

Tóth Melinda

1939–2012

Örömet tanyázott a víg cimborákkal.
Nem hagyott sok marhát, földet és kincseket,
Nem az örökségen civódó gyermeket:
De, kivel nem ér föl egész világ ökre,
Dicső híre-neve fennmaradt örökre.
Arany János: Toldi, XII. 20.



A MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének egyik meghatározó tagja volt, névrokonával, Tóth Sándorral együtt a magyar középkor (különösen a romanika) kutatásának megújulásában kitűnt, vezető személyiség. A – még régi, önálló – intézetben utoljára alighanem 2009-ben jelent meg, amikor hetvenedik születésnapján köszöntöttük. Ekkor már tíz éve nyugdíjban volt, és tapasztalunk kellett, hogy nemcsak visszavonultsága szigeteli el a közösségtől, amelyben sok új arcot is láthatott, hanem elhatalmasodó betegsége is, amely fokozatosan egyre teljesebb lelki magányra ítélte. Ekkoriban már csupán vállalt feladatainak befejezése foglalkoztatta, s ebben legszűkebb kollegiális kapcsolataihoz ragaszkodott. Csak jólneveltsége, udvariassága, a *keep smiling* megtartása idézte régen ismert, kedves személyiségét. Majd eltűnt többségünk látóköréből. Legközelebb 2013 januárjának végén, a zugligeti Szent Család-templomban, egykori otthonának katolikus (öt evangélikusnak kereszt-

telték) plébániatemplomában láttuk viszont egymást túlélőkként, hamvai körül. Csak az utóbbi időben, könyvtárának a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karára való ajándékozása alkalmából került sor a róla szóló megemlékezésre, 2014. június 13–14-én. Az MTA BTK Művészettörténeti Intézetét ez nem menti fel az emlékezés és a számvetés kötelezettsége alól.

Tóth Melinda különös, sokfelé kigyózó pályát futott be. Finom, nagy kultúrájú budai polgári környezetbe született, anyai ágon abba az eperjesi eredetű Elischer családba, amelynek tekintélyes tagja, Elischer Boldizsár a magyar Goethe-kultusz apostolaként a Magyar Tudományos Akadémiára hagyta egyedülálló Goethe-gyűjteményét.¹ Melinda ennek a *Bildungsbürgertum*nak kultúráját, ízlését és (többek között nyelvi) perspektíváját kapta útravalóul, kiegészítve a Szilágyi Erzsébet Leánygimnáziumban zajlott neveltetéssel. Egyetemi tanulmányait az ELTE művészettörténet-angol szakán 1957–1962 között végezte. Fiatalkorában sokfelé szerzett tapasztalatokat, mielőtt a keresett művészettörténeti kutatói állásba érkezett volna: kezd-

¹ A gyűjteményről és jelentőségéről: SZÉPHELYI F. György. In: *A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX. században*. Kiállítási katalógus. Szerk. SZABÓ Júlia–MAJOROS Valéria. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1992. 184–186 és 104–108. katalógustételek: 186–193.

te a Corvina Kiadóban (1962–1964), majd folytatta könyvtárosi munkakörben, az Országos Műemléki Felügyelőségen (1964–1965), aztán a Városépítő Tervező Vállalatnál (VÁTI, 1965–1967), majd a Szépművészeti Múzeumban, ismét könyvtárosként (1967–1972). Eközben szorgalmasan dolgozott szakdolgozata témájának fokozatosan az Árpád-kor egészére kiterjedő továbbfejlesztésén, s hamarosan, 1972-ben megvédhette doktori disszertációját is.² 1972-ben, amikor az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjában talált állást, elég sok előfeltétele megvolt annak, hogy – ahogyan akkoriban a paradigmaváltás büszke tudatával maga is emlegette: Rómer Flóris alapvető falfestészeti könyve centenáriumának évében – 1974-ben megjelenhesen az *Árpád-kori falfestészet* füzetnek álcázott szintézise. A „nagyak” ígérkező, magyarországi művészettörténeti szintézis első kötetéhez rendelt, Kovács Éva vezette kis intézeti teamnek kívánni sem lehetett jobb kiegészítést, különösen azért, mert a műemlékvédelmi munka iránt – más középkorkutatókhoz hasonlóan, s nemcsak kalandvágyból – vonzódó Tóth Melindának voltak ilyen irányú munkatapasztalatai is. Az akkoriban az épületrégészet szigorúan tudományos követelményeit megfogalmazó Tóth Sándor és a „falkutatás” metodikáját kikísérletező, kidolgozó, majd tanító Dávid Ferenc elveit a falfestészet kritikai szintézisén dolgozó szerző magától értetődően (éppoly természetesen, ahogyan a táblaképfestészet kutatója is figyelembe vette a képhordozót) alkalmazta. Tóth Melinda ugyanakkor jártasságot szerzett az épületkutatásban is (Sárvár várának feltárási munkái során).

A Művészettörténeti Kutató Csoportban szokásossá vált munkamegosztási rend szerint szerkesztői (ez a tervezett I. kötet építészeti, faragvány- és teljes illusztrációanyagának gyűjtését és rendszerezését jelentette), szerzői (különös tekintettel a 12. századi emlékek helyén tatóngó – ahogyan akkoriban szokás volt mondani – fehér foltra, de már akkor az ehelyett használt „pécsi műhely” korszakfogalom revíziójára) és forráskiadványokkal kapcsolatos munkák hárultak rá. A legutóbbiakat a *Documenta artis Paulinorum* füzetsorozat jelentette, a szeretetre méltó öreg pálos, Gyéressy Béla gyűjtése alapján, amelyben oklevélközlések vegyültek narratív források (mindenekelőtt Gyöngyösi Gergely *Vitae fratrum* című, több kéziratban is megőrzött rendtörténete) kivonataival, lényegében egy ábécérendbe szerkesztett topográfiai adattár szerkezetében. A forrásközlésnek ez a módja, amely kevésbé kedvezett a szövegkritikai szempontoknak, már akkoriban is vitatott, de elhatározott megoldás volt, amin a szigorúbb filológus, Hervay Ferenc közreműködése sem sokat változtathatott. Tóth Melindára hárult a szövegközlés minden felelőssége, munkája nem nevezhető könnyű időöltésnek. Mindenesetre, ez volt a Kutató Csoport egyetlen befejezett forrásközlési vállalkozása.³ A legelső folyamatos és lezárhatatlan feladatot jelentett, és elvégzéséhez nagyban hozzájárult az 1978-ra kitűzött *Árpád-kori kőfaragványok* című, a székesfehérvári múzeummal közösen szervezett kiállítás. Ez mindenekelőtt alkalmat adott a romanika emlékeivel való foglalkozás új szemléletének valamelyes kipróbálására. Kezdetben csak magukkal a faragványokkal (túlnyomórészt töredékekkel) számoltunk, csak munka közben kerültek látóköriinkbe falképek (másolatok), illetve a Kutató Csoport pecsétmásolat-gyűjteményéből válogatott darabok is (mind katalóguson kívül). A hangsúly sok emlékek pusztán a fellelésén, az újabb leleteknek lehetőség szerinti megszerzésén volt, s mindezeknek együtt szemlélésén kívül lehető legteljesebb fényképezésén (kevésbé felmérésén, a pusztá geológiai meghatározás igénye – nem szólva az anyagvizs-

² Részletesebb pályakép Biczó Piroska nekrológiájában: *Műemlékvédelem*, 57. 2013. 1. 38–40, Tóth Melinda írásainak bibliográfiája (BARDOLY István): uo., 41–42.

³ *Documenta artis Paulinorum*. 1. *A magyar rendtartomány monostorai A–M*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1975; 2. *A magyar rendtartomány kolostorai N–SZ*, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1976; 3. *A magyar rendtartomány kolostorai A–M*, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1978; ugyanitt: II. Dráván-túli és ausztriai pálos monostorok az Inventáriumban, III. A külföldi pálos kolostorok jegyzéke és IV. Néhány általános rendi dokumentum a pálos rend művészeti tevékenységére vonatkozóan.

gálatról – a kiállítás és az ötletszerű meghatározásokat tartalmazó katalógus láttán merült fel). A szempontok sorában hallgatólagosan szerepelt, és Tóth Melinda részvételének egyik indítékát jelentette az ő akkor már folyó pécsi kutatásainak támogatása is.

Az *Árpád-kori falfestészet* 1974-es kiadása egy időre lezárta ennek a témakörnek intenzív művelését, hiszen újabb emlékek előkerülését sem lehetett előre látni vagy éppen tervezni. A magyar művészettörténeti hagyományban kulcsszerephez jutott pécsi faragványegyüttesrel való monografikus foglalkozás a 11–13. századi kézikönyvkötetnek egyik magától értetődő súlypontját alkotta. A pécsi dóm kőtára ez időre a karbantartás hiányában olyan rossz állapotba került, hogy szükségessé vált a nagyrészt fapalcokon tárolt-bemutatott faragványok helyükről való elmozdítása, sőt a téglafalazatba foglaltak kibontása is. Mindez – minden egyéb szemponttól függetlenül – elfedett oldalai megfigyelésére is módot adott, eleget téve ezzel a katalogizálás és az elemi épületarcheológiai-muzeológiai vizsgálat követelményeinek. E ponton Tóth Melinda számára egy nehezen megoldható, ellentmondásos helyzet adódott. Nyilvánvaló volt, hogy a helyes, logikus sorrendet előbb egy tudományos katalógus elkészítése, annak alapján a dóm építéstörténetének és benne a faragott dekorációnak monográfiája, majd a művészettörténeti szintézis számára igényelt összefoglalás jelentette volna. Ez utóbbit sürgette a Kutató Csoport előtt álló publikációs kényszer, míg a legelső katalogizálási feladat megvalósítása ezer akadályba ütközött: a kőtár tulajdonviszonyainak tisztázatlanságával összefüggő finanszírozási problémák, a teljes kőanyag kitelepítése egy használaton kívüli külvárosi moziba, majd onnan visszaszállítása, az új dómlapidárium építése körüli – építőművészeti kérdéseket sem mellőző – huzavona, egyszóval: néhány (máig mintegy négy) évtized teljes magyar valósága.

Az 1978-as székesfehérvári kiállítás a maga módján vakmerő kezdeményezésnek bizonyult: ezt örökítette meg vastagsága miatt széteső, a KGST-ben élenjáró, NDK gyártmányú, gömbfejes Robotron írógéppel előállított katalógusa – az akadémiai házi sokszorosító üzem akkori csúcsteljesítménye.⁴ A szerkesztők eközben az ez idő tájt elterjedő, súlyos és gazdagon illusztrált, tanulmányokat és tudományos katalógust nyújtó kiállítási kézikönyv-katalógusok példáját igyekeztek meghonosítani. Tóth Melinda a legjobban informált magyar művészettörténészek közé tartozott. Részt vett a poitiers-i Centre des Hautes Études de Civilisation médiévale kurzusán, kapcsolatot tartott az olasz középkorkutatás legfontosabb, utóbb a római egyetemen működő és Angiola Maria Romanini vezetésével az *Enciclopedia dell'arte medievale*t kiadó körével, a müncheni Zentralinstitut für Kunstgeschichte és más fontos középkori művészetkutató központok szakembereivel, utóbb a New York-i Metropolitan Museum of Artban is módja nyílt vendégkutatói látogatásra.⁵ Nem volt ismeretlen számára az általa elkezdett vállalkozás végrehajtásának nemzetközi standardja, ami mindenekelőtt a természettudományos vizsgálatok, a konzervátori és restaurátori beavatkozások alapkövetelményeiben állt. Megtalálta mindehhez a megfelelő színvonalú, elkötelezett és együttműködő magyar partnereket, és e munkákra, amelyeket a Los Angeles-i Getty Alapítvány szerződésben is megkövetelt, költötte szinte a teljes támogatást – azt a részt is, amely személyes munkájának támasza lett volna. 1992 októberének első napjaiban került sor az eredményeket (mindenekelőtt a pécsi faragványok visszanyert polichromiáját) tárgyaló tudományos konferenciára. A tudományos dokumentáció végül elkészült, a dómmúzeum majdnem, a katalógus (és vele a várt monográfia) nem. Tóth Melinda életének középpontjában ez a – nagyrészt magányosan véghezvitt – vállalkozás állt. Kérdezhetnénk: miért kötötte hozzá a sorsát? Ez a kérdés nem üthető el vala-

⁴ *Árpád-kori kőfaragványok*. Katalógus. Szerk. Tóth Melinda–MAROSI Ernő. Budapest–Székesfehérvár, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport–István Király Múzeum, 1978. (A Székesfehérvári István Király Múzeum Közleményei. D sorozat, 121.)

⁵ Mindezekről és hatásokról lásd még Biczó 2013. i. m. 40.

milyen felszínes utalással a művészet kultuszára, ami nélkül persze a legtöbb művészettörténeti munka nehezen lenne magyarázható, és a pusztá kötelességtudattal sem indokolható.

Tóth Melinda a Kutató Csoporthoz érkezve – mintegy a kegyetlen *publish or perish* szellemében – hamar felvette a rendszeresen publikáló tudományos kutató életformáját, kéziratok láncprodukcióját, amelyet csak a megérkező korrektúrákkal való foglalkozás szakít meg olykor. Erről tanúskodnak bibliográfiájának ritmikusan sorakozó tételei mintegy az 1980-as évek közepe tájáig. Utána ritkábbak lesznek a sajtó alá bocsátott tudományos közlemények. Legfeljebb arra lehetne utalni, hogy a ritkulás jelei korábban is mutatkoznak, a leadási határidőknek kevesebb a jelentőségük, a múgond, a lehetőségekhez képest végleges kijelentések igénye viszont mind erősebb. Mindez alighanem összefügg a monumentálisra méretezett intézeti feladatnak, az Árpád-kor új szintézisének egyre távolodó realitásával. Az 1978-ban még úgy-ahogy megfogható áttekintés lassan tűnni látszott, s a nemzetközi tapasztalat is a monografikus alaposság, nem a szintézis kényszerű általánosításai felé mutatott. Az 1982/83-as egyetemi tanévben a középkori művészet két vezető tekintélye, Tóth Sándor és Tóth Melinda már beláthatatlan késésben volt kéziratával. Ekkor – egy akkor lehetséges megoldást kihasználva – a Kutató Csoport és az ELTE Művészettörténeti Tanszéke megegyezett abban, hogy a két kutató cseréjével Tóth Melindának az egyetemi oktatásban való részvételt, Tóth Sándornak pedig kutatói státust biztosítanak. Tóth Melinda ekkor tartott középkori kurzusokat és gyakorlatokat az egyetemi művészettörténet tanszéken – ezek legendássá váltak az érintett hallgatók körében. Ha nem előbb, ettől kezdve végleg kialakult tapintatos-baráti működése, az az önzetlen, konzultatív és együtt gondolkodó tevékenysége, amelynek hasznát fiatal művészettörténészek és régészek is látták. Ez a tevékenység személyes előnnyel is járt: rendelkezésére állt a konzultációk során megszerzett, naprakész anyagismeret élménye. Tóth Melindával a magyar romanika egyik legbensőbb, a lehető teljességet megközelítő ismerője távozott. Ezt a teljességet közölni már nem tudhatta, az igényt és a módszert azonban bizonyára átörököltette tanítványaira.

Munkásságának különleges sajátossága a szigorú koncentráció a romanika művészetének kérdéseire. Majdnem minden tanulmánya ezekkel a kérdésekkel foglalkozik. Járt Poitiersben; az ottani Centre egykori vezetőjéről, René Crozet-ről szól az az anekdota, hogy kirándulásokon lebeszélte hallgatóit a helybeli gótikus katedrálisok látogatásáról, mivel azok „túl későiek”. Melinda munkái az általa feldolgozott témákban – függetlenül befejezettségük állapotától – megkerülhetetlenek.

Az Árpád-kori falfestészet

Tóth Melinda lezárt témakörének látszik az Árpád-kori falfestészet. A Művészettörténeti Füzetek sorozatának kezdetén, 1974-ben kiadott monográfiája tulajdonképpen monografikus tanulmányok füzére, amelyet a 11–13. századi (a magyarországi művészettörténeti szintézis tervezett első kötetéhez igazodó) kronológia javaslata fűz össze, de valójában az egyetlen követhető vizsgálati módszert alkalmazza: a főszöveg a hozzá tartozó, minden esetben az adott emlékről rendelkezésre álló információk (dokumentáció, állapot, ikonográfia, építéstörténeti megfontolások stb.) szokatlanul részletes jegyzetekbe foglalt közlésével együtt kis (vagy nagyobb) monográfiákat alkot. Ilyenek a mű előzményei is: a Tóth Melinda szakdolgozatában (1962), majd doktori disszertációjában (1972) tárgyalt hidegségi falképek, a vele párhuzamosan (1971, 1969/1972) publikált feldebrői kutatások,⁶ az egyidejűleg megjelent tanulmányban

⁶ Le pitture murali romaniche nella cripta della chiesa di Feldebrő. *Acta Historiae Artium*, 17. 1971. 141–170; The Romanesque Mural Painting of the Feldebrő Church. In: *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du*

tárgyalt gimeskosztolányi falképek.⁷ Hogy mennyire nyitottak és hipotetikusak, mutatják a vizs-
szatérések egy-egy emlékhöz, s mindenekelőtt, húsz évvel a monográfia megjelenése után,
Radocsay Dénes falfestészet-könyvének negyvenedik évfordulójára írott revíziója, amely sok
tekintetben az egész 1974-es mű szerkezetét érinti. Itt olvasható: „A megjelenés pillanatától
minden tudományos mű eróziója megindul. Az Árpád-kori falfestészetéről írott összefoglalást is
kikezdte az idő. Nem annyira a téma történeti foglalatja miatt – hiszen ez a választás avval kap-
csolatos, hogy nincs megfelelő stílustörténeti keret a csaknem három évszázadon át eleven,
s a gótika korában is hosszan továbbélő román stílusjelenségek összefoglaló jellemzésére.
A tárgyalás kerete helyett inkább a művek vizsgálati módját kívánatos újra átgondolni húsz
év után, mai tudásunk birtokában, mindenkori, és csak alig korrigálható tudatlanságunk ismer-
retében.”⁸

A falképekkel való foglalkozás módszertani bázisa világosan kitűnik. Adottság az, hogy
földrajzilag nagyrészt sporadikusan, a megőrzést tekintve túlnyomórészt töredékesen (nem-
egyszer valójában csak nyomokban) fennmaradt emlékművekről van szó, amellyel kapcsolat-
ban sem közvetlen, sem külső adatok nem állnak rendelkezésre. Ilyen esetekben egyedül az
emlékekből magukból megalkotható stílustörténeti kronológia áll rendelkezésünkre, s az en-
nek rendszerében való tájékozódás többé-kevésbé a műértő erudícióján alapulhat. Ezért van
szükség a – nem kevésbé problematikus, hiszen a kutatás historiográfiája által meghatározott –
klasszifikációs rendező fogalmak („stílusok”) kritikájára. Magától értetődik, hogy a stílustörté-
net *par excellence* egyetemes szempontú megközelítést jelent, amelyben a helyi, regionális
(vagy „nemzeti”) sajátosságok szerepével számolni kell, de csak a rendelkezésre álló anyag ismer-
tességének mértékében lehet. A kutató rendelkezésére álló legfontosabb eszköz eközben
a datálással kifejezett kronológiai helyzetmeghatározás, egy feltételezett sorozatba való beillesz-
tés. Az adott három évszázadon belül ennek sokféle lehetősége van. A segédeszközök korláto-
zottak: adódnak az ikonográfiából (Tóth Melindánál az összehasonlító ikonográfiai szemponto-
kon kívül például a Margit-legenda, illetve a Szent László-legendák datáló értékének kritikai
megítélése játszott fontos szerepet), illetve a festményeket hordozó épület építészettörténe-
ti, illetve épület-archeológiai tényezők alapján feltételezhető kronológiai helyzetéből. Ezért ját-
szottak a munkában fontos szerepet a lehetséges stílustörténeti koncepciókkal kapcsolatos
bírálati szempontok, s – nem utolsósorban – a romanika falfestészetének irodalmában rendre
(és hagyományosan) feltűnő bizantinizmusoknak (provinciális bizánci tendenciáknak, az italo-
bizantinizmus jelenségkörének) értelmezése. A munka előtanulmányai között fontos szerepet
játsszik két recenzió: Otto Demus (a Nyugat két, a bizánci művészi kultúrára nyitott kapujának,
Velencének és Szicíliának bensőséges ismeretére alapozott román kori festészet-képe, amely
ellentétben áll például a római hagyományt előtérbe helyező Wilhelm Paeseler koncepció-
jával) szintéziséről,⁹ illetve Ch. R. Dodwell román kori festésztörténetéről.¹⁰

Akkoriban úgy véltük: ha valamelyik magyar emlékhöz ott lenne a helye egy Demusé-
hoz hasonló, egész Európát átfogó festésztörténeti összefoglalásban, biztosan Feldebrő len-
ne az. Nyilvánvaló, hogy Demus számára ez az emlék egymagában, alig megközelíthető és

XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art. Ed. György Rózsa. Budapest, Akadémiai, 1972, I, 459–465. – Az építéstörténeti
kérdésekről – szélesebb, a pécsi székesegyház Szent Kereszt-oltárát is tartalmazó összefüggésben: *Die Umbauung des
Heiligkreuz-Altars in der Kathedrale zu Pécs*. In: *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*. Hrsg. F. Möbius–E. Schubert.
Weimar, Böhlau, 1987. 81–108: 103–104.

⁷ A kosztolányi templom falképei. Ikonográfiai és datálási kérdések. *Ars Hungarica*, 2. 1974. 59–76.

⁸ Falfestészet az Árpád-korban. Kutatási helyzetkép. *Ars Hungarica*, 23. 1995. 137–153: 137.

⁹ Otto Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968 [recenzió]. *Acta Historiae Artium*, 18. 1972. 147–149.

¹⁰ Charles Reginald Dodwell, *Painting in Europe 800 to 1200*, Harmondsworth 1971 [recenzió]. *Művészet*, 15. 1974. 3. 46–47.

erősen hipotetikus történelmi háttérrel, túlságosan kockázatos mutatóként jelenthetett volna. Az is nyilvánvalóvá vált: a stílustörténeti kontextus rekonstrukciója a magyar kutatás feladata. Tóth Melinda a kapcsolatokat nem a 11–12. század bizánci művészetével kereste, hanem ahhoz a kutatási irányzathoz csatlakozott, amely a lombardiai (Milánó festészetének letéteményesei: a 11. század eleji Galliano és az 1080-as évekbeli Civate, S. Pietro in Monte) és piemonti forrásvidéket (s ezeknek nagy távolságokra, így Katalóniáig terjedő hatásait) tartotta meghatározónak. A közvetítést azonban Dél-Németország, különösen a bajor Salzburg és Regensburg szerzetesi reformművészetében tételezte fel – és ennek megfelelően a feldebrői ciklus keletkezésének idejét is a 12. század második felére („a 12. század közepét követő két-három évtized”¹¹) tette. Ezen a véleményén, amelynek feltétele az is, hogy a feldebrői altemplom falképei az épület átépítésével függnek össze, a revízió során sem változtatott. Egy másik esetben is megerősítést nyertek eredeti sejtései: ez a veszprémi úgynevezett Gizella-kápolna falképciklusa, ahol – nem függetlenül Demusnak attól a téziséstől, hogy a Velencében fontos szerepet játszó bizánci festészet hatások döntő impulzust jelentettek a német tartományok késő romanikájának (a *Zackenstil*nek) festészete számára – Velencére visszavezethető stílusjelenségekkel számolt.¹² Ezt az értékelést láthatta megerősítve 1995-ben, az időközben átadási leletként előkerült, a barokk kori és későbbi restaurálások nyomaitól mentes falképtörödékek alapján.¹³ Az az elve, amelynek megfelelően az egyes műveket önmagukban kell elemezni és értékelni, különös tekintettel az úgynevezett „italobizánci” (13. és 14. századi) jelenségek jelenkori, elterjedt, summázó megítélésére, nagy figyelmet érdemel, azzal a körültekintő módszerrel, ahogyan – az újabb leletek ismeretében is – az 1300 előtti és utáni újabb tendenciák megkülönböztetésére törekedett.¹⁴

Mindenesetre korai munkájának revíziójából még egy fontos elemet kell itt kiemelni. Saját tudományos koncepciójának alapvető változását tükrözi az, hogy 1995-ben már nemcsak falfestészetről van szó, hanem a középkori épület polichrómiájáról általában. Ezekről mint „kiegészítő kutatási szempontok”-ról tett említést, hozzáfűzve, hogy idetartoznak „azok a kutatások, amelyek az Árpád-kori templomépület és faragott díszítése festésével foglalkoznak”.¹⁵ Ez nemcsak saját módszerének változásaira, illetve új súlypontjára vonatkozik, hanem megfelel annak a „történészhez illő kérdés[nek is]: a falképekkel foglalkozva vajon az Árpád-kor autentikus alkotásait látjuk-e magunk előtt?”¹⁶ Ez a kérdésfeltevés megegyezik a kutatás egyik legfontosabb jelenkori problémájával, egészen hasonló megfogalmazásban, mint például Xavier Barral i Altetnél.¹⁷

A magyarországi romanika történeti koncepciója

Tóth Melindát mindenekelőtt az 1970-es években foglalkoztatta – főként *A magyarországi művészet története* Árpád-kori kötetében rá háruló feladatok és az 1978-as székesfehérvári *Árpád-kori kőfaragványok* című kiállítás kapcsán. A Kutató Csoportba való belépésekor rá váró szerepet, az építészet- és szobrászattörténeti vonatkozásokat meglehetősen pontosan körül

¹¹ Tóth 1995. i. m. 141.

¹² Tóth 1974. i. m. 75.

¹³ Tóth 1995. i. m. 143.

¹⁴ Uo. 145–148.

¹⁵ Uo. 138 és ehhez: 4. jegyz.

¹⁶ Uo. 148.

¹⁷ Xavier BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman, Essai sur un passé reinventé*. Paris, Fayard, 2006.

lehet írni azokkal a témakörökkel, amelyekre (talán eleve Melinda kompetenciájával számolva?) a Kovács Éva által összefoglalt agenda nem tért ki.¹⁸

Ma mint az azóta eltelt idő – nem csekély számú – publikációjának, szakdolgozatainak (és kisebb mértékben: célszerűen folytatott feltáró kutatásának) problémakatalógusát olvasuk az 1978-as székesfehérvári kiállítás egyik bevezető tanulmányaként megjelent, *Stílusfejlődés Árpád-kori kőfaragványainkon*¹⁹ című írását: a dolog természeténél fogva, mivel a kiállítás tárgyainak begyűjtését jóval megelőzte a katalógus megírása, inkább célkitűzésről, mint a tanulságok összegzéséről van szó. A tanulmány címében is hangsúlyozott stílustörténeti szempontot az 1974-es falfestészet-történet metodikai apparátusának tükrében magától értetődőnek lehet tekinteni, a „fejlődés” nem értendő szó szerint, evolúcióként – ez a kifejezés ekkorra meglehetősen kiüresedett. A probléma részben más, mint a festészet esetében: viszonylag könnyen követhető, pontos analógiákra alapozott stíluskritikai megállapításokkal van dolgunk, amelyek mester-tanítvány-kapcsolatokra, sőt már igen korai időkben is műhelyek kontextusára engednek következtetni; csakhogy ezek a hasonlóságok nem jelentik feltétlenül a forrásvidékek egyértelmű meghatározását. Tóth Melinda tanulmányának legfontosabb – és bizonyos mértékig radikális – újdonsága azonban e forrásvidékek meglehetősen elfogulatlan kijelölése – szemben a korábbi művészettörténeti irodalom „nemzetkarakterológiai” (vagy kultúrpolitikai) tényezők diktálta, alapvetően itáliai-francia orientációjával. A tanulmány a 11. században főképp bizáncias tendenciák érvényesülésével számol, majd 1100 táján az orientáció történelmi tényezők által meghatározott változásával: „Az a kora román kőszobrászati fejlődés, amely akkor Észak-Itália, Franciaország nagy szerzetesi, vagy azokkal rokon törekvéseket mutató építkezésein, s a német birodalom területén nyomon követhető, számos stílusváltozatban és mégis sok hasonló vonással jelentkezett.”²⁰ Az új elemek közé tartozik az itáliai stílustendenciák közép-Rajna-vidéki közvetítése lehetőségének mérlegelése, amint az itt sommásan, de igen világosan ismertetett pécsi szobrászattal kapcsolatban is a Rhône-vidéki késő romanikával feltételezhető kapcsolatok felidézése. Nem kevésbé fontos a 13. századi kőfaragó-művészet sokoldalú közép-európai beágyazottságának tézise. E stílustörténeti áttekintés rövid összefoglalása később idegen nyelven is megjelent, fontos híradásként a középkorral foglalkozó magyar művészettörténészek új generációjának felfogásáról (és alapvető bibliográfiájáról is). Külön kiemelendő, hogy a publikáció Angiola Maria Romani új folyóiratában jelent meg, amelyet az a római tanszék hívott életre, amelynek ezekben az években előkészített nemzetközi jelentőségű vállalkozása az *Enciclopedia dell'Arte medievale* volt.²¹

Az 1978-as kiállítás anyagának válogatása és a Tóth Melinda által már korábban, a falfestészet emlékeire alkalmazott módon, egyébiránt pedig a katalógusszerkesztés nemzetközi normáival egyezően elkészített rövid, monografikus vázlatok nagyrészt az ő művei voltak épp-

¹⁸ A kötettel kapcsolatos intézeti feladatok nagyszabású programját alkotta meg Kovács Éva, A román kori magyar művészet kutatásának néhány kérdése. In: *Művészettörténet – tudománytörténet*. Szerk. TIMÁR Árpád. Budapest, Akadémiai, 1973. 13–39, de utolsó mondata után figyelmeztetéssel: „E dolgozat 1970-ben íródott; véglegesnek akkor sem tekintett szempontjai – részben mások, részben a szerző saját munkája nyomán – bizonyos fokig módosultak.” – A nagyvonalú áttekintés részben Kovács Éva személyes érdeklődésének súlypontjait foglalta össze; fejezetei: Az antik hagyományok továbbélése – A honfoglalás kori művészeti örökség hatása – Bizánci hatás – Importtárgyak szerepe – Ikonográfiai kérdések – Ereklyekultusz, fejedelmi reprezentáció – Műfajok, korszakolás. Vö. Uő: *Species – modus – ordo. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Szent István Társulat, 1998. a tanulmány ott: 190–212.

¹⁹ *Árpád-kori kőfaragványok*. 1978. i. m. 29–51.

²⁰ Uo. 34–35.

²¹ *Architecture et sculpture en Hongrie aux XI^e–XIII^e siècles. Etat des recherches. Arte medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale*, 1. 1983. 81–99.

úgy, amint a szerkesztés alapelveinek rögzítése. Igyekeztünk nagy hangsúlyt fektetni a javasolt datálások nem formális, hanem minden szükséges óvatosság mellett is határozott véleményt kifejező differenciálására, aminek eredményei olyan megfogalmazások lettek, mint „a 11. sz. 1. fele” (pl. Zalavár), „a 11. sz. közepe” (pl. Veszprém, Tihany), „a 11. sz. 3. negyede” (pl. Szekszárd), de „a 11. sz. utolsó harmada” (Feldebrő) is, „a 12. sz. 1. fele” (Óbuda, építészeti faragványok) és „a 12. sz. közepe” (uo., a szentélyrekesztő részletei). Péccsett a Szent Kereszt-oltár töredékei „a 12. sz. 3. negyede” datálást kaptak, az altemplom-lejárók reliefjeinek körébe tartozó darabok „a 12. sz. 4. negyede” jelzést, a székesfehérvári kapuzatrekonstrukcióba bevont darabok: „1160–1180 k.”. Valamennyi elég ok a vitára, további mérlegelésre. Tagadhatatlan: az egzaktság olyan példái lebegtek szemünk előtt, amilyenek a Marburger Index datálásai, a *vor, nach, gegen, um* határozott, számokkal is kifejezhető kódjaival.

Sajnos viszonylag csekély a száma azoknak a monografikus tanulmányoknak, amelyeket Tóth Melinda e kutatásokból kiindulva publikált. Közéjük tartozik a szekszárdi fejezetekről írott elemzés,²² amely a velencei San Marco III. építkezését, a szekszárdi építkezés pontos kronológiai párhuzamát emlékezetbe idézve, nagy követ hajított a kutatások vizébe. Nemcsak a bizantinizálás egy lehetséges konkrét mintaképének megnevezése keltett figyelmet, hanem egy alapvetően (nemzeti) belügynek számító kutatási irány egyetemes vonatkozásainak felidézése is.²³ Hasonló, a művészettörténeti elemzést szinte irracionális dühvel megakadályozni igyekvő volt múzeumigazgató bakafántoskodásától kísért tanulmányban helyezte reális alapokra a somogyvári bencés apátság művészettörténeti helyének és korszakainak megítélését egy vázlatos (csak a kiadó által illusztrált) tanulmányban.²⁴ Somogyvár művészete – csak részben a Péccsel rokon problémák miatt – különösen foglalkoztatta. Legfontosabb felfedezései közé tartoznak a somogyvári „Szent Egyed miséje” relief (azaz a feltételezhető kisarchitektúra, talán szentélyrekesztő) köréhez kapcsolható faragványokkal kapcsolatos felismerések: egy kiváló kvalitású, valamely reliefről letört márvány fejtöredék, valamint egy indadíszes-madaras fríztöredék egy elveszett, állatmaszkos darabbal való összetartozásának igazolása fotómon tázs segítségével.²⁵

Ugyanott Szermonostor történetét írta meg, Takács Imrével közösen.²⁶ Az együttműködés nyilvánvalóan a szeri monostor régészeti kutatásának eredményeként ismert, nyugati szentélyes elrendezés értelmezésén alapul. Az apátsági templom 18. század végi felmérései alapján Tóth Melinda igazolta, hogy a pannonhalmi bencés apátsági templom I. építési szakaszában nyugati kriptával és fölötte apszissal rendelkezett, s az épületnek ez a sajátossága a további két középkori átépítés során is fennmaradt. Az 1988-as Szent István-ünnepségre kiadott publikáció²⁷ után nem sokkal a pannonhalmi nyugati rész alapfalainak régészeti kuta-

²² Szekszárdi fejezetek. *Építés – Építészettudomány*, 12. 1980. 425–437.

²³ Vö. e teória legkomolyabb ellenzőjének, Tóth Sándornak – sajnos, utolsó – szavát, alapos mérlegelését (és a lundii párhuzammal a tágabb külföldi perspektíva létjogosultságát elismerő állásfoglalását) e kérdésben: TÓTH Sándor: *Román kori kőfaragványok a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményében*. Szerk. Mikó Árpád. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2010. 35–38. (A Magyar Nemzeti Galéria szakkatalógusai I/1.)

²⁴ A somogyvári bencés apátság és temploma az Árpád-korban. In: *Szent László és Somogyvár. Tanulmányok a 900 éves somogyvári bencés apátság emlékezetére*. Szerk. MAGYAR Kálmán. Kaposvár, Somogy Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1992. 211–250.

²⁵ *Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, Pannonhalmi Főapátság, 2001. kat. V. 18. és kat. V. 22., 419–424.

²⁶ *Paradisum plantavit*, 2001. i. m. 383–389.

²⁷ A művészet Szent István korában. In: *Szent István és kora*. Szerk. GLATZ Ferenc–KARDOS József. Budapest, MTA Történettudományi Intézet, 1988. 113–132.

tása a maradványokat fel is tárta.²⁸ A tanulmányt az tette híressé, hogy a vizuális források elemzésével megelőlegezett egy régészeti feltárást. Pedig jelentősége ennél sokkal nagyobb: reális és modern, a szerző akribikus jegyzetelési technikájával alátámasztott képet adott Szent István kora templomépítészetének valódi helyéről az Ottó-kor művészetének kontextusában. Kigyomlálta az 1938-as jubileum alkalmával Szent István korára, ennek feldíszítésére – különösen Gerevich Tibor és iskolája által – felvonultatott művekből alkotott tendenciózus kép (vö. az 1978-as kiállítás megnyitására érkező tanárunk, Dercsényi Dezső megjegyzését a kiállítás elrendezése és új datálási javaslatainkat tartalmazó feliratai láttán: „Gyerekek! Hát mi maradt Szent István korából?!”) számos elemét. Igazi tartalma: a bazilikák (Pannonhalma mellett Kalocsa I., Veszprém, Székesfehérvár) térszerkezetének értelmezési kísérlete, a kórusok, az alapító szentély előtti (*in medio domus*) temetése, a kripták, a nyugati építmények (*Westwerk*) különféle típusai értelmének megvilágítása. A tanulmány számos tekintetben az 1978-as kiállítási vállalkozás során kidolgozott datálásokat és stílári meghatározásokat veszi alapul; ezek többsége – mindenekelőtt az *Árpád-kori kőfaragványok* revíziójaként is felfogható 1994-es *Pannonia Regia* kiállítás és katalógusa hatására. Így csendes, de lényeges kérdéseket érintő vita alakult ki Tóth Melinda és Tóth Sándor között (nemcsak például a Szent István-szarkofág, a zalavári faragványok, hanem például Pécs és Székesfehérvár kölcsönhatásainak kérdésében is).

Talán ebben a tanulmányban fedezhetők fel a leginkább expliciten fogalmazott passzusok arról, mit érthetünk egyáltalán „művészetet” Szent István korában: „»A művészet Szent István korában.« Amit eddig elmondtunk, bizonyára csak akkor felel meg a címnek, ha a »művészet« szót tágabb fogalmi körben használjuk. Valahogy úgy, ahogy – kimondatlanul – a XI. században is értették: nemcsak a szépre, a jól és arányosan megformáltra, hanem a vizuálisan érdekesre és jelentékenyre, az adott funkciót megfelelő formában kifejező emberi alkotásra is vonatkoztatva. Az egykorú szemlélő szempontjait véve alapul, még adekvátnek is mondható a kényszer szülte kutatási módszer, mely abból áll, hogy stíuselemzések helyett tipológiai kérdésekkel, fennálló templomok hiányában az egyes templomrészek funkcionális és jelentésbeli összefüggéseivel, a templomteret díszítő alkotások helyett a forrásokban említett »kincsekkel« és azok szerepével foglalkozunk.”²⁹ Ez a hosszabb szövegrészlet – ritka, ihletett kivétel az ilyen „elméleties” megjegyzésektől tartózkodó Tóth Melinda írásaiban – bizonyítja, hogy kár lenne elfeledni, olykor elő kellene venni! Párdarabja ugyanennek a témának bemutatása Székesfehérvár, Pécs és Feldebrő térelrendezéseinek rokon vonásai alapján.³⁰

Az 1988-as tanulmány kétségtelenül a tíz évvel korábbi kiállítás szemléjének radikalizmusában gyökerezik. Egyben azonban Tóth Melinda nagy metodikai fordulatának is előjele: azt, a „helyes beállítás”, az „adekvát” szemlélet kérdését érinti az előbbi idézet is. Még explicitebben szorgalmazza a mű szemléleti adottságainak részletes megismerésére irányuló igényt a tanulmány egy korábbi passzusa: programalkotás és Tóth Melinda további pályafutásának kulcsa. „A hazatért koronaékszerek technikai kérdései iránti érdeklődés némiképp túlfokozott ugyan, mindenképpen tükrözi azonban azt a művészettörténeti oldalról is meglévő igényt, hogy a magyar királyság e jelvényei a maguk tárgyi valóságában, keletkezéstörténetük összefüggésében megismerhetők legyenek. Az elsődleges tárgyi megismerés, a technikai, szerkezeti ismeretek bővítése sokkal sorsdöntőbb Szent István kora építészeti hagyatékának tekin-

²⁸ László Csaba: Régészeti adatok Pannonhalma építéstörténetéhez. In: *Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve*. Kiállítási katalógus. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, Pannonhalmi Főapátság, 1996. I. 143–149; TAKÁCS Imre: Pannonhalma újjáépítése a 13. században. Uo., 176–185.

²⁹ Tóth 1988. i. m. 120.

³⁰ *Skulptur des Mittelalters*, 1987. i. m.

tetésben, hiszen itt a régi nagyságnak valóban csak szánalmas töredékei maradtak ránk. Az építészettörténeti kutatásnak tehát szélesre kell tárnia a kaput a társtudományok felé. Részt kell vállalnia a régészek munkájából a falazatok és további archeológiai leletek tanulmányozásában; ásványtani vizsgálatokra kell támaszkodnia, hogy építéstörténeti eredményeit a kőanyaggal kapcsolatosan ellenőrizhesse. Történész segítségét igényli, végül is azonban az építészettörténetészre vár az a feladat, hogy az írott források építkezésekre vonatkozó részleteinek konkrét használhatóságát megítélje.³¹ Ez a középkori művészettörténeti kutatás interdiszciplináris koncepciójának pontos leírása: pontról pontra megvalósult Tóth Melinda következő, két évtizednyi munkája során, az általa ápolat és keresett tudományközi kapcsolatokban, s mindezt továbbadta válogatott tanítványainak.

A pécsi székesegyház román kori építéstörténete

...volt az a témakör, amely Tóth Melindát 1972 tájától foglalkoztatta, s amelyet a koncepcióváltás úgy érintett, hogy ezt a munkát szánta az általa kialakított metodika demonstrációs darbjának, mintájának. Minden baráti együttműködés és támogatás ellenére kérdés: vajon valóban egyetlen ember által vállalható feladat volt-e ez.

Tóth Melinda Péccsel foglalkozó publikációinak sorozata 1975-ben indult, egy felolvasóülésen elhangzott hozzászólás rövid rezüméjével.³² A lényeg azonban már benne van: Moissac mint analógia sem stílárius, sem kronológiai szempontból nem megfelelő. Cluny és Burgundia, valamint a korai gótikus katedrálisok szobrászata közelebbi párhuzamok, és Rajna- meg Maasvidéki közvetítés jöhet számításba csakúgy, mint a korabeli Sziléziában (Wrocław). Ez az álláspont jelentette a kiinduló helyzetet az 1978-as kiállítás számára is, amelynek katalógusa és a vele kapcsolatos publikációk adták az első alkalmakat a Pécsre vonatkozó elgondolások kifejtésére. Akkor már nyilván készen állt a Vayer Lajos tiszteletére kiadott ünnepi *Acta*-számban közölt tanulmány a pécsi szobrászati dekoráció problémáiról.³³ Anyaga: a különféle funkciójú figurális pécsi reliefek, köztük legalább háromféle – eltérő stílusú és jellegű – apostolsorozattal, amelyek egy vízszintes elrendezésű fülkesoron kívül függőleges kompozíciójukkal leginkább kapuzatok szárköveiként képzelhetők el. Hasonló – a jelek szerint másodlagosan, kiegészítésekkel felhasznált – álló alakos reliefek találhatók az északi altemplomlejárát alsó fülkéinek „Genezis”-ciklusában. Itt a fülke-keretezések a Szent Kereszt-oltár építményének ornamentális stílusával tartanak rokonságot. A második sor Bűnbeesés-ciklusának keretező párkányai a reliefek műhelyével függnek össze; a déli lépcsőházban más ornamentikával, sarokdarabok és az ornamentikába került figurális részletek tanúsága szerint mindenesetre kifejezetten a 19. században megtalált állapotnak megfelelő terv szerint. A tanulmány ezenkívül foglalkozik a pécsi reliefeknek – különösen az ornamentikának – a székesfehérvári és jádsdi portálokhoz és a somogyvári reliefekhez fűződő viszonyával.

A „problémák” megfogalmazása sokat köszönhet Hajós Géza kutatásainak, különösen 1970-ben megvédett bécsi doktori disszertációjának.³⁴ A Pächt-tanítvány Hajós mestere minde-

³¹ Tóth 1988. i. m. 114.

³² A pécsi műhely „francia rétege”. Beszámoló a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoport középkori és reneszánsz művészettel foglalkozó felolvasó üléséről. *Ars Hungarica*, 3. 1975. 333.

³³ La cathédrale de Pécs au XII^e siècle – Problèmes que posent les recherches d’un décor sculptural. *Acta Historiae Artium*, 24. 1978. 43–60.

³⁴ Hajós Géza: A pécsi románkori székesegyház „népoltára”. *Művészettörténeti Értesítő*, 15. 1966. 185. skk; Uő, *Die romanischen Skulpturen der Kathedrale von Pécs (Fünfkirchen) in Ungarn*. Disszertáció, kézirat. Wien, 1970.

nekelőtt a déli altemplom-lejárat keretező ornamentikáinak egy, a könyvfestészet által megvilágítható részét (köztük a plasztikus palmettasoros párkányokat és a centripetális levelekkel díszített paszománydíszes párkányokat) tekintette a franciaországi korai gótikus szobrászat derivátumainak.³⁵ Ebből ered a datálás problémája, az egyes kutatók vérmérséklete szerint az 1150 körüli időtől a 13. század elejéig eltelt kb. hetvenöt év (a 12. század közepe előtti időt feltételező korai datálási tendenciákkal ennél is több).³⁶ A pontosabb datálás igénye nem öncél, hanem az interpretáció alapkövetelménye: ez jelöli ki azt a kronológiai horizontot, amely a művészettörténeti-művelődéstörténeti értelmezéshez szükséges. Ezenkívül más jelentősége is van: a 12. század utolsó negyedében Pécs már nem nevezhető egyedüli központnak, így értelmét veszti a Gerevich Tibor kezdeményezése alapján a második világháború után meghonosított „pécsi műhely kora” koncepció, s helyet kell adnia a századvégi stílustendenciák pluralisztikus szemléletének. Ugyancsak Hajós vetette fel a pécsi szentélyrekesztő esetleg más elhelyezésre szánt reliefsjeinek másodlagos felhasználását az altemplom-lejárok díszítésére – Tóth Melinda e feltevéseket erőteljesen cáfolja. Ami a belföldi kapcsolatokat illeti, a 12. század közepe után számol a Szent Kereszt-oltár stílusának pécsi megjelenésével és Székesfehérvárral, Jásdon való terjedésével (1170 körül). 1170 táján tételezi fel Pécssett a narratív reliefs műhelyének fellépését, s az 1180-as évektől kezdve e mesterek tevékenységét Somogyváron és Ercsiben. Lényegében hasonló – az *Árpád-kori kőfaragványok* katalógusban kifejtett – koncepció szolgál alapul a kiállítás alkalmából rendezett konferencián a Pécs 12. századi magyarországi szobrászatban betöltött helyéről szóló referátumának. Ebben a pécsi Szent Kereszt-oltár – és vele a székesfehérvári faragványcsoport – ornamentikájának a Rajna-vidék (Speyer és követői) 11. század végi–12. század eleji hagyományában gyökerező vonásaira mutatott rá. Ugyanebbe az összefüggésbe illeszkedik a Szent Kereszt-oltár stílárís összetétőt összefoglaló és zárt, kápolnaszerű építményként (nem oltár baldachinként) való rekonstrukcióját javasló, 1987-ben megjelent, de már korábban írt tanulmány. A német szerkesztőség által „javított” címmel („*Umbauung*” talán *Bau* helyett: nem átépítés, hanem építmény!) mindenestre a szerző nem volt elégedett.³⁷ Ez a nagy tanulmány veti fel (ugyanúgy, mint a Szent István koráról szóló tanulmány) a téralkotási rendszer kérdését, mégpedig beillesztve Pécs Szent Kereszt-oltárának (Péter király hipotetikus, archeológiaiag nem igazolt, *in medio ecclesiae* temetkezési helyének) kérdését a királyi (Székesfehérvár, Feldebrő) donátor-temetkezések hagyományába. Itt már a hipotézisek ingatag talaján mozgunk: Tóth Melindának ne lett volna határozott historiográfiai képe a reliefs ciklusok értelmezéséről a tipológiát preferáló-erőltető Henszlmann Imre és a vak Sámsonban a szintén megvakított Péter királyra való utalást kereső Ipolyi Arnold közötti vitáról, vagy azoknak a szellemes történetész-elméleteknek a kérdéséről, amelyek Feldebrőt Aba Sámuel halotti kultuszával hozták összefüggésbe?

A monográfia – és vele kapcsolatban a kőtárrendezés – további feladataival kapcsolatos két további, alapos részlet tanulmány. Az, amelyet Entz Géza hetvenedik születésnapjára az ő nyugati karzatokra vonatkozó munkásságára tekintettel dedikált,³⁸ mindenekelőtt az épület restaurálás előtti rajzi dokumentumai alapján határozza meg a 12. század végéig elhúzódó II. építkezés periodizációját. Az építéstörténeti hipotézisek kiterjednek a nyugati, keresztirányú építmény eredeti, emeletes felépítményére, amely valószínűleg az I. épület maradéka lehetett, s megen-

³⁵ Vö. még: HAJÓS Géza: *The West Portals of Saint-Denis and Chartres. Sculpture in the Île-de France from 1140 to 1190. Theory of Origins*. Cambridge MA, Harvard, 1952; Uő: *Sculptors of the West Portals of Chartres Cathedral*. New York–London, Norton & Co., 1987.

³⁶ Tóth 1978. i. m. 5. jegyz.

³⁷ A különnyomat személyes dedikációjában: „oltárépítményről (= ? *Umbauung*)”.

³⁸ A pécsi székesegyház nyugati karzata. *Építés – Építészettudomány*, 15. 1983. 429–455.

gedhető az a feltevés is, hogy ehhez a *Westwerk*hez csatolva bővítményként felhasználták a nyugatról csatlakozó *cella trichora* épületét. Gyengéd figyelmeztetés az ünnepeltnek: a kéttornyos nyugati homlokzat és karzat eredetét nemcsak falusi épületeken, hanem székesegyházakon is lehet keresni. Utóbb a székesegyház márványkapujának monográfiája – egyben az interdiszciplináris módszerű kutatás és egy kvázi posztgraduális egyetemi szermináriumi gyakorlat példájaként – tisztázta nemcsak a székesegyház legkésőbbi ismert részletét, hanem az anyaghasználat, az ornamentális és figurális pompát kerülő másfajta elegancia restauratori megfigyelésekkel és geológiai meghatározásokkal alátámasztott jellemzését is.³⁹

A monográfia egészének koncepciójáról ezután már csak kisebb írárok szólnak. Fontos hipotézisek – Tóth Melinda véleményváltozásainak tanúi – jelennek meg olyan írárokban, amilyen a II. János Pál pápa magyarországi látogatását köszöntő, egyházművészeti tematikájú *Új Művészet*-szám, benne a pécsi restaurálások és műemlékvédelmi problémák ismertetésével, érvelve a dómmúzeum mellett. De ott van benne az érvelés Péter király sírjának hagyománya mellett, feltételezve, hogy „A bazilikális térbe sajátos módon illeszkedő, emelt szintű kápolnakörzet [...] az eredeti elrendezést konzerválhatta”. A hipotézist további hipotézisek egészítik ki, eredetileg a szentélyrekesztőre szánt reliefekről és ennek a tervnek a félbeszakadásáról: „A feladat jelenetes domborműsorozatok megalkotására szolt, gondolatkörük a Szent Kereszt-oltárhoz is kapcsolódva, ó- és újszövetségi történések párhuzamaival ívelte át az üdvtörténetet a teremtéstől az utolsó időkig. Ha ez az ambiciózus terv eredeti formájában (a kápolnakörzetet elrekesztő képfalként?) megvalósul, a faragott díszítés tematikus summázata és vizuális összefoglalása az egész program koronája lett volna.”⁴⁰ A másik összefoglalás az 1994-es *Pannonia Regia* kiállítás számára készült, bevezetésként a pécsi szobrászattól bemutatott válogatáshoz. Úgy olvasható, mint válasz azokra a kérdésekre, amelyekre már 1978-ban is (más úton és másfajta) választ kerestek.⁴¹ A szobrászati dísz súlypontjaként itt is a Szent Kereszt-oltár szerepel, amelynek „jelentőségét és kápolnaszerű különállását lehetett hivatva hangsúlyozni” a szobrászi pompa.⁴² A Szent Kereszt-oltár ornamentális stílusának eredetét „inkább Parma vagy Milano, mintsem Pavia neve fémjelezheti, a hazai emlékek és környékbeli rokonaik (pl. Olomouc) relatív késői keletkezése miatt azonban az Itálián kívüli közvetítés lehetőségét is számításba kell venni.” A tanulmány fontos eleme, hogy a szokatlanul bonyolult és nagyszabású feladatra különféle irányokból verbuvált munkaerő részvételével számolt: bizantinizáló velencei komponens találya az ornamentika egy csoportjában, helyi műhelyfejlődést feltételezve, és „konzervatív közép-franciaországi, s talán Rhône-vidéki kapcsolatokat” állapítva meg a déli lejáró figurális reliefjein. „Az északi lejáró két ószövetségi sorozata” viszont „nem viseli magán a jeles külföldi szobrászok keze nyomát. Ezek időközben eltávoztak Pécsről, minden jel szerint befejezetlenül hagyva az eredetileg rájuk bízott képes programokat, de talán eljuttatva a végéig a déli lejáratra szabott programváltozatot.” A bevezető tanulmány a műértés különleges teljesítménye. Jól mutatja ezt, ahogyan a kutatási módszer nehézségeit is a 12. századi feladatok nehézségeire vezet vissza: „Mai kutatási problémáinkban végeredményben a 12. századi székesegyház-építők gondjai tükröződnek a templom közepén kiemelt térséggel kapcsolatban, mely mind a liturgikus használat, mind a templomi reprezentáció szempontjából túl keskeny és szétszabdalt volt.”⁴³

³⁹ A pécsi székesegyház márványkapuja. *Művészettörténeti Értesítő*, 43. 1994. 5–12.

⁴⁰ Múlt és jelen a pécsi székesegyházban. *Új Művészet*, 2. 8. 1991. augusztus. 14–20: 17.

⁴¹ A pécsi székesegyház kőszobrászati díszítése a románkorbán. *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus. Szerk. Mikó Árpád–Takács Imre. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 123–130. és kat. I-63–68, 70–74. sz., 131–147.

⁴² Uo. 123.

⁴³ Uo. 126–127.

Az idézett passzus a beleéző elemzésnek éppoly jellegzetes példája, mint a töredékes jelenetsorok ikonográfiai összefüggéseinek rekonstrukciós kísérletei, vagy a kronológia dátumainak mintegy megszemélyesítésére, főpapi egyéniségekhez kötésére irányuló törekvés: „A román kori székesegyház díszítésének legfontosabb évtizedeiben két püspök regnálása fogott át több mint fél évszázadot. II. Macharius dömösi prépostból lett püspökké legkésőbb 1162-ben, és utódja, Calanus 1219-ig állt az egyházmegye élén. A váltás éve 1183 és 1189 közé tehető, alighanem 1186 tájára. Sokatmondó ez az időrend, mely nagyjából megfelel a székesegyház-díszítés fő vonulatainak. A művészettörténeti adatok fényében Macharius koncepciózus műpártolóként, a Szent Kereszt-kápolna építetőjeként s a nagy figurális program kezdeményezőjeként jelenik meg, míg Calanus, nemrég még királyi kancellár, majd választott esztergomi érsek olyan pécsi megrendelőként tűnik fel, aki már a román stílus határait feszegető udvari művészetre is figyelt.”⁴⁴ Lehet-e majd valaha ennél többet mondani Pécs román kori székesegyházáról? Ezek a mondatok éppen húsz évvel ezelőtt jelentek meg, utolsó híradásként Tóth Melinda nagy vállalkozása koncepciójának alakulásáról. Későbből csak rövidebb, népszerű, a tudományos munkáiban kifejtett hipotézisekkel a közönség érdeklődését felkelteni szándékozó publikációk jelentek meg.⁴⁵

Nehéz eldönteni, vajon befejezetlen maradt-e, vagy csak hiányosan maradt ránk a pécsi székesegyház nagyvonalú és színes szobrászati dísze, amelynek konzerválása, színeinek visszanyerése és értelmes rendezése érdekében Tóth Melinda annyit tett, és oly sok áldozatot hozott. Vagy talán munkája tárgyával egygyé válva, hipotéziseiben is a lezárás reményét illető kételeyeit és aggodalmait fejezte ki? A tudományos kutatás e tekintetben és ezen az intellektuális szinten alig különbözik a lírai költészettől. Mindenesetre áldozatos munkája csak akkor lehet értelmes, ha folytatóra talál. Ez nem csak feladat: erkölcsi kötelesség. *Vivant sequentes!*

Marosi Ernő

⁴⁴ Uo. 130.

⁴⁵ Például *A pécsi Dómmúzeum. Múlt, jelen és jövő*. Vezető. Pécs, [Dóm Múzeum Alapítvány] 1998. (Ugyanezt lásd még Tóth Melinda: *A pécsi Dómmúzeum. Pécsi Szemle. Várostörténeti folyóirat*, 1. 1998. Tavasz–nyár. 18–20.)