

VITA

NAGY VERONIKA

„MAULBERTSCH SÜMEGI »MŰHELYE«. FALKÉPFESTÉSZET
A DUNÁNTÚLON A 18. SZÁZAD DEREKÁN” CÍMŰ
PHD-DISSZERTÁCIÓJÁNAK VITÁJA

Nagy Veronika értekezésének nyilvános vitáját 2015. december 16-án rendezték meg az ELTE Bölcsészettudományi Karának D épületbeli tanácstermében. A nagy érdeklődéssel kísért eseményen a formaságok után – elnöki kérésre – a jelölt szóban ismertette téziseit,¹ disszertációjának rövid összefoglalóját. Ezt követően Haris Andrea olvasta fel opponensi véleményét:

„Nagy Veronika disszertációja, ahogy összetett címe – *Maulbertsch sümei »műhelye«, falképfestészet a Dunántúlon a 18. század derekán* – is jelzi, két, jelentős, látszólag erőteljesen elkülönülő részre tagolódik. A dolgozat céljául tűzte ki, hogy a műhelykutató új, kettős metodikai módszerrel vizsgálja: egyrészt magát a freskót tekinti dokumentumnak, másrészt a műhelyt mint szellemi alkotó tevékenységet elemzi. A dolgozat első szakasza Maulbertsch 1750-es években készült munkáit tekinti át a sümei falképek szempontjából, valamint bemutatja az építőt, és az alkotás új értelmezésére tesz kísérletet. A második szakasz Maulbertsch sümei munkájában részt vett vagy a feltételezhető »műhelytagok« lehetőségének vizsgálata, a mesterek további dunántúli tevékenységének feltérképezésével és a falképek hatásának bemutatásával a korszak murális munkáira.

A két rész nagyjából azonos terjedelmű helyet foglal el a disszertációban, és első olvasatban talán soknak tűnik/tűnhet a megbízó, Padányi Bíró Márton életútjának, személyiségének, egyházpolitikai tevékenységének, korábbi mecénatúrájának ismertetése, főként azért is, mert az utóbbi időben több tanulmány is megjelent a témáról. A dolgozat azonban – ezek ismerete mellett – elsősorban nem a már publikált eredményekre támaszkodik, hanem azokra a Padányi által nyomtatásban megjelentetett ki-

adványokra, prédikációkra koncentrálnak, amelyekben a püspök képi programalkotásának fontos forrását ismeri fel és hasznosítja. Nagy Veronika számba veszi Bíró Mártonnak a sümei plébániatemplom előtti, jelentősebb mecénatúráit, amelyek közül különösen kiemelendő a sümei püspöki palota kápolnájának a dolgozatban több részre bontott elemzése. A mostoha sorsú palota kápolnája az egyetlen tér az épületegyüttesben, amelyet az elmúlt évszázadok megkíméltek, és közel érintetlen formában fennmaradtak a püspök elképzeléseit, programalkotását dokumentáló, gazdag képi forrású berendezési tárgyak. A disszertáció egyrészt új levéltári adatok, illetve stíluskritikai megfigyelések alapján egyértelműsíti a képekkel kapcsolatban Vogl Gergely óbudai festő szerzőségét, valamint meggyőzően elemzi a művek ikonográfiai összetevőit. A palota kápolnájának többretegű utalásrendszere, írásos forrásai, kronosztikonos feliratai sok szempontból a plébániatemplom programjának előkészítése; pontosabban fogalmazva: az azonos forrásrendszeren nyugvó interpretációjának sarokpontjai egybevágóak. Azonos a program értelmezéséhez használt írott forráscsoport, fontos vizsgálati elem a képek és a tér kapcsolata vagy a további jelentéstartalmat hordozó feliratok rendszere (amelynek körébe talán a későbbiekben a kánontáblákat is érdemes lenne bevonni). A kápolna főoltárképe, kronosztikonja szerint, 1750-ben készült, és a négy, nemzetalkotó rend mellett a megjelenő férfiakkal sokkal konkrétabb (portré) utalásai is lehetnek, előre vetítve plébániatemplom karzatának a disszertációban is kiemelt helyet elfoglaló falképeit. Az alakok azonosításának számtalan nehézsége van, azonban a jobb szélen térdeplő férfi minden bizonnyal Batthyány Lajos, aki Padányi legfőbb patrónusa volt egészen

a disszertáns által is elemzett *Enchiridion de Fide...* 1750-es, botrányt kavarázó megjelenéséig.

A szónoklatok tisztavirág életű források, de efemer jellegüket – Padányi akarata szerint – a nyomtatás révén elveszítették; így kiindulópontjai lehettek Nagy Veronika számára a sümegi plébániatemplom falképeinek újraértelmezéséhez. A disszertáció felülvizsgálja a korábbi ikonográfiai, ikonológiai elemzéseket és a hittitkok közül, az analízisekben eddig is hangsúlyosan jelen lévő Szentháromságon és Színelátáson túl, a hüposztatikus egységet emeli be értelmezési szempontként. A Fiú megtestesülésének dogmája – emberi és isteni mivoltának ábrázolása – meggyőző magyarázatot ad a Pásztorok imádása-oltárkép interpretációjához, annak a sokszor elemzett kérdésére: Jézus kétszeri megjelenésére a festményen. A hüposztatikus egység koncepciójának logikus következtetése a Körülmételés-kép új ikonográfiai meghatározása, Jézus Neveként. Ebben az összefüggésben újra elemzi a falképek értelmezése szempontjából oly fontos kronosztikonokat, részben feltárva azok bibliai forráshelyeit, amelyek révén kimutatható volt, hogy a püspöknek a feliratok megalkotásakor fontos volt a forráshely »áthallása«, azonban az évszámok érdekében a szöveghe-lyeket formailag módosítgatnia kellett.

Padányi Bíró Márton írásainak beemelése a falképek elemzésébe remélhetően végleg kizárja a szakirodalom – elsősorban Monika Dachs-Nickel – feltételezését, miszerint a műhelymunkaként tekintett sümegi plébániatemplom programadásában is elsősorban a műhelynek volt szerepe. A napló és a szónoklatok igazolják a püspök elvitathatatlan szerepét és azt, hogy a korszak gyakorlata szerint – bár ezt írásos forrásokkal Maulbertsch esetében csak a későbbi munkáinál lehet bizonyítani, mint például a szombathelyi székesegyház – a programadás minden esetben a megbízóé, azonban a részletek kidolgozása, a képi megjelenés elsősorban a festő invenciója, művészi alkotóképességének eredménye.

A sümegi falképek műhelykérdésének vizsgálata érdekében Nagy Veronika végigtekint Maulbertsch kezdeti alkotói periódusán, nagyjából az 1750-es éveken; válogatása vázlatos, kiemeléseit meghatározták az attribúciós és műhelykérdések. Radnóti Sándort idézve: »Az atribucionizmus a művészet kultúrtörténetének (tudomásom szerint) megíratlan fejezete. [...] A probléma abban foglалható össze, hogy a saját kezűség, az autográfia nemcsak a művészetek különböző fajtáiban, hanem az egyes művészeti ágakon belül is történelmileg változó módon függ össze az individuális eredetiség kérdésével.« [Radnóti Sándor: Hamisítás. Budapest 1995, 78–79.] Ezzel szemben a művészet-történeti kutatás elsősorban »kezekre«, stílus- és

kompozicionális jegyekre, a testek anatómiai megformálására, színhasználatra vagy a barokk festészetben nagyon fontos fény megjelenítésére stb. összpontosít. A korszak »bécsi akadémiai stílust« képviselő mestereinek (és ez ugyanúgy vonatkozik a szobrászokra, mint a festőkre) életművében a fentiek miatt állandóan jelen van az attribúció problémája. Nehéz helyzetben van az opponens ebben az esetben, mert a műhelykérdésben általában, valamint ebben a konkrét esetben hangsúlyosan Thomas DaCosta Kaufmannak a disszertációban is idézett véleményével ért egyet, miszerint ez veszélyes irányba sodorhatja a kutatást és Maulbertsch életműve apró darabokra hullhat szét. [DaCosta Kaufmann, Thomas: Maulbertsch der Exzentriker und andere Charakterisierungen. In: Franz Anton Maulbertsch. Ein Mann von Genie. Wien 2009, 26.] Sokkal jobban hiszek az adott mű és provenienciája lehető legrészletesebb elemzésében: tehát magának az alkotásnak a megismerésében, és a hordozótól a záró festék- vagy lakkrétegig való feltárásában.

A balassagyarmati plébániatemplom őriz két oltárképet, amely egy 1933-as canonica visitatio szerint 1759-ben Balassa Pál adományából kerültek e helyre. A kutatás kezdetben mindkét képet Maulbertsch művének tartotta, ma a Szent Pál-képet »atipikusként« még beillesztik Maulbertsch életművébe, 1750 körülre visszadatálva; a másik, Szűz Mária tanítása-képet inkább kizárják. [Legutóbb Jávor Anna in: Késő barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch és Josef Winterhalder. Budapest 2009, 144–145.] Az alapprobléma ez esetben a kiindulás, az 1933-as forrás, amely nagy valószínűséggel rossz adatot, évszámot tartalmaz; hisz tudható, hogy 1748-ban már négy oltár állt a templomban és a Szűz Mária tanítása-oltárkép, felirata alapján, 1747-ben készült. A kép legutóbbi, sajnos napjaink összes lehetőséget egyáltalán nem kihasználó restaurálásakor a Szűz Mária által olvasott könyvbe tükörírással feljegyzett szövegen a »PIN & IN«, valamint az »1747« volt olvasható egyértelműen, ezenkívül a szöveg tartalmaz egy azonosítatlan részt is, amely minden bizonnyal a szignót, a festő nevét foglalja magában.

Ugyanilyen problematikus a brnói Moravská Galerie »Lányrablás«-ként meghatározott festményének Maulbertsch-attribúciója, amelyet a disszertáció is óvatosan kezel – »Maulbertsch vagy közvetlen környezete« –, azonban új ikonográfiai feloldást kapott a Szent László-legenda alapján. Az értelmezés megfontolandó, de ahogy Nagy Veronika is jelzi, csak a megbízó megállapítása (magyarországi kapcsolatok) tudná bizonyosabbá tenni a téma azonosítását, az eddigi, ismeretlen antik történet helyett.

Fontos szerepet kapott a dolgozatban a Maulbertsch korai művein végigkísért jelek és motívumok elemzése, részbeni újraértelmezése (férfi és női princípiumok, két vagy három nő alakja, ló és lovas, grisaille képek stb.); a prédikációk kötelező elemeivel, a *locus*okkal állítva ötletes párhuzamba. Nagy Veronikának a jeleket és motívumokat alkotói kézjegyként értelmező meghatározásai a későbbi attribúciók lényeges kiindulópontjaivá válhatnak. A sümegi plébániatemplomban megjelenő grisaille képek sorába a disszertáció a középső boltszakasz architektúrafestésének angyalfiguráit is beemelte, ezek az égi lények azonban nemcsak a hajó boltszakaszai között teremtenek kapcsolatot, hanem elsősorban a karzatalj és a szentély oldalfalainak monokróm képei között hozzák létre az egész együttest áthálózó hármas egységet. A karzatalj Dávid-ábrázolásai és a szentély latin egyházatyái nem részei a falképek többrétegű, narratív elbeszélésének, csak kiegészítő, árnyaló vagy nevezhetnének úgy, aláhúzó szerepet töltenek be, ahogy a boltozat angyalai is csak kommentálják a történéseket.

A szentély és a boltozat grisaille képei Nagy Veronika számára a sümegi műhelymunka legbiztosabban attribuíálható részeivé váltak, mesterüket Johann Wenzel Bergl személyében meghatározva. Bergl elsősorban Klein-Mariazellben lévő falképeinek kompozicionális és stílári párhuzamai miatt vált a sümegi Maulbertsch-műhely tagjává, ahol az architektúrafestést és annak részeként kezelt monokróm képek festését vélelmezi feladatának a disszertáció, de a főoltárképen, elsősorban annak középső elemén, az angyalok megfestésénél is feltételezi Bergl közreműködését. Kizárja azonban Bergl »kezét« a karzatalj két monokróm, Dávid királyt ábrázoló táblája esetében, amelyet ismeretlen műhelytag munkájaként határoz meg. A két, arany táblaként megfestett alkotás közül a déli oldalinak kétségtelenül jelentős perspektivikus ábrázolási problémái vannak, azonban az északi oldali táblán lévő ifjú Dávid alakja jelentős hasonlóságot mutat az ebenfurthi kastélykápolna posztamensen álló, templommodell tartó grisaille angyalával.

Kétségtelenül igaza van Nagy Veronikának abban, hogy a sümegi főoltáron »a művészi szándék bizonytalanabbnak tűnik«, a figurák vonásaiban nem fedezhetők fel a jellegzetes maubertschi karakterjegyek. Azonban két tényt mérlegelni kell a »végső« ítélet kimondása előtt. Egyrészt, hogy a főoltár triptichonja a falképek talán legtöbbször és legjobban sérült, valamint legtöbbet restaurált része, ezért annak – a mai vagy jövőbeli tudásunk szerinti legtisztességesebb – vizsgálata, majd tisztítása után lehet kvalitásairól nyilatkozni. Másrészt a szentély – beleértve a főoltárt – az együttes legfon-

tosabb része, egyben a festés kezdete is. Nehéz elképzelni, hogy egy olyan rigorózus megbízó, mint Padányi, ne ragaszkodjon a műhely vezető mester jelenlétéhez – ezt részben alátámasztják a már Kaposy János által közölt források. [Kaposy János: Maulbertsch sümegi freskóműve. *Archaeologiai Értesítő* XLIV. 1930, 183–184.] – valamint az, hogy a szentély az egyik olyan pontja a templomnak, ahol még Padányi életében feltételezzük a program változtatását, bővítését (például az Ecclesia alakjának megjelenése, amely Nagy Veronika analógiái alapján szintén Berglnek tulajdonítható).

A Maulbertsch-kutatás már eddig is számtalan nevet kötött a festő sümegi műhelyéhez, amelyeket a jelenleg rendelkezésre álló adatok, publikációk és ismert alkotások alapján aprólékosan elemezve vesz végig a disszertáció. A vizsgálatból a szakirodalom alapján kizárja Wolfgang Köppöt, valamint a fiatalon elhunyt, önálló művészi munkásságot hátra nem hagyó Johann Angstot. Andreas Brugger oeuvre-jében – aki szinte biztos, hogy részt vett a sümegi falképek létrehozásában és Maulbertschsel közös szülőföldjére visszatérve gazdag életművet hagyott hátra –, egyelőre nem ismert olyan rész, amely révén sümegi »keze« kimutathatóvá válna.

A disszertáció – leginkább Monika Dachs-Nickel alapján – további, a sümegi műhelyen messze túlmutató műhelykérdéseket emel be a kutatási témák sorába. Ilyen Josef Ignaz Mildorfer *Werkstattj*ának elemzése, amelynek Maulbertsch és Bergl is tagjai lehettek. Ennek kapcsán érdekes, több szempontból végiggondolandó párhuzam kezdetét rajzolja fel a disszertáció Mildorfer munkássága és a sümegi trompe l'oeil oltárfalak kapcsolatáról, esetleges forrásáról. A másik kiemelendő, de további finomításra szoruló gondolatfelvetés a műhelytagok egymásra hatása. Felix Ivo Leicher munkásságát az eddigi szakirodalom mint Maulbertsch közvetlen környezetében táblaképeket festő művészt ismerte, de az újabb vélekedések szerint elképzelhető, hogy a sümegi munkát követő megbízáson, Mikulovban 1759-ben falképen is együtt dolgoztak. [...]

Maulbertsch sümegi műhelyének a hazai szakirodalomban már régóta létezik egy nevesített tagja: Johannes Pöckel személyében. Pöckel neve a levéltári kutatások nyomán bukkant elő, és meg lehetett feleltetni a szécsiszigeti falképeket szignáló mesterrel. Ezután a balatonkeresztúri falképeket is neki attribuíálták, kompozíciós kapcsolatai miatt. A disszertáció nagy biztonsággal zárja ki Pöckel balatonkeresztúri tevékenységét, részletesen összehasonlítva a két templom kompozíciós és festészeti megoldásait. Kimutatja Szécsisziget »epigonságát«; ezzel szemben Balatonkeresztúron önálló megoldásokra (is) képes két mestert választ szét, akik

ugyan még anonimitásba burkolódnak, de kapcsolatuk a sümegi falképekkel, műhellyel bizonyítottan tűnik. A balatonkeresztúri és szécsiszigeti falképek kiváló metodikai elemzése bizonyítja – a szellemesen Maulbertsch köpönyegeként felcímkezett fejezetben – a sümegi falképek közvetett hatását a 18. század dunántúli festészetére. Elsősorban Dorffmaister István – függetlenül attól, hogy tanítványa volt-e Maulbertschnek – türjei falképein és Johann Ignaz Cimbal zalaegerszegi freskóin mutatja ki a disszertáció a sümegi együttes képalkotást meghatározó befolyását.

A sümegi orgonakarzaton található »... a templommal összefüggő legérdekesebb kordokumentum: egykorú magyar alakok, nyilván a megyei és környékbeli urak portrészzerű hűséggel megfestett csoportjában a művész és mecénás arcképe« [Kaposy i. m. 13.], amely a Maulbertsch-kutatók egyetértő, megszilárdult vélekedése szerint műhelymunka. Ezzel a megítéléssel szemben veszi fel a hősiesség harcot a disszertáció, és ezt egyfelől a fontos feladatban való személyes részvétellel – lásd ezzel szemben a főoltárképet –, másfelől a bravúrosan megfestett portrékra alapozza. Ez az a pont, amelyben az opponensnek jelentősen eltér az álláspontja, mivel nem tud azonosulni a portrék bravúros jelzőjével, a karzat déli oldalának koncepciózus, térbeliséget visszaadó komponálásával. A portrék értékeléséhez mindenképp hiányzik az érvelésből a maulbertschi, ugyan nem túl széles spektrumú portréfestészet elemzése, valamint az arcképeken az egyéni karaktert és az általános fiziognómiai jegyeket és életkorokat kifejező ábrázolási technikák részletes összehasonlítása.

A karzat falképei jelenleg nagyon rossz állapotban vannak, és az érzéketlen módon beépített orgonaszekrény miatt csak apró szeletekben tanulmányozhatók, valamint számtalan átalakításon, fizikai rongálódáson és restauráláson estek át. (Az 1938-as restaurálás során például kissé átváltozott az Atya ábrázolását körülvevő felirat szövege.) Mind a bíráló által már megfogalmazott elképzelés a déli oldal teljes átdolgozásáról Maulbertsch távozása után, mind pedig a disszertáció szerinti egyidejűség koncepciója hipotézisek, amelyeket csak a restaurálás során történő tanulmányozhatóság alakíthat át megfontolandó elméletté.

A sümegi falképekkel kapcsolatban továbbra is nyitott kérdés marad – pedig minden bizonnyal sok szál elvarrására lenne alkalmas –, hogy személyiségjegyei alapján a művészi kvalitás iránt érzéketlen, idegengyűlölő püspök hogyan találta meg a bécsi festőt, Maulbertschet, és miért dolgoztatott vele. Maulbertsch művészi nagysága egyedülálló a

püspök mecénatúrájában, de úgy tűnik, hatás nélküli is. Más nem magyarázhatja a templom szentélyébe – és véleményem szerint a karzatába – való nem túl szerencsés utólagos »belenyúlást«, ahol a püspök szempontja a program továbbfejlesztése volt – bármi áron. Bíró Márton utolsó nagy megbízása esetén, a még életében elkészített és a veszprémi székesegyházban felállított síremlékének kivitelezéséhez sem keresett mást, mint a számára jól bevált »helyi« munkaerőt, és a művészi kvalitásairól nem túl híres, de számára jól bevált »alattvalóval«, Schmidt Ferenc Józseffel dolgoztatott, legalábbis a stukkóból készült allegorikus alakok esetében.

Nagy Veronika nehéz feladatot vállalt magára *Maulbertsch sümegi »műhelye«, falképfestészet a Dunántúlon a 18. század derekán* című disszertációjának témaválasztásával. A művészettörténet metodikailag csak alig kidolgozott területére lépett a műhelykérdések és a »kezek« attribúciós kísérleteinek felvállalásával, amelyet még súlyosbít a téma írott forrásainak szinte teljes hiánya. A kitűzött célhoz messziről és sok nézőpontból, sokféle elemzési technikát felhasználva közelített: ezt a disszertáció bonyolult szerkezeti felépítése is tükrözi. A bűvópataként újra és újra felbukkanó témák, személyek, helyszínek, az időnként nehezen lenyomozható utalások stb. nem könnyítik meg az olvasó dolgát, és a vissza-visszatérések azt eredményezik, hogy Nagy Veronika határozott véleménye nem válik karakteressé, egyértelműen megfogalmazottá. A dolgozatban sikerült Sümegén az eddigi általános és egy-egy nevet a kutatásba bedobó megfogalmazások helyett egy közel négyfős Maulbertsch-műhely rekonstruálnia, és a négy segédből egyet vagy kettőt nevesíteni. Igyekezett technikai munkamódszereket körvonalazni – rétegrend, giornata, pontozásos másolási módszer –, ugyanakkor nem tudta egyértelműen a műhely és mester feladatait szétválasztani. Ez azonban a jelen kutatási helyzetben nem a disszertáció írójának hibája, aki tárgyát nagy mélységig megismerve és alapos szakirodalmi tájékozottsággal, bőséges képi anyaggal megtámasztva írta meg dolgozatát, [melynek] ... nyilvános vitára bocsátását javaslom.”

A disszertáció másik opponense Kelényi György volt: „Franz Anton Maulbertsch ismertsége, elismertsége nem áll arányban festői képességeivel. Valódi művészi értékeinek, helyének megállapítása az egyetemes festészetben belül több okból sem született meg. Elsősorban azért, mert művészetének nagy része távoli, nem a művészi központokban található falkép, és azok ritkábban kerültek a műértők vagy nagyobb közönség elé. Művészetének legfontosabb eszköze a szín volt, és azt személyes tapaszt

talat nélkül nehéz megítélni, élményként megőrizni. Értékelésében nehézséget okozott továbbá, hogy munkásságának nagyobbik része a barokk késői fázisában telt el, amikor már megkezdődött a felvilágosodás, terjedt a klasszicizáló felfogás, amely nemcsak a barokk és a rokokó eszményeit tagadta meg, hanem ellenséges szemmel nézte a freskófestészetet magát is, különösen annak allegóriákkal, perszonalizációkkal alkotó irányzatát.

Az egész Német-Római Birodalomban ismertté válhatott Colloredo salzburgi érsek nyilatkozata: a templomokból el kell távolítani minden illetlen, kétértelmű, babonás, nevetséges elemet, ami csak a fantáziát indítja meg, mert ezek a dolgok bántják a jó ízlést, s miattuk az oltárok inkább túlszűfoltak, mintsem díszesek. Mire Maulbertsch elérkezik késői fázisához, a kritika elutasítja a mesterkéltnek tekintett barokkot és rokokót, helyettük egy természetes stílus eszményét hangoztatják. Az igazi művészet nem a képzelet világához tartozik, mondják. A művészet elsősorban hasznos legyen. Hangsúlyozzák a »jó ízlés«, a »nemes egyszerűség« fontosságát. Winckelmann szerint a jó ízlés a görögök művészetében tanulmányozható, így azt kell utánozni. Kaunitz szerint ha általánossá válik a jó ízlés, az hat a kereskedelemre, az iparra, vagyis az egész ország fejlődik. Colloredo érsek Winckelmann véleményével összhangban azt is kijelenti, hogy a barokk mennyezetképek többsége üres, mondanivaló nélküli, csak a felületet tölti ki.

Magyarországon viszont a falképfestészet elismert műfaj, illetve technika volt még a 18. század legvégén is, noha a 70-es évektől észrevehető változások következtek be, mind a stílusban, mind pedig a feldolgozásban. A freskótechnika művelői – elsősorban Maulbertsch – keresett művészek maradtak az egész korszakban. Maulbertsch halála után a megemlékezésekben gyakran szerepel, hogy legszébb alkotásai a magyar királyságban készültek.

A barokk mennyezetképek megítélésében kifejtett változás persze nem a sümegei plébániatemplom kifestése idején következett be; a templombelső mennyezetének, oldalfalának és szentélyének alkotásai még egy utolsó virágkornak csak a kezdetét jelentették. A szemlélet megváltozása azonban egészen biztosan hatott a későbbi időkben a kép-együttes megítélésére.

A barokk-kutatás nemzetközi és hazai történetével függött össze, hogy Maulbertsch sümegei műve a 20. századig visszhangtalan maradt. A 18–19. századi folyóirat-repertóriumban utánanéző, egyetlen említést sem találtam erről a különleges műről; Sümegeen csak a vár és Kisfaludy Sándor szülőháza érdemelt részletesebb leírást. Kapossy János úttörő munkája óta azonban barokk festészetünk talán

legfontosabb, de mindenképpen legismertebb alkotásává vált az együttes. Komoly elemzések születtek; először a színezéséről, a befogadó élményről, majd a program rendszeréről, mondanivalójáról.

Nagy Veronika dolgozatának bevezetőjében kifejti, hogy az eddigi, a forráskritika mellett szinte egyedül alkalmazott módszert, a stíluskritikait nem tartja elegendőnek; azt ki kell egészíteni a művek anyagának, restaurálás-történetének vizsgálatával, mert a technika sajátosságai miatt a műalkotások komoly változást szenvedtek, sőt, a javításoknak, állagmegóvásoknak szánt beavatkozások akár torzíthattak is a műveken. Mint írja, ez a szemlélet a táblaképek esetében már meghonosodott, de a freskókutatásban még nem. Ez helyes megállapítás, de nem teszi hozzá, hogy az anomália a freskók helyének, a nézőktől való távolságának a következménye, és a módszer, a képek állapotának, az elvégzett restaurálásoknak a vizsgálata a jövőben is csak egy-egy új restaurálás – azaz állványozás – esetén lesz alkalmazható. Addig pedig marad a forráskutatás és a stíluskritika.

Ez után a disszertáns kifejti, hogy célkitűzése a Maulbertsch-műhely szervezetének, a mestergárdának, a segédeknek és a közreműködő, jelentősebb vagy kisebb művészek személyének megállapítása, munkáik elhatárolása a mesterétől. A dolgozat első fejezete nagy, a problémákat jól érzékeltető áttekintést ad a kutatástörténetről. Ezután egy nagy fejezet következik Padányi Bíró Márton püspökről, a megbízóról.

Utóbbi bemutatás helyes lenne egy, a művek rendszeréről, programjáról, mondanivalójáról szóló értekezésben, a püspök szándékainak feltárásában, de a műhelymunka, munkaszervezés, az alkalmazott segédeknek a képeken kimutatható részaránya szempontjából kevés hasznot hajt. Másrészt viszont a tartalom, a hitigazságok megjelenítésének és a püspök által írt kronosztikonoknak sokrétű elemzésével közelebb visz a látszólag nagyon könnyen érthető, valójában azonban bonyolult összefüggések szerint megalkotott ábrázolások megvilágításához. Ezek a fejtegetések a dolgozat legjobb és a legtöbb újat hozó részei. A továbbiakban minden, a sümegei együttes mondanivalójával foglalkozó munkának megkerülhetetlen részei lesznek.

Az elemzések, ikonológiai megfigyelések a 98. oldalig folytatódnak, és csak ekkor kezdődik a műhelyszervezet és a tanítványok, segédek kérdésének vizsgálata. A források némelyike ír ugyan a mesterrel együtt érkezett segédekről, de annyira nem tekintik személyüket fontosnak, hogy a munkájukról is megemlékezzenek. Padányi Bíró Márton még a nevüket sem említi; nem az ő gondja, hogyan vesznek részt a munkában. Nyilván legtöbbször csak

az architektúra-festésről, illetve a szükséges kisegítő munkák, az előkészítés, egyes részfeladatok elvégzéséről lehetett szó. Az a tény, hogy a műveken belül vannak színvonalkülönbségek, több kutató számára a műhely tagjainak részvételét bizonyítják, s a kevésbé sikerült részeket, alakokat az ő munkájuknak tulajdonítják. Pedig a legtöbbször nem tudjuk, milyen feladatok elvégzésével bízta meg őket a mester. Még a viszonylag jól dokumentált Andreas Bruggerről is csak az az adat biztos (ami a munkáját illeti), hogy Mikulovban az építészeti részletek megfestésével készíti elő mestere figurális kompozícióját. Ugyanez ismétlődik meg 1781-ben, amikor Maulbertsch még Győrben dolgozott, de architektúrafestőit előreküldte Pápára, a következő megbízás színhelyére. Az, hogy később maga is átment Pápára és néhány segédjét még Győrben hagyta, nem jelenti számomra a segédek nagyobb mértékű közreműködését, a befejező részek vagy egyes nagyobb képfelületek önálló megfestését. Inkább csak némi utómunkát, az állványok szétszedését stb. Szerintem túlzott az a vélemény, hogy Maulbertsch a vázlatkészítés után csak a főalakokat »helyezte bele« saját kezűleg az architektúrafestők által festett keretbe. Állandó időhiánya, a megbízások torlódása, a folytonos mentegetőzés, hogy nem tudja elkezdni a munkát, arra utal, hogy az egyes helyek igenis igényelték a közreműködését és lefoglalták idejét. Ezt az álláspontot erősíti, hogy előrajzot, kartonról készült szénporos figura-átvitelt nem ismerünk tőle (egy-két freskórészlettel eltekintve), az ő freskófestészetére ugyanis nem jellemző a karton használata. Így a vázlat alapján, talán négyzethálót alkalmazva, »alla prima« kellett a figurákat invenálni, kidolgozni, s ezt a művész bizonyára nem hagyta másra. Tudjuk, hogy még idős korára is felment az állványra, és dolgozott a művén. A varratok alapján megállapítható giornaták egyre kisebb mérete alapján valószínűsíthetjük, hogy Maulbertsch el tudta végezni egyedül a napi festés-mennyiséget.

Disszertáns a Bruggerről szóló fejezetben alapvető vizsgálatot végez: a giornaták feltérképezése alapján tesz megállapításokat, amelyekkel a kutatásban felmerült, stílusvizsgálaton alapuló feltételezéseket cáfolni tudja. Eszerint nem tartható pl., hogy a Jézus körülmetélése-jelenet háttérében egy, a többitől eltérő színezésű éneklő figura Brugger kezére utalna – ugyanis nem állt módjában az aznapi »adagba« ezt az egy férfialakot belefestenie. Különböznél is csak logikai következtetéssel állapították meg Brugger jelenlétét Sümegen, csak azért, mert ebben az időben Maulbertsch tanítványa volt (de közben az Akadémia tanulójaként feltehetőleg Bécsben tartózkodott). Nagy Veronika meggyőző

érvekkel cáfolja Monika Dachs-Nickel elképzelését, miszerint a képeken egyes, karakteres figurák nem a mestertől származnak, ő csak a főalakokat festette. Ki kellene azonban deríteni, hogy a kétségtelenül meglévő eltéréseket a festésmódban, a színezésben mivel lehetne magyarázni.

Ami Bruggernek a sümegi és más helyeken végzett munkáival kapcsolatos nézeteket illeti, stílusvizsgálat alapján kellene döntenet, de Hubert Hosch és Monika Dachs-Nickel, akik a legtöbbet foglalkoztak a segédek, tanítványok kérdésével, legtöbbször egymással ellentétes véleményre jutottak. Így disszertánsnak kell(ene) a kérdésben állást foglalnia.

Meggyőző érvelésű és az autopszia komoly eredményeit mutató fejezet foglalkozik a disszertációban az orgonakarzat portrészorozatával. Nagy Veronika rendkívül alaposan vizsgálja azt a kérdést, hogy Johann Wenzel Bergl részt vett-e a sümegi falképek – pontosabban az architektúrafestés – elkészítésében. A szövevényes történet, a Bergl-stílus kialakulásának menete a stílus alapos jellemzéséhez vezet, de végül határozott választ nem kapunk arra a kérdésre, hogy Bergl Sümegen tagja volt-e a műhelynek. Az oltárfal képeinek technikai, festésmód szerinti vizsgálatánál a disszertáns nagyon komoly megfigyeléseket tesz. A dolgozat későbbi részében azonban visszatér a kérdéshez, és azt fejtegeti, hogy Bergl részvétele a sümegi munkában a kleinmariazelli (egyébként későbbi) falképek figura-megfelelései alapján bizonyítottan látszik. Bergl festésmódja azonban különbözik Maulbertschétól; vagyis szerintem Bergl legfeljebb kisebb, de nem nagy felületű és inkább díszítő részek, architektonikus keretek megfestésében vehetett részt Sümegen. Tapasztalatait, alak- vagy kompozíciómásolatait később felhasználhatta máshol is, formarepertoárjának részévé tehetette. Egyébként nem találtam az irodalomjegyzékben Fleischer Gyula kismonográfiáját Berglről, amely rövid ugyan, de a magyar szakirodalomban egyedülálló.

A disszertáció utolsó részében a sümegi freskóegyüttes közvetlen hatásáról olvashatunk. Több dunántúli templom teljes kifestésében esetleg a Maulbertsch-műhely egyes tagjainak önálló művét kell látnunk. Johannes Pöckel neve szignatúráként is szerepel a szécsiszigeti plébániatemplom festményein. Nagy Veronika elemzése, érvelése Pöckel szerzősége mellett további művek esetében meggyőző, de talán még nagyobb áttekintéssel kellene rendelkezünk, és több ismeretet kell még szereznünk a dunántúli 18. századi falképfestészetéről ahhoz, hogy világosan lássunk: Maulbertsch műveinek hatásáról van-e szó, vagy pedig műhelyének tevékenységéről.

Pusztán a megfontolás kedvéért említek meg Maulbertsch környezetéből még egy nevet: Jo-

hann Meidingerét. 1783-ban ugyanis, amikor Maulbertsch Pápán dolgozott, de Szily Szombat-helyre, Eszterházy Egerbe, a líceumi kápolna ki-festésére várta, a forrás szerint a munka gyorsítása végett egy Meidinger nevű festőt elhívott Pápára Bécsből. Meidinger nem segéd volt, hanem kész mester. Az esemény több mint húsz évvel a sümegi freskók készítése után történt, valószínű tehát, hogy nem releváns témánk szempontjából. Meidinger azonban 1758-ban 25 éves volt, és mint később fel-jegyzik, a fiatalabb generáció tehetséges festőjének számított; így esetleg a művésszel már korábban, Pápa előtt is volt munkakapcsolata.

Bár az elhangzott opponensi véleményben né-hány kifogást is említettem, de véleményem szerint a disszertáció elvégezte vállalt feladatát, s Nagy Veronika jelenlegi ismereteink, valamint önállóan végzett stílusanalízisei alapján érvényes megállá-pításokra jutott. Olyan megfigyeléseket tett, olyan széles összehasonlító anyaggal dolgozott, hogy munkája imponálóan gazdag lett. Mindezekre te-kintettel javasolom a dolgozat vitára bocsájtását, a doktori eljárás lefolytatását.”

Ezt követően Nagy Veronika felolvasta az oppo-nensi véleményekre adott válaszát:

„Elsősorban szeretném megköszönni a bírálók-nak, hogy rejtett értékei és nyilvánvaló hibái dacára elolvasták a dolgozatot, és értékes megjegyzéseik-vel arra ösztönöztek, hogy más szempontok szerint is átgondoljam a feltett kérdéseket.

Bírálat érte a dolgozat bevezetőjében írt meg-jegyzésemet arról, hogy újabb szemléletváltozás eredménye volna a freskók restaurálás-történeté-nek, állapotának a megszokottnál hangsúlyosabb vizsgálata, melynek során a freskó mint önmagá-ra vonatkozatható leghitelesebb forrás kerül a figyelem középpontjába. Kelényi György kifogását készséggel elfogadom: a freskók különleges helye, néha nehézkes megközelítése valóban befolyásolja a kutatás módszereit. Mégis azt a gondolatot fű-zném ehhez hozzá, hogy Maulbertsch felfedezésekor a századfordulón, majd a 20. század első évtizede-iben és művészettörténeti kutatásának jelentős kor-szakában, a hetvenes, nyolcvanas években, bár sok-kal körülményesebb módon, mint ma, de nagyon jó minőségű fotókat készítettek. Különlegesen fontos kordokumentummá vált a németek által a máso-dik világháború nagy pusztításai előtt készített fo-tósorozat a freskóemlékekről. Noha Sümeg ekkor kimaradt, készültek fényképfelvételek a templom-ról a 20. század elején és a harmincas években is, amelyek minőségben elérik a mai fényképek szín-vonalát. Lényegében Haris Andrea legutóbb írt dol-gozatáig, amelyet a szakma is díjazott, nem kapott

jelentős figyelmet a freskók állapotának vizsgálatá-ra. Úgy vélem, hogy mindez a barokk freskó változó presztízsével függ össze, és azzal, hogy milyen a megbecsültsége a művészettörténeti kutatásban. Elsősorban azért hangsúlyoztam ezt, mert annak a szemléletmódnak a változása érhető tetten ebben, hogy az eredetiséget, saját kezűséget milyen mér-tékben tekintették relevánsnak a barokk freskó mint sajátos műfaj művészi minőségének megítélésekor.

Mindkét bírálóm említette, hogy a Padányi-mecenatúra feltűnően nagy terjedelemmel szerepel a dolgozatban. A téma terjedőssé vált bemutatá-sára a mentségem, hogy a műhelykérdést vizsgáló legújabb szakirodalomban Monika Dachs-Nickel a megbízó szerepének szinte teljes mellőzésével hoz-tott ítéletet a sümegi freskóműről. 2003-ban meg-írt habilitációs dolgozatában a freskók alkotását a gyakorlat felől megközelítve, adott határidő alatt, adott négyzetméter dekorálását teljesíteni igyekvő festői vállalkozásként értelmezte, ahol a minőség a mester részvételének arányától, azaz végső so-ron a megbízó személyének jelentőségétől függött. Dolgozatomban a műhelymunkát kicsit másképp, ettől a megközelítéstől kicsit eltávolítva, szellemi alkotóműhelyként értelmezve akartam szemlél-tetni. A püspöki mecenatúra vizsgálatával még inkább egyértelmű, hogy Padányi Bíró Márton és Maulbertsch egymásra ható, egymást kiegészítő együttműködésében született meg a sümegi plébá-niatemplom falképegyüttese, amelyben a műhely-tagok sajátos festői nyelvének is része van. Elég pontosan meghatározható, hogy mik azok az elemei a programnak, amelyre konkrét megbízást adhatott a püspök, és mik azok a festői megoldások, ikono-gráfiai javaslatok, minták, amikkel Maulbertsch jár-ult hozzá az elkészült mű megszületéséhez, és mik azok a valószínűleg műhelytagok által végzett ki-egészítések, amelyek – minden bizonnyal a mester jóváhagyásával – teljessé teszik a kompozíciót.

Nehezíti a kutatómunkát, hogy talán a szokásos-nál is kevesebb forrás áll rendelkezésre, és nincsen más, Sümeghez fogható freskóegyüttes a püspök megbízásai között. Azért mégsem váratlan a sü-megi program a püspök mecénási életművében. Padányi Bíró Márton jelentős mennyiségben ránk maradt prédikációit vizsgálva határozottan érzé-kelhető, hogy a sümegi freskó fő témája, az örök *Sanctus* éneklésében egyesülő angyali és földi ka-rok látomása különösen hangsúlyos helyet kapott a püspök beszédeiben. Ennek alapján az mindenese-tre bizonyosan kizárható, hogy Johann Wenzel Bergl volna a koncepció megalkotója, ahogy ez a szakiro-dalomban felmerült.

Úgy vélem, egyetértve Haris Andreának az eredetiség kérdésére vonatkozó megállapításával,

hogy támadható az a megközelítés, ha a történetileg változó, legkorábban a 19. században érvényes művészfogalom alapján ítéljük meg a barokk freskóműveket, és művészi minőségüket csakis ezzel a mércével ítéljük meg. A dolgozat témájának választásakor elsősorban az a kérdés foglalkoztatott, hogy a művészi önállóság milyen módon vehető fel egy teljes liturgikus teret dekoráló freskófestő esetében. Megkerülhetetlenné válik a műhelykérdés, a sümegi műhelytagok meghatározása a Sümeg környezetében lévő, források hiányában bizonytalan attribúciójú, mégis több szállal a plébániatemplom freskóihoz kapcsolódó művek kutatásakor.

Kelényi György elfogadta és helytállóan találta az érvelésemet Monika Dachs-Nickel »Schichtsystem«-hipotézisével szemben, amely szerint Maulbertsch nemcsak az architektonikus keret, de azon belül egy másik figurális keret elkészítése után egészítette ki az általa festett fóalakokkal az egyes kompozíciókat. Megjegyezte azonban, hogy változatlanul magyarázatra szorul a művészi minőségben érzékelhető változás.

A Brugger-gyanúval kapcsolatban, talán ez nem derült ki elég egyértelműen, nem volt céлом, hogy cáfoljam a festő részvételét a sümegi műhelymunkában, sőt egy szerény anyakönyvi adat alapján ma még valószínűbbnek tarthatjuk, hogy jelen volt. Sokkal inkább azt a felvetést akartam bírálni, hogy Maulbertsch festői modorától, »szép« figuráitól eltérő, durva arcokat festve önkényesen, a mester ellenében alkotott volna, azaz a magára hagyott, önállóan boldogulni igyekvő műhelytag érhető tetten ezekben a részletekben. A groteszk, a torz, a durva nem idegenek Maulbertsch festői világától. Ahogy színekkel, fény-árnyék-hatással dramatizálta kompozícióit, úgy hangneme is változatos volt. A sümegi freskó kimagasló erénye éppen a drámaiság, ami a mindenütt jelen lévő feszültségből születik meg. A sümegi mellékoltárképek nyersebb figurái, a vaskosabb megfogalmazások, még ha esetenként a tanítvány alkotásai is, a kompozíció fontos részévé váltak, nem esetleges megbicsaklások a festői nyelvben. A mellékoltáron ezek a részletek olyan közvetlen közelségben vannak, ahol ezt sem a megrendelő, de feltehetően a mester sem nézte volna el.

Mindkét bírálóm szerint kérdéses maradt Johann Wenzel Bergl részvételének jellege: Sümegben kevés az olyan jó minőségű architektúrafestés, amely valószínűvé tenné, hogy Bergl fő feladata ez lett volna. Bergl jelenlétének természetével kapcsolatban figyelemre méltó Monika Dachs-Nickel megállapítása a festő nagyméretű, Sümeggel csaknem egy időben készült stációkép-sorozatairól. A sümegi kompozíciókkal rokonítható képek alapján feltételezte, hogy Sümegben a teljes koncepcióért Bergl volna a

felelős. Valóban elképzelhetetlen ezek és a későbbi klein-mariazelli freskóegyüttes alapján, hogy Bergl ne vett volna részt a sümegi munkában, ugyanakkor a programalkotásban feltételezett elsőségét semmi sem támasztja alá. Monika Dachs-Nickel a teljes koncepció kívül a grisaille-ban megfestett egyházatyákat is Berglnek attribuíta. Ez utóbbi állítással egyetértve úgy vélem, hogy a munka megkezdésekor a »képírók« között, akik mint Padányi írta 1757 szeptemberében, »már a Sanctuariumot főtik«, Bergl meghatározó szerepet vállalt. Hasonlóan a Kelényi György által említett pápai munkához, és néhány más, forrással alátámasztható esethez, itt is valószínű, hogy a mester kicsit később érkezett. A főoltárkép alsó részének alakjai között látható néhány jellegzetes figura, akiknek részletformálásában tetten érhető a Maulbertschsel egykorú, hozzá tehetségben is méltó festő. A templomban egyetlen helyen, éppen itt, a szentély boltozatán látható olyan minőségű és változatos díszítőfestés, amellyel kapcsolatban szintén felvethető Bergl szerzősége. Ugyanakkor, egyetértve Haris Andreával, valóban éppen a főoltárfal a legrosszabb állapotú felületek egyike, hiteles művészettörténeti következtetések levonásához a restaurátori kutatás alapvető lesz. További kutatási feladat még Bergl stációképeinek az eddiginél részletesebb elemzése, hiszen méretük és a liturgikus térben elfoglalt helyük nagyon hasonló a sümegi plébániatemplom mellékoltárképeinek helyzetéhez. Vizsgálatuk minden bizonnyal további eredményt hozhat a műhely működésével, a programalkotás és a kivitelezés folyamatával kapcsolatban, hiszen valószínű, hogy Bergl, ha nem is kezdeményező, de a részletek kidolgozásában, a sümegi program végső formába öntésében jelentős szerepet vállalhatott. Fleischer Gyula Bergl-monográfiája sajnálatos figyelmen kívül hagyásból, de csak az irodalomjegyzékből maradt ki.

A sümegi plébániatemplom díszítőfestésének minőségében mutatkozó, határozott különbségek többtagú architektúrafestő csoportra utalnak. Ebben a feladatban is tetten érhető a Mikulovban nevesített Andreas Brugger. Ugyancsak a díszítőfestés elemzésekor vált azonosíthatóvá a később több környékbeli, köztük sümegi megbízást is teljesítő, eddig alig ismert Johannes Pöckel. Pöckel e szerint nemcsak egy későbbi, a programot kiegészítő kisebb figurális megbízással, a szentély oldalfalának felső zónájában megfestett püspökökkel járult hozzá a sümegi plébániatemplom freskóegyütteséhez, hanem még Maulbertsch működésének idején részfeladatokat kaphatott a díszítőfestésben. Ez magyarázhatja, hogy válhattak a sümegi motívumok, az itt ellesett kompozíciók és figurák a festő repertoárjának szinte kizárólagos forrásává.

Köszönöm Kelényi György Meidingerrel kapcsolatos megjegyzését. A többi műhelytaghoz hasonlóan rá vonatkozóan sincsenek források, azonban későbbi munkáinak, műhelyrészvételének alapos tanulmányozásával talán további eredményre juthatunk.

A leghatározottabb, Haris Andrea által megfogalmazott bírálókat a karzaton megfestett csoportos portrék szerzőségével kapcsolatos megállapításaimat érte. Bár úgy tűnik, hiábavaló a küzdelem (itt köszönöm a hősies jelzót), amit vállaltam értük, mégis úgy vélem, hogy freskóban megfestett, több mint húsz, különböző társadalmi helyzetű, műveltségű, habitusú, csaknem életnagyságú féllalakos portré megérdemli a szakmai vitát is, hiszen »műhelymunkaként« említve jelentőségük elsikkadt. A püspöki mecénatúra részletes elemzésének is számomra éppen az a legfontosabb eredménye, hogy a sümegi plébániatemplom karzatán megjelenő, Magyarországon egyedülálló téma, a program legjelentősebb részeként értelmezhető. A sümegi plébániatemplom freskóműve lényegében itt éri el célját, Padányi Bíró Márton látomáserejű víziójában a Szentháromság örökös imáadásában egyesülő földi és angyali karokról. A püspökök azok jutalmaként, akik az angyalok karainak mintájára létrehozott földi karokhoz csatlakoztak, Isten boldogító színjátékát ígérte. A karzaton a *Sanctus* éneklők az oltárfalon megfestett esemény, Krisztus mennybemenetelének közvetlen tanúi. Az ambiciózus püspökök minden bizonnyal ezt az időben végtelenre tett, örök liturgiát, személyes nagy vállalkozásának megörökítését rendelte meg a festőtől. Az imafelajánlás témájának a dolgozatban ismertetett délnémet párhuzamait nézve jól látható, milyen kü-

lönbséget jelent, ha Maulbertsch a festő. A rendkívül munkaigényes megbízás természetesen kétségtelenné teszi, hogy itt még jelentősebb segédlettel dolgozott a mester.

Maulbertsch életművében a sümegihez fogható csoportos portrét egyetlen helyen, a bécsi magyar kancellária tanácstermében ismerünk. Azonban jelenlegi állapotában, a restaurálás(ok) eredményeképpen, alig elemezhető a freskó. Ugyanakkor az ebben az időben készült megbízói portrék alapján (pl. Schwechat, Kroměříž) egyáltalán nem zárható ki, hogy Maulbertsch személyesen részt vett a sümegi portrék megfestésében. A kevés érdemben elemezhető, freskóban készült portré alapján, akár itt Sümegen a Pásztorok imádása-oltárképpen megfestett önarcképet figyelembe véve, azért megállapítható, hogy a személyiség, a finom pszichológiai észrevételek foglalkoztatták a festőt. Ugyanez a törekvés érhető tetten a karzat portréinak némelyikén is. Nehezen elképzelhető, hogy egy kezdő tanítvány, aki mögött ott áll Padányi Bíró Márton és Zala vármegye előkelői, mert ebben az esetben talán biztosra vehető, hogy jelentős figyelem kísérte a munkát, ilyen könnyedséggel oldotta volna meg a feladatot.

További kutatási feladat a műhelytagok későbbi, önálló működésének vizsgálata, Andreas Brugger hazatérése után készült alkotásainak elemzése, amelyre eddig nem volt lehetőség. Eddig megoldatlan kérdés a sümegi freskóműben kimutatható Tiepolo-hatás közvetítőjének kutatása, amelyre talán szintén a műhelytagok között találunk választ. További rejtőzködő művek azonosítását remélhetjük a Padányi Bíró Márton udvari festőjeként önállóvá vált Johannes Pöckel működésének részletesebb feltárásával is.”

JEGYZET

1 A dolgozat tézisei itt megtekinthetők: <http://doktori.btk.elte.hu/art/nagyveronika/tezis.pdf>