

# ÉKES KAPU

## GONDOLATOK TAKÁCS IMRE KÖNYVE ALAPJÁN

KONCSIK LAURA

**Takács Imre:**

**Az esztergomi Porta Speciosa**

Martin Opitz Kiadó, Budapest, 2020. 176 oldal,  
3900 Ft

Az Esztergomban a XII. század utolsó évtizedeiben befejezett Szent Adalbert-székesegyház Ékes kapuja sok szempontból páratlan, nagyszabású és rendkívüli alkotás. Ezt az állítást mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a díszes építmény annak ellenére vívott ki igen előkelő helyet a magyarországi középkori művészet történetében, hogy senki sem csodálhatja meg teljes pompájában, mert maga a kapuzat már jó néhány évszázada elpusztult. Takács Imre arra vállalkozott, hogy gyakorlatilag teljes képet adjon a középkori magyar művészet egyik főművéről, számba vegye és kritikai vizsgálatnak vesse alá az ismert tényeket, elméleteket és hipotéziseket, képi és írásos forrásokat, illetve nem utolsósorban a töredékeket, akár teljesen átértelmezve őket, ha az újragondolásuk által kitaposott ösvény úgy kívánja. Mindemellett pedig kísérletet (mi több, sikeres kísérletet) tesz arra, hogy az eddig felállított elméletek hézagait betömve, minden „muzeális morzsálékot” újrendezve megoldást adjon a *Porta speciosa* körüli kérdésekre és rejtélyekre. Ezzel hatalmas lépést tesz afelé, hogy az Árpád-kori művészet egyik legkiemelkedőbb emléke, az esztergomi főkapu – a mű éppúgy, mint a róla felhalmozott tudásunk – ne csupán töredék legyen.

A könyv felépítése alapvetően logikus és jól követhető. Három nagy fejezetre, azon belül pedig kisebb alfejezetekre tagolódik. Az I. rész *Az újrafelfedezés* címet kapta, amelyből általános képet kaphatunk a *Porta speciosa* jelenlegi állapotáról. Hosszabban szó esik benne a Klimó György által megrendelt „adatrögzítő” festményről, amely ma az esztergomi kapuról való tudásunk elsődleges vizuális forrásaként szolgál, valamint azokról az eddig ismert töredékekről, amelyek minden kétséget kizáróan a *Porta specio-*

sáról származnak. A II. fejezet a sokatmondó *A Porta speciosa programja* címet viseli. Először szisztematikusan végighalad a kapu kompozícióját alkotó szövegek és képek hosszú során, majd következik a kutatástörténet és a korábbi hipotézisek ismertetése. Ebben a részben külön alfejezet foglalkozik azzal, a kutatás számára már régóta ismert vörösmárvány faragvánnyal, a *Deészisz-timpanonnal*, amely egykor az esztergomi kapuzat belső oldalát díszítette, ám amelyről egyre nagyobb valószínűséggel állíthatjuk, hogy eredetileg nem oda szánták. A *Deészisz* szó a bizánci ikonográfiában a 10. századtól jelen lévő képtípust jelöl, amelynek jelenetén középen az ítélő Krisztust látjuk bírói trónján, akihez két oldalról szimmetrikus kompozícióba foglalva Mária és Keresztelő Szent János járul, akik arra kéri őt, hogy legyen kegyes az Utolsó Ítéletkor elé kerülő emberi lelkekhez. Ez a timpanon az az új hipotézisben kulcsszerepet játszik: eszerint valójában ez, nem pedig

a festményen látható *Nikopoia*-jelenetes timpanon koronázta eredetileg a *Porta speciosát*. A *Műhely és stílus* című III. fejezet mind a kőfaragványok, mind az oldalfülkék és a szarkövek márványberakásainak lehetséges elő- és mintaképeit, stíluspárhuzamait tekinti át. Végezetül a szerző átgondolt és világos *Konklúziót* von le, összefoglalva mindazt a tudást, amit az esztergomi kapuval kapcsolatban összegyűjtöttünk, különös tekintettel a régóta ismert részletek új megvilágítására és az egészen új elgondolásokra.

A kötet írástílusával kapcsolatban fontosnak tartom elsőként kiemelni, hogy mennyire olvasmányos, a rengeteg történeti tény és adat ellenére, amelyekről – rendeltetésénél fogva – burjánzik a szöveg. Mindenképpen dicsérendő tulajdonsága, hogy úgy ad (a jelenleg hozzáférhető ismeretanyagra támaszkodva) teljes és részletes képet nemcsak saját hipotéziséről, hanem a kapu korábbi kutatástörténetének fontos állomásairól is, hogy mindez a nem szakmabelieknek is érthető és magával ragadó lehet, akkor is, ha így még soha nem hallottak a könyv tárgyául szolgáló művészeti alkotásról. Egy ennyire hosszú szöveg-



folyamban az apró elírások mondhatni elkerülhetetlenek, ám ebben a könyvben alig néhány maradt – csupán egy helyen fedeztem fel kisebb, de szembetűnő tévedést. A főszöveg első oldalán, a második paragrafus végén a következő szerepel: „Ez a munka – amit az alábbi esszé is tanúsítja – nem ért véget” (számozott 7. old.), nyilvánvalóan két megfogalmazásmód összecsúszásából.

Az informatív, de egyszersmind olvasmányos stílus mellett szerencsés választás az is, hogy mire az ismeretek gondos bevezetése után a fő hipotézishez érkezünk, már „kőről kőre” felépült előttünk a kapu vizuális megjelenése – anyagával, dekorációival, részleteivel együtt –, emellett az előtörténete is eszünkbe vésődött, így biztos tudás alapján koncentrálnunk a teljes képre és magyarázatára. Az illusztrációk jól követik a szöveget, az új rekonstrukciós rajzok, illetve részletfotók pedig biztosítják az olvasottak teljesebb és pontosabb megértését. Ezzel kapcsolatban egy apró megjegyzés: számomra a könyv legelején hiányzott egy reprodukció a Klimó-féle képről (bár a könyv végén, a *Táblák* között szerepel színesben). Hiszen a kutatás jelenlegi állása szerint ez a legrészletesebb, legfontosabb és a legtöbbet hivatkozott vizuális forrás a kapuval kapcsolatban. Az első részben külön alfejezet szól róla, ezért hiányzott, hogy a szöveggel együtt is lássam a festményt; annál is inkább, mert a másik jelentős képi forrás, Máthés János munkája, rögtön a másodikként szerepel a képek sorában, csak a székesegyház alaprajza előzi meg.

A témában való elmélyedést nagyban segíti a könyv végén a részletes katalógus, amely a jelenleg ismert összes fennmaradt töredéket sorra veszi, és képekkel, adatokkal kiegészítve az olvasó elé tárja. Ezt a részt azért is fontos kiemelni, mert erénye nemcsak precíz szisztematikusságában, illetve informatív vizualitásában rejlik. Olyan kutatói attitűdről tanúskodik, amely minden művészettörténésznek tanulságos, és amelyről sokan a kutatási gyakorlatban talán mégis hajlamosak megfeledkezni. Nevezetesen, hogy a művészettörténetnek alapvetően és elsődlegesen magukkal a műalkotásokkal kell foglalkoznia, nem pedig (jobban mondva nem kizárólag) a róluk írt szövegekkel – anélkül, hogy az adott művet, vizsgálódása tárgyát alaposan, fizikai valójában is szemügyre venné. Pusztulása miatt a *Porta speciosa*ról magától értetődően sokkal nehezebb az ismereteinket nemcsak a szakirodalom, hanem a tényleges mű körültkintő „olvasásával” is bővíteni; és pontosan ezért kell különösen nagy becsben tartani minden egyes töredéket, legyen akár mennyire aprócska vagy egymagában állva értelmezhetetlen is. Az esztergomi kapu ragyogóan izgalmas művészettörténeti rejtélyéhez hozzájárul, hogy a szétszóródott mű számtalan darabja még ma sem került elő, és a korábban előkerült töredékek sorsát alapul véve jogosan feltételezhető, hogy tulajdonképpen bármikor, bárhonnét előkerülhet. Mivel pedig nincs előttünk az alkotás a maga megkérdőjelezhetetlen, egyetlen részletet sem

nélkülöző fizikai teljességében, minden új, most még ismeretlen töredékben benne rejlik a lehetőség, hogy kiegészíti, megváltoztatja, vagy akár felül is írja a kapuzat teljes képét.

A tények, a képi és szöveges források, a ránk maradt töredékek áttekintése után következik az elődök hipotéziseinek ismertetése és kontextusba helyezése az új kutatási eredmények és az új elgondolások tükrében. Ez egyrészt főhajtás azon művészettörténészek előtt, akik korábban kutatómunkájukkal hozzájárultak a kapuépítménnyel kapcsolatos tudás bővítéséhez, másrészt pedig alkalmat ad arra, hogy az új információk ismeretében rá lehessen mutatni, hol hibázik az elgondolásuk. Úgy vélem, ez minden tekintetben hasznos, hiszen annak, aki művészetről mélyrehatóan kíván gondolkodni, képesnek kell lennie arra, hogy legapróbb részletekig szétszedjen és megvizsgáljon egy elméletet (legyen az akár másé, akár a sajátja), és ha hibát vagy ellentmondást lel benne, azt ne csak felismerje, ismerje is *el*.

Az értelmezők sorában Éber László volt az első, aki a XX. század második évtizedében tudományos igényű cikkben fogalmazta meg észrevételeit a *Porta speciosa* képeiről és lehetséges forrásaikról.<sup>1</sup> Hipotézise szerint a kapu összefüggő programjának magva voltaképp egy V. századi keresztény vitairat vizuális megjelenítése, amelynek szerzője saját vallási elveinek alátámasztására használja egyes ószövetségi próféták írásait. Az említett próféták valóban feltűnnek az esztergomi kapuzat képein, de – mint ahogy arra a kötet szerzője, valamint már korábban Marosi Ernő is lényeglátóan rámutat – a két mű közötti párhuzam itt véget is ér. Az Éber László által idézett szövegrészek ugyanis egyetlen esetben sem azonosak a *Porta speciosa* prófétáinak mondatzsalagjaival, tartalmuk és üzenetük egészen eltérő.

A következő fontos értelmezőnek, Dercsényi Dezsőnek a mai napig megállja helyét azon megállapítása, hogy a művészi program feliratainak, szöveges részleteinek hátterében a XII. század végi magyar királyi kancellária „párizsi iskolázottságú” klerikusainak hozzájárulása húzódnak meg.<sup>2</sup> Az ikonográfiai értelmezés viszont, amely szerint a *Porta speciosa* programjának mintaképét a korabeli francia gótikus katedrálisok Mária-kapuin kell keresnünk, már nem bizonyult megcáfolhatatlannak.

Bogyay Tamás a kapunak szentelt, 1950-ben megjelent tanulmányában az Île-de-France-ból eredő

1 ■ Éber László: Árpádkori művészet. *A Műbarát* 2 (1922), 73–84. old.

2 ■ Dercsényi Dezső: *Az esztergomi Porta speciosa*. Műemlékek Országos Bizottsága, Bp. 1947.

3 ■ Thomas Bogyay: L'Iconographie de la Porta Speciosa d'Esztergom et ses sources d'inspiration. *Revue des études byzantines* 8 (1950), 85–129. old.

4 ■ Marosi Ernő: Az esztergomi Porta Speciosa ikonográfiájához. In: Székely György (szerk.): *Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Akadémiai, Bp., 1984. 341–356. old.

5 ■ Isa Ragusa: Porta patet vitae sponsus vocat intro venite and the Inscriptions of the Lost Portal of the Cathedral of Esztorgom. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 43 (1980), 345–351. old.

ihletettség helyett máshonnet érkező inspirációs forrást vélt felfedezni.<sup>3</sup> Szerinte a *Porta speciosa* oldalfülkéiben feltűnő próféták párvai azokon a modenai, cremonai és más észak-itáliai székesegyházkapukon lelehetők fel, amelyeken rendre hasonló prófétasorozatos ábrázolásokat találunk. Ez kétségkívül releváns stíluspárhuzam, azonban – elődeihez hasonlóan – Bogyay sem tudott magyarázatot adni a figurák és felirataik, valamint a timpanon jelenetének nyilvánvaló összeférhetetlenségére.

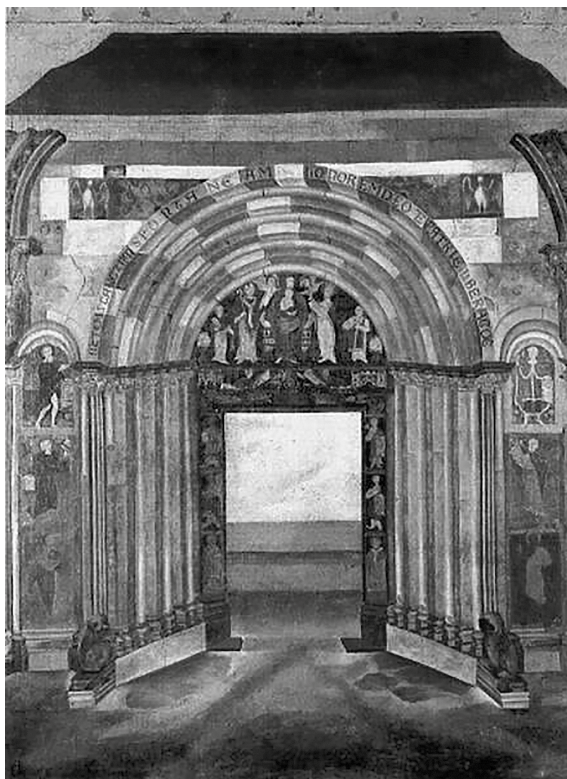
A magyarországi történelemek közül a középkor művészetében talán a legmélyebb és legsokrétűbb tudással rendelkező Marosi Ernő több ízben és több írásban is foglalkozott az esztergomi kapuval.<sup>4</sup> Ő kizárta mind a tisztán bizánci, mind a tisztán párizsi inspirációt, rámutatva, hogy amit a korábbi értelmezők lokális sajátosságnak vélték, valójában a XI–XII. században Európa-szerte általánosan alkalmazott és jól értett kompozíciós megoldások, képi sémák voltak. Marosi Ernő személynének és kutatásainak jelentőségét ismerve, az ő tézisének érdemes lett volna valamivel hosszabban és világosabban kifejteni. A többi szerző tárgyalásához képest az ő elgondolásának fő vezérfonalát (és az általa elkövetett hibákat) ismerető fejtegetés az olvasónak nem egészen világos.

A korábbi kutatástörténet bemutatása Isa Ragusa tézisével zárul, aki – elsősorban a timpanon különleges Mária-kompozíciója miatt – a bizánci párhuzam mellett érvelt.<sup>5</sup> A kapu programjában kiütözö, megkerülhetetlen ellentmondásra szerinte az a válasz, hogy a *Porta speciosa* két külön szinten értelmezendő, és a két szintet egymástól elválasztva kell szemlélni. Az elsődleges tartalmi szintet a szemöldökgerenda felirata (PORTA PETET VITE, SPONSUS VOCAT INTRO VENITE), a timpanon *Nikopoia*-képe (azonban a két donátoralak nélkül), valamint az apostolok és próféták sora alkotja. Isa Ragusa szerint a kapuzat helyi, politikai jellegű üzenetet sejtető részletei mindezekhez képest másodlagosak, amelyeket nem szükséges figyelembe venni a fő üzenet olvasásakor.

Ennek a fejezetnek a végén kristályosodik ki az olvasó előtt, hogy habár a korábbi kutatástörténet

számtalan érvényes megállapítást tett, a kapu egészéről nem sikerült minden kétséget kizáró és az összes darabkát a helyére illesztő hipotézissel előállnia. Bizonyos összefüggésben kétségkívül releváns Bogyaynak az észak-itáliai, Dercsényinek az ile-de-france-i stíluskapcsolatról tett észrevétele, Isa Ragusa megállapítása a szemöldökgerenda feliratának kulcsszerepéről, Marosi Ernő fejtegetése a korabeli európai művészeti áramlatok összetett hatásáról és a kapuzat specifikusan magyarországi, politikai karakteréről; azonban ezek visszatekintve nem állnak össze egészzé. Egytől egyig elismerik, hogy bármilyen párhuzamot fedezhetünk is fel más művekkel, eszközzel, stílustendenciákkal, szerkesztési elvekkel, azokat Esztergomban egészen egyedi, sajátos módon használták fel. Éles, lényeglátó megállapításaik a kapu egy-egy részletére vonatkoznak, és megkísérik felhasználni őket az egyéb hézagok befoltozására, összességében mégsem adnak kielégítő választ arra, hogy mi a kapu összes elemét magába foglaló, központi üzenet, és (ami talán még ennél is fontosabb) hogy ez a maga teljességében sehol máshol nem felfedezhető üzenet honnét ered.

Minden korábbi értelmezőnek meggyűlt a baja azzal a nyilvánvaló és egyszerűsre zavarba ejtő ténnyel, hogy a kapu inkusztaációs alakjai és a felirataik mind az utolsó ítélethez kapcsolódnak, illetve csak annak kontextusában értelmezhetők, viszont a kompozíció fő helyén, a timpanonban ennek semmi jele: ott nem az Ítéző Krisztus, hanem az Istenanya trónol a gyermekkel. Ő azonban bibliai szövegben soha nem tűnik fel ítélező szerepben. A zavar kiküszöbölésére mind Bogyay Tamás, mind Isa Ragusa végső soron azt a javaslatot tette, hogy a kompozíciót szemléljük kettéválasztva: egyszerűen izolálni és a többi ábrázoláshoz képest másodlagosnak kell tekinteni a timpanont, ez azonban véleményem szerint elképzelhetetlen. Semmilyen komplex alkotás, főleg nem egy ilyen gondosan megtervezett és kivitelezett, fontos mű értelmezésekor nem gondolhatjuk igaznak azt, hogy a hagyományosan mindig központi helyet elfoglaló koronázó timpanon jelenetét a mű



Az esztergomi székesegyház 1764-ben elpusztult nyugati kapuzata (*Porta speciosa*) a Klimó György kanonok által 1741–51 között festetett képen

irataik mind az utolsó ítélethez kapcsolódnak, illetve csak annak kontextusában értelmezhetők, viszont a kompozíció fő helyén, a timpanonban ennek semmi jele: ott nem az Ítéző Krisztus, hanem az Istenanya trónol a gyermekkel. Ő azonban bibliai szövegben soha nem tűnik fel ítélező szerepben. A zavar kiküszöbölésére mind Bogyay Tamás, mind Isa Ragusa végső soron azt a javaslatot tette, hogy a kompozíciót szemléljük kettéválasztva: egyszerűen izolálni és a többi ábrázoláshoz képest másodlagosnak kell tekinteni a timpanont, ez azonban véleményem szerint elképzelhetetlen. Semmilyen komplex alkotás, főleg nem egy ilyen gondosan megtervezett és kivitelezett, fontos mű értelmezésekor nem gondolhatjuk igaznak azt, hogy a hagyományosan mindig központi helyet elfoglaló koronázó timpanon jelenetét a mű

egységként való értelmezésében egyszerűen nem kell nagyon figyelembe vennünk. Ha nem akarták volna, hogy a rajta ábrázolt jelenetre nagy figyelmet fordítson az, aki belép a templomba, nem helyezték volna oda.

Ezt felismerve okosan tesszük, ha a timpanont alaposan és figyelmes művészetkritikai szemszögből vizsgáljuk. A Klimó-féle kép tanúsága szerint az elkészült kapu timpanonjában középen Mária trónolt kék köpenyben, karján a gyermek Jézussal, két kerubtól körbefogva; jobbján egy előkelő alak közele-



Deészisz, inkrusztáció

dett püspöki díszben, balján pedig egy másik, királyi öltözékben, mindketten egy-egy udvari személy kíséretében. A kaput mestere gondosan feliratokkal látta el, a béllet tetején is szöveg futott végig, és a timpanon látható alakok dialógikus mondatzsalagokat tartottak kezükben, amelyek a jelenet részletesebb jelentésrétegeire vonatkoznak.

A szalagok arról tanúskodtak, hogy a fejünk fölött, az ívmezőben a király éppen Mária oltalmába ajánlja országát, aki az isteni védelemért cserébe feltételül szabja, hogy a *iura sacrorum* – jelentsen bármit is ez – az esztergomi érsek kezében maradjon. Ezt a különös mondatrészletet a korábbi értelmezők egyszerűen a „szent dolgok jogának” fordították, ami valamiképp túlságosan tág értelmezés ahhoz képest, mennyi anomália gyűlik össze a kapu programja körül. Mindenesetre a fő timpanon jelenete és üzenete egy világi, helyi, ha úgy tetszik, jogi ügyet kíván tisztázni: „Az esztergomi egyház és annak vezetője, az érsek privilegiáumait védelmezi a világi hatalommal szemben.” (39. old.)

Székesegyház főkapuján az ország aktuális hatalmi viszonyait elrendező ábrázolást találni, önmagában véve szinte példátlan. Illetve nem mehetünk el szó nélkül amellett sem, hogy a timpanon Mária-központú kompozíciója mennyire szokatlan a korabeli művészetben, szinte alig találkozni vele másutt. Az elmúlt évtizedekben a magyar történészek több ízben is foglalkoztak ebből a szempontból a programmal, Dercsényi Dezső például a korai gótika Mária-kapui között próbálta elhelyezni ezt az ábrázolást, páru-

zamba állítva azt a chartres-i székesegyház nyugati homlokzatával és a párizsi Notre Dame nyugati homlokzatába utólag beillesztett, hasonló témájú timpanonnal. Bogyay Tamás néhány évvel később elvetette ezt a feltevést, elsősorban azért, mert az említett műveken, ahogyan a kor legtöbb további példáján is, Mária alakja nem foglal el olyan központi helyet, mint Esztergomban. Vagy a mellékkapukon jelenik meg, vagy, ami még jellemzőbb, egy teljes ikonográfiai üzenetét nézve alapvetően Krisztus-központú program részeként.

A Dercsényi által említett példák és az esztergomi kapu összevetésekor továbbá az is kiviláglik, hogy míg az előbbieken kivétel nélkül mindenütt a korban elterjedt és szabályos donátor-képtípussal találkozunk, Esztergomban más a helyzet. Ezt a kirívó különlegességet szerintem fontos nyomatékosan megemlíteni, úgy is, mint a Takács Imre által preferált hipotézist, a kapu programjának megváltoztatását valószínűsítő tényezőt – hozzáadva ahhoz a sorhoz, amelynek elsődleges elemei és bizonyítékai a tartalmi inkoherencia a kapu képei és szövegei, valamint a timpanon jelenete között, illetve az átalakítások nyomai a márványburkolaton, a kapu felső zónájában.

A művészettörténet azonban nem csupán műértő, *connaissanceur* tudás, nem elég stíluskritikai szempontból a helyükre illeszteni a kirakós darabkáit. Ahogyan Takács Imre 2022 őszén az ELTÉ-n a témában tartott kurzusán fogalmazott, a hipotézis ikonográfiai és teológiai bizonyítékát már meglettük, de történeti alátámasztás is szükséges.

A kapu építésének idején uralkodó III. Béla király és az esztergomi érseki széket elfoglaló Jób érsek közötti viszony bensőséges és ilyenformán művészeti szempontokból is gyümölcsöző volt, amit az írott források is megerősítenek. Viszont a király idősebb fia, az apja után 1196-ben trónra lépő Imre a források tanúsága szerint már nem ápolt ilyen békés és baráti kapcsolatot az érsekkel (egyébként saját öccsével, Andrással sem, ami az országban folyamatos belviszályokat eredményezett). Valószínűnek tartom, hogy a király Esztergom érseke iránti ellenszenvének mélyülésében közrejátszhatott, hogy az akkor a pápai trónt elfoglaló III. Ince pápa a hozzá intézett kérések és kérések nagy részében Jób javára döntött; őt, illetve az ő jogait vette védelmébe. 1203 májusában egyazon napon a pápa két rendelkezést tett Magyarországra vonatkozóan – az egyikben *visszavonta* két korábbi hatalmi engedményét, amelyeket Imre királynak tett; a másikban pedig egyidejűleg *megerősítette* Jób és az esztergomi érsekség királykoronázási jogát.<sup>6</sup>

Mindezen ikonográfiai, illetve közvetett történelmi bizonyítékokat figyelembe véve nagyon is elképzelhető, hogy az első program értelmében a régóta

6 ■ Kiss Gergely: A királyi alapítású bencés apátságok és az esztergomi érsek joghatósága az Árpád-korban. *Egyház-történeti Szemle*, 5 (2004), 1. szám, (<https://www.uni-miskolc.hu/~egyhtort/cikkek/kissgergely.htm>)

ismert, de eredeti helyéről és kontextusából kiemelt *Deészisz*-ábrázolás került volna a kapu fölötti timpanonba, általa foglalva művészi egységbe minden más elemet. Végül azonban egy olyan jelenet került a helyébe, amely az ország aktuális politikai ügyeit rendezti el „mennyei közbenjárással”, és csak többé-kevésbé illeszkedik a kapuzat többi alakjához és feliratainak egybefüggő értelméhez.

Azt gondolom, hogy egy olyan nagyszabású mű esetében, mint az esztergomi székesegyház nyugati kapuépítménye, egy olyan rendkívül tanult és művészetek iránt fogékony személy, mint Jób érsek, csak nagyon nyomós okkal dönthetett úgy, hogy megbontja az eredeti, már kidolgozott és kivitelezett kompozíció egységét. Feláldozza a tartalmi koherenciát és a kapu részletei közötti világos, összefüggő rendet annak érdekében, hogy a fő helyre olyan üzenetet illesszen, amelyről úgy érzi, kihirdetése nem tűr halasztást. Ezt átgondolva tudom határozottan kijelenteni, hogy minden más kulturális, társadalmi és történeti kontextust összevetve Takács Imre hipotézise nem csupán hipotézisnek tekinthető, mert a jelenleg rendelkezésre álló adatok fényében az egyetlen, a biztos ismeretekhez világosan illeszkedő magyarázat.

Az esztergomi *Porta speciosa* rendkívüli alkotás. Eredeti ikonográfiai programjának, üzenetének komplexitása a kor nyugati művészetében egyedülálló, faragványainak és képeinek kivitelezése még a szemmel látható „meghasadások” mellett is kiemelkedő. A története pedig egészen rendkívüli és ámulatba ejtő, mi több, rejtélyes. Olyan mű, amely teljes földi valójában már nem is létezik, csupán leírások, ábrázolások és egy halomnyi kőtöredék maradt meg belőle – mindezen dolgok összessége és az általuk a képzeletünkben felrajzolt ékes kapu a mai napig gondolkodóba ejti a szemlélőt, és arra sarkallja a művészettörténészeket, hogy fejtsek meg a titkát. Úgy érzem, nem lehet eléggé hangsúlyozni, e tulajdonság jelentőségét, mert ilyesmivel csak a remekművek rendelkezhetnek.

Még egy vonatkozásban különleges alkotás, amire számomra Takács Imre hipotézise világított rá. Nevezetesen, hogy egy műalkotás – kiváltképp a már létrehozásakor is jelentős, nagyszabású mű – soha nem választható el saját idejétől, annak kulturális, politikai, társadalmi talajától. Annak ismerete nélkül csak hiányos képet kaphatunk róla, rejtve marad előttünk jelentésének számos rétege.

Feladatunk-e visszaállítani a kapu eredeti programját mint az egyetlen, minden másnál jobb megoldást? Megfejtteni természetesen feladatunk, bennem mégis az fogalmazódott meg, hogy habár az eredeti, mély lelki tartalmú koncepció és annak anyagi megvalósulása, maga a kapu is sérült, amikor a változtatásokat elszenvedte, s ezért hosszú ideig megoldatlan rejtélyként hagyományozódott az utókorra; talán mostanra, évszázadok távlatából mégis értelmet nyert. Arról talán nem tisztünk ítéletet mondani,

érdemes volt-e megbontani a mennyei üzenetet, ám azon elgondolkodhatunk, hogy mennyire jelentős Jób érsek személye és tette. Ha Takács Imre feltevése helyes, akkor Jób a maga, egyháza és hite védelmében a hatalom igazságtalanságával szemben világos, erőteljes, mégis a művészet szelidségébe burkolt, támadhatatlan üzenetet nyilatkoztatott ki; az üzenet szent pajzsként védte székesegyháza kapuja fölött, amelyen világi uralkodó áttörni nem tudott. Egészen másvalamit üzen így a *Porta speciosa*. Pontosabban nem egyvalamit üzen, hanem sokszínűen és páratlan tartalmi gazdagsággal égi és földi dolgokról mesél; eltéphetetlen gyökerekkel kapaszkodva a korhoz, amelyben született. □