcsek sorakoznak, akiről az V. századtól kezdve azt gondolták, hogy a megtestesülésről jóstak. Egy Athosz-hegyi festészetről szóló XVIII. századi tanulmány szerint ott is szokás volt ókori bölcseket Jessze mellett ábrázolni (33. o.).



Az alsó két regiszter: az alvó Jessze, körülötte az ókori bölcsek, felette sarjad a fa törzse (Taylor, 1972, 404. o.)

Carli (1947) szerint a harmadik regiszteren balról az első kör Dávid felkenését ábrázolja: Sámuel Betlehembe hívták, hogy felkenje Jessze fiai közül azt, aki majd Izrael felett uralkodik. Mivel Jessze fiai között a kiválasztott nem találtatott, az öreg Sámuel (balra) a legkisebbet, a juhásztor Dávidot (jobbra, a testvérek előtt) kente fel (33–34. o.).

A második körben Gedeon alakja foglal helyet, aki a midianiták megtámadása előtt két próbára tette az Istent: Leterített egy gyapjűfűrtöt és arra kérte az Urat, hogy ha az ő feladata megszabadítani Izraelt, a gyapjú legyen harmatos, körülötte pedig a föld száraz. Mikor másnapra ezt megtörtént, azt mondta Istennek, hogy most a föld legyen harmatos, a gyapjú pedig száraz; mikor Isten ezt is teljesítette, Gedeon elindult a midianiták ellen. Minthogy két próbatételről esik szó, Gedeont is kétszer ábrázolják (ibid., 34. o.).

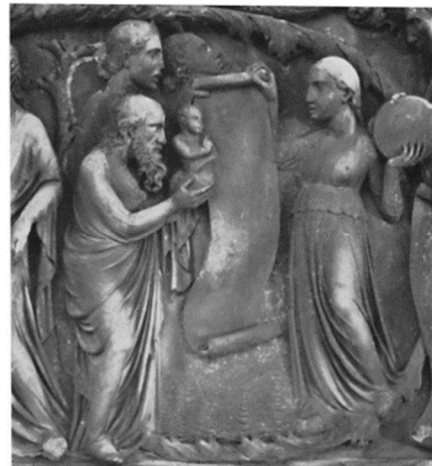
A harmadik körben Bálám prófécijának története foglal helyet. Bálák király kívánságára Bálám elindul, hogy Izraelre átkot szórjon, viszont az Úr meggyőzi Bálámot, hogy áldást mondjon, és az áldásban szerepel ez a mondat: „Csillag származik Jákóbból és királyi pálca támad Izraelből...”. Ez a jóslat előre utal Dávidnak a moabiták felett való győzelmére és Jézusra. A körben Bálám ül és egyik kezében a kis Megváltó csillagban ábrázolt alakját tartja. Nava szerint ez nem bizánci, hanem gótikus ábrázolás (ibid., 34. o.).

A harmadik regiszter utolsó körében a Bálám szamarának történet kapott helyet: Bálák király palotája felé igyekekvén Bálám szamara meglát egy angyalt és megtorpan. Bálám nem látja az angyalt, ezért nem érti, miért nem mozdul az állat, és ütlegelni kezdi azt (ibid., 34. o.).



A harmadik regiszter reliefjei: Dávid felkenése, Gedeon két próbatétele, Bálám prófécijája és Bálám szamara (Taylor, 1972, 407. o.)

A negyedik regisztertől felfelé már csak egy ószövetségi kör fér el az öregember és az ifjú metaforája, illetve az őket követő két-két apostolfigura mellett. Az a jelenet látható, amikor Jákob fiaival elmegy Egyiptomba a szárazság idején, és ott találkozik a halottnak hitt Józseffel. Jákob az Atya előtt térdel és fogadja feddését és áldását, körülötte a fiai ülnek (Carli, 1947, 34. o.). Taylor (1972) ezzel szemben úgy véli, hogy ez Mózes alakja, hiszen egy oszlopon térdel, mely őt kiemeli a többiek közül (erre utalás Móz. 5, 18: „Prófétát *támaszt* majd testvéreid közül Istened, az ÚR: olyat, mint én – őreá hallgaszátok!”); és míg Carli (1947) az ülő figurák fején lévő diadémokat egyiptomiakra utaló fejdíszekként értelmezi (32. o.), Taylor (1972) szerint ez az egyiptomi fogságból a Kivonulás idején elhozott kincsek-re utalhat (405. o.).



A negyedik regiszter és a két Mózes-történetet ábrázoló relief (Taylor, 1972, 407. o.)

A második félregiszterben Carli (1947) olvasatában a 147. zsoltár 17. és 18. versének ábrázolása látható: „A jégesőt úgy szórja, mint a morzsát, s faggyal dermeszti meg a vizeket. Szava elhangzik, és olvadni kezd, feltámad a szél, és folynak a vizek.” A fiatal Krisztus érthető bele ezekbe a szavakba is, egy öregember tartja őt, miközben Sion lányai egy fiatal lányt követnek, aki baljában egy csörgődobot tart, jobbában pedig kottát, amelyből a menet résztvevői énekelnek. Eközben a lábuknál megerednek a vizek. Carli szerint az alkotó egyszerre ábrázolja az *Énekek éneke* sorait, illetve Lukács evangéliumából Simeon találkozását Jézussal a templomban (Lk. 2,25–35) – Simeon már nagyon idős volt, de addig nem halhatott meg, míg Jézust nem látta (34. o.). Taylor (1972) visszaütíti ezt a nézetet és azt állítja, hogy a 147. zsoltárban az itt ábrázolt alakokról nincs szó; szerinte itt a Kivonulás 15, 1–21. verseinek ábrázolásai lehetnek: az idős ember Mózes, a fiatal nőalak Miriam, az éneklő nők az izraelitáknak felelnek meg, akik a fejükön hordják az Egyiptomból szerzett diadémokat. A gyermek alakja itt nem jelenik meg, ő inkább a Bölcsesség könyvében (10, 21) újra felidézett kivonulás-mozzanatokban van jelen: „Mert a bölcsesség megnyitotta a némák száját és ékesszólóvá tette a gyermekek nyelvét” (406. o.).

Az ötödik regiszter első fele a megváltás vizeit ábrázolja. Carli olvasatában az Ezekiel 47,1-ben találunk erre magyarázatot: a zsinagóga oltáráról víz indul, mely bőséget hozó folyóvá sűrűsödik. A második körben látható két építmény közül a bal oldali a zsinagóga, amelynek lunettájában a Szűz alakja ismerhető fel. A zsinagógából kiáradó víz keresztelő vízként érthető, amely a jobb oldalon a Szentlélek által elpusztított, lángokban álló házat tisztítja meg. Mások szerint nem víz, hanem lángok csapnak ki a zsinagógából, viszont erre vonatkozó fejezet nincs a Bibliában. Korábban azt tartották, hogy Szodoma és Gomora pusztulása látható itt. Taylor (1972) szerint sokkal inkább Jóel jövődölését ábrázolták (3, 18): „És majd azon a napon a hegyek musttal csepegnek és a halmok tejjel folynak, és a Júda minden medre bő vízzel ömledez, és forrás fakad az Úrnak házából, és megöntözi a Sittimnek völgyét. Egyiptom pusztasággá lészen, Edom pedig kietlen sivataggá.” Abban viszont egyetért, hogy a tűz-víz-ellentét mellett a pusztítás kifejezésére Szodoma és Gomora-ábrázolásból meríthetett elemeket (406. o.).

Carli (1947) szerint az ötödik regiszter második felében Nabukodonozor álma látható. Nabukodonozor egy olyan kolosszusról álmodott, melynek részei aranyból, ezüsből, bronzból, vasból és agyagból vannak: ez Nabukodonozort és az utána következő uralkodókat jelöli, a kolosszust pedig összetöri egy kődarab, amely egy hegyről válik le. A hegy kiterjedése végtelen lesz: ez az Úr népének metaforája. Az alkotó Dánielt, az álom megfejtőjét ábrázolja, amint megrettenve áll a hegy előtt, amelyen maga a Megváltó jelenik meg (36. o.).



Az ötödik regiszter elemei: „az Úr házának forrása” és a „Nabukodonozor álma” jelenetek (Taylor, 1972, 409. o.)

A hatodik regiszter első fele Ezekiel látomását mutatja be. Ezekielnek egy négyfejű élőlény jelent meg, egyik feje angyalfej volt, a többi pedig ökör, oroszlán és sas. Ezek a prófétákra utalnak, illetve Krisztus-szimbólumok is: az angyal az Atyára, az ökör az áldozatra, az oroszlán a halálból való feltámadásra, a

sas a mennybemenetelre utal. Jézus arca látható két kerub kíséretében a próféta elmélyedt, fekvő alakja felett (36. o.).

A regiszter második fele Izajás jövődölését mutatja be (Izajás 11, 6–8. vers): „Akkor majd együtt lakik a farkas a báránnyal, és a párduc együtt tanyázik a gödölyével. Együtt legelésznek majd a borjú s az oroszlán, egy kisgyerek is elterelgetheti őket. Barátságban él a tehén a medvével, a kicsinyeik is együtt pihennek; és szalmát eszik az oroszlán, akárcsak az ökör. A csecsemő nyugodtan játszódhat a viperafészeknél, s az áspiskígyó üregébe is bedughatja a kezét az anyatejtől elválasztott kisgyerek.” Ez a fejezet az Izajás törzséből születőkről beszél és Jézus eljövételéről: akkor majd ilyen harmóniában élnek az emberek és állatok. Az állatokat látjuk alul, felül pedig Carli (1947) Izajás 7, 14 alapján a hiányos ábrázolásból Mária alakját olvassa ki, amint az felemeli a kisdedit védő fátylat (36. o). Ezt Taylor (1972) vitatja: szerinte egy sokkal egyértelműbb utalásra lenne szükség, hogy Carli ezt biztosan állíthassa (406. o).



*A hatodik regiszter elemei: Ezekiel látomása és Izajás jövődölése,
(Taylor, 1972, 409. o.)*

A hetedik regiszter első fele a szegletkő-jövődölést mutatja be: „Ezért ezt mondja nektek Isten, az Úr: „Nézzétek, egy követ helyezek el a Sionon, egy értékes szegletkövet, egy erős alapkövet. Aki hisz, nem inog meg [...]”. A reliefen a Megváltó látható a szegletkő felé emelkedve, melyet Ugo da San Vittore (in Carli, 1947) azzal magyaráz, hogy a négy égtáj képviselői alkotják a szegletkő négy csúcsát (37. o.). Taylor (1972) azt állítja, ez inkább Náhúm próféciaja (1, 15): „Nézzétek, fut a hegyeken a hírvívő és hirdeti: „Szabadulás!””, ami az angolban „Look, there on the mountains, the **feet** of one who brings good news, who proclaims peace!” (Nahum 1:15, Bible Gateway). A kéztartás és a tekercs magyarázhatók a béke jeleként. A körben álló négy figura a Megváltó lábait figyeli.

A regiszter második felén Zakariás álmát látjuk, aki mirtuszfákat látott, közöttük egy embert, mögötte sárga, vörössárga, fekete és fehér lovakat. A lovas a Seregek Ura, a reliefen angyalformában jelenik meg, ő a népek (mirtuszok) közé küldetett, hogy térítsen, a lovak pedig követik őt, így ezek az apostolok szimbólumai (Carli, 1947, 37. o.). Taylor (1972) olvasatában viszont itt Heliodórosz kiűzése látható; Makkabeusok 2. könyve 3, 25–27: „Megjelent ugyanis nekik egy paripa, rajta félelmetes lovas és díszes szerszám. Heliodornak rontott, és mellső lábaival lesújtott rá. Maga a lovas aranypáncélt viselt.” Heliodóroszt (bal oldalon a földön fekve) megtapossa a lovas, utána pedig két másik lovas érkezik, akik a relief jobb oldalán láthatók.



*A hetedik regiszter jelenetei: Náhum próféciája és
Heliodórosz kiűzése (Taylor, 1972, 409. o.)*

Carli (1947) úgy gondolja, a nyolcadik regiszterben Mikeás próféciáját látjuk, mely kijelenti, hogy Betlehemben születik majd a kisdéd, aki uralkodik Izrael felett. Erre a fejezetre mutatnak az írástudók, mikor megjelölik Heródesnek a Megváltó szülőhelyét. A reliefen a két város látható, melyek között egy nő ül (talán Jeruzsálem-metafa) akire Isten a büntetést kirója, Betlehemet pedig az álló, győzedelmes alak testesítheti meg (37. o.). Taylor (1972) állítása szerint az ülő nő alakja Máriát ábrázolja, aki bal kezét a hasára teszi, ezzel jelezvén áldott állapotát (408. o.).

A nyolcadik regiszter második fele a nyolcvannegyedik zsoltárra utalhat, „Hűség sarjad a földből, és igazság tekint le a mennyből” (Zsolt. 84, 12). A Hűséget (egyes fordításokban Törvényt) a mérleg szimbolizálja, az Igazság pedig a földön ülő férfiből áradó fénysugár. A mérlegtől balra egy fátyolos nő térdel, aki felett egy kis Krisztus-alak repül, jobbra pedig egy férfi áll. Itt talán az Egyház és a Zsinagóga, vagy az Új és a Régi Törvény alakjai láthatók (Carli, 1947, 37. o.). Taylor (1972) elgondolása az, hogy a relief alsó felét elfoglaló férfialak gyertyát tart a kezében, a bal oldali alakot térdelő nőalaknak véli és benne Máriát ismeri fel, a vele szemben álló férfiban pedig a zsoltár szerzőjét látja.

A bal felső szegletben az Úr alakja helyezkedik el, amivel az alkotó talán azt az Úr-alak-ábrázolást folytatja, amely a már a korábban bemutatott reliefeken is felismerhető (408. o.).



*A nyolcadik regiszter reliejfjei: Betlehem megáldása,
Igazság és Törvény (Taylor, 1972, 411. o.)*

A kilencedik regiszterben Mózes látható a Sinai hegyen. Egyes kommentárok szerint Mózes nem Istennel beszélt ott, hanem Jézussal aki angyal képében jelent meg előtte. Mások szerint ez a relief Zakariás jelenését ábrázolja (Carli, 1947, 37. o.). Taylor (1972) szerint itt Malakiás próféta jövődölésének az ábrázolása látható: „Én majd elküldöm követemet, aki egyengeti előttem az utat. Hamar eljön templomába az ÚR, aki után vágyódtok, a szövetség követe, akit kívántok. Jön már! – mondja a Seregek Ura” (Mal. 3, 1). Ez a jövődölés a Megváltó eljövételét a nagyon közeli jövőbe helyezi, így az, hogy a relief a fán nagyon közel van Jézus alakjához, kifejezheti az időbeli közelséget a prófécia és Krisztus érkezése közt (408. o.).

A második körben a kereszttáldozat megjövendöléseit látjuk. Carli (1947) szerint itt nem a keresztre feszítést akarta ábrázolni az alkotó, hanem ószövetségi próféciákat, így Dávid jövődölését a 21. zsoltárból: „Átlyuggatták kezemet és lábamat, megszámmlálhattam minden csontomat. Néznek rám, bámulnak engem, elosztották maguk között ruháimat, és köntösömre sorsot vetettek” (Zsolt. 22, 17–19). Emellett Zakariás 12, 10-ben olvasható, hogy „Arra emeli majd tekintetüket, akit átszúrtak...”. Krisztus keresztre mellett a Napot és a Holdat ábrázolta a művész (38–39. o.). Taylor (1972) úgy véli, hogy Ámosz próféciáját mutatja be itt a művész: „Azon a napon – mondja az Úr, az Isten – délben kell majd a napnak lenyugodnia; nappal is sötétséget borítok a földre” (Ám 8, 9) – ez a részlet igazolja a Megváltó mellett elhelyezkedő Napot és Holdat. Később ezt a jövődölést igazolja Máté (Máté 27, 45), Márk (Márk 15, 33) és Lukács (Luk 23, 44) evangélista is.



A kilencedik regiszter: Malakiás jövődölése és Ámosz próféciája (Taylor, 1972, 411. o.)

Az utolsó regiszteren Carli (1947) szerint a megtestesülés pillanatai láthatók az angyallal, amely Mária felé repül, és Keresztelő Szent Jánossal, az utolsó prófétával, aki az uralkodói pompában ábrázolt Megváltó felé fordul (38. o.). Taylor (1972), bár elismeri, hogy ez a szakállas figura nem egészen nyilvánvaló, hogy kit ábrázol – lehet Szent János, Péter vagy Máté evangélista –, és úgy gondolja, hogy Izajás látható itt. Ezt azzal támasztja alá, hogy Izajás volt az első, aki a fogantatás különös körülményeit megjósolta (7, 14), illetve az ő írásai a „Jessze fája”-ábrázolás fontos forrásai.



A tizedik regiszter: az Angyali üdvözet és Izajás próféta (Taylor, 1972, 411. o.)

Carli (1947) a fa ikonográfiai egységét abban látja, hogy az egyfajta Jesszétől Jézusig tartó idővonal: a fa törzse és az ágakon futó történetek mindegyike tartalmaz Krisztusra eljövételére utaló jeleneteket (34. o.). Taylor (1972) szerint amellet, hogy Izajás próféciája értelmezhető a történetek tengelyeként, a történetek elrendezése nem strukturált, ami igazolja, hogy nem volt központi terv a reliefek elkészítése előtt, és kiemeli azt a tényt is, hogy több prófécia ábrázolása más Jessze-fákról hiányzik (412. o.).

Gardner (1996) átfogó tanulmányában leírja, hogy IV. Miklós pápa, akinek pápasága alatt a dóm építése kezdődött, szlavóniai ferences elöljáró volt, és hitvitázóként tizennyolc hónapot töltött Konstantinápolyban. Ott megtalálható a Jessze-fa ábrázolások ezen stílusa. Úgy tűnik, az orvietoi Jessze-fa Bizáncon kívül az első ebben a stílusban, többek közt Nava (1936) és Taylor (1972) húsz hasonló, későbbi Jessze-fát tárt fel Kelet-Európában (204. o.).

Irodalomjegyzék¹

Carli, E. (1947), *Le sculpture del Duomo di Orvieto*, Istituto Italiano D'Arti Grafiche, Bergamo Ricetti.

URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/ramo-di-paganello_%28Dizionario-Biografico%29/

Taylor, M. (1972), The prophetic scenes in the Tree of Jesse at Orvieto, *The Art Bulletin*, Vol. 54, No. 4, pp. 403-417.

Nava (1936), L'albero di Jesse nella Cattedrale d'Orvieto e la pittura Bizantina, in *Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'arte*, a. V. fasc. 3.

Gardner, Julian (1996), The façade of the Duomo at Orvieto. In: *De l'art comme mystagogie. Iconographie du jugement dernier et des fins dernière à l'époque gothique* [=Actes du colloque de la Fondation Hardt, Genève, 13-16 février 1994]. Poitiers: Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, pp. 199-209 (Civilisation Médiévale, 3).

Képhivatkozások

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Duomo_di_orvieto%2C_facciata%2C_simboli_degli_evangelisti_di_lorenzo_maitani%2C_leone_di_s._marco.JPG

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/11/Duomo_di_orvieto%2C_facciata%2C_simboli_degli_evangelisti_di_lorenzo_maitani_01.JPG/1200px-Duomo_di_orvieto%2C_facciata%2C_simboli_degli_evangelisti_di_lorenzo_maitani_01.JPG

christianiconography.info

1 A bibliai idézetek a Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat honlapjáról származnak: *Szentírás – A Biblia teljes szövege, katolikus és protestáns fordításokban* (szentiras.hu). Az angol nyelvű Náhúm idézet a Bible Gateway honlapról származik. URL:

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Nahum%201%3A15&version=NIV>

Saint-Denis székesegyházának átépítései a XII. és a XIII. században

Jelen dolgozat középpontjában Saint-Denis székesegyházának IV. és V. nagy átépítései állnak, amely két építkezés a gótikus építészet tárgyalásakor kihagyhatatlan. Suger apát (1081–1151) invenció és elvi törekvései igazodási pontként szolgáltak az őt követők számára, valamint az újszerű szemlélet első rendezett megnyilvánulásaként az egyik legjelentősebb lépést jelentették a romanikától a gótika felé.² Ugyanakkor az itt létrejött mű semmiképpen sem tekinthető a gótika kizárólagos kezdetének, mint-hogy többnyire már létező építészeti megoldásokat ötvöz. Az alig egy évszázaddal későbbi, Pierre de Montreuil által vezetett átépítés – 1231-től kezdődően – szintén gótikus stílusban valósult meg, de már a megszilárdult és érett gótika megoldásait mutatja.

Saint-Denis bencés apátsága Párizstól északra található. Központi szerepe és kiemelkedő jelentősége többek között abból fakadt, hogy az Île-de-France-i királyság közvetlen fennhatóság alá tartozott. Dionysius (Szent Dénes) a város és a királyság védőszentjének tulajdonított ereklyéjét, valamint I. Dagobert frank király karoling kori sírját őrizte és további őt követő uralkodók temetkezőhelye volt egészen a francia forradalomig. Ebből következik, hogy a templom több funkciót is betöltött: egyszerre volt királyi temetkezési hely, az uralkodók által látogatott templom, illetve zarándokok tömegét vonzó ereklyék őrzője. Az apátság egyházi előjárói fontos pozíciókat is betöltöttek a királyok közvetlen közelében, ezért az épületegyüttes története elválaszthatatlanul kapcsolódik a francia királyság történelmének mozzanataihoz. Ennek következtében a XVIII. században ez a templom sem menekül meg a forradalmi düh pusztító ereje elől: az épület jelentős károkat szenved, illetve egy időre el is veszti szakrális funkcióját, raktárként használják.³ A XIX. században az összeomlás szélén álló épület megmentését Viollet-le-Duc-re bízák, aki 1846 és 1870 között ezt a feladatot végre is hajtotta.⁴ Azonban a XIX. századi építőtevékenység eredményezett olyan hozzáépítéseket, kiegészítéseket és kifestéseket, amelyek megfosztották a templomot önazonosságától, és soha nem volt állapotot alakítottak ki. Szerencsére azonban maradtak fenn jelentős épületrészek a gótikus átépítésekből. Továbbá sok töredék került múzeumokba, ahol a forradalmat követő kritikus éveket átvészelve végül visszakerülhetett eredeti helyére.⁵ A ma látható templom tehát a számos átépítés és a méltatlan állapotban eltöltött évek lenyomatát is magán hordozza – ugyanakkor mégis érzékelhető egykori nagysága, Suger nagyívű terve és Pierre de Montreuil építészeti bravúrja.

A templom története azonban jóval korábbra nyúlik vissza, mint a XII. század. Már ezt megelőzően is három épület foglalta magában Szent Dénes relikviáit. Ezek az ereklyék mindvégig a följük emelt szakrális terek központi elemét jelentették és megszabták ezek térszervezését.⁶

Az első templom V. századi alapítású, építését a legenda szerint Szent Genovéa kezdeményezte. Jules Formigé ásatásai⁷ és a korábbi kutatások egy római előképek mintájára épült, háromhajós, szen-

2 BONY, 1986, p. 131-144.

3 LÉON, 1960, p. VIII.

4 LÉON, 1960, p. VIII.

5 LÉON, 1960, p. XII.

6 LÉON, 1960, p. IX.

7 FORMIGÉ, 1960.

téllyel ellátott épület falmaradványait találták meg, melynek hossza 55 méter, szélessége pedig 17,5 méter volt. A szentély és a hajó találkozásánál kapott helyett a vértanúszent sírja.⁸

Az 574-ben lerombolt első templom újjáépítésére I. Dagobert király kezdeményezésére került sor, 630 körül. Ennek a második templomnak is sikerült feltárni az egykori alapjait, többek között az ekkor kialakított félköríves apszist is. A szentély oszlopai római spóliumok voltak, melyeket majd Kis Pipin és Suger apát építkezései során is újra felhasználnak és beépítenek.⁹ A viszonylag keskeny mellékhajókat oszlopok választották el a főhajótól, melyek vakárkádok sorát hordozták. Az apszis pedig félgömbkupola-lefedést kapott, amely a ravennai előképre való utalásként fogható fel.¹⁰

Egy évszázaddal később már szükséges volt felújítani a templomot, ami Kis Pipin uralkodása alatt, 774 és 778 között, meg is történt. Ekkor emelik meg az apszist, süllyeszti le a mártír ereklyéit tartalmazó sírt, amelyhez két lépcső vezet le, és helyezik el a fölötte lévő szinten a főoltárt. Ekkor épül meg a szentélyrekesztő is.¹¹

Ennek a Karoling-kori templomnak az átépítését kezdi meg Suger apát a XII. században. 1151-ben bekövetkezett haláláig megépül a nyugati építmény a tornyokkal, homlokzattal és az előcsarnokkal, továbbá a keresztház, az altemplom és a szentély. Suger *De administratione* című írásában megindokolja az építkezés szükségességét és lejegyzí az új gondolatiságot, amely újfajta térkialakítást igényel.¹² Az átépítés egyben politikai deklaráció is, mivel az addigra méltatlan állapotba került templom megújulásával a királyi hatalom újbóli megerősödése is kifejezésre jut. Ugyanakkor jelentős hangsúly kerül a kontinuitásra, a Karoling-kori nagyság felidézésére is.¹³

Suger apát (1122–1151 között tölti be az apáti tisztséget) elsőként a nyugati építmény és a hármas kapuzat átépítéséhez fog hozzá 1135 körül. Még nem készül el teljesen a nyugati rész, amikor 1140-ben hozzáfognak a keleti rész és a szentély kialakításához. Suger a templom felszenteléséről szóló munkájában (*De Sacramentis* címmel) dokumentálja az építkezést és a mögötte meghúzódó eszmeiséget is. Személyéről érdemes röviden szólni, mivel nagyrészt az ő zsenijét tükrözi a megvalósult épület. Szerény származással, fiatal korától a Saint-Denis apátság falai között élt és szolgált. Képességei révén egyre több megbízatást kapott, és elődje, Ádám apát mellett részt vett diplomáciai ügyek lebonyolításában. 1122-ben választották apáttá, majd VI. Lajos, később fia, VII. Lajos uralkodását segítette királyi tanácsosként. Régensként (1147–1149 között) a monarchia második legfontosabb embere volt.¹⁴ Bár motiválhatta a nagyléptékű építkezést Suger akkoriban lecsökkent politikai szerepe, illetve az apátság presztízisének helyreállítása is, a legsürgetőbb körülmény mégis a XII. században jelentkező kulturális megújulás igénye lehetett,¹⁵ amely többirányú folyamatot jelent: Clairvaux-i Szent Bernát 1125-ös *Apológia* című írásában támadja a bencéseket és az egyházi pompát; ugyanakkor az említett évtizedekben a művészet és technika rohamosan fejlődik, az anyagok és szerkezetek felhasználásában a végletek elérésére törekednek.

Reformokra volt tehát szükség, amelyeket azonban az apátnak fokozatosan kellett bevezetnie. Az általa választott út megőrizte a művészet kiemelt szerepét az egyház életében, mintegy spirituális segítségként a spiritualitás felé igyekvő embernek, vagyis kiemelten a szerzetesnek. A templom művészeti

8 LÉON, 1960, p. IX.

9 LÉON, 1960, p. IX.

10 LÉON, 1960, p. IX.

11 LÉON, 1960, p. IX.

12 CHASTEL, 1993, p. 215.

13 CHASTEL, 1993, p. 215.

14 RUDOLPH, 2010, p. 571.

15 RUDOLPH, 2010, p. 569.

programját gondosan alkotta meg és a legjobb mestereket alkalmazta. Erre szükség is volt, hiszen addig lehetetlennek tartott megoldásokat kért tőlük. Ezekhez való ragaszkodása és az általa szerződtetett (névről nem ismert) építésmester tehetsége pedig valami egészen új dolog alapjait fektették le.

Jóllehet a gótikus stílusnak tulajdonított általános építészeti elemek külön-külön már felbukkannak a romanikán belül is, ezek visszakövetése mégsem vezethet biztos megállapításokhoz azzal kapcsolatban, hogy mely konkrét esetek szolgálhattak előképként a Saint-Denis számára. Jean Bony¹⁶ a szentélyfej három legmeghatározóbb térszervezési elve mentén indul el, amikor előképeket keres. Ezen sajátosságok egyfelől a részben megemelt kórus, amelynek magasabb része ereklyéknek és patrónus szentek sírjainak biztosított helyet, éppúgy, ahogyan a Saint Benoît-sur-Loire esetében; másfelől a kriptá szerkezete az összefüggő öblös kápolnák sorával, lehetőséget adva a fény betörésére a nagy ablakokon keresztül. Hasonló elrendezés már a késő normann építészetben, Fécampe-ban is megjelenik a XI. század végén, azonban itt az egyenes falszakaszok még megtörik a külső fal hullámlásánál. Mindezt az elrendezést Saint-Denis esetében valószínűleg a felette lévő szint indokolja, ugyanis így a kápolnasor a szentélykörüljáró ívével egybeolvadva egy teret alkothat, amelyet csupán oszlopok sora választ el. Ez tekintendő a harmadik sajátosságnak, amely új, tágas térélmény létrehozására irányuló törekvést jelent, a laterális méret határokig való kitolásával.

Bony megfigyelései szerint már évekkel Saint-Denis átépítése előtt felbukkan a kettős szentélykörüljáró (a párizsi Saint-Martin-des-Champs esetében). A késő romanika 1120/30-as éveiben a tágas térélmény létrehozására való törekvés gyakori, különös tekintettel a szentélyekre. Ugyanakkor Saint-Martin-des-Champs kettős szentélykörüljárója még zavaros, nem teljesen tiszta tervezést mutat. A két ív egységekre osztása nem találkozik, a támaszok elcsúsznak egymáshoz képest. Mindez magyarázható azzal, hogy a XI. századi szentély falai köré építették a külső ívet. Saint-Denis esetében a hasonló tágasság már a legrendezettebb formában, tiszta és szabályos alaprajzi tervezéssel valósul meg. A rend és átgondoltság olyan szintű, hogy komoly intellektuális teljesítményt kell mögötte keresnünk. A geometriai ismeretek finomodása is mindenképpen szerepet játszik ebben. A tárgyalt évtizedek gondolkodóit olyan új kérdések, mint a szimbolizmus, misztikum és spirituális törekvések – például a fény metafizikája – foglalkoztatják. Szentviktori Hugó írásai és Suger apát művészeti törekvései abban a metszéspontban találkoznak, amelyet ezek az ideológiák jelentenek. Mindez visszavezet az antik művészetbe, számos kapcsolatot mutat Saint-Denis szentélye is az ókori római építészettel. Az akantuszleves oszlopfők valószínűleg igazodnak a Dagobert sírját magában rejtő építmény késő antik formáihoz. Suger Rómából is tervez márványoszlopokat hozatni, azonban ez nem valósul meg. Az apát eredeti terve, amely szerint az egész hajót körbefutotta volna a kettős oszlopsor, utalás lehetett az ókeresztény építészetre, a régi római San Pietro térfelosztására. A szentélykörüljáró kettős oszlopsora pedig alapulhat a korakeresztény körtemplomok mintáján. A lombardiai Benvenuto-ban a VIII. században épült San Sofia példa a nem csak egy, hanem két oszlopsorral rendelkező körtemplomra. Az antik formák XII. századi visszatérése azonban némiképp különbözik a burgundiai romanika antikvítás-recepciójától. Saint-Denis esetében szinte kizárólag korinthuszi jellegű oszlopok és díszek térnek vissza. Ugyanakkor az antik oszlopok beilleszthetősége nem magától értetődő az újonnan kialakulóban lévő boltozási rendszerekbe, és a növekvő méretekhez szükséges stabilitást nem mozdítja előre alkalmazásuk. Ezek fényében használatuk tehát eszmeiség kérdése, és példa arra, amikor a technika kockázatot vállal a hordozni kívánt gondolat érdekében.

Jean Bony Saint-Denis esetében a kockázatvállalást az „új” létrehozásához vezető útnak tekinti. Szerinte három fő lépésben nyilvánul meg a merész törekvés:

16 BONY, 1986, p. 131–144.

1. Az anglo-normann építészetre jellemző bordák és falipillérek elválasztása a masszív falazattól és társítása az Île-de-France-ra jellemző leheletvékony falakkal. A bordák, oszlopok, falipillérek megvastagítva, megerősítve képesek átvenni a falak teherhordó szerepét. Az 1140 körül épült párizsi Saint-Pierre-de-Montmartre kisebb térben már mutatja ezt a szerkezetet.

2. A tér végsőig való növelése, a tágasság rögeszméje, ami összefügg a fény kiemelt szerepével is. Itt érdemes kitérni az üvegablakokra. Louis Grodecki kutatásainak köszönhetően tudjuk, hogy a szentélyből nyíló három középső kápolna (Szűz Máriának, Szent Pereginnek és Szent Cucuphas-nak szentelve) figurális ablaküveget kapott, míg a négy szélső kápolna griffmadaras dekoratív mintákkal ellátott ablakokat.¹⁷ A Szent Szűznek szentelt kápolna ablaküvegén Jessze fája és Krisztus gyermekkorának ábrázolása volt, és maga Suger apát is megjelent az annunciációt ábrázoló ablaküvegen, a szűz lábai elé borulva, bencés öltözetben. A Szent Peregrin kápolnában Mózes jelent meg szimbolikus formában, a Szent Cucuphas kápolnában pedig vagy a keresztrefeszítés vagy a feltámadás jelene volt látható. Ennek a három kápolnának az üvegablakaiból maradt fenn a legtöbb részlet.¹⁸ Tudjuk továbbá, hogy Suger munkája az összes üvegablak terve, tehát ő az üvegek ikonográfiai programjának szerzője, amelyeket a legtöbb esetben *inscriptio*-kkal is ellátott.¹⁹ Azonban az ábrázolások még a román kori elődeikre hasonlítanak: ünnepélyesség és homályosan közvetített tartalom jellemzi ezeket a jeleneteket, melyek tondókban jelennek meg.²⁰

3. Az újszerű gondolkodás a szerkezetről: A megvastagított bordák és pillérek frissen felismert ereje nem kerül alkalmazásra a szentély esetében, helyette karcsú oszlopokat helyeznek a térbe, amelyek magukban nem alkalmasak az oldalirányú nyomás elviselésére. A boltozat feszítettsége képes elvezetni a terhet a külső falig, amelynek az egész szerkezetet meg kell tartania. Ez az erőátadás sugárirányú, csakúgy, mint Saint-Martin-des-Champs esetében, azonban nem tudunk az eredeti falakon kívüli támaszokról. A sugárirány okán felmerülhet esetleg a támívek első alkalmazása, ám ez nem bizonyított. Mindenesetre mintegy az erők kiegyenlítésének játékvá válik így a szerkezet.

Suger apát ragaszkodása az elgondoltakhoz és a lehetetlen kérése új építészeti megközelítést és technikai fejlődést hívott életre. Mindez a kísérletezés a templom kis méretei miatt volt lehetséges. A nagy gótikus katedrálisok méretben túlszárnyalják majd a szentélyfejet is, azonban még két évtizedig nem akad párja a kettős körüljáró rendszerének. Az építésmesterről is szót kell ejtenünk, annak ellenére, hogy személye nem ismert. Hasonló antikizálásra az Észak-Itáliai építészetben lelünk párhuzamra, azonban elképzelhető a faragott bordák kapcsán a mester Île-de-France-i származása, ugyanakkor a nyolcszögű oszlopok észak-burgundiai hagyományokat követnek. Mindenesetre a geometria legmodernebb felhasználása a szerkesztések során, alapos tudásról és kiváló képességről tesz tanúbizonyságot. Továbbá nagyfokú érzékenység nyilvánul meg a részletek iránt: Suger apát pontos elképzelései, a fény és a tágasság eszméjének követése, a technikai és stilisztikai fejlődésének találkozása kiindulást biztosít a majdani érett és stabilizálódott gótikához. Érdemes megemlíteni, hogy a templom belsőjét elborító fény mellett a berendezési tárgyak pompája is hozzátartozott azokhoz az eszközök-höz, amelyekkel Suger közvetíteni szerette volna az eszmeiséget. Néhány tárgy fennmaradt az ötvös-remekek közül, melyek egykori gazdagsága – a leírások szerint – vetekedett a konstantinápolyi Hagia Sophia műkincseivel.²¹

17 FORMIGÉ, 1960, p. 105.

18 FORMIGÉ, 1960, p. 105.

19 FORMIGÉ, 1960, p. 105.

20 CHASTEL, 1993, p. 217.

21 KERGALL, 1989, p. 11.

Azonban még a szentély átépítése előtt kialakították a nyugati építményt a kapuzattal és a tornyokkal. Két új boltszakasz is megépült, hogy a nyugati építményt az ideiglenesen megtartott karoling hajóhoz kösse.²² Az előcsarnok első emeleti szintjén három kápolna került kialakításra, amelyekhez az északi és déli torony mellett vezetett fel két lépcső. A tornyok emeleti padlója az alatta található ívszakasz boltozatán nyugszik, amelyek bordás keresztboltozatos lefedést kaptak, és a mai napig láthatók.²³ A kápolnák alatti négy ívszakasz bordás keresztboltozata viszont már a XIII. századi átépítés eredménye. A déli torony még Suger halála előtt, 1148-ban megépül; az északi torony befejezésének dátuma kérdéses, ezt később villám is sújtotta, és csak a XIII. században kapott toronysisakot (második villámcsapás is érte 1837-ben, ezután a tornyot már nem sikerült megfelelően helyreállítani).

Különösképpen figyelemre méltó volt a kapuzat szoborprogramja, amely korai példája a formálódó, új eszmeiségnek. Sajnos a faragott oszlopszobrokat 1770–71-ben eltávolították, a főkapu feletti ívmező addigra töredékes figuráit a XIX. században saját invenciókkal egészítették ki. Rajzok alapján ismerjük Suger művét, amely egészen kivételes invencióról tanúskodik. A következő jellemzés Conrad Rudolf kapuzatot elemző tanulmányára támaszkodik.²⁴ A szélesen elterülő homlokzat a masszív tornyopárral még a normann építészet emlékét hordozta, azonban a domborművek és oszlopszobrok összetett ikonográfiája úttörő jelleggel bírt. Ekkor még nem volt kiforrott a kapuzatok szerepe, Saint-Denis esetében azonban már kifejezésformaként él, és alkalmas arra, hogy a templom egészére jellemző ikonográfiai programra utaljon. Suger apát felismeri a portálok közvetítő szerepét a társadalom felé: ez az épületrész az első találkozási pont a külvilággal. Ebből következik, hogy különös figyelmet kell szentelni a megtervezésére annak érdekében, hogy minél hatásosabb lehessen a tartalom közvetítése. Ismét azt tapasztaljuk, hogy a homlokzatelemek már külön-külön léteznek. Faragott képmező már 1046-ban feltűnik Arles-sur-Tech templomán, az oszlopszobrok elődjének tekinthető relief szerű kiképzés Le Mans-ban megtalálható 1000 körül, az alunay-i Saint-Pierre (1130) esetében figurális faragással díszített archivoltot találunk, azonban nincsennek hangsúlyok, hiányzik a képmező is. A lavedani Saint Savin dísztelen, ám túlságosan hangsúlyos archivoltjai pedig elterelik a figyelmet a timpanon domborműveiről. Abban az esetben, ha már az összes elem egy homlokzaton szerepel – így Angoulême katedrálisán (1135 k.) vagy Saint-Juin-de-Marnes esetében –, elmarad a hangsúlyok kijelölése, emiatt pedig az épület nem tud jól irányzott és pontos retorikai tartalmat közvetíteni.

Ebben a minőségben jelent újdonságot Suger komoly, átgondolt programja, amely valószínűleg épít Szentviktori Hugó teológiai munkásságára. Amikor utóbbi megírja *De Sacramentis* értekezését és mellé (1125–1130 táján) megrajzolja a *Misztikus bárka* ábrát, amely minden idő, tér, anyag, történelem és lelki törekvés magába foglalására törekszik, Suger már a kapuzatok programját tervezheti. Suger a királyi palotában gyakran megfordulva minden bizonnyal személyesen is ismerte a közelben dolgozó teológust, akinek elméletei széles körben elterjedtek.²⁵ Textuális átvételek nem fedezhetők fel, Suger *inscriptio*-i nem idézik szó szerint Szentviktori Hugó szövegeit. Ennek ellenére szoros kapcsolatot kell feltételeznünk, hiszen az írónál kiemelt szerep jut a megváltásnak és az ember Isteni kegyelembe való visszatérésének, csakúgy, mint a homlokzat domborművein. Mind a szövegre, mind pedig a művészi programra jellemző az átadni kívánt tartalom mennyiségének növelése és egyidejűleg annak összetett rendszerbe való foglalása. Mindkét esetben az addig is létező ábrázolások figyelembevétele és rendezése történik. A *Misztikus bárka* sikere abban is rejlik, hogy az addigi nonfiguratív ábrák helyett a világmindenség figurális ábrázolása.

22 FORMIGÉ, 1960, p. 68.

23 FORMIGÉ, 1960, p. 68.

24 RUDOLPH, 2010, p. 568–595.

25 RUDOLPH, 2010, p. 572

A homlokzaton a tartalom immár a három ívmezőben, az archivoltokban és a figurális oszlop-szobrokban sűrűsödik. A középső kapu két tengelyt mutat, a horizontális múlékony tengelyt és az Isteni vertikális állandót. Az archivolton a Szentháromság ábrázolása az első példa a monumentális szobrászatban. A halandó mikrokozmosza felemelkedhet az Isteni makrokozmoszhoz, az ív mentén. Kiemelt szerepet kap a Megváltó emberi minőségben való ábrázolása. Ez lehet válasz, illeszkedés az új és teret nyerő neoplatonista nézetekhez, azonban az ember helyett mégis isteni eredetű személy kerül a középpontba. A másik két, mára megsemmisült ívmező Mária megkoronázását ábrázolta (mozaik volt), és azt a jelenetet, amikor Jézus eucharishtiát nyújt Szent Dénésnek a vértanúság előtt. Kérdésként merülhet föl, hogy vajon Suger a két szereplő (Jézus és Szent Dénés) egyenrangúságára akart-e utalni. Mindenesetre Szent Dénés megjelenítésével közelebb kerül a formákban megfogalmazott teológiai érvelés a helyi hívőkhöz.

Ugyanis ekkor, a XII. század közepe felé közeledve, a középréteg növekedésével újféle megszólításra volt szükség. Mélyebb és rétegzettebb tartalom befogadására volt kész immár a közösség, és ennek közvetítésére a legalkalmasabb eszközt Suger apát a művészetben látta. Elképzeléseinek megvalósulása pedig a későbbiekben példát jelentett a hasonló elveket vallók számára, akik komolyan rendszerezett eszmeiséggel, képzelőerejükkel és technikai tudásukkal folytatták és alakították ki az új stílust.

Alig száz év múlva a templom rossz állapotba került, mivel Suger 1151-ben váratlanul bekövetkezett halála miatt a főhajót már nem tudta átépíttetni, így még mindig a Karoling-kori falak álltak az összeomlástól fenyegetetten. IX. (Szent) Lajos és felesége, Blanche de Castille kezdeményezik a felújítást. Az építkezés 1231-ben, Eudes Clément apát vezetésével indul meg. Feltehetően Pierre de Montreuil építész felelős az átépítésért, azaz a főhajó, illetve a szentély átalakításáért. A főhajó fala három horizontális szakaszra tagolt, árkádokra, trifóriumra és magas ablakok sorára, amelyek egészen a mennyezetig nyúlnak, kitöltve a rendelkezésre álló teret. Az oszlopok a padlószinttől futnak a mennyezetig, létrehozva a vertikális vonalak játékát és a sokat emlegetett vázaszerkezetet, éppúgy, mint a párhuzamosan épülő amiens-i székesegyházban.²⁶ Megépül egy, a szentélyt a keresztházzal összekötő új boltszakasz is. Suger tervei szerint a főhajó jelentősen szélesebb lett volna, mint a karoling-kori épület, azonban ez a kiszélesítés nem valósult meg a XIII. századi építkezések során, és a régi falak helyére kerültek a főhajó új falai,²⁷ bár a főhajó szélesebb lett a mellékhajók rovására.²⁸ Továbbá az a karzat sem valósul meg, amelyet Suger a két mellékhajó trifóriumzónája mögé tervezett, azonban nagyon hasonló karzatokat kialakítottak később, 1160-ban a párizsi Notre-Dame mellékhajóiban.²⁹

Átépítik a kórust, az előző században kialakított oszlopainak abakuszairól indítanak féloszlopokat, amelyek a magasba törnek: ezzel jelentősen, 18 méterről 27 méterre megnövekedik a szentély magassága.³⁰ Ekkor alakítják ki a déli kapuzatot, az utolsó ítélet ábrázolásával. A kereszthajó vélhetően 1261 körül épülhetett meg, és ekkor helyezhették el benne a síremlékeket, az északi és déli falakat áttörő nagyméretű rózsablakok pedig fénnnyel árasztották el a kereszthajót.³¹

A fent tárgyalt két építkezés eredményei szerencsére még mindig nagyban meghatározzák a térélményt, ezért a mai látogató is részese lehet annak látványnak, melynek létrehozásáért a gótika két kiemelkedő tehetségű mestere tevékenykedett.

26 CHASTEL, 1993, p. 218.

27 LÉON, 1960, p. X.

28 FORMIGÉ, p. 112.

29 LÉON, 1960, p. X.

30 CHASTEL, 1993, p. 218.

31 FORMIGÉ, 1960, p. 113.

Irodalomjegyzék

- BONY, Jean, *What possible sources for the Chevet of Saint-Denis*, in: „Abbot Suger and Saint-Denis”, 2. kiadás, szerk: Paula Lieber Gerson, Metropolitan Museum of Art, New York, 1986. 303. p. URL: <https://books.google.hu/books?id=20CFiUFHSL4C&lpg=PR9&dq=abbot%20suger%20of%20saint%20denis&lr&hl=hu&pg=PP1#v=onepage&q&f=true>
- CHASTEL, André, *L'art français, pré-moyen âge-moyen âge*, Párizs, 1993. p. 367.
- FORMIGÉ, Jules, *L'Abbaye Royale De Saint-Denis, Recherches Nouvelles*, Párizs, 1960. p. 193.
- KERGALL, Hervé, *La France gothique*, Párizs, 1989, p. 199.
- LÉON, Paul de, *Préface* in: „Jules FORMIGÉ, L'Abbaye Royale De Saint-Denis, Recherches Nouvelles”, Párizs, 1960, p. VII–XII.
- RUDOLPH, Conrad, *Inventing the Gothic Portal: Suger, Hugh of Saint Victor, and the Construction of a New Public Art at Saint-Denis*, in „Art History” 33 (2010) p. 568-595. URL: https://www.academia.edu/12140790/_Inventing_the_Gothic_Portal_Suger_Hugh_of_Saint_Victor_and_the_Construction_of_a_New_Public_Art_at_Saint_Denis_Art_History_33_2010_568_595

Ólomba zárt Mennyország: a chartres-i katedrális rózsablaka és üvegdíszítése

Bevezetés

A gótikus építészet szülőhelye Franciaország, ahol a 12. század derekán Suger apát építette az első gótikus templomot. A gótika a 13. századra csaknem egész Európát meghódította, de a művészeti irányzat az országon belül is számos változáson ment keresztül, mire elérte érett formáját. A gótika egyik legfontosabb műremekeként tisztelt chartres-i Notre-Dame-székesegyház a francia gótika egyik kiemelkedő darabja, ami az 1194-ben leégett román stílusú székesegyház kriptája fölött épült 1220-ig.

Jelen dolgozat vizsgálatának tárgya, hogy a katedrális rózsablakainak és üvegdíszítéseinek mely jellegzetességei helyezik a chartres-i székesegyházat ilyen kiemelt pozícióba a francia gótikán belül. Így bemutatom, hogy miként válhatott a chartres-i katedrális a francia gótika egyik legkiemelkedőbb műremekévé. Ennek érdekében először megvizsgálom, hogy a chartres-i katedrális milyen helyet foglal el a francia gótikus építészet történetében, megvizsgálva az épület szerkezetének különlegességeit, jellegzetességeit. Ezt követően példákkal illusztrálva megvizsgálom a rózsablakok és az üvegdíszítések általános szerepét a gótikus építészetben, a dolgozat utolsó egységében pedig a chartres-i katedrális egyes rózsablakait és üvegdíszzeit mutatom be.

A chartres-i katedrális helye a francia gótikus építészetben

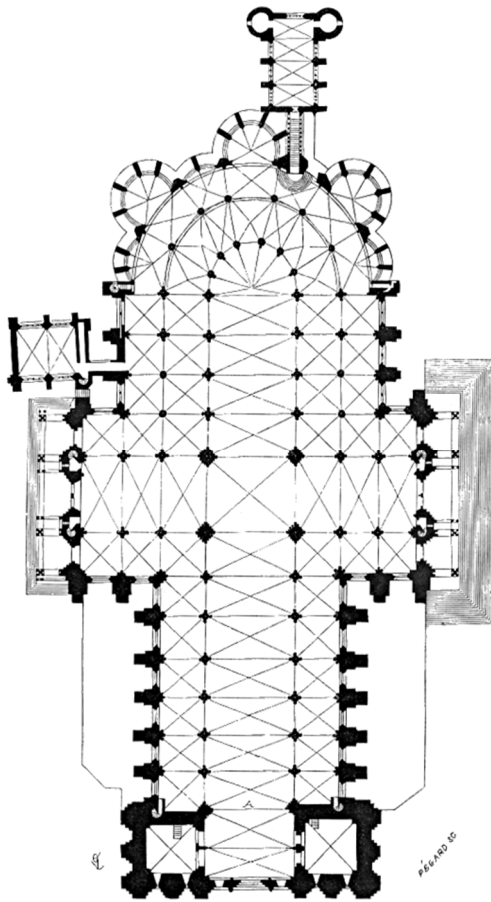
A gótikus építészet a 12. században Franciaországban indult útjára, a 13. század végére pedig egész Európában uralkodó stílusiránnyá vált, a bizánci kultúra hatása alatt álló országokat nem számítva. A gótika azonban Franciaországban is sokat változott, amíg elérte érett formáját. A gótikus építészet a francia királyok központi tartományának, a Párizst körülvevő Île-de-France, majd a szomszédos Champagne és Pikardia városaiban született meg a 12. század közepétől meginduló nagy székesegyházak építésével.¹

A francia katedrális-gótika jellegzetességei, amelyek a chartres-i székesegyházat is jellemzik, a következők: „a három- vagy öthajós hossz- és keresztházból és kápolnakoszorús körüljárójú szentélyből összetett alaprajz; a bazilikális, vázas, támpilléres-támíves felépítés, csúcsíves, bordás keresztboltozatos lefedéssel; a főhajó oldalfalainak három- vagy négyszintes, trifórium-folyosós, erősen áttört kialakítása és a kéttornyos főhomlokzat szerves kompozíciója és elemei: a hármaskapuzat, a rózsablak és a királygaléria”. A székesegyház ezen típusa a 13. században egész Franciaországban, majd a szomszédos országokban is elterjedt.

A chartres-i székesegyház az 1194-ben leégett román stílusú székesegyház tűztől megmenekült kriptája fölött, a 12. századi nyugati homlokzat és tornyok felhasználásával 1220-ig épült. Bazilikális,

¹ A történeti összefoglaló, a katedrálisok és a chartres-i székesegyház történeti leírásának forrása: *A gótika (12–15. sz.)*.
URL: <http://enciklopedia.fazekas.hu/tarsmuvgotika.htm>

háromhajós hosszaházhoz hasonló keresztmetszetű keresztház és a hosszházzal közel azonos hosszúságú szentély kapcsolódik különböző méretű kápolnák sorával. A főhajót emellett keskeny téglalap alaprajzú keresztboltozatok borítják. A chartres-i székesegyház kiforrott tér- és tömegalakításával a későbbi székesegyházaknak is példát nyújtott, így a reims-i székesegyház, valamint az amiens-i székesegyház is a chartres-i alapokra épült.



A chartres-i katedrális terve (Eugène Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française)² és a székesegyház nyugati homlokzata³

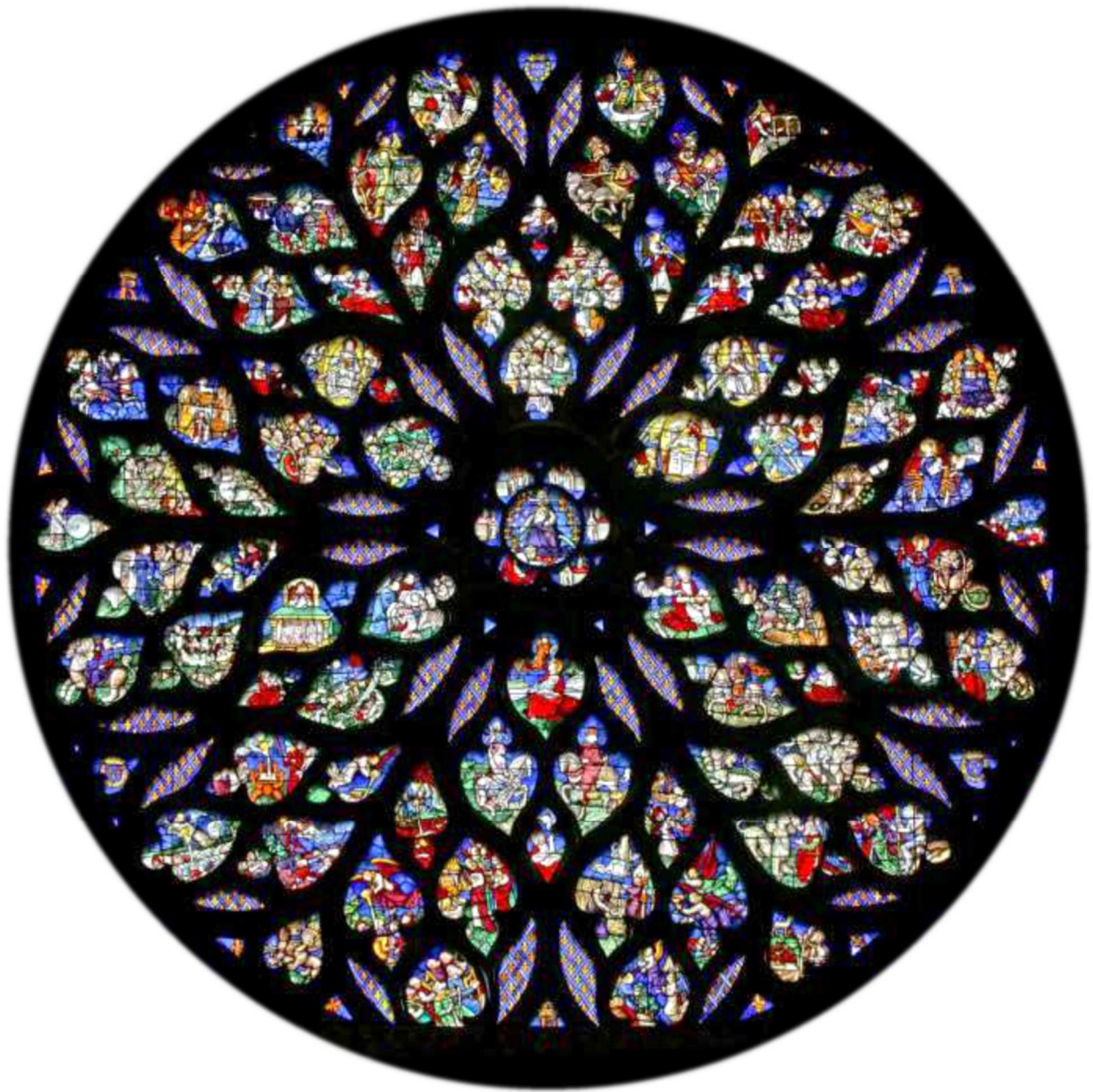
A rózsablakok és a festett üveglakok szerepe a gótikus építészetben és a liturgiában

A gótikus képzőművészet egyik jelentős ága az üvegfestészet. Az üvegfestészet felvirágzásához a gótikus templomépítészet azon törekvése vezetett, hogy a katedrálisok építői szerették volna fokozni a bevilágítottságot, így növelték az ablaknyílásokat. A hatalmas ablaknyílásokat színes üvegelemekből, ólompálcákkal összefogott, vallásos tárgyú nagy méretű képek (döntően az Ó- és Újszövetség ábrázolásai), illetve dekoratív üvegfelületek zárják el. A Franciaország számos templomában megőrzött

² <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Plan.cathedrale.Chartres.png>

³ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Westfassade_Chartres.jpg#/media/Fichier:Westfassade_Chartres.jpg

üvegablakok közül kiemelkedőek a franciaországi chartres-i székesegyház, a párizsi Notre Dame és a Sainte-Chapelle csodálatos kompozíciójú és színű, nagyméretű üvegfestményei.⁴



A Sainte-Chapelle katedrális rózsablaka, a francia gótikus építészet egyik ékszere⁵

Az üvegfestészet mellett a rózsablakok gyakori megjelenése tartozik még a gótika legfeltűnőbb jellegzetességei közé. A meglévő bizonyítékok alapján az első teljesen kidolgozott rózsablakok Franciaországban jelentek meg. Ott, miután a Suger-féle, 1140-ben felszentelt Saint-Denis apátság templomában megjelent, a teljes rózsablak a gótikus homlokzat állandó elemévé vált. A Ciszterci Rend domináns szerepet játszott a formatervezés Olaszországban való elterjesztésében. A Róma melletti Fossanova, amelyet 1135-ben alapítottak, a Rend első olasz otthona volt, ahonnan a kolostorok Olaszor-

⁴ Az üvegfestészetéről általában lásd: <http://enciklopedia.fazekas.hu/tarsmuv/gotika.htm>

⁵ <https://www.therosewindow.com/pilot/StChapelle/images/rose/W-whole-576A1284.JPG>

szág számos más területén is elterjedtek. Mivel a ciszterciek a gótikus stílust kedvelték, a francia gótikus építészetet vitték át Itáliába, és ezzel együtt a gótikus rózsablakot is.⁶

A gótikus katedrálisokban és templomokban, ahol a rózsza gyakran található a nyugati ajtó felett, a benne elhelyezett ólomüvegekre festett jelenetek leggyakoribb témája az utolsó ítélet. Az ilyen ablakokban Krisztus a kör közepén ülve látható, a körülötte lévő kis ablakokban pedig a négy evangélista, apostolok, próféták, szentek és angyalok szimbólumai jelennek meg.

A chartres-i katedrális rózsablakai és festett üvegei

A rózsablakok és a festett üvegek a chartres-i katedrálisban történő megjelenésének datálását nehezíti, hogy a gótikus katedrális felépítése 1194. június 10. után kezdődött meg, miután a későbbiekben átépített román stílusú templom leégett. A krónikások azonban túloztak a tragédiával kapcsolatban, hiszen a kriptá és a nyugati homlokzat is megmaradt, utóbbi üvegeablakaival együtt.⁷ Paul Frankl ezzel szemben úgy véli, hogy felfedezte az üvegek pontos datálhatóságát, és a következő sorrendet állapította meg tanulmányában:

1203–1215: a kórus alsó sorozata, kivéve az első öblöt

1205–1216: kancellária lelkésze

1214–1220: a hajó mellékhajói

1217–1227: a hajó kleristórium

1220–1222: a kórusfolyosók első öble

1214–1220: a kereszthajók alsó sorozata

1217–1240: a kereszthajók kleristórium.

Bár ezek a dátumok természetesen csak hozzávetőlegesek, a kelet-nyugati relatív kronológia a kórusban, a hajóban és a kereszthajókban végződően a romántól a gótikáig terjedő stílusfejlődésen alapul, és több adományozó ismert dátumai is alátámasztják az időpontok lehetséges pontosságát. Végül ezen megállapítások egybecsengenek a székesegyház építésének történetével, ami keletről nyugatra történt.⁸

A 1190 és 1220 között épült chartres-i katedrális 167 ólomüveg ablaka a legteljesebb ablakcsoport, amely a középkorból bárhol fennmaradt. Számos ablak a 12. századból származik, míg több mint 150 ablak maradt fenn a 13. század elejéről. A műalkotások között szerepelnek vallási jelenetek, amelyek elmesélik a hívőknek a Biblia kulcsfontosságú történeteit, valamint számtalan szent, király, királynő, nemes, lovag és pap ábrázolása. A város kereskedői 42 ablakot adományoztak a székesegyháznak, amelyek sok kisebb jelenetben mutatják be a középkori foglalkozások teljes skáláját a hordókészítőtől a hentesig.⁹

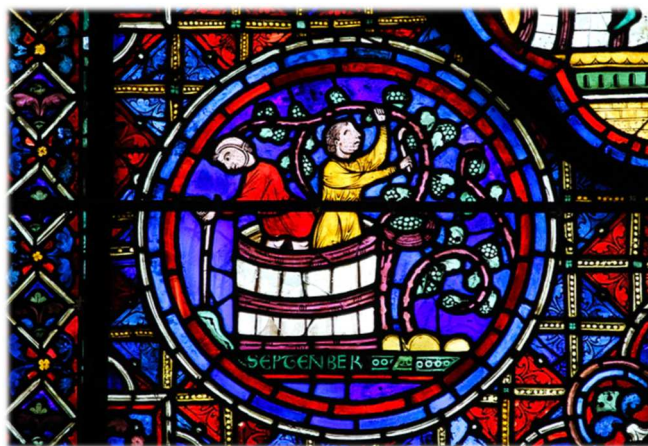
6 DOW, Helen J., "The Rose-Window." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 20, no. 3/4, Warburg Institute, 1957, 256.

7 FÁBIÁN Laura, *Királyi-királynői reprezentáció, egyházi üzenet: Ikonográfiai értelmezések a chartres-i katedrális északi keresztházának üvegeablakain*. In: *Micae Mediaevales V. Fiatal történészek dolgozatai a középkori Magyarországról és Európáról*, szerk. FÁBIÁN Laura – SZABÓ Péter – UHRIN Dorottya – GÁL Judit, Budapest, ELTE BTK Történelemtudományok Doktori Iskola, 2016, 26.

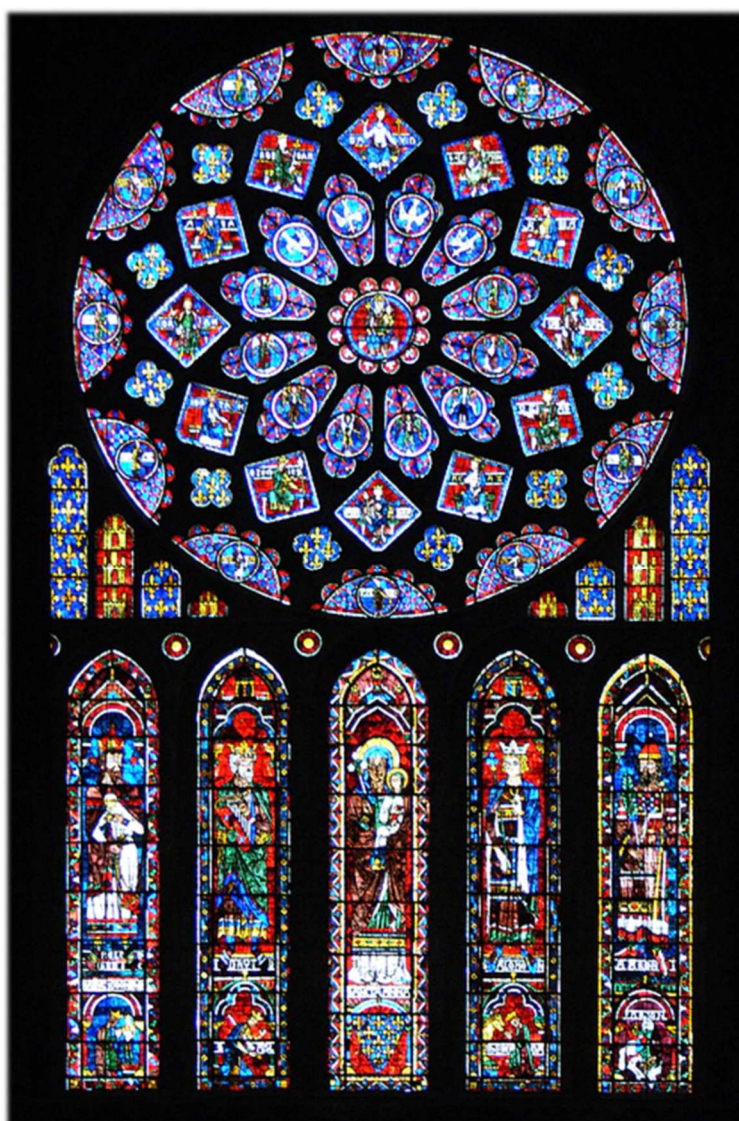
8 FRANKL, Paul, "The Chronology of the Stained Glass in Chartres Cathedral." *The Art Bulletin*, vol. 45, no. 4, [Taylor & Francis, Ltd., College Art Association], 1963, 322.

9 CARTWRIGHT, Mark. „The Stained Glass Windows of Chartres Cathedral.” URL:

<https://www.worldhistory.org/article/1277/the-stained-glass-windows-of-chartres-cathedral/>



Részlet a katedrális zodiákus ablakából, ahol a bort préselő férfiak képviselik a szeptember hónapot¹⁰



A chartres-i katedrális északi rózsabla. Az ólomüveg ablakon Jézus Krisztus, a próféták és Júda tizenkét királyának jelenetei láthatók¹¹

¹⁰ <https://www.worldhistory.org/image/9325/winemakers-zodiac-window-chartres/>

¹¹ <https://www.worldhistory.org/image/9319/north-rose-window-chartres-cathedral/>

Fábián Laura tanulmányában a chartres-i katedrális északi keresztházának a 13. század első felében keletkezett rózsablakát vizsgálja. A rózsablak középpontjában Szűz Mária látható a gyermek Jézussal, körülöttük az ószövetségi próféták és királyok, alattuk öt lándzsaablakon szintén ószövetségi főpapok és királyok állnak, közöttük Szent Anna alakjával.¹²

A chartres-i katedrális Irgalmas Szamaritánus-ablakán megjelenő cipészek arra indították Harrist, hogy számot vessen az ólomüveg és az áhítat együttműködésén alapuló újabb értelmezési lehetőségekkel az istenivel kapcsolatban. A chartres-i cipészek kezében az ólomüveg anyagszerűsége átlényegül: oltárra helyezve szublimálja a cipő varrásának hétköznapi munkáját.¹³



*Chartres-i cipészek, irgalmas szamaritánus ablak.*¹⁴

A déli ablak tizennégy kerek mélykék medalionban, két oszlopba rendezve mutatja be Krisztus szenvedésének és életének történetét. A régi szegély alul és a felül egy részén még sértetlen, de biztosan leszedték az oldalakról, amikor az 1194-es tűzvész után az üveget egy szűkebb ablakba illesztették.¹⁵

Az ablakok narratív történetét emellett lehet a liturgia kiegészítéseként, a liturgia részeként is értelmezni, amennyiben az ablakokon felvázolt történetek a virtuális terek felhasználása révén sajátos kulturális-földrajzi tájakat hoztak létre, ahogyan ezeknek a katedrálisoknak a stacionárius liturgiái is hasonló kultúrföldrajzokat hoztak létre a rituálék színrevitelével a tényleges helyeken. Ha ezeket a különböző kulturális földrajzi egységeket alapvetően homológoknak tekintjük, akkor megírhatjuk a gótikus katedrális gazdag történetét mint gazdagon megtestesült kulturális narratívák terét.¹⁶

12 FÁBIÁN, *i. m.*, 25.

13 HARRIS, Anne F., "Glazing and Glossing: Stained Glass as Literary Interpretation." *Journal of Glass Studies*, vol. 56, Corning Museum of Glass, 2014, 315.

14 HARRIS, *i. m.*, 315.

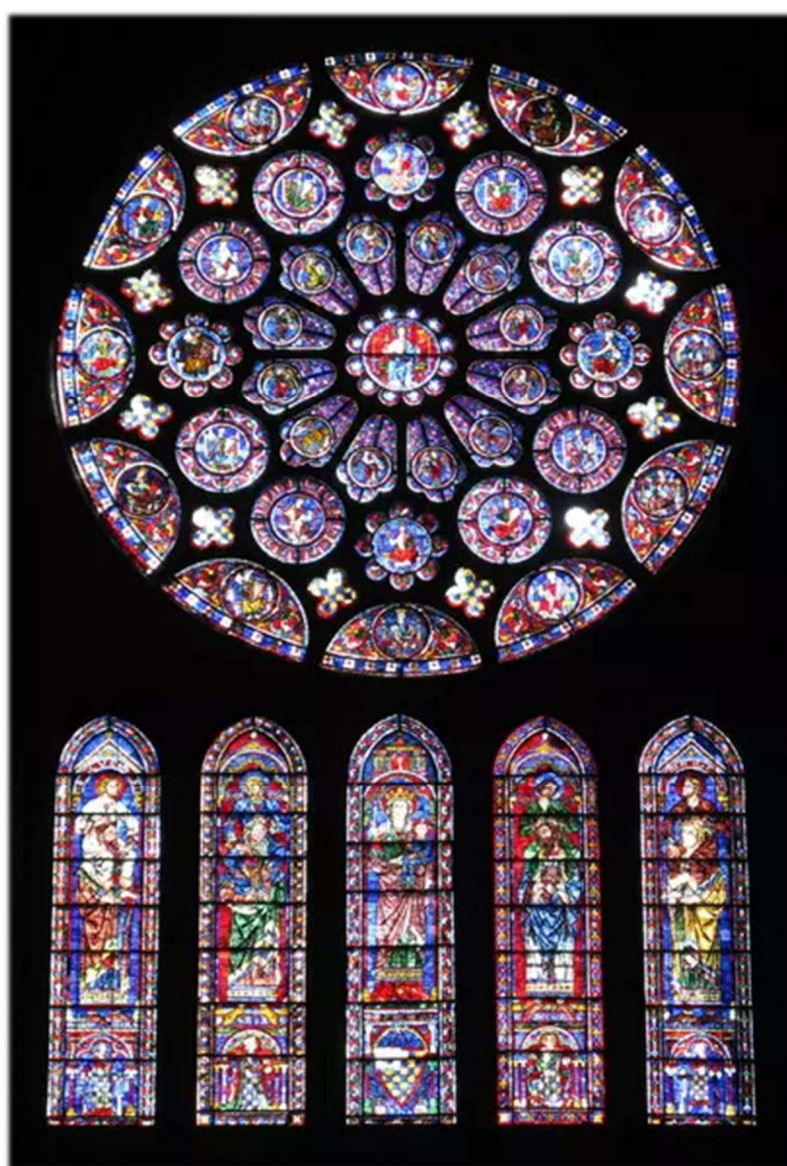
15 AUBERT, Marcel, "Stained Glass in Chartres Cathedral." *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 42, no. 243, The Burlington Magazine Publications Ltd., 1923, 271.

16 Guest, Gerald B., "Stained Glass and Liturgy: The Uses and Limits of an Analogy." *Journal of Glass Studies*, vol. 56, Corning Museum of Glass, 2014, 284.

Összegzés

Jelen dolgozatomban a chartres-i katedrális rózsablakait és üvegdíszeit vizsgáltam a liturgikus narratívák felől. Ennek érdekében először megvizsgáltam a székesegyház helyét a francia gótika történetében, majd megvizsgáltam a rózsablakok és az üvegfestészet általános szerepét a katedrálisok felépítésében. A dolgozat záró fejezetében az olvasott tanulmányok alapján legérdekesebbnek tartott üvegfestményeket és rózsablakokat emeltem ki, hogy megvizsgáljam narratív szerepüket a liturgiában.

Összességében megállapítható, hogy a gótikus rózsablakok és üvegfestmények vizuális módon segítik az egyházi liturgia vizualizációját, és eközben a templombelsőt is díszítik. Az a chartres-i alapon nyugvó, Amiensben uralkodó törekvés, hogy a határoló szerkezeteket hatalmas üvegfelületekké oldják fel, a párizsi Sainte-Chapelle építésénél teljesedik ki,¹⁷ és a Sainte-Chapelle így már a chartres-i katedrálisnál is nagyobb üvegfelületekkel tud dolgozni.



A déli rózsablak¹⁸

¹⁷ A katedrálisok „egymásra válaszoló” jellegéről lásd: <http://enciklopedia.fazekas.hu/tarsmuv/gotika.htm>

¹⁸ <https://www.worldhistory.org/image/9318/south-rose-window-chartres-cathedral/>

A felhasznált képek linkjei

A chartres-i katedrális terve (*Dictionnaire raisonné de l'architecture française* d'Eugène Viollet-le-Duc):

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Plan.cathedrale.Chartres.png>

A chartres-i székesegyház nyugati homlokzata:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Westfassade_Chartres.jpg#/media/Fichier:Westfassade_Chartres.jpg

A Sainte-Chapelle rózsablaka a The Online Stained Glass Photographic Archive-ból:

<https://www.therosewindow.com/pilot/StChapelle/images/rose/W-whole-576A1284.JPG>

Részlet a katedrális zodiákus ablakából, ahol a bort préselő férfiak képviselik a szeptember hónapot:

<https://www.worldhistory.org/image/9325/winemakers-zodiac-window-chartres/>

A chartres-i katedrális északi rózsablaka:

<https://www.worldhistory.org/image/9319/north-rose-window-chartres-cathedral/>

A déli rózsablak:

<https://www.worldhistory.org/image/9318/south-rose-window-chartres-cathedral/>

Gótika és szexualitás – az alkotót megtestesítő villa: Horace Walpole Strawberry Hill House

Megépítése óta a Strawberry Hill¹ látogatók ezreit, ha nem millióit vonzza magához. Az épület igazi művészettörténeti hullámot indított el, a gótikus stílus újjáélesztésének első példájaként Horace Walpole villáját mindmáig számos mítosz öleli körül. Az épület több évszázados története nyomott hagyott az eredeti változaton, Walpole monumentális elképzelését azonban visszaállították eredeti, a tervező halálakor fennálló változatába a restaurálás során. 2010-ben a két évig húzódó hatalmas munkálatokat követően Walpole háza eredeti pompájában fogadta és fogadja azóta is az érdeklődőket.

A Walpole-kutatás jó példája annak, milyen hasznos lehet különböző diszciplínák közös munkája. Erre maga Horace Walpole is jó alapot adott, hiszen építészeti munkássága mellett számos szöveget hagyott az utókorra, mindeközben széleskörű szociális élete során több ezer levelet írt, amelyek így később szintén a kutatási anyag részévé válhattak.² Ekként a művészettörténészek mellett irodalomtudósok és szociológusok is hozzájárultak a Walpole-kutatáshoz.

Kétségtelen, hogy a Strawberry Hill a neogótikus művészet egyik legkiemelkedőbb példája. A kutatás az utóbbi években egyre inkább párhuzamot von Horace Walpole személyisége és maga az épület között. Egyre világosabbnak tűnik Walpole homoszexualitása, amelyet a baráti levelekre és a róla megnyilvánuló szövegekre alapoznak. Walpole többször hangsúlyozta, hogy az épületben önmagát szeretné megtestesíteni és megörökíteni, hovatovább az épületet eredetileg egyfajta „búvóhelyként” képzelte el, ahol igazán önmaga lehet.³

Dolgozatom homlokterébe az építészet és szexualitás kapcsolatát emelem a Strawberry Hill példáján keresztül. Bemutatom, hogy a neogótikus stílus térnyerése Angliában milyen párhuzamokat mutat az akkor (az 1700-as években) „új”-ként felfedezett szexualitási formákkal. Majd kimondottan Horace Walpole gótika-értelmezésére térek rá, végül pedig a Walpole által felhalmozott művészeti kincsek feltehetően hiányos interpretálását vizsgálom.

Horace Walpole

Horace Walpole 1717-ben született. Központi alakja volt a 18. századi angol társadalomnak, irodalmi és építészeti életnek. Sir Robert Walpole-nak, az ország harmadik miniszterelnökének harmadik fia. Horace *The Castle of Otranto* című szövegét a világ első gótikus regényeként tartjuk számon. Walpole emellett a Strawberry Hill House alapítója, ahol monumentális műtárgy-gyűjteményt halmozott fel.

1 Az épület magyar fordítása kevésbé elterjedt, a dolgozatban végig az eredeti angol nevén, Strawberry Hill-ként nevezem meg.

2 A Strawberry Hill House & Garden weboldala nyomán: <https://www.strawberryhillhouse.org.uk/>. Egyébként számos érdekes videó is elérhető, amelyekben a Walpole-kutatás kiemelkedő alakjai vezetnek be a Strawberry Hill világába, lásd például: <https://www.youtube.com/watch?v=zV1ql8Tfqcw>

3 Matthew M. REEVE, *Gothic Architecture, Sexuality, and License at Horace Walpole's Strawberry Hill*, The Art Bulletin, 95/3 (Sept. 2013), 411–439.

Walpole termékeny író volt, mintegy 7000 levelet hagyott maga után irodalmi művei mellett. A *The Castle of Otranto* című regényét egy rémálom ihlette, amelyet a Strawberry Hill-i tartózkodása alatt tapasztalt. Ezt a művet a saját nyomdájában adták ki elsőként az országban. Építkezéseit az apja által ráhagyott vagyonból tudta finanszírozni.⁴



Horace Walpole. Forrás: Wikipedia Commons

⁴ <https://www.strawberryhillhouse.org.uk/the-house/history/horace-walpole/>



A felújított Strawberry Hill House homlokzata a kertből. Forrás: Wikipedia Commons

Szexualitás és építészet relációi

Az 1700-as évek elején Angliában a modern építészet szorosan összekapcsolódott egy újonnan megfogalmazott szexualitási formával. Férfiak vonzalma férfiak iránt – ekként nevezték meg azt a kategóriát, amely diskurzív váltást eredményezett a korábbi, korok szerint meghatározott (generációs) szexualitástól. Ez az új kategória nem kapott kizárólagosan női vagy férfi attribútumot, helyette inkább egyfajta harmadik biológiai nemként (*sex*) értelmezték a társadalmi nemi funkciók összekeverése nyomán. Ezeket a férfiakat *effeminated*, azaz 'átfeminizált' férfiként tartották számon. Ez az újkeletű perspektíva természetesen párbeszédbe lépett a művészettel, így az építészettel is. Mindennek eredményeképpen a villa a 18. században ezen diskurzusok fókuszpontjába került.⁵

Néhány korabeli kritikus szemében az akkor feltámadó gótikus stílus és az említett harmadik nem összefüggésbe került azzal a perspektívával, amely szerint ezen irányzatok a társadalmi rend felbomlását eredményezhetik, és általában véve veszélyeztetik a megszokott társadalmi pozíciókat.⁶ Thomas Babington Macaulay például betegnek és elméjében szervezetlennek nevezte a Strawberry Hill kitalálóját – szerinte a villája csupán egy groteszk ház.⁷

Azt látjuk tehát, hogy a villa ebben a kontextusban a modern művészet produktumaként a „modern”, „újkeletű” nemi identitásformákkal állítható párhuzamba, kimondottan az ún. harmadik férfi nemmel, amelyről a fentiekben esett szó. Ez az analóg viszony, mint láttuk, több korabeli gondolkodó és kritikus számára is feltűnő volt, akik a Strawberry Hill kapcsán hamar ki is fejezték aggályaikat: az építményt többen az alkotójával párhuzamba állítva veszélyesnek, deviánsnak tartották.

⁵ Matthew M. REEVE, *Gothic Architecture, Sexuality, and License at Horace Walpole's Strawberry Hill*, *The Art Bulletin*, 95/3 (Sept. 2013), 412.

⁶ Hasonló diskurzusok vizsgálatához lásd: Michael HATT, *Space, Surface, Self: Homosexuality and the Aesthetic Interior*, *Visual Culture in Britain* 8/1 (2007): 105–128.

⁷ Vö. Marcie FRANK, *Horace Walpole's Family Romances*, *Modern Philology* 100/3 (2003): 417–35.



Strawberry Hill House, könyvtárbelső. Forrás: Discover Britain
(<https://www.discoverbritainmag.com/strawberry-hill-house/>)

Walpole és a gótika

A Strawberry Hill csak egy volt azon számos manifesztáció közül, amelyek Horace Walpole gótika iránti rajongását jelenítették meg. A ház tervezésével, majd (át)építésével egyidejűleg az ötvenes és hatvanas évek táján Walpole-t aktívan foglalkoztatta a gótika mitologizálása kritikusai, levélírói, irodalmi és építészeti vonalon egyaránt. A Strawberry Hill kiemelkedő komponense volt ennek a kialakulófélben lévő gótika-koncepciónak. Építészeti és írói munkáival Walpole újból és újból átírta, újraírta ezt az elképzelését – egészen addig, amíg a gótikából olyan átmitologizált koncepciót bontott ki, amely immár nemcsak privilegizált, de újraértelmezésre méltó művészeti perspektívaként tűnt elő.

Ez a mozgalom tehát a múlt újrakeretezését kényszerítette ki, ezért konfliktusba került a hagyományos korabeli angol felvilágosodás azon elképzelésével, amely szerint a történelmi korokat alapvető haladás jellemzi. Így a felélesztett gótika Walpole-i koncepciójához valamiféle megszakító jelleget társítottak, amely ártalmas lehet a felvilágosodás eszmevilágára. Susan Steward amellett érvel, hogy az anakronisztikus formák 18. századi újjáélesztése felfedi azt a hiányt és űrt, amely a múlt és a jelen közt vágyként értelmezve húzódik meg. A vágy ezen struktúráját Steward nosztalgiának nevezi, s e nosztalgia tárgyai a kutató szerint a generációk, tehát a megélés lehetetlenségének fájdalma.⁸

8 Susan STEWART, *Notes on Distressed Genres*, *Journal of American Folklore* 104/ 411 (1991), 5–31, 11.



Strawberry Hill House, épületbelső. Forrás: Wikipedia Commons

Mindamellett Walpole-t vallási nézetei is hozzásegítették a sajátos gótika-koncepció kialakításához. A középkori katolicizmus esztétikai dimenzióját hangsúlyozva, illetve annak dogmatikus aspektusait háttérbe szorítva Walpole a felvilágosodás korabeli művészettörténet hangsúlyos részévé tudta emelni a gótikát. Ezen elképzelés szerint a gótika a szabadság, az elegancia és az ornamentális művészet megtestesítője volt, amely két elnyomó világkép, illetve klasszicista irányzat között létezhetett, vagyis a román és a görög klasszicista esztétika közötti rést tölthette ki. Walpole, ahogy számos más kortársa is tenné, vagy tette volna, a gótika „jogtalanságát”, szabadságát ünnepli.⁹

⁹ Matthew M. REEVE, *Gothic Architecture, Sexuality, and License at Horace Walpole's Strawberry Hill*, *The Art Bulletin*, 95/3 (Sept. 2013), 415–418.



Strawberry Hill House. Fotó: Kilian O' Sullivan. Forrás: Wikipédia.

Hiányos interpretáció

Érdekes, bár viszonylag egyértelműen magyarázható jelenség a Walpole által felhalmozott művészeti gyűjtemény hiányos értelmezése. A Strawberry Hill historiográfiájának jellegzetes eleme, hogy ezek a tárgyak (portrék, címerek stb.) tipikusan úgy lettek beállítva, mintha Walpole tradicionális arisztokrataikus értékekhez való szoros kötődésének manifesztációi lennének, vagy legalábbis csakis azok lehetnének. Persze számos olyan bizonyíték áll rendelkezésünkre, amelyek segítségével könnyen alátámasztható ez az értelmezés, Horace Walpole szexualitását figyelembe véve azonban újabb elemzési irányvonalak nyílhatnak meg. A Strawberry Hill olyan ősi épület, amely eddig nem rendelkezett történelemmel. Amennyiben Walpole intenciója az volt, hogy ez legyen a család újabb „főhadiszállása”, akkor világossá válik, hogy az épület stílusa miért volt teljesen ellentétes az apja Houghton-i birtokának stílusával. Ez a feszültség a patriarchális eredeti otthon és az új alternatív szexualitás között gyakran visszatükröződni látszik a Strawberry Hill tárgyi univerzumában.



Paul Sandby 18. századi festménye. Forrás: Wikipédia

Összegzés

Első pillantásra elég furcsának tűnhet szexualitás és építészet kapcsolatát vizsgálni, sőt feltételezni is. A Strawberry Hill House-nak számos olyan eleme van, amely az újjáépítője, Horace Walpole homoszexualitására utal. De egyáltalán miért számíthat ez a művészettörténészeknek?

Az Egyesült Királyságban a homoszexualitás dekriminalizációja 1967-ben történt meg. Ezért természetes az a jelenség, hogy csak napjainkban kezdtek egyre nagyobb hangsúlyt kapni egyes alternatív szexualitástörténetek. Ez a kutatási irányzat esszenciálisnak bizonyulhat a Strawberry Hill történetének kutatásában. Reményeim szerint a dolgozat fényt tudott vetni néhány alapvető jellegzetességre, amelyek azt állítást támogatják, hogy Walpole szexualitása számos tekintetben lehetett művészetének inspirálója is.

Hivatkozások

FRANK, Marcie, *Horace Walpole's Family Romances*, *Modern Philology* 100/3 (2003): 417–35.

HATT, Michael, *Space, Surface, Self: Homosexuality and the Aesthetic Interior*, *Visual Culture in Britain* 8/1 (2007): 105–128.

REEVE, Matthew M., *Gothic Architecture, Sexuality, and License at Horace Walpole's Strawberry Hill*, *The Art Bulletin*, 95/3 (2013 Szeptember), 411–439.

STEWART, Susan, *Notes on Distressed Genres*, *Journal of American Folklore* 104/ 411 (1991), 5–31.

Strawberry Hill House & Garden weboldala: <https://www.strawberryhillhouse.org.uk/>

