ARS HUNGARICA 1974/1

AKADÉMIAI KIADÓ,
BUDAPEST

ARS HUNGARICA

SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS

1974

II. ÉVFOLYAM
1. SZÁM

FELELŐS SZERKESZTŐ
TÍMÁR ÁRPÁD

A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST I., URI U. 62.

ARS HUNGARICA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ CSOPORTJÁNAK KÖZLEMÉNYEI

BULLETIN OF THE INSTITUTE OF ART HISTORY OF THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES

AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST 1974

Megjelenik évente kétszer

Ára példányonként 30,- Ft

Megvásárolható az Akadémiai Könyvesboltban 1052. Budapest V. Váci utca 24.
és az Akadémiai Kiadó Terjesztési Osztályán 1054. Budapest V. Alkotmány utca 21.

© Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974

Printed in Hungary

TARTALOM

Köpeczi Béla: Zádor Anna köszöntése 7

Feuerné Tóth Rózsa: Ars et ingenium. Korareneszánsz művészetelmélet Janus Pannonius költészetében 9

Balogh Jolán: Későreneszánsz kőfaragómühelyek. I. közlemény. Az előzmények 27

Tóth Melinda: A kosztolányi templom falképei 59

Prokopp Mária: A nagyváradi freskótöredék 77

Bobrovszky Ida: Kecskemét ötvössége a XVII. században 91

Aradi Nóra: Az összehasonlító kutatás néhány problémája a századforduló művészetében 113

Láncz Sándor: Kompoziciós modellek Egry József életmüvében 127

Kontha Sándor: Bokros Birman Dezső irásairól és művészetéről 143

P. Szücs Julianna: A Központi Egyházmüvészeti Hivatal szerepe a kor magyar egyházmüvészetében. 1930-1940. 159

DOKUMENTUMOK

Timár Árpád: Hauser Arnold pályakezdése (Bibliográfia) 191

TÁJÉKOZÓDÁS

Passuth Krisztina: A magyar aktivizmus és kelet-európai rokonai 205

Intézeti vita Szabolcsi Hedvig: Magyarországi butormüvészet cimü könyvéről 214

Intézeti Hirek 223

CONTENTS

Köpeczi, Béla: Homage to Anna Zádor 7

Feuer-Tóth, Rózsa: Ars et Ingenium. Early Renaissance Art Theory in the Poetry of Janus Pannonius 9

Balogh, Jolán: Late Renaissance Stonemasons Workshops 27

Tóth, Melinda: The Wall Paintings of the Kosztolány Church 59

Prokopp, Mária: The Nagyvárad Fresco Fragment 77

Bobrovszky, Ida: Gold and Silversmiths at Kecskemét in the 17th Century 91

Aradi, Nóra: Some Problems of Comparative Research Work on the Art at the Turn of the 19th and 20th Centuries 113

Láncz, Sándor: Compositional Models of József Egry 127

Kontha, Sándor: On the Writings and Art of Dezső Bokros-Birman 143

P. Szücs, Julianna: The Role of the Central Office for Church Art in the Contemporary Hungarian Church Art, 1930-1940. 159

DOCUMENTS

Timár, Árpád: Arnold Hauser's Early Career (A Bibliography) 191

SURVEY

Passuth, Krisztina: Hungarian Activism and its Kindreds in East Europe 205

Discussion on Hedvig Szabolcsi's Book, "The Art of Furniture in Hungary". 214

Institute News 223

ZÁDOR ANNA KÖSZÖNTÉSE

Nemcsak az, aki építészettörténettel vagy művészettörténettel kiván foglalkozni, hanem az is, akinek az érdeklődése a művelődéstörténet felé fordul, nélkülözhetetlennek tartja Zádor Anna tanulmányait, amelyek a XVIII. század s különösen a XIX. század első két harmadának magyarországi építészetéről szólnak.

Magam, még diákkoromban figyeltem fel Zádor Anna és Rados Jenő könyvére, amely A klasszicizmus építészete Magyarországon cimet viselte, s amely nemcsak azért érdekelt, mert a művelődéstörténet kérdése izgatott, hanem azért is, mert ugy éreztem, hogy a barokk tulzó és torzitó propagálásával szemben joggal hivta fel a figyelmet a magyar reformkortól elválaszthatatlan klasszicizmusra és az emögött meghuzódó gondolkodásmódra.

Az 1943-ban megjelent könyv után Zádor Anna a tanulmányok és könyvek sorát irta a magyar klasszicista építészet nagy alkotásairól és alkotóiról, s ezek nem pusztán esztétikai vagy eszmetörténeti, hanem társadalom- és gazdaságtörténeti problémákat is megvilágitanak, illetve magát az esztétikumot nemcsak a formai jegyekkel magyarázzák. Nem vagyok e tudományág szakembere és igy nem is vagyok hivatva arra, hogy Zádor Anna tudományos tevékenységét ebből a szempontból méltassam, de azt hiszem, hogy a módszerről szólnom lehet, arról a módszerről, amely igyekszik együtt láttatni a szellemi és anyagi kulturát, amit persze segit megvalósitani a kutatás tárgya, az építészet is. Idekapcsolom az összehasonlitó módszer alkalmazását, amely oly előnyösen jelentkezik Zádor Anna tanulmányaiban. A magyar építészetet és általában a magyar művészetet nem önmagában vizsgálja, hanem európai összefüggéseiben és ez a nemzetközi megalapozottság teszi lehetővé, hogy kiemelje azt is, ami valóban eredeti a mi fejlődésünkben.

Jeles tudományos tevékenysége mellett Zádor Anna oktató, ismeretterjesztő, szerkesztői munkát is kifejtett és kifejt. Magam, aki e munka egyik-másik vonatkozásával közelebbről is megismerkedhettem, a művészeti kultura terjesztésében jelentkező szenvedélyét, igényességét és szervező készségét nagyra becsülöm.

Az utóbbi időben a New Hungarian Quarterly szerkesztő bizottsági ülésein szoktunk találkozni s mindig érdeklődéssel hallgatom megjegyzéseit, amelyek nemcsak a mult művészetéről szólnak, hanem a mi korunkéról is. Ilyenkor nem menti fel magát a vita alól, sőt természetesnek tartja, hogy a művészeti jelenségekről, azok megitéléséről, a megközelitési módokról eltérők legyenek a vélemények.

Most, amikor hetvenedik születésnapján köszöntjük, abban a reményben tesszük ezt, hogy Zádor Anna tovább folytatja tudományos tevékenységét és továbbra is tanit a szépre, amely az ő felfogásában nem állitható szembe a jóval.

KÖPECZI BÉLA

HOMAGE TO ANNA ZÁDOR

Anna Zádor's essays on Hungarian architecture in the eighteenth and especially in the first two thirds of the nineteenth century are of major importance to students of the history of architecture and fine arts, nor can they be neglected by those interested in cultural history.

I was still a student when Anna Zádor and Jenő Rados's book entitled Neoclassic Architecture in Hungary attracted my attention not only because I was engrossed at that time in problems of cultural history, but also because I felt that against the exaggerated and distorted propaganda in favour of the baroque, it rightly called notice to the neoclassicism as a trend inseparable from the Reform Era in our country and to the mentality this trend involved.

Following the publication of the above mentioned work in 1943, Anna Zádor wrote a whole series of books and studies on the masterpieces of Hungarian neoclassic architecture and the artists who created them. They threw light not merely on the related problems of aesthetics and history of ideology, but also on the social and economic aspects of the trend, explaining its aesthetics beyond the respective formal marks. Not being an expert in this field of science I do not feel qualified for reviewing Anna Zádor's scientific activities from this point of view. I believe, however, that I can appreciate her method of setting facts in their true perspective - a method by which she endeavours to give a comprehensive picture of both the intellectual and material culture of the period; she is, of course, assisted in it by the very subject of her researches: architecture. In this connection I have to refer to Anna Zádor's method of comparative analysis applied in her studies to great advantage. She analyses Hungarian art in general and Hungarian architecture in particular from the point of view of their European relations rather than in themselves, and this international grounding makes it possible for her to highlight what is genuinly original in our own development.

In addition to her notable scientific pursuits, Anna Zádor has done and is still doing educational, vulgarizational and editorial work. I had several opportunities to get more closely acquainted with certain aspects of her activities and have always highly appreciated the passion, the aspiration to high standards and the organizing ability characteristic of her way of spreading artistic culture.

I often meet Anna Zádor at the editorial board meetings of the New Hungarian Quarterly. On these occassions I always follow with great attention her remarks concerning the arts of past periods and our own age. She never shuns the ensuing debates; on the contrary, she considers it only natural that opinions on artistic phenomena, their appraisement and ways of approach should differ.

Now that we are celebrating Anna Zádor's seventieth birthday we congratulate her in the hope that she will continue her research work as well as her teaching of "the beautiful" which, according to her interpretation, should not be contrasted with "the right".

BÉLA KÖPECZI

Feuerné Tóth Rózsa

ARS ET INGENIUM

KORARENESZÁNSZ MŰVÉSZETELMÉLET JANUS PANNONIUS KÖLTÉSZETÉBEN

A Janus Pannonius halálának 500 éves évfordulójára, 1972-ben megjelent irodalomtörténeti tanulmányok (1) közül több is felhivta a figyelmet arra az elégiára, amit a költő Mantegna, a festő dicséretére irt. A magyar reneszánsz irodalomban a maga nemében páratlan ez a vers, egyetlen bizonyitéka egy elveszett Mantegna-képnek és egy reneszánsz költő–festő barátságnak. Ez a tanulmány a költemény eddig homályban maradt reneszánsz művészetelméleti vonatkozásaira kiván rámutatni, arra a nemes értelemben vett művészeti propagandára, amit Janus Pannonius nemcsak Itáliában, hanem Magyarországon is folytatott.

Janus 1447-ben indult el Magyarországról Itáliába, s ott, 11 éven át folytatott tanulmányokat. Azon a középkori Magyarországon, ahol felserdült, nem volt lehetősége arra, hogy a művészet elméleti kérdései iránti érdeklődése kialakuljon. Az Itálián kivül mindenütt uralkodó gótikus művészetnek ugyanis nem volt művészetelmélete, sőt, az akkori Európa szociális és fogalmi strukturájában a ma "vizuális művészet"-nek számitó mesterségeket kizárólag a kézmüvességek között tartották számon.(2) A Janus Pannoniushoz hasonló nemes ifjakat magas állások betöltésére nevelték és számukra csak az "artes liberales"(3) tudományai voltak hozzáférhetők. A modern fogalmi strukturában a tágabb értelemben "művészet"-nek nevezett szellemi foglalkozások közül a humanista politikus számára az irodalom volt elérhető, amit az artes liberales szükebb köre mindig is befogadott. Janus Pannonius Ferrarában Guarino Veronese iskolájába került, henne olyan mesterre talált, aki igen nagy sulyt helyezett a "studia humanitatis"(4) oktatására. A humanista diszciplinák közül Janus legfontosabb tantárgya a Rhetorica és a Poesis (5) volt. Neveltetésének az lett az eredménye, hogy visszaérkezése után a Mátyás király körüli szellemi elit tagjai közé egy olyan politikus-humanista került be, aki nemcsak az egyházi méltóságok, főrendek és a nem hivatásos irodalmárok oktatására alkalmas Vergerio tipusu (6) humanista nevelésben részesült, hanem költői tehetségét is kifejleszthette Guarino mellett. Janus Pannonius végül is az emlitett két studium közvetitésével jutott közelebb, mint lentebb látni fogjuk, az itáliai kora reneszánsz művészethez is. A Guarino iskolájában eltöltött hét év alatt a fiatal költő egy olyan humanista magatartást is elsajátitott a vizuális művészetekkel szemben, ami Itáliában az 1450-es években már több mint százéves multra tekinthetett vissza.

Ennek az attitüdnek a forrása az a társadalmi feszültség volt, ami az itáliai városállamok céhstrukturájában a művészek speciális státusza miatt már a XIII. századtól kezdve megmutatkozott. Ennek a művészetszociológiai problémának több ágával kiterjedt irodalom foglalkozik, (7) ezen a helyen nem vállalkozhatunk a téma teljes kibontására. Csak arra mutatnánk rá röviden, hogy az itáliai városállamokban a művészek helyzete nem volt egyértelmü, mivel pl. Firenzében a festők, szobrászok, épitészek az artes maiores-artes minores egyes mesterség-csoportjainak (8) alá voltak rendelve. Ugyanakkor a polgári - és sokhelyütt a főuri - reprezentáció megnövekedett igényei miatt és a céhekben viselt tisztségeik révén állandóan növeke-

dett a presztizsük. (9) Amikor a XIV. században, a XV. század első felében a kézmüves-müvészek meg akartak szabadulni a céhek bilincseitől, elsősorban a humanisták teoretikus segitségére számithattak. Az elméleti támogatásra azért volt szükség, mert a müvészeket valamiféle elméleti kötelék is fogva tartotta: az "artes mechanicae" fogalmi sémája. (10) A humanisták a maguk eszközeivel segitették a müvészeket abban a törekvésükben, hogy teoretikusan is befogadják őket az "artes liberales" intellektuális körébe.

A humanisták legfontosabb eszközei az érvelésben: a tekintélyre való hivatkozás, a párhuzamok, példák felállitása. Már Dante(11) is beszélt a festők és a költők hasonló sorsáról, de csak Petrarca helyezte követendő példák közé a görög-római irodalom alkotásait. Petrarcát az "artes" fogalmi strukturája is érdekelte, 1324 táján szándékában állt egy értekezést irni az "artes liberales" és az "artes mechanicae" eredetéről. (12) A XIV. században Boccaccio figyelt fel először a késő antik irodalomnak azokra a passzusaira, amelyekből az volt kiolvasható(13), hogy a "régieknél" olyan nagy becsben részesült a festészet és a szobrászat, hogy müvelőik még a liberáliák exkluziv, csak a szabad emberek számára fenntartott köreibe is bekerültek. Ugyanakkor Boccaccio(14) Giotto festészetében az antik müvészet formavilágát látta "ujra napvilágra jönni" annak ellenére, hogy Giotto sohasem láthatott antik festményt, nála a természethü ábrázolás szükséglete más forrásokból fakadt. Boccaccio olyan értékekre hivatkozott, amelyek nem egyeztek a festő, mint "artifex" szándékával.

Az itáliai humanistának sem lehetett vizuálisan fogalma arról, hogy milyen lehetett egy antik festmény, de a festőknél mindenképpen többet tudtak arról, hogy milyen volt az elveszett és csak leirásban fennmaradt képek technikája, hogy azok milyen, az irodalom nyelvén kifejezhető retorikus értékeket tartalmaztak. Ugyanakkor jó szimattal érezték meg azt, hogy a gótikus festészet naturalizmusa sokkal közelebb állt a klasszikus antikvitás müvészetéhez, mint a bizáncias manierizmus. A görög és római auktorok olvasásakor festmény-és szoborleirásokkal találkoztak és olyan megjegyzésekkel, amelyek azt bizonyitották, hogy az antikvitásban a festők és a költők egyenlő társadalmi megbecsülésben részesültek, hogy a festészet valójában néma költészet és a költészet beszélő festmény. (15) A humanista ezt a többlettudását jó ideig felhasználta arra, hogy az antikvitás tekintélyére hivatkozva, a párhuzamos jelenségeket feltárva, megkönnyitse a müvésznek a liberáliák világába vezető utat. (16) Mindezt nem annyira önzetlenségből tette, mint inkább azért, mert a dicső mult, a római kultura feltámasztásával politikai célt akart elérni: Itália egyesitését. Ugy tartotta, hogy ennek előfeltétele az, hogy a kultura minden területén, tehát az akkor virágzott festészetben és szobrászatban is rekonstruálják a római antikvitás teljességét. (17)

Ezeknek a humanistáknak a körébe került Janus Pannonius is. Az 1458-ban, "Laus Andree Mantegne Pictoris Patavini"(18) cimmel Padovában irt költemény is ezt bizonyitja. A vers abból az alkalomból készült, hogy Mantegna róla és barátjáról, Galeotto Marzióról egy kettős portrét festett. Az azóta elveszett festményről(19) a vers nem ad részletes leirást, de még a készülésének a körülményeire sem tér ki. Pedig azok igen érdekesek lehettek, mivel az 1454-1458 között Padovában kánonjogot tanuló Janus és barátja tagja volt a hires, humanistákat és müvészeket egyaránt magába foglaló körnek. A Mantegna körül csoportosult baráti társaságot a közös szenvedély, a római emlékek és feliratok nyomozása kötötte össze. (20) A Mantegnához

irott elégiában azonban hiába keressük a személyes barátság, az élmény nyomait. Nem is ezeknek a megörökitése volt a költő célja, sokkal inkább arra törekedett, hogy a rendelkezésére álló eszközökkel bebizonyitsa: barátja, a festő, alkalmas a liberáliák státuszának az elnyerésére, méltó utódja a görög–római festőknek, tudja alkalmazni azokat a tudományos értékü szabályokat, amelyek a festészetnek teoretikus fontosságot biztositanak. Janus érvei azonosak a kora reneszánsz müvészetelmélet alapvető téziseivel. (21) Igy a Mantegnához irott elégia jól mutatja azt is, hogy 1458-ban a padovai humanista és müvészeti körökben miként vélekedtek müvészetelméleti kérdésekről.

Janus Pannonius festészetelméleti nézeteinek a kialakulására mestere, Guarino Veronese volt a legnagyobb hatással, akinek az 1427-ben "Pisanus Guarini"(22) címmel, Pisanello festészetéről irott panegyricusa a harminc évvel korábbi költő-festő viszonyt illusztrálja. Janus Pannonius a Mantegna-elégia nagyobbik részében szorosan követi Guarino módszereit, igy abban is, hogy gyakran hivatkozik az antik tekintélyekre: (23)

1 Qualem Pellaeo fidum cum rege sodalem
2 Pinxit Apelleae, gratia mira manus
3 Talis cum Jano tabula Galeottus in una
4 Spirat inabruptae nodus amicitiae.

Ezek a sorok a müvészetelmélet szempontjából nézve azt az aspektust hangsulyozzák, hogy a reneszánsz festő Apelles egyenes utódja, a görög–római antikvitás igazi örököse. Janus önmagát a költeményben már államférfinek tekinti és Nagy Sándorhoz hasonlitja, barátját, Galeottót pedig Nagy Sándor barátjához, Hephaestióhoz köti. (24)

A hatásos párhuzamnak egy másik oldalát világitja meg akkor, amikor önmagát, mint költőt, a festő testvérének nevezi:

35 Nec tamen his fratres cedent pietate poetae,
36 Sed tibi post Musas proxima sacra ferent.

A festőt, az "artifex"-et a költő testvéri gesztussal invitálja maga mellé és ezzel a Picturát a Poesissel azonos magasságba emeli. A festészetet a költészettel állitja párhuzamba, vagyis egy olyan "ars"-ra utal, amelyik maga is csak nemrég jutott be az "artes liberales" köreibe: a poézisre, mint precedensre(25) hivatkozik.

A Poesis ugyanis - az antikvitással ellentétben - a középkorban nem tartozott a liberáliák közé. Ujbóli felemelkedését kezdetben Aristoteles "Ars Poetica"-jának az 1250-ben történt leforditása segitette elő, de a státuszemelkedés valóságos érvényre csak akkor jutott, amikor Petrarcát, a Capitoliumon költővé koronázták. (26) A másik fontos antik forrást, a hires horatiusi idézetet: "ut pictura poesis", Janus Pannonius generációja még nem aknázta ki teljes jelentőségében, ez csak később, a XVI. század elején lett a müvészet érdekében folyó humanista propaganda legfőbb jelszava. (27)

A Mantegnához irott elégia egyes részei sokkal inkább támaszkodnak arra az arisztoteleszi tételre, amely szerint az "aktiv emberi természet utánzás tárgya ugy a festőknél, mint a költőknél." (28) Hasonló hatással volt a humanistákra az a jogi eredetü arisztoteleszi maxima, amely szerint az ars (azaz: valamely mesterséges dolog) utánozza a naturát, a természetet. (29)

11 Nam quantum a veris distant haec ora figuris?
12 Quid, nisi vox istis desit imaginibus?
13 Non adeo similes speculi nos lumina reddunt,
14 Nec certans puro splendida lympha vitro.
23 Nec natura valet quicquam producere rerum,
24 Non valeant digiti quod simulare tui. (30)

Janus itt az "imitatio naturae" elvét közvetlenül a reneszánsz irodalomelméletből (31) kölcsönözve alkalmazza a festészetre. Az elégiában az "imitare" helyett a "simulare" igét használja, megőrzi ezáltal a fogalom "ars simia naturae" változatának az emlékét is. (32) Költőnk a naturalizmus, a természetutánzás kérdésében szükségszerűen konzervatívabb álláspontot képvisel, mint a XVI. század elejének neoplatonikus filozófusai, (ebben az időben már a művészei is), akiknél a vizuális művészetekkel kapcsolatban felmerül az utánzás helyett a művészi "creatio", tehát a teremtés, alkotás fogalma. (33) Janus soraiban a természetutánzást a szó szoros, "modellhü" értelmében kell értékelnünk. (34) Erre "in extremis" céloz az elégia 21. sora:

Edere tu possis spumae ex ore fluentes,

Görög festőkről maradtak fenn azok az anekdoták, amelyek elmondják, hogy a művész képtelen volt a kutya, vagy a ló habzó száját megfesteni és emiatt olyan dühös lett, hogy mérgében a képhez vágta a kezében levő nedves szivacsot, ami véletlenül éppen a megfelelő helyen hagyott hátra tökéletes habot. (35) Az ilyen részletek és azok a klasszikus passzusok, amelyek arról számolnak be, hogy a festmény tárgya épp hogy csak meg nem szólalt, hogy a festett szőlőfürtöket a madarak meg akarták enni, (36) stb., Janus idejében progresszív értékítéletek voltak. Amikor Janus ezeket idézi, ismét az antikvitás tekintélyére támaszkodik a festészet státuszemelése érdekében. Az "imitatio naturae" az itáliai reneszánsz festészetelmélet alapja maradt a XV. század végéig, de nem avult el még Vasari idejében sem, bár ekkor már váltakozva jelenik meg a természet ideális utánzásának a teóriájával. (37)

A közvetlen equilibrium, amit Janus és a többi kortárs humanista a Pictura és a Rhetorica között felállit, az "ut Rhetorica, Pictura" ugyancsak igen fontos propagandaeszköz volt a Guarino- Janus Pannonius tipusu humanisták művészetelméletében, ehhez a körhöz Aeneas Sylvio Piccolominit és Alberti korai munkáit is hozzászámithatjuk. (38) A Rhetorica tudománya kezdettől fogva tagja volt a Triviumnak, ezért igen szilárd támaszt jelenthetett az, hogy formuláit a festészetelméletre is adaptálták. Retorikai fordulattal él Janus akkor is, amikor arról beszél, hogy Mantegna lehetővé teszi a festményén azt, hogy ő és barátja, Galeotto mindörökre együtt maradnak, bármilyen távolság, vagy akár a halál választja majd el őket egymástól. (39)

7 Tu facis ut nostri vivant in saecula vultus
8 Quamvis amborum corpora terra tegat.
9 Tu facis, immensus cum nos disterminet orbis
10 Alter in alterius possit ut esse sinu.

A Mantegnához irott elégiából eddig idézett soroknak szinte kivétel nélkül megtaláljuk a megfelelőit Guarinónak a már fentebb emlitett, Pisanellóhoz irott költeményében. Ez természetes, hiszen Janus 1447-1454-ig Ferrarában tanult és a többi Guarino-tanitványhoz hasonlóan, hűségesen követte mesterét. Guarino iskolájában a festészet, szobrászat gyakran felmerülő téma lehetett, Pisanellóhoz sem csak Guarino, hanem több más tanitványa is irt verset: Tito Vespasiano Strozzi és Basinio da Parma. (40) Régebbi tanitványai közül Bartolomeo Fazio és Angelo Decembrio művészeti vonatkozásu irásait ismerjük. (41) Guarinónak a vizuális művészetek iránti intenziv érdeklődését talán az alapozta meg, hogy 1397-1400 között Firenzében Manuel Chrysolorasnak, annak a nagy hatásu görög humanistának az előadásait hallgatta, akit később Görögországba is elkisért. Chrysoloras képzőművészeti vonatkozásu nézeteit igen jól illusztrálja az egyik, 1411-ben irt levele. Ebben azt irja, hogy a festményeken és a szobrokon nem annyira a testi szépséget csodálja, mint a művész szellemét, amely az "artificium" eszközeivel képes a lélek szenvedélyeinek az ábrázolására, ezért a szobrász, a festő, valóságosan is filozófiai (studium humanitatis!) tevékenységet végez. Ez, a művész szellemi és nem a mechanikus aktivitását hangsulyozó állásfoglalás ragadhatta magával Guarinót is, aki hosszu élete, pedagógiai működése során maga is sok kiváló és befolyásos emberre gyakorolt hatást. A saját művészetelméletét - a humanisták módjára - nem világosan és egyértelmüen, pontokba szedve fejti ki, hanem véleményét az antik elődökre vonatkozó célzásokkal és hivatkozásokkal teletüzdelve, levelei és költeményei sorai közé rejti el. Foglalkozásának érdekvédelme készteti csak arra, hogy bár elismeri a festő intellektuális státuszát, hangsulyozza, hogy az abszolut rangsorolásban (paragone!) az irodalom megelőzi a festészetet. (42)

Guarino és a Guarino-tanitványok nem értettek mindenben egyet a vizuális művészeteket illetően. A véleményeltérések közül érdemes arra az ellentétre kitérni, amely amiatt támadt köztük, hogy a festőt, szobrászt nem mindegyikük tartotta méltónak az irodalmár "ingeniumának", tehetségének a birtoklására. Leonello d'Este - aki szintén Guarino-tanitvány volt, - és Bartolommeo Fazio szerint a festők az "ingeniumot" még csak megérteni sam képesek. Angelo Decembrio és maga Guarino a festők pártjára állt, mondván: "de poetarum et pictorum ingeniis eandem fere rationem demonstraret". (43) A vita Guarino, Leonello d'Este és Decembrio között 1450 táján Ferrarában játszódott le, amikor a fiatal Janus Pannonius már ott tartózkodott.

Ezeket a körülményeket figyelembe kell venni akkor, amikor a Mantegna-elégia 19-20. sorát nézzük meg közelebbről, amelyben Janus amellett, hogy feltétel nélkül elismeri a festőnek az "ingenium"-hoz való jogát, még tovább is lép azáltal, hogy az "ars-ingenium" retorikai formuláját oly módon adaptálja a festészetre, hogy közben a reneszánsz festőt az "exemplum", az antik művész fölé helyezi:

19 Nobilis ingenio est, et nobilis arte vetustas
20 Ingenio veteres vincis et arte viros.

(Hires volt az antik idők "ingenium"-a és "ars"-a
"Ingenium"-ban és "ars"-ban egyaránt legyőzöd a régi férfiakat.)

Az "ars-ingenium" fogalompár Janus költészetében már a fenti két sor leirása előtt is előfordul, az 1450 körül irott "De arte" c. epigrammában. Ebben a költe-

ményben még csak az irodalmi tehetséget értékeli magasabbra a mesterségbeli tudásnál, felelevenitve ezzel a fogalompár római retorikai "topos" tartalmát:

Ars iuvit nervos, tunc perfectissima rebus
Summa venit cum vis nititur ingeni.

(A mesterség erősiti a lant idegét, de a tökéletes teljesség akkor következik be, ha a kifejezőerő tehetségre támaszkodik.

Kardos Tibor forditása)

Kardos Tibor hivta fel a figyelmet a kétsoros epigramma irodalomelméleti jelentőségére és mutatott rá arra, hogy nemcsak a klasszikus retorikai forrásokra támaszkodik, hanem az olasz nyelvű költészetet, pontosabban Dantét is a közvetlen elméletadók közé kell számitani. Hasonlóképpen él az olasz középkori és reneszánsz nyelvhasználatával(44) Janus a Mantegna-elégiában is. A "De arte" epigrammában kifejtett irodalomelméleti tézisét tovább fokozza, tovább variálja és azt a festészetre adaptálva hangsulyozza, hogy a reneszánsz festő mesterségbeli tudásban és tehetségben egyaránt felülmulja a régieket. Feltehető, hogy ez esetben sem értelmezte Janus az "ingenium"-ot kizárólag a latin rhétorok módjára.

A XII. századig az "ingenium" fogalmat a nyugat-európai források klasszikus mintára (46) legtöbbször a liberáliákban jártas klerikusokkal kapcsolatban használják. Az 1140-es évektől kezdve viszont már gyakrabban emlegetik olyan mesteremberek jellemzésénél, akik a harci gépek, vagy épületek konstruálásánál tanusitottak rendkivüli találékonyságot, ügyességet. (46) Ebből a nyelvhasználatból alakult ki az itáliai városállamokban is az "ingegnere" fogalom, ami ott általában olyan ötvösökre, szobrászokra, festőkre, miniátorokra, stb. vonatkozik, akik idejük nagyobb részében végeztek épitészmérnöki, városi mérnöki, vagy haditechnikai munkát. Az itáliai Trecentóban, (47) - de még a Quattrocentóban is - a művész mérnöki, feltalálói minőségben sokkal könnyebben jutott társadalmi megbecsüléshez és hirnévhez. Pregnáns példa erre az az ajánlkozólevél, amit Leonardo da Vinci 1482-ben irt Lodovico Sforzának, (48) Ebben a művész 12 pontban ismerteti a fejedelemmel, mifajta munkákat várhat tőle. 9 pontban igen részletesen elmondja, hogy számos hadmérnöki, hadi feltalálói feladatot képes ellátni, mindössze az utolsó három pontban utal röviden arra, hogy szobrász és festői teendők elvégzésére ia alkalmasnak tartja magát.

A humanisták ennek a tulzottan praktikus szemléletnek a feloldására is törekedtek akkor, amikor a XIV–XV. század fordulóján az antik retorikai eredetü ars-ingenium fogalompárt a reneszánsz művész emancipációs törekvéseinek a szolgálatába állitották. Ilyen értelemben ez a formula a XIV-XV. század fordulóján jelenik meg, először talán Villani (49) 1404-ben irott krónikájában, Giottóval összekapcsolva, aki "non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus sed a r t e et i n g e n i o preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit..." Janus a Mantegna-elégiában már a XV. század közepén általános véleményen van: tipikus quattrocento-öntudattal becsüli többre a középkori "ingegno" tartalmával is gazdagabbá vált itáliai művészet "ingenium"-át az antik művészek tehetségénél. A szuperioritás hangsulyozása modern terminológiára leforditva annyit jelent, hogy költőnk már tudatában volt annak, hogy Mantegna a reneszánsz és nem az internacionális gótika művésze.

A retorika és a festészet közötti párhuzam gondolatát hasonló értelemben fejtette ki, szintén az ars-ingenium formula felhasználásával Aeneas Sylvio Piccolomini egyik, 1452-ben irott levelében. (50) A fogalompár összekapcsolása, bár mindig retorikai hangsulyt jelez, jogi analógiás alapra is épül. Tipikusan reneszánsz probléma, amit addig nem adaptáltak a vizuális művészetre, amig a művészeket egyértelmüen a kézmüvesekhez sorolták. (51)

Janus Padovában az 1450-es évek második felében tanuja lehetett annak, hogy a festő hogyan gyüjtötte, mérte, rajzolta a római emlékeket, feliratokat, milyen ismerője volt a perspektivikus szerkesztésnek, az aránytannak. A reneszánsz művészet lényegének a megértéséhez az is hozzájárulhatott, hogy ebben az időszakban Alberti is megfordult Padovában. Bár dokumentumokkal nem igazolható, valószinünek tünik, hogy Mantegna találkozott Albertivel, (52) sőt, az is lehet, hogy mindhárman ismerték egymást. Bizonyos, hogy Janus olvasta Alberti 1436-ban megjelent "De pictura"-ját, amely a festő uj intellektuális státuszát az "ars-ingenium"-formula felhasználásával jellemzi. (53)

A Mantegnához irt elégia 15–16. sora a festményen levő alakok tagjainak egymáshoz való helyes arányára, proportiójára hivja fel a figyelmet:

15 Tam bene respondet paribus distantia membris
16 Singula tam proprio ducta colore nitent.

Ez a részlet, amellett, hogy Philostratosra (54), Guarinóra (55) támaszkodik, felidézi Alberti "De pictura"-jának egyes részeit is. (56)

A symmetria-, proportio-elmélet területén a reneszánsz művészet humanista propagátorai elhagyják az ismerős szakterületet és bizonytalanabbul tapogatóznak. Köreikben a "symmetria" és a "proportio" kérdését még a XV. század második felében is igen leegyszerüsitve tárgyalják: "La vera proporzione la quale i greci chiamano simetria."(57) Igen valószinü, hogy sem Guarino, sem Janus nem értette meg a symmetria vitruviusi (58) fogalmát, ami a mi modern szimmetriánktól is különbözik. A művészet teoretikus, tudományos alapjainak a kialakitásában a XV. század elejétől kezdve a művészek is részt vettek, akik az aránytan, a lineáris perspektiva matematikai alapjainak a megteremtésével és a festészet- és az épitészetelmélet megalkotásával kezükbe vették az emancipációs mozgalom irányitását is. A döntő lépés az volt, amikor 1452-ben L.B.Alberti (59) megirta az épitészetről szóló traktusát, ami a vizuális művészeteket a legnagyobb lépéssel vitte előre a liberáliák irányába. (60) Ezt a munkát 1458-ban Janus már ismerhette, de nem találunk a Mantegna-elégiában olyan nyomot, ami azt bizonyitaná, hogy fel is használta. Sem Janus, sem mestere nem olvasta Cennino Cennini munkáját. Ebben a tekintetben nem álltak egyedül, a humanisták általában nem olvasták a szakmai traktátusokat, például Landino, a művészetek nagy neoplatonikus propagátora még 1482-ben sem ismerte Lorenzo Ghiberti kommentárját. (61)

Janus Pannonius a művészetelméletében a Villani-Guarino-i, az Aeneas Sylvio Piccolomini, és a korai Alberti tipusu vonalat követi, feltehető, hogy Lorenzo Valla nézeteit is ismerte. (62) A római auktorok közül forrásként Cicero és Quintilianus mellett a legtöbbször az idősebb Plinius Naturalis Historiájának XXXIV–XXXV. könyvét használta. Ez, a reneszánsz szempontjából felbecsülhetetlen jelentőségü auktor (63) lett Janus képzőmüvészeti terminológiájának a forrása is. Filológus tudná csak eldönteni, hogy mikor hivatkozik közvetlenül Dion Chrisostomos, Galen, Valerius Ma-

ximus munkáira, Plinius forrásaira. A görög auktorok közül bizonyára ismerte az ifjabbik Philostratos művészetre vonatkozó irásait és Plutarchos müveinak hasonló tárgyu részleteit is. Janus éppen a padovai években forditotta latinra egyes munkáit. A Plutarchos-forditásokat annak a Padovában élt velencei főurnak, Marco Aurelionak a kivánságára készitette, aki feltehetőleg Mantegnát is jól ismerte. (64)

Ha Janus Pannonius Mantegna-elégiáját a hasonló, kortársak, tanulótársak által irt munkákhoz hasonlitjuk, kitünik, hogy költőnk a kora reneszánsz művészetelméletének a téziseit - a maga áttételes, humanista módján - szinte teljes egészében kifejti. A festészet intellektuális státuszának a propagálásában mesterét, Guarinót is tulszárnyalja. Az a mód, ahogy Janus az irodalomelmélet téziseit a vizuális művészetre adaptálja, csak egy kortársának a metódusaihoz mérhető: Leon Battista Albertiéhez. A Mantegna-elégiában foglalt humanista művészetelmélet még igen sokáig érvényben maradt. Több mint 20 évvel később, a firenzei Landino lényegében még mindig azonos nézeteket képviselt. (65)

Az 1458 után, Magyarországon irott Janus Pannonius-költemények között nem találunk több, nagyobb lélekzetü, vizuális művészetekre utaló verset. Az épitészetre, helyesebben az épitkezésre vonatkozóan találunk csak néhány sort. Két epigrammában is megemliti a költő Vitéz János esztergomi épitkezéseit, (66) de semmivel, még egy "vetustas"-ra való utalással sem enged arra következtetni, hogy azok reneszánsz stilusuak lettek volna. Annak ellenére, hogy a guarinoi iskola és a padovai környezet elsősorban a reneszánsz festészet és szobrászat, és nem az épitészet megbecsülésére nevelt, Janusnak már volt fogalma arról, hogy milyen volt egy itáliai reneszánsz épület és ha Vitéz János esztergomi palotái azokhoz hasonlitottak volna, ha nem gótikus, hanem reneszánsz stilusban épülnek, akkor erről Janus Pannonius valamilyen formában tudósitotta volna az utókort.

Janus tanácsadó udvari költőként sem az épitészet, hanem elsősorban a festészet propagálását tekintette kötelességének. (67) Talán része volt ebben annak is, hogy költőnk is osztotta azoknak a korai humanistáknak véleményét, akik a magáncélu épitkezéseket morális alapon elitélték. Több XV. századi forrás utal arra, hogy az épittetők mentegetik magukat amiatt, hogy sok pénzt költöttek a személyes dicsőségük emelésére. (68) Ez a morális gátlás Alberti hatására a század második felében már sokat oldódott.

Janus Pannonius 1458-ban, tehát még a Mantegna-elégia megirásának az évében elhagyta Itáliát és visszatért Magyarországra: a személyében olyan humanista érkezett meg, aki nagy költő és a reneszánsz festészet humanista pártfogója is volt. Magyarországra először bizonyára vele érkeztek tudományos pontosságu információk az itáliai reneszánsz művészetről. Magával hozta a Mantegnához irt elégiát, sőt, valószinüleg a költemény tárgyát, a kettős portrét is. Az elégia jelentőségét ekkor még hazájában nem érthették meg teljesen. Az, hogy ez a vers harcos propaganda az itáliai festő "artifex" státuszának a megváltoztatása érdekében, bizonyára nem tünt fel senkinek. Magyarországon a céhek az itáliaitól eltérő fejlődési vonalat követtek, s itt a közép-európai késő gótikus munkaszervezés keretében a művészek emancipációja még nem volt érett probléma.

A magyarországi céhrendszeren belül a művészek helyzetéről nehéz összefüggő képet kapni, mivel a XIV. századtól 1458-ig tartó kérdéses időszakból igen kevés dokumentum maradt fenn. A hiányos adatokból a leginkább az tünik ki, hogy a vizuális művészet ágai az elméleti séma "Armatura"-jához hasonlóan csoportosultak, ami

megfelelt a nagyobb gótikus épitőpáholyok munkaszervezésének. (69) Az ötvösök önálló céhet alkottak, nem társultak egyetlen másik kézmüvességgel sem. (70) Kétségtelen hogy a müvészeti ágak Magyarországon is alárendelt státuszban voltak a többi kézmüvesség között. De nálunk is voltak - mint mindenütt - olyan "ingenium"-ok, tehetségek, akik egy-egy király kézmüveseként kivételes társadalmi megbecsülésben részesültek. (71)

Amikor Janus megérkezett, Mátyás király még igen fiatal, mindössze 18 éves volt. A hadvezéri ambicióktól fütött ifju ekkor még nem sejthette, hogy néhány évtized mulva ő maga is milyen közel fog kerülni a reneszánsz müvészet elméleti kérdéseihez. (72) Nem tudjuk, hogy a fiatal királyra milyen hatással volt az a különös tájékozottság, amit Janus az antikvitás és Padova pictorainak a viselt dolgairól elárult. Annál inkább megragadhatta a Janust és Galeottót ábrázoló kettős portré, ami olyan hiven ábrázolta a két barátot, Mátyás személyes ismerőseit, hogy azok a képen csaknem megszólaltak. Janus, megváltozott módszerekkel, Magyarországon is tovább folytatta a reneszánsz festészet és barátja, Mantegna érdekében a propagandát. Ennek volt a következménye, hogy 1465 táján maga a király is rendelt egy portrét Mantegnától. A képnek csak egy későbbi másolata maradt fenn. (73)

A megrendelés azért jelentős, mert ezzel az aktussal Mátyás király tudatosan ekkor lett először a reneszánsz müvészet pártfogója.

Mátyás mecénási egyéniségét általában tulságosan statikusnak tekintik, holott hosszu uralkodása alatt az sok változáson ment keresztül. A Mantegna-kép megrendelése hosszu, a király haláláig tartó folyamatnak volt a kezdete. Az első, festészet felé forduló periódust követően a király figyelme már a 60-as években a haditechnika, az erődítésépités felé orientálódott. Talán nem tévedünk, ha feltételezzük, hogy Magyarországon 1472-ig Janus Pannonius befolyása döntő volt az itáliai reneszánsz müvészet felé való fordulásban. Az Itáliából visszaérkezett humanista költő először a festészet, majd gyakorló politikusként már az olasz kora reneszánsz tisztán "ingenium" aspektusa, az erődítésépités felé terelte uralkodója figyelmét, ami a király neveltetésének, hadvezéri érdeklődésének jobban meg is felelt. Janus feltehetően az 1465-ös itáliai utazása alkalmával, amikor a török elleni segély érdekében utazott a pápához, előkészitette a reneszánsz hadiépitészek, "ingegnero"-k magyarországi foglalkoztatását is. (74)

Az 1466-1469 közötti időszakban ugyanis több olasz és dalmát mérnök dolgozott Magyarországon. 1466-ban a ragusai tanács küldött "magistros ingenarios"-okat a magyar királyhoz, 1467-ben Aristotile Fioravanti "architectus ingenarius" (76) töltött el egy fél évet Magyarországon, 1469-ben Paschoe Michelievich (77) ragusai "ingenarius prothomagister"-nek engedélyezték, hogy munkát vállaljon magyar területen. Sajnos nem beszélnek a fennmaradt dokumentumok arról, hogy mit épitettek: erődités, kikötőt, hidat?

1472-ben Janus Pannonius kegyvesztett lett, rövidesen meg is halt. Ugyanebben az időben megváltozott Mátyás király itáliai politikai orientációja, elszakadt Velencétől és a tengeri köztársaság ellenfelei, az átalakult "Lega Italica" (Sixtus pápa, Ferrante nápolyi király, és szövetségeseik) felé fordult. Az uj olasz politika egyik eredménye lett a nápolyi Beatrix-szal kötött házassága. Az uj rokonok és szövetségesek szilárd alapot biztositottak egy ujabb mecénási korszak kialakitásához. Ebben a periódusban az érdeklődés homlokterében a reneszánsz épitészet, szobrászat és az intarziás munkák mellett a békés mérnöki tudomány, a vizépités (78) importja is

állott. Ebben a korszakban jelentek meg először nagyobb számban Magyarországon olasz reneszánsz művészek, mesterek. Az ő személyükön keresztül ismerhette meg közelebbről Mátyás király a praktikus művészetelméletnek azokat a problémáit, amelyek még annak idején idegennek tűnhettek a Mantegna elégiájában.

A király érdeklődése Janus költeményei iránt 1483 táján ébredt fel ujra, amikor megbizta Váradi Pétert a költő epigrammáinak az összegyüjtésével. (79) Lehetséges, hogy a Mantegna-elégia is ujra napfényre került és ennek talán volt szerepe abban is, hogy azokban a dokumentumokban, amelyeket a király reneszánsz művészek jutalmazására állittatott ki, az "ars-ingenium" fogalompár is szerepel a dicsérő formulák között.

Ilyen félreérthetetlenül reneszánsz felhanggal ez a fogalompár két, 1488-ban kiállitott adománylevélben is előfordul. Az egyik abban, amit 1488, julius 25-én a király Johannes Duknovich de Tragurio (Giovanni Dalmata) szobrásznak állittatott ki "... ad singulare illud ingenium preclaramque atrem..."(80) A másikat néhány nappal később szintén művésznek adta: Magister Martinus Cotta de Tholetónak. Azt, hogy ez a mester milyen művészeti ágban jeleskedett, nem tünteti fel ez a dokumentum, de az biztos, hogy a jutalmazott müalkotás reneszánsz stilusu volt. Ezért kapott Cotta a királytól budai házat, mivel a királyt "arte et ingenio" gyönyörködtette. (81)

Gombrich (82) figyelmeztet arra, hogy a XV. századi "patronus artis" fogalom még Lorenzo il Magnifico esetében sem jelentheti a "művészet pártfogóját", hanem legfeljebb a "céh pártolóját". Ugyanez a formula Mátyás királyra már egyáltalában nem alkalmazható. Az ő más tipusu művészetpártolásának a természetét Bonfini fejezi ki a legpontosabban a kor nyelvén, amikor a királyt "omnium bonarum artium parens, et fautor ingeniorum" (83) -nak nevezi. (Szó szerinti forditásban: "a jó tudományok szülője és a tehetségek pártfogója".) A "jó tudományok", a "bonae artes", Cicero kifejezése, (84) amit a humanisták átvettek és néha azonos értelemben vették az "artes liberales"-sel néha kibővitették a fogalom tartalmát attól függően, hogy éppen hol tartott a művészetnek az artes liberalesba való bejutásért folyó küzdelme. Bonfini, mint humanista a "bonae artes"-be a vizuális művészeteket is beleértette, ahogy ezt ő maga mondja el Mátyás királynak az Averulinus előszavában: "omnes bonas artes colas, et in primis architecturam". (85)

A Bonfinii formula, amelyik szintén az "ars-ingenium" fogalompárosra épül, a mai terminológiában azt jelenti, hogy "Mátyás a reneszánsz művészek pártfogója". Az ilyen tipusu fejedelmi művészetpártolás - itáliai viszonylatban - nem annyira a Mediciek, mint az urbinói herceg, Federigo da Montefeltro mecénási attitüdjével állitható párhuzamba. (86)

Itáliában a művészetek teoretikus emancipációját hivatalosan először a neoplatonikus Ficino fogadta el, egyik 1942-ben irott levelében: "A mi századunk, a mi aranykorunk ujra napfényre hozta a már majdnem kihalt ‚artes liberales'-eket a grammatica-t, a poesis-t, az oratoria-t, a pictura-t, és a sculptura-t, az architectura-t, musica-t..." (87) A gyakorlati szuverenitást Itáliában a XVI. században az akadémiák (88) kialakulása oldotta meg. Azt, hogy Magyarországon - akárcsak a többi, Itálián kivüli európai országban - sokkal bonyolultabb volt ez a probléma, azt a gótika és a reneszánsz hosszas, párhuzamos együttélésének a jelensége is bizonyitja.

Magyarországon a kevés fennmaradt kora reneszánsz művészeti emlék és a még kevesebb rájuk vonatkozó dokumentumnak a birtokában a másodlagos forrásértékü

humanista toposzokkal is érdemes foglalkozni,néha igen érzékenyen jellemzik a művészeti atmoszférát és annak változásait is. A humanisták szerepe az idő előtt gyökeret vert magyarországi reneszánsz művészet szempontjából nézve igen jelentős, elsősorban ők teremtették meg azt a kulturális környezetet, amiben az uj stilus képes volt életben maradni.

JEGYZETEK

Köszönettel tartozom Zádor Annának és Klaniczay Tibornak azért, hogy tanulmányom irásakor a munkákat figyelemmel kisérték és több, igen fontos adatra voltak szivesek a figyelmemet felhivni.

(1) MARGOLIN, J. C.: Le poete Janus Pannonius et le peintre Mantegna. Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. 14.(1972.) 342-352., KARDOS, T.: Giano Pannonio - una carriera poetica., uo. 245., KARDOS, T., Janus Pannonius - egy költői életpálya. Irodalomtörténet.1972. 553. KARDOS, T., Janus Pannonius reneszánszkori értékelése és költői metódusa. Iani Pannonii Episcopi... Opera. Budapest. 1972. 38.

(2) SCHLOSSER, J.: Die Kunstliteratur. Wien. 1924. 50. MAROSI E.: Bevezetés a művészettörténetbe. Budapest. 1973. 13., WITTKOWER R. The Artist and the Liberal Arts. London. 1950., uö.: Künstler Aussenseiter der Gesellschaft. Stuttgart. 1965. 8. Erről a közhely-számba menő tényről hajlamosak vagyunk megfeledkezni és a fogalmi struktura modern művészeti sémáját ösztönösen a multba is visszavetitjük. A felejtésre csábit a magyar „művészet" szó is, amit a nyelvujitáskor, a XIX. században alkottak. SZILY K.: A magyar nyelvujitás szótára. Budapest, 1902. 230. Az uj szó elfedte az „ars" tradicionális „kézmüvesség" tartalmát, és ha lehet, még inkább megtagadta származását, mint az indogermán nyelvekben a l'arte, a l'art, az art, vagy a Kunst. A modern művészeti fogalmi struktura kialakulásának összefoglalását l.: KRISTELLER, P. O.: The modern system of the arts. A study in the History of Aesthetics. Journal of the History of Ideas. XII. (1951) 496-527, XIII. (1952).

(3) Az „artes liberales"-t magyarra gyakran anakronisztikusan „szabad művészet"-nek forditják, holott a régi magyar nyelv „szabad tudományoknak" nevezte őket. (MAGYAR NYELVTÖRTÉNETI SZOTÁR. Szerk. Szarvas G. és Simonyi Zs. Budapest. 1893. III. 799.) Ez indokolt, mivel azok a görög és a római antikvitásban a felső oktatásban szereplő tudományágak voltak, és azok a foglalkozások, amelyek nem igényeltek testi erőfeszitést s igy a gyakorlásukat szabad emberhez méltónak találták. A „septem artes liberales" sémája (Grammatica, Rhetorica, Arithmetica, együttesen: Trivium és Dialectica, Geometria, Musica, Astronomia, együttesen: Quadrivium) az V-IX. század között alakult ki és a XIII. századig a középkor tanulmányainak a teljes curriculumát jelentették. CURTIUS, E. R.: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Berlin, 1948. 44-45.

(4) A XIII. századtól kezdve a liberáliák köre módosult és bővült: a korai humanizmus a Triviumnak a „studia humanitatis" nevet adta és hozzátette a Historia-t, a görög és morális Philosophiát és végül a csoport legfontosabb tagjává tette a Poesist. Kristeller: i. m. 510.

(5) HUSZTI, J.: Janus Pannonius. Pécs, 1931. 21. A magyar irodalom története 1600-ig. Szerk. Klaniczay T. Budapest, 1964. 226.

(6) KARDOS, T.: Mátyás király és a humanizmus. Mátyás király. Emlékkönyv születésének ötszázéves évfordulójára. Budapest, 1940. II. k. 17-19. LARNER, J.: Culture and Society in Italy. 1240-1420. London, 1971. 197.

(7) WACKERNAGEL, M.: Die Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Leipzig. 1938. 38. BLUNT, A.: Artistic Theory in Italy. 1450-1600. Oxford, 1959. 49. ANTAL, F.: Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund. Berlin, 1958. 220. HAUSER, A.: A művészet és az irodalom társadalomtörténete. Budapest, 1968. 246-254.

(8) A firenzei céhstrukturában, a céh-csoportokon belül a modern képzőművészet ágainak a helyét a gazdasági élet fő mozgatóinak, az „Artes maiores"-en belül egyesült textiliparnak, a banknak és a kereskedelemnek a munkaszervezési szempontjai határozták meg. Igy kerültek az ötvösök a

„Seta"-ba, a festők pedig az orvosok és az apothekáriusok céhébe. Az „artes minores"-en belül azok az iparágak csoportosultak, amelyek – bár fontosak voltak – nem közvetlenül dolgoztak be a vezető iparágak munkafolyamataiba. Ezek közül az „Ars magistrorum lapidum et lignamium" céhében voltak a kőfaragók, szobrászok, fafaragók. DAVIDSOHN, R.: Forschungen zur Geschichte von Florenz. Dritter Theil. 13. und 14. Jh. Berlin, 1901. 358.

(9) Az „artes maiores" művész tisztségviselői nagyobb társadalmi sulyhoz juthattak és a gazdag céhtársakat is nagyobb megrendelésre serkenthették. GOMBRICH, E. H.: The early Medicis as patrons of art: a survey of primary sources. A tribute to the late Cecilia M. Ady edited by E. F. Jacob. London, 1960. 280.

(10) Az „artes liberales" ellen-csoportját sokáig „artes illiberales"-nek nevezték, ide sorolták a kézművesek között a művészeket is. LEGOWICZ, J.: Le problème de la théorie dans les „Artes illiberales" et la conception de la science au Moyen Age. Actes du Quatrième Congrès International de Philosophie Médieval, Montréal–Paris, 1967. 1057. Az illiberáliákat „artes mechanicae" néven először a skolasztikus filozófus Hugo de Sancto Victore (1096–1141) tagolta hét csoportra (Lanificium, Armatura, Navigatio, Agricultura, Venatio, Medicina, Theatrica): Hugonis de Sancto Victore Didascalicon, ed. Ch. H. Buttimer. Washington, 1939. 38–44. KRISTELLER: im. 507. A teoretikus klasszifikációnak ez a jelentős lépése nyilvánvalóan a XI. századi gazdasági forradalomnak, a városok és ezen belül a céhek megalakulásának volt a következménye. Ebben a skolasztikus sémában a mai művészeti ágaknak megfelelő kézművességeket a textilművészet (Lanificium) kivételével, mind az „Armatura" csoportjában találjuk meg. SCHLOSSER: i.m. 65–66.

(11) Purgatórium. XI. 94–97. Ezzel a részlettel Dante igen megbotránkoztatta a XIV. századi kritikusokat, akik sokallták a tiszteletet, amivel a költő az „artefici meccanichi"-knek adózott. L'ottimo commento della Divina Commedia, ed. A. Torri. Pisa, 1827–29. II. 186–188. vö. LARNER: i.m. 271.

(12) PETRARCA, F.: Ep. de rebus fam. III. 18. vö. CHASTEL, A., Marsile Ficin et l'art. Geneve–Lille. 1954. 66.

(13) A humanisták és az őket követő évszázadok a későantik irodalomnak azokat a részleteit, amelyek a vizuális művészetek szociális és intellektuális presztizsére utaltak, hajlamosak voltak túlbecsülni. KRISTELLER: i.m. 513.

(14) BOCCACCIO, Decameron, Giornata VI. 5. vö. VENTURI, L., La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV. L'Arte. 1917. 308.

(15) PLINIUS maior, Historia Naturalis, XXXIV–XXXV. könyv. Philostratossal kapcsolatban vö. Baxandall, M., Bartholomeus Facius on Painting. Journal of the Wartburg and Courtauld Institute. 27 (1964) 92–94.

(16) HAUSER: i.m. I. 226. Philostratosra vonatkozólag l. BAXANDALL, M.: Bartholomeus Facius on painting. Journal of the Wartburg and Courtauld Institutes. vol. 27(1964) 92–94.

(17) Az itáliai humanisták nem pártolták egyhangulag a művészetnek a liberáliák közé való befogadását. PANOFSKY, E.: Renaissance and Renascences in Western Art. Uppsala. 1966. 16–17.

(18) JANUS PANNONIUS munkái latinul és magyarul. (Jani Pannonii Opera latine et hungarice.) Szerkesztette, az utószót irta és a jegyzeteket összeállitotta V. KOVÁCS SÁNDOR. Budapest, 1972. 251.

1 Mint ahogy Appeles csodaszép képén a királlyal,
2 Nagy Sándorral együtt ott van a régi barát,
3 Ugy áll Janusszal most egy vásznon Galeotto,
4 Szét nem tépheti már semmi erő frigyüket.
5 Mantegnám, kegyedet meghálálhatja-e Muzsánk,
6 Érdemeid teljét éneke zengheti-e?
7 Képeden élni fog arcunk sok-sok századon által,
8 Bár testünket a föld mély öle nyelte be rég.
9 Képeden, álljon bár a világ roppant tere köztünk,
10 Mégis szomszédok, mégis együtt lehetünk.

11 Más-e vajon festmény-arcunk és más a valódi?
12 Egy a különbség csak: néma a kép ajaka.
13 Képmásunk a tükör hivebben vissza nem adja,
14 Sem kristálypatakok hártyaszerű üvege.
15 Pontos a törzs és a végtagok egymásközti aránya,
16 Élethű a színük, pontos az alkatuk is.
17 Tán maga Mercurius nemzett, ama isteni ágból
18 S szoptad, mint csecsemő, szűzi Minerva tejét
19 Lánglelkü müvek készültek az antik időkben
20 Lánglelkü müved mindezeket leveri.
21 Neked nem feladat sem a száj szélén lefolyó nyál,
22 Sem Cos Vénusza, im, máris a vásznadon él.
23 Szüljön a természet bár száz meg száz csudadolgot,
24 Száz meg száz remekét ujjaid ujraszülik.
25 Első vagy te a festészetben, mint ahogyan más
26 Történészek előtt Titusodé a babér.
27 Müremekekkel gazdagitod te az emberiséget,
28 S vélük hirneved is terjed a földkerekén.
29 Holtod után fel fogsz szárnyalni az égi hazába,
30 Melyet a büszke Tejut csillagos éke övez,
31 És telepingálod képekkel a menny palotáját,
32 Bár ragyogó falain csillagok ezre tüzel.
33 Mig az eget fested, legyen égiek üdve a béred:
34 Jupiter adja, hogy ott piktorok istene légy.
35 Lásd költő testvéreik is hiven bemutatják
36 Nemcsak a Muzsáknak, néked is áldozatuk.
37 Majd ketten sietünk elsőnek elédbe, hisz arcunk
38 Általad ismeretes lesz az utókor előtt.
39 Addig e vers dicsérjen, melynél gyujtani nem tud
40 Illatosabb tömjént néked Arábia sem.

(Kálnoky László fordítása)

(19) Az arckép irodalmát lásd BALOGH, J.: A művészet Mátyás király udvarában. Budapest, 1966. 719. MARGOLIN: i.m. 341-345.

(20) KRISTELLER, P.: Andrea Mantegna, London. 1901. 17.

(21) PANOFSKY, E.: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie. Berlin, 1960. 26.

(22) SABBADINI, R.: Epistolario di Guarino Veronese. Venezia, 1915. I. 554-557. vö. KARDOS T.: Janus Pannonius reneszánszkori értékelése és költői metódusa (1472-1972). Budapest, 1972. 38. Guarino költeménye nem Pisanello éremművészetéről szól, hanem általában a festészetéről, SABBADINI: i.m. III. 209.

(23) Guarino is hivatkozik az antik világ festőire, de olyan nagy embereire is, akik maguk is festettek. SABBADINI: i.m. 557.70-78 sor.

(24) JANUS PANNONIUS: i.m. 536. PLINIUS: Hist. Nat. XXXIV. 64. Ez a részlet Varro-ra megy vissza: KALKMANN, A.: Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius. Berlin, 1898. 214-215.

(25) Alberti hasonló okokból választotta a festészet mintaképéül a Historia-t, az „istoria"-t. KATZ, M. B.: Humanistic concepts of painting and Alberti. Actes du XXII^{e} Congres International d'Histoire de l'Art. Budapest. 1969. Tome II. Budapest. 1972. 530. Ugyanezt a módszert Janus is követi az elégia 25-26. soraiban.

(26) KANTOROWITZ, E. H.: The Sovereignity of the Artist. A note on Legal Maxims and Renaissance theories of art. De partibus opuscula XV. Essays in honor of E. Panofsky. Ed by Millard Meiss. Vol. I. New York. 1961. 269. 277.

(27) LEE, R. W.: Ut pictura poesis. Humanistic theory of painting. Art Bulletin 1940. 19–296.

(28) LEE: i.m. 12.

(29) A maxima eredetileg arra vonatkozott, hogy egy fiatalabb személy nem adoptálhat egy idősebbet, mivel az adoptálás (ius-ars) a természetet utánozza. KANTOROWITZ: i.m. 269.

(30) Guarino Pisanello-hoz írott panegyricusának hasonló részlete:

31 Caelitus adde datum tantis cum dotibus ingens
32 Ingenium, artifices digitos doctosque colores
33 Quis naturae opera, cunctis mirantibus, aequas.

SABBADINI: i.m. I. 555.

(31) Az olasz reneszánsz irodalomelmélete. Válogatta és sajtó alá rendezte KOLTAY-KASTNER J. Budapest, 1970. BÁN I. bevezető tanulmánya. 17.

(32) PANOFSKY: Idea, i.m. 23. vö. MARGOLIN: i.m. 345.

(33) PANOFSKY, E.: Albrecht Dürer. Princeton, 1948. 279. sköv., vö. KANTOROWITZ: i.m. 271.

(34) Amikor Janus a „simulare" igét a festészetre vonatkoztatva pozitív értelemben használja, vagy amikor „Martialis majmocskájának" nevezi magát, nem tréfál, nem szerénykedik, csak egy, az irodalom- és a művészetelméletben akkoriban még aktuális formulára hivatkozik.

(35) PLINIUS: Hist. Nat. XXXV. 103., 104.

(36) PLINIUS: Hist. Nat. XXXV. 65. Az „imitatio" elv retorikai aspektusait a hosszura nyujtott leírásokkal Guarino talán még Janusnál is jobban hangsulyozza. SABBADINI: i.m. I. 555.

(37) LEE: i.m. 203.

(38) SPENCER, J. R.: Ut Rhetorica Pictura. A study in Quattrocento theory of painting. Journal of the Warburg and Courtauld Institute. vol. 17. (1954) 26–44.

(39) PLINIUS: Hist. Nat. XXXV. 12.

(40) BAXANDALL, M.: Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras. Journal of the Warburg and Courtauld Institute. vol. 28. (1965) 193–194.

(41) BAXANDALL M.: Bartholomaeus Facius on Painting. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. vol. 27. (1964) 92-94. BAXANDALL, M.: A dialogue on art from the Court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's De Politia Litteraria Pars LXVIII. u.o. vol. 26 (1963) 304-326.

(42) BAXANDALL (1963) i.m.: 320. 325., BAXANDALL (1964) i.m.: 99.

(43) BAXANDALL (1963) i.m.: 320. 325., BAXANDALL (1964) i.m.: 99.

(44) KARDOS T.: Janus Pannonius – egy költői életpálya. Irodalomtörténet. 1972. 538–539., uő.: Janus Pannonius reneszánszkori értékelése és költői metódusa. Budapest, 1972. 18.

(45) Az „ingenium" vitruviusi és az „ars-ingenium" antik értelmezéséről: HORN-ONCKEN, A.: Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie. Göttingen. 1967. 123. 272 jegyzet. A humanista „ingenium"-ról: BAXANDALL (1965): i.m. 320, 53. jegyzet.

(46) SCHULTZ, A.: Das Höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. Leipzig, 1880. 36–37. LEHMANN BROCKHAUS, O.: Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales and Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307. München, 1955. I.209. 1143. 1542. 2200 etc. Az ingenium „inventio" tartalmát hangsulyozza Hugo de Sancto Victore: i.m. 57: „Ingenium invenit et memoria custodit sapientiam." vö. BRAUNFELS, W.: Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana. Berlin, 1953. 236. 823 jegyzet.

(47) BRAUNFELS: i.m. 235–236.

(48) RICHTER, J. P.: The literary works of Leonardo da Vinci. London-New York 1939. II. 325.

(49) VILLANI, F.: Liber de famosis civibus. SCHLOSSER, J.: Quellenbuch zur Kunstgeschichte des ab. M. A. Wiener Quellenschriften. N. F. 1896. 370., KRAUTHEIMER, R.: Die Anfange der Kunstge-

schichts-schreibung in Italien. Repertorium für Kunstwissenschaft. XXVII. (1927) 5., VENTURI, L.: La critica d'Arte in Italia durante i secoli XIV e XV. L'Arte. 1917. 307.

(50) „Ezek az ars-ok (Rhetorica, Pictura), kölcsönösen kedvelik egymást. Nagy és nem kicsiny ingenium-ra van szükség ugy a Rhetorica-hoz, mint a Pictura-hoz. Bámulatos, hogy amig virágzott a Rhetorica, virágzott a Pictura is, amint ez Demosthenes és Cicero idejéből látható. Amikor az egyik ujraéledt, a másik is felemelte a fejét. A kétszáz évvel ezelőtti Pictura, mint láthatjuk, minden szempontból nézve csiszolatlan; az ugyanebből az időből való irodalom is durva, csiszolatlan, együgyü. Petrarca után az irodalom ujra felemelkedett, Giotto után a festők ujra felemelték kezeiket, most azt láthatjuk, hogy mindkettő a tökéletességre emelkedett. „Garin, E.: Il Rinascimento Italiano. Milano, 1941. 94. vö. SPENCER: i.m. 27. PANOFSKY, E.: Renaissance... i.m. 15-16.

(51) KANTOROWITZ: i.m. 267.

(52) MURARO, M.: Mantegna e Alberti. Atti del VI. Convegno Internazionale di studi sul rinascimento. Firenze, 1965. 103.

(53) „Nam est pingendi ars, perfecto liberalibus et nobilissimis animi dignissima, maximumque optimi et praestantis ingenii apud me fuit iudicium illius quem picture uehementer delectari intelligerem." ALBERTI, L. B.: De pictura...libri tres absolutissimi. Bázel. 1540. 51-52.

(54) Philostratos, Proemium, 5-6. vö. BAXANDALL (1965) i.m. 94.

(55) „Quae lucis ratio aut tenebrae! Distantia qualis!
Symmetriae rerum! Quanta est concordia membris!
SABBADINI: i.m. I. 556

(56) ALBERTI: i.m. 67.

(57) CHASTEL: i.m. 182.

(58) PANOFSKY, E.: Meaning in the visual arts. Papers in and on Art History. Garden City. 1955. 64. 68. 19 jegyzet.

(59) GRAYSON, C.: The Composition of L. B. Alberti's „Decem libri de re aedificatoria. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. 3. Folge, XI. (1960). 152-161.

(60) BLUNT: i.m. 56.

(61) CHASTEL A.: Marsile Ficin et l'art. Geneve-Lille. 1954. 182.

(62) PANOFSKY, E.: Renaissance and renascences in Western art. Uppsala, 1966. 16., Valla egyik munkája (Elegantiae cum invectivis in Poggium) megvolt Janus Pannonius könyvtárában. CSAPODI CS.: Die Bibliothek des Janus Pannonius. Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. 14. (1972) 393.

(63) SCHLOSSER: i.m. 11.

(64) HUSZTI: i.m. 155.

(65) CHASTEL: i.m. 182.

(66) 325. sz. „De tectis per loarmem Archiepiscopum Strigoniensem instauratis.", 379. sz. „De munitionibus ab archiepiscopo strigoniensi constructis.". JANUS PANNONIUS: i.m. 208. 240. Mindkét epigramma alighanem épület-feliratnak készült.

(67) Még Itáliában irta Janus Pannonius Anjou Renée-hez azt a panegyricust, amelyikben a jó fejedelem kötelességévé teszi, hogy „a festészetnek ne röstellje viselni a gondját." JANUS PANNONIUS: i.m. 427.

(68) ONIANS, J.: Alberti and Filareté. Journal of the Warburg and Courtauld Institute. XXXV. (1972). vö. FRASER JENKINS, A. D.: Cosimo de Medici's patronage of architekture and the theory of magnificence. uo. XXXIII. (1970) 162-70.

(69) SZÜCS J.: A középkori épitészet munkaszervezetének kérdéséhez. Budapest Régiségei. XVIII. (1955) 328. uő.: Városok és kézmüvesség a XV. századi Magyarországon. Budapest, 1955. 112. MOLLAY K.: Das Ofner Stadtrecht. Budapest, 1959. 104.

(70) SZÜCS J.: i.m. 68-71.

(71) A Nagy Lajos király számára dolgozó Gál ötvöscsalád 1357-ben nemességet kapott. A magyarországi művészet története. (Szerk.: Dercsényi D., Zádor A.) Budapest, 1970. 137.

(72) Bonfini szavai Mátyáshoz az Averulinus-Filarete kódex előszavában, aki azért is fordíttatta le a munkát olaszról latinra, hogy ebből „Tua Serenitas omnem symmetriae rationem omniumque structuram accipiet." ÁBEL-HEGEDÜS: Analecta Nova ad Historiam Renascentium. Budapest, 1903. 58.

(73) BALOGH J.: i.m. 525-526.

(74) i.m. 620.

(75) i.m. 510-511.

(76) i.m. 498.

(77) i.m. 508.

(78) FEUER-TOTH, R.: Il Giardino Pensile Rianscimentale e la Cisterna Regia del Castello di Buda. Sajtó alatt: Acta Technica. 1974.

(79) BALOGH J. i.m. 635.

(80) i.m. 489.

(81) i.m. 565.

(82) GOMBRICH: i.m. 280.

(83) Antonius de Bonfini Rerum Ungaricarum Decades. Decas IV. Liber VII. Ed. FOGEL, J. IVÁNYI, B. et JUHÁSZ, L. Budapest 1941. Tom. IV. p. 135.

(84) CICERO: De oratore I. 16. 72. Szokványos humanista értelemben: l.: GARIN, E.: La disputa delle arti nel Quattrocento. Firenze. é.m. 11-23. uo.: Il rinascimento Italiano. Milano. 1941. 63, 80, 120, 180.
PANOFSKY, E.: Renaissance and renascences in western art. Uppsala. 1966. 16.

(85) ABEL-HEGEDÜS: i.m. 58.

(86) HEYDENREICH, L.H.: Federico da Montefeltro as a Building Patron. Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt on his 60th birthday. London-New York. 1967. 1-6.

(87) GARIN: i.m. 98. FEREGUSON, W.K.: Humanist views of the Renaissance. American Hiştorical Review. XLX. 1939. 25. CHASTEL: i.m. 61.

(88) PEVSNER, N.: Academies of Art past and present. Cambridge. 1940.

Summary

ARS ET INGENIUM. EARLY RENAISSANCE THEORY OF ART IN THE POETRY OF JANUS PANNONIUS

Several papers of literary history published in 1972 on the 500th anniversary of Janus Pannonius' death called the attention to the elegy the humanist poet had written as an hommage to Andrea Mantegna. The present paper has the intention to demonstrate the significance of this poem in the history of Renaissance art theory.

Between 1447-1458 Janus Pannonius Studied in Guarino Veronese's school at Ferrara and the University of Padua. Having got from Guarino a special education, Janus became the first humanist whose studies gave more than a Vergerio type humanist culture. Rhetorics and poetry were the most important among those disciplines he had

studied. These had not only helped his formation as a poet but similarly to the other pupils of Guarino, made an approach to the early Renaissance aesthetics as well. He had acquired a new humanist attitude towards the visual arts, the roots of which reached back to the 14th century in Italy.

When after 11 years in Italy Janus returned to Hungary, to Matthias Corvinus' Court he already ranked with those humanists who made efforts to help the visual artist in his claim for full status as practitioner in a liberal art. His elegy written in 1458 under the title "Laus Andrees Mantagne Pictoris Patavini" served this endeavour between the lines. The poet intended to increase Mantegna's prestige on the occassion that he had painted a double portrait of him and his friend Galeotto Marzio in Padua. The poem does not give a detailed discription on the painting that has disappeared since then. Janus makes much more efforts to tribute such decorum to the painter which would prove his superiority over more craftsmen, his being worthy to obtain the same social and cultural position that the writers had long enjoyed. This was the practical goal of the early Quattrocento art theory as well.

It was his master, Guarino who had mostly influenced Janus Pannonius' views on art. Guarino's panergyricus written on Pisanellos painting in 1427 was the model of the elegy on Montegna. Janus generally strictly followed Guarino's methods. He supports Mantegna's praise with the authory of classical Antiquity. Aligns the art of painting with the rhetorics an art already fully accepted into the humanistics fold. He also compares painting the poetry and history, disciplines that were excluded from the Medieval liberal arts and were accepted not so long before among the "studia humanitatis" thus creating precedents to the possible acceptance of painting among the liberal studies. Similarly to Guarino Janus stresses the importance of the "imitatio naturae", one of the most important principles of the early Renaissance art theory, thus availing a convincing paralel to prove the status of painting identic and equal those of poetry and rhetorica. Both Guarino's and Janus' poema allude in the Plinian sense to the importance of proportion and symmetry.

The Hungarian poet does not strictly follow his mater when adapting in an enhanced form to painting the variation of his own thesis originally created to the theory of literature:

19 Nobilis ingenio est, et nobilis arte vetustas
20 Ingenio veteres vincis et arte viros.

What is remerkable in these two lines is not only that Janus changes his formule of literary theory so that he puts the "part" and the "ingenium" of the Renaissance painter equally superior to the abilities of those of the Antiquity. It is also obvious that he enriches the "ingenium" of the classical rhetorics with the content of the contemporary Italian "ingenio". The latter had gained a "technical" sense in the Western European ant and Italian cities from the 12th century onwards. This change had been based in Italy on the same rational bottega practice that had trained the inventive, practical minded visual artists of the early Renaissance become "ingegnere" and architect. Janus was aware of Mantegna's being a Renaissance painter who was in this respect superior to the classical predecessors,

Still in the year of writing the Elegy, in 1458, Janus left Padua and returned to Hungary. It was certainly he who brought the first reliable informations about the

Italian Renaissance art. Janus' word had proved to be effective in the royal court: in 1465 Matthias Corvinus himself ordered his portrait painted by Mantegna as well.

This was the first time for the King to become a conscious patron of Renaissance art. This modern terms was expressed by Bonfini in his own lanquage about 1490 in the following words: (Matthias) omnium bonarum artium parens et fautor ingeniourm." In Bonfini's terminology the architecture was already included among the "bonae artes".

Ordering a portrait by Mantegna had meant the beginning of a long development of partonage, lasting until the kings death. After painting the attention of Matthias Corvinus as patron of art was possibly directed to the art of the Italian engineers by Janus Pannonius. In 1472 Janus Pannonius became a "persona non grata" and died soon afterwards. Matthias Corvinus's interest in Janus' poems got to new life in about 1483, when the made Péter Váradi collect the epigrams of the poet. It may have been the direct effect of the probably re-discovered Elegy on Mantegna, that the "ars-ingenium" formula was used as decorum, in the sense of the "Renaissance artist" in documents of the king's revarding artists in 1488.

Balogh Jolán

KÉSŐRENAISSANCE KŐFARAGÓ MŰHELYEK

I. Közlemény

AZ ELŐZMÉNYEK

A kőfaragás minden időben az építkezéseknek szerves része, sőt, egyik alaptényezője volt, értve ezen mind a falazáshoz szükséges quaderkövek megmunkálását, mind pedig az építészeti tagozatoknak és kereteléseknek, kapuknak, ajtóknak, ablakoknak a kifaragását, sőt, szorosan ide tartoznak az un. dekorativ szobrászat alkotásai: oltár-retabulumok, tabernakulumok, ülőfülkék, szoborfülkék, kandallók és más egyéb dekorativ munkák, sőt, jórészt a sirkövek is.

A széles feladatkörnek megfelelően a kőfaragás problematikája is szerteágazik. Az idevágó számos kérdés közül kiemelkednek a következők: munkaszervezés és munkamódszerek, egyéni és kollektiv munka, müvészvándorlás és a formáknak meg a motivumoknak sajátos vándorutja, stilusváltozatok feltünése és egymás követése, nem különben a technikai kérdések sorozata egészen a kőbányák müveléséig, és végül mindezekben magának az építészeti münek a tanubizonysága. De ugyanugy ebbe a problémakörbe szorosan beletartozik a megrendelő mecénások kezdeményezése, megbizása, kivánsága, hajlama, felfogása, valamint a tervező építészek elsődleges vezető-irányitó tevékenysége.

De bármennyire is összefüggnek mindezek a szellemi és gyakorlati tényezők, az egykori valóság felkutatása legtöbbször csak töredékes és egyoldalu – legalább is a korai századokra nézve. Vagy ismerjük az alkotást, vagy a mesterneveket, vagy szerencsés esetekben mind a kettőt, de még akkor is alig-alig rögzithető a személyes rész valamely munkában.

De még e nehézségek tudatában is vonzó feladat a kőfaragás széles problémaköre. Ez magyarázza a nagy érdeklődést, amely e témák felé megnyilvánul mind a hazai, mind a külföldi (1) szakirodalomban.

Hazai kőépitészetünk kezdetén, a korai századokban, a kőfaragó műhelyek gócpontjai egy-egy mecénási körben meginduló nagy építkezések helyein keletkeztek. A Az Árpád-korban a királyi ház építkezései Esztergomban (2), Székesfehérvárt (3) és másutt, valamint a püspökségek építkezései, mint például Pécsett (4), Kalocsán (5) vagy Gyulafehérvárt (6), szükségképpen kialakitották a kőfaragó műhelyeket. Miképpen ment ez végbe, arra nincs adat, de az eredmények szemmel láthatók, a töredékekről leolvashatók. Mindezekhez korán csatlakoztak a szerzetesrendek (7) (bencések, ciszterciták, premontreiek) építkezései, amelyekbe a családi monostorok alapitásával világi patrónusok-mecénások kapcsolódtak. Ezeknek az építkezéseknek, illetve közvetlenül a műhelyeknek a hatása sugárszerüen terjedhetett tovább. Egy-egy építési körben kialakult formarendszer továbbélt szerényebb alkotásokon is, amint erre példa a ciszterci rend építkezése Erdélyben (8).

A földesuri birtokokon épülő templomok körül is alakultak kisebb műhelyek, amint ezt oklevelek és feliratok bizonyitják a Gerendi-család építkezéseiről (9) mind Gerenden (1290, 1299), mind más birtokokon (Mezőbő, Mezőőrke, Szarkad).

A XIV. században ismét a királyi ház, főként Nagy Lajos építkezései (10) vannak a középpontban: Budán, Visegrádon és Diósgyőrött, A stilusösszefüggések, ezzel egy-

ben a kőfaragó műhelyek összefüggése az ásatási leletek alapján nyilvánvaló. A püspöki székhelyeken (Veszprém, Győr, Várad) folyó építkezések véghezvitelére szintén ujabb kőfaragó műhelyeket kellett szervezni. A szerzetesi építkezési kör pedig erősen tágult a kolduló szerzetek építkezéseivel elsődlegesen a városokban (11). Majd maguk a városok közössége jelentkezik építtető mecénásként, főként a hatalmas plébániatemplomok építkezéseiben.

Szükebb témánk tekintetében közvetlen előzmény gyanánt a XV. század gyakorlata jelentős, azé a korszaké, amelynek egyaránt jellemzője a késő gótika és a kora reneszánsz.

A késő gótikából két szemléltető példa áll előttünk, az egyik a pozsonyi királyi vár Zsigmond idejéből, a másik a kassai Szent Erzsébet plébánia templom. Szerencsés módon mindkét építkezés irott feljegyzésekből, számadásokból is részletesen megismerhető, tehát a kőfaragás műhelygyakorlata is határozottan körvonalazott. Ismeretesek az építkezést irányitó, illetve tervező személyek és ismeretesek a kőfaragók.

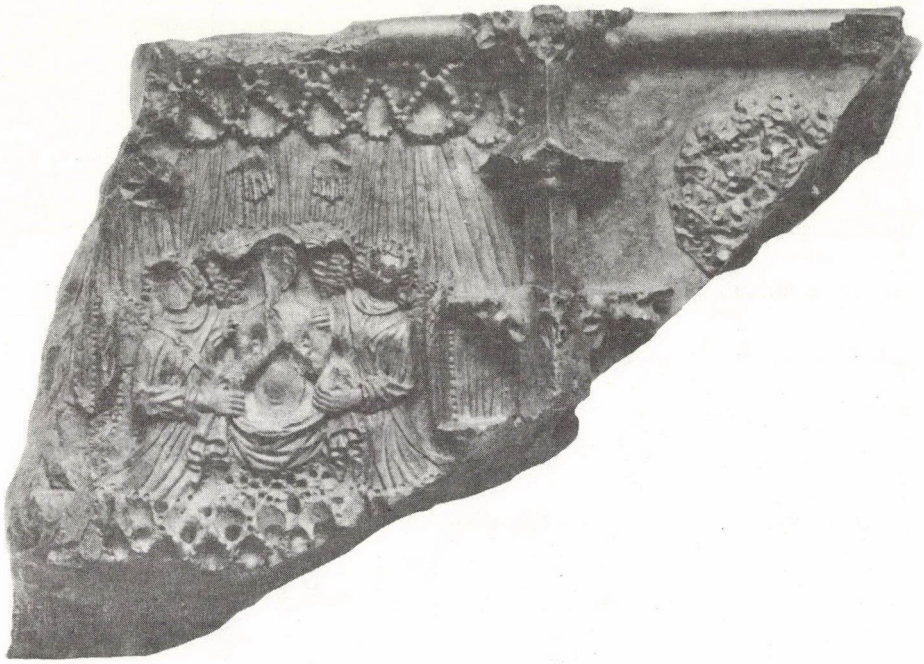
A pozsonyi építkezések (12) kőfaragói és egyéb munkásai több irányból gyüjtettek egybe a közös feladatra. Működésükről az 1434-ből való számadás részletesen tájékoztat. Több évtizedre terjedő feljegyzések maradtak fenn a kassai Szent Erzsébet templomról (13). Az építtető változatlanul Kassa városa, a gyakorlati irányitás a városi magisztrátus, illetve megbizottjainak a kezében volt. Ezenközben, a hosszu időtartam alatt a vezető mesterek természetszerüleg egymást váltották. A kőfaragó műhelyt nyilván ők szervezték, irányitották, az egyes feladatokhoz ők adták a mintarajzokat. Az építésvezető mesterek között olyanok is voltak, akik maguk is kezükbe vették a vésőt és a kalapácsot.

E két építkezésben tükröződik a legvilágosabban az általános helyzet. Nyilván hasonlóképpen alakulhattak - jóllehet sokféle változatban - országszerte a kőfaragó-műhelyek egy-egy építkezési gócpont körül.

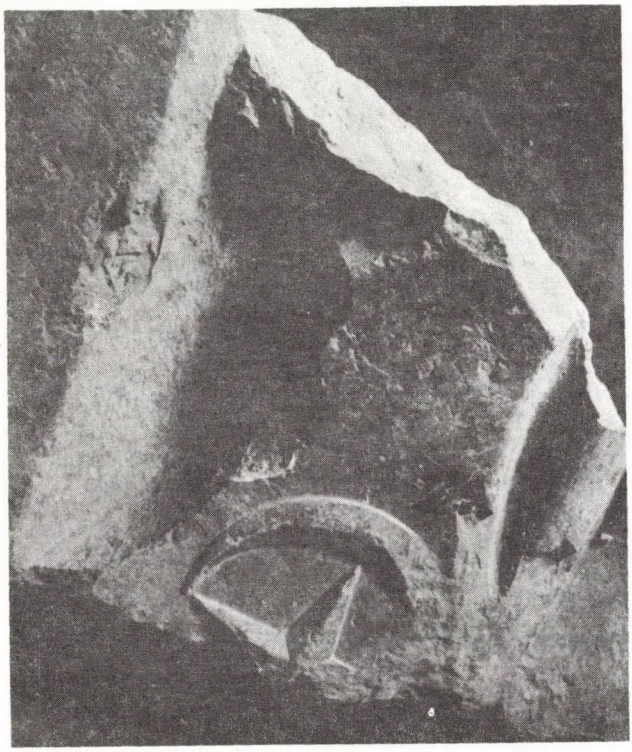
De már a XV. század második felében helyenként a városi kőfaragó- kőművescéhek is megalakultak. Az adatok arra mutatnak, hogy a céhek tagjai, a városi kőfaragók kivülről is számos megbizást kaptak. Ilyen céh volt Budán (14), amelyről okleveles adat van 1481-ből és 1491-ből, nevük igy hangzott: Cecha Architectorum (illetve Carpentariorum) et Lapicidarum". Ugyanez időtájt, azaz 1482-ben okleveles feljegyzés szól feltehetőleg a pesti céhről (15), amely igy neveztetett: "laudabilis universitas Magistralis Carpentariorum, Lapicidarum, Lapidum fractorum, Rotiparum, Scriniiparorum et Doliatorum." Terjedelmes cimük valósággal magában foglalja az építkezések kiterjedt szervezetét. Az oklevélnek formulás könyvbe való beiktatása arra mutat, hogy efféle irat kiadására ezidőtájt már gyakran volt szükség.

A jövő fejlődésére nézve igen döntő, hogy már ekkor, a XV. század második felében voltak olyan mesterek, akik tulajdon városi műhelyükben távoli megrendelők számára dolgoztak. Erről Kassai István mesternek (Meister Stephan Steynmetz von Cascha) 1477. január 20-án Kassán kelt levele (16) tájékoztat. Ebben igéri Bártfa városának, hogy kolostoruk boltozására elmegy hozzájuk, de egyben azt tanácsolja, hogy a bordaköveket Kassán faragtassák ki és készen szállittassák Bártfára. Javaslatát gyakorlatilag is megokolja: mig ő Bártfán egy rőf követ kifarag, addig Kassán kettőt. Tehát mintegy exportra dolgozott előregyártott elemekkel. Egy másik oklevél szerint pedig 1481-ben a bártfai Szent János kolostor és egyház ab-

1. Perényi János (+1458) sirköve. Terebes, (Trebisov) rk. templom (Foto Galavics G.)



2. Töredék Remete Szent Pál koporsójáról (részlet). 1484–1488 körül. Budapesti Történeti Muzeum

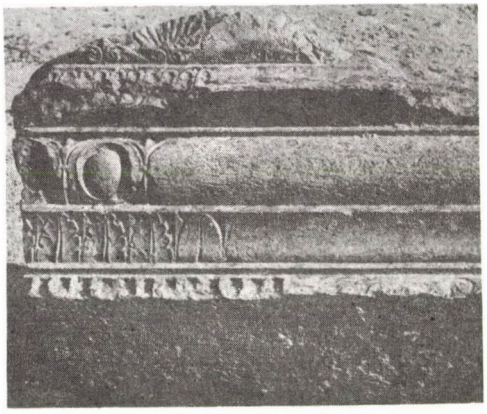


3. Pillérfő Vethési Albert püspök cimerével. 1467. Veszprém

4. Baluszter törpe-pillér Váradi Péter kalocsai érsek cimerével a bácsi várból. XV. század vége. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.

5. Geréb László erdélyi püspök cimerköve Gyalu váráből. 1480–1500 körül. Kolozsvár (Cluj), Történeti Muzeum

6. Pilaszter-töredék rozettás indadisszel a budai várpalotából 1480–1490. Budapesti Történeti Muzeum. Lt. sz. 578.



7. Befejezetlen párkány-töredék a budai várpalotából. 1480–1490 körül. Budapesti Történeti Muzeum. Lt. sz. 52/1316.

lakaihoz Göncről szállitottak faragott köveket (17). Ezek a megrendelések nyilván nem voltak elszigelt jelenségek, éppen ezért igen jelentősek, mert a további fejlődés jelei itt mutatkoznak.

Ugyanez időtájt a mesternevek irásában gyakori a magyar "Kemywes" (kőmüves) jelző, melynek elsődleges jelentése: követ mivelő (müvelő), azaz követ faragó, nem pedig falat épitő mester. A "Kemyves" szó ebben az értelemben használatos a késő-renaissance idején is a XVI–XVII. században (18).

Ez volt a helyzet a XV. század második felében, akkor, amikor az olasz renaissance hatása elérte az országot, először csak import gyanánt, de csakhamar mint gyökeret verő stilusirányzat.

Az uj stilus gyökérverésének a helye kétségtelenül a budai királyi kőfaragó műhely volt, – bárha szétszórt kezdeményezések másutt is lehettek, amint erre szemléltető példa a veszprémi pillérfő Vethési Albert püspök cimerével 1467-ből, renaissance kőfaragásunk első ismert évszámos emléke.

A budai királyi kőfaragó műhely tevékenységéről mind az irott források, mind pedig az ásatási leletek – mészkő, homokkő, és vörös márvány töredékek – hitelesen és közvetlenül tanuskodnak (19). Bámulatos ennek a műhelynek a létrejötte, kialakulása, működése. Hiszen nem a régi gótikus hagyományok folytatása volt a feladat, hanem a régibe ugyan belekapcsolódó, de a merőben ujnak a kialakitása.

Mátyás épitésze Chimenti Camicia kitünő munkaszervező volt, aki példátlan gyorsasággal alakitotta ki az uj épitkezések legfőbb gyakorlati tényezőjét a budai királyi kőfaragó műhelyt kitünő olasz szobrász-scalpellinokból, dalmát lapicidákból és hazai kőfaragókból. A töredékek részletes elemzése a műhely létszámának kérdésére is világosságot vetett. Megállapithattuk, hogy legalább 8–10 olasz szobrász-scalpellino dolgozott Budán. Ezekhez csatlakoztak az egyszerübb épitészeti tagozatok kőfaragói, akiknek számát legalább ugyanennyire tehetjük, ha nem többre. Hasonlóképpen kimutatható 10–15 hazai szobrász-kőfaragó, akik vagy kétségtelenül a budai királyi műhelyhez tartoztak, vagy ott tanultak és onnan rajzottak ki. És még legalább ugyanannyi hazai kőfaragót számithatunk hozzájuk, akik részben a gótikus, részben már a renaissance tagozatokat faragták. Tehát mintegy husz szobrász-kőfaragó és ugyanannyi egyszerü lapicida tartozhatott a műhelyhez Mátyás uralkodásának utolsó 10–15 esztendejében, összesen mintegy 40 ember. Létszámuk ugyan többször változhatott, csökkenhetett, vagy emelkedhetett a szükség szerint, de feltehetőleg legalábbis 20–25 körül mozgott. Mind a szobrászok, mind a kőfaragók közül néhányat névszerint ismerünk. Egyesek nevében (20) a királyi műhelyhez való tartozás világosan kifejeződik: Ioannes (Grubanich) lapicida Serenissimi Regis de monte Budense, magister Lucas lapicida regie Maiestatis, Michael Hago lapicida quondam domini Mathie regis. Giovanni Dalmatát Mátyás maga nevezi "fideles noster..... statuarius"-nak. A királyi kőfaragók, szobrászok – tehát a többé-kevésbé állandó műhelytagok (salariati) – mellett bizonyára a budai és pesti kőfaragók is résztvettek a királyi épitkezésekben, mint időről-időre, egy-egy munkára szerződtetett convenciós mesterek. Közülök is jó néhány névszerint ismeretes (21). A királyi műhely helye pedig a budai várpalotában (22) volt: "in plancha castri Budae."

A budai műhely munkálkodott Mátyás egyéb épitkezésein is, Nyéken, Visegrádon, Tatán, Diósgyőrött, illetve e helyek szerint szerteágazott. Ennek megfele-

8. Báthory András cimerköve Ecsed várából. 1484.
Nyiregyháza, Jósa András Muzeum

9. Csáktornyai Ernuszt Zsigmond pécsi püspök cimere
Gyurgyevác várából. 1488.
Zágráb, Povijesni Muzej Hrvatske

lőleg uj mühelytagokkal is bővült, amint ezt a budaiaktól eltérő, nyéki és diósgyőri faragványok tanusitják.

A mühely gyakorlati előfeltételei közé tartozott az igen intenziv bányamüvelés: mészkövek, homokkövek, márványkövek fejtése, amelyben a kőfejtők (fractores lapidum) mellett kőfaragók (23) is részt vettek mint például Tardoson 1489-ben "lapizidj de sua maestade". A kőbányákban folyó lázas tevékenységet Bonfini (24) igy jellemzi: "lapidicinae studiosius quam aurifodinae quaeruntur; scalpuntur ubique marmora ut maximis satisfaciant operibus." Tubero feljegyzése szerint Mátyás tervezett siremlékéhez Erdélyből hozatott márványt (25).

Külön ki kell emelni a vörös márványnak mind a fejtését, mind a müvészi megmunkálását. Ez a gyönyörü, de igen kemény és ezért nehezen faragható anyag az Árpád-kor óta (Esztergom, középkori székesegyház, Porta speciosa) kőfaragásunk egyik jellegzetessége. Ugyancsak az Árpád-korból vannak adatok a Gerecse hegységben levő vörös márvány bányákra, Süttőre (Esztergom vm) és Tardosra (Komárom vm). Tardost Imre király (+ 1204) adományozta az esztergomi érsekségnek, Süttőt Zsigmond 1388-ban (26). A XIV–XV. században a vörös márvány főként a sirkövek nemes és pompázatos anyaga. Ebből faragták – többek között – Nagy Lajos székesfehérvári siremlékét is. Az emlékek tanusága szerint ennek a márványnak megragadó szépsége széles körben hatott, sőt az ország határán tul is. Már a XIV–XV. században exportálták a magyar vörös márványt lengyel sirkövekhez (27) (Nagy Kázmér +1370 , valamint I. Ulászló +1434 siremlékei – Krakkó, Wawel). Ugyanekkor hazai mestereink is részt vehettek a munkákban.

A hosszas gyakorlat során alakult ki a vörös márvány faragási technikája, mely a XV. században olyan kitünő alkotásokban mutatkozik meg mint Stibor János főkamarás (+ 1434) budai sirköve, Perényi János (+ 1458) terebesi cimeres sirköve vagy Remete Szent Pál budaszentlőrinci koporsója (arca) Dénes pálos szobrásztól (frater Dyonisius lapicida). Mátyás olasz épitészeinek az érdeme, hogy ezt a melegtonusu márványt épitészeti célokra is felhasználták. A királyi mühely olasz scalpellinóinak azonban a hazai mesterek körében kialakult kiváló faragási technika utmutatásul szolgálhatott. A budai várpalota épitésétől kezdve pedig a vörösmárvány a hazai renaissance sajátos jellemzője, különleges szépsége, egyben a mühelyek rekonstruálásához is nyomra vezető jelenség.

A budai királyi mühely a hazai, renaissance kialakulásában döntő tényező volt. Kisugárzó ereje vitathatatlan. Hatása sokfelé és sokféleképpen megmutatkozott (28). Különösképpen két fő irányban észlelhető hatóereje: egyrészt a királyi mühely mestereinek, lapicidáinak a kirajzásaban, az ország különféle helyein végzett tevékenységében, másrész a Budán készült faragványok szerteküldésében. Az első irányra nézve három példát (29) emlitünk az ország különböző pontjairól, tehát területileg távol eső helyekről: Kinizsi Pál vázsonyi várából származó kerub-fejes dombormü-töredéket, a Márványmadonnák mesterének a müvét, továbbá Váradi Péter kalocsai érsek cimerével ékes bácsi balusztert, és Geréb László erdélyi püspök gyalui cimerét, valamint ezzel együtt az ugyancsak Gyalu várából származó finoman faragott baluszter-töredéket. Valamennyi faragvány kétségtelenül a budai mühellyel függ össze. De másrészt számolnunk kell kész munkák szerteküldésével is. Erre nézve irányt jeleznek az aránylag kisméretü vörös márvány cimerkövek (30). Ezek szintén az ország legkülönbözőbb pontjain tünnek fel, de stilusuk közvetlenül a budai vár töredékeihez kapcsolódik. Ilyenek: Báthory Miklós váci püspök cimere,

10. Zápolyai Imre nádor (+1487) siremléke. Szepeshely (Spisska Kapitula), az egykori prépostsági templom, Zápolyai kápolna

1485-ből (Vác, székesegyház), Báthory András cimere Ecsed várából 1484-ből (Nyiregyháza Jósa András-muzeum) és Csáktornyai Ernuszt Zsigmond pécsi püspök cimere 1488-ból Gyurgyevác várából (Zágráb, Povijesni Muzej Hrvatske). Mindegyiken felismerhető a szoros összefüggés a budai faragványokkal, a sárkányos frizzel, illetve a gyümölcsfüzéres töredékekkel, de gótikus jellegű, vájatos keretelésük, epigrafiai sajátságaik hazai mesterre vallanak.

A budai királyi mühelynek, de általában a budai mühelyeknek külön problémájuk a sirkőfaragás, főként vörös márványból. A budai domonkos templomból, valamint a Boldogasszony-templomból, előkerült sirkövek és sirkő-maradványok mintegy másfél százados gyakorlatról tesznek bizonyságot. Mesterjelzés egyiken sincs, okleveles adatunk sincs a XIV–XV. századból. De amennyire a XVI. század elején kelt dokumentumokból megitélhetjük, a sirköveket egy-egy, személy szerint jól ismert, kiváló mesternél rendelték meg, mint például Czobor Imre 1516-ban saját cimeres sirkövét Petrus lapicidánál 150 forintért, – tehát igen nagy összegért (31). Ebbe nyilván beleértendő a drága vörös márvány anyag beszerzése, szállitása, valamint a sirkő elhelyezése a budai Mária Magdolna templomban. Mivel a sirkövek fejlődésében összefüggések figyelhetők meg, feltételezhető, hogy egyes mühelyek apáról fiura avagy mesterről tanitványra öröklődtek. A XV. század utolsó negyedében jelentkező és a XVI. század elején urakodóvá vált renaissance hatást pedig kétségtelenül a királyi mühely közelsége, jelenléte magyarázza. Feltehetőleg a királyi lapicidák között is voltak olyanok, akik a sirkőfaragásban is kitűntek. Ilyen értelemben különösen lehet gondolni az Adefi-család cimerdiszes sirkövére (32) (Buda, Vármuzeum), amely az átlagos szinvonal fölé emelkedik lendületes kompoziciójával és plasztikai erejével.

A vörös márvány varázsa annyira lekötötte e kor mecénásait, hogy volt, aki ezt a nemes anyagot előre beszerezte, mint például Ernuszt János szlavón bán (33) (+ 1476), aki végrendeletileg hagyta meg, hogy abból a márványból faragjanak neki sirkövet, amely a Boldogasszony-templom cintermében fekszik – tehát ott, ahol kápolnája épült. Ugyaninnen került elő egy vörösmárvány vitézi sirkő töredéke: oroszlánon nyugvó lábfej antiqua-betűs felirattal: (SCL) AVONIE, azaz a szlavón bánnak, Ernusztnak a siremléke. Ezzel a sirkőrészlettel szorosan egyezik Zápolyai Imre nádor (+ 1487) szepeshelyi sirköve, amelyet más részletei is (az oroszlánfej tipusa, az angyal-alakok) a budai királyi mühelyhez kapcsolnak (34). Különösen ki kell emelni mind a szlavon bán sirkő-töredékén, mind a nádori siremléken a hallatlanul szép antiqua betüket. Ilyeneket pedig az 1480-as években csak a királyi mühelyben faragtak és pedig az epigráfia nagy mesterének, a humanista Bartolommeo della Fontenak utmutatása nyomán. E két siremlékhez szorosan kapcsolódik a Perényi-cimeres terebesi vitézi sirkő, melyet első ismertetője tévesen Perényi Imre nádor (+1519) sirkövének vélt (35). Mivel a terebesi sirkövön felirat nincsen, és az anyai cimer megfejtetlen, bizonytalan, hogy melyik Perényi számára készült. Leginkább Perényi István tárnokmesterre (1472–1478) lehet gondolni, aki 1484 után halt meg. A terebesi sirkő kompoziciójában, a páncélos alak rajzában és plasztikai megformálásában, renaissance részleteiben, különösen a pajzstartó angyalalakokban mintegy párdarabja, illetve szabatosabban előzménye s szepeshelyi siremléknek. Nem kétséges, hogy mindkettő ugyanabban a mühelyben készült és pedig ugyanazokban az években, körülbelül 1485–1490 táján (36). Ez pedig – mint a fentebbi stilusösszefüggések bizonyitják, – csak a budai királyi mühely

11. Friz-töredék angyalfejjel a budai várpalotából 1488–1490.
Budapesti Történeti Muzeum. Lt. sz. 600

12. Baluszter törpe-pillér töredéke a lengyel sassal a budai várpalotából (1973-as lelet). 1490–1500.
Budapesti Történeti Muzeum

13. Buda város cimerköve. 1535–1540 körül. Egykor Magyar Nemzeti Muzeum, elpusztult 1945-ben

14. Szegedi Lukács zágrábi püspök (+1510) sirköve. Zágráb, Povijesni Muzej Hrvatske

15. Részlet Nagyrévy András tabernakulumáról. 1505–1506 körül. Pesti belvárosi plébánia templom. (Foto Kovács F.)

16. Részlet Pest város tabernakulumáról. 1507. Pesti belvárosi plébánia templom. (Foto Kovács F.)

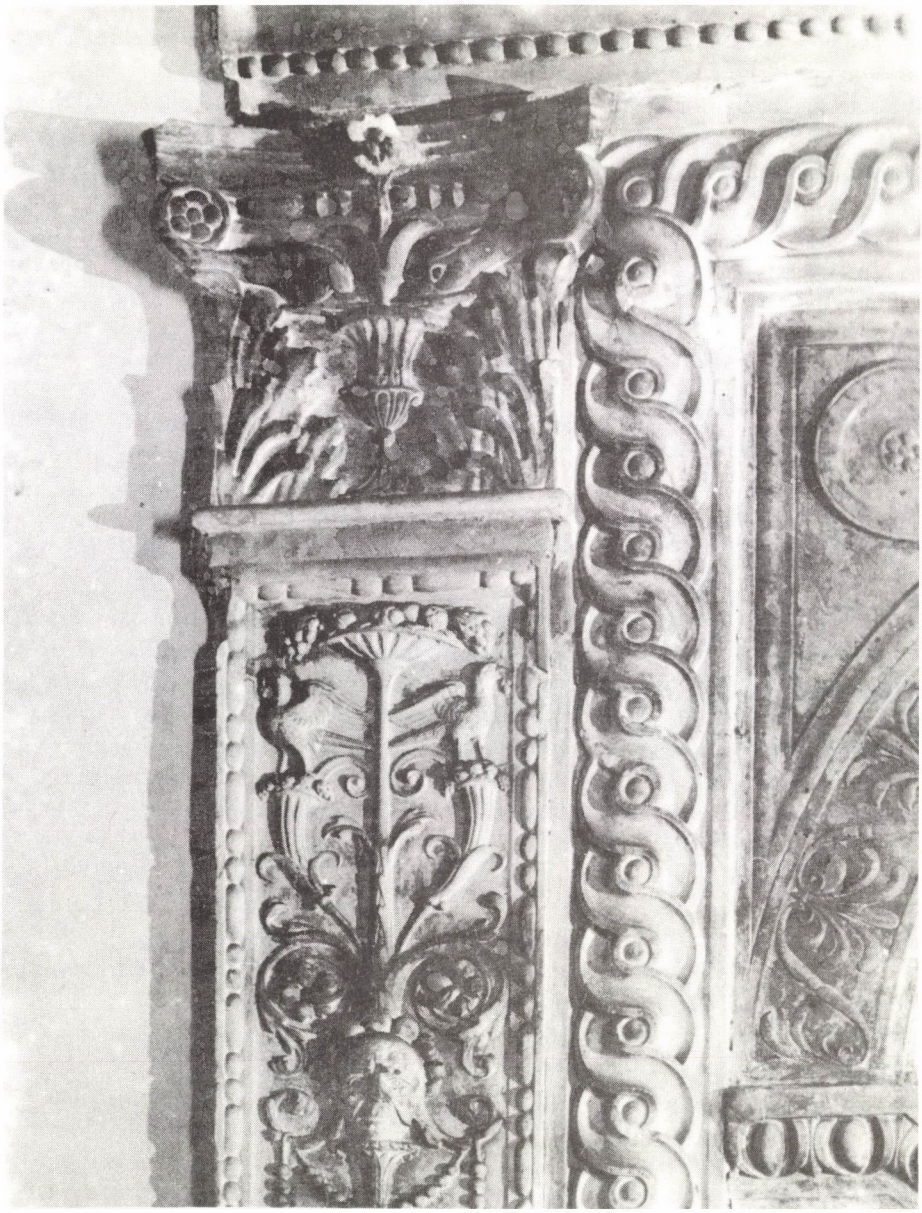
lehetett. Innen szállitották az egyiket a Zápolyai-család rendelésére messze északra Szepeshelyre, a másikat a Perényi-család megbizásából ismét távoli vidékre, észak-kelet felé Terebesre. Mindkettő a budai mühely kiválóságáról tanuskodik, szobrász-lapicidája elsőrangu mester volt.

Kész faragványok szállitása ezidőtájt már rég kialakult gyakorlat volt (37). Mátyás király is élt ezzel a lehetőséggel. A visegrádi kápolna fehér márvány tabernakulumát Benedetto da Majano mühelyében faragtatta, Verrocchionál pedig márványkutat rendelt. Gyalu váráből is előkerült egy fehérmárvány tabernakulum maradványa, jeléül annak, hogy Geréb László külföldről hozatott vagy rendelt müvel is felékesitette várkápolnáját. Később Andrea Ferrucci szállitott magyar megrendelésre: oltárt Esztergomba Bakócz Tamásnak és márvány-szökőkutat II. Lajosnak.

A budai királyi mühely tevékenysége II. Ulászló idejében is tovább folytatódott. A jól megszervezett, erős és kiváló mühely hagyományai elevenen éltek. Maga Ulászló is foglalkoztatta mind Budán, mind Nyéken. Ennek nagyon érdekes bizonyitéka a legujabban, 1973-ban előkerült lelet (38), egy vörös márvány baluszter törpepillér maradványa, köralaku mezejében a lengyel sassal. Az utóbbinak egyik részlete, a sas szárnyának sajátos faragása: a pehelytollak korongszerü egymásra rétegeződése a leghatározottabban a várpalota egyik Mátyás-kori töredékéhez, az angyalos frizhez (39) kapcsolódik. Az utóbbi pedig Giovanna Dalmata angyalalakjaival (40) függ össze. A sasos budai baluszterhez hasonló baluszter-tag Vácott (41) került elő. A két sasfej faragása csaknem azonos, a váci példányon azonban a szárnyak rajza szabadabb, körvonalai szebbek. Az utóbbi feltehetőleg ugyanannak a budai kőfaragónak valamivel későbbi, fejlettebb munkája. Az uj budai lelet tehát érdekesen bizonyitja a mühely időrendben is folytatólagos tevékenységét, valamint szoros összefüggését a megelőző Mátyás-korral, de egyben rávilágit a mühely kisugárzó erejére. A váci püspök, Báthory Miklós tehát nem csupán az 1480-as években, hanem az 1490-es években is a királyi mühely kőfaragóival dolgoztatott.

A századfordulón és a XVI. század elején számos kőfaragó mühely munkálkodott Budán a renaissance stilus jegyében. Ezt bizonyitják mind a szebbnél-szebb sirkövek, mind pedig a főuri épitkezésekről szóló adatok. Annak a Budának, amelynek házai "ad Italicorum aedificiorum symmetriam" épültek (Ursinus Velius), szüksége volt olyan mühelyekre, ahol a renaissance épitészeti és dekorativ elemeket kifaragták. E szükségletnek megfelelően számos budai lapicida nevét ismerjük. Néhány olasz mester nevét hasonlóképpen megőrizték a dokumentumok. Ezek a következők: Matthias Kewmywes Italus (1505), aki meg is telepedett Budán, szőlője volt a Bársonymálon (Barsonmal) (42), továbbá Laurentius Italus de Florencia murator (1522), Nicolaus de Milano (1526) (43), számuk azonban egykor sokkalta nagyobb lehetett. A budai kőfaragó mühelyek szinte a török foglalásig müködtek. Egyik utolsó müvük Buda város cimerköve (44) volt, mely valószinüleg Zápolyai János cimeradományozásának az idejéből való.

A budai mühelynek jó hirnevét semmi sem bizonyitja jobban, minthogy Franciscus Italus, a krakkói királyi vár épitésze 1507-ben, majd 1510–1511-ben Budáról hivott magának segédeket (laboratores), magyar kőfaragókat és olasz márványfaragókat (Itali marmorari) (45). Később igen nagyarányu vörös márvány exportra került sor. Zsigmond lengyel király, akit budai tartózkodása idején (1502) megbüvöltek a vörös márvány renaissance faragványok, 1517-ben megparancsolta a krakkói várgrófnak (46), hogy épitendő kápolnájához Magyarországból hozasson



17. Részlet Nagyrévy András tabernákulumáról. 1505–1506 körül. Pesti belvárosi plébánia templom. (Foto Kovács F.)

márványt: "ex Hungaria tantum marmoris, quantum sat erit". Ezeket a szállitmányokat sem lehet elképzelni kőfaragók nélkül. Felmerülhet még az a kérdés is, hogy vajon kész faragványokat nem szállitottak-e Krakkóba?

A budai mühelyek mellett az esztergomiak voltak a legjelentősebbek. Már Vitéz János épitkezéseinek a során mühelynek kellett alakulnia, jóllehet hiteles lelet ezidőből nincsen. Az első renaissance emlékek Aragoniai János nevéhez kapcsolódnak. Majd pedig Ippolito d' Este idejében alakult uj mühely, amelyet az érsekség egykori számadásaiból jól ismerünk. Tagjai (47) voltak: Clementj mensatore (1487), Bartholamjo da li buzintorj (1489), Franciscus et Thadeus italici lapicidi (1491), Maistro Ciemente lignarolo fiorentino (1492. szept. 4-1494. márc. 16.), Stagio fiorentino (1494-1495), Alberto fiorentino (1495), Giovanni Legnarolo (1495), Bolognino legnarolo (1495), Ceccone scarpellino (1495), továbbá magyar mesterek: Dionisio de Gyarmath carpentarius, Michele lapicida de Marotte. Ezek a mesterek nemcsak Esztergomban dolgoztak, hanem az érsekség birtokain és budai házán is. Ugyanez időben (1495) "circumspectus vir magister Farkasius lapicida de Strigonio" Gosztonyi András prépost megbizásából a Szent István protomartyr templom Mária kápolnájának boltozatos kórusát épitette (48). Tehát az érseki mühely mellett egy kiváló mester, egyben várospolgár személyéhez kötött mühely is munkálkodott Esztergomban.

De volt még egy harmadik mühely is Esztergomban, amelyről nem oklevelek, hanem néhány vörös márvány sirkő-faragvány tanuskodik, mégpedig a következők: Erzsébet asszony sirkövének töredéke 1495-ből (1966-os lelet), Gosztonyi András (+ 1499) prépost sirköve, valamint Garázda Péternek, a kiváló humanistának (+ 1507) a sirkőlapja. E három sirkő faragási technikája, ornamentális stilusa szorosan összefügg és egy mühelyre vall. Ezek a nemesen egyszerü ornamentikával diszitett sirkövek igen kedveltek lehettek. Kései leszármazottjuk Fegyverneki Ferenc sági prépost (+ 1535) vörösmárvány siremléke (49) (Ipolyság, az egykori premontrei prépostság temploma), mely valószinüleg szintén Esztergomban készült. Ebből arra következtethetünk, hogy ezt a stilust képviselő mühelyek tevékenysége hagyományos folytonosságban tovább élt szinte a török foglalásig (1543).

A jellegzetes ornamentális keretsáv alapján két kiváló vörös márvány sirkő is az esztergomi stilusirányhoz kapcsolható: az egyik Bernardino Monellinek, Beatrix kedvelt emberének (+ 1496) budai sirköve, a másik Szegedi Lukács zágrábi püspök (+ 1510) figurális siremlékének a maradványa (Zágráb, Városi Muzeum). Az esztergomi mühelyek tehát külső megrendelésre is dolgoztak, vagyis már ekkor export tevékenységet folytattak, amely később még jobban kiterjedt.

Esztergommal függ össze az érsekség vörös márvány bányáiban, Tardoson és Süttőn folyó munkálkodás, amely 1460 és 1543 között különösen intenziv lehetett, hiszen ennek a kedvelt anyagnak az exportja nemcsak az ország területére terjedt ki, hanem Lengyelországra és Szilériára is, sőt talán még máshová is vittek belőle (50). Annál sajnálatosabb, hogy a bányamüvelésre csupán egyetlen adatunk van, amely szerint 1489-ben Beatrix lapicidái (nyilván a királyi lapicidák) dolgoztak a tardosi bányában (51). Ebből az következnék, hogy a megrendelő küldött megfelelő mestereket, kőfejtőket és kőfaragókat a kivánt kövek kifejtésére, esetleg egyben az elsődleges faragására is.

Esztergomból ágazott ki egy jeles olasz mesternek pesti mühelye, ebből származott a belvárosi plébánia templom két monumentális tabernákuluma (52) és az egy-

18. Részlet Pest város tabernakulumáról. 1507.
Pesti belvárosi plébánia templom. (Foto Kovács F.)

kori oltárának a maradványai (kb. 1505–1508). Erre az összefüggésre utal mind az a szoros stiluskapcsolat, amely az esztergomi vörös márvány lunetta-keret tömötten faragott gyümölcsfüzére és az egykori pesti oltár füzérdiszes pilasztermaradványa között mutatkozik, mind pedig az egyik megrendelőnek, Nagyrévy Andrásnak a személye, aki Ippolito d'Este vikáriusa volt. Ez a kiváló szobrász-kőfaragó mester nyilván azonos volt azzal az "Italus in Pesth" nevü mesterrel, akivel Ippolito egri számadásai szerint Miklós püspök (II. Miklós egri püspök, vagy Báthory Miklós váci püspök?) figurális sirkövét faragtatták 1506-ban, 25 forintért (53) Tehát a pesti mester Ippolito udvartartásával ekkor is kapcsolatban volt. Mindezekből nyilvánvaló egy személyhez kötött, nagyszabásu mühely huzamosabb tevékenysége.

A pesti olasz mester mühelyében hazai kőfaragók is tanulhattak, közöttük feltehetőleg az a lapicida is, aki a sajókazai vörös márvány tabernákulumot (54) faragta. Ennek egyes motivumai ugyanis Pest város tabernákulumához kapcsolódnak.

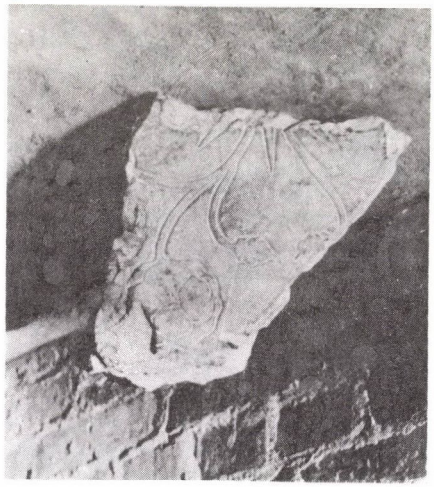
Itt kell megemlékeznünk Egerről is (55), ahol olyan siremlékek és sirkőtöredékek maradtak fenn, amelyek közös mühelyre, illetve közös mühelygyakorlatra vallanak. Közös jellemvonásuk a vésett körvonalrajz. Ez a nemesen egyszerü sirkőtipus és ez az igen finom faragási gyakorlat több évtizeden át követhető (Chaholi Gáspár egri kanonok sirköve 1514-ből és néhány szép töredék). Ennek az iránynak időrendben legkésőbbi példája Csaby István egri várkapitánynak igen szép cimeres sirkőlapja, 1534 tájáról.

Az esztergomi mühelyek a századfordulón, Bakócz Tamás érseksége idejében, hallatlanul fellendültek és a legmagasabb müvészeti szinvonalra jutottak. Bakócz nagy mecénási müve, a Mária kápolna (56) a székesegyház déli oldalán nemcsak alaprajzában, felépitésében kimagasló alkotás, hanem teljes egészében a vörös márvány faragás technikájának a legnemesebb és legtökéletesebb emléke. A kápolna épitésekor kialakult kőfaragó mühely európai, sőt olasz viszonylatban is a legkülönbek közé tartozott. Nem lehet kétséges, hogy ennek a mühelynek kisugárzó hatása is volt, sőt, a jelek szerint külső megrendelésre is dolgozott. Innen származhatott mind Szathmáry György pécsi püspök monumentális vörös márvány tabernákuluma (Pécs, székesegyház), mind pedig az a ritka szép vörös márvány pilasztertöredék, mely Lőcsén (57) került elő (Lőcse, Városi Muzeum). Töredékességében is elsőrangu darab, talán a Thurzók épitkezéseinek a maradványa.

A Bakócz-mühelynek egyik tagja volt Ioannes Fiorentinus (58), aki feltehetőleg részt vett a kápolna faragási munkálataiban 1506–1507-ben (lavabo a sekrestyében, a kórusablak gyámköve), majd pedig továbbra is Esztergomban maradt, ahonnan igen széles körü és hosszantartó exporttevékenységet folytatott még külföldi megrendelésre is. Menyőre vörös márvány kapuzatot (1514), tabernákulumot (1515), keresztelőkutat (1515) szállitott, Felsőelefántra (1515), Csatkára (1516), Gnieznóba (1516–1517), Ráckevére (1525) sirköveket. Feltehetőleg tőle származik Kalonday György (+1509) sirköve is Kalondán (59).

Az esztergomi vörös márvány-kultusznak kései emlékei a szilágysomlyói templom faragványai: a sekrestyeajtó, a szentségtartó fülke és a Keresztrefeszités dombormü, valamennyi az 1532 körüli időből (60) Kérdéses azonban, hogy vajon Esztergomból csupán a márványt szállitották-e avagy a kész faragványokat is? Mivel az ajtó ornamentikája erdélyi kapcsolatra mutat, inkább az első lehetőség a valószinübb.

Esztergomhoz hasonlóan, jóllehet, nem olyan nagy arányokban, kőfaragó mühelyek alakultak az épittető humanista püspökök székhelyein, mint például Veszprém-

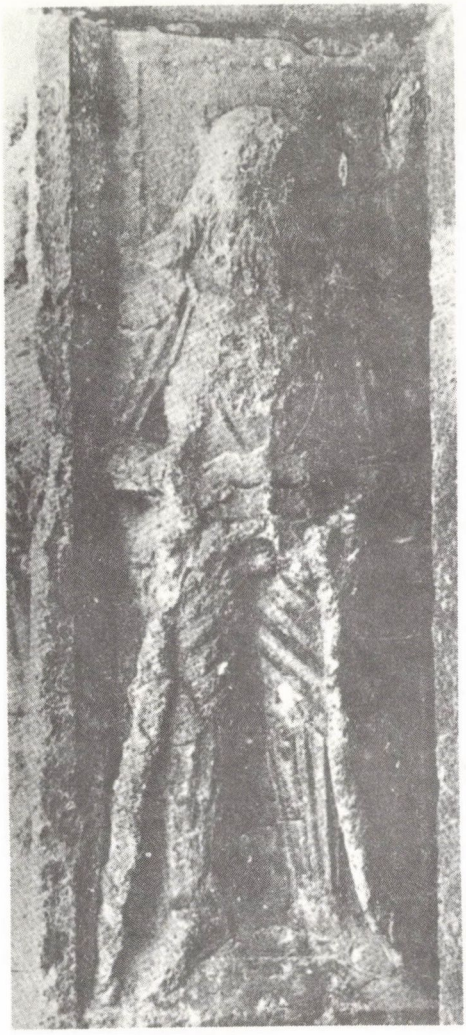


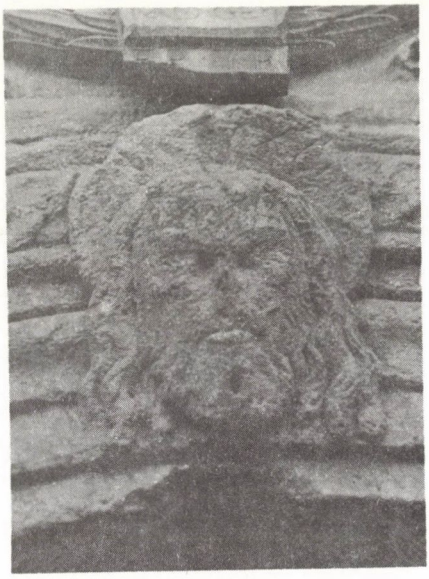
19. Sirkő-töredék vésett virágrajzzal. XVI. század eleje. Eger, Vármuzeum

20. Részlet a Bakócz-kápolna egykori homlokzatáról. 1507. Esztergom, Főszékesegyház

21. Részlet Szathmáry György pécsi püspök tabernakulumáról. 1510–1520. Pécs, Székesegyház

22. Vörös márvány töredék Lőcséről. XVI. század eleje. Lőcse, (Levoca) Városi Muzeum



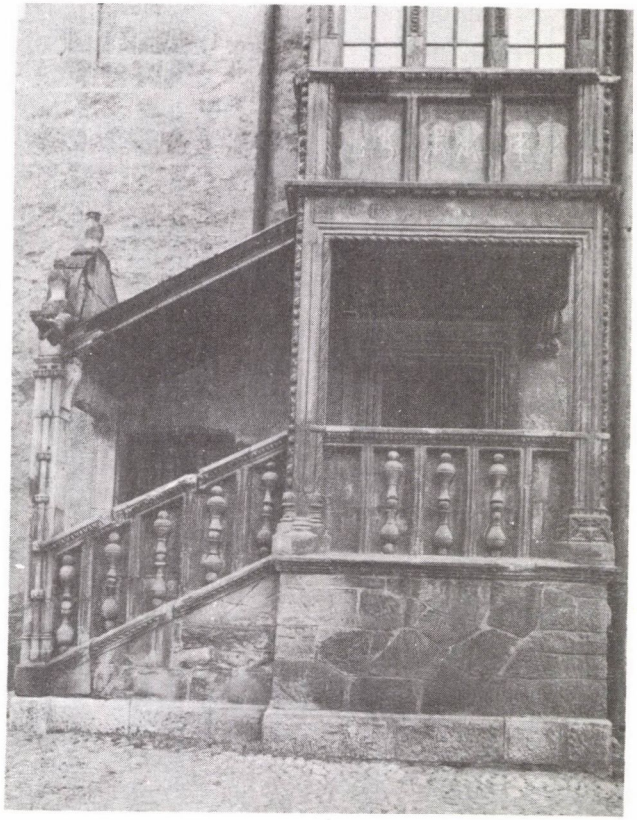


23–25. Részletek Lázói János kápolnájáról. 1512. Gyulafehérvár (Alba Julia), székesegyház

26. Részlet Lázói János kápolnájáról. 1512. Gyulafehérvár, (Alba Julia) székesegyház

27. Pilaszterfej a budai vár palotájából. 1480–1490. Budapesti Történeti Muzeum. Lt. sz. 616.

28. Pilaszterfej a sárospataki várból. 1500 körül. Sárospatak, Rákóczi Muzeum



29–30. Részletek a bártfai (Bardejov) városházáról. 1507. (Foto Mihalik T.)

ben (61), Pécsett, (62) Váradon, (63) Külön jelentősége van Gyulafehérvárnak, ahol Lázói János (Johannes Lazoynus) telegdi főesperes kápolnaépitkezése (1512) (64) során lombard hatás alatt álló, de erősen helyi jellegü kőfaragó mühely keletkezett.

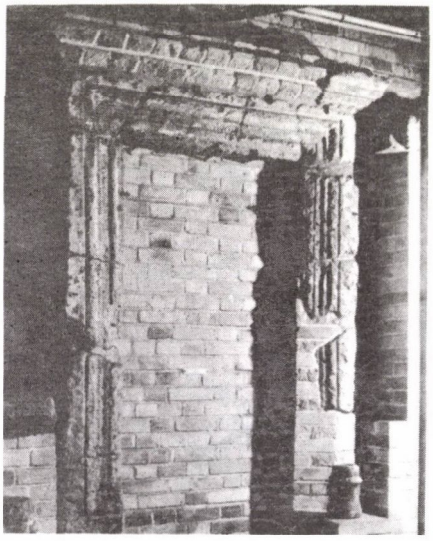
Az udvari nemesség körében folyó épitkezések szintén kisebb-nagyobb mühelyek megszervezését tették szükségessé. Ezek a mühelyek azonban általában egy-egy feladathoz, egy-egy épitkezéshez kötöttek, következésképpen müködésük is rövidebb ideig tarthatott. Ilyen mühelyek (65) voltak a XV. század két utolsó évtizedében: Vázsonyban, Nyirbátorban (Báthory István épitkezései), Sárospatakon, a XVI. század első negyedében ujból Nyirbátorban (ifjabb Báthory András épitkezései), Csővárott, Simontornyán, Koroknyán, Gyulán és szinte a török hóditás küszöbén, Márévárban. A főuri épittetők általában kiváló kőfaragókat szerződtettek, akik kiképzésüket nyilván valamelyik központi mühelyben nyerték. Ezt bizonyitja mind a sárospataki pilaszterfejnek, mind a koroknyai gyámkőnek az összefüggése a budai mintaképekkel.

Egy-egy hatalmasabb főur udvarában azonban állandóan és több helyen is tevékenykedő mühely alakult ki. Ilyen volt az a mühely, amely Perényi Imre nádor különböző birtokain folyó épitkezéseket (Siklós, Onod) végbevitte (66). Ennek a nádori mühelynek jó néhány tagja ismeretes: Petrus Italicus lapicida (1514–1519), magister Blasius de Dyosgyewr (1514), Ambrosius lapicida de Myskolcz, magister Franciscus lapicida de Buda (1517), Georgius lapicida de Miskolcz (1517), magister Paulus lapicida de Soklios (Siklós), aki 1517-ben Onódon a "palatium" ablakait és ajtajait faragta, továbbá lapicidae Italici de Soklios (1518). A mühely tagjai részben olaszok, részben magyarok voltak, akik különféle helyekről származtak. Perényi nádor mühelyéhez hasonló épitési szervezet néhány évtizeddel később Nádasdy Tamás nádor birtokain alakult ki.

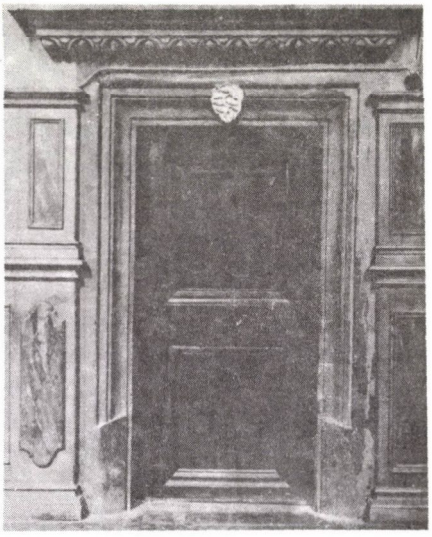
A XVI. század elején a városok is belekapcsolódtak az uj stilusáramlatba. Elsőnek éppen az egyik legészakibb város: Bártfa, mely nyilván Budával való sürü kapcsolatai révén ismerhette meg az uj stilust. A bártfai magisztrátus, amikor a várost reprezentáló épületnek, a városházának a megépitésére került sor, Alexius mestertől olasz stilusu ablakokat (fenestras ytalicales) kivánt (67). Alexius valóban olyan mühelyt szervezett, amely nyilván az ő rajzai nyomán gotizáló reneszánsz stilusban faragta ki a városháza dus dekorativ részleteit: ajtókat, ablakokat és a rendkivül ötletesen felékesitett kedves erkélyt. Alexius mühelye szélesebb körü tevékenységet folytathatott, ezt bizonyitják a bártfai muzeum kőtárában levő hasonló töredékek.

Más városokban is megmutatkozott a hajlandóság az uj stilus átvételére (Kisszeben, Késmárk, Eperjes, Lőcse, Pozsony, Selmecbánya, Székesfehérvár, Kolozsvár) és ennek nyomán kisebb mühelyek kialakulása is megindulhatott. E folyamatnak szemléletes példája egy délvidéki város: Szeged, ahol jó néhány reneszánsz töredék került elő, az egykori polgárházak maradványai (68), amelyek kétségtelenül helyi kőfaragók munkái. Szegeden igen jelentős kőfaragómühelyek lehettek, hiszen az egyházi adó 1522-iki összeirásában kilenc magyar kőfaragó nevét jegyezték fel (69).

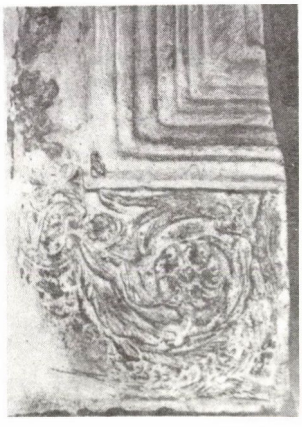
A nagy központokhoz köthető emlékeken kivül számos szétszórt, társtalan reneszánsz kőfaragvány ismeretes (templomajtók, tabernákulumok, sirkövek stb.). Ezeknek egy része vándor kőfaragók munkája, mint pl. a kisszebeni plébánia templom reneszánsz részletei Vincenzo da Ragusától. Más részük pedig valamely központi mühelyben iskolázott és onnan egy-egy feladat elvégzésére meghivott mesterektől származhatik. De számolhatunk személyhez kötött, kisebb-nagyobb vidéki mühelyek



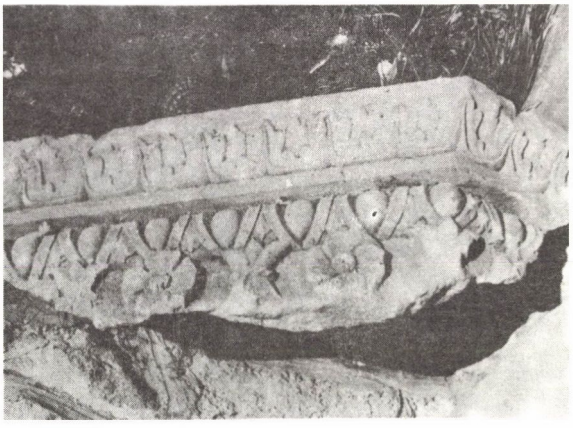
31. Ablakkeret szegedi polgárházból. XVI. század első negyede. Szeged, Móra Ferenc Muzeum Kőtára



32. Andocs, rk. templom sekrestye-ajtaja. 1500 körül



33. Részlet a keszüi kapuról. 1522. Keszü (Tyseu), ref. templom



34. Párkánytöredék. 1536 körül. Magyargyerőmonostor (Manasturul Ung.), ref. templom

alakulásával is. A sirkövek feltehetőleg ilyen műhelyekből kerültek ki. Mindezeknek a faragványoknak a szinvonala különböző a kőfaragók képességei szerint. Mindazonáltal vannak közöttük kitünően faragott emlékek is, mint például Andocson (Somogy megye), a sekrestyeajtó gótikus jellegü kereteléssel, de a budai töredékekkel kapcsolatot mutató tojásfüzéres párkánnyal (70), vagy Keszün (Mezőség) a gyönyörü ornamentikával diszitett ajtó (1522) (71), vagy a gyerőmonostori párkány (Kalotaszeg), amely az 1536-ból való ülőfülke (72) alapján pontosan keltezhető ugyanerre az évre.

E rövid áttekintés csupán a különféle jellegü, jelentősebb műhelyek kialakulását kivánta megvilágitani - amennyite ez idő szerint ez a leletek és adatok segitségével lehetséges, stiluskérdésekre is csupán ilyen vonatkozásban tért ki (73). Ez az áttekintés is - az adatok felette gyér volta és a leletek szétszórtsága miatt - csupán csak vázlat. Mégis mindabból, amit ma ismerhetünk, igen szines kép tárul elénk a szerteágazó műhelygyakorlatról, sőt a főbb műhelytipusok is kirajzolódnak. Ezek pedig a következők: királyi műhelyek, egyházi székhelyek műhelyei, főuri épitkezések során hosszabb-rövidebb ideig müködő műhelyek, ritkábban nagyobb birtok-komplexuson tevékenykedő műhely, mint Perényi nádoré. Mindezek a műhelyek az épittető mecénás kezdeményezésétől, terveitől, támogatásától függtek. De ezeken kivül voltak függetlenebb alakulatok is: egy-egy mester személyéhez kötött, egyéni műhelyek és végül mint legkésőbbiek a városi műhelyek. De éppen az utóbbiak azok, amelyek a további fejlődésben, az érett reneszánsz és a késő reneszánsz idején nagy jelentőségre jutnak. A jövő felé mutat egyes műhelyeknek az exporttevékenysége, és pedig nem is az egyes kiváló daraboknak, cimerköveknek, sirköveknek az exportja, hanem az épitési tagozatoknak és kereteléseknek az előregyártása és távolabbi vidékekre való exportálása, amint erre Kassai István mester munkássága mutatott példát.

A mohácsi vész, illetve Buda elfoglalása után következő korszak gazdag örökséget vett át, mind a motivumkincsben, mind műhelygyakorlatban és tapasztalatokban. Éppen ez a dus örökség magyarázza, hogy a tragikusan megváltozott politikai helyzet ellenére is az épitkezések a megmaradt országrészekben tovább folytatódtak és ezek kapcsán uj műhelyek keletkeztek, uj műhelygyakorlat alakult ki. Ezek a műhelyek - az ország három részre szakadásának megfelelően - három csoportra oszthatók: erdélyiekre, felvidékiekre és dunántuliakra.

Ennek a tanulmánysorozatnak a célja éppen ezeknek a kései kőfaragómühelyeknek a megismertetése, illetve egykori tevékenységüknek lehető rekonstruálása - amennyire ez az igen meggyérült emlékanyag és a nagyon töredékes levéltári anyag alapján ez idő szerint lehetséges. Ez a stiluskorszak nagyjából a XVI-XVII. századnak felel meg, lényegileg az 1541 és 1690 közötti időszaknak. A stilusfejlődés kezdetben az érett reneszánsz formakincséből indult ki, majd átfordult a késő reneszánszba, végső szakaszában pedig a kora barokk felé hajlik, illetve azzal vegyül.

A tervezett tanulmánysorozat először az erdélyi műhelyeket veszi sorra, ezek között is legelsőnek a kolozsvári műhelyeket, éspedig azért, mert ezeknek a jelentősége tulhaladta a többiekét. Másrészt éppen a kolozsvári műhelyek rekonstruálhatók a legrészletesebben is a viszonylag bővebben fennmaradt adatok és emlékek alapján. Műhelygyakorlatuk megismerése egyben a többi műhelyek tevékenységére is fényt vet.

JEGYZETEK

A többször idézett tanulmányok rövidítési jegyzéke:

BALOGH 1926 = BALOGH J.: Néhány adat Firenze és Magyarország kulturális kapcsolataihoz. Arch. Ért. XL. 1923-26.

BALOGH 1933 = BALOGH J.: A renaissance építészet Magyarországon. I. Magy. Művészet. IX. 1933.

BALOGH 1934 = BALOGH J.: A renaissance építészet és szobrászat Erdélyben. Magy Művészet. X.1934.

BALOGH 1939 = BALOGH J.: A későgótikus és a renaissance-kor művészete. Magy. Művelődéstörténet. Szerk. Domanovszky Sándor II. Budapest, 1939.

BALOGH 1940 = BALOGH J.: A későrenaissance és a kora-barokk művészete. - Magy. Művelődéstörténet. Szerk. Domanovszky Sándor. III. Budapest, 1940.

BALOGH 1943 = BALOGH J.: Az erdélyi renaissance I. Kolozsvár, 1943.

BALOGH 1953 = BALOGH J.: A magyar renaissance építészet. Budapest, 1953.

BALOGH 1955 = BALOGH J.: Az esztergomi Bakócz kápolna. Budapest, 1955.

BALOGH 1966 = BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában I-II. Budapest, 1966.

BALOGH 1967 = BALOGH J.: I mecenati ungheresi del primo rinascimento. Acta Historiae Artium. XIII. 1967.

BALOGH 1970 = BALOGH J.: Die ungarischen Mäzene der Frührenaissance. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz V. 1970.

BALOGH 1973 = BALOGH J.: A „Korarenaissance" és a „Későrenaissance" című fejezetek. - A magyarországi művészet története. Szerk. Dercsényi D. és Zádor A. V. kiadás. Budapest, 1973.

(1) HUTH. H.: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg, 1923., KLETZL, O.: Titel und Namen von Baumeistern deutscher Gotik. München, 1935. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. I. Stuttgart, 1937. Sp. 1520-1528 (Baubetrieb, Bauhandwerker). Bd. II. Stuttgart-Waldsee, 1948. Sp. 23-33. (Bauhütte Steinhütte) 90-96 (Baumeister), BOOZ, P.: Der Baumeister der Gotik. München-Berlin, 1956. GROTE, A.: Der volkommene Architectus. Baumeister und Baubetrieb bis zum Anfang der Neuzeit. München, 1960. (irodalommal). HUTH. H.: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Darmstadt, 1967.

AUBERT, M.: La construction au moyen Age. Bulletin Monumental. 1960. p. 241- , 1961. p. 1-42, 81-120, 181-209, 297-323.

EGBERT, V. W.: The Mediaeval Artist on Work. Princeton, 1967.

Artigianato e technica nella societa dell' Alto Medioevo occidentale. Spoleto, 1971. - Settimane di studio del Centro Italiano di Studi dell' Alto Medioevo. XVIII.

(2) DERCSÉNYI D.: A románkor művészete. - A magyarországi művészet története. V. kiadás. Bp., 1973. 93-95. - A további jegyzetekben röviditve: DERCSÉNYI 1973.

DERCSÉNYI D.: Az esztergomi Porta speciosa. Regnum. 1944-1948. 69-95. Ugyanő: A királyi várkápolna. Esztergom. Bp., 1963. Ugyanő: Der königliche Palast von Esztergom. Bp., 1965.

(3) DERCSÉNYI D.: A székesfehérvári bazilika. Bp., 1943.

(4) SZŐNYI O.: A pécsi püspöki Muzeum kőtára. Pécs, 1906. DERCSÉNYI D.: A pécsi kőtár. Bp., 1962.

(5) ENTZ G.: Les pierres sculptées de la cathedrale de Kalocsa. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. No. 28. 1966. p. 31-56, 134-144.

(6) ENTZ G.: A gyulafehérvári székesegyház. Bp., 1958.

(7) ENTZ G.: Un chantier du XI. siecle a Zalavár. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts. No. 24. 1964. p. 17-46, 109-124.

DERCSÉNYI D.: A somogyvári Szent Egyed apátság maradványai. Bp., 1934. LÉVÁRDY F.: A somogyvári apátság román faragványai. Művészettörténeti Értesitő. 1969. 165-188.

BOGYAY T.: A jáki apátsági templom és Szent Jakab kápolna. Szombathely, 1943. DERCSÉNYI D.: A jáki templom. Bp., 1957.

A nemzetségi monostorokról általában: DERCSÉNYI 1973. 67-69, 97-98.

A ciszterci ta és premontrei műhelyekre nézve: DERCSÉNYI 1973. 61-66, 74-75, 95-96.1.

(8) ENTZ G.: A kerci ciszterci műhely. Művészettörténeti Értesítő. 1963. 121–147. Le chantier cistercien de Kerc. Acta Historiae Artium. IX. 1963. p. 3–38.

(9) ENTZ G.: Középkori építészetünk munkaszervezetének a kérdéséhez. Archaeologiai Értesítő. LXXIX. 1952. 147–150. ENTZ G.: Die Baukunst Transsilvaniens im 11–13. Jahrhundert. Acta Historiae Artium. XIV. 1968. p. 34.

(10) DERCSÉNYI D.: Nagy Lajos kora. Bp., 1941. HÉJJ M.: A visegrádi királyi palota. Bp., 1970. CZEGLÉDY I.: A diósgyőri vár. Bp., 1971. GEREVICH L.: The Art of Buda and Pest in the Middle Ages. Bp., 1971.

(11) ENTZ G.: Die Baukunst der Bettelorden im mittelalterlichen Ungarn. Actes du XXII^{e} Congrés International d' Histoire de l' Art Budapest, 1969. – Bp., 1972. I. p. 487–492.

(12) SZŰCS J.: A középkori építészet munkaszervezetének kérdéséhez. Budapest Régiségei. XVIII. 1958. 313–357. FIALA, A.: Gotická Architektura Bratislavského Hradu. Zbornik Filozoficky Fakulty University Komenského. Rocnik XX. 1969. p. 1–52.

(13) MIHALIK J.: A kassai Szent Erzsébet templom. Bp., 1912. MAROSI E.: Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom építéstörténetéhez. I. Művészettörténei Értesítő. 1969. 1–64. (különösen a IV. rész: „Az építéstörténet irott forrásai". 27–37.), II. Ugyanott. 1969. 89–126. III. Ugyanott. 1971. 261–290. MAROSI, E.: Beiträge zur Baugeschichte der St. Elisabeth Pfarrkirche zu Kaschau. Acta Historiae Artium. X. 1964. p. 229–245., Die Zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau. Ugyanott. XV. 1969. p. 25–75.
A kassaihoz hasonlóan részletesen ismerjük az eperjesi Szent Miklós templom építéstörténetét 1502 és 1505 között a városi számadásokból. V. Ö.: DIVALD K.: Az eperjesi Szent Miklós templom. Az Orsz. Magy. Szépmüvészeti Muzeum Évkönyvei. IV. 1924–1926. Bp., 1927. 52–73.

(14) BALOGH 1966. 464. – Buda város törvénykönyvében (1413–1421) csupán a 118. paragrafus felirata szól "Von der Zymerleut, stainmetzen, maurer, ziegel streicher vnd der pflaster rechten," de szöveg nincs hozzá. (MOLLAY, K.: Das Ofner Stadtrecht, Bp., 1959. S. 105.)

(15) BALOGH 1966. 510. Az oklevél a Nyirkállói illetve helyesen a Magyi-féle formuláskönyvben maradt fenn, de a kibocsájtó hatóság nevének pontosabb megjelölése nélkül. De tekintve, hogy az ugyanebben a formuláskönyvben fennmaradt többi céhlevél mind Pestre vonatkozik, igen valószinü, hogy ez is.

(16) ÁBEL J.: Mütörténeti adatok a XV. és XVI. századból. Tört. Tár. 1884. 536. KEMÉNY L.: Kassai épitőmesterek. Magy. Mérnök- és Épitész Egylet Közlönye. 1904. 42.

(17) IVÁNYI B.: Bártfa város levéltára. Bp., 1910. 2185. sz.

(18) Az Oklevélszótár legrégibb adata a kőmüves szóra 1436-ból való. (SZAMOTA J.–ZOLNAI Gy.: Magy Oklevélszótár. Bp., 1902–1906. 530 h.) Mátyás korából ismeretes Stephanus Kemyves pesti kőfaragó, aki esküdt polgára, majd pedig birája volt a városnak (Balogh 1966. 511.).

(19) BALOGH 1966. 108–132, 146–149. és részletesen kifejtve a kéziratban maradt III. kötetben, kivonatosan pedig: BALOGH, J.: Mattia Corvino ed il promo rinascimento ungherese. Actes du XXII^{e} Congrés International d' Histoire de l' Art Budapest 1969. – Bp., 1972. p. 611–621.

(20) BALOGH 1966. 498, 499, 504, 489.

(21) BALOGH 1966. 484, 502, 508, 510, 511, 516, 517.

(22) BALOGH 1966. 87.

(23) BALOGH 1966. 504.

(24) BALOGH 1966. 504.

(25) BALOGH 1966. 180.

(26) BALOGH 1955. 68.

(27) SNIEZYNSKA-STOLOT, E.: Remarques sur le tombeau de Louis le Grand. Acta Historiae Artium. XIV. 1968. p. 222. Note 16.

(28) BALOGH 1966. 297-299.

(29) BALOGH J.: A vázsonyi kerubfejes töredék. Veszprém megyei Muzeumok Évkönyve. II. Veszprém, 1964. 225-229.

BALOGH 1933. 16-18. (a bácsi baluszter), 16, 18. (a gyalui címer első közlése, provenienciájának a meghatározása és a címer megfejtése).

A mecenások és a királyi udvar kapcsolatára nézve l.: Balogh 1967. p. 205-212. Balogh 1970. S. 23-31. Balogh 1973. 201-213.

(30) BALOGH 1966. 127. (a budai sárkányos friz és a váci Báthory-címer kapcsolata), 113 és 299. (ecsedi Báthory címer).

BALOGH 1939. 563-564. (Csáktornyai Zsigmond címere). BALOGH 1973. 113.

(31) Czobor Imre 1516. április 3-án kelt végrendelete (Galgóc, Erdődy levéltár. Lad. 3. fasc. 1. No. 4. - Pozsony, Szlovák Központi Levéltár).

Röviden idézi: GEREVICH L.: The Art of Buda and Pest in the Middle Ages. Bp., 1971. p. 115.

(32) BALOGH 1966. 298.

(33) BALOGH 1966. 297.

(34) BALOGH 1966. 297-298.

(35) CSOMA J. - CSERGHEŐ G.: A Perényiek középkori síremlékei. Archaeologiai Értesítő. 1888. 300-303.

(36) Az összefüggést a Zápolyai és a Perényi sírkő között e sorok írója ismerte fel, amikor 1969 nyarán Terebesen járt. Ugyanő emelte ki ennek jelentőségét az 1969 évi szeptemberi kongresszusi előadásában. (BALOGH, J.: Mattia Corvino ed il primo rinascimento ungherese. Actes du XXII^{e} Congrés International d'Histoire de l'Art Budapest 1969. - Bp., 1972. I. p. 619-620.)

(37) Szoborszállításra nézve érdekes, korai, külföldi adat a következő: 1382. június 1. és 1383. március 7. között Merész Fülöp burgund herceg festőjét, Jehan de Beaumetz- et Tournai-ba küldte "pour en rapporter dans" "un grant coffre" "porté par six chevaux" "un grand ymage de Notre Dame". DIDIER, R.: Une Vierge tournaisienne a Arbois, Bulletin Monumental. 1970. p. 96.

(38) A töredék fényképét az ásatásokat vezető dr. Zolnay László szívességének köszönöm.

(39) BALOGH. 1966. 116. 48. sz.

(40) BALOGH, J.: Ioannes Duknovich de Tragurio. Acta Historiae Artium. VII. 1960. p. 76.

(41) Magyarország Müemléki Topografiája. V. kötet. Pest megye müemlékei. II. 1958. 302. 402. kép.

(42) Magy. Országos Levéltár. Dl. 38658.

(43) Magy. Tört. Tár. 1863. 144. l. (Laurentius Italus).

KOMÁROMY A.: A báró Perényi család levéltárából. Tört. Tár. 1900. 132-133. l. (Nicolaus de Milano).

(44) BALOGH 1939. 514.

(45) DIVÉKY A.: Magyarország szerepe a lengyel renaissanceban. Archaeologiai Értesítő. XXX. 1910. 6-7. PRZYBYSAWSKI, B.: Macons et tailleurs de pierre employés aux constructions du chateau royale de Wawel. Buletyn Historii Sztuki. XVII. 1955. Nr. 1. 149-161.

(46) Acta Tomiciana. IV. Posnaniae, 1855. p. 198.

(47) BALOGH 1926. 205-206. BALOGH 1939. 547, 563-564. VOIT P.: Gyarmati Dénes mester. Müvészettörténeti Tanulmányok. 1957. 46-57. BALOGH 1966. 510.

(48) BALOGH 1933. 25-26. BALOGH 1939. 547. BALOGH 1955. 11, 49.

(49) BALOGH 1967. p. 209., fig. 5.

(50) A külföldi müemlék-topográfiák számos helyen említenek vörös márvány síremlékeket. Anyaguk eredetét azonban csak közettani vizsgálat derithetné fel.

(51) BALOGH, J. : I monumenti rinascimentali della chiesa parrocchiale di Pest. Rivista d' Arte. 1938. p. 60-77. BALOGH 1966. 122. (a tabernakulumok áthelyezésével láthatóvá vált kiegészítésekről). A tabernakulumok eredeti helyükön, a belvárosi plébánia templom gotikus szentélyében a művész és a donatorok intenciójának megfelelően érvényesült. Nyilvánvaló volt, hogy méreteik és arányaik a gotikus ivelésekkel összhangban voltak, tehát ugy, amiképpen a mester eredetileg tervezte, a liturgikusan is meghatározott helyre. Áthelyezésük egy szük oldalkápolnába merőben stilustalan és történetietlen. Ezzel eredeti hatásukat elvesztették. Közvetlen tanulmányozásuk ugyan lehetővé vált, de fényképeztetésük annál kevésbé.

(53) DÉTSHY M. : Munkások és mesterek az egri vár épitkezésein, 1493 és 1596 között. - Különnyomat: Az Egri Muzeum Évkönyve. 2. köt. Eger, 1964. 160. - Hevesmegyei Muzeumok Közleményei.

(54) BALOGH 1973. 210. l. 310. kép.

(55) BALOGH 1939. 578. BALOGH 1940. 559. GERŐ L. : Eger. Bp., 1954. 21. l. 24. kép. Heves megye müemlékei. II. Szerk. Dercsényi D. és Voit P. Bp., 1973. - Magyarország Müemléki Topografiája. 8. köt. 145-146. "Dobó István Vármuzeum Eger" cimü kiadványban (Eger, 1965. 10.) közölt feliratos sirkő-töredék is ebbe az irányba tartozik. A századfordulón, 1500 körül készülhetett, nem pedig a XII. században.

(56) BALOGH 1955. BALOGH, J. : La cappella Bakócz di Esztergom. Acta Historiae Artium. III. 1956. (javitott és bővitett kiadás).

(57) BALOGH 1973. I. köt. 208. II. köt. 304. kép.

(58) BALOGH 1943. 211-212. BALOGH 1955. 40-41. GEREVICH L. : Johannes Fiorentinus und die pannonische Renaissance. Acta Historiae Artium. VI. 1959. 309-338. BALOGH 1966. 298.

(59) BALOGH 1973. 211.

(60) BALOGH 1943. 97.

(61) KISS Á. : Veszprém és Komárom megyei renaissance kőemlékek. Müvészettörténeti Értesitő. 1959. 18-27.

(62) SZŐNYI O. : A pécsi püspöki Muzeum kőtára. Pécs, 1906.
DERCSÉNYI D. : A pécsi Kőtár. Pécs, 1962. 19.

(63) BALOGH 1943. 83-85, 275-281. BALOGH 1967. p. 208., fig. 3. - Megjegyzendő, hogy az utóbbi cikkben közölt baluszter-töredék a pécsi tabernákulum motivumaival mutat rokonvonásokat, tehát feltételezhető, hogy kőfaragója az esztergomi Bakócz-mühelyben tanult, ahonnan a pécsi tabernákulum is származott.

(64) BALOGH 1943. 86-93, 233-241.

(65) ÉRI I: Nagyvázsony. Bp., 1959.
ENTZ G. - SZALONTAI B. : Nyirbátor, Bp., 1959. II. kiadás 1969.
SZALONTAI B. : A nyirbátori Báthory István Muzeum.
HORLER MIKLOS kongresszusi előadása a simontornyai töredékekről. Actes du XXII[e]. Congrés International d' Histoire de l' Art Budapest, 1969. - Bp., 1972. II. 847-851.
G. SÁNDOR M. : Régészeti kutatások Mórévárban. - Magy. Müemlékvédelem. II. 1959-1960. Bp., 1964. 117-118.
A koroknyai töredékek fényképeit dr. Magyar Kálmán muzeologus szivességének köszönöm. A koroknyai gyámkő a Fortuna utca 18. számu házból előkerült gyámkő tipusával függ össze.
A sárospataki pilaszterfej fényképéért pedig a sárospataki Rákóczi Muzeum igazgatóságának tartozom hálás köszönettel.

(66) Az ónodi váruradalom számadásai: Orsz. Levéltár. Dl. 26156, 26157, 26169, 26173, 26183, 26215, 26216. - (BALOGH 1973. 213. Perényi Imre nádor ónodi épitkezéseire vonatkozó adatokat az elhunyt kiváló történész, Horváth Tibor Antal kutatta fel. Átengedésükért és sokszoros segitségéért illesse emlékét hálás köszönetem.

(67) MYSKOVSZKY V. : Bártfa középkori müemlékei. II. Bp., 1880. 73. - Monumenta Hung. Archaeologica. IV. köt. II. rész. BALOGH 1966. 127. 2. jegyzet. BALOGH 1967. p. 212. BALOGH 1970. S. 31.

(68) ENTZ G.: Kőtár – Móra Ferenc Muzeum Szeged, s. a. (1965?) 30.

(69) REIZNER J.: Szeged története. IV. Szeged, 1900. 97–126. BALOGH 1939. 549.

(70) BALOGH 1966. 117.

(71) BALOGH 1943. 256.

(72) BALOGH 1943. 266. BALOGH 1973. 212. – E párkánytöredéket e sorok írója 1969-ben találta a gyerőmonostori ref. templom egykori sekrestyéjében.

(73) BALOGH 1973. 193–213.

Zusammenfassung

STEINMETZWERKSTÄTTEN DER SPÄTRENAISSANCE I.
DIE PRÄLIMINARIEN

Der erste Beitrag dieser Studienfolge ist ein kurzer Überblick über die Steinmetzwerkstätten der Frührenaissance (ungefähr 1460–1541). Unter ihnen die erste und bedeutendste ist die in der königlichen Rezidenzstadt Buda durch die Initiative und wirkungsvolle Unterstützung des Herrschers Matthias Corvinus organisierte königliche Werkstatt; sie war der Hauptfaktor für die Einwurzelung und Verbreitung der neuen italienischen Formen. Ihr Einfluss erscheint in zwei Richtungen: einesteils in dem Ausschwirren der königlichen Steimetzen an verschiedene Orte und in ihrer Tatigkeit dort (in: Vác, Vázsony, Gyalu (Gilau) ua.), anderenteils in der Versendung in Buda geschaffener Bildwerke, wie: Wappensteine nach Ecsed, Nyirbátor und Gyurgyevác sowie Grabsteine: nach Szepeshely (Spisska Kapitula), Terebes (Trebisov) und anderen entfernten Orten.

Gegen Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts wirkten in Esztergom bedeutende Wekstätten. Zur Zeit des Erzbischofs Ippolito d'Este (1487-1497) war die eine an seinem Hof, sowie auf seinen weiteren Besitzungen tätig; gleichzeitig bestand daneben eine vor allem Grabsteine meisselnde Wekstatt (um 1490–1510 nachweisbar). Später, als Erzbischof Thomas Bakócz seine Grabkapelle erbaute (1506–1507), entstand dort noch eine bedeutendere Werkstatt: sie schuf die prachtvollen Baugliedder und Ornamente der Kapelle im reinsten Stil der florentinischen Renaissance.

An den anderen Bischofssitzen, in Eger, Pécs, Veszprém und Várad (Oradea, Grosswardein) entwickelte sich eine ähnlich lebhafte Bautatigkeit. Zahlreiche Renaissancefragmente zeugen von den Leistungen der Steinmetzen. In Gyulafehérvár (Alba Julia, Karlsburg-Weissenburg) entstand widerum bei Errichtung der Kapelle des Joannes de Lazo eine unter lombardischem Einfluss stehende, dabei starke lokale Züge aufweisende Werkstatt.

Im Zentrum Esztergom entfaltete sich auch das Schaffen zweier bedeutender Florentiner, dies führte hier zur Entstehung zweier individuell an die leitende Persönlichkeit gebundener Werkstätten. Der eine Meister war "Italus in Pesth": er schuf die beiden monumentalen Wandtabernakel (Pastophorien) in der Innerstädtischen Pfarrkirche in Pest, ferner einen Seitenaltar und den Grabstein des Bischofs Nicolaus. Der andere, auch mit Namen bekannte Meister war Joannes Fiorentinus, seine Tätigkeit in der Esztergomer Werkstatt wirkte sich in weitem Umkreise in Osteuropa aus, er schuf in Esztergom Portal, Taufbecken und Wandtabernakel, die er dem Auftrag-

geber nach Menyő (Mineu,-Transsylvanien, ehem. Komitat Szilágy) übersandte, ausserdem schuf er zahlreiche, bei ihm bestellte Grabsteine für die verschiedensten, weitentfernten Orte, bisnach Westpolen (Gniezno, Gnesen).

Auch die in höfischen Adelskreisen entfaltete lebhafte Bautatigkeit führte vielerorts zur Entstehung kleinerer oder grösserer neuen Werkstatten. Laut Zeugnis der Funde haben solche in Vázsony, Sárospatak, Nyirbátor, Csővár, Simontornya, Koroknya, Gyula und in Márévár bestanden.

An den Adelssitzen mächtiger Magnaten entstanden auch dauernde und nicht nur auf örtliche Tätigkeit beschrankte Zentren, ein derartiges war die Werkstatt, die auf den in verschiedenen Landesteilen liegenden Besitzungen des Palatins Imre Perényi die Bauten ausführte (Siklós, Onod).

Mit Beginn des 16. Jahrhunderts wandten sich auch die Städte der neuen Stilströmung zu. Als erste tat dies gerade eine der nördlichsten, die Stadt Bártfa (Bardejov, Bartfeld). Hier wünschte der Rat, Meister Alexius sollte das Rathaus mit "italienischen Fenstern" (fenestras ytalicales) zieren. Auch in anderen Städten zeigte sich Neigung zur Übernahme der neuen Stillformen, so so in Kisszeben (Sabinov), Késmárk (Kezmarok), Eperjes (Presov), Lőcse (Levoca), Pozsony (Bratislava, Pressburg), Selmecbánya (Banska Stiavnica), Székesfehérvár (Stuhlweissenburg) und Kolozsvár (Cluj, Klausenburg), dies muss zur Entstehung kleinerer örtlicher Werkstätten geführt haben. Ein anschauliches Beispiel für diese Entwicklung ist die Stadt Szeged, in der eine Reihe von Renaissance-Fragmenten ans Licht kamen, Reste von damaligen Bürgerhausern und zweifellos Arbeiten dortiger, örtlicher Steinmerzen, von denen einige mit Namen bekannt sind.

Dieser kurze Überblick will nur die verschiedenartigen bedeutenderen Werkstätten rasch beleuchten - soweit dies jetzt mit Hilfe der verstreut gefundenen Fragmente und der sparlichen Schriftquellenangaben möglich ist. Gewinnt man doch schon aus dem, was uns heut bekannt ist, ein reichlich farbiges Bild von der weitverbreiteten Tätigkeit dieser Werkstätten, ja schon zeichnen sich ihre Haupttypen klar ab! Es sind die folgenden:

Königliche und kirchliche Werkstätten, ferner zeitlich mehr oder weniger begrenzte Zentren der Adelsbautätigkeit, endlich selten auch auf grösseren Besitzkomplexen wirkende Werkstätten, wie die des Palatins Perényi. Alle diese hingen völlig von der Initiative, den Planungen und der Unterstützung des Bauherrn ab. Daneben gab es auch unabhängere Formationen, die an die Person eines bestimmten Meisters gebunden waren, schliesslich - als letzte Phase - die städtischen Werkstätten. Gerade diese gelangten in der weiteren Entwicklung, in der Zeit der Hoch- und der Spätrenaissance, zur besonderer Bedeutung.

Ziel dieser Studienfolge ist gerade das Bekanntmachen dieser späten Steinmetzwerkstätten, bzw. die Rekonstruktion ihrer ehemaligenTätigkeit. Diese Werkstätten lassen sich - gemass der Zerreissung des historischen Ungarn in drei Teile - in der Gruppen aufteilen: die transsylvanische, die des Oberlandes und Transdanubiens.

Unsere Folge befasst sich zuerst mit den Werkstätten in Transsylvanien, unter diesen zuerst mit dem Zentrum in Kolozsvár (Cluj), denn es war dort das bedeutendste. Hinzu kommt, dass gerade die dortigen Werkstätten aufgrund der relativ reichen Quellen und Fragmente am detailliersten rekonstruierbar sind. Zudem ermöglicht die Kenntnis seiner Werkstättbrauche und Leistungen auch eine klarere Beurteilung der Tätigkeit der übrigen Zentren.

Tóth Melinda

A KOSZTOLÁNYI TEMPLOM FALKÉPEI

IKONOGRÁFIAI ÉS DATÁLÁSI KÉRDÉSEK

Az a falképciklus, amely a Nyitra megyei Kosztolányban (Kostol'any pod Tribecom, Csehszlovákia) fennmaradt, a gömöri, süvetei freskók mellett az Árpád-kori Magyarország legterjedelmesebb jelenetsora. A festményekre 1960-ban akadtak rá a kis templom többszörös vakolatrétege alatt, s azóta mind a mai napig vitatott és bizonytalan a müvészettörténeti helyük (1).

A templom kifestésének helyes értékelését számos körülmény neheziti. A falkép eleve igen rossz állapotban került napvilágra. Stiláris elemzéshez elengedhetetlenül szükséges, al secco-technikával készült felső rétegei apró részletek kivételével veszendőbe mentek, és számos helyen csak a vöröses előrajzzal köritett szinfoltok maradtak fenn, igen sok helyen a freskó teljesen elhalványult, sőt vakolata is elpusztult. A falfestmények alapos helyszini vizsgálata ugyanakkor arra a sajnálatos eredményre is vezet, hogy a rossz állapotu freskók esetében mindig is kritikus helyreállitás nem a kellő körültekintéssel történt. A vastagabb vonalak helyenként igen durva utánhuzásával vagy kiegészitésével, sokszor tulhajtott geometrizálással a restaurálás a münek olyan stilizált és rusztikus jelleget kölcsönzött, amely néhány fennmaradt részlet tanusága szerint aligha lehetett eredetileg sajátja. Ma a kosztolányi falkép archaikus szinvilágával (2), a korhatározó részletformák teljes hiányával (3), s néhány ikonográfiai részletével nehéz feladat elé állitja azt, aki kvalitásait, stiluskapcsolatait, korát kivánja vizsgálni.

A kifestés idejére vonatkozólag a csehszlovák kutatók maguk sincsenek azonos álláspontun. Abban azonban egy kivétellel egyetértenek, hogy a falképciklus a korai románkor alkotása és az eredeti épülettel azonos koru lehet (4). Ezt a megállapitásukat a falkép archaikus megjelenésén kivül nagyrészt épitészettörténeti megfontolásokra alapozzák.

A kosztolányi templom két periódusban keletkezett. Ezek közül csupán a nyugati, karzatos bővités kora látszik bizonyosnak és történetileg is igazolhatónak (XIII. század közepe) (5). A korábbi, szögletes szentélyből és egyetlen hajóból álló mag kora - analógiák hiján - még vitás, de mint a község névadója már fennállhatott azonban 1113-ban, mikor is a Zobor-hegyi bencés apátság birtokai között szerepel (6). A templom régészeti vizsgálata kimutatta, hogy a korai részt diszitő freskóciklus (7) vakolata ennek az első templomnak legkorábbi fennmaradt vakolatrétege, mely a mélyebben fekvő első padlószinthez kapcsolódik (8). Ezek a megfigyelések önmagukban még nem bizonyitják azonban, hogy a freskó a templom legkorábbi részével volna egykoru (9). Mindössze azt a következtetést vonhatjuk le belőlük, hogy a templom magját valamikor a bővitést megelőző időben festették ki.

Ennek a régészeti természetü ténynek a fontossága igazolva látszik akkor, ha figyelmünket a falkép vizsgálatára összpontositjuk (1-3. kép). A freskó rossz állapota miatt ez nem egyszerü feladat. Különösen a mü kvalitásait latolgatva találjuk szemben magunkat ellentmondásos részletekkel. A nyujtott alakok hosszu, egyenes orra,

1. Krisztus születése. Falkép-részlet. Kosztolány (Kostol'any pod Tribecom). XII. sz. vége – XIII. sz. 1. harmada

2. A háromkirályok vándorlása. Falkép-részlet. Kosztolány (Kostol'any pod Tribecom). XII. sz. vége – XIII. sz. 1. harmada

a nagy és mereven tartott kezek, az alakok kissé bábszerü mozgása különös ellentétben áll egy-egy szebb, vagy gondosabban kidolgozott részlettel, mint például a Kiüzetés alakjainak lába, az Annunciáció szolgálójának arca (3. kép) (10), vagy a Krisztus születése jelenet két jó mozgásu bábája (1. kép). Ha nem is tagadhatunk meg a falképtől bizonyos provinciális izt, a kimondottan gyenge megoldásokat nagyrészt a restaurálás rovására irva, a szép részletek alapján joggal azt tarthatjuk, hogy a mü mindenesetre jobb szinvonalu alkotás lehetett, mint amilyennek ma látszik.

Bármilyen kevés támpontot is ad ma a falfestmény keletkezése idejének meghatározásához, egy dolog világosnak látszik, s ez az, hogy a mü nem lehet olyan korai, mint amilyennek a kutatás tartja. Az állás, a mozgás biztonsága, melyet egy-egy alaknál észlelhetünk(11), a drapériák nagyvonalu belső rajzának csekély maradványai(12) a XII. század közepének klasszikus románkori müvészetét idézik, az alakok hangsulyozottan hosszukás fejformája pedig már a század második felének bizantinizáló tanulságait hasznositja(13).Az a bizonyos merevség, mely az arcok berendezésében és némely alak felépitésében ma felismerhető, bizonyára a falkép eredeti tulajdonságai közé tartozott, benne azonban nem egy korai – XI. századi(14) – müvészet kezdetleges szárnybontogatását, hanem a késő románkori provincializálódás egyik ismérvét kell felismernünk. Ez a körülmény, valamint románkori falfestészetünk ismert konzervativizmusa (15) egyuttal arra is figyelmeztet, hogy a falkép keletkezését még a századfordulót követően, a XIII. század első harmadában is elképzelhetőnek kell tartanunk (16).

Mindaz, amit a fentiekben a kosztolányi falfestmény stilusáról elmondottunk, a falkép állapota miatt inkább csak lehetőségnek tekinthető, mintsem valószinüségnek, még kevésbé fogható fel bizonyosságnak. A mü stiláris rekonstrukciójához tul kevés tényezőt ismerünk, s azokat is csak homályosan, összehasonlitó stilusvizsgálatához pedig olyan analógiákra volna szükség, amelyek a pusztulásnak ugyanebben a stádiumában maradtak ránk. A mü izoláltan áll, vizsgálatában stiluskritikai uton nem juthatunk tovább. Mint számos középkori falkép esetében, ugy itt is fennáll azonban az ikonográfiai analizis lehetősége, s épp ez a sokjelenetes kosztolányi falképpel kapcsolatban bizonyos eredményekkel kecsegtet.

Tekintsük át a kosztolányi falfestmény ábrázolásait s azoknak a templomban való helyét. A dongaboltozatos szentély oltár fölötti lunettájának ábrázolása elpusztult. Tárgyát még találgatni is nehéz, minthogy az északi szentélyfalon, a donga inditásánál két angyal valószinüleg Krisztus mellképét tartalmazó medaillont emelt(17).A szentélyből más képet, amely ugyane kifestéshez tartozott volna, nem ismerünk(18).A korai templomhajó északi és déli falán két-két sorban jelenetciklusokat festettek meg, ezeket alul medaillonba foglalt büsztök sora keretelte(19). A hajó szentély felőli fala is ki volt festve. Dél felőli részén kezdődött a Bünbeesés történetének képsora, mely a szomszédos déli hajófalon folytatódott. A ciklus alighanem csak három jelenetet foglalt magába(20).Az északi fal magasán levő jelenetek szintén ótestamentumi ciklust alkothattak, ez azonban teljesen elenyészett. A két fal alsó képsora Krisztus születéstörténetét ábrázolta négy-négy jelenetben. Az elbeszélés a déli falon egy ismeretlen tárgyu, ám valószinüleg a ciklushoz tartozó jelenettel kezdődött (3. kép, balra)(21) s ezt az Annunciáció, a Vizitáció és Krisztus születése (1. kép) követte. Az északi falon az első két kép a Háromkirályok vándorlását (2. kép) s az imádási jelenetet mutatta. Ezt követte a Menekülés

3. Ismeretlen tárgyu (mariológiai?) jelenet és Annunciáció. Falkép-részlet. Kosztolány (Kostol'any pod Tribecom). XII. sz. vége – XIII. sz. 1. harmada

Egyiptomba (22), s a sorozat egy nagyrészt elpusztult jelenettel (Bemutatás a templomban, esetleg a Betlehemi gyermekgyilkosság) (23) zárult.

A jelenetek közül négy: az Annunciáció, a Vizitáció s a két Háromkirályok-jelenet olyan részleteket tartalmaz, melyek a klasszikus románkori Krisztus születése-ciklusoktól idegenek. A három király archaikus ikonográfiájára a korábbi irodalom is felhivta a figyelmet(24).

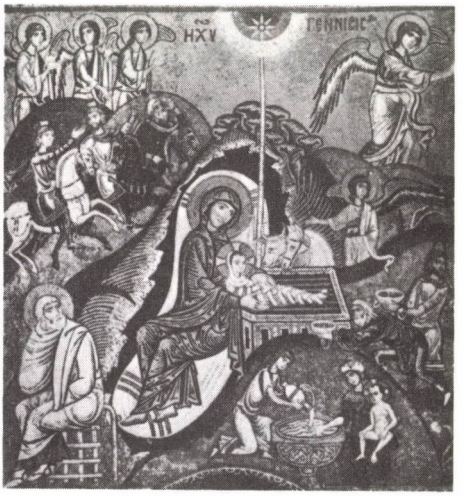
A háromkirályok két jelente a freskónak éppen legdurvábban restaurált és kiegészitett részei, a festői intenció azonban igy is jól felismerhető (2. kép). A napkeleti királyok különös fantázia-ruhát viselnek. Csucsos süvegük, köpenyük alatt deréktól három hegyes végü redőben lelógó ruházatuk van, s lábukra harisnyaszerü nadrág tapad. Az első jelenetben felfelé forditott fejjel s lendületesen felmutató karral figyelik a betlehemi csillagot, a másodikon pedig egyforma tartásban, előrenyujtott ajándékokkal vonulnak fel a kompozició jobboldalán, profilban trónoló Mária és gyermeke elé. Az öltözet és mindkét kompozició valóban archaikus, amennyiben a legkorábbi ókeresztény ábrázolásokra mennek vissza(25).Az őstipust minden bizonnyal a betlehemi Krisztus születése-templom Nagy Konstantin-féle mozaikja alkotta, amely a Nativitas-t és Epiphania-t egyesitő teofánia-kép volt: balról a frigiai sapkás háromkirályok, jobbról három pásztor számára nyilatkozott meg az emberré válás isteni csodája: a Mária ölében ülő gyermek (4. kép) (26). Ez a jelenet még az ókeresztény időkben kettéválik. A Madonna profilban fogadja az ugyancsak frigiai sapkás királyok hódolatát, akik a barbárok perzsa viseletében jelennek meg (27): szük nadrágjukat és három nagy redőben lehulló rövid tunikaszerü

ruhájukat kissé félreértve a kosztolányi freskó idézi. A betlehemi mozaik másik fele, mely az angyaloktól üdvözölt pásztorokkal a karácsonyi eseményt volt hivatva érzékeltetni az eredeti kompozición belül, ugyancsak önállósult, azonban jelentős tartalmi változtatással. A pásztorokat a barbár viselethez némileg hasonló öltözékük (rövid, begyűrt tunika, szűk nadrág, néha csucsos sapka vagy kámzsa a köpenyen) a királyokkal könnyen összetéveszthetővé tette. Ez is hozzájárult ahhoz, hogy a csillag felé gesztikuláló pásztorok mint a Királyok imádása-jelenet előzménye: a Háromkirályok vándorlása, másként a Csillag megjelenésének, vizsgálásának jelenete menjenek át az ókeresztény és későbbi ikonográfiába(28).A valószínűleg palesztin-szir eredetű, eleinte összefüggő két jelenetnek ez az őstörténete azért érdemel külön figyelmet dolgozatunk tárgya szempontjából, mert a két kép a későbbiekben is szoros összefüggésben maradt, s meglehetősen izoláltan állt a háromkirályok bizánci és koraközépkori európai ábrázolásai között. A Krisztus születésciklus bizánci szerkesztésében a királyok hódolata a komplex Nativitas-jelenet egy részletévé olvadt be, rajta a három napkeleti fejedelem ismét antikos viseletben és kis, kockaszerű fejrevalóval jelent meg (5.kép)(29).Néha lóháton érkeztek, és ha -főleg miniaturákban - a vándorlás jelenete külön megfogalmazást nyert, ez mindig lovas-alakokat mutatott(30).Az európai koraközépkor és korai románkor művészete fenntartotta az Epifánia önálló kompozicióban való ábrázolását, kisebb, de jelentős variációkkal tehát ugyanazt a kompoziciót, amelyet itt vizsgálunk. A három fejedelem azonban, valószínűleg bizánci hatásra, itt is levetkőzte keleti öltözékét, sőt utóbb, a X. század második felétől a bizánciás fejdiszt koronára cserélte fel(31).S bár a háromkirályok története további jelenetekkel bővülve valóságos ciklust alkotott a Krisztus születéstörténete-cikluson belül(32),a vándorlás jelenete itt is elmaradt. A korai középkor és klasszikus románkor standard képsorában az ókeresztény (kosztolányi) két jelenet nem kapott helyet.

A két ábrázolás itt-ott felbukkant mégis, talán helyi tradiciókra támaszkodva s hasonlóan archaikus részleteket mutató jelenetek kiséretében, és mint buvópatak a fontosabb képszerkesztés fő árama alatt megérte a középkort. A X-XII. századból falfestészeti emlékei is maradtak (Róma, S. Urbano alla Caffarella(6.kép)(33), Lambach (7.kép)(34),Saint-Pierre-les- Églises(35). Ezeken a háromkirályok frigiai sapkája csucsos süveggé vált, jellegzetes ruházatukat is csak jól-rosszul utánozták, egészében azonban jól felismerhető az archaikus előképhez való igazodás. A római S. Urbano templomban a csillagnéző királyok kissé összeboruló tartása mintha még az eredeti ábrázolási hely: a félkupola görbületét idézné(36).Az ábrázolás apszidális eredete még kevésbé tagadható le Lambachban. A falkép igen erős felsőitáliai kapcsolatait figyelembe véve, elképzelhetőnek látszik, hogy mintaképét valamely késoantik helyi hagyományokra visszatekintő lombardiai háromkirályokapsziskép szolgáltatta(37).

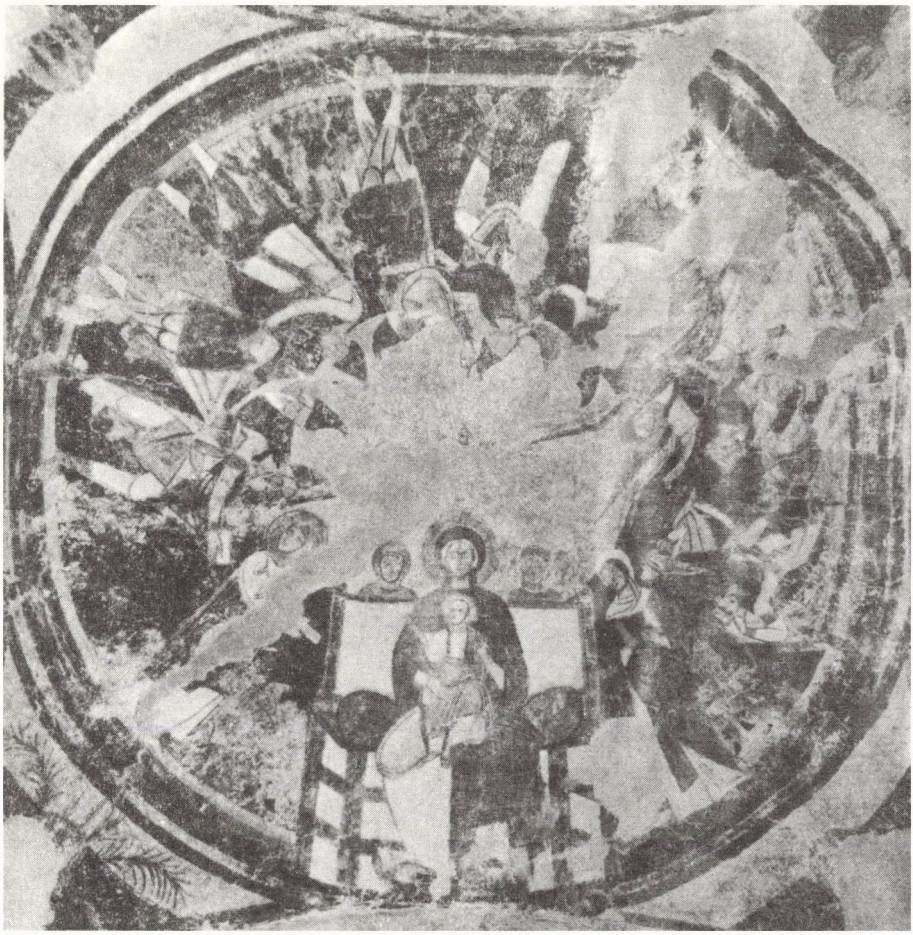
Mielőtt fontolóra vennénk, kapcsolatban állhatott-e evvel a kora keresztény mintákból szervesen kinövő fejlődéssel a kosztolányi freskó két jelenete, vegyük szemügyre a Nyitra megyei freskó két további problematikus jelenetét. Az Annunciáción (3.kép) Mária és az angyal mellett a balszélen egy harmadik alakot látunk. Mária szolgálónője ez, aki ajtóban állva, annak függönyét fellebentve szemléli a történést. A következő kép, a Vizitáció sem a két asszony négyszemközti találkozása. Két tanuja is van, elhelyezésük, tartásuk az iménti szolgálóéval azonos. Kilétük bizonytalan: lehetnek József és Zakariás, a két szent nő férjei, egyikük vagy

4. Ólomampulla Palesztinából. Monza, székesegyházi kincstár. VI. sz.



5. Krisztus születése, mozaik. Palermo, Cappella Palatina. XII. sz. közepe

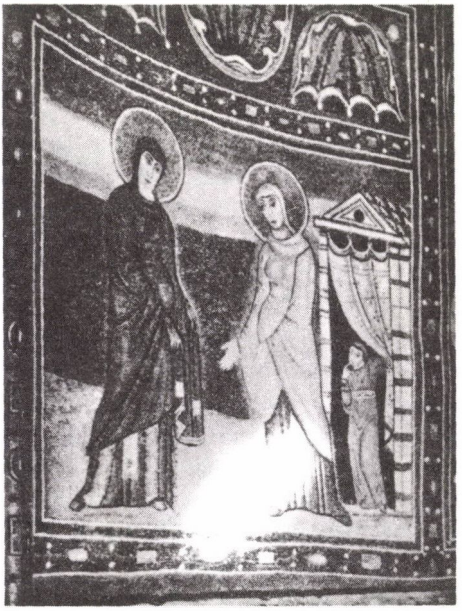
6. A háromkirályok vándorlása. Falkép-részlet. Sant'Urbano alla Caffarella. X. sz.?



7. A háromkirályok vándorlása, A gyermek imádása, a királyok álma. Lambach, bencés apátsági templom. Falkép a nyugati karzat középső kupolájában. 1089 előtt

mindkettő szolgálónő is lehet. Megjelenésük apokrif szövegre vezethető vissza(38). Szerepük szerint a kinyilatkoztatásnak, Krisztus emberré válása csodájának tanui ezek a másodrendű alakok, rendeltetésük ugyanaz tehát, mint a háromkirályoké és a pásztoroké a betlehemi mozaikon s korábbi emlékeken. Az Annunciációnak és a Vizitációnak ez a bővitett formája szintén a korakereszténység idejére és valószinüleg ugyanarra a körre vezethető vissza, mint a kosztolányi tipusu háromkirályok (8. kép)(39).Együttes koraközépkori felbukkanásuk kevésbé népszerü, archaizáló ciklusokban nem lehet véletlen (9. kép)(40),igy kosztolányi előfordulásukat is sokatmondónak kell tekintenünk.

Az eddigiek alapján Nyitra megyei sorozatunkat akár kora középkori, vagy legalábbis kora románkori ciklusnak is felfoghatnánk, ami a róla szóló irodalom megállapitásaival is egybehangzanék. Ellene mond azonban ennek Krisztus születésének je-



8. Vizitáció. Mozaikrészlet. Parenzo (Porec), székesegyház. VI. sz.

lenete (1. kép). A kosztolányi viszonylatban meglepően sokrétü kompozició amorf keretben középen az ovális ágyon fekvő Máriát, fönt a bepólyált csecsemőt s egy angyalt, lent pedig a gyermek fürdetését és Józsefet mutatja. A legtipikusabb bizánci szerkesztésü Nativitas-képez(41) abbóla fajtából, amely nem szokott megtürni archaikus háromkirályok-képeket maga mellett, s amely Európa monumentális müvészetébe csak meglehetősen későn, a XII. századi nagy bizánci hullámok idején kerül bele, az Alpoktól északra pedig csupán a század vége felé válik általánosabbá(42).Kosztolányi megjelenése tehát óvatosságra int bennünket a régies elemekben bővelkedő ciklus tul korai datálását illetőleg. Számolva avval, hogy a kosztolányi freskó a külföldi ikonográfiai forrásokból alighanem hazai falkép, ill. falképek közvetitésével meritett, keletkezésének alsó határát a XII. század vége felé huzhatjuk meg.

Falképünkről korábban azt mondottuk: állapota olyan, hogy csupán néhány évtizedes határok között áll módunkban korát meghatározni. Ha a müvet a XII. század vége és a XIII. század első harmada között helyezhetjük el, ez ikonográfiai vonatkozásban ujabb összehasonlitó anyag, s vele együtt egy igen fontos, uj szempont bevonásának szükségességét jelenti.

Velencének, mint a bizánci hatások továbbitójának jelentős szerepe Közép- és Kelet-Európa románkori müvészetében nem szorul bizonyitásra. A Bizánccal élénk kapcsolatban álló lagunaváros ábrázoló müvészetében a XIII. század elejétől kezdve érdekes folyamat indult meg, mely előbb csak a témaválasztást s az ikonográfiát, később azonban a müvek stilusát is érintette s végső soron a Palaeolog-stilusba torkollott(43).Bennünket ennek a folyamatnak csupán az eleje, éspedig az a sajátos témaválasztás érdekel, mely a klasszikussá vált románkori és középbizánci kompo-

ziciókkal szemben gyakran archaikus, IV–VI. századi képszerkesztéseknek adott elsőbbséget. A San Marco előcsarnoka Genezis-kupolájának sok évtizede ismert példája(44) mellett ugyane templomnak egy más mozaiksorozatára: az északi keresztkar mariológiai ciklusára is hivatkozhatunk(45).Ez a nem tul kvalitásos, nagyrészt apokrif jelenetekből álló(46) képsor 1200 után keletkezett. Vizitáció-jelenetén viszontlátjuk a megfelelő kosztolányi jelenet jobboldali mellékalakját: a két figura elhelyezése, ruhájának szine s annak részletei szinte azonosak (10. kép).

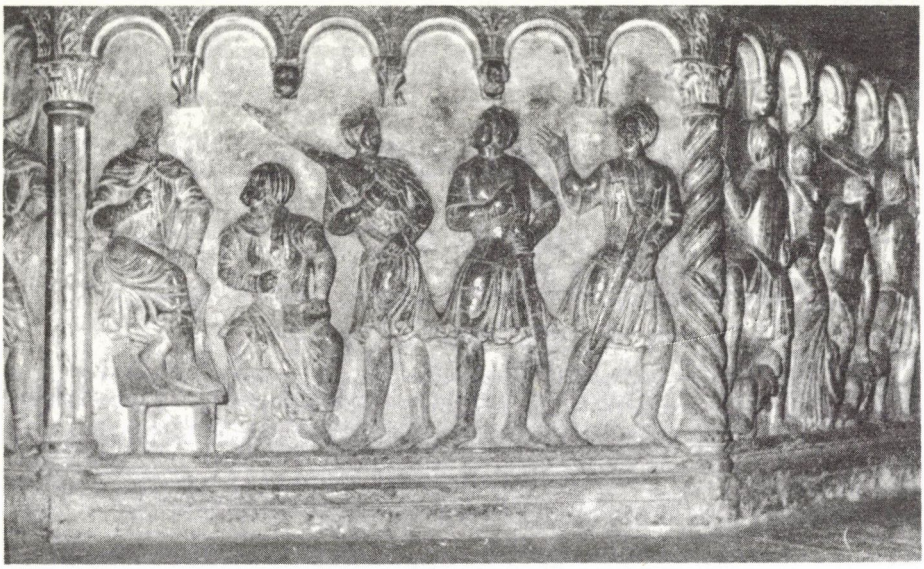
Az emlitett ikonográfiai sajátosságok pregnánsabban jelentkeznek a szobrászati anyagban. A velencei hatásokat felszivó Veronában, a San Giovanni in Fonte templomnak a század elején faragott keresztelőkutján(47) halmozódnak a kosztolányi falképpel közös ikonográfiai részletek. Az Annunciáció egy-egy függönyt félrehajtva figyelő, ill. a függöny előtt álló és kezével intő nőalak jelenlétében történik(48). A hegyessapkás királyok ugyan antikos tunikában jelennek meg, Mária és Heródes előtti jelenetükön azonban félreismerhetetlenül a vándorlási jelenet mozgásmotivumait ismétlik (11. kép). Ezekhez az archaikus részletekhez Kosztolányhoz hasonlóan Veronában is a Krisztus születésének bizánci kompoziciója járul, a hangsulyos fürdetési jelenetnek falképünkkel rokon megfogalmazásával. A trevisoi dómnak a veronai kuttal egyidős bronzkapuján, a kapu kis mezőihez mérten redukált formában a kosztolányi tipusu háromkirályok-jeleneteket látjuk(49),a napkeleti bölcsek ruházata a két müvön részletekbe menően megegyezik. Később, a század közepének Velencéjében, a San Marco cibóriumának oszlopain a késóantik kompozició és részleteinek utánzása olyan fokot ért el, hogy a mü a datálás tekintetében a kutatást is alaposan megtévesztette(50).

A kosztolányi falképek keletkezésének alternativája a fentiek alapján tehát a következő: a mü vagy a XII. század végén készült egy ritka, régies, Európában akkor kevéssé népszerü ikonográfia követésével, vagy már a XIII. század első évtizedei tudatosan archaizáló müvészetének alkotása(51).Arra, hogy e két lehetőség között művészettörténeti érvek alapján választhassunk, a freskó mai állapota nem nyujt módot. Egy-egy stilárisan kissé jobban értékelhető részletforma, a háttér csikozása és a háromkirályok-képeknek egy-egy, az adott képtipuson belül is igen archaikus részlete részlete (52) a korai időpont mellett látszik szólni, nem tudhatjuk azonban, hogy az emlitett stiláris részletek nem egy meglehetősen konzervativ felfogás jegyében keletkeztek-e. E tekintetben nem szabad szem elől tévesztenünk a kis kosztolányi templom fekvését, méreteit, birtoklátásának módját – e tényezők közül egy sem olyan, amely elsőrendü kvalitásu, közvetlen friss külföldi hatásokat viselő falképdisz létrejöttét igazolhatná.

Kosztolány Árpád-kori történetében két birtokosról: a zoborhegyi apátságról és a Hontpázmány nemzetségről tudunk. A terület a zoborhegyi bencések eredeti fekvőségei közé tartozhatott. 1113-ban okleveles adatunk van birtoklásukra(53),nincs azonban tudomásunk arról, hogy meddig volt tulajdonukban Kosztolány, meddig voltak tehát templomának kegyurai. Az 1253-as évben, mikor is Hontpázmány nembeli András mester a közeli Gimes (Jelenec) vára egészének tulajdonába jut, egy oklevél arról beszél, hogy Kosztolányt ez a főur már korábban megszerezte(54). A vétel időpontját tehát nem ismerjük. Történhetett ez jóval korábban is (legkorábban a század harmincas éveiben(55). Elképzelhető azonban az is, hogy az 1253-as oklevélben emlitett vétel recens esemény, ezesetben a század közepére keltezhető nyugati karzatos templombővités a tulajdonváltozással függhet össze.

9. Annunciáció. Falképrészlet. Sant'Urbano alla Caffarella. X. sz.?

10. Vizitáció. Velence, San Marco.
Az északi keresztkar mozaiksorozatának részlete. 1200 után.



11. A három király Heródes előtt. Verona, S. Giovanni in Fonte, a keresztelőkut egyik dombormüve. XIII. sz. eleje

A falképek által nyujtott kronológiai alternativa tehát nem is két, hanem három történeti lehtőséghez vezet falképünk keltezésével kapcsolatban. Ezek: 1./ A freskó a zoborhegyi apátság kegyurasága alatt keletkezett a XII. század végén, 2./ ugyane kegyuraság alatt festették a XIII. század első harmadában, 3./ az uj kegyur, Hontpázmány András megbizásából készült a század harmincas éveiben.

A három lehetőség közül ez az utóbbi kevésbé valószinünek tünik. Nehezen hihető ugyanis, hogy András mester a kegyurasága alá került kis templomot tizenöthusz év leforgása alatt két izben kifestette (56), sőt, hogy a szentély második diszitésével a saját korábbi megbizásában készült freskókat elfedte volna. Ezenkivül közremüködésének feltételezésével a dolgozatunk tárgyát képező falfestményeket már valóban kissé késői időra datálnánk. Azt kell gondolnunk tehát, hogy András mester a már kifestett kis templomot szerezte meg a zoborhegyiektől, s donátorsága csupán a szentély keleti falának votiv gyertyákkal felsorakozó alakjaival kapcsolatos.

A zoborhegyi apátság románkori épületeiről sajnos jóformán semmit sem tudunk(57).Templomának freskódisze bizonyára értékes támpontokat nyujthatna kosztolányi falképünk megitéléséhez, stilusának eredetéhez. Bármilyen régi időre tekint is azonban vissza az apátság alapitása(58),abban semmiképpen sem reménykedhetünk, hogy a kosztolányi templom archaikus freskói az apátsági templom karoling kifestésének emlékét őrzik(59).Teljesen függetlenül azonban Nyitra és Zobor korai, regensburgi kapcsolataitól(60),a középkori Magyarország más centrumaihoz hasonlóan (61) a XII-XIII. századi zoborhegyi és kosztolányi falfestészet is merithetett délnémet forrásokból. Mint lehetőség, ez az igazodás mindkét datálási variáns esetén, és mint itáliai (velencei) impulzusok közvetitőjeként is szóbajöhet(62).

JEGYZETEK

(1) A kosztolányi falképek irodalma: DVORAKOVA, V. – KRÁSA, J.: Zpráva o pruzkumu slovenskych stredovekych nástennych maleb konaném v zári 1960. Umeni, (1961) 199–201. DVORAKOVÁ, V.: Talienske vyvinové prudy stredovekej mal' by na Slovensku. Zo starsych vytvarnych dejin Slovenska. Bratislava, 1965. 227. JANKOVIC, V.: Kostol' any pod Tribecom. Monumentorum Tutela, II. (1966) 5. FODOR, P.: Nástenné mal' by v Kostol' anoch pod Tribecom z hl' adiska techniky mal' by. Uo. 97–114. KRÁSA, J.: Nástenné malby v kostele sv. Jiri v Kostol' anoch pod Tribecom. Uo. 115–127. JANKOVIC, V. – SASKY, L.: Kostol' any pod Tribecom. Vlastivedny Casopis, (1966) 68. HABOVSTIAK, A.: Kirche mit Fresken in Kostol' any pod Tribecom. VIIe Congres International des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques, Tchécoslovaquie, 1966. Excursion en Slovaquie. Nitra, 1966. 4. 6. 10. 14. 16. BAKOS, J.: Poznámky o románskej nástennej mal' be na Slovensku. Remarques sur la peinture murale romane en Slovaquie. Sbornik Praci Filosofické Faculty Brnenské University, XVII. (1968) 14., 18. 19. Supis pamiatok na Slovensku, II. Bratislava, 1968. 77. KOVACOVICOVÁ – PUSKÁROVÁ, B.: Die romanische Kunst in der Slovakei. Studia Historia Slovaca VI. (1969) 160., 161. TOTH M.: Árpádkori falfestészet (Sajtó alatt.) – A falképeket 1965-ben tárták fel. Restaurálták: M. Staud, P. Fodor, J. Janik.

(2) A falkép szinei: háromféle okker (sárga, vörös, barna), fekete (ez talán nagyrészt a sötét okker elszineződése), fehér, világoskék, (ilyen volt a csikokra osztott háttér felső része, amely a festékréteg lekopása után ma meszelt fehér. Krisztus születése jelenetén, Mária drapériáján a kék is látszik még, s valószinüleg eredetileg is több helyen alkothatta a ruhák szinét.)

(3) Az a néhány tenyérnyi drapériarészlet, ahol a ruharedőkből a belső rajzot és az árnyalást mutató al secco – részletek fennmaradtak (l. a 12. jegyzetet), a datáláshoz csak igen bizonytalan segitséget nyujthat. A falkép keretelése eredetileg is sima lehetett, ornamentikának csak egyetlen helyen találjuk apró nyomát: a fekvő Mária lábánál (1. kép. Ld. a 13. jegyzetet).

(4) A falkép datálásai: Habovstiak: legkésőbb a XI. sz. közepe, Krása: XI. sz., legkésőbb annak 2. fele, Bakos: 1100 körül, Supis: korarománkori. A későbbi datálás egyetlen hive Dvoraková (DVORAKOVÁ-KRÁSA: i. m. 201.: XIII. sz. 1. fele. DVORAKOVÁ: i. m. 227.: a falképet a XII.sz. vége – XIII. sz. közepe között keletkezett müvek között sorolja fel.)

(5) A templom épitéstörténetéről: Habovstiak: i. m., SASKY: i. m. KOVACOVICOVÁ-PUSKÁROVÁ: i. h. A templom bővitése Hontpázmány nembeli András mester idejére eshet (ld. dolgozatunk befejező részét.)

(6) Az 1113-as oklevelet ld. SÖRÖS P.: Az elenyészett benczés apátságok. A Pannonhalmi Szent-Benedek-Rend története, XII/B. Bp. 1912. 408. A korai templommag keletkezésére vonatkozólag l. az előző jegyzetben idézett irodalmat.

(7) A dolgozatunk tárgyául választott freskócikluson kivül a kosztolányi templomban más koru falfestmények is vannak. A szentélyben a keleti falon és az északi és déli fal csatlakozó részein töredékesen látszó falkép (gyertyát vivő alakok: FODOR: i. m. 6. kép) valószinüleg még a románkor végéről, a templom bővités idejéből valók: v. ö. dolgozatunk befejező részét). A nyugati bővitményben a karzat falán és másutt látható nyomok egyrésze talán a szentély emlitett votivképével egykoru, további részei azonban még ennél is később keletkeztek.

(8) HABOVSTIAK: i. m. 6. 12. KOVACOVICOVÁ-PUSKÁROVÁ: i. h. A templom XIII. századi bővitésekor a korai mag padlószintjét 6–10 cm-rel megemelték.

(9) Valamely templom első fennmaradt vakolatrétege nem szükségképpen az első kifestés vakolatrétege. Még kevésbé tekinthetjük az első kifestést minden további nélkül a templomépitéssel egyidejünek. Még az európai falfestészet fontosabb területein sem lehetünk bizonyosak afelől, hogy a kora román templomok épitése és diszitése feltétlenül összefüggött-e, az Árpád-kori Magyarország falfestészetében pedig ezt egyenesen kétellnünk kell (v. ö. TOTH: i. m.)

(10) FODOR: i. m. 7. kép. KRÁSA: i. m. 8. kép.

(11) Ismét a bábákat, különösen pedig a baloldalit emlitjük (1. kép). Hasonlóan biztosan és jól megformált figura lehetett József is ugyanezen a jelenten (alakja a restaurálástól kissé elváltoztatott előrajzban maradt meg). Ld. még az Annunciáció angyalalakjának állását (3. kép). A vándorló kirá-

lyok ügyefogyott lábtartása (2. kép) nem a freskó kvalitására vagy korára vet fényt, hanem arra, hogy itt egy archaikus képsémát részletekbe menően utánoztak.

(12) A szentély medaillont emelő angyalai közül a baloldalinak a drapériáján, az Annunciáció angyalának combján, a Menekülés jobboldali alakjának ruháján (3. kép).

(13) A hosszukás arc, egyenes orr, kissé száraz felfogás a XII. sz. közepe sziciliai mozaikművészetének Európaszerte ható stílusára jellemző (DEMUS, O.: Romanische Wandmalerei. München, 1968. 34.) A fekvő Mária lábánál látható apró, palmettás részlet (1. kép) sem tehető a XII. század utolsó negyedénél korábbi időre.

(14) Az irodalom XI. sz. datálását véve alapul, ez a freskó a középkori Magyarország legkorábbi ismert falképe lenne. Mivel a falfestészet középkori újjászületése még Itáliában is csak a XI. sz. utolsó harmadára tehető (DEMUS: i. m. 10. 33.), Magyarországon aligha számolhatunk ilyen korai időben falképekkel, s ráadásul olyan félreeső helyen, mint a zoborhegyi apátság kosztolányi birtokán. (A románkori falfestés magyarországi megindulásáról l. bővebben TOTH: i. m.).

(15) TOTH: i. m. Lásd például az 1230-as években az érett románkor stílusából táplálkozó jáki falképeket, a vizsolyi késő román falképeket a XIII. sz. közepén, a román stílus hosszu utóéletét a század második felében (Dejte, Süvete).

(16) A tulságosan késői datálástól ugyanakkor két stiláris jellegü megfigyelés int bennünket. Az egyik a késő román falfestészetben egyre inkább előtérbe kerülő zöld szín teljes hiánya Kosztolányban. A másik a jelenetek egyöntetüen csikokra osztott háttere (a szinek alulról felfelé: sárga, vörös, kék). A kora középkori tradiciójú kora román művészet sajátossága ez és a XIII. sz. első felében már nem, vagy csak zölddel, ill. zöld kereteléssel kombinálva, piros szín nélkül jelenik meg.

(17) FODOR: i. m. 6. kép. A medaillon ábrázolása nem látszik. Lehetséges, hogy nem büszt, hanem a bárány, vagy Isten keze volt benne, ahogy az az apszisok ivbéllet ábrázolásain gyakori volt, ezesetben a lunettában valóban a Majestas Domini kaphatott helyet.

(18) A szentély második freskódiszének maradványaira l. a 7. jegyzetet.

(19) KRÁSA: i. m. 1. 2. kép. FODOR: i. m. 5. 8. kép.

(20) A keleti fal déli részén volt és azóta elpusztult első jelenet maradványait: fákat és egy meztelen alakot csupán Fodor leirásából ismerjük (i. m. 100., 113). Két további jelenet töredékei ismertek. A déli falon a kelet felőli első két ablak között frontálisan álló alak meztelen lábai láthatók (3. kép, fönt), a következő ablakközben pedig két meztelen, jobbfelé haladó alak lába maradt fenn (FODOR: i. m. 7. kép) Az ablakok elhelyezése miatt aligha számithatunk többre, mint erre a három jelenetre, melyek közül a második és a harmadik a Bünbeesést és a Kiüzetést, az első pedig ezek előzményét (az Ur beszél Ádámmal?) mutatta. A falmező jobbszélén a jelenetek folytatásában Krása oltár részletét sejti s Ábel vagy Ábrahám áldozati jelenetére gondol (i. m. 117.) A kérdéses részlet azonban állóalak alsó részének fragmentuma. A hozzá tartozó mező olyan kicsi, hogy aligha számolhatunk ezen a helyen mással, mint valamely szent állóalakjával abban a formába, ahogy az ablakok alatti kis mezőkben szentek büsztjeit festették meg (ezekből csak a jobbszélső maradt fenn).

(21) A kompoziciót Krása és Bakos feltevésszerüen felajánlási jelenetnek határozták meg. A háttérben ábrázolt, töredékesen megmaradt épület azonban inkább fogható fel a jelenet architekturális környezetének, mint templommodellnek. A két kisebb alak közül az első kétségtelenül visz valamit a baloldalt trónoló, nagyrészt elpusztult figurának. Kérdéses azonban, hogy nem kell-e itt valami félreértett mariológiai jelenetet, a jobbról következő képsor előzményét sejtenünk, mintsem olyan önálló, világi tárgyu jelenetet, amilyenre Európaszerte alig akad példa. A téma meghatározásához l. a 46. jegyzetet.

(22) KRÁSA: i. m. 9. kép.

(23) A jelenet három alakja deréktől felfelé elpusztult, csupán a baloldali nőalak fehér fejkendőjéből maradt meg kis részlet. A három figura nyugodt tartásából talán inkább következtethetünk a Bemutatás, mint a Gyermekgyilkosság jelenetére.

(24) KRÁSA: i. m. 119.

(25) A három királyok ikonográfiájára: l. KEHRER, H.: Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig, 1909., VÉZIN, G.: L'adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif. Paris, 1950. RÉAU, L.: Iconographie de l'art chrétien, II/II. 236. skk. LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE. Herausg. von E. Kirschbaum (továbbiakban LCI), Drei Könige címszó, I. köt. 539 skk. hasáb. – A kosztolányi típusu kora keresztény ábrázolásokra ld. LCI i. címszó, I/D. és II/A, 1–2., továbbá VÉZIN: i. m. I-IV. t.

(26) A betlehemi mozaikot fenntartó VI. sz. monzai ampullán (Ihm, Chr.: Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden, 1960. 9. ábra, vö. uo. 52–53. l. és 8. ábra.

(27) A nagyszámu kismüvészeti ábrázolás helyett itt csak a ravennai S. Apollinare Nuovo közismert VI. sz. mozaikját emlitjük.

(28) A tartalmi változás különösen a 3. sz. monzai ampulla (IHM.: i. m. 9. ábra) és a vándorlási jelenetek összevetésekor nyilvánvaló. A vándorló királyok némelykor megöröklik a pásztorok botját (Arles-i muzeum IV. sz. szarkofágja: VÉZIN: i. m. VI/a t. és Kosztolányban: 2. kép). V. ö. az 52. jegyzetet.

(29) A palermoi Cappella Palatina XII. sz. közepéről való mozaikján, vö. LCI idézett címszó, II/A 3., továbbá MILLET, G.: Recheches sur l'iconographie de l'évangile, 2. kiad, Paris, 1960. 41–44., 47., 62. stb. ábra.

(30) MILLET: i. m. 67., 86. ábra, v. ö. a palermói mozaikon (5. kép).

(31) LCI idézett címszó, II/B. Nyugaton a királyok koronás ábrázolása az ezredfordulótól olyan általánossá lett, hogy az irodalom szabálynak tekintette s ennek alapján a kosztolányi típusu St-Pierre-des-Églises-i háromkirályokat (l. alább) a X. századra datálta.

(32) LCI idézett címszó, III.

(33) ANTHONY, E. W.: Romanesque frescoes. Princeton, 1951. 71–72. l., 71. kép.

(34) DEMUS: i. m. 202 skk. l. és 225. t.

(35) DESCHAMPS, P. – THIBOUT, M.: La peinture murale en France. Le haut moyen âge et l'époque romane. Paris, 1951. 38–45. l. és V. t.

(36) Az apszisconchában ábrázolt háromkirályok-kompozíciókat l. a köv. jegyzetben. S. Urbano esetében az ábrázolás tradiciója a rómavárosi ókeresztény apszis- és lunettaábrázolásokig mehetett vissza (Ihm. i. m. 52.)

(37) L. a gravedonai Keresztelő János templom apszisában volt VIII. század előtti háromkirályok-kompozíciót (GRABAR, A.: The Virgin in the mandorla of light. Late classical and medieval studies in Honor of A. M. Friend jr. Princeton, 1955. 308–309.) A kora középkori nyugati háromkirályok-apszisokról általában, l. uo.

(38) MILLET: i. m. 89 skk.

(39) Első előfordulása egy IV. sz. egyiptomi textilen látható (Art Bulletin, 1952. 180.), s további példái, igy a 8. képen bemutatott VI. századi parenzói mozaik is erős keleti kapcsolatokkal rendelkeznek.

(40) Róma, S. Urbano; emellett számtalan kismüvészeti előfordulását emlithetjük.

(41) V. ö. a 29. jegyzetet és az 5. képet.

(42) L. a palermoi Martorana 1146–1151-ben keletkezett mozaikján (LCI II. kötet, Geburt Christi címszó, 4. kép. – Itálián kivüli európai elterjedésének korára l. CAMES, G.: Byzance et la peinture romane en Germanie. Paris 1966. 571. jegyzet. Megjelenése a XII. sz. hatvanas éveiben a salzburgi St. Peter antiphonariumában:) uo. 139. kép) e fontos délnémet centrum igen intenziv itáliai kapcsolatainak tudható be.

(43) DEMUS, O.: Renascence of early Christian art in XIIIth-century Venice. Studies for Friend, i. m. 348–361.

(44) TIKKANEN, J. J.: Die Genesismosaiken von San Marco in Venedig und ihr Verhaltnis zu den Miniaturen, der Cottonbibel. Acta Societatis Scientiarum Fennicae, XVII. (1889.)

(45) DEMUS, O.: Die Mosaiken von San Marco in Venedig. Wien, 1935. 34-35. l., 18. kép.

(46) Mária életének apokrif jelenetei között a művész szemlátomást nem igazodott el, igy pl. Mária templomi szolgálatának jelenetét eljegyzésének jelenetével összetévesztve az utóbbi képen Máriát kisméretü gyermekalaknak ábrázolta (l. előző jegyzetben i. kép). Talán hasonlóan félreértett mariológiai jelenet volt a Kosztolányban votivképnek értelmezett kompozició (3. kép, balra, v. ö. 21. jegyzetet).

(47) Verona e il suo territorio, II. Verona, 1964. 737-738. l., 121-122. kép.

(48) A kisérőalakok a Vizitációról csak azért maradtak el, mert ezt a jelenetet csak a Krisztus születésével összezsufolva tudta a szobrász a kut oldallapja által adott formátumu mezőben bemutatni.

(49) GABELENTZ, H. V. D.: Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig, 1903. 8. kép.

(50) DEMUS: Renascence ... 350. Képe GABELENTZ: i. m., számozatlan táblán.

(51) Harmadik ut - azaz mindkét lehetőség egyszerre való érvényesülése a kosztolányi freskón - a véletlenek rendkivül szerencsés találkozását feltételezné s nem látszik valószinünek.

(52) A baloldali király botja a vándorlási jeleneten (vö. a 28. jegyzetet), uo. az ókeresztény királyok járásának motivumát fenntartó, roggyant lábtartás, Mária trónjának különös alakitása. Legérdekesebbnek a Vándorlásnak az a részlete mutatkozhatott, melyet ma már csak M. Staud restaurátornak a helyszinen levő akvarellmásolata örökitett meg: ezen ti. a királyok lábainál kisméretü négylábu állatok - bárányok, a korai pásztorábrázolás rekvizitumai - szerepelnek.

(53) Vö. a 6. jegyzetet.

(54) CD IV/2. 206-208. Az uj gimesi adomány határjárásában emlitik "... terram Koztulan, empticiam videlicet Magistri Andreae supra dicti..."

(55) András mester, ki IV. Béla kedves embere, támokmestere, Béla herceg nevelője, 1241 és 1277 között szerepel okleveleinkben (KARÁCSONYI J.: A magyar nemzetségek a XIV. sz. közepéig, II. Bp. 1901. 204-205. 207.) 1226-ban, mikor apja Gimes vára egyrészét megszerzi (CD III/2. 93) még bizonyára nagyon fiatal.

(56) A szentély második freskódisze (hozzávetőleges keletkezési kora révén mindenképpen a templombővitéssel állhatott összefüggésben (vö. a 7. jegyzetet).

(57) SÖRÖS: i. m. 401-416.

(58) Az apátság a nyitrai püspökség alapitásával egyidőben, Szvatopluk morva herceg (870-894) idején keletkezett (SÖRÖS: i. m. 403.)

(59) A korai magyar falfestészet és a honfoglalás előtti helyi művészet viszonyára l. Zalavárral kapcsolatban TOTH: i. m.

(60) A morva hercegség idején alapitott nyitrai püspökség titulusa szent Emmerám.

(61) A Feldebrő esetében lehetséges, Ják esetében valószinü délnémet falfestészeti kapcsolatokról l. bővebben TOTH i. m.

(62) Vö. a kiváló salzburgi munka: a lambachi freskó fent elemzett ikonográfiáját, továbbá azt a tényt, hogy Délkelet-Németország, mindenekelőtt Salzburg mindig is tevőlegesen működött közre a velencei hatások továbbitásában. Ez természetesen nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy a XIII. sz. elején uj velencei eredményei más uton is elérték volna Magyarországot. Bár erre a falképfestészet terén semmiféle emlékszerü bizonyitékunk nincs, a korszak másirányu intenziv magyar-velencei kapcsolatai alapján közvetlenü velencei művészeti hatások bizonyos elsőrangu központokban nem elképzelhetetlenek. A kosztolányi falképek mestere - ha csak nem valóban a korábbi, XII. század végi és másirányu forrásból táplálkozott - talán valamely velencei kapcsolatu, fontos magyarországi freskót választhatta mintaképül.

Zusammenfassung

DIE WANDMALEREIEN IN DER KIRCHE VON KOSZTOLÁNY (KOSTOL'ANY POD TRIBECOM) IKONOGRAPHIE UND DATIERUNG BETREFFENDE FRAGEN

Die in der Westslowakei in Kosztolány (Kostol'any pod Tribecom) im Jahr 1960 entdeckten romanischen Wandmalerein gehören zu den problematischsten Werken früher Wandmalerei im mittelalterlichen Ungarn (Abb. 1-3). Die Malerei kam in ausserordentlich ladiertem Zustand unter der Kalkschicht heraus, dazu hat die nicht genügend umsichtige Restaurierung die Untersuchung noch erschwert. Ein genaueres Studium der Fragmente an Ort und Stelle erweist, dass das heut fast derb wirkende Werk ursprünglich von besserer Qualität war, wenn ihm auch ein gewisser konservativ-provinzieller Charakter nicht abzusprechen ist.

Die tschechische und slowakische Forschung hielt das Werk fast einstimmig für vor-bzw. frühromanisch. Die Fresken schmücken den älteren Kern der kleinen Kirche, aufgrund der archäologischen Ergebnisse lässt sich aber mit Bezug auf ihr Verhältnis zum Bau selbst soviel sagen, dass sie bestimmt vor der um 1250 geschehenen Erweiterung der Kirche entstanden sind. Die Beweglichkeit einiger Gestalten, die längliche Kopfform sowie einige kleinere stilistische Details lassen darauf schliessen, dass die Malereien bereits die Ergebnisse der Kunst nach 1150 verwenden. Eine gewisse Steifheit im Aufbau der Gestalten und in den Gesichtern ist nicht Kennzeichen des 11. Jahrhunderts, sondern einer langsamen spätromanischen Provinzialisierung.

Das Freskenprogramm des kleinen, tonnengewölten Sanktuariums läst sich heut nicht mehr rekonstruieren. Das ursprüngliche Kirchenschiff war vollständig ausgemalt. Nord- und Südwand zeigen in je zwei Reihen zwei Zyklen, vielleicht ging in der oberen Reihe der Nordwand ein dritter, alttestamentarischer Zyklus zugrunde. Die obere Szenenreihe der Südwand beginnt bereits an der Ostwand und enthielt vermutlich nur drei Szenen aus der Geschichte des Sündenfalls, darunter findet sich nach einer schwer bestimmbaren vielleicht mariologischen Komposition (Abb. 3, links) ein auch auf der Gegenseite sich fortsetzender Zyklus der Geburt Christi. An der Südwand, Verkündigung (Abb, 3, rechts), Heimsuchung und Geburt (Abb.1), an der Nordwand die Reise der drei Könige (Abb.2), die Epiphanie, Flucht nach Ägypten und entweder die Darbringung oder der Kindermord (in verwaschenem Zustand). Den Zyklus rahmen unten in Medaillon gefasste Halbfiguren.

Ikonographisch am interessantesten ist die Kleidung der drei Könige und die Komposition ihrer Wanderung durch die noch archaische Auffassung, ferner die Erweiterung der Verkündigungs-und der Heimsuchungsszene zu einer drei-bzw. vierfigurigen Komposition. Diese Details gehen auf die Ursprungsorte der christlichen Ikonographie zurück (Abb.4 und 8): erste Beispiele dafür blieben in Palästina, in Syrien und im koptischen Ägypten erhalten, wahrend die byzantinische Kunst demgegenüber gewisse Zurückhaltung zeigt. Zwar treten in den frühmittelalterlichen und romanischen mariologisch-christologischen Zyklen Europas im allgemeinen diese Szenen in ihrer Auffassung von Kosztolány in den Hintergrund, doch kommen sie hie und da in der Wandmalerei vor (Rom, Sant'Urbano alla Caffarella: Abb.6 und 9, Lambach: Abb 7, Saint-Pierre-les-Églises), vom Beginn des 10. Jahrhundert an erscheinen die von neuem in Venedig und Umgebung (S.Marco, Mosaiken des

Marienzyklus: Abb. 10, Verona, S. Giovanni in Fonte, Taufstein: Abb. 11, Treviso, Domportal, S. Marco, Ziboriumsaulen u. a.) Da des schlechten Zustandes wegen die Wandmalerei in Kosztolány nur mit weitem Zeitabstand datiert werden kann, glauben wir an eine Entstehung der archaischen Fresken zwischen dem Ende des 12. und dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts. Die Wandbilder sind demnach entweder als Ergebnisse am Ende des 12. Jahrhunderts nach einer seltenen, altertümlichen Ikonographie entstanden oder in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts bewusst im Sinne der venetianischen Kunst archaisierend. Leider geben die Fresken nicht genügend kunstgeschichtlichen Anhalt dazu, genauer zu datieren. Aufgrund mehrerer auch stilistisch altertümlicher Details halten wir den früheren Zeitpunkt für wahrscheinlicher, andererseits widerum haben wir dagegen Bedenken wegen der erwähnten konservativ-provinziellen Züge der Fresken.

Kosztolány ist im Jahre 1113 Eigentum der Benediktinerabtei Zoborhegy, von ihr erwirbt den Ort Magister András aus der Sippe Hont-Pázmány, der Besitzer der benachbarten Burg Gimes. Dieser Besitzwechsel fand frühestens in den dreissiger-vierziger Jahren des 13. Jahrhunderts statt, unter Umständen auch erst um 1350 (mit dem Besitzwechsel hängt die Erweiterung der Kirche sowie der zweite, spätere Freskenschmuck – im Sanktuarium – zusammen). Es scheint, dass Magister András schon über die ausgemalte Kirche das Patronatsrecht von der Abtei erworben hat. So werden die hier untersuchten Wandmalereien wohl der Zeit entstammen, als die Kirche noch im Besitz der Abtei war, unter diesen Umständen sind sie ein wichtiges Zeugnis für die Erhaltung der Tradition in der Kunstauffassung des Ordens und erweitern unsere Kenntnisse über diese ehrwürdige frühe Benediktinerabtei.

Prokopp Mária

A NAGYVÁRADI FRESKÓTÖREDÉK

Gótikus falfestészetünk egyik legszebb emléke – az esztergomi várkápolna falképei mellett – Nagyvárad középkori székesegyházának 1881. évi régészeti feltárásakor került elő (1). A kisméretű, 18 x 24,5 cm nagyságu kváderkövet diszitő freskótöredék szent férfi fejét ábrázolja (1. kép). A kék háttér előtt kissé balra fordulva háromnegyed profilban jelenik meg az arc. A mélyenülő szem között az orr egyenesvonalu, de kissé zömök, a zárt ajkat rövid, őszülő szakáll övezi, amely összeolvad a bajusszal. A fejet homlokba huzott sapka, vagy süveg koronázta, amelynek azonban csak az alsó részét őrizte meg a töredék. A fej körül aranysárga dicsfény, amelyet vakolatba mélyitett rozetták diszitenek. A szent férfi piros kazulát visel, a nyakkivágásnál kemény tartásu szegéllyel és a mell előtt téglalap alaku, aranyhimzésü rátéttel, amely esetleg a keresztforma vizszintes részét képezte. Ez a miseruha-tipus általánosan ismert az itáliai trecento ábrázolásokon. Freskótöredékünk bal szélén félkörivben keskeny bordó sávot látunk, amely a homlok magasságától indul el, a dicsfénytől mintegy 1 cm távolságban, és a mellnél éri el ujra az alakot. Az ives sáv, töredékünk felső részén, függőleges irányban rövid inditást mutat, amely valószinüvé teszi, hogy négy félkörivből álló karélyos keret övezte ábrázolásunkat. Töredékünk tehát nem nagyobb kompozició része volt, hanem különálló mellkép, amely – kis mérete miatt – feltehetően a diszitő festés része volt: ablakbélletben vagy hevederiven megjelenő mellképsorban kaphatott helyet.

A nagyváradi freskótöredék ikonográfiai meghatározása – a fenti leirás alapján – : szent püspök, amelyre a kazula és a süveggel fedett fej utal. (A püspöksüveg alsó szegélye és felfelé futó ives vonala – alapos megfigyeléssel – felismerhető.) Bár a képzőművészet a diakonus szenteket is kazulában ábrázolja, ezek a ruházat formai eltérése mellett, mindig fedetlen fővel jelennek meg. A szent püspök kilétét közelebbről meghatározni nem tudjuk, de megemlitjük, hogy a középkori müvészet legkedveltebb szent püspökei Szent Miklós, az egyházatyák sorába tartozó Ágoston, vagy a helyi szent püspökök. Ez utóbbiak közül Közép-Európában Szent Adalbert prágai püspök, a csehek, magyarok és lengyelek téritője, éppoly gyakori a müvészeti ábrázolásokon, mint például Sienában Szent Donát, vagy Veronában Szent Zénó. (Anjou Szent Lajos toulousi püspököt, akinek hazánkban is nagy kultusza volt a XIV. században, itt nem emlitettük, mert általában nem kazulában, hanem ferences csuhára öltött pluviárében jelenik meg a képzőművészetben.)

Nézzük ezután a nagyváradi freskótöredéket formai szempontból. Szükszavu, tömör, szobrászi előadásmód jellemzi mesterünket. A konturok határozott vonalai sohasem élesek és kemények, csupán lágyan övezik a finom szin- és fényhatásokkal kialakitott plasztikus formákat. A világos pasztell szinek – kék, sárga, piros – és a kerekded formák adta dekorativ összbenyomást a dicsfény rozettái csak fokozzák. S e dekorativ jelleg nem jelent részletező előadásmódot, vagyis nem mond

ellent a tömör, monumentális igényü formanyelvnek. A mesterre jellemző széles ecsetkezelés a leglényegesebb formákra szorikozik. A mélyen ülő mandula alaku szem azonban nem oly keskeny és éles vágásu, mint Giotto és tanitványainak müvein. A szinte egyenesvonalu szemöldök viszont inkább kapcsolódik a Giotto-iskolához, mint például Duccio és Simone Martini alakjairól ismert ives formához. Az orr egyenes vonala sem oly kemény, mint Giottonál s nem oly hosszu, keskeny és hegyes, mint a sienaiaknál. Az orr erőteljes, kissé vaskosnak is mondhatnánk, utalva a fedőfehérrel kialakitott plasztikus ábrázolásra. Az ajak is husosabb formát mutat, mint a trecento legtöbb mintázása. A rövid szakáll néhány festékpöttyel kialakitott megfogalmazása jól mutatja mesterünk festői felfogását, amelytől távol áll a grafikus jelleg. A ruházat himzett diszitéseinek elhanyagolása - a galléron és a mellrészen - ugyancsak nagyvonalu előadásmódra utal.

A nagyváradi freskótöredék mesterét kutatva, szakembereink - bár behatóan senki sem foglalkozott a kérdéssel - a müvel kapcsolatban egyértelmüen az olasz trecento hatását emlitették. A két világháboru közötti szakirodalomban két müvésznév is felmerült. Gerevich Tibor 1924-ben. "A régi magyar müvészet európai helyzete" cimü tanulmányában a "IV. Károly prágai udvarában dolgozott Tommaso da Modena"-nak tulajdonitja a nagyváradi töredéket. (2) Divald Kornél 1927-ben megjelent "Magyarország müvészeti emlékei" cimü müvében igy ir: "... hogy a XIV. század derekán falképfestészetünk a IV. Károly császár korában virágzó prágai iskolával bensőség és kifejezőerő dolgában egy szinvonalon állhatott, ezt a nagyváradi székesegyház falképeinek egyetlen, püspökfejet ábrázoló töredéke sejteti."(3) - Péter András az itáliai trecento festészet Európa-szerte ismert fiatal kutatója 1930-ban igy ir "A magyar müvészet története" cimü müvében: "...Sajnos, nincs hiteles tudomásunk a magyar földön müködött olasz müvészekről, pedig valószinü, hogy ilyenek nagy számban fordultak meg az Anjouk udvarában. A feltevés igazolására egyetlen emlék jöhet számitásba, a nagyváradi székesegyház elpusztult freskódiszének szakállas, sapkás férfi-szent fejét ábrázoló kis töredéke (Esztergom, Keresztény Muzeum), amely bizonyosan olasz trecento müvész munkája. Sajnos azonban, e részlet oly kicsiny, hogy mesterének nemcsak kilétére, de helyi, müvészi hovatartozóságára sem tudunk belőle következtetni."(4) Hekler Antal az 1937-ben megjelent "Ungraische Kunstgeschichte" - kötetében "Prágából érkező Teodorik mellett hosszabb időt töltő olasz festő"-nek tulajdonitja a nagyváradi töredéket. (5)

Az esztergomi várkápolna falképeinek feltárása után azonban Gerevich Tibor már nem Prágához, hanem Esztergomhoz kapcsolja a nagyváradi freskót. Az 1938-ban megjelent "Magyarország románkori emlékei" cimü müvében a jegyzetek közt olvassuk: "... érthető, hogy a kiváló olasz festő (t.i. Niccolo di Tommaso) Esztergomon kivül más megbizatásokat is kapott Magyarországon... Közel áll hozzá egy Nagyváradon talált, s szent püspök fejét feltüntető freskótöredék még a XIV. századból, bizonyára az egykori váradi székesegyházból." (6) Dercsényi Dezső "Nagy Lajos kora" cimü monográfiája 1941-ben is ez utóbbi attribuciót teszi magáévá. (7) Végül meg kell emlitenünk Genthon István szükszavu, de uj utat jelző attribuciójat az 1948-ban megjelent "Esztergom müemlékei" cimü kötetben: "Magyarországi (olasz?) festő 1350 körül." (8)

A fenti idézetek jól mutatják, hogy az emlitett attribuciók nem beható stilusvizsgálat eredményei. Tommaso da Modena neve ugy merült fel a nagyváradi freskóval kapcsolatban, hogy a kortárs szakirodalomban - J. Neuwirth, majd A. Venturi nyomán

1. A nagyváradi freskótöredék, Esztergom, Keresztény Muzeum

– többek feltételezték a mester prágai tartózkodását a Karlsteinben levő szignált táblaképek alapján. Igy valószinünek látszott a Prága felé igyekvő vagy onnan hazatérő müvész magyarországi müködése. Az ujabb kutatás, bár egyértelmüen elveti Tommaso da Modena prágai utjának hipotézisét, (9) mégis a hazai szakirodalomban elterjedt attribució miatt, foglalkoznunk kell a nagyváradi freskó és Tommaso da Modena stilusának összehasonlitásával.

Vessük tehát össze Tommaso da Modena karlsteini képeit és a nagyváradi freskótöredéket. Az eltérő technika adta formai különbségeken kivül itt két alapvetően más müvészi felfogással találkozunk. Tommaso da Modena alakjai liraian expresszszivek, Szent Vencel és Dalmasius finoman érzékeny lovagi ábrázolása már az internacionális gótika formavilágát vetiti előre. (2. kép). A nagyváradi fej ezzel szemben klasszikus nyugalmu, megközelithetetlenül zárt tipust tár elénk. A lényegre szoritkozó, szobrászian tömör formanyelve idegen Tommaso da Modena érzékeny lélekábrázolásától.

Ismerve a trecento festészet fejlődéstörténetét, azt kell mondanunk, hogy a nagyváradi freskó - stilusát tekintve - korábbi periódushoz tartozik, mint Tommaso da Modena müvészete. A klasszikus és nagyvonalu előadásmód mesterünket az 1320–30-as évek toszkán müvészetéhez kapcsolja. Csupán a datálás szempontjából emlitjük például Pietro Lorenzetti 1321. évi arrezoi poliptichonját, amelynek szobrászi formanyelve és ugyanakkor mély liraisága irányt mutató lehetett mesterünk számára. (3. kép). Beható stilusvizsgálat során azonban nyilvánvalóvá válik, hogy a nagyváradi

2. Tommaso da Modena: Triptichon, Karlstein

3. Pietro Lorenzetti: Poliptichon, részlet, Arezzo, St. Maria delle Pieve

ábrázolás kerekebb fejtipusa, szélesebb arccsontja és az itáliai trecento példái mellett kevésbé klasszikusnak tünő arcvonások más müvészi törekvésre is utalnak. A szem, a száj és az orr vonásai ugyanis kevésbé élesen metszettek, a száj husosabb, az orr rövidebb és tompább.

A hazai szakirodalom az esztergomi várkápolna feltárása előtt - amint a fenti idézetekből láttuk -, Prágához, IV. Károly császár udvari müvészétéhez, mint az olasz trecento egyetlen közép-európai megjelenési helyéhez kapcsolta a nagyváradi freskótöredéket. Vessünk tehát egy pillantást a kortárs cseh müvészetre, vajon nem itt találjuk-e meg a mesterünkre jellemző és a fentiekben emlitett "más müvészi törekvések" eredetét. Ismerve a csehországi gótikus festészet fejlődését, tudjuk, hogy a XIV. század első felében a nyugat-európai gótika hatása a legjelentősebb: a falfestészetben - Pisek, Strakonice, Janovice, Jindrichuv Hradec stb. - éppugy, mint a táblakép-festészetben - Roudnice-i predella - vagy akár a könyvfestészetben, amelynek legkiemelkedőbb korai alkotásai a Rejcka-kéziratok és a Kunigunda Passionale. Csak a század derekán jelentkezik az itáliai trecento hatása a térábrázolásra és a plasztikus formákra való törekvésben. A könnyed, dekorativ vonalvezetésre épülő nyugat-európai gótikus formanyelv igy kissé háttérbe szorul, de el sohasem tünik! Jól bizonyitják ezt a "legolaszosabb"-nak ismert cseh festészeti alkotások: a prágai Emaus kolostor freskói, a Vyssi Brod-i táblaképek vagy az un. Kosatky Mária halála, vagy akár Johann v. Neumarkt "liber Viaticus"-a. E müvek liraian érzékeny, főképpen a sienai trecento dekorativ előadásmódját követő alakjai közt hiába keressük a nagyváradi ábrázolás szobrászian szükszavu és monumentális felfogásának rokonát. A mult század harmadik negyedében készülő, és különböző stilusirányt követő karlsteini falképek között sem találunk olyan részleteket, amelyet stilus szempontjából a váradi töredékkel kapcsolatba hozhatnánk. A Katalin-kápolna oltárfülkéjének Madonna-képe az érzékeny vonalvezetésü sienai trecento legtisztább megjelenése IV. Károly udvarában. A "Luxemburgi Genealógia mestere" a nyugat-európai gótika mestere még akkor is, ha vonaljátékát plasztikus törekvések szolgálatába állitja. És végül Teodorik mester (4. kép), akinek müvein a kemény körvonalak eltünnek és a nagyszabásu, széles formákat finom fényárnyékokkal átszőtt élénk szinek varázsolják elénk - tartalmi és formai szempontból egyaránt - távol áll a váradi képtől. Bár Teodorik szuggesztiv erejü lélekábrázolására hatással lehettek Tommaso da Modena müvei, főképpen a trevisoi domonkos-képek, és szinkezelésére ösztönző lehetett a sienai trecento, de mindezekből a formai elemekből sajátosan egyéni stilust alkotott, amely tartalmában idegen az itáliai trecentótól éppugy, mint a nagyváradi freskótöredéktől.

A nagyváradi freskótöredékkel kapcsolatban nem hagyhatjuk figyelmen kivül szakirodalmunk másik, Esztergomhoz füződő attribucióját sem. (5. kép) Esztergom, az ország szivében, Buda és Visegrág - a két Anjou-kori királyi székhely - közelében, az 1930-as években feltárt várkápolna-freskókkal, konkrét példával bizonyitotta az olasz trecento jelenlétét a hazai falfestészetben. Igy - Prága mellett - ismertté vált az olasz trecento festészet kisugárzását mutató másik közép-európai központ is. Egyszerübbnek látszott tehát a nagyváradi töredéket Prága helyett az esztergomi falképekhez, sőt, kissé merészen, azonos mesterhez is kapcsolni.

A figyelmes összetevés során azonban meg kell állapitanunk, hogy csupán a "félreérthetetlen olasz igazodás" - amint Gerevich László irja "A magyarországi müvészettörténet"-ben (10) - azonos a két falképemlékünkön. Az esztergomi freskók halk

4. Teodorik: Szent püspök feje, Karlstein

liraisága, mások felé nyitott, közvetlen magatartása és sikszerü formafelfogása méginkább feltünik a váradi fej erőteljes, plasztikus megmintázása és mély zárkózottsága mellett. Bár a rozettékkal diszitett dicsfény - az esztergomi sugaras megoldással szemben - az első pillanatban dekorativabb igényü nyelvezetre enged következtetni, hamarosan meg kell azonban győződnünk, hogy a vakolatba mélyitett rozetták inkább a plaszticitást hangsulyozzák. A mustra jelentőségét általában nem szabad tulbecsülnünk, de ez kétségtelenül az eltérő mühelyhagyomány egyik bizonyitéka. Várad és Esztergom falképei tehát nemcsak, hogy nem azonos mester, de nem is azonos mühely alkotásai, más mühelygyakorlatot, és - az olasz trecentón belül - két különböző stilusirányzatot képviselnek.

Az esztergomi falképek stilusával foglalkozó korábbi tanulmányomban (11) - miután elvetettem a Niccolo di Tommaso attribuciót - a sienai trecento második negyedének müvészete körébe utaltam az esztergomi falképet. A halk szavu, közvetlen liraiság a sienai tradiciót jelzi az esztergomi ábrázolásokon, mig a szélesebb ecsetkezeléssel kialakitott lényeglátó formafelfogás Ambrogio Lorenzetti müvészetének ismeretére utal. A nagyváradi fej plaszticitása ezzel szemben inkább a firenzei trecento harmadik évtizedének hagyományait követi, de azok drámaisága, keményebb formái nélkül. A finom festőiséggel bemutatott zárt formák mély érzéseket takarnak. Ezért utalunk irányt jelzőként Pietro Lorenzetti arrezói oltárára. Nem nevezzük analógiának, mert a kvalitásbeli különbségen tul oly stilussajátosságokat ismertünk fel a nagyváradi fej megmintázásában, amelyeknek - az itáliai trecento emlékanyagában - nem találtuk közvetlen rokonát. Elképzelhetőnek tartjuk Genthon István fent emlitett meghatározását, vagyis, hogy magyarországi mesternek tukajdonitsuk a váradi töredéket. Igy a kövzetlen trecento hatás mellett, a hazai müvészeti hagyomány képezhette a mester stilusának egyik összetevőjét. Ez utóbbit - az emlékanyag hiányossága miatt - nem tudjuk konkrétan megjelölni.

S végül, a nagyváradi freskótöredék datálásával kapcsolatban, figyelembe kell vennünk a helytörténeti tényezőket is. (12) Várad a XI. század végétől püspöki székhely, amikor I. László király a bihari püspökség székhelyét Biharból ide helyezte át, Mária tiszteletére székesegyházat épittetett a Várban. 1095-ben már itt temették el a nagy királyt, akinek kultusza az 1192. évi szentté avatása után igen megnövekedett. Sirja fontos zarándokhellyé vált, s a hazai jogi életben is jelentős szerepet játszott, mint istenitéletek szinhelye. Árpádházi királyaink gyakran tüntették ki Váradot jelenlétükkel és kiváltságok adományozásával. Várad igazi fellendülése azonban az Anjou-királyok alatt következett be, akik a szent király kultuszát személyes ügyüknek tekintették. Károly Róbert gyakran látogatott Váradra az oklevelek tanusága szerint. Itt neveltette Kálmán herceget - törvénytelen fiát - II. János püspök, "a király barátja" gondjaira bizva. Kálmán itt kezdte egyházi pályáját, mint kanonok, s innen emelkedett a rövid esztergomi prépostság után a győri püspöki székbe. (37) Károly Róbert Váradon temettette el 1319-ben második feleségét, Luxemburgi Beatrixet, és sirja fölé Toulouse-i Szent Lajos tiszteletére oltárt alapitott.

A XIV. század elején a váradi káptalan egyik legkiemelkedőbb tagja Telegdi Csanád, (14) · ősi Bihar megyei birtokos család sarja, amelynek központja a Várad közelében levő Telegd volt. Csanád - egészen fiatalon - a váradi káptalan kanonokjaként kezdte pályáját az 1290-es években. 1318-ban mint váradi prépostot I. Károly udvarába hivja, 1323-tól egri püspök, az ő nevéhez fűződik az egri székesegyház gótikus átépitésének megkezdése. 1331-től a legmagasabb hazai egyházi méltóságot,

5. Apostol-mellkép az esztergomi várkápolnából

az esztergomi érsekséget nyeri el, és ugyanakkor királyi kancellár lesz. 1333-ban a király kiséretében, majd 1343-ban a királyné szolgálatában Nápolyban jár. Esztergomi érsekségéről a feljegyzések elsősorban nagyszabású épitő tevékenységét emelik ki.

Kutatóink előtt tehát kézenfekvőnek látszott, hogy Esztergom és Várad rokon stilusu falképei azonos mecénás közremüködésével készültek. (15) A XIV. századi Váradon azonban nem Telegdi Csanád az egyetlen nagy müveltségü, müvészetpártoló főpap, aki a királyi udvarral és Itáliával közvetlen kapcsolatban áll. Tehetséges és magas rangot elért főpapok egész sorát találjuk itt. Az emlitett II. János püspököt 1329-ben Báthory I. András váltja fel. (16) Pályája hasonló Telegdi Csanádéhoz: a váradi kanonokság után budai prépost és királyi alkancellár, majd 1333-ban mint váradi püspök kiséri a királyt és Endre herceget Nápolyba Telegdi Csanáddal együtt. 1342-ben ő fogadja Váradon Nagy Lajos királyt, akinek első utja - a koronázás után - Szent László sirjához vezetett. E királyi látogatás után határozza el Báthory András püspök a székesegyház nagyobbitását, gótikus átépitését, amelyet utóda Futaki Demeter (17) (1345-1372) fejez be. Ő is járt Itáliában - 1342-ben Endre herceg ügyében. 1345-ben budai prépost, amikor püspöki kinevezését megkapja. VI. Kelemen pápa kinevezési okmánya a dicsérő jelzők hosszu sorával jellemzi kiváló egyéniségét: "ad te prepositum ecclesie sancti Petri de Veteri Buda ... in sacerdotio constitutum, litterarum scientia, vite munditia, honestate morum, prudentia spiritualium, et temporalium providentia, aliisque grandium virtutum meritis, prout ex testimoniis fide dignis accepimus, insignitum, direximus oculos nostre mentis."(18)

Czudar II. Imre váradi püspök (1376-78) (19) mint székesfehérvári prépost 1374-ben a király megbizásából Párizsban járt, hogy Katalin hercegnő és V. Károly francia király Lajos fiának eljegyzését előkészitse. Várad után Eger, majd Imola (Itália) és végül Erdély püspöke lett, amelynek székhelyén, a gyulafehérvári székesegyházban ma is őrzik szép siremlékét. Testvérei sem voltak jelentéktelenek: László pannonhalmi főapát, György pohárhokmester és János zágrábi, majd hamarosan váradi püspök, aki 1390-ben a Kolozsvári-testvérek Szent László lovasszobrának mecénása lett.

A jeles püspökök mellett müködő káptalan is igen müvelt papokból állt. Többen végezték tanulmányaikat Bolognában, (20) és ezenkivül több olasz tagja is volt a káptalannak.(21) Az olaszos müveltség azonban nem korlátozódott a főpapságra, hanem egyre több olasz kereskedő, iparos és pénzember telepedett le a fejlődő városban, ezek eredetére a máig fennmaradt egykori elnevezések - "Vicus Venetiarum", "Bolonia vicus", "Padua vicus" - utalnak. (22)

A középkori Váradot az 1566. évi török ostrom és az azt követő évszázadok harcai és végül a 18-19. századi ujjáépités teljesen elpusztitotta. Székesegyházának maradványait Rómer Flóris 1881-83. évi régészeti ásatása tárta fel. Az előkerült alapfalak alapján Henszlmann Imre rekonstruálta a középkori, többszörösen átalakitott váradi székesegyház alaprajzát. Eszerint a XI. századi egy hajós, félkörives apszisu és négytornyos templomot a XII. századi - nyugati irányu - hosszabbitás után a XIV. században háromhajós kápolnakoszorus szentélyzáródásu és ugyancsak négytornyos templommá alakitják Báthory András és Futaki Demeter püspökök, amint erről a Batthyány-codexben fennmaradt feljegyzés tájékoztat: "... fecit eam (Ecclesiam) ampliorem in longitudine Andreas Episcopus... novissimis vero diebus idem anno domini Millessimo CCCXLII inchoavit aliam Ecclesiam, que priorem sua

magnitudine circumcinxit et pulchritudine exsuperat et consummavit omnes cellas circa chorum praeter testudines, quas perfecit Demetrius Episcopus." (23) Henszlmann Imre alaprajzából jól látjuk, hogy a szentély-körüljárós kápolnakoszorus elrendezés csupán a fenti leirás alapján készült rekonstrukció, amelyet Rómer Flóris ásatása sajnos nem hitelesitett.

Az általunk tárgyalt freskótöredék a székesegyház délnyugati tornya fölé emelt barokk épület 1881. évi bontásakor került elő a középkori falból, amint ezt Bunyitay Vince, a váradi püspökség jeles monográfusa müvében feljegyezte. (24) Ugyanezt olvashatjuk a töredék számára a feltárásakor készitett dobozra ragasztott kézirásos szövegből. (25)

A fentiek alapján a váradi székesegyház freskódisze 1342 - a gótikus átalakitás megkezdése - után készülhetett, pontosabban a 40-es évek második felében, Futaki Demeter püspökségének első éveiben, aki a fent idézett feljegyzés szerint befejezte az épitkezést.

A váradi püspökök és főpapok fenti ismertetése jól mutatja, hogy nem Telegdi Csanád volt az egyetlen itáliai kulturáltságu mecénás főpap a XIV. századi Váradon. Indokolatlannak tartjuk tehát, hogy a Váradról legkésőbb 1323-ban - előbb Egerbe, majd Esztergomba - távozó Telegdi Csanádnak tulajdonitsuk a székesegyház freskódiszének megrendelését. Az 1340-es években Csanád érsek az országos - kancellári - ügyek mellett elsősorban az esztergomi székesegyház megujitásával és a vár helyreállitásával volt elfoglalva. A váradi székesegyház freskódiszének mecénása tehát kétségtelenül a templom épitkezését befejező Demeter püspök volt, aki rang és müveltség tekintetében egyaránt méltó - ifjabb - kortársa volt Telegdi Csanádnak. Ő az "Insignitus litterarum scientia" - ahogy VI. Klemen pápa nevezi, ő az, aki 1370 körül Kolozsvári Márton és György szobrászokkal Szent István, László és Imre álló szobrait készitteti, és aki esetleg már e szobrászok apját, Miklós festőt is foglalkoztatta, ő bizta meg mesterünket 1345 körül a székesegyház freskódiszével, vagy esetleg az abban való közremüködéssel. Mert nyilvánvaló nem egyetlen mester készitette a nagyméretü - 66 m hosszu, és 6-6 oszloppal három hajóra osztott, összesen 18 m széles - templom freskódiszét, még akkor sem, ha a nagyméretü gótikus ablakok viszonylag kevesebb falfelületet hagytak a falképek számára. A fennmaradt kisméretü freskótöredék mesterét - a fenti elemzések alapján - az 1320-as évek toszkán müvészetén iskolázott, feltehetően hazai mesternek tarjuk. Müvészi kvalitásban az Esztergomban dolgozó festővel egyenrangu, vagyis az itáliai trecento, átlagosan jó szinvonalát képviseli a középkori Magyarországon.

A váradi püspökség anyagi helyzetét ezekben az években jól mutatják az 1332-37. évi pápai tizedjegyzékek, amelyek szerint a székesegyház és a káptalan évi 40 M pápai tizedet fizet. Eszerint az ország egyik leggazdagabb egyháza volt. A váradi vár alatt, a Sebes-Körös mentén, fontos révátkelőhelyen alakult püspöki város nagyságára utal a négy gazdag plébánia, amelyek ugyancsak messze az országos átlag feletti összeget fizettek pápai tizedként. (26) A város nagyságára és jelentőségére utalnak még a tizedjegyzékben nem szereplő - premontrei, ferences, klarissza és domonkos - kolostorok, továbbá a szinte önálló városokat képező külvárosok - Olaszi, Velence - neves egyházai.

A XIV. századi Várad gazdasági-kulturális életének fenti rövid jellemzése - a fennmaradt kis freskótöredékkel együtt - ugy érezzük, méltóképpen bizonyitja, hogy az itáliai trecento hatása - müvelődés és müvészet vonatkozásában egyaránt - nem

korlátozódott a magyarországi Anjouk királyi székhelyeire, vagy az egyház hazai központjára, a Visegrád és Buda közelében levő Esztergomra - hanem az ország távoli részein is eleven tényező volt. Sőt a váradi töredék és az esztergomi freskók stilusának különbözősége jól mutatja az itáliai trecento hatásának sokarcuságát is. A XIV. századi magyarországi festészetben tehát nem egyetlen itáliai mester vagy műhely hazai müködéséről és annak szétsugárzásáról van szó, hanem az itáliai trecento több iskolájának és a hazai müvészeti hagyományoknak évtizedes - állandó és közvetlen - kölcsönhatásáról, amint ezt a váradi freskótöredék fenti elemzésénél láttuk.

JEGYZETEK

(1) A freskótöredék ma az esztergomi Keresztény Muzeumban. Ltsz. 54. 1.
Az 1881 évi feltárás után üvegfedeles fadobozba helyezték, amelyre kis papirlapot ragasztottak a következő kézirásos szöveggel: "Ezen valódi freskótöredék egy egész képsorozat egyetlen maradványa. 1881-ben, a váradi vár egyik belső épületének lebontásakor az eredeti fal kövei közül Bunyitay Vincze szemeláttára került elő. Azon belső épületet Bethlen Gábor fejedelem rakatta, Szent László lebontott székesegyházának köveiből. "

(2) GEREVICH T : A régi magyar művészet európai helyzete. Budapest, 1924. 14.

(3) DIVALD K: Magyarország művészeti emlékei. Budapest, 1927. 117.

(4) PÉTER A: A magyar művészet története. Budapest, 1930 62.

(5) HEKLER A: Ungarische Kunstgeschichte Budapest, 1937. 75.

(6) GEREVICH T: Magyarország románkori emlékei. Budapest, 1938. 260. not. 139

(7) DERCSÉNYI D: Nagy Lajos kora. Budapest, é. n. (1941) 132.

(8) Magyarország Müemléki Topográfiája I Esztergom müemlékei. Budapest, 1948. 13.

(9) COLETTI, L. : Tommaso da Modena Venezia. 1963.

(10) FÜLEP L. : A magyarországi művészet története. I. Budapest, 1956. 155.

(11) PROKOPP M. : Pitture murali del XIV secolo nella capella del castello di Esztergom. II. Problemi dello stile. Acta Historiae Artium XVIII. (1972) 169-192.

(12) GYÖRFFY GY. : Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza. Budapest, 1963. 681-687.

(13) BUNYITAY V : A váradi püspökség története II. Nagyvárad, 1883. 74-75.

(14) BÜNYITAY: i. m 36-40.

(15) GEREVICH L. : A gótika korának művészete - A magyarországi művészet története I. IV. kiadás Budapest, 1970 132.

(16) BUNYITAY: i. m. I. 166.

(17) BUNYITAY: i. m. I. 181.

(18) ZHEINER: Monumenta Hungariae Vacticana. I. 683-684.

(19) BUNYITAY: i. m. I. 198-201.

(20) VERESS E. : Olasz egyetemeken járt magyarországi tanulók anyakönyve és iratai. Budapest, 1941. 19. 24, 27, 28

(21) BOSSÁNYI A. : Regesta supplicationum I. Budapest, 1916. 307.

(22) JAKO Zs: Bihar vármegye a török pusztitás előtt. Budapest, 1940. 380-383.
BALOGH J: Az erdélyi reneszánsz. Kolozsvár, 1943. 20.

(23) BUNYITAY: i. m. III. 38.

(24) BUNYITAY: i. m III. 36.

(25) BOSKOVITS-MOJZER-MUCSI: Az esztergomi Keresztény Muzeum képtára. Budapest, 1964. 113. és az 1. jegyzet. A két szöveg szinte szószerint megegyezik, ezért a töredék dobozán lévő feliratot Bunyitay kézirásának tartjuk.

(26) GYÖRFFY: i. m. 686.

Zusammenfassung

DAS FRESKENFRAGMENT AUS NAGYVÁRAD (GROSSWARDEIN, ORADEA)

Eines der beachtenswertesten Stücke der gotischen Wandmalerei in Ungarn ist das kleine Fragment, das im Jahre 1881 bei der archeologischen Freilegung der Fundamente der mittelalterlichen Kathedrale von Nagyvárad zutage kam, ist im Christlichen Muzeum zu Esztergom bewahrt. An der Vorderseite eines Quadres (18 x 24,5 cm) ist ein Bischofskopf sichtbar. Links ist an dem Stück, neben dem Kopf, ein Rest der Vierpassrahmung erkennbar, der erweist, dass die Darstellung ein Brustbild in vierpassrahmen war. Aus den kleinen Massen des Fragmentes lässt sich folgern, dass das Bild - dem Brauch des Trecento folgend - wohl entweder ein Teil einer die Figürlichen Szenen rahmenden dekorativen Malerei war oder sich an einem Gewölbegurt oder einer Tür- oder Fensterlaibung befunden hat.

Die Studie befasst sich nach Bildbeschreibung und ikonographischer Untersuchung mit Revision der bisherigen Zuschreibungen in der Fachliteratur. In den zwanziger Jahren schrieb man das Freskenfragment dem Tommaso da Modena, dem am Hofe Karls IV. in Prag wirkenden italienischen Meister zu. Die neuere Fachliteratur hingegen verwarf die Hypothese von der Anwesenheit des Tommaso da Modena in Prag und hält das Tryptychon und das Diptychon in Karlstein für Importwerke. Die Verfasserin vergleicht darüberhinaus das Fragment stilkritisch mit den Werken des Tommaso da Modena und mit der gleichzeitigen böhmischen Kunst. Nach 1935, als die Wandgemälde der Burgkapelle von Esztergom bekannt wurden, schrieb man das Fresko von Várad, ebenso wie jene, dem Niccolo di Tommaso zu. Die Verfasserin hat bereits in einer früheren Aufsatz die Unhaltbarkeit dieser Attribution nachgewiesen und hat die Fresken in Esztergom der Werkstatt, die man im zweiten Viertel des Trecento in Siena mit Ambrogio Lorenzetti in Zusammenhang bringt, zugeschrieben (Acta Historiae Artium, XVIII/1972). Die Studie verwirf damit auch für das Fragment von Nagyvárad die Autorschaft des Niccolo di Tommaso. Sie weist darauf hin, dass das Bild, ähnlich wie die Fresken in Esztergom, der Kunst der zwanziger-dreisiges Jahre des Trecento nahesteht, aber innerhalb derer anderen Werkstatttraditionen folgt. Die plastischer wirkenden, geschlosseneren Formen weisen eher nach Florenz, dabei zeigt die dekorativ malerische Modellierung auch einen gewissen sienesischen Einschlag, während einige Details, und allgemein die zurückhaltenden und kraftvollen Formen unter Umständen heimischen Stil entspringen. So kam der Gedanke an einen einheimischen Meister mit italienischer Schulung auf.

Zur Datierung ist wichtig, an die grossangelegte Erweiterung der Kathedrale von Várad um 1342–50 zu erinnern. Zu diesem gotischen Bau gehörte auch der neue Freskenschmuk. Die Mäzene des Umbaues waren die Bischöfe András Báthory und Demeter Futaki, hochgebildete Prälaten aus der nächsten Umgebung des Königs. In Várad war aber die italienische Bildung nicht allein auf die Geistlichkeit begrenzt. Noch bis heute gebliebene Stadtteilnamen - vicus Venetiarum, Bolonia vicus, Padua vicus - zeugen von der einstigen Niederlassung italienischer Kaufleute und Gewerbetreibender dorf.

Wie die Fresken in Esztergom, zeigt auch das Várader Fragment Qualität und zugleich die Vielseitigkeit der italienischen Einflüsse der ungarischen Malerei der Anjou-Zeit.

Bobrovszky Ida

KECSKEMÉT ÖTVÖSSÉGE A XVII. SZÁZADBAN

Kecskemét a XVII. században a Duna-Tisza közének legjelentősebb parasztvárosa volt. Nagy lélekszáma, elsősorban állattartáson és annak kereskedelmén alapuló gazdagsága természetes következményeként, a magyar városfejlődésben egészen különleges szint jelentő parasztvárosok (1) egyik legjelentősebbikévé vált.

Az óriás határu kertes parasztvárosokat a kényszerüség hivta életre. A török által fenyegetett falvak lakossága elsősorban ezekbe a török császári birtokot képező khász városokba menekült, amelyek sokkal előnyösebb helyzetben voltak, nagyobb biztonságot nyujtottak, mint a Hódoltság egyéb települései. A legnagyobb előnyt az jelentette számukra, hogy saját elöljáróval rendelkeztek, adózási kötelezettségeiket egyösszegben róhatták le. Az egyéni zsarolási akciók kevésbé sujtották ezeket a városokat, amelyek sérelmeikkel a szultánig mehettek. További nagy előnyt jelentett, hogy a parasztvárosokban nem állomásozott helyőrség, igy nem települtek be a helyőrség nyomában balcano-bizánci elemek, amelyek, mint a Dunántul keleti részének példája is mutatja, idővel teljesen háttérbe szoritották a magyar lakosságot (2).

Viszonylagos önállóságuk lehetővé tette egyfajta városi autonómia kialakitását, sajátos parasztpolgári társadalmi berendezkedésük teljes kiépitését. A mezőgazdaságból, állattartásból és ezek termékeinek kereskedelméből élő parasztvárosok igen tekintélyes gazdasági erőt képviseltek, ami e városoknak, mint közületeknek földesuri jogaikkal együtt nemcsak ahhoz volt elegendő, hogy átvészeljék a török megszállás sulyos évtizedeit, hanem futotta erejükből a megmaradt tárgyi emlékanyag tanusága szerint igényesebb életmód kialakitására, szinvonalas iparmüvészeti kultura létrehozására is.

Kulturális jelentőségük miatt különösen nagy figyelmet érdemelnek a parasztvárosok. Fegyveres erő nélkül, rőzséből és sárból készitett palánk védelmében, a puszta létükért folytatott küzdelem közepette állandó kapcsolatot tartottak fenn a királyi Magyarországgal és Erdéllyel, természetesen elsősorban a protestáns müvelődés hazai központjaival, lévén a lakosok zöme református vallásu. Ápolták és terjesztették a protestáns müveltséget, aminek a XVII. században a Duna-Tisza közén ők voltak egyedüli letéteményesei.

A három Duna-Tisza közi khász város – Cegléd, Nagykörös, Kecskemét – közül a legnagyobb s egyben legjelentősebb Kecskemét magától értetődően vált a Duna-Tisza közötti terület kulturális központjává, s egy jellegzetes iparmüvészeti kultura bölcsőjévé, aminek teljesitményeiről a kecskeméti ötvösség néhány megmaradt emlékén keresztül alkothatunk fogalmat.

A XVII. században Kecskeméten virágzó ötvösipar nyomaira bukkanunk. Az irott források szerint állandóan 4–6 ötvös dolgozott egyidőben (3), akik a század első felében 2, a század közepétől pedig 4–5 nagykőrösi ötvössel (4) közösen látták el a helyi igényeket, s tartották kézben a majdnem az egész Duna-Tisza közére

kiterjedő piacot. Arra a kérdésre, hogyan volt képes ilyen nagy piacot ellátni az általunk ismert husznál alig több, legényekkel és inasokkal megtámogatott ötvös – különösen ha figyelembe vesszük, hogy majdnem mindegyik gazdálkodott is, városi és egyházi funkciókban, terhes kiküldetésekben töltötte idejét –, a tárgyak adják meg a választ. A puritán egyszerüségü, jó arányu, vésett diszü talpaspoharak és tányérok viszonylag kevés munkát kivántak. A nem változó egyszerü technika, az állandósult forma, a kevés, az egész századon át szinte változatlan dekoráció mind a termelékenységet mozditották elő.

A közizlés teljesen magáévá tette az általuk kialakitott sikszerü, rajzos stilust – amit akár kecskeméti specialitásnak is tekinthetünk –, olyannyira, hogy több mint hatvan éven át kitartott mellette, sőt, egyházai felszerelésére is megfelelőnek találta.

Kecskeméttel kapcsolatba hozható ötvöstárgyak először az 1620-as években bukkannak fel. Megjelenésük egybeesik azzal az időponttal, amikortól, az alföldi református gyülekezetek a 15 éves háboru pusztitásait felszámolandó hozzáláttak templomaik megujitásához. Ezzel egyidőben kezdték meg az elveszett vagy megsemmisült templomi edények pótlását. Nyilvánvalóan ez az oka, hogy a megmaradt tárgyak zöme az 1620-as évektől a felszabaditó háboruig terjedő viszonylag békés időszaknak, a kecskeméti ötvösség virágkorának az első felében készült. Mindössze néhány darab származik a korszak második feléből. Az 1650-es évektől már nem a szükség, hanem kizárólag a hivek áldozatkészsége befolyásolta egy-egy egyházközség felszerelésének a gyarapodását. A felszabaditó háboru után az általános elszegényedés következtében az adományok száma erősen megcsappant. Azért olyan lényeges a református templomi edények számbavétele, mert egyetlen csizmadia céhpohár kivételével – ami utóbb elveszett (5) – kizárólag a református gyülekezetek őrizték meg a Duna-Tisza köze XVII. századi ötvösemlékeit. A tárgyak klenodium jellege nem akadályozza a parasztváros ötvösségével kapcsolatos általános következtetések levonását, mivel a világi és egyházi rendeltetésü tárgyak formailag teljesen azonosak voltak. Ez állapitható meg az irott források és a megmaradt tárgyak összehasonlitásából, valamint a végrendeletekből, amelyek pl. addig világi célokra használt poharakat egyházi szolgálatra teljesen megfelelőnek találtak (6).

A Kecskeméten használatos edénytipusok – nem lévén tul változatosak – mind megtalálhatók ebben az emlékanyagban. Hiányérzetünk csak az öltözetet kiegészitő pártaövekkel, kapcsokkal, gyürükkel kapcsolatban támad, amelyek a parasztváros textil, kerámia és butor emlékeihez hasonlóan elenyésztek.

A jellegzetes parasztvárosi stilust, amit talpas poharak, kenyérosztó tányérok és egy fedeles kupa őrzött meg, az egyszerü edényformák, rajzos diszitmények és a lehető legegyszerübb technikai megoldások jellemzik. Már az első ismert tárgyak e stilus teljesen érett megoldását mutatják, s magukon viselik az elkövetkező évtizedekben készülő ötvöstárgyak jellemző vonásait. A parasztváros ötvösei által megszabott szük határok között mozgó szegényes formanyelvet – amelynek segitségével rendkivül magasszinvonalu alkotásokat hoztak létre – a század végéig nem zavarták ujabb formai törekvések, sőt a századforduló után még hosszu évtizedeken keresztül szivósan tovább éltek a parasztvárosi ötvösség fénykorát idéző kifejezési formák.

A parasztpolgárok életében az ötvöstárgyak rendkivül fontos szerepet játszottak. A személyes méltóság és a társadalmi rang biztositásának, a vagyonképzésnek lényeges eszközei voltak. Sajnos nem maradtak olyan gazdag végrendeletek, amelyek felvilágositással szolgálhatnának a felhalmozás mértékét illetően. Kérdés, befektettek-e annyi pénzt arany és ezüst tárgyakba, mint a gazdag kassai vagy debreceni polgárok? Talán igen, de bizonyára nem volt tanácsos irásban részletezni készleteiket, s ezért a sommás megjegyzések az ezüst jószágról, ezüstről, ami igy soknak és kevésnek egyaránt felfogható. Az örökösödési perek azt mutatják, hogy a pert inditó fél mindig több ezüstnemüre számitott, mint amennyit a birtokon belül levők hajlandók voltak bevallani vagy előadni (7). Az ezüst jószág ellen elkövetett számos tolvajlás, a zálogügyeletek és adás-vételek (8), továbbá az értékadó idevonatkozó rendelkezései (9) arra engednek következtetni, hogy a parasztpolgárnak nemcsak társadalmi helyzete, de vagyoni biztonsága is megkivánta az ilyen jellegü tezaurálást.

E tezaurálás tárgyát elsősorban az ezüstpoharak képezték, de nem volt kevésbé fontos a pártaövek, ruhakapcsok, gombok, ezüst gyürük, gyöngyös tük birtoklása sem. Viszont az ezüstös botok, csákányok, pallosok, forgók kizárólag a török és tatár, illetve a magyar tisztek számára készültek ajándékként. A civisnek csak ezüstpohara volt, vagy törmelék ezüstje, amivel alkalomadtán a botok, csákányok és egyéb ajándékozásra szánt nemesfémtárgyak készitéséhez hozzájárulni volt kénytelen (10). A rablásokon kivül igy enyésztek el a parasztvárosi ötvösség alkotásai.

Kielégitő információink csak a poharakról és a tányérokról vannak. A század elején divatos hengeres, a talp és a száj felé lendületesen kitölcséresedő pohárforma lassacskán megnyult, majdnem szabályos hengerré vált. Csupán a száj kissé kihajló pereme, a lapos gyürüszerü talprész és a pohár alsó harmadán levő osztógyürü lazitják fel a majdnem szabályos mértani formát. A poharak diszitése mindig azonos elv szerint, azonos technikával történt. A pohár szájánál a legdusabb a diszités, mindig három-három kisebb és nagyobb lambrequin váltogatja körben egymást. Az osztógyürü és a talp többnyire zeg-zug véséssel, csavart dróttal, sima vagy egyszerüen profilált gyürüvel van kiemelve. A poharak ezüstből készültek, saját szinükben, részleges vagy teljes aranyozással.

A tányérok formái és diszitményei szintén egyszerüek. Jellemzőik a sekély tükör, széles vagy kevésbé széles perem, a peremen körbefutó keskeny vésett diszü szalagok és a ritmikusan ismétlődő kerek medaillonszerü vésett mezők.

A fedeles kupák közül csak egyetlen kitünő darab maradt fenn, amelyet a kecskemétiek "ezüst kánna"-ként tartottak számon (11). A talpaspoharakhoz hasonlóan ez is a klasszikus reneszánsz formát őrizte meg. A hengeres, lefelé kiszélesedő test, a mértéktartó fogóval ellátott lapos fedél, a simavonalu fül jellemzi ezt az edénytipust.

Ötvöseink különleges tárgyak készitésére is vállalkoztak. Ilyennek kell tartanunk két gotizáló reneszánsz poharat, amelyek egészen különös szint jelentenek a kecskeméti ötvöstárgyak együttesében.

A pártaövek valószinüleg a többi tárgyhoz hasonlóan – XVII. századi példány nem lévén – reneszánsz esetleg középkori hagyományokat őriztek. Az ezüstlemezekből préselt vagy domboritott lapocskák bőrszijakra szegekkel voltak felerősitve, a szijak szines, leginkább piros szattyánbőrrel voltak bevonva (12).

A ruhakapcsokról is csak annyit tudunk, amennyit a XVI. századi ásatási anyag elárul. Mindössze egy forrásunk említ szív alaku, szürre való kapcsot (13).

A gombos gyöngyös tükről nem tudunk közelebbit, a pecsétgyürükről viszont jó tájékoztatást nyujtanak megmaradt lenyomataik (14). Hasonló a helyzet a pecsétekkel is.

A felsorolt tárgytipusok zömét a város, az egyház és magánosok tulajdonában egyaránt megtaláljuk. A város és a magánosok tulajdonát képezett tárgyakat csak az irott forrásokból ismerjük. A végrendeletek, a peres ügyek jegyzőkönyvei, a lopásokkal foglalkozó iratok alapján megállapitható, hogy a pártaöveken és ruhakapcsokon kivül leggyakoribbak az ezüstpoharak voltak. Tányért, kupát egyetlen iratfajta sem említ. Ritkán akadunk gyürüre vagy gombra. A tárgytipusok ilyen arányu megoszlása valószinü, bár a sommásan ezüstként említett vagyontárgyak, ha tudnánk, hogy esetenként mit fednek, meglepetést is tartogathatnának számunkra. Bizonyos, hogy fedeles kupát csak igen gazdag polgároknál találnánk, mig a tük és kapcsok a szegényebb házakban is előfordulhattak. Utóbbiak kelendőségére mutat, hogy nyilván minden ötvösnél ugy, mint Szenczi Ötvös Istvánnál, tucatszám állottak a kész tük és kapcsok, aki ezekről testamentumában említést is tesz (15).

A város tulajdonát képező tárgyak köre szükségszerüen tágabb volt, mivel a pecsétek (16) és az ajándékozásra szolgáló tárgyak is tulajdonképpen a városi voltak. De voltak a városnak ezüstpoharai, pártaövei, kapcsai stb. is. Az a kérdés, mire használták ezeket. Amiről tudunk, olyan kevés, hogy városi vagyonnak vagy vendéglátáshoz szükséges felszerelésnek egyaránt kevésnek bizonyul (17), arról nem is szólva, hogy Kecskemét XVII. századi vendégeit nem volt tanácsos ilyen teritéssel megtisztelni. Valószinübb, hogy a pénzszükében levő civis ezüstjével teljesitette városa iránti kötelezettségeit. Erre ugyancsak közvetett bizonyitékaink vannak, de az ellenkezőjére van közvetlen is, amikor a város törleszti ilymódon adósságát egyik gazdag polgárának (18). Ezek a manőverezések a felszabaditó háboru utáni viszonyokra jellemzők. Korábban nyilván azért tartott a város némi ezüstöt, hogyha hirtelen csináltatni kell valamit, lehetőleg ne az ezüstpénzt legyenek kénytelenek az ötvössel beolvasztatni.

Egyházi tulajdonban poharat, tányért, kupát, pártaövet és pecsétet találunk, amik ajándékozás, hagyatkozás, a város vagy a gyülekezet áldozatkészsége révén kerültek az eklézsiákhoz. A legtekintélyesebb Duna-Tisza közi gyülekezetnek, a kecskemétinek három ezüsttányér, két ezüstpohár, egy ezüstkanna és két pártaöv volt 1663-ban a birtokában (19), ami az akkori viszonyok között gazdag felszerelésnek számitott.

A parasztvárosokban nem ütközött nehézségbe ötvöstárgyak beszerzése, mivel a kecskeméti és kőrösi ötvösök nemcsak a helybelieknek, de a tágabban értelmezett környék lakóinak is rendelkezésére állottak. Mai tudásunk szerint a Dunapataj, Tószeg, Tiszakécske, Kohán Szentlőric által határolt terület lehetett termékeik állandó piaca. Dél felé feltehetően Kiskunhalasig terjedt mükődési területük, észak felé Jászberénybe és Gyöngyösre is eljutottak munkáik.

1625-ben a város elpusztulása majd "ujonnan szállása" után, négy kecskeméti ötvös kérte a városi tanácstól az 1557-ben alapitott céh szabályainak megerősitését (20). A kecskeméti céh életéről jóformán semmit nem tudunk, mindössze egy céhmesterét, Tar Györgyöt ismerjük 1679-ből (21).

1. Cseh György: Pohár, 1626. Kecskemét, Ref. Egyház

Kecskemét ötvöseinek tevékenységére sok és lényeges információt nyujtanak a városi számadáskönyvek. Vagyoni viszonyaik, társadalmi helyzetük alapján megállapitható, hogy megbecsült és tekintélyes tagjai voltak a civistársadalomnak. A legtöbbjük szerény gazdasággal is rendelkezett. Ló, néhány szarvasmarha, juh, méhek, kert, szőlő biztositották számukra a szorgalmasan müvelt mesterség mellett a viszonylagos jómódot. De sem az ötvösségből, sem a szerény gazdagságból nem lehetett meggazdagodni. Ez csak azoknak a szerencséseknek sikerült, akik jól jövedelmező városi munkakörökben, - mint pl. a város csaplárosi tisztének betöltése, - nagyobb tőkére tudtak szert tenni. Ilyen ötvösöket Nagykőrösről ismerünk. A szerény vagyonu kecskeméti ötvösök a városi és egyházi tisztségekből, a különböző közmunkákból és szolgálatokból a város többi tekintélyes polgárához hasonlóan vették ki a részüket, igazán magas funkcióba egy sem jutott közülük. Csak egyetlen nagykőrösi ötvösről tudunk, aki ügyesen gyarapitott számottevő vagyona és tekintélye révén a másodbirói tisztségig emelkedett (22).

Az ötvösök tanultságára nézve semmiféle támpontunk nincsen. Nem tudjuk hol tanultak, volt-e módjuk vándorolni, s ha igen, merre jártak. Azt sem lehet megállapitani, hogy inasaik, legényeik honnan jöttek, s a későbbiekben helyben folytatták-e a mesterséget vagy máshová mentek.

Bizonyos, hogy egyik-másik ötvös hivatalos küldetésben eljutott ugyan Bécsig, de többségük Győrnél, Budánál, Füleknél és Debrecennél távolabb nem igen járt. Munkáikból arra lehet következtetni, hogy mesterségüket zárt közösségként, hagyományaikhoz ragaszkodva müvelték.

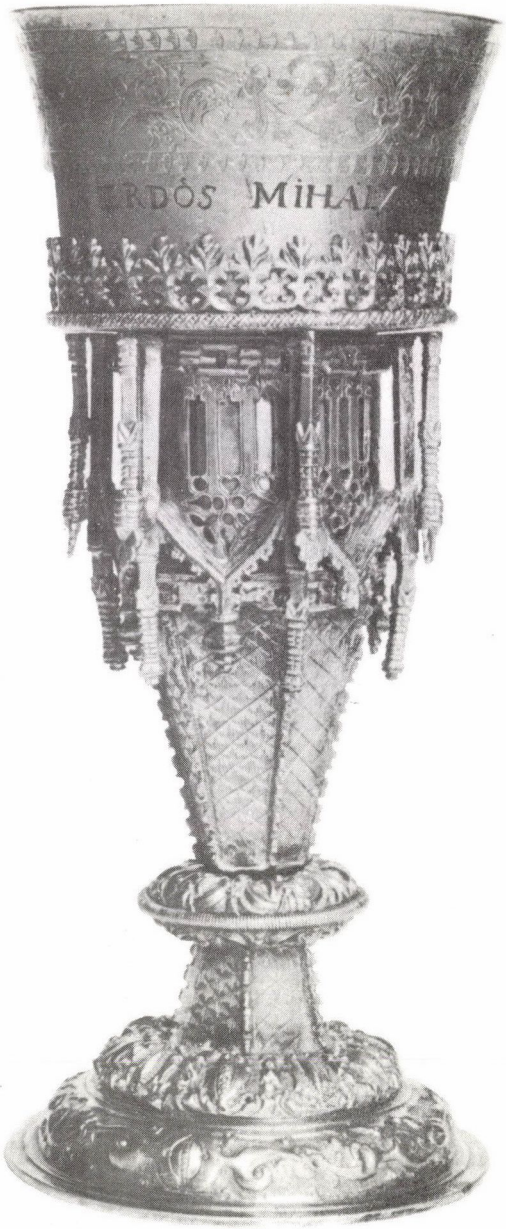
A kecskeméti céhet alapitó mesterek, Ötvös Sebestyén, Ötvös Benedek és Ötvös Imre (23) a XVI/XVII. század fordulóján valószinüleg már nem éltek. Uj mesterekre, Ötvös Ambrusra, Ötvös Jakabra és Ötvös Péterre (24) bukkanunk a századfordulón, akiknek müködését néhány számadáskönyvi bejegyzés alapján lehet rekonstruálni. Ők voltak a mesterei az elajándékozott csákányoknak, botoknak, pallosoknak, szablyáknak s nyilván azoknak az ezüstpoharaknak is, amelyek az ajándékok nyersanyagaként időnként beolvasztásra kerültek.

A XVII. század elejének háborus éveit közülük csak Ötvös Péter élte tul, akit 1625-ben, a céhszabályt megerősitő oklevél elején Ötvös Györggyel, Ötvös Balázszsal és Cseh Györggyel együtt emlitenek (25). Ötvös György feltehetően azonos Tar Györggyel, aki ezen a néven csak 1663-tól kezdve szerepel (26).

Ötvös Péter 1625 után már nem hallat magáról, Ötvös Balázsról - kinek problematikus személyére még visszatérünk - sem szólnak többet forrásaink, bár gyanitható, hogy még a század közepén is dolgozott.

Ötvös alias Tar György (27), Cseh György (28), az 1642-ben jelentős müvel, a kecskeméti református egyház fedeles kupájával jelentkező Tar Illyés (29), Szenczi Ötvös István (30), Csorcsán Mihály (31), Eötvös Szabó István (32), a század végén felbukkanó Ötvös Péter (33) azok a mesterek, akik a század folyamán a kecskeméti céh tagjai voltak.

Közülük különösen Tar György - a városi tanács tagja, székbiró, számvevő személy, adószedő, céhmester, az eklézsiánál gondviselő -, Cseh György - convocatus, a városi tanács tagja, kisbiró, szintén gondviselő -, Csorcsán Mihály - a városi tanács tagja, a város ötvöse -, és Tar Illyés méltó figyelemre, akiknek nemcsak életrajzi adataik, hanem müveik is ismeretesek.



2. Cseh György: Pohár, 1631. Erdős Mihály – Biró Erzsébet felirattal. Budapest, Magyar Nemzeti Muzeum

A kecskeméti ötvösök műhelyeiben készült tárgyak vitathatatlan esztétikai és technikai kvalitásaik ellenére is egyhanguaknak tűnnek. Ennek oka az egyedül uralkodó hengeres pohárforma és a néhány diszitőelemet variáló, mindig vésett technikával készülő diszités uniformizáló hatása. Ám e látszólagos egyhanguságba a mesterek elsősorban a dekorációval annyi egyéni izlést és ötletet tudtak belevinni, hogy ezeken az apró változtatásokon, variációkon keresztül nyomon követhető a szegényesnek tűnő formanyelv fejlődési iránya.

A Hódoltság közepébe bezárt, eléggé elszigetelten élő és dolgozó kecskeméti ötvösöket nem sok külső hatás érte a török megszállás ideje alatt. Az állandóan érvényesülő török befolyás, olykor a nyugati protestáns országokból érkező impulzusok, a minden vonatkozásban rokon Debrecen hatása és a valószinüleg eléggé ismert erdélyi példa az, ami egyáltalán alakithatta a saját hagyományait gondosan őrző, állóviz jellegü parasztvárosi ötvösmüvészetet.

A látszólag mozdulatlan felszin alatt azonban a fejlődés két irányát lehet ha nem is nyomon követni, de legalább megkülönböztetni.

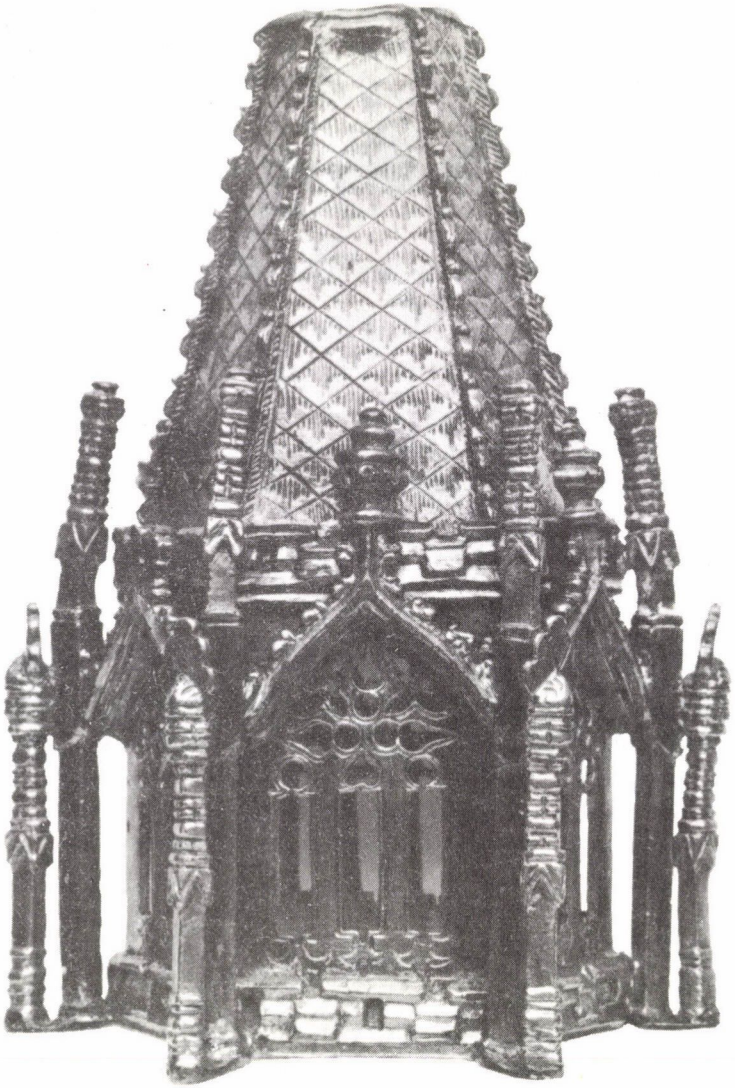
Dominálo irányának azt a vonalat tekinthetjük, amelyik töretlenül őrizte az idővel konvencióvá váló reneszánsz hagyományokat, s a makádi és tassi poharaktól kezdve Cseh György, Tar Illyés, KB mester és Csorcsán Mihály munkáiban nyilatkozott meg. Jellemző vonásai: a lassu változáson átmenő reneszánsz pohárforma, a legallyazott ágakból összerótt liliomos vagy leveles orru lambrequin-szerü mustra, ami a fejlődés során szalagmustrává alakul át, valamint ezeknek a mustráknak a belsejében elhelyezett gyümölcsök, amelyek idővel egyre több virág és indamotivummal gazdagodnak. Ebben a felfogásban készült a tárgyak zöme.

A másik halványan kirajzolódó vonal a török hatás befogadásának és feldolgozásának törekvését mutatja. Jellemzői a szekfü, a tulipán, a lambrequin arabeszkszerü átalakitása, a pont alaku beverő poncol alkalmazása. Ezt az irányzatot Kecskeméten Tar György egyetlen munkája képviseli.

A hagyományokat őrző fejlődési vonalba tartozó tárgyak sorát a makádi református gyülekezet 1621-es évszámot viselő pohara nyitja meg, amellyel szinte teljesen azonos a tassi református gyülekezet 1625-ös évszámu pohara. A két poharat a talp és a száj felé erőteljesen tölcséresedő forma, s egészen más arányok jellemzik, mint a későbbieket. Diszitésük is egészen hasonló, csupán a száj körül futó levéldiszes sávban és a lambrequin végződésében figyelhető meg némi eltérés. A legallyazott ágakból összerótt lambrequin motivum csak ezen a két poháron fordul elő. A két kitünő darab valószinüleg egy mester munkája, akinek személyét a század első negyedében Kecskeméten dolgozó ötvösök között kell keresnünk.

A poharak kifogástalan, elegáns megoldásukkal nem egy éppen induló fejlődés kezdő darabjai, hanem jelentős hagyományok folytatói. Előzményeiket az Alföldön a XVI. században kereshetnénk, amennyiben egyáltalán remélni lehetne valamilyen nyom felbukkanását. A két pohár kecskeméti eredetét a stilusazonosságon és a földrajzi közelségén tul az is megerősiti, hogy akkortájt más közeli helyen hasonló kvalitásu ötvösmunkák nem készülhettek.

Ugyanebbe a vonalba illeszkedi Cseh György (34) munkássága. Legkorábbi ismert müve a kecskeméti református gyülekezet mesterjeggyel ellátott 1626-os évszámot viselő pohara (1. kép) A tassi és makádi poharaktól arányaiban különböző, hengeres testü, csak a szájnyilás felé szélesedő forma, a gazdagabb diszités már a fejlődés következő állomását jelzik. Ezen a poháron jelenik meg először a lambre-



3. Az Erdős – Biró pohár részlete

quin-szerü szalagdisz, belsejében a XVII. században igen kedvelt gyümölcsköteg motivummal, amelyből a szalagokon átbujtatott virágszálak nőnek ki. Gazdagabbá teszik a poharat az osztógyürü fölött elhelyezett virág-levél és szalag-liliom kompoziciók.

A tiszakécskei gyülekezet számára 1641-ben készitett pohara a kecskeméti pohár szigoru eleganciájához képest erősen fellazult. A pohár arányai nyugtalanitóak, diszitményei kissé szétesnek. Cseh György müvészete szemmel láthatóan elbizonytalanodott. Az 1630-as évekből ismert gotizáló munkáiból és elbizonytalanodásából arra lehet következtetni, hogy megpróbált a konvencióktól elszakadni, s valami ujat és eredetit alkotni. A jelek szerint ez a próbálkozása nem járt nagy sikerrel. 1631-ben és 1637-ben készitette két gotizáló poharát. Több gotizáló tárgyat a Duna-Tisza közéről nem ismerünk. A Nemzeti Muzeum Erdős Mihály-Biró Erzsébet feliratu (2. kép) és a tószegi református gyülekezet Mészáros Benedek feliratu pohara átmenet a pohár és a kehely között. Középső része egy szétfürészelt gótikus urmutató vagy ereklyetartó darabja. Az Erdős-Biró-féle pohár gótikus része eredetinek, (3. kép) a Mészáros Benedek-féle poháré ismétlésnek tünik. A poharak felső része a pohár száját utánzó kuppa, az alsó pedig domboritással gazdagitott nódus és talp. Valószinüleg a kuppát körülfutó liliomos pártázat is ötvösünk munkája.

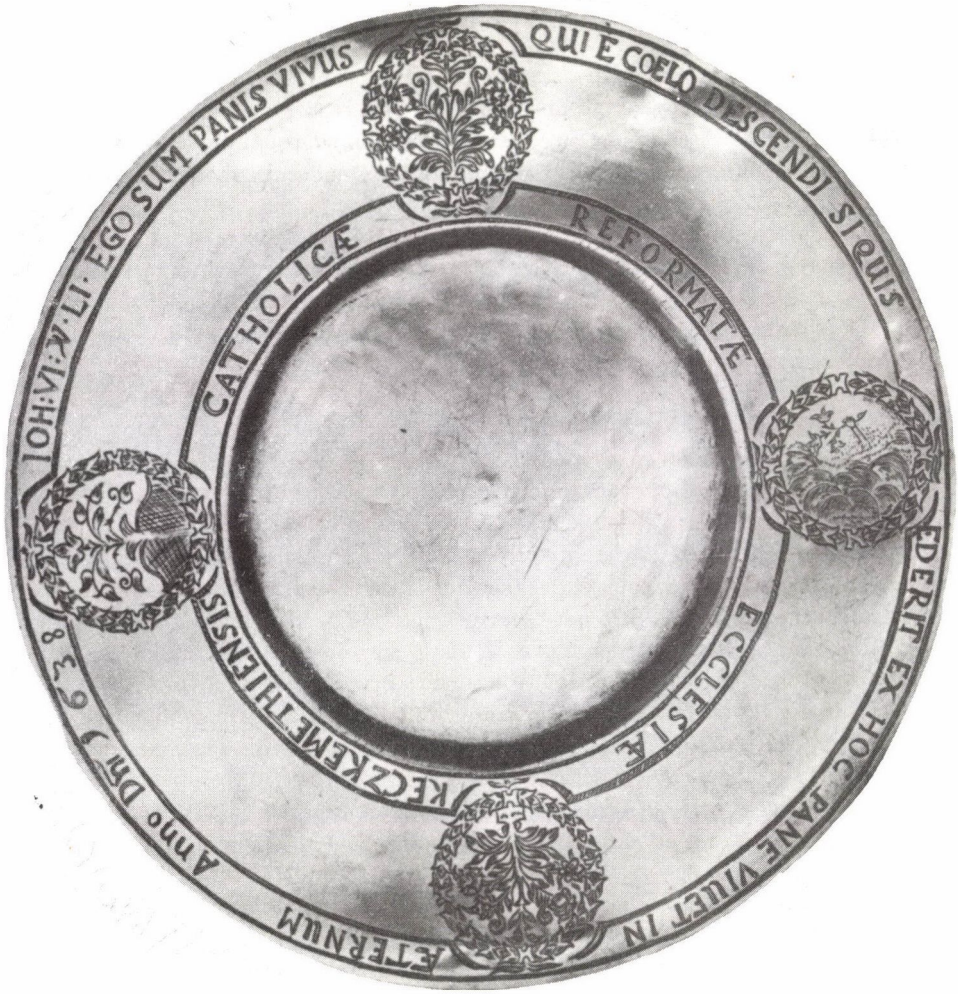
Már az a tény is figyelemre méltó, hogy Cseh György birtokában gótikus ötvöstárgy volt, de a felhasználás mikéntjéről alkotott elképzelése még érdekesebb, s az sem közömbös, hogy megrendelői tetszését is megnyerte ez a megoldás, olyannyira, hogy megismétlésére is sor került.

A két gotizáló pohár – talprészén Cseh mesterjegye – világosan mutatja, hogy ötvösünk a domboritásban eléggé járatlan, ami ilyen jó képességü mesternél csak gyakorlatlansággal magyarázható. Cseh gyakorlatlansága bizonyitékul szolgál arra, hogy Kecskeméten nem müvelték ezt a vésésnél időigényesebb technikát, alkalmazása legfeljebb a pártaövekig terjedt, de azokhoz is valószinüleg inkább verőtőt használtak.

Cseh kiegyensulyozatlan próbálkozásai után alig hihető, hogy ő volna a kecskeméti református egyház két, csak feliratai kban különböző, 1638-ban készitett kenyérosztó tányérjának a mestere (4. kép). Annál kevésbé hihető ez, mert többi munkájától eltérően ezeken nem található a mesterjegye. Nem tudni, Kőszeghy Elemér milyen alapon tulajdonitotta neki a két tányért, s ugyszintén a nagykőrösi református egyház hasonló, 1641-es évszámot viselő kenyérosztó tányérjai közül az egyiket – Kőszeghy csak egyről tud –. A nagykőrösi tányérokban szintén nincsen jegy.

Az egyszerü, szépen megkomponált tányérok nem illenek bele Cseh szétesö alkotásai sorába. Kőszeghy Elemért talán az a meggondolás vezette, hogy az általa ismert három kecskeméti ötvös közül (35), – nagykőrösit egyet sem ismer – Tar Illyésnek nagyon karakteres müvészete lévén, az általa CM mesternek ismert Csorcsán Mihálynak meg csak egy 1671-es pohara – Cseh György egyenetlen oeuvrejébe sorolhatta be a legkönnyebben e kenyérosztó tányérokat.

A kitünő kvalitásu tányérok készitőjét nyilván a többi kecskeméti mester között kell keresni, kőrösi mesterre aligha gondolhatunk, mert az előfordult ugyan, hogy a kőrösiek kecskeméti ötvössel dolgoztattak (36) – pecsétet csináltattak – az ellenkezőjéről viszont nincs tudomásunk. Abban nincs okunk kételkedni, hogy a négy tányért ugyanaz a személy csinálta. Általános gyakorlat volt, hogy a bevált formából több darabot is készitettek.



4. Ismeretlen kecskeméti mester: Kenyérosztó tányér, 1638.
Kecskemét, Ref. Egyház

A kecskeméti ötvösök közül érdekes és szines egyéniségével válik ki Tar Illyés (37), aki müveiben a hagyományokat szivósan őrző stilusirány legszebb és legteljesebb megfogalmazását adta. Két főmüve, a kecskeméti református egyház fedeles kupája és kenyérosztó tányérja szerencsés módon megmaradt. E két tárgyat akár Tar Illyés életmüve összegezésének is tekinthetjük. Nem valószinü, hogy a bennük nyujtott teljesitményt akár mesterünk, akár más azonos formanyelven megnyilatkozó parasztvárosi ötvös felül tudta volna mulni.

Az arányaiban kitünő, harmonikus felépitésü kupa igen szépen vésett, erőteljes, lendületes rajzu levél- és virágmotivumaival, liliomos orru szalagmustráival, elegánsan ivelt fülével, plasztikusan öntött herma alaku fedélcsapjával, lábakon álló gömb alaku, csavart drótból készült karikákkal diszitett fogójával a XVII. századi alföldi ötvösmüvészet legkitünőbb darabjának tekinthető. (5-6. kép).

A kupa készitésének éve, mint az a fül alsó végződésén olvasható, 1642. Készittetője a város vagy az egyház lehetett, ellenkező esetben az adományozó nem mulasztotta volna el a nevét belevésetni.

A kenyérosztó tányér öt évvel később 1647-ben készült el (6. kép). Az adományozók: Szijjártó Mihály gazdag kecskeméti kereskedő és Tar Illyés. A széles peremü, sekély tükrü tányér, a perem külső és belső szélén körbefutó levél- és virágdiszes sávval, a tányér közepén elhelyezett olasz koszoruval körülvett nagy medaillonnal és a tányér peremén levő négy kicsivel, nagyon gazdag benyomást kelt, mint általában Tar Illyés minden müve. Ehhez a megoldáshoz két korábbi, a gyöngyösi és a jászberényi gyülekezet 1645-ös tányérjainak megfogalmazásán keresztül jutott el, amelyek a kecskeméti tányér szerényebb változatai. A tányérok diszitményeinek szerkezete nagyon racionális, körbefutó s vonalu indáról ágaznak le a fantasztikus levél- és egyszerü virágdiszitmények. (8. kép).

Egyetlen ismert poharán, amelyet 1644-ben a szentlőrinci gyülekezetnek készitett, ugyanazokat a motivumokat találjuk, mint fedeles kupája talprészén, illetőleg tányérjai peremén. A motivumok szerkezeti elrendezése is hasonló. A pohár szájrészénél megtaláljuk a körbefutó S vonalu indára felfüzött virágok sorát, a lambrequin-szerü, két oldalán majdnem egész körivnyire kitágitott, levélcsomóban végződő szalagmustrát, amelyet szimmetrikus elrendezésü virágcsokor tölt ki. Szerkesztett, szimmetrikus diszitményeit tónusos vonalkázással tette változatossá.

Európaias jellegü diszitményei, az akantuszlevelek, akantuszvirágok, rozettaszerü kis virágok között megtaláljuk a szegfüt is, mint a török világ egyetlen hirmondóját.

Müvein keresztül megsejthetünk valamit abból az egyszerü, tiszta poézisből, ami e reneszánsz ihletésü alföldi ötvösmüvészet legértékesebb vonása.

A Tar Illyés által oly reprezentativan képviselt körbe tartozik a Biró János és Beregi János által 1657-ben a kecskeméti református gyülekezetnek ajándékozott pohár. Ezt Kőszeghy Elemér, Mihalik József véleményével vitázva - aki a poharat helybeli mester munkájának tartotta (38) - a pohár talpába ütött, Komáromhoz köthető SVC próbabélyeg alapján, KB jelü mesterével együtt komáromi eredetünek nyilvánitotta (39).

Mihalik a próbabélyeget kecskefejnek nézte, holott valóban nem az. Kérdéses hol és miért került a pohárra a próbabélyeg. Ennek ellenére, a komáromi eredetet csak hipotézisnek tekinthetjük, sokkal több érv szól ellene, mint mellette.

5. Tar Illyés: Fedeles kupa, 1642. Kecskemét, Ref. Egyház

A stilusazonosság a kecskeméti eredetet látszik alátámasztani. Egy sor hasonló pohár ismeretében világossá vált, hogy tárgyaink más vidékről származó hasonló darabokkal össze nem téveszthetők. Mihalik József a KB jelet Kecskeméti Balázsnak vélte feloldani a legautentikusabb forrás, az 1625-ben megerősitett kecskeméti céhszabály alapján, amely szerint a kecskeméti céhben valóban müködött Balázs nevü mester. Ennél többet Balázs mesterről nem lehet megtudni. Kilétének felfedését megnehezíti, hogy a kecskeméti robot- és adólajstromok csak 1663-tól, a számadáskönyvek 1667-től vannak meg, s azokban Ötvös Balázsról vagy Balázs nevü ötvösről említés nem történik. Időközben talán meghalt, de lehet, hogy a vezetéknevén említik, foglalkozása megjelölése nélkül.

Bizonyos, hogy a pohár mestere az 1625-ben említett Ötvös Balázs, akinek családneve K betüvel kezdődik. Ennyiben Mihalik József megállapitásaival egyetérthetünk. Az általa kreált családnévvel - Kecskeméti - viszont nem, mert félreértésekhez vezethet. Amig a mester valódi családnevére fény nem derül, helyesebb lenne Ötvös K. Balázsnak nevezni.

A stilusazonosságon és Ötvös Balázs személyén tul a pohár kecskeméti eredetét támasztják alá az ajándékozó személyek is, Beregi János prédikátor és Biró János tekintélyes polgár. A parasztvárosi viszonyok ismeretében elképzelhetetlennek tünik, hogy prominens kecskeméti személyiségek ne a kecskeméti céh valamelyik tagjától rendeljenek poharat az eklézsia számára. A pohár egyébként majdnem teljesen azonos a gyülekezet tulajdonában levő 1626-os Cseh György által készitett pohárral, valószinüleg annak párdarabjaként készült.

A legkésőbbi pohár Csorcsán Mihály munkája, akinek müködését számos irott adat és egyetlen tárgy őrzi. A poharat Kalocsa Andrásné csináltatta 1671-ben a református egyház számára (40). Csorcsán e pohár alapján Tar Illyés művészi öröksége folytatójának látszik. Fel kell azonban figyelnünk a két mesternél olyannyira szembetünő előadásmódbeli különbségre, Tar vésett ornamentikája klaszszikus nyugalmu, ugyanannak az ornamentikának az előadása Csorcsánnál nyugtalanul vibráló, mondhatni barokkos.

Kérdés, Csorcsán törekvéseivel egybevágott-e a Kalocsánétól kapott feladat - Tar Illyés szentlőrinci poharának ha nem is lemásolása, de megismétlése - vagy csupán megbizója kivánságát tiszteletben tartva dolgozott. Bárhogyan is legyen a dolog, számunkra Csorcsán ujfajta előadásmódja azt jelzi, hogy a kecskeméti ötvösök a maguk módján értékelték és hasznositották a müvészetben végbement változásokról szerzett tapasztalataikat.

A kecskeméti ötvösség másik stilusirányát, amely a török müvészet impulzusait fogadta be és dolgozta fel, csupán egyetlen alkotáson tudjuk kimutatni. A kevés fennmaradt tárgy - Nagykőrösről is mindössze egyet ismerünk - nem arra utal, mintha ennek a törökös jellegü müvészetnek nem lett volna közönsége. Sőt, azt kell hinnünk nagyobb sikere volt, mint a gotizálásnak. A jelek szerint a XVII. század első felében virágzott ez az izgalmasan ujszerü, a Kelet mesés gazdagságát felcsillantó stilus, amelynek legpompásabb darabjai, a nagykőrösi Öreg Graduál veretei is itt, a Duna-Tisza közén készültek.

A törökös stilus emlékanyagunkban első izben 1628-ban a dunapataji református gyülekezet poharán jelentkezik. Az ujszerü, csaknem orientális hatást az arabeszk és lambrequin összekomponálásából és a hosszan lecsüngő virágos ágakból álló diszitmények, a nyolc águ csillag, a pont-alaku poncollal texturázott felületek és

6. Tar Illyés: Fedeles kupa, 1642. Részlet

a szokatlan zsufoltság keltik. Egyébként sem a pohárformát, sem a technikai megoldást illetően a pohár mestere – aki feltehetően azonos a kecskeméti Tar Györgygyel – nem lépte át a parasztvárosi ötvösök szokásos normáit.

Tar György szerzőségét pataji származása támasztja alá (42). Mivel nem tudunk Patajon működő ötvösökről, fel kell tételeznünk, hogy az ajándékozó dunapataji főbíró és prédikátor – Kolnai János és Nagy Gergely – a poharat a legközelebbi helyen, Kecskeméten csináltathatta. Nagyon valószinü, hogy a munkát a dunapataji származásu ismerős ötvösre, Tar Györgyre bizták, aki a poharat megrendelői izlése szerint készitette el.

Kecskemét ötvösségének feltárása kétségtelenné tette, hogy a Hódoltság közepén élő civistársadalom saját képére formált jellegzetes ötvösmüvészetet hozott létre, amelynek gyökerei a XVI. századi magyar reneszánsz müvészetben keresendők. A reneszánsz örökségből megőrizték a tárgyak formáit, s kialakitották a valószinüleg protestáns forrásból, s feltehetően könyvdiszekből meritett nem tulságosan változatos diszitést. E müvészet sajátos tartalmát a parasztpolgári életformából és az isteni szolgálatból meritette.

Az ötvösmüvészetben nemcsak a Duna-Tisza közére jellemző a reneszánsz formák megőrzése, az egész Hódoltságban rendkivül szivósan élt tovább a reneszánsz hagyomány. Rokon jelenségnek lehetünk tanui a protestans Hollandiában, ahol szintén elevenen él a reneszánsz tradicióhoz való ragaszkodás Ott kizárólag a középosztályban gyökerezik e hagyomány ápolása, ami mellett más, korszerübb törekvések is teret nyernek és virágzanak (43). Parasztvárosainkban viszont, igy Kecskeméten is e hagyományőrzés uralja és alakitja az ötvösmüvészetet.

A Kecskemét ötvösmüvészetében realizálódott reneszánsz hagyomány dél-alföldi származása jelzi – Kecskeméten csak a XVI. század közepén befogadott, Szegedről menekülő ötvösök munkábaállása után beszélhetünk ötvösiparról –, hogy forrásvidékét Erdéllyel lehet kapcsolatba hozni.

Kecskeméten a török megszállás évtizedei alatt szinte megrekedt ez a jelek szerint részben kivülről hozott reneszánsz hagyomány. A megrekedésnek sokféle oka lehetett, de a legvalószinübbnek azt kell tartanunk – éppen a hollandiai rokon jelenség, valamint a hazai müvészetben a reneszánsz formanyelvet konzerváló törekvések alapján –, hogy a parasztpolgári társadalom tudatosan igényelte e hagyományőrzést.

Kecskemét ötvösmüvészete annak ellenére, hogy a török befolyásból hasznositotta amit lehetett, hogy nem idegenkedett a gotizálástól, a reneszánsz hagyományok felujitásán és konzerválásán alig jutott tul, abban viszont kétségtelenül kitünőt alkotott.

A protestáns szellemiség, a reneszánsz hagyomány és a Hódoltság közepébe való bezártság voltak azok a legerősebben ható tényezők, amelyek már a XVII. században is konzervativnak számitó kecskeméti ötvösség habitusát kialakitották. Különösen a bezártsággal együtt járó elszigeteltség éreztette hatását, ami e puritán, nemes ötvösmüvészet uniformizáltságában tükröződik.

Kecskemétet elkerülték a nagy kereskedelmi utvonalak. Az átmenő forgalom nyugat felé a Dunán, vagy a Duna mentén, kelet felé Debrecenen át bonyolódott. Kecskemétnek be kellett érnie a környék árucseréjének lebonyolitásával. Be volt zárva a Duna-Tisza közé. Nem ugy Debrecen, az Erdély és Felvidék, a Balkán

7. Tar Illyés: Kenyérosztó tányér, 1647. Kecskemét, Ref. Egyház

8. Tar Illyés: Kenyérosztó tányér, 1647. Részlet

és Baltikum átmenő forgalmának utjában fekvő óriási parasztváros, amelyen nem csak az áruk, hanem a legfrissebb szellemi áramlatok, a müveltség ujabb, korszerübb vivmányai is átáramlottak. Debrecen erőteljes, vérbő ötvösmüvészete jól példázza, mivé fejlődhetett volna Kecskeméte, ha kevésbé mostoha körülmények között megfelelő számu külső impulzus éri.

JEGYZETEK

(1) SZÜCS J: Das Städtewesen in Ungarn im XV-XVII. Jahrhundert. Studia Historica 53. La Renaissance et la Réformation en Pologne et en Hongrie. Bp. 1963. 129.

(2) RUZSÁS L: Városi fejlődés a Dunántulon a XVI-XVII. században. 1966. kny. MTA Dunántuli Tud. Intézete. "Értekezések 1966 - Szigetvári emlékkönyv 1566-1966". 213-214. és 218-219.

(3) Kecskeméti ötvösök:

1592-1600 között	:	Ötvös Antal, Ötvös Ambrus, Ötvös Jakab, Ötvös Péter
1625-től	:	Ötvös Péter, Ötvös/K./ Balázs, Ötvös /Tar/ György, Cseh György
1640-től	:	Cseh György, Ötvös /Tar/ György, Ötvös /K./ Balázs, Tar Illyés
1667 után	:	Cseh György Ötvös /Tar/ György, Tar Illyés, Csorcsán Mihály, Szenczi Ötvös István, Ötvös Mihály, Ötvös Péter, Eötvös Szabó István.

(4) Nagykörösi ötvösök: lásd BOBROVSZKY I: Két parasztváros iparmüvészete a Hódoltságban. Kecskemét és Nagykőrös a XVII. században. Bp. 1972. 83. Kézirat.

(5) A Kőszeghy által Tar Illyésnek tulajdonitott 1661-es évszámot viselő csizmádia céhpohár /KŐSZEGHY E: Magyarországi ötvösjegyek. Budapest, 1936. 154./ elveszett. Fényképet vagy rajzot nem sikerült róla találni.

(6) Bende Ferenc 1683.: "Én Kőrösön lakozó Bende Ferencz ... ismet az keczkemeti templom épületire is két tehenet egy borjut egy poharat mellyet az en feleségem ennékem hagyot énnékem megh nem attak de vegye meg az Keczkeméti Eclesia..." Kecskemét, Ref. Egyház Könyvtára, Végrendeletek. II./10. Tatai Borbély Gergely 1709.: "Valamely megromlott és el pusztult Reformata Ecclasiara hagyok egy ezüst pohárt, mely légyen feleségem dispositiojában hova akarja adni, mint hogy ollyatén Ecclesiák felettek.: U. o. Végrendeletek. VI/17.

(7) "... egyéb ezüst és Ládabeli" javak. Ráczkevi Borbély Gergelyné végrendelete. é.n. Kecskemét, Ref. Egyház könyvtára. Végrendeletek. II./30. 1661. Csönkös Istvánné Kamarás Ilona keresi részét a testvérein, mert állitólag kiházasitásán kivül semmit nem kapott. Testvérei kérik, bizonyitsa, hogy mik az "őstül maradt jók", s akkor készek az elégtételre. A bizonyitáshoz testamentumra vagy tanukra lett volna szükség. Végül a következőkben egyeztek ki: "...két ökröcske, egy pohár, s valamely marhák harmadmagokkal." Kecskemét, Tanácsülési jegyzőkönyv 1656-1672. 33. Szilády Károly másolata. Kecskemét ÁL. OL. Filmtár.

(8) 1659. "Mi convocatus becsületes esküdt fogott személyek becsületes kecskeméti tanácsbeli urainktól az őkegyelmek törvények székire, előnkbe hoztanak egy Csorba István nevü tolvajt ... maga vallása előttünk, hogy ő ásta meg Hegedüs János uram házát és jószágát ellopta és maga megmutatta annak utánna, hova tötte, ugymint ház fedelében ugymint az pénzt, ezüst jószágot penig az város árkának az partjában elröjtette volt." Kecskemét, Tanácsülési jegyzőkönyv. 1656-1672. 16. Szilády Károly másolata. Kecskeméti ÁL. Ol. Filmtár. 1665. "F/ejér/ B/álintné/: befelelé, hogy ő tőlle Kovács Miklós párta övet hozott el, ellopatta. - Kire felele Kovács Miklós, hogy ő az adósságban vitte el és ugy lopták el tőle ..." u. o. 76. 1661. "Váczi Mihályné pártaövét kiváltván adott érette kezemben 6 t. "SZILÁDI A - SZILÁGYI S: Okmánytár a hódoltság történetéhez Magyarországon. I-II. Bp. 1683. I. 302. 1. Továbbiakban = Okmánytár.

(9) A kecskeméti tanács 1672-ben hozott, az adóbevallásra vonatkozó rendelkezése, "régi atyáik" törvényes szokására hivatkozva kimondja, hogy az adózási kötelezettség alól "egy Bikát, egy Ménylovat,

egy Pártaövet, egy Pohárt, egy ruhára való kapcsot kitudhatnyi." /HORNYIK J: Kecskemét város története. II. 1861. 191. 1./ Nyilvánvalóan ezek a vagyontárgyak voltak a civisméltóság rekvizitumai, amelyek egyuttal a minimális vagyoni biztonság szavatolására is szolgáltak.

(10) HORNYIK: Kecskemét. II. 46. és 113.

(11) Számadáskönyvi részletek 1663. Kecskemét, Ref. Egyház Könyvtára.

(12) SZABO K: A pártaöv. Kecskemét, 1934. 4-8.

(13) Kőrös Mihályné Garaczi Ilona 1706. Kecskemét, Ref. Egyház Könyvtára. Végrendeletek. V/3.

(14) Kecskeméti ÁL és Ref. Egyház Könyvtára.

(15) Szenczi Ötvös István testamentuma 1679. Kecskemét, Ref. Egyház Könyvtára. Végrendeletek. II/3.

(16) Kecskemét pecsétei:

1. KECZKEMETI VAROS PECZETI. 1613.
   GYÁRFÁS I.: Két magyar köriratu pecsét 1600. és 1613-ból. Tört. Tár. 1879. 395.
2. KECZKEMETI VAROS PHOCZETI A D 1646 és
3. KECSKEMETI VÁROS PECSETI 1666.
   HORNYIK: Kecskemét. I. 281.

(17) Három éven át, 1691-1693-ig őriztek a kecskemétiek 3 ezüst poharat, 4 bokor ezüst kapcsot, egy gyürüt és egy ezüst hüvelyt. Ezeket végül 1694-ben mint "rossz ezüst poharakat, dirib, darab ezüstöket" Csorcsán Mihálynak, egy ezüst poharat közülük pedig Szivós Jánosnak adott el a város. Kecskemét, Számadáskönyv. (A továbbiakban SzK.). 1691.53. 1., 1692. 4. 1693. 24. 1693. 96. Kecskeméti ÁL. OL. Filmtár.

(18) "... Szabó Bálint Fő Biró Ur ..... vitt ell egy ezüst poharat ..." Kecskemét, SzK. 1690. 32.

(19) Számadáskönyvi részletek 1663. Kecskemét, Ref. Egyház Könyvtára.

(20) HORNYIK: Kecskemét. II. 279-280.

(21) Lásd a 15. jegyzetet.

(22) BOBROVSZKY: i. m. 152. sz. jegyzet 94.

(23) HORNYIK: Kecskemét. II. 271.

(24) Ötvös Antal. HORNYIK: Kecskemét. II. 20.
Ötvös Ambrus. u. o. 83. és 45.
Ötvös Jakab. u. o. 44., 45., 46., 61.
Ötvös Péter. u. o. 46. és 54.

(25) Lásd a 20. jegyzetet.

(26) Kecskemét, Robot lajstrom. 1663. 11. 1. Kecskeméti ÁL. OL Filmtár.

(27) TAR GYÖRGY: 1625-1686 között emlitik a városi iratok. Lásd: 20. sz. jegyzetet és Kecskemét, Szk. 1686. 65. Valószinüleg Dunapatajról származott, 1683-ban ugyanis Patai Tar Györgynek nevezik. u. o. 1683. 19. 1679-ben céhmester. Szenczi Ötvös István testamentuma. Lásd a 15. jegyzetet.

(28) CSEH GYÖRGY: 1625-1685 között emlitik a városi iratok. Kőszeghy 1625. /KŐSZEGHY E: Magyarország ötvösjegyek. Bp. 1936. 154. / 1685-ben kisbiró. Kecskemét, Szk. 1685-86. 16. k. 12. 1694-ben már valószinüleg nem él, felesége ugyanis egyedül adózik. u. o. 1694. 1.

(29) TAR ILLYÉS: 1640-1684 között emlitik a városi iratok. Kőszeghy 1640-1663 között tud mükődéséről.
KŐSZEGHY: i. m. 154. és u. ő.: A magyar ötvösjegyek gyüjtéséről. Arch. Ért. 1912. 140. 1. sz. jegyzet. Látszólag nem viselt semmiféle városi funkciót, csak közmunkával és birságolással kapcsolatban találkozunk a nevével. Kecskemét, Szk. 1684-85. 52.

(30) SZENCZI ÖTVÖS ISTVÁN: Csak a végrendeletét ismerjük 1679-ből. Kecskemét, Ref. Egyház Könyvtára. Végrendeletek. II/3.

(31) CSORCSÁN MIHÁLY: 1667-1699 között említik a városi iratok. A város állandóan vele dolgoztat, nemsfém tárgyait is vele méreti le. Kecskemét, Szk. 1697. 25. k. 51. Bizonyára Nagykőrösről telepedett át Kecskemétre. Kecskeméten ugyanis több Csorcsán nincsen, Kőrösön viszont sok tagot számláló Csorcsán rokonságot lehet találni. Kőszeghy C. M. mesterként említi. KŐSZEGHY: i. m. 154-155. Kilétét a kecskeméti Ref. Egyház Könyvtárának munkatársai fedték fel Szenczi Ötvös István végrendelete alapján.

(32) EÖTVÖS SZABO ISTVÁN: 1690-ben említik. Kecskemét, A városi bíróság előtt folyt perek jegyzőkönyvei. 1690-95. I. köt. 20. Kecskeméti ÁL. OL. Filmtár. Lehet, hogy azonos az 1672-ben említett Eötvös Istókkal, Kecskemét, Szk. 1672. 69.

(33) ÖTVÖS PÉTER: 1695-ben említik. Kecskemét, Szk. 1695. 31.

(34) KŐSZEGHY: i. m. 154.

(35) KŐSZEGHY: i. m. 154-155.

(36) 1631. "A város pöcséti csinálásától fizettünk a kecskeméti ötvösnek 3 frt. 70. d." Okmánytár I. 23-24.

(37) KŐSZEGHY: i. m. 154.

(38) MIHALIK J: Régi hazai ötvösműveink az ezredéves országos kiállításon. Arch. Ért. 1896. 338.

(39) Kőszeghy összesen négy darab KB jegyü SVC próbabélyegü tárgyat ismer. /KŐSZEGHY: i. m. 178./ Ezek közül három pohár, egy pedig kenyérosztó tányér. Szerinte a poharakon Szivós János deák felirat és évszám (1652, 1653. és 1657) van. A komáromi származást a próbabélyegre és arra alapozza, hogy Kecskeméten nem ismer a XVII. században Szivós családot.

Mivel csak a kecskeméti poharat ismerjük, s nincs reményünk a másik két pohár megismerésére - az egyik 1936-ban, Kőszeghy munkája megjelenése évében magántulajdonban volt, a másik, amely a veszprémi Ref. Egyház tulajdonaként volt feltüntetve, lappang -, azonkivül Kőszeghy értesülése a kecskemétiek poharát illetően pontatlan, ugyanis nincs benne a Szivós János deák felirat, nehéz az igazságot kideriteni.

Tovább bonyolitja a'dolgot, hogy a veszprémi pohár, ami szerinte 1652-ben készült, s aminek fényképe a Kőszeghy-féle Ingó müemlékek jegyzékében megtalálható (Bp. Iparmüvészeti Muzeum adattára), csakis a XVI. században készülhetett. Ezt erősiti meg az 1934-es Országos Református Kiállitás kéziratos katalógusa (9.), amely a veszprémi poharat a XVI. század elejére datálja.

Az azonos próbabélyeg, a mesterjegy és a Szivós János deák felirat alapján azt kell hinnünk, - ha valóban benne van a nem ismert két pohárban -, hogy az általunk jól ismert Szivós János deák - aki a leggazdagabb nagykőrösi civisek egyike volt, s mint ilyen, a főbirói tisztséget is betöltötte - tulajdonában voltak. Poharait ezek szerint a KB jelü kecskeméti ötvösnél csináltatta, illetve ujittatta fel.

(40) Erről tájékoztat a pohár felirata, de az ajándékozásról szóló feljegyzést is ismerjük. 1672. Számadáskönyvi részletek. Kecskemét, Ref. Egyház Könyvtára.

(41) BOBROVSZKY: i. m. 68-70.

(42) Kecskemét, Szk. 1683. 19.

(43) GANS, M. H. - DUYVENÉ DE WIT-KLINKHAMER, TH. M.: Dutch Silver. London, 1961. 19-20.

Zusammenfassung

DIE GOLDSCHMIEDEKUNST IN KECSKEMÉT IM 17. JAHRHUNDERT

Kecskemét gehört zu den Ackerbürgerstädten und Marktgemeinden in dem unter türkischer Oberhoheit stehenden Gebiet des Landes, die der Geschichte der Stadtentwicklung in Ungarn eine besondere Note verleihen. Diese grösste und bedeutendste Stadt zwischen Donau und Theiss spielte damals eine wichtige Rolle. Sie war in dem türkisch besetzten Gebiet ein, sowohl wirtschaftlich wie kulturell betrachtet, beachtenswertes Zentrum.

Der städtische Rang einer "khasz" sicherte der Entwicklung der Stadt die besten Möglichkeiten. Wirtschaftlich bedeutend, wurde sie im entvölkerten weiten Tiefland Mittelpunkt calvinistischer ungarischer Bildung. Ihre grösstenteils reformierte Ackerbürger-Bevölkerung entwickelte hier eine ihrer besonderen Situation und gesellschaftlichen Ordnung entsprechende Lebensform, zu ihr gehörten als wesentliche sichtbare Faktoren der Dokumentierung von Wohlstand und Rang vor allem auch die Goldschmiedearbeiten.

Die wertvollen Werke dieses Kunstzweiges wurden in Kecskemét im 17. Jahrhundert ausschliesslich von den reformierten Gemeinden der Stadt und ihrer Umgebung gehütet. Über die Tätigkeit der dortigen Goldschmiede unterrichten die Rechnungsbücher der Stadt.

Die vor dem Türken aus Szeged entflohenen Goldschmiede gründeten im Jahre 1557 die Zunft in Kecskemét, diese versorgte während des 17. Jahrhunderts nicht nur die Stadt selbst, sondern einen grossen Teil des Gebietes zwischen Donau und Theiss mit Goldschmiedearbeiten. Die Meister von Kecskemét - György Tar, György Cseh, Illyés Tar, Mihály Csorcsán - schufen eine den Ackerbürgerbedürfnissen entsprechende, individuelle Kunst: diese hielt einerseits die Traditionen der Renaissance lebendig und verarbeitete andererseits neue, der türkischen Kunst entstammende Impulse. Dabei wird det türkische Einfluss nur in blassen Umrissen Sichtbar; die Formen der Renaissance dominieren. Stellenweise werden ganz überraschend zeitgemässe Lösungen gesucht, wie z. B. György Cseh schon 1631 zu gotisieren beginnt, Mihály Csorcsán hingegen um die Jahrhundertmitte barocke Ornamentformen verwendet. Dem Anschein nach blieben diese einzelnen Versuche ohne Widerhall: die Formenwelt der Goldschmiedekunst von Kecskemét beherrschte fast ausschliesslich ein puritan-einfacher Lienien-und Zeichnungsstil. Er wurzelte beharrlich in den Traditionen der Renaissance, deren klassische Auffassung in reichen Inventionen in den Werken von Illyés Tar zur Vollkommenheit gelangt.

Die Goldschmiedekunst der Stadt Kecskemét kam wegen der durch die über 150 Jahre währende türkische Besetzung entstandenen Isolierung und vermutlich auch durch den bewusst traditionsfesten Geist ihrer Bewohner nur wenig über ein Bewahren und Erneuern der Renaissanceformen hinaus; hierin aber hat sie zweifellos qualitätvolle Werke geschaffen.

Aradi Nóra

AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ KUTATÁS NÉHÁNY PROBLÉMÁJA A SZÁZADFORDULÓ MŰVÉSZETÉBEN

A magyarországi művészettörténetet összefoglaló kötetek előkészitése során nemcsak eddig még nem kutatott problémákkal, sejtett vagy váratlanul felbukkanó fehér foltokkal kerülünk szembe, hanem ujdonságokat, néha éppenséggel meglepetéseket tartogatnak a legismertebb, leginkább feltártnak vélt csomópontok is. Várható volt, hogy a művészettörténeti összefoglalás nem lehet egyszerüen a már megtörtént, publikált kutatások mennyiségi összegzése. A kezdettől fogva halmozódó tapasztalat, a minőségileg árnyaltabb összkép kialakitására való törevés arra késztette a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportját, hogy – többirányu egyéb kezdeményezése mellett – a muzeumok segitségével számbavegyen összefüggő, de együtt nem látható müalkotáscsoportokat. Az elsők között került megrendezésre 1973 őszén a Szolnoki Képtárban a mult század utolsó harmadának és a századfordulónak magyarországi plein-air törekvéseit magában foglaló tárlat, s ez többek között olyan módszertani tanulságokkal is szolgál, amelyek nemcsak az adott időszakra és az adott témára érvényesek.

A szolnoki kiállitáson nem "nevekre" és iskolákra hagyatkozva kerültek egymás mellé a képek, hanem kizárólag az alkotásokban megnyilvánuló természetszemléleti fok, módszerbeli és stiláris rokonság indokolta a válogatást és az elhelyezést, ami végül elkerülhetetlenül maga után vont némi – tájkép müfaján belüli – tematikai csoportositást is. Ebben a válogatásban mintegy feloldódtak az egyidejü művészpályák szöges ellentmondásai, a különféle indulásu vagy eltérő célokat maguk elé tüző festők munkásságuk egyik-másik szakaszában kiegészitették egymást, a rokon szemléletü alkotói törekvések más-más árnyalatait, lehetőségeit csillantva meg. Igy nemcsak hogy "megférték" egymás mellett, hanem egymást értelmezve hatottak Paál László, Benczur Gyula, Mednyánszky László, Szinyei Merse Pál, Székely Bertalan fasorai, erdőrészletei, Mészöly Géza és Pörge Gergely tájai, Glatz Oszkár és Deák Ébner Lajos figurái, Mihalik Dániel és Iványi Grünwald Béla alakos, állatos tájai. S a századelőről való Hollósy Simon és Fényes Adolf ugyanugy kiegészitette egymást mint Réti István, Pállya Celesztin és többen mások. A józan mérlegelést és gondos értékelést maga mögött tudó művészettörténeti hierarchia mitsem változott, Szinyei Merse vagy Paál szerepe semmiképpen sem halványulhatott. De sokoldalubb lett Munkácsy Mihály hozzájárulása az uj törekvésekhez, éspedig nemcsak a sajátos romantikájában szinte egyedülálló Poros uttal. Székely Bertalan történelmi képeinek vázlatai, szadai tájai is bebizonyitották, hogy nemcsak a művész saját oeuvre-jén belül csillantanak meg uj lehetőségeket, végig nem járt utakat, hanem a kor magyar festészetének összképét is módositják a konvenciókhoz képest. Benczur Gyula erdőszélen ülő, olvasó nőalakja pedig olyan alkotás, amely nélkül akkor sem tudnánk érdemben körvonalazni az 1870-es évtizedforduló belső szakaszhatár-jellegét, ha mélyrehatóan elemeznénk Szinyei impresszionizmusának és Munkácsy kritikai realizmusának annyira eltérő és mégis

közös tőről fakadt minőségeit, a kettő egyidejűségét és ennek okait, körülményeit. Már régebben foglalkoztunk a korszak egyéb variáns-lehetőségeivel, mégpedig a történelmi témán belül maradva, rámutatva a történelmi tárgyu képeknek a kiegyezést követő kétféleségére. A hivatalos történelemszemlélethez tapadt alkotásokban megmaradt a historizáló-heroizáló kompozició és kelléktár, a függetlenségi harcokat, forradalmi hagyományokat idéző témák viszont a táji-környezeti elemet hangsulyozó életképi formában jelentek meg. Nem szükséges ennek példáit és tanulságait itt és most ujból felsorakoztatni, inkább csak annak érzékeltetésére emlitettük ezt a problémát, hogy a századvég magyar festészetének szemléleti összefüggései mennyire áthatják a korszak egész müvészeti produkcióját. És anélkül hogy elébe vágnánk egy még el nem készült Mednyánszky-monográfia tanulságainak, a mindig önmagában vizsgált müvész jelenléte a plein-air kiállitáson azt bizonyitja, hogy nélküle egyáltalán nem lehet érdemben foglalkozni a magyar plein-air kezdeteivel és kibontakozásával, s nem lehet megérteni Nagybánya fellépésének müvészeti közegét. A csak mozzanataiban vázolt kiállitási kép, amiből nem hiányzott a mücsarnoki életképfestőként ismert Aggházy Gyula sem, Szinyei valóban messzire előremutató pályakezdésén tulmenően is, folyamatos utat vázol Nagybánya fellépéséig: Ferenczy Károly Hazatérő favágók cimü "záróképe" természetes folytatás, fölényes betetőződés, és egyben további utakat nyitó kezdet.

A főbb kérdések, amelyeknek számbavétele persze részben megelőzte a kiállitás létrejöttét, a minőség-fogalomnak, sőt, a korszak-fogalomnak a problémáját is érintik, de mindenekelőtt a gyakorlati történeti összehasonlitó kutatás módszerét feszegetik. Ilyen kérdések: hogyan viszonylik valamely müvész monografikus kutatásokon nyugvó, jogosan kialakult pályaképe a müvész munkásságának különböző fázisaihoz és ezen keresztül korának müvészetéhez, milyen eljárással, módszerrel kereshetők egy-egy korszak müvészetének a lényegi minőségi változásai, és menynyiben, hogyan, miért kell tullépni a helyes sztereotipiákon is ahhoz, hogy a valóságos történeti összefüggések világosak legyenek, mennyiben válhat fontossá – szintézis-igényü kutatásoknál és összefoglalásoknál – az ujabb természet- és társadalomszemléleti változásoknak a vertikális hatása, egy kismestereket is figyelembe vevő kutatói tájékozódás. Ez a probléma viszonylag ritkán merül fel az ujkori és legujabbkori kutatások során, pedig nem kevesebbről van szó, mint arról, hogy mennyiben kell szükségképpen figyelembe venni egy uj müvészi minőség kibontakozásának, hatékonyságának, elterjedésének és feloldódásának a megitélésében az átlagos produkciót. Történetileg, müvelődéstörténetileg is fontos, hogy miképpen és milyen mértékben függ össze az átlag adta kép a csucsok adta ismertebb, meggyőzőbb és érvelőbb képpel, vagyis hogy milyen szerepe lehet az átlagnak a filozófiai értelemben vett minőség változásainak a megitélésében.

Egy másik kérdés-komplexus, amely az előbbitől ugyan eltérő jellegü, de attól mégsem választható el, a nemzetközi hatások és kölcsönhatások számbavétele. A valóságos történeti, müvészetföldrajzi határok körüljárásával lehántható a tényleges képről mindaz az utólagosan, de esetleg kortársak révén is rárakódott konvenció, ami magán viseli nemzetközi müvészeti áramlatok és divatok, eszmetörténeti hullámok, de még nemzetközi politikai összefüggések nyomát is. A nemzetközi összehasonlitás igénye viszont megkivánja bizonyos mértékig a pályaképekre és csucsteljesitményekre koncentráló, helyesen vagy tévesen konvencionált összkép feloldását, illetve kiszélesitését, mert még inkább megköveteli a müvelődéstörté-

neti aspektus figyelembe vételét, mint a történeti határok között vizsgált nemzeti művészeti fejlődés kutatása. A nemzetközi összevetés során egyetemes relációiban válik világossá a fejlődés fő tendenciáinak és periférikus törekvéseinek egymáshoz való viszonya, illetve némi korrekcióra szorul az is, hogy a köztudat szerint mi fő tendencia és mi periférikus törekvés. Példáink nagyrésze a kétségkivül jobban ismert plein-air fejlődés köréből való, de távolról sem csak erre az összefüggésre érvényesek, amit más periódusok analóg kutatási problémáival is jelezni kivánunk. Feltevéseinknek minden esetben tárgyi, ténybeli alapja van, egy részük mégis hipotetikusnak tartható, mert a bizonyitás több ponton tullépne e gondolatfelvetés keretein és – hozzá kell tenni – jelen ismereteinken is.

A magyar müvészettörténetirás Nagybánya fellépéséhez kapcsolja az uj természetszemlélet győzelmét, a müteremfestéssel, müteremvilágitással való leszámolást, a természeti látvány megnövekedett festői szerepét. S ez nem is lehetett másként, mert ebben az időben, a századfordulón már csak csoportos fellépéssel, mozgalom-jellegü inditással lehetett továbblépni és hatni, frontáttörést elérni. A Párizsi Kommün óta minden müvészeti frontáttörés, fordulat kollektiv megmozdulások bázisán született: impresszionisták és peredvizsnyikek, szecessziós mozgalmak és Nagybánya fellépése bizonyitja ezt. A régebbi és ujabb Nagybánya-irodalom, a kortársi emlékezések és a történeti feldolgozások is mindig hangsulyozták a csoportos fellépés sajátosságait, elsősorban azt emelve ki, hogy mi ellen irányult a mozgalom és hogyan törekedett a hivatalos müvészettel való leszámolására. És alig vagy egyáltalán nem foglalkoztak azzal, hogy milyen talajon, milyen helyi előzmények után, milyen meglevő folyamatokból táplálkozva léptek fel a nagybányaiak, vagyis mi volt az a valóságos helyi közeg, amely – minden fáziskésés ellenére is – eléggé éretté tette müvészetünket ahhoz, hogy Nagybánya gyorsan sikerre vigye a maga elképzeléseit. Pedig Nagybánya ugyanugy nem jelent meg légüres térben, mint ahogyan a francia impresszionisták 1874-es csoportos fellépését is megelőzte a hatvanas évek közepétől a már érett impresszionista képek egész sora, s az orosz Vándorkiállitási Társaság 1874-es megalakulásának is megvoltak az évtizednyi időre visszanyuló szervezeti, müvészeti és teoretikus előzményei. A szecessziós mozgalmak is olyan korábbi tapasztalatokat rendszeresitettek és tudatositottak, amelyek egy Európa-szerte érlelődő ujfajta müvészi magatartásból, a müvészettel szemben támasztott ujfajta gyakorlati funkcionális igényből fakadtak.

Persze, egyetlen ujitó mozgalmat, igy Nagybányát sem lehet elmarasztalni azért, amiért ujitó jellegét hangsulyozva olyasmit is saját eredményének tudott, aminek esetleg csak a folytatása, a továbbfejlesztése az érdeme. Az sem hagyható figyelmen kivül, hogy a nagybányaiak, akik a millenáris kiállitásra készülődő magyar müvészeti élettől s a hivatalos magyar müvészettől fordultak el müncheni tanulmányaik, tartózkodásuk, majd nagybányai letelepedésük során, alig-alig ismerhettek valamit is abból, ami Magyarországon ezen kivül képzőmüvészetileg történt. Plein-air festészetük előzményeinek egy részét még csak most vesszük számba és próbáljuk rendszerezni, s ha rekonstruálni akarnánk azt a festészeti képet, amit a nagybányaiak itthon maguk előtt láttak, büszkeségük ma is jogosnak tartható. A müvészettörténésznek azonban a tények és összefüggések szövevényében kell eligazodnia, összevetve az ujitó öntudatot az alkotások valóságos kezdeményezéseivel és egymásutánjával, párhuzamba állitva az egyidejü, de egymástól független kezdeményezéseket, s nem elégedhet meg sztereotipiák ismétlésével, még

akkor sem, ha azok részben vagy egészében igazak. Mert igaz ugyan, hogy Szinyei Merse Pál nagyszerü fellobbanása valóságos "ellenpélda" 1870 körüli festészetünkben, s az elhallgattatását előidéző megnemértés, München, Bécs, Budapest durva visszautasitása hozzájárult ahhoz a vákuumhoz, amely látszólag az 1873-as Majális és a nagybányaiak 1896-os fellépése közé feszült. Ez azonban egyfelől csak látszólagos vákuum, amely a századvég tudatában alakult ki és annak nyomán rögzitődött, másfelől pedig Szinyei elutasitása sem az egyetlen 1870 körüli pályatörés, még ha másoknál gyökeresen másképpen alakult is a müvészszubjektum, az alkotó folyamat és a közönség közötti kapcsolat. Benczur Gyula pályája például – a kortárs magyar müvészet összefüggéseiben – mindig a pompázatos történelmi – és arcképfestőt idézi, s a "hivatalos müvész" pályaképének ismeretében figyelmen kivül hagyjuk az ennek ellentmondó pályakezdést. Pedig ha az 1870 körül alkotott plein-air képeit összevetjük oeuvre-jének fő vonalával, a Benczur-munkásság belső változása ugyanazokat a kulturtörténeti összetevőket világitja meg, amelyek Szinyeit annyira kiméletlenül sujtották. Benczurt persze nem kellett elhallgattatni, ő maga változott meg, pontosabban szólva, a kezdeti történelmi kompozíciókkal egyidejü plein-air képek nagyjából 1873 után már kiszorultak festészetéből. A Benczur Gyulát hivatalos történelmi festőként bemutató magyar müvészettörténetirás tehát jogos képet formál róla, az ellentmondó kezdet nem cáfolja az összképet, még akkor sem, ha ez a kezdet más összefüggésekben – mint jelen témánk esetében a pályaképnek ellentmondó törekvéseket erősit és magyaráz.

A köztudat jobban számon tartja Székely Bertalan pályájának árnyalatait, éspedig nemcsak azért, mert kompozíciós szintanulmányai, tájai állandó kiállításon is láthatók (Benczur egy-két korai képe sem hiányzott a muzeumi kiállitásról), hanem mert inkább összefonódnak pályájának egészével. De plein-air törekvéseit általában igy is saját oeuvre-jén belüli példákként vagy ellenpéldákként értelmezik, elkülönitve ezeket a korszak magyar festészetének szélesen hömpölygő áramlataitól. Igaz, hogy a 20. század elején, már a nagybányai eredmények tudomásul vétele után, a Müvészet folyóirat külön tanulmányt szentelt a Dobozy Mihály és hitvese cimü festmény kompozíciós és szinváltozatainak, némileg abból az impresszionizmust követő álláspontból is kiindulva, hogy a vázlat testőileg gazdagabb, mint a kész alkotás. De ez a fejtegetés is végső soron a történelmi festő Székely Bertalan lehetőségeit veszi számba, a szadai tájak festőjéről alig esik szó, éspedig főként azért nem, mert létrejöttük korában mellékeseknek tüntek a Székely-oeuvre akkor tudomásul vett, habár már akkor is szkeptikusan kommentált "fő vonalához" képest.

Paál László és Munkácsy Mihály természetszemléletének a rokonságát mindvégig tudatositották az állandó kiállitások, épitve egyfelől kettejük stiláris rokonságára, másfelől franciaországi relációikra is. De történetileg még mindig nem megnyugtatóan elemzett többek között az, hogy miképpen függnek össze és feltételezik egymást Munkácsy természet- és társadalomszemléleti sajátosságai, vagy hogy mennyiben játszott közre Munkácsynál a düsseldorfi, Paálnál pedig a hollandiai tartózkodás a rájuk jellemző arculat kialakitásában. A külföldi kapcsolatokról és lehetséges kölcsönhatásokról még más vonatkozásban szó lesz, egyelőre csak annyi jegyezhető meg, hogy a Paál-Munkácsy relációban a rokonvonások korántsem annyira Franciaország-centrikusak, mint ahogyan azt a müvészettörténeti visszapillantások sejteni engedik, illetve sok minden egyéb is motiválja azt az eredményt, amely

rokonvonásként tartható számon. De nézzünk más példákat. Mészöly Géza tájfestészetének ujszerüségét főként a Markó-iskolával s a késői klasszicista-romantikus tájképpel való összevetésében mérjük. S ha nem is hagytuk figyelmen kivül utolsó periódusának pre-impresszionista fokát, ez a Boudin-foku tájszemlélet valahogy mégsem illeszkedett bele szervesen a főként Szinyei és Paál nevével jelzett és jellemzett Nagybánya előtti plein-air képbe. Pedig e Mészöly-festmények jellegzetes vizpart, viztükör motivuma és annak értelmezése nagyonis beleillik a nagy impresszionistákra jellemző témakör vonulatába, a magyar müvészetből szinte egyedülállóan.

Az eddigi csoportositásokat és összevetéseket talán mindennél inkább Mednyánszky László pályája kérdőjelezi meg. Munkássága mindig önmagában vizsgált, s a nyolcvanas, kilencvenes években már éretten meglevő, az impresszionizmus előtti plein-air fokon sajátos módszerrel és eszközökkel tullépő természetszemlélete mint semmi mással össze nem vethető eredmény szigetelődik el a köztudatban. Igaz, hogy Mednyánszky magányosan élt és legfeljebb szük körben hatott, de bennünket ez nem jogosithat fel arra, hogy életmüvét önmagában vizsgáljuk, és nem menthet fel az alól, hogy oeuvre-jének különböző szakaszait összevessük a kortárs müvészettel. Ezzel is módosul a mult század utolsó harmadáról kialakuló körkép, vagyis az a közeg, amelyben Nagybánya fellépett és hatni tudott.

A szolnoki muzeum kiállitása, akárcsak bármelyik kutatás, amely minőségi strukturákat vizsgál, cáfolja a "beskatulyázásokat", és feloldva a monografikus határokat, megdönt sok előitéletet. Igy többek között azokat is, amelyek magát a szolnoki festészetet a vásárok, cigánytelepek stb. életképeivel azonositották. Nagybánya fellépése idején távolról sem volt ekkora szakadék a két más és más jellegü müvésztelep között, a festők többsége ismerte és látogatta egymást. A szembeállitás később sem volt annyira határozott, mint a második világháboru után. Ez esetben az előzmények értelmezésének ujabb keletü torzitásával is számolni kell, nevezetesen azzal az enyhén szólva elnagyolt általánositással, amellyel mintegy negyedszázada, a Munkácsy kontra Nagybánya hamis alternativa idején, egy heterogén Szolnokot állitottak szembe az egységesnek vélt Nagybányával. Figyelmen kivül hagyták, hogy a századforduló szolnoki festészetében jelen voltak a magyar müvészet akkori legelterjedtebb vonásai, mint ahogyan figyelmen kivül hagyták Nagybánya mindig is meglevő stiláris, tematikai, metodikai sokféleségét, amit csak az emlékezések homályositottak egységes Nagybányává. Ezt a felszabadulás utáni tendenciát némileg érthetővé teszi az a törekvés, hogy a dogmatikus kritikai mércével szemben az igen egyoldaluan figyelembe vett századfordulós müvészeti örökségből inkább azt hangsulyozták, ami a maga idején a leginkább volt képes uj minőséget és magas szintü alkotásokat felmutatni. A minőség differenciáltabb vizsgálata persze minden merev alternativát megkérdőjelez.

A századvég, századforduló müvészete különösen sokoldaluan bizonyitja, hogy a müvészetben a természetszemlélet és a társadalomszemlélet változásai általában egyidejüek és egymást feltételezve érlelődnek meg. Az 1870 körüli időszak belső szakaszhatár jellege, amit magyar és nemzetközi vonatkozásban másutt már részletesebben taglaltunk, a csomópontok élességével bizonyitja ezt. S ha a magyar festészeten belül maradva nem korlátozódunk csak az eddig emlitett tájképekre, ember-táj kompozíciókra vagy esetleg nagyobb, többalakos képek első terveire, megközelitéseire, az összkép még sokoldalubb. Székely Bertalan vajaskenyeret evő

kisfiujában egy Manet-i foku pillanatnyiság, esetlegesség figyelhető meg, ember és környezet divergenciájának a hangulati lecsapódása, olyan magatartás, amely nem stilárisan, hanem szemléletileg folytatódik a Majális előterének lehajló férfialakjában, a pillanatnyi mozdulat frisseségében. Munkácsy Zálogházának egyikmásik alaktanulmánya a kényszerü magány olyan tehetetlenségét árasztja, amely mintegy a korai francia abszintivó-képek fanyarságával rokon. A Székely-féle pillanatnyisággal párhuzamosan jelent meg a megváltozott szemléletnek ez a másik oldala, egy Munkácsytól Fényes Adolfon át Mednyánszkyig ivelő ujfajta, kritikai sürüségü tipusformálás, amely nagyjából egyidejü a francia festészetnek Manet-val kezdődő, Dagas-n és Toulouse-Lautrecen át Picasso kék korszakáig ivelő fejlődésével. S ha melléje gondoljuk a francia müvészet paralell, Daumier-val és Steinlennel jelezhető fejlődésvonalát, kibontakozik a párhuzamosság és ellentmondás körképe: a francia nagyvárosi müvész a nagyvárosi perifériára koncentrál, szemben a magyar nagyvárosi müvésznek a falura és a paraszttipus helyzetére összpontosuló figyelmével. Ember és táj – vagy még tágabban értelmezve: ember és környezet – viszonyának ezt a megváltozott és társadalmi közegenként módosuló jellegét és inintenzitását is tovább kell még vizsgálni, összevetve a századvégi jellegzetes francia munkásnő tipust, a mosónőt, a vasalónőt a német müvészet gyárimunkásnő tipusával, vagy a magyar müvészet jellegzetes agrárproletár tipusát az orosz festészet – Kaszatkin, Jarosenko – muzsikból lett munkásalakjaival, a belga müvészet – Meunier, Laermans – romantikus-heroikus munkásaival, parasztjaival. Sőt, az is végiggondolandó, hogy a tipusformálásnak, közelebbről az osztálytipus müvészi megfogalmazásának az intenzitása és ezen tulmenően, az egyén helyzetére való sajátos pszichikai érzékenységü reagálás Európa nagyrészében egyidejüleg fokozódott, kötődve tematikailag és tartalmilag a szükebb társadalmi közegek jellegzetességeihez. Eközben pedig maga a természetlátás, a képalkotás nyelvészeti elemeinek a módosuló szerepe, a festészet tágabban értelmezett technikája jóval nagyobb fáziseltéréseket mutat, s a képi tájékozódás különbözőségeivel és ellentmondásaival szinte közvetlenebbül utal a társadalmi fejlettségi fok eltéréseire, a müvészszubjektumnak az egyre ellentmondásosabb környezettel való viaskodására.

Az ujdonság mércéje persze a huszadik század elejétől kezdve egyre inkább Párizs. A müvészi eredetiség fokmérője – nem a hazai valóság, az itthoni ujszerüség, hanem az École de Paris már hitelesitett eredménye. A konvencionált európai képet, a Párizs-centrikus európai értékhierarchiát először a leggőgösebb École de Paris felől cáfolták, vállalva a hatvanas évek elején a Fauves-ok és a Die Brücke csoport közös párizsi bemutatását, sőt, 1905 körül való képeik közös állandó kiállitását is a Musée d' Art Moderne-ben, az efajta kezdeményezések azonban még mindig leginkább Franciaországhoz kötődnek. A Bordeaux-i muzeum jelenleg az impresszionizmus forrásainak a nemzetközi bemutatását készíti elő. Vagyis ha a franciaországi müvészeti élet vállalja a legpárizsibb francia törekvéseknek, az impresszionizmusnak és a Vadaknak a nemzetközi összevetését, sőt, a kubizmus vonatkozásában sem ragaszkodik már az École de Paris kizárólagosságához, s a nemzetközi kulturális helyzettől függően fogad közép- és keleteurópai törekvések összehasonlitására vállalkozó kezdeményezéseket (a Paris-Prague cimü kiállitás a hatvanas évek közepén párhuzamosan mutatta be a prágai Nemzeti Galéria cseh és francia anyagát a század elejétől a harmincas évek végéig), valamivel hatéko-

nyabban kellene nekünk is közremüködnünk a nemzetközi körkép felvázolásában. A közép- és kelet-európai müvészettörténetirás még mindig nem ismeri eléggé saját multját ahhoz, hogy ehhez a körképhez elegendő segitséget nyujtson. Mindennek persze számtalan, müvészeten kivüli oka is van, hiszen a müvészi centrumok jelentősége és hatékonysága nem független a nemzetközi politikai és gazdasági helyzettől, piaci adottságoktól. De nem elég tudomásul venni, hogy mennyi nemzetközi értékünk nem jut el a nemzetközi köztudatig, mert müvészetföldrajzilag kiesnek a nagy politikai és gazdasági központok kulturális hatékonyságának a sugarából, hanem az egyre inkább lehetséges és kivánatos nemzetközi összehasonlitásokhoz saját kutatásainkkal is hozzá kell járulnunk.

Érthető, hogy a müvészeti és nemzetközi kulturális orientáció a század elején annyira Párizs-centrikus lett. Beleértendő annak a Párizsnak a vonzereje, amely az 1871-es Kommün színhelye volt, amely a századfordulón a forradalmias haladás élményével telitette a nemzetközi müvészet és irodalom legjobb képviselőit: ez a szellem eleve hitelesitette müvészeti ujitásait. Ezért domboritotta ki részint a visszaemlékezés, részint az értékelő müvészettörténetirás annyira direkt módon Nagybánya francia orientációját is, nagyon eltulozva a francia hatás tényleges fokát és mértékét. Nagybányában olyan egyértelmüen üdvözölték az utódok az École de Paris magyarországi frontáttörését, mintha számolni sem kellett volna a német müvészet létével, vagy legalábbis a német müvészeti élettel mint közvetitő tereppel, ahol végülis a nagybányaiak a francia festészet oda eljutott törekvéseivel megismerkedtek. Munkácsy müvészetéről szólva is elhomályosodott Düsseldorf jelentősége a fontainebleaui erdőhöz képest, Paál László esetében csak emlitett életrajzi adat maradt a hollandiai tartózkodás, pedig a Kazlak képi felfogása aligha érthető meg a barbizonias holland Breitner nélkül. Az erdőhöz való vonzalom intenzitásában pedig a kétségkivül gyengébb képességü belga Courtens áll Paálhoz a legközelebb. Az erdőszéle, a fa, facsoport témának a barbizoni festészet közvetlen-közvetett hatása nyomán való elterjedése voltaképpen több rokonvonást mutat fel a magyar, román, orosz, belga, holland festészetben, mint amit bármelyiüknek a francia müvészettel való összevetése feltárhatna. A havas táj legalább annyira jellemző és nemzetközileg szélesebb körben elterjedt motivuma az impresszionizmust közvetlenül megelőző törekvéseknek (Courbet neuchateli tája a Szépmüvészeti Muzeumban, Gauguin fiatalkori képe ugyanott, a román Andreescu Barbizonban festett havas falurészlete, az orosz Levitan, Polenov téli tája stb.), mint amennyire jellemző motivum és téma az érett impresszionizmusban, elsősorban persze Franciaországban, a viztükör (Manet, Monet, Signac, Sisley stb.). A téma-analizis szempontjából kézenfekvőbbnek látszik és többirányu következtetésre ad módot a "déjeuner sur l'herbe" motivum, de a tájképi tematikának még alig vizsgált alakulása sem kerülhető meg, annál is inkább, mert az erdőrészlet, havas táj, viztükör festésének legjellemzőbb technikai sajátosságai összefüggnek a szemlélet változásának történeti logikájával.

Ha mindent közvetlenül Franciaországból, Barbizonból vagy a további lépésekből vezetnénk le, figyelmen kivül hagyva az uj természetszemlélet terjedésének helyi talaját és közegét, nehéz lenne magyarázatot találni Paál László és a hetvenes évek Levitanjának a rokonságára, hiszen Levitan voltaképpen a Repinével egyidejü volgai hajóut hatására vált barbizoniassá. És még behatóbban kell vizsgálni a helyi közeget annak megértéséhez, hogy mi a gyökere a rokonságnak, amely

Ferenczy Károly természetszemlélete, hangulati tartalma és a kilencvenes évek Levitanjának a korábbinál talán misztikusabb, romantikusabb szellemü, de az impresszionizmus eredményeit nyiltabban vállaló tájai között kitapintható. (Erre a rokonságra jó érzékkel mutatott rá Ferenczy-monográfiájában Genthon István, holott Levitan-képeket csak reprodukciókból ismert). De nemcsak Levitan müvészete, hanem Szavickij tájszemlélete és még inkább a kilencvenes évek Repinének ember-táj kompoziciói mutatnak felfogásbeli rokonvonásokat a nagybányaiak és a peredvizsnyikek között. Más összefüggésben már foglalkoztunk néhány tematikai és kompoziciós analógiával, amelyek nagybányaiak (vagy leendő nagybányaiak) és orosz peredvizsnyik müvészek között felismerhetők. De mindaddig nem tudhatunk a példák felsorolásán tullépni, amig nem tudunk többet és pontosabban Münchenről mint találkozási és közvetitő terepről. Jellegzetes "münchenies" motivum például a lámpavilágitásos enteriőr: egyidejüleg megtalálható több német, orosz, lengyel festőnél, nálunk többek között Réti Istvánnál, Csók Istvánnál, Iványi Grünwald Bélánál. De az orosz Makovszkij 1895-ben befejezett, hosszu időn át festett Esti beszélgetése, amelynek szoros pendantja Iványi Grünwald 1893-as Összeesküvők cimü képe, sohasem szerepelt Münchenben, és közbülső festménytanulmányai nem voltak. Mégis fel kell tételezni áttételes kapcsolatot, átvezető szálakat a két alkotás között, s nem annyira a lámpavilágitásos belső tér miatt, hanem a Grünwald-kép középponti nőalakja miatt, amely – Makovszkij festményének főalakjához hasonlóan – századvégi orosz tipus, a forradalmár nő jellegzetes akkori tipusa. Vannak persze jóval közvetettebb kapcsolódást feltételező tipusok is, igy Réti századeleji önarcképalakjainak némelyike azt a fajta intellektuális tipust jeleniti meg, amely korábban az orosz Jarosenkónál, egyidejüleg pedig a cseh Svabinsky müvészetében található meg.

A müncheni müvészeti élet persze sok más irányban is tágitotta a kapcsolódás és a kölcsönhatás lehetőségét. Réti 1895-ös Hajnali hangulatának egyazon évben készült német megfelelője Hans Baluschek egyik festménye, azzal a jellemző eltéréssel, hogy Baluschek városképi környezetbe, Réti pedig Bastien-Lepage-os szürkekkel összefogott tájba helyezi az azonosan mozduló munkáspárt. A müncheni központ kisugárzásának hatókörét bizonyitja tematikai mozzanatok elterjedése is, még az olyan apró mozzanatoké is, mint a betgeszoba enteriőrje. Réti 1894-es Gyötrődésének analógiái találhatók meg az orosz Polenov valamivel korábbi képein, mindkettőjüknél egyébként fontos elem a lámpavilágitás, ami viszont feltételezhetően Polenovnál közvetett müncheni átvétel: az orosz festő párizsi tanulmányok után csatlakozott a peredvizsnyikekhez. A téma szélesebb körben is felbukkan: Picasso tizenhat éves korában festette meg nagyméretü betegszoba-képét. S ez ebben az összefüggésben azért érdekes, mert jellemzi a századvégi barcelónai müvészet minden irányu nyitottságát. A még alig müvész Picasso nemcsak erre az egyszeri "münchenies témára" reagált, hanem a századvégi barcelónai festészet és grafika nyomán befogadta mindazt, ami Munchtól Steinlenig, Toulouse-Lautrectől a német karikaturáig, németországi, közelebbről egy müncheni szelekcióval a helyi szecesszió szürőjén át hozzá eljutott. Az igen sokféle hatás birtokbavétele és a szuverén válogatás eredménye a kék korszakban csapódott le, amely már az École de Paris müvészetébe integrálódott. Messzebb vivő kérdés, hogy Picasso müvészetének mindvégig meglevő nyitottsága, minden uj jelenség befogadására és feldolgozására képes elevensége és készenléte, amely annyira megkülönbözteti pá-

lyáját a 20. század legtöbb nagy mesterének vagy irányzatának stilushatárokat kereső önvédelmétől, mennyire gyökerezik éppen a századfordulónak a mindent befogadni és földolgozni kész magatartásában. Némi időbeli távlatból és történeti összehasonlitási igényből kiindulva a századforduló idejének mind magyar, mind egyetemes müvészetében jóval több az összefüggő szál, összetartó vonás, mint ahogyan azt a korábbi müvészettörténetirás feltételezte. A különböző eredményü, sőt, különböző előjelü szintéziskeresésekben több a közös kiinduló pont mint az ellentmondás, még ha ezeket a törekvéseket szembe is állitotta egymással, sőt, ki is játszotta egymás ellen, a védjegy-kultusz kényszerüségéből kiindulva, a későbbi kortársi emlékezés és az erre támaszkodó szakirodalom.

Nincs mód rá, hogy itt és most végigvezessük az elöljáróban felvetett kérdéseket az európai szecesszió problémáin, de a közelmultban elterjedt és elmélyült szecessziókutatások is ezeket a feltevéseket igazolják. A szecessziós mozgalmak persze már eleve a nemzetközi együttmüködés és kölcsönhatás szellemében voltak aktivak, és tudatosan szervezték nemzetközi kapcsolataikat. Hosszasan vizsgálandó kérdés még, akár a szecesszió kapcsán is, hogy a nemzeti müvészetek gazdagodása érdekében való külföldre tekintés, amelynek többnyire a nemzeti megmozdulások voltak a kiindulópontjai, hol, mikor és milyen értelemben válhatott nacionalista előjelüvé, maga után vonva egy néha erősen eltulzott s a lényeges összefüggéseket figyelmen kivül hagyó provincializmus-európaiság szembeállitást.

Fentiek a magyar müvészet vonatkozásában is adalékok annak jelzésére, hogy a társadalmi haladás szempontjából nagyonis érthető Párizs-orientáció, amely a század elejétől mindinkább erősödött, a képzőmüvészetben sohasem volt annyira mély, ahogyan az a szakmai köztudatban élt és semmiképpen sem tartható meghatározónak közvetlenül a nagybányai eredmények birtokbavétele után. Egyszeri esetnek, némileg véletlennek is felfogható persze, hogy a Szépmüvészeti Muzeum a század elején egy budapesti kiállitáson a belga Courtens tájképét vette meg az akkor és ott olcsóbban megszerezhető Renoir Páholyával szemben. A magyar festészetet ért hatások sokfélék voltak: nemcsak Rippl-Rónai József vagy Czóbel Béla francia impulzusokat továbbfejlesztő müvészete volt meghatározó vonása a kortárs müvészetnek, hanem a Nyolcak némelyikének munkásságában sajátos módon alkalmazott német előzmény is ujat hozott. Egry József korai korszakának a kialakulására pedig feltételezhetően a brüggei tartózkodása hatott meghatározóan, ahonnan ismét más jellegü – belga, angol, német – ösztönzések kerültek müvészetünkbe. A magyar müvészet befogadó és tájékozódó képessége, a szó legjobb értelmében vett nyitottsága a századfordulón és a 20. század elején tehát távolról sem koncentrált egyik vagy másik külföldi müvészeti központra. Ezt bizonyitja egyébként az is, amit Réti István, a nagybányaiak legfőbb krónikása és teoretikusa a francia müvészethez való vonzódásáról, a saját és csoporttársai vélekedéséről irt. Összevetve a különböző időpontokban irt megállapitásait, azok igencsak ellentmondanak a köztudatban kialakult képnek.

A kilencvenes évek elején-közepén, a müncheni Hollósy-körben Bastien-Lepage-nak volt a legnagyobb visszhangja, őrá "esküdtek", s ez a vonzalom jellemezte még az első nagybányai kiállitásra való készülődésüket is. Ami persze távolról sem jelentett akkor egy "francia festészet" előtti leborulást, hanem egyfajta, a kortárs magyar festészettől sem idegen és a kortárs német müvészetben még sokkal elterjedtebb, sajátos lirához való vonzódást. A Bastien-Lepage-i piktura igencsak pe-

riférikus volt az akkori francia festészetben, de a Münchenben látható francia művészetből – a leendő nagybányaiak esetleges itthoni emlékképei alapján – ez látszott hozzáférhető érzelmi-tartalmi fogódzónak. A nagybányaiaknak ebben a szelekciójában éppen a müncheni közvetitő közeg szerepe érvényesült, ahol az ott látott egyéb német, francia stb. tendenciák közül különös erővel tudott hatni ez a gyöngyházas szürkében tartott lira az akadémizmusnak hátat fordító magyar festőkre: a vonzódás alapja legalább annyira lehetett etikai, mint festői-stiláris. Jóval később, amikor Rétiben is leszürődött már ennek az ifjukori rajongásnak az emléke, arról irt, hogy a mult század francia festői közül kettőt tart a legtöbbre, Puvis de Chavannes-t és Daumier-t. Az utóbbi említése azért meglepő, mert ennek a vonzalomnak semmilyen gyakorlati és más irásos nyoma sem található Rétinél. Puvis de Chavannes-nal azonban némileg más a helyzet. Réti egyetlen rövid, 1893-as párizsi utja során megismerhette Puvis de Chavannes akkoriban készült és kiállitott portréit (amelyek nagyon elmaradtak a francia müvészet ujabb eredményeitől), és ezek rokon szemlélete még évtizednyi ideig fellelhető a Réti-képmásokon. Később pedig, a 20. század első évtizedének végén, amikor Ferenczy, Iványi Grünwald, Réti festészetében, majd valamivel később Thorma Jánosnál is más-más irányu és stilusu szecessziós pályaváltozás volt tapasztalható, Réti közelebb került ahhoz a Puvis de Chavanneshoz, akit a Szépmüvészeti Muzeumban levő aktja is jellemez. Ez a hatás, ez a hangvétel áttételesen tovább élt Rétiben a huszas évek elejéig, amint azt az 1957-es emlékkiállitásán bemutatott misztikus hangu nagyméretü aktkompoziciók és vallási tárgyu képek is bizonyitják. Talán még tisztázható a továbbiakban, hogy mennyiben járult hozzá Réti vonzalmához a német Uhde vallásos-misztikus képeinek az ismerete vagy egyik-másik, stilárisan is rokonvonásu, misztikus-szimbólikus belga kép müncheni bemutatása.

Nem önmaga érdeklődését, hanem a csoportét jellemezve, igen reálisnak tünik Réti késői, 1938-as megállapitása, miszerint a nagybányaiak a francia müvészet eredményeit legfeljebb Manet-ig bezárólag ismerték, de Manet-ből sem azt vették tudomásul, ami az impresszionizmushoz vezetett. A nagybányai második nemzedék pedig már Cézanne, Matisse, Braque müvészeténél kezdte a tájékozódást, igy az impresszionizmus iránti közvetlenebb érdeklődés náluk mindvégig kimaradt. A nagybányaiakban tulajdonképpen a francia müvészetnek egy impresszionizmus előtti foka tudatosodott, függetlenül attól, hogy képeikben mennyire alkalmazták, sőt, mennyire lépték tul az impresszionizmus tapasztalatait. A természetszemléletnek ez a foka és utja viszont, vagyis az impresszionizmus eredményeit magába szivó, azokon tul is lépő, de a tételesen tiszta impresszionizmus mellett elhaladó természetlátás – akár a szolnoki kiállitás tanulságai, tapasztalatai szerint is – általánosságban jellemezte a mult század utolsó harmada magyar festészetének fő tendenciáit és áthatotta a produkció átlagát, hasonlóan a legtöbb európai ország kortárs festészetéhez. Mindez persze nem kisebbitheti Nagybányának, ennek "a 19. század talaján fogant mozgalomnak" (Réti) a jelentőségét, mert csoport-fellépése a müvészeti élet viszonyait változtatta meg, mozgalom-jellege a meggyorsult nagyvárosiasodással, polgárosodással szinkron fellépés volt. Vagyis az előző három évtized elszórt és egymástól függetlenül létrejött, több müvésznél töredékjellegü kezdeményezés után Nagybánya volt képes frontáttörésre, mert szervezett csoport volt. Ez nemcsak pozicionális előnnyel járt, nemcsak szellemének kollektiv védel-

mét biztositotta a kollektiv külső támadásokkal szemben, hanem tagjainak fejlődésére, törekvéseinek elterjedésére is gyorsitólag hatott.

Mig a mult század természetszemléleti eredményei viszonylag egyenletesen terjedtek Európa nagy részében, a századforduló után, a világméretü gazdasági válság és a forradalmi mozgalmak egymást váltó fellendülése és hanyatlása idején, a háborus fenyegetés árnyékában egyre szembeszökőbbé lett néhány Közép- és Kelet-Európára jellemző vonás. Ugy látszik, az összehasonlitó kutatás most kezd tovább lépni az eddig leginkább megszokott Budapest-Párizs, Prága-Párizs, Varsó-Párizs, Moszkva-Párizs, Bukarest-Párizs szembesitéseken, figyelembe véve azt a nemcsak földrajzi tényt, hogy a kettő között volt Berlin és több más németországi müvészeti centrum. A müvek bizonysága szerint a közép- és kelet-európai központok helyi viszonyaiban, kulturális helyzetében, sajátos társadalmi feszültségében kell keresni annak az okát, hogy német, illetve francia hatások hasonló módon, szinte párhuzamosan érvényesültek ezekben a nemzeti müvészetekben. Még a stiláris rokonvonások kialakulásának vizsgálata is szolgálna olyan bizonyitékokkal, amelyek legalább-is a forma objektivitásának esztétikai tételéhez nyujtanának szemléletes érveket. Nem hagyhatjuk figyelmen kivül azt sem, hogy a legfontosabb német centrumok a tizes-huszas években a társadalmi forradalmi töltettel összehangzó müvészeti megmozdulások szinhelyei is voltak, miközben Párizs, a század elejétől egyre inkább, a társadalmi problémáktól távolabb eső "szakmai terep" lett. A Párizs-centrikusság a 20. században is kétségkivül fémjelzett valami legáltalánosabb értelemben vett humanitást, szellemi haladást, antimilitarista és antifasiszta bázist és – ami a közép- és kelet-európai müvészek számára egyre kevésbé volt közömbös – határozott német-ellenességet, de egyszersmind a müvészet feltételezett immanenciájához is kinált érveket és védelmet. Az előző évtizedek egyetemes müvészeti fejlődésének csucsaival szolgáló École de Paris igy nemcsak festészeti eredményeivel, kezdeményezéseket felkarolni tudó légkörével vált vonzóvá, hanem azért is, mert a forrongó, forradalmias németországi központokkal szemben inkább lehetővé tette – Dési Huber szavaival élve – a szakma soron következő lépésének a keresését. S mert a Párizshoz való vonzódást mindinkább igazolta a nemzetközi fasizmus előretörése, nemcsak festészeti-szakmai okok miatt érthető, hogy ezt az igazodást, tulzások árán is, visszavetitették korábbi periódusokra.

A közép- és kelet-európai összehasonlitó kutatások igénye ma már azért is reális, mert az utóbbi tiz-tizenöt évben egyre intenzivebbek lettek az országonkénti részkutatások. Ha csak a század elejének egymással párhuzamosan kibontakozó törekvéseire gondolunk: publikációk jelentek meg a magyar Nyolcak csoportjáról és az aktivizmusról, egyre mélyebbre hatoló kiállitások tárják fel a mozgalomteremtő rokon müvészi magatartásnak, etikának és a nagyonis eltérő alkotásoknak az összefüggéseit, ellentmondásait; folyamatosan feldolgozzák a moszkvai Káró Bubi csoport tagjainak munkásságát és az egyéb kortárs orosz müvészeti mozgalmakat; kiállitások, kiadványok ismertették a prágai Nyolcak csoportját, a cseh kubisták mozgalmát, a lengyelországi un. formistákat vagy lengyel kubistákat stb. Az azonban ma még inkább csak sejtéseken vagy felületes általánositásokon alapuló következtetés, hogy mi az emlitett csoportokban a rokon vonás, miért reagáltak tagjaik hasonló módon és egyazon időben a német expresszionizmusra és a francia kubizmusra, miért lett később ezekben a központokban analóg visszhangja a konstruktivizmusnak, s eközben mi jellemezte az 1917-tel induló nagy nemzetközi forradal-

mi hullámra való müvészi reagálások eltéréseit és hasonlóságait. A tudományos összevetés – az eddigi ismeretek birtokában is okkal feltételezhetően – körvonalazna egy közép- és kelet-európai müvészetföldrajzi területet, érveket sorakoztatna fel a történelmi-társadalmi-gazdasági helyzet összetevőinek és a müvészi képzeletnek, formaalkotásnak, látásmódnak az összefüggései mellett. Az összehasonlító kutatás, mélyebb rétegeket és egyéb problémákat is érintve, még arra is választ adhatna, hogy a forradalmi időszak müvészeti áramlataiban mi az, ami szükségképpen közös, és mi az, ami a különböző országokban egymástól eltérő. Olyan kérdéskomplexus ez, amely más vetületben és fokon, a második világháborut követően is felmerül a közép- és kelet-európai országok müvészetében. Az első és a második világháborut követő évek képzőmüvészetének összehasonlító vizsgálata pedig végső soron arra is választ adhat, hogy mely müvészettörténeti jelenségek törvényszerü, szükségszerü vetületei a forradalmi minőségü társadalmi átalakulásnak, és melyek kötődnek szükebb körü, helyi érvényü sajátosságokhoz, hagyományokhoz, történelmi adottságokhoz, vagyis miből tevődik össze és milyen skáláju a legujabb kor nagyfeszültségü történelmi csomópontjainak a müvészeti visszhangja.

Mindezek persze további kérdések, amelyek nemcsak korban, hanem tartalmilag, minőségileg is tulmutatnak a századforduló müvészetének problémáin. A 20. század uj fordulataiban azonban könnyebben és pontosabban tudhatunk tájékozódni, ha tisztázzuk a századvég, századforduló tényleges müvészeti helyzetét, a csucsok és az átlag minőségi viszonyát, a valóságos nemzetközi kapcsolatokat és kölcsönhatásokat, élve nemcsak a szelektáló történelmi távlat adta könnyitésekkel, hanem az objektiv összefüggések feltárásának sokféle szakmai lehetőségével is.

Résumé

CERTAINS PROBLÈMES DES ÉTUDES COMPARÉES DE L'ART AU TOURNANT DU SIÈCLE

L'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences de Hongrie est chargé des préparatifs d'une synthèse de l'histoire de l'art en Hongrie; en outre, en collaboration avec des musées, il a pris l'initiative de certaines expositions touchant les "taches blanches" de celle-ci. L'exposition de la peinture de plein-air des dernières décennies du 19^{e} siècle et du tournant du notre s'est proposé la présentation des artistes plus ou moins liés aux nouveaux courants de la perception de la nature indépendamment de leur position de groupe ou du caractère dominant de leur oeuvre. Cette confrontation ne devait pas seulement s'appliquer aux sommets de la peinture de l'époque mais chercher aussi à faire connaître la pénétration des nouvelles qualités – dans le sens philosophique du terme – dans les moyens même de la production artistique, ce qui doit contribuer à une modification du panorama conventionnel de la peinture hongroise à partir de l'époque pré-impressionniste.

L'exposition a prouvé avant tout, que les nouvelles relations de l'individu et de la nature avaient profondément pénétré la peinture de l'époque, même dans ces décennies où la peinture historico-académique était officiellement dominante. Ces tendences étaient, continuellement, ou durant une période plus restreinte, remarquables, même dans les oeuvres de certains représentants de la peinture historique

et de genre. Jusqu'ici, on a prêté attention surtout aux oeuvres majeures, comme celui de Pál Szinyei Merse, dont la peinture impréssionniste, après l'échec de son chef-d'oeuvre Le déjeuner sur l'herbe (1873) à Munich, Vienne et Budapest, n'a pas eu de suites continues. Les paysages de forêts de László Paál, liés à Barbizon, ou les paysages de Mihály Munkácsy ont toujours été bien connus chez nous, comme ailleurs; Il en fut beaucoup moins de la dernière période de Géza Mészöly, de ses "bords de l'eau" analogues à Boudin, ou des oeuvres très importantes de László Mednyánszky, à leur époque toutes isolées etc. C'est à partir de 1896 que l'École de Nagybánya, formé par un groupe de peintres hongrois ayant passé par Munich et autour de l'École Libre de Simon Hollósy, réussit à percer dans la vie artistique du pays en faisant triompher sans équivoque la nouvelle perception de l'art et da la nature. Le mouvement de Nagybánya paraît avoir été longtemps le seul promoteur des nouvelles tendences après un déclin supposé des courants précurseurs des années 1870. Les rapports réels de l'histoire de l'art prouvent tout de même que dans l'art hongrois existent une richesse et une variété inattendues, des tendences plus ou moins isolées, liées aux initiatives conformes à l'esprit de l'époque. Ce développement a longtemps été méconnu non seulement des artistes de Nagybánya, mais aussi de leurs successeurs ignorant, pour la plupart, tout ce qui existait au dehors de l'activité bien organisée du groupe formé en 1896. Le processus historique trace les lignes d'une évolution caractéristiquement locale, qui commence par le grand élan pré-impressionniste et impressionniste de la fin des années 1860, puis, sans arriver à l'impressionnisme pur, profite des moyens de celui-ci, et le dépasse pour trouver un nouvel élan au tournant du siècle.

En effect, il ne s'agit pas de la découverte des oeuvres perdues, plutôt du discernement des rapports jusqu'ici négligés, tout en mettant au point la valeur historique réelle des sources et la relation réelle des phases, les oeuvres qui sont parfois plus ou moins contradictoires à l'ensemble. Prenant en considération tout ce qui prouve la présence de la nouvelle perception de l'art, sa qualité et sa profondeur ainsi que le côté quantitatif, les nouvelles tendances ont été bien répendues malgré le caractere conservateur de la vie artistique. Nagybánya marque en effet le moment décisif dans l'histoire de la peinture moderne hongroise, mais son triomphe a eu pour base les précédants préparatifs susmentionnés, même si ces derniers étaient ignorés à l'époque. Pour en avoir des preuves il ne fallait pas seulement faire une sélection non-conventionnelle des oeuvres et l'interprétation critique des sources, mais aussi fallait-il révéler la réalité des relations internationales des courants artistiques.

Les artistes des différents pays – Hongrie, Roumanie, Russie, Belgique, Hollande etc. – influencés plus ou moins par la peinture de Barbizon, prouvent des ressemblances réciproques qui dépassent leurs rapports avec la peinture francaise, malgré que leurs contactes personnels – s'il y en avait – n'aient été qu'accidentels. Les analyses comparatives sur le plan international doivent s'amplifier toujours de plus en plus, à plus forte raison qu'au début du 20^{e} siècle, surtout vers 1910 et les années suivantes, se dessinèrent les traces d'une certaine unité artistico-géographique de l'Europe Centrale et Orientale. A cette époque-là l'influence analogue et paralèlle de l'expressionisme allemand, du cubisme français etc. provoquèrent indépendamment des initiatives et des mouvements analogues dans l'art de Hongrie, d'Allemagne, de Bohème, de Russie et de Pologne.

Une autre possibilité des études comparatives de l'art européen est l'approche iconographique, iconologique. En nous référant aux expériences offertes par l'époque donnée, ce n'est pas seulement la comparaison de tous les "déjeuners sur l'herbe" qui est intéressante (y compris la copie de Valloton d'après la toile fameuse de Szinyei Merse), mais aussi l'analyse de la suite des différents types de paysages à partir des forêts du début du plein-air et du paysage couvert de neige au seuil de l'impressionnisme jusqu'á la nappe d'eau de l'impressionnisme mur etc., ce qui prouve aussi une certaine logique dans la thématique conforme aux degrés donnés de la perception de la réalité. Les recherches comparatives doivent dépasser l'analyse des rapports des arts nationaux avec l'art français et doivent prendre en considération aussi le rôle des autres centres européens, avant tout celui de Munich, centre international de l'art. Mais ce sont surtout les traditions artistiques et culturelles du pays qui déterminent: quelles sont les influences et les initiatives que les pays respectifs acceptent et absorbent dans leur tradition, et qui déterminent toujours les possibilités des influences réciproques indiquant en même temps la grande variété des courants universels dans la réalisation artistique.

Láncz Sándor

KOMPOZÍCIÓS MODELLEK EGRY JÓZSEF ÉLETMŰVÉBEN

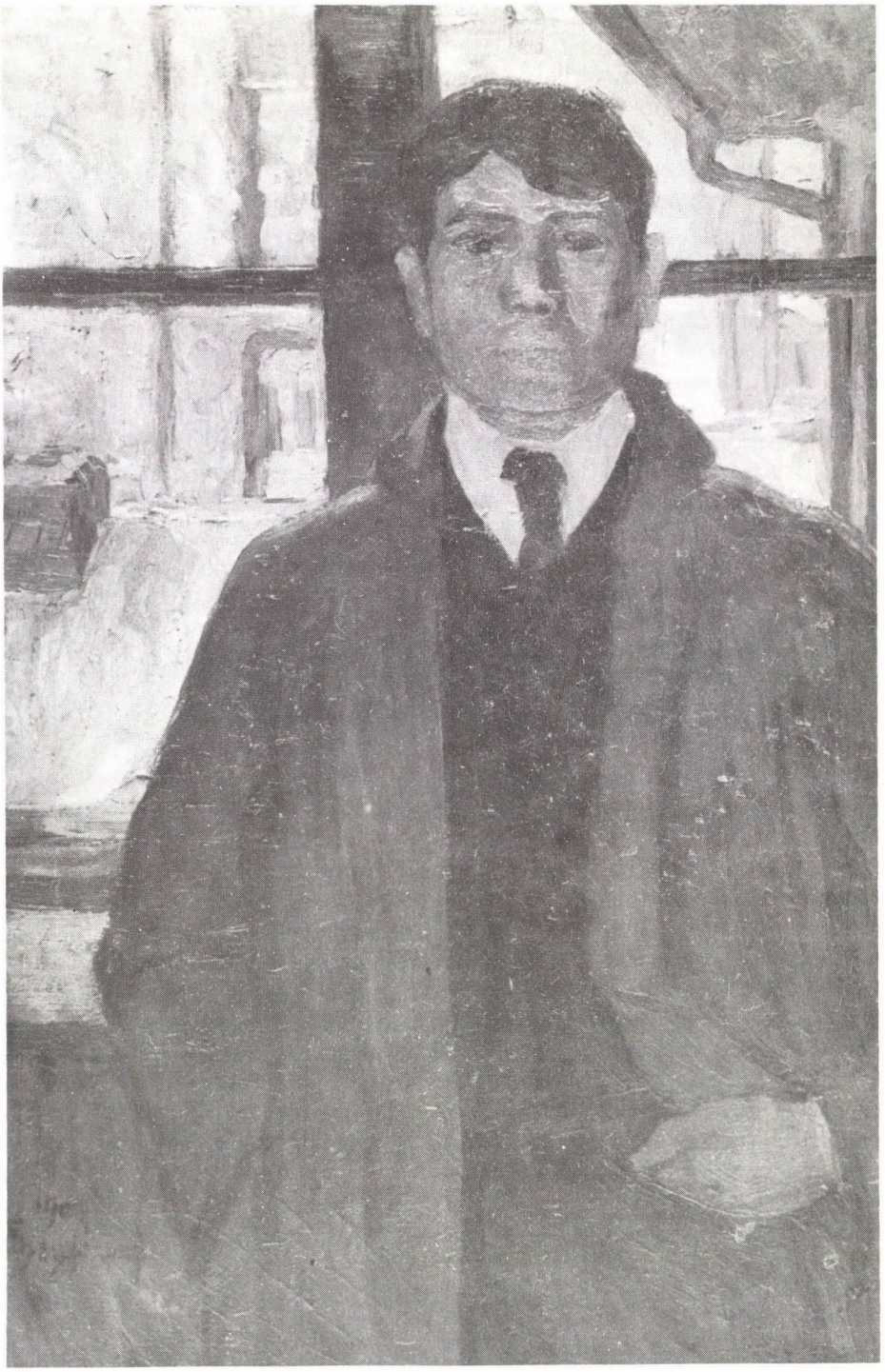
A jelen dolgozat egy témára szükitve foglalkozik Egry József életmüvével: egy aspektusból, a kompozició oldaláról méri fel annak változásait. Szeretném aláhuzni, hogy a XX. század első felének müvészéről van szó: első zsengéi 1902-ről datáltak (eltekintek most az 1938-as Gyermekkori önarcképről), utolsó jelentős müve pedig, az Aranykapu az 1943-44. dátumot viseli. Hogy ez a félévszázad mit jelent a magyar történelemben, az irodalom és a müvészet történetében, azt ezuttal talán felesleges emlékezetbe idéznem. Ha azonban meggondoljuk, hogy pályatársai közül pl. Derkovits több mint tiz évvel később született és már 1934-ben elhunyt, Vajda Lajos meg éppen kerek 26 esztendővel Egry után látta meg a napvilágot és 1941-ben már örökre el is távozott, érzékeljük az életut, az alkotói pálya viszonylagos hosszuságát. Nem érzékeltettük azonban ezzel az Egryt ért – valóságos vagy lehetséges – hatások sokféleségét, Munkácsy, Ferenczy, Mednyánszky, valamint a Müvészházba tömörült müvészektől a KUT és a Gresham tagjaiig, nem szólva Cézanneről, Milletről, Meunier-ről és más kiváló mesterekről, akiknek hatása kielemezhető vagy vélelmezhető egyik-másik alkotásán, vagy éppen azok egész során. Ha most mégis megkiséreljük az életmü néhány jellegzetes vonását kiemelni, s ebből – ha csak vázlatosan is, problémák felvetésén át, de mégis – megrajzolni Egry pályaképét, ennek legbiztosabb eszközéül a kompoziciós modellek vizsgálata kinálkozik. A kompozició ugyanis, mint a belső forma lényege, magábafoglalja a témát és a képi elemek elrendezését egyaránt: alapvető jelentőségü tehát a müvek interpretálása szempontjából, hiszen "... minden témát már eleve világnézeti szempontból (osztályszempontból) megformáltnak kell tekintenünk." (1) Ez Egrynél is igazolható. Egry uj világot hozott magával a század elején a magyar festészetbe. Az eleven szociális érdeklődésnek Munkácsy, Kernstok, Fényes Adolf-féle vonalát folytatva, önmaga és közvetlen környezetének életét realizálta képein. Alapvetően más, mint az alföldiek, akik a paraszti élet és sors meghatározó közegéből nézik a világot és alkotnak: innen ered náluk a törés, a befejezetlenség, mert a XX. század elején már aligha lehet a világot ebből a nézetből magyarázni és megváltoztatni. Egry korán kiszakadt a zalai paraszti sorból és a fővárosi szegénynegyedek fiataljainak életét élte. Maga is proletárrá vált parasztivadék, aki a világgal annak minden rezzenésében azonosulni akar, s a világot mindig önmagán át szüri meg. Ennek szociológiai és pszichológiai okai még feltárásra várnak, jóllehet a jelenség nem áll egyedül a XX. század müvészetében. Már első szembenéző önarcképein öntudatra ébredő fiatalemberként jelenik meg, s egy rövid háboruelőtti korszakától eltekintve mást, mint önmagát (legfeljebb nagyritkán anyját és feleségét) nem jelenitett meg.

A korai korszak képeinek kompoziciós elrendezésében Egry a kor modelljeihez, mint készen kapott hagyományhoz kapcsolódva, a hagyományos "Guckkasten" elrendezéshez ragaszkodik. Erről mondja Francastel, hogy e szerint az ábrázolás-

mód szerint "az egyetemes nem más, mint a szinpadszerüen ábrázolt kubusnak a végtelen felnagyitása". Ez az előadásmód jól meg is felelhetett a fiatal Egrynek, aki még keresi a maga gomolygó, formálódó gondolataihoz az adekvát képi formát. Azt irja ekkor önmagáról: "Olyan képek tetszettek, amik közelebb voltak a giccshez, mint a komoly munkához. Minden hatott rám. Főleg a motivumos dolgok. Margitayt éppen ugy bámultam, mint akár Márkot vagy Munkácsyt." (2). Természetes, hogy a fiatal müvész, akinek a számára - mint irja - "a szinház volt a minden, otthona, temploma, nevelője, s rögtön utána a muzeum, ahol kép volt látható" (3), az első példakép Munkácsy volt - s a képek közül éppen a Sira-lomház. Akár a Menhely előtt, (1903), akár Hamiskártyások (1904) elrendezését figyeljük, az alakok ritmusa-osztása erre utal. Még jobban megfigyelhető ez a nagy Éjjeli menhely előtt (1907) cimü képen, ahol az alakok majdnem teljesen lineáris sora, a baloldalon és a jobboldalon egyaránt befelé néző figura, a kép előterébe állitott kisgyerek kézenfekvővé teszik a párhuzamot. Ugyancsak erre utal a főalak elhelyezése is. Egry az önarckép-figurát a kép jobbszélére állitja, s tőle jobbra már csak egy eltakart alak feje látszik. Munkácsynál a nép részvétteljes kiváncsisággal nézi a belőle kivált figurát: Egry ezzel szemben önmagát is besorolja közéjük, a sor hozzá kanyarodik, önmagával zárja a sorbaállókat. Igy a nyilvánvalóan átvett példakép ellenére is itt már másról, többről van szó: nem a külső szemlélő együttérzéséről, hanem a bensejében is azonosuló fiatalemberről. E kép egyébként a XX. század müvészei rejtett önarcképei sorának egyik első megnyilvánulása. Ezzel egyidejüleg jelenik meg egy érdekes jelenség Egry képein (valószinüleg Millet hatására), ami végigkiséri egész festészetét: az ellenfényben való festés. 1907-es nagy Önarcképén ablak elé állitja önmagát, mintegy hátat forditva a világnak, s a hátulról jövő fényben festi meg nagy puha vonásokkal önportréját.

1903-ban ismertette meg Lyka Károly a fiatal Egryt a nagybányaiak munkásságával, 1905-6-ban járt Párizsban. Ez utóbbi tartózkodása alkalmával - ugy tünik - két müvész munkássága ragadta meg: Matisse és Puvis de Chavannes. (Érdekes, hogy ez utóbbi Rétire is hatott, mint azt Aradi Nóra Réti-monográfiájában közli) (4). Hogy miért éppen ez a kettő hatott Egryre, s mi volt Puvis de Chavannesban, ami mind Rétit, mind Egryt akkor megragadta, még további kutatást igényel, ezuttal a puszta tény regisztrálására kell szoritkoznunk. A hatások jól felismerhetők a képeken. A nagybányaiak hatása nyomon követhető a Párizsban vagy közvetlenül hazatérése után festett képein. Az 1906-os Tájkép messzenyuló tája, az előtérben megjelenő fákkal erre utal. Fellép azonban ez időben hamarosan - Párizs után - egy másik kompoziciós tipus is: ez a háborus évekig minduntalan visszatér, sőt még a Káin és Ábelen is megjelenik (1926), ez a "kétlépcsős" kompozició. Találkozunk vele a tájképeken épp ugy, mint a brugesi munkásképeken. Előzményét Millet mellett Puvis de Chavannes képeiben jelölhetjük, aki alakjait az előtérbe állitotta, a háttér másodlagos szerepet játszik csupán (hatását nyomon követhetjük a Nyolcak, kiváltképp Kernstok tájképein). A Séta a dombok között (1908) ennek első ismert megjelenési formája Egrynél.

1908-09 körül vált át Egry - sok más társával egyidőben - a szecessziós formára. A korai Rakodómunkások (1910) már ebben a képi világban keletkezett. Kézenfekvőnek mutatkozik a képek láttán a svájci származásu Théophile Steinlenre, a századvég kitünő francia grafikusára hivatkozni, aki grafikai lapjain



1. Egry József: Önarckép. 1907. MNG. (Foto Kovács F.)

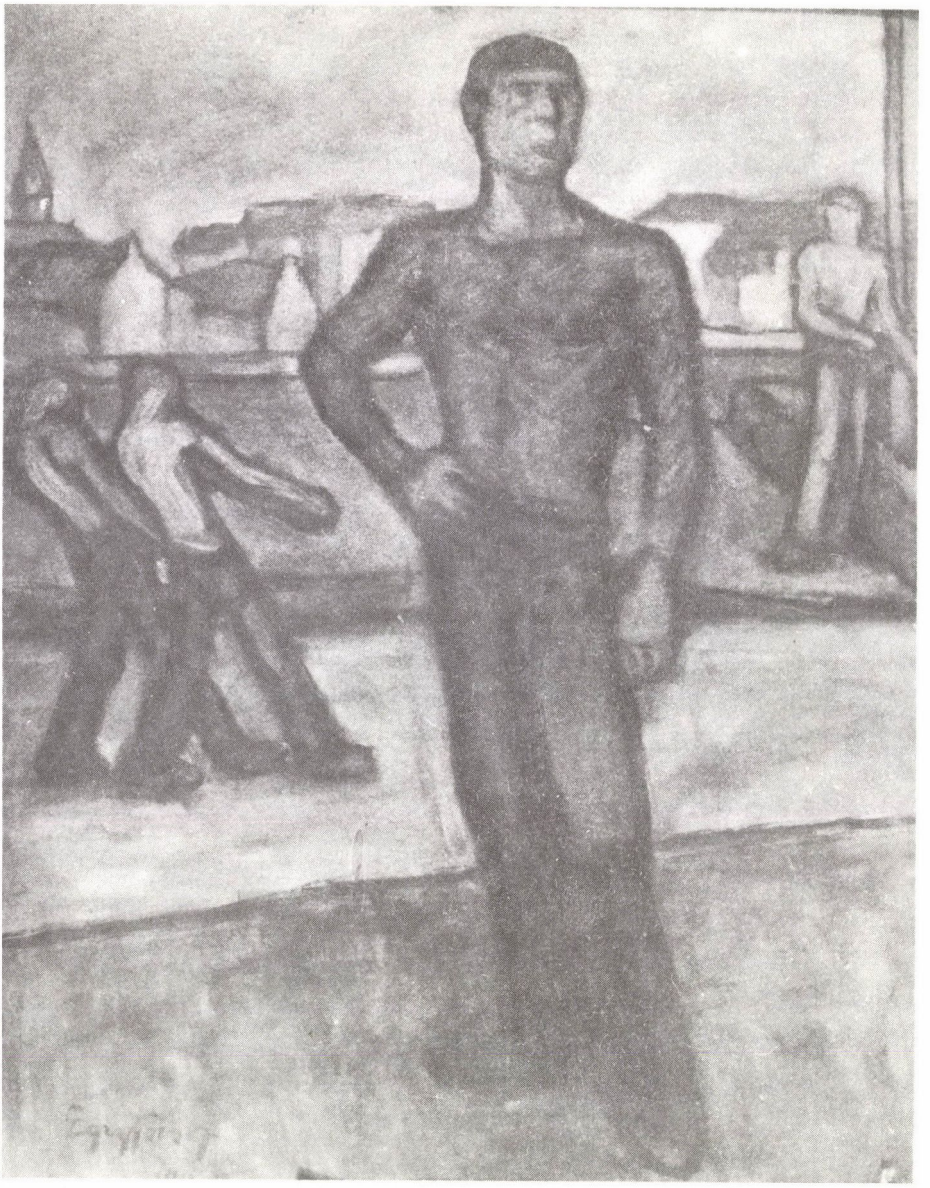
a városi proletárok életét jelenitette meg, s akinek müvészete Daumier és Millet hatására formálódott, valamint az ugyancsak svájci származásu, ugyanazon Waadt kantonból származó kortárs Félix Vallotton ujságrajzaira. (Egry az ő alkotásaikat Párizsban láthatta.) Miután azonban itt Európa más részein is fellépő jelenségről van szó, mint erre Aradi Nóra utal "A szocialista képzőmüvészet története" cimü könyvében (5), nevezetesen a román Tonitza 1917-19 közötti rajzai rokonok a fentebb emlitett müvészek alkotásaival - az összefüggések valószinüleg mélyebben rejlenek: ezek feltárása is még a további kutatás feladata lesz.

Egry e korabeli képeinek kompoziciós tipusa azonos. Hármas téri tagolás: elő-, közép-, háttér osztás uralkodik a képeken. A hangsulyos az előtér, itt emeli ki azt, amit fontosnak tart: többnyire álló vagy zsákoló alak, aki nem tartozik szervesen a középtérben munkát végzőkhöz, csupán az azonos képtérben való megjelenés kapcsolja őket össze. A háttér folyó vagy tengeri kikötő hajóval, a munka látható céljával. Ezeken a képeken Egry saját osztályának állitott monumentumot: az 1910-es Rakodómunkások csipőre tett kezü, szembenéző, előrelépő frigiai sapkás alakjában - nyilvánvalóan Meunier nyomán - a század első évtizede magyar munkásának tipusát fogalmazta meg.

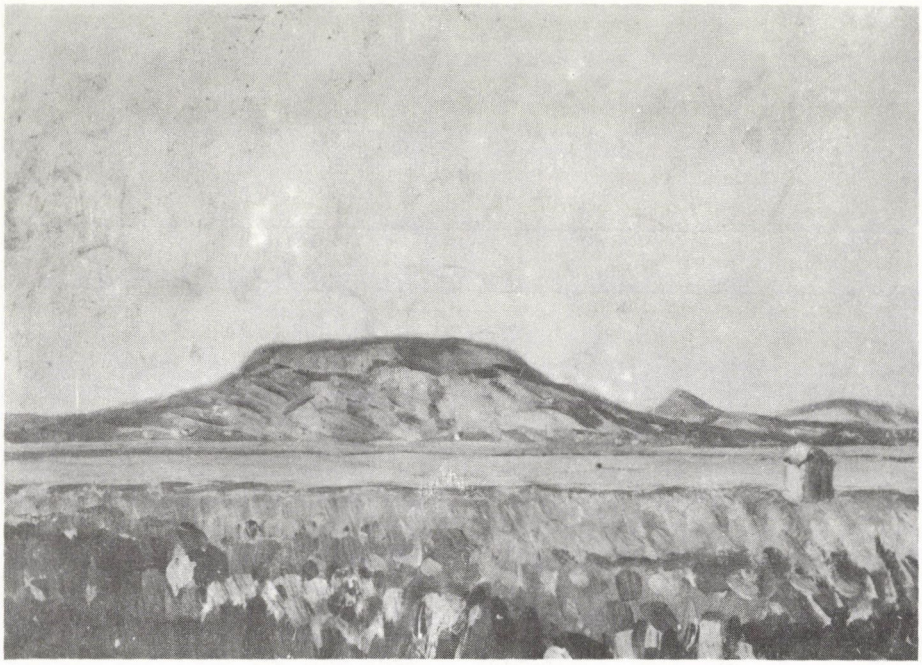
Ez a kompoziciós tipus uralkodik általában a brugesi korszak görcsös Kikötőmunkásain is (1911). A szecessziós képek alakjait körülölelő vékony kontur ezeken már megvastagodott: éppen ez választja el Egry képeit a szecesszió ornamentálisan szétindázó motivumainak világától és emeli ki annak dekorativitásából. A figurák összetartoznak, mind ugyanazon cselekvés részei. A szerkezet első pillantásra is nyilvánvaló: a függőlegesek és vizszintesek nyers osztása adja a vázat, ezt a teherhordó alakok, többnyire maguk is merev függőlegesek, töltik ki. A kép viszonylagos mozgalmasságát a haránt futó, párhuzamos ecsetvonások adják: ezek pasztózusságuk következtében szerkezetformáló elemmé lépnek elő. A fesményeknek nem igen van levegőjük, mintha valami hatalmas, láthatatlan bura boritaná őket, melyből kiszivták azt.

Az évtizedfordulón és az utána készült festményeken többféle hatás figyelhető meg: puszta felsorolásként, anélkül, hogy ennek taglalásába belemennénk: a Rózsadombi részlet (1909) Szinyei-vázlathoz hasonlit, a Szobám kora reggel (1909) Fényes Adolfra utal, a Rakodómunkások (1910) Meunier-re, a Fronton (1916) Mednyánszkyt, a Kapálók (1916) Millet-t és Kosztát idézi: a "homályba burkolt gyötrődés" (Egry) ezen éveit a gondolat kifejezésének bizonytalansága jellemzi. A formákon való gyötrődés, a kifejezés bizonytalansága a gondolat határozatlanságát jelzi. A totalitással szakitani nem akaró, nem tudó, a századelő müvészete formakisérleteibe bocsátkozni - ugy látszik - nem képes Egry nem csatlakozott sem a Nyolcak, sem később a Ma csoportjához: egyedülléte munkásságára is rányomta a bélyegét.

1919 alapvető változást hozott az életmüben. Másutt már elemeztem ennek társadalmi okait (6), mert itt többről van szó, mint csupán a Balaton mellé kerülésről, mint csupán a fényjelenségek okozta változásokról, habár ez is döntő szerepet játszott az uj létrejöttében, kialakulásában. A képek szerkezete alapvetően változott meg: a korábbi "Guckkasten" kompoziciós modellt uj modell váltja fel. Ez jellemzi Egry képeit egészen a huszas évek végéig. Mielőtt azonban ennek taglalására rátérnénk, vissza kell mennünk egészen Cézanne-ig.



2. Egry József: Rakodómunkások. 1911. MNG.
(Foto Kovács F.)



3. Egry József: Badacsony a déli partról. 1916. Veszprémi Muzeum. (Foto Kovács F.)

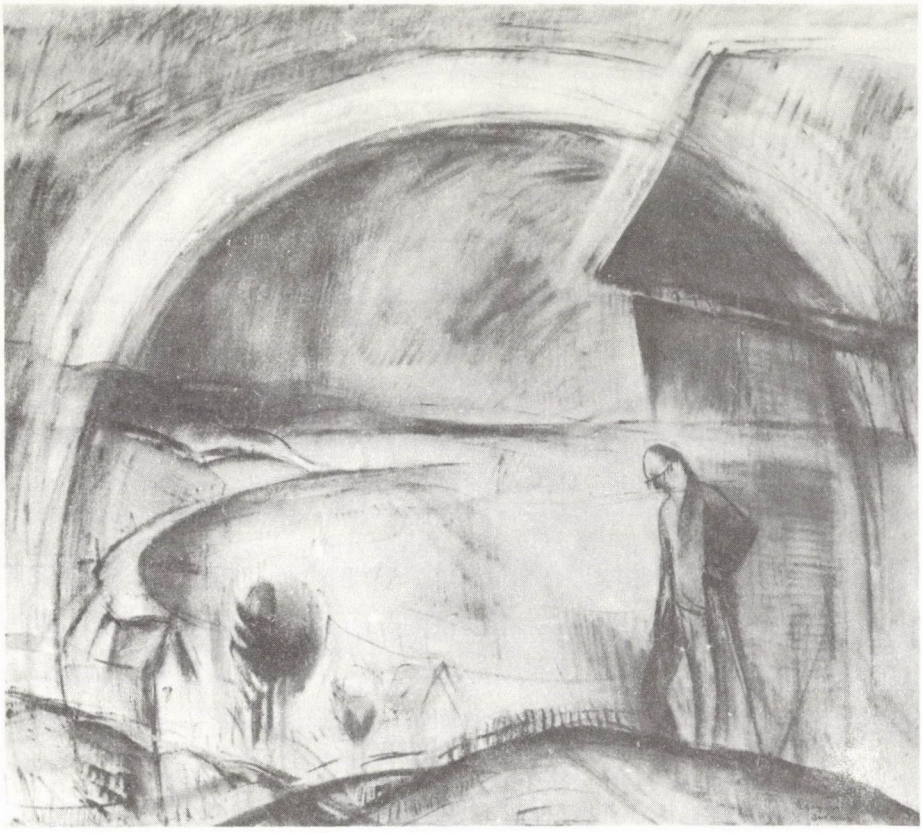
René Berger irja a cézanne-i kompozicióról: "... Nem arról van szó többé, hogy a tárgyakat egy semleges térben elhelyezzük. A térnek ugyanis ugyanaz a létjogosultsága van, mint a tárgynak magának. Kifeszíti a maga érzékeny hálóját, amelylyel a tárgyakat megragadja, és általuk képződik. Igy a tér éppen olyan "aktiv" és hatékony lesz, mint amazok. A kompozició nem korlátozódik tehát többé arra, hogy a képelemeket egy sikon elrendezzük, ahogy egy kirakójáték köveit összetesszük, sokkal inkább a müvé válás folyamatában alakul ki. Ez az első feltétele a képi nyelvnek, hogy általa fák, lombok, kövek, térközök és szinek formákká válnak, mind egyazon természetüvé, ha nem éppen egyazon jelentőségüvé, és strukturájukat egy belső erő tartja össze." (7) Ez a modell Cézanne-nál magától értetődően egyfajta hüvös szemlélődés, szemrevételezés eredményeként született meg. A "minden egyformán fontos" azt is jelenti, hogy alak és tárgy képileg egyenrangu. Logikus következménye e racionális képszerkesztési módnak, hogy a nézőpont a képen kivülről később áthelyeződik a kép belsejébe: igy jön létre a jellegzetes cézanne-i képszerkezet törtoldalu trapéza, melynek közepén áll a szemlélő. Innen lépett tovább a kubizmus, a cézanne-i képszerkesztéstől – ez mindig a képsikon marad, abban gondolkodik – a tényleges tér megszervezése irányába. Egry idáig soha nem jutott el. Nála a nézőpont mindig a kép előtt marad, s a figura, mégha a hatalmas térben csak jelzésként, esetleg téri formák ellenpontjaként jelenik is meg, soha nem válik tárggyá, vagy azzal egyenértéküvé. E különbség ellenére is Cézan-

4. Egry József: Vörös igazság (Vörös Krisztus). 1919. k. Munkásmozgalmi Muzeum. (Foto Kovács F.)

ne hatásának is tulajdonitanunk kell, hogy ebben az időben egységes geometrikus szerkezet jön létre Egry képein.

Az 1917-es Önarckép nagy, szembenéző félalakja és a mögötte huzódó táj még szinte semmi kapcsolatban nincsenek egymással. A táj elé magasodó férfialak betölti a képteret, a táj mögötte ugyanolyan magasságig huzódik fel. Ezen a képen még semmi sem utal a később megtalált rendre. Már az uj Egryt revelálják, azt a téri elrendezést, melyet valószinüleg a Balaton sugallt, a Vörös igazság (korábban Vörös Krisztus), a Naplemente és a Napfelkelte (mindkettő 1920-21-ből). Mindhárom képnek ugyanaz a kompoziciós rendje: alapjával felénk forduló, a képsikban végződő kupot alkotnak, melynek csucsa a napkorong, a kup alkotói a nap sugarai. Hogy az első képen a sugarak egy magasra emelt-emelkedő férfialakot fognak közre, másutt meg árnyékot vető fákat világitanak meg, ez a kompoziciós tipus szempontjából most nem lényeges, nagyon fontosak viszont az életmü egészének közölnivalója, Egry mondanivalója szempontjából.

Már Kállai Ernő utalt arra egy 1939-ben tartott előadássorozatában, hogy "Egry festői látomásainak igen szilárd és szabatos, bár hajszálfinoman éppen csak hogy megcsillanó szerkezeti gerince van." (8). Ennek illusztrálásául a Ruszinko-gyüjteményben levő Szigliget, másutt Szigligeti est, Szigligeti kupok



5. Egry József: Szivárvány. 1927. k. Grosz József gyűjt. (Foto Kovács F.)

(1936) néven szereplő képet hozza fel. Valóban kézenfekvő a hasonlat, ennél azonban többről van szó.

A fent ismertetett kupos elrendezés a huszas évek végéig marad meg Egry képein. Két változatával találkozunk: az egyik, amiről már szó esett, az, ahol a kup alakja a képsikban van – ilyen kompoziciós tipusuk van a szivárvány-képeknek is: a kup alapja a szivárvány félköre. A másik változat az álló kupszerkezet: itt a kup alapja a Balaton, többnyire egyik oldalára nyitott ellipszisével, a kup pedig felhuzódik a magasba, csucsa többnyire nem látszik, alkotói a fénysugarak. Ezt az álló kupformát láthatjuk a huszas évek nagy képein: a Delelésen (1926), a Balatoni pásztoron (1926), a Kristóf a Balatonnál (1927) szerkezetében, ez jelentkezik lényegében a Balatoni halászokon (1923) is, részletével csupán, s voltaképpen ez a megoldása az Önarckép napsütésben (1927) nagyalakos

figurával jelentkező alkotásnak is, jóllehet itt a figurának az erőteljes premier planba helyezése, majdnem a teljes képteret betöltő volta miatt ez kevésbé szembeötlő. Ez a kompoziciós elrendezés jelentkezik a Kikiáltón is (1929): a kép a korszak, s nem csupán Egry müvészetének egyik legjelentősebb, mondhatnók kulcsalkotása. Az elemzés, az összevetés, a kor más, ez időben született müveivel messze vezetne, mégsem kerülhetünk meg egy-két utalást: egy évvel előzi meg a Cantata profanat, s ugyanebben az évben született Bokros-Birman Don Quijote-ja, két évvel későbbi Derkovits Kintornások-jánál. A mü kettéosztott képtere, egyik felén a bohóc-önarckép gyötrődése, mögötte a valószinüleg picassoi reminiszcenciaként megjelenő labdán egyensulyozó arlekin, mig a másik képfélen a kötelek mögött megjelenő tágas viz a kor müvészének magatartásához is ad fogódzót. A Louvre egyik szivszorongató képe Watteau Gilles-je, jól ismert a Hamlet szegény Yorrickja, a példaképek évszázadokra huzódnak vissza, s az összefüggések kézenfekvők. A magyar müvészetben is számos példa található rá Ferenczytől Derkovitsig. Az egységes tér megbontása már jelzi azt, ami később be is kövekezett: az önmaga konstruálta világkép az események sodrában törékenynek bizonyult. De ha már összevetéseknél tartunk, nem érdektelen szemügyre venni azt a folyamatot, mely ebben az időben – a huszas években – a magyar piktura nagy részére jellemző. Körner Éva elemzi ezt részletesen, midőn arról beszél, hogy mi lett a Szőnyi, Aba-Novák, Korb Erzsébet, Kmetty, Derkovits generáció sorsa 1919 után. "Közös inditó hatásuk az aktivizmus volt, különösen Uitz öröksége. De kezükön ez az örökség elveszitette leglényegesebb tartalmát. Nem telitődött uj szellemi feszültséggel, kohéziós erővel. Formává lett: klasszicizmussá. De mig Derkovits és Kmetty világát az etikus meggyőződés kemény pajzsa védte, a generáció több tagjának kompoziciói, ezek a belső átélés hiányában is brauvurosan ritmizált, tökéletes szerkezetek szellemileg megürültek, s a hiányt hamarosan kezdte betölteni egy belülről támadó erő: a természet, mégpedig legtompább, tehetetlen anyagiságában, anakronisztikusan, idejétmultan. A naturalizmus anélkül, hogy a természet egykori örömét idézni tudta volna, mind erőteljesebben bomlasztotta az eszme konstrukcióját." (9). A folyamatot Kassák is, Kállai Ernő is látta keletkezésével egyidejüleg – Kállai elemzi is 1925-ben irt "Uj magyar piktura" cimü könyvében. Mindketten figyelmeztettek is ennek veszélyére: ennél többet az emigrációból nem tehettek.

Mi volt az akkor mégis, ami Egrynél másképp, ellenkező irányban ugy hatott, hogy éppen ebben az időben volt képes egy nagyon feszes, szoros szerkezetet létrehozni? Vizsgálódásaink jelen stádiumában ugy tünik, hogy ennek kettős oka volt. Az egyik a parasztszármazásu müvész hazatalálása, a természettel való ujbóli együttélés öröme. Egry a természetben nem "lefesteni való motivumot" látott. A Balaton melletti letelepedés tényében egy ősi, ha rövid időre meg is szakadt kapcsolat állt helyre. A másik szorosan izül az elsőhöz, mert helyileg konkretizált: az elvesztett világkép – vagy talán a soha igazán meg nem talált – helyett egy annak helyébe lépő uj világkép, egy uj rendező elv, amely a világot ugyszólván helyrebillentette s benne Egry helyét, szerepét, létének értelmét megadta. Hogy ez az elv a valósággal ellentétes volt, hogy abból időnként ki kellett zökkenni, következik ezen elv pszeudo voltából: mégis e kettős, de egységesen jelentkező hatás következtében volt képes Egry korábbi etikus létét – ha szabad igy mondani – átmenteni s uj, feszes képi világot teremteni.

Ez a világ "hic et nunc", a kurzus Magyarországának kezdetéhez kötött, itt kellett megteremtődnie, s ebben a formában csak itt teremtődhetett meg. Az ismeret és az illuzió egymást kizáró fogalmak: Egry az utóbbihoz menekült. Illuzióteremtésében a keresztény mitológikus formációkhoz nyult, amelyekben a legáltalánosabb etikai mozzanatok fejeződtek ki. Erre utal a két választott "foglalkozás" is: a pásztor, aki mindig a festő önmaga, s akiben nem lehet nem ráismerni a jó pásztorra, és a halász, aki a Keresztelőt szimbolizálja. Egry vágya, hogy a modern emberekbe beoltsa a primitiv kor mentalitását. Ez fejeződik ki abban a mitoszban, melyet teremtett, pszeudo-világgal kivánva helyettesiteni a valóságost, amely elviselhetetlen volt, mely a ráció számára kiutat nem mutatott. Ezért kellett keresnie mégis azt, hogyan lehetne elviselni az elviselhetetlent. Erre utal egyik levelében: "...az a tudat is jóleséssel tölt el, hogy akármilyen kegyetlen is sorsunk, engem már el nem tiporhat, mint ahogy azokat sem, akik ideális világukban élnek." (10). Nem állt egyedül e gondolkodásmóddal a maga korában: a kereszténység kollektiv mitoszának szétesése nyomán Rilkétől Thomas Mannig, Gauguintől Rouaultig és Chagallig világszerte az egyéni módon kibontott mitoszok sora alakult ki, nem utolsó sorban Dosztojevszkij és Nietzsche hatására.

A kupforma megtalálása az ellenfényben való festésben kialakult formavilággal együtt nagyszerü képek sorát eredményezte. Nem tudhatjuk azonban, hogy menynyire volt tudatos Egrynél ez az "alapforma kutatás". Más szóval, hogy rokonithatjuk-e Egryt e réven azokhoz, akik a század elején-közepén tudatosan, szisztematikusan, rendszeresen keresték az "alapformákat", mint Hans Arp, Brancusi és a többiek? Mindenesetre kétségtelen, hogy a huszas évek elején festett képek kissé darabos fényzuhatagjai távoli rokonságot tartanak Lyonel Feininger alkotásaival, melyeken a fény törésvonalából kiinduló konstruktiv rendbe rendezi a látványt. Talán ez is magyarázza, miért aratott olyan jelentős sikert Egry 1926-os berlini és drezdai kiállitásaival (melyeknek előkészitésében oroszlánrészt vállalt Kállai Ernő).

Ujabb változás következett be az életmüben 1930 után. Nincs módunk ezuttal ennek összetevőit elemezni: a tények regisztrálására kell csupán szoritkoznunk. Egry 1929 őszén orvosi tanácsra Olaszországba utazott. A telet Sziciliában töltötte, majd hazafelé jövet Nápolyban időzött. Itt festett képein a virtuális kupszerkezet valóságos kuppá alakult át: vagy többszörösen ismétlődő, egymás mellett jelentkező gótikus ivek, kup-metszetek jelennek meg, melyek a természetet gótikus katedrálissá irták át, mint a Isola Bella II.-n (1930), vagy egy hatalmas kupforma, mint a Vezuvon (1930). A világ virtuális egysége, mely a Balaton melletti zártságában annyira tetszetősnek mutatkozott, felbomlott, s többé nem is állt helyre. Ennek következménye, hogy Egry az egységes kupszerkezetet többé nem, vagy a maga egyszerüségében nem alkalmazta. Helyette, magasabb szinten, visszatér a korábbi kompoziciós modellekhez, alkalmazva a fénytörésnek, a fényszóródásnak már kitapasztalt törvényszerüségeit, az olajtempera-technika adta sajátosságokat. Ezt tapasztaljuk a hazatérése után festett Keresztelő Szent Jánoson is (1930), amelyen a változás szembeötlő. Maga a téma is jellemző: a Keresztelő előfutára, mintegy szálláscsinálója a legenda szerint Krisztusnak. Az uj kompoziciós modell szempontjából a kinai festészet látszik példaképnek – Kállai Ernő szerint a Ming korszak tájfestészete. Kétségtelen, hogy sok a hasonlóság e kor képeivel. Egry számára sem ablakszerüen lezárt a képsik, hogy a világ egy darabkáját mutassa meg

6. Egry József: Taormina. 1930. Halász Mihály gyűjt.
(Foto Kovács F.)

azon keresztül, legalábbis a képek nagy részén nem az. A kép sikja vetitővászon, melyre a jelenségeket – legyenek azok képzeltek vagy valóságosak – rávetiti, s nem zárja őket körül. Kállai mondotta fent már idézett előadásában, hogy mig "a szerkezetes képfogalmazás francia stilusa a látomást szorosan a felület négy széle közé foglalja", addig Egry "... ezzel a körülzárt plaszticitással szemben formába nem ölthető sejtelmek számára nyujt szabad, nyilt teret és tündérien, légiesen szárnyalva világgá tárul..." (11).

A kompozicios rendet két tényező határozza meg: az előtér jelzése és a háttér kitüzése – ez utóbbi rendszerint a fonyódi kup formája. A Keresztelő Szent János on pl. az előtérben az öböl ellipszisének kis részlete hajlik befelé (itt áll a három figura a kemény napsütésben, az ellentett fénytől megkettőződve) – mig a háttérben ott a fonyódi kup.

A világ mind erősebb, kegyetlenebb tényekkel tört be a még oly hermetikusan elzárt festő életébe is. Mint irta "... mert akármilyen mulatságos valamik is látszólag a napról-napra adódott nyomoruságos jelenések, nem lehet az ember annyira cinikus, hogy a lényegét ne érezze, láttassa." (12). Ennek a lényeg-éreztetésnek lehetünk tanui az un. "magamutató" képeken, mint az Ajtó mögött I. (1934)

és az Ajtó mögött II., (1935) a Dévényi gyüjteményben levő Önarcképen (1932 körül). Ezeken a korai képek hármas tér-osztása tér vissza: virtuális vagy valóságos első tér, ahol a néző áll (ezt esetleg egy asztal vagy egy hordó külön is jelzi), középen egy ajtó, másutt ablak – s belül a figura: a festő vagy Juliska és a festő. Az önarcképeken sokszor elöl van az arc, mögötte az ablak rácsa, végül pedig ház a végtelennek tünő térben. Ez a kompoziciós osztás erősen emlékeztet Bernáth Aurél ablakos képeire, melyek Bernáth müvészetében a korai, Genthon István meghatározása szerint a látomásos képek sorát alkotják. Különösen hasonlit Bernáth e képeihez a Héberező II. (1932), ahol az előtér pincében álló hordója mögött az ajtóban jelenik meg – ellenfényben – a figura, s a nyitott ajtó mögött tárul ki a ház, fa, az öböl, a hely le nem zárt tere. E képeken mindig megjelenik valahol – az ablak vagy az ajtó rácsozatában vagy keretében – a négyzetes befoglaló osztás, mely a kép szerkezetét megadja. Még inkább hasonlit a bernáthi kompozicióra, amelynek eredetét, összefüggéseit ezuttal nem követhetjük, a Váza az ablakban az ablakpárkányra állitott virággal, vagy a Vadvirágok (1937) azzal a lényeges különbséggel, hogy Bernáthnál a nyitott ablakon át a külső levegő – a világ – átjárja a belső teret, mig Egry a világot kizárja a képből, s az ablak csupán az ellenfényt szolgáltatja. Hasonló folyamatnak vagyunk tanui ezuttal – tiz év eltolódással – mint amiről az előbb már szó esett: a natura térhóditásáról, mely mind erősebb szerephez jutott a képeken. A látomásos képek világából tehát visszatért Egry a látványhoz, vagyis alapjában véve közeledett a Gresham festészetéhez, mely csoportnak maga is tagja lett. Megrázó monumentalitás már csak az önarcképeken születik, legyenek azok Tövis-koszorus Krisztus (1940 k.) vagy Támaszkodó vagy éppen Önarckép tájjal névre kereszteltek, vagy megtartják az önarckép elnevezést, mint az 1940-es és a lappangó 1944-es Önarckép. Néha még visszatér a huszas évek kupos kompoziciója, de már nem egységes, hanem kettős kupforma alakjában, s nem tölti be az egész képteret, hanem az oldalról látott két kup között ott lebeg a levegő (Kondás, 1934), vagy a felhő közül kiszivárgó napfény a légtérből kupszeletet metsz ki, mint a Nap a viztükörben (1937) vagy a Visszhang (1938 k.) cimü képeken. A kupos szerkezet csak egyszer-egyszer tér vissza (Halászok II. 1935) s talán csak az utolsó nagy képen, az Aranykapun (1943-44) foglalja össze ismét e formával a világot. Egry itt a két alapformát: a fekvő kupot és az álló kupot egymásra másolja, s mintegy az álló kup tengelyeként, a fekvő alap sugaraként jelenik meg a középen a vitorlázó férfi "örök" alakja.

A jelenlegihez hasonló vázlatos szemrevételezések, rövid eszmefuttatások semmiesetre sem alkalmasak arra, hogy a problémák felvetése mellett a következtetéseket is levonjuk. Mégis végezetül még két kérdéssel szeretnék foglalkozni: az életmü periodizálásának kérdésével, valamint a Gresham és Egry viszonyával. Ami az előbbit illeti, a kompoziciós tipusok szerint a következőképpen lehetne az életművet felosztani:

1. / Korai törekvések, Munkácsy és Nagybánya hatása	1908–09 - ig
2. / Szecessziós hatásu képek	1911 - ig
3. / Konstruktiv hatásu képek	1919 - ig
(ezen belül többféle alkotásmód)	
4. / A kupos szerkezetü képek	1929 - ig s végül
5. / A szemből nézett képek világa	1930-tól haláláig

7. Egry József: Önarckép. 1932. k. Janus Pannonius Muzeum, Pécs.
(Foto Kovács F.)

Ami a Greshamet illeti, Genthon István irja Ferenczy-monográfiájának befejezésében: "Ferenczy nem egyszer és nem egy kortársára hatott ... örököseinek a hajdani Gresham-kávéházban gyülekező müvészek elég népes csoportja tekinthető, melyet egyes kutatóink "posztnagybányaiaknak" neveznek ... A festők közül Bernáth, Szőnyi, Egry, Czóbel, Berény ... tartozott ebbe a csoportba, mely valóban összefüggő csoport volt, és nem alkalmi társulás... Az első közös vonás ... a nagybányai szellem... a második jellemző a tartózkodás mindennemü tüzijátéktól, hatvágástól és virtuózkodástól ... (továbbá) szinkezelésükben, előadási módjukban is sok a rokonság..." (11) Itt már elkülöniti Egryt, akiről azt mondja, hogy "fénykáprázatai magányosan sugároznak." Láttuk, hogy korai korszakában hogyan hatott Egryre Nagybánya, 1930 után pedig a posztnagybányaiakhoz csatlakozott. Akkor, amikor Derkovits a Végzés tragikumába, az Éhesek télen, a Téli ablak (1930) félelmetes realitásába süritette a kompoziciót, Egry a Keresztelővel lépett fel; midőn Derkovits monumentálist álmodik rakodómunkásaiban (Zsákolók 1932), a Dunai homokszállitókban (1934), Egrynek - önarcképein tul - a Kondásra és a Szamaras emberre telik (1934-35); s midőn Vajda Lajosnak váteszi látomásokban szakadt fel kiáltása a magyar sors reménytelenségéről, (1937-38) Egry a Visszhanggal és a Támaszkodóval reagált. Egyedül a minduntalan visszatérő önarcképek lázadó-lázitó vonásai emelik vissza régebbi önmagához - jelzik, hogy a világgal állandó, szoros kapcsolatban maradt. A "körülzárt ... formába nem ölthető sejtelmek" (Kállai) már a Greshamhez közelitik, ha attól éppen fénylátomásai, ellenfényben megformált nyitott kompoziciói el is választják. Végezetül még egy kérdés: megválaszolása további, s nem is egyedül az Egry-életmü kutatására szoritkozó feladat. Miután a kupkompozició lehetőségeit kimeritette, miért nem haladt tovább Egry logikusan a maga megkezdte uton? Miért nem válhatott a feszes téri szerkezet, amely még a képsikot értelmezi, olyan szerkezetté, mely már magát a teret kivánja szerkezetbe rendezni? Ezt az architekturális szerkezetet kellett volna a vászon sikján felépiteni, e helyett Egry "kihátrált" a kupból és ismét a "Guckkasten" sajátos, a fényektől átitatott szinekből komponált módozatát hozta létre. Mi késztette őt erre - s ez vajon csak Egry vagy az egész kortárs magyar piktura kényszere volt-e, s ha igen, mik voltak ennek okai?

JEGYZETEK

Elhangzott a Müvészettörténeti- és Régészeti Társulat által az MNG Egry-kiállitás alkalmából rendezett Egry-ülésszakon a Magyar Nemzeti Galériában 1972. február 21-én.

(1) LUKÁCS GY.: A szocialista realizmus kérdései. Szikra 1950. 691.

(2) Egry József naplója. Kézirat. Széchenyi Könyvtár kézirattára.

(3) uo.

(4) ARADI N.: Réti István. Képzőmüvészeti Alap Kiadó 1960. 125.

(5) ARADI N.: A szocialista képzőmüvészet története. Magyarország és Európa. Corvina 1970. 74.

(6) Joseph Egry. New Hungarian Quarterly. 1961. okt.-dec. 103-115. Magyarul: Jelenkor, 1966. 6-7. sz. 646-649.

(7) BERGER, R.: Die Sprache der Bilder. Verlag M. Du Mont. Schauberg Köln 1960. 220.

(8) KÁLLAI E.: Cézanne és a XX. század konstruktiv müvészete. Anonymus é. n. 96.

(9) KÖRNER É.: Derkovits. Corvina, 1970. 77.

(10) Egry levele Fruchter Lajoshoz. 1931. XI. 19. Corvina Almanach II. 130.

(11) KÁLLAI E.: i. m.

(12) Egry levele Fruchter Lajoshoz. u. o.

Résumé

MODELES DE COMPOSITION DANS L'OEUVRE DE JÓZSEF EGRY

L'étude analyse, du point de vue des modèles de composition, l'oeuvre de József Egry (1883-1951), ce grand peintre hongrois de la première moitié de notre siècle. Ses peintures du début se rattachent à la tradition à sa disposition, l'ordonnance selon le "Guckkasten", par exemple: L'asile de nuit (Éjjeli menedékhely, 1907). Dans ce cadre, la représentation à contre-jour à la Millet est, plus d'une fois, sollicitée. Après le voyage de Egry, en 1905, à Paris, l'influence de Puvis de Chavannes se révèle également. C'est aux alentours de 1908 que Egry - tout comme d'autres artistes hongrois - passe au modern style: à cette époque, nous avons, sur ses peintures, le même type de composition: une triple compartimention de l'avant-plan: Débardeurs (Rakodómunkások), Dockers (Kikötőmunkások). Après 1910, nous constatons un tournant, puis viennent quelques années ou l'artiste semble chercher une nouvelle voie. En 1916, il s'installe dans la région du Lac Balaton et c'est alors que commence à prendre forme le nouveau modèle de composition de ses ceuvres: les structures coniques. Nous en connaissons deux variantes, la premiere place le cône dans le plan de l'image. Arc-en ciel, I., II., etc. (Szivárvány i., II.,...), la seconde assied le cône la surface du lac, une ellipse ouverte étant sa base, tandis que le sommet, est formé d'échappées: La pause de midi (Delelés), Berger balatonien (Balatoni pásztor), Crieur (Kikiáltó), etc. Egry a su créer cet agencement tout de tensions à une époque où l'ensemble de la peinture hongroise était revenu, de l'activisme, à la représentation fidèle à la nature. Nous pouvons expliquer ce phénomene par le mythe qu'il s'était forgé, à sa convenance, sur les bords du lac, en partant de la mythologie chrétienne et qui lui permit de découvrir le mode de la disposition virtuelle du réel.

En 1930, ce mythe s'était désagrégé et, corollairement, la structure conique tendue aussi. Le nouveau modèle de composition sera alors la peinture chinoise de la période Ming: le plan de l'image est un écran sur lequel il projette les phénomènes effectifs ou imaginaires, sans établir une limite autour d'eux. Les deux éléments constitutifs essentiels de ce modèle sont l'avant-plan et une représentation de l'arrière-plan qui est, d'ordinaire, la montagne de Fonyód avec son double cône.

Sur la base se ces modeles de composition, nous pouvons établir les période de l'oeuvre. Il reste à examiner encore pourquoi le développement (sous l'influence de Cézanne aussi) de la structure conique tendue n'a pas été suivi d'une organisation – à la manière du cubisme – de l'espace sur le plan de l'image; pourquoi l'artiste est-il revenu à une disposition spatiale moins close et plus floue? Ce fait caractérise-t-il uniquement son oeuvre? ou bien est-il relevable dans l'art d'autres peintres aussi de l'entre-deux-guerres de Hongrie?

Kontha Sándor

BOKROS BIRMAN DEZSŐ ÍRÁSAIRÓL ÉS MŰVÉSZETÉRŐL

- BEVEZETÉS EGY KÉSZÜLŐ KIADVÁNYHOZ -

Bokros Birman Dezső két rövidebb önéletrajza már megjelent nyomtatásban: először 1928-ban az Amicus kiadásában, Karinthy Frigyes rövid előszavával, továbbá Rabinovszky Máriusz, Forgó Pál és Genthon István műelemzésével, tanulmányával, másodszor 1949-ben a Hungáriánál, Mihályfi Ernő bevezetésével. Mindkét kötetet a művész addigi munkásságáról számot adó képanyag egészitette ki. E két önéletrajzi változat sem tartalmában, sem terjedelmében nem különbözik lényegesen egymástól, bár ez utóbbit, mint Mihályfi Ernő is megjegyzi, harminc évvel korábbról - anyja születési dátumától - inditotta, s husz esztendővel vitte tovább. A most napvilágot látó önéletirásában még anyai nagyapjáról is megemlékezik (anyja, apja születési adatait viszont kihagyja, vagy kifelejti), ez azonban önmagában - mint korábban sem - még nem növelné a terjedelmet. A lényeges gyarapodást a sok uj epizód, életének az emlékezet mélyéről felbukkanó, s mind részletesebben elmesélt mozzanatai, a visszaidézett párbeszédek adják. Az elbeszélés nem folyamatos, nem követi szigoruan az események sorrendjét, előre- és visszanyulások, közbevetett megjegyzések tarkitják.

Az 1955 novemberében kezdett, s körülbelül egy esztendővel később befejezett kézirat sok fórumot megjárt: ez éppen a közölni kivánt levelekből, dokumentumokból derül ki. A Szépirodalmi Könyvkiadó lektorátusának levele például sajnálattal állapitja meg, hogy „bizony a toll nemigen engedelmeskedik a szerző intencióinak, s egy emlékekben, élményekben gazdag, haladó gondolkodásu, az osztályharc talaján álló művész életutjának a képe helyett rapszodikusan egymásra következő emlékforgácsokat kapunk csak a kéziratban, - s ezekben az emléktöredékekben is számos ténybeli tévedéssel, vagy tollhibával találkozunk... - amely ilyenformán semmiképpen sem lehet alkalmas arra, hogy akár Bokros-Birman elvtárs életutját, akár az elmult évtizedek művészeti és történelmi eseményeit méltóképpen reprezentálhassa".

Az idézett megállapitásokban sok igazság van. Bokros irásának megjelentetését nem is irodalmi értékei indokolják, bár talán nem lenne teljesen reménytelen vállalkozás az sem, ha ilyen erények helyenkénti felcsillanását próbálnánk bizonyitani. Ez a visszaemlékezés egy hetven felé közeledő, sok poklot megjárt, szerencsétlen sorsu ember életének szubjektiv dokumentuma, olyan emberé, aki - nem mellesleg - századunk magyar művészetének kimagasló képviselője volt. „Tekints magadba - válaszolta Bokros egyik elcsüggedő, öreg festő barátjának, - nézd meg jobban elmult életedet: az emlékképek nagy tárházát fogod megtalálni ott. Válassz ki egyet közülük magadnak és éned fel fog vidulni." Nyilván erre szolgált ez az emlékezés önmaga számára is: nem éltem hiába, voltam valaki, tettem valamit. S énje felvidult: életét folytatni tudta, tudott alkotó kedvet csiholni magából, tudott reménykedni.

Feltétlenül igaza volt a Magyar Szocialista Munkáspárt KB illetékes munkatársának is, mikor elolvasása után ugy nyilatkozott a kéziratról, hogy „egy tapasztalt lektor segitségével a benne levő érdekes és értékes anyagot tömöriteni lehetne és ez után kiadásra elő lehetne készitени, (s e véleményét közölte a Képzőművészeti Alap Kiadó igazgatójával és főszerkesztőjével is). Talán meg lehetett volna tenni ezt a művész életében, vele egyetértésben. Nélküle átgyurni, tömöriteni a szöveget, megváltoztatni mondatokat, vagy akár szavakat, bizonyára jelentene valami csekély nyereséget, a veszteség azonban több lenne. Ez az irás igy az övé, néholi szószaporitásával, ficamaival együtt.

Karinthy Frigyes irta emlitett előszavában Bokros Önéletrajzának ama rövid változatáról, hogy olyan, mintha szobrai közül volna egy, „lefektetve, lepréselve a papir sikjára". Azaz „különleges, megdöbbentő és lenyügöző", mert szobrait ilyennek festette le az iró. Ez a magfigyelés most is találó, ugyaugy áll az önéletrajz e későbbi, bővebb változatára, mint a szobrász torzitott arányu, meggyötört testü, nagy kifejező erővel megformált késői figuráira.

Bokros beszámolt itt életéről, – mint ő maga mondja: – „arról a küzdelmes harcról, ami egyet jelent az uj utakon járó magyar művész sorsával". Valóban, bármennyire különös is ez az életut, igen sok vonatkozásban rendkivül tipikus. Tipikus a „szegénység, a nyomor", amiből származott és amivel egész életében küszködött. „Tipikus" a háboru, sőt a két háboru, amit átélt, tipikus az emigráció, a fehérterror, a fajüldözés, a megaláztatás, tipikus mindaz, amiben önéletrajzának tanusága szerint része volt, s aminek többé-kevésbé részese volt valamennyi kortársa, de amelyeket igazi mélységében talán valóban csak a legnagyobbak éltek és szenvedtek át, s tudtak tükrözni müveikben is. Bokros mindent átélt, átszenvedett s kibirt, s szobrászata érzékeny szeizmográfként jelzi a rengéseket, megrázkódtatásokat, ami végbement az emberekben, a társadalomban. Életmüve ezért annyira eleven, lüktető, soha meg nem csontosodó. Müvészeti programja – mint mondja – nincs: mindenkor a társadalmi-történelmi események által formált önmagát, érzéseit, indulatait, gondolatait fejezi ki müveiben. Bármelyik figuráját idézzük is emlékezetünkbe, igazat kell neki adnunk, mikor azt mondja, hogy szobrait a kor szülte, csak itt és csak akkor jöhettek létre, amikor létrejöttek.

Irása türelemmel, szinte vallásos megadással viselt sors dokumentuma. Bokros nem lázadó alkat, nem forradalmár. Egyik levelében ezt irja: „Minden alkotásom szöges ellentétben áll a konvencionális felfogással, forradalmi müvész mégsem vagyok, és reformer sem, csak azt hiszem, hogy jó szobrász – individuális". Nemcsak ez, hanem irásának, leveleinek sok más megállapitása mutatja, hogy Bokros világosan látta helyét a XX. század magyar és egyetemes müvészetében, hogy reálisan értékelte saját müvészetét, s irásainak egészéből határozottan bontakozik ki ars poeticaja.

Az Önéletrajzában felvázolt életut tipikusnak mondható a szobrász felkészülése, a szakmai tudás megszerzése tekintetében is. A századelő uj törekvésü szobrászai igyekeztek távoltartani magukat az elavult, megcsontosodott elvek alapján tanitó akadémiáktól, az akadémikus mesterektől, s hivatásukra való felkészülésüket különböző mühelyekben, például ötvös-, vagy diszitőszobrász inasként kezdték, esetleg szakiskolában folytatták. S bármennyire nem független ez a gyakorlat származásuktól, körülményeik kényszerétől, tökéletesen megfelelt az uj müvészet elveinek, annak az általános törekvésnek, mely a kézmüvesi szellem ujjáélesztését, a

1. Bokros Birman Dezső: Női torzó, 1922. terrakotta
(Foto Petrás)

képzőművészet és iparművészet ilyen értelmü egységének megteremtését, az anyagszerüség tiszteletben tartását célozta. Bokros azt vallotta, hogy a szobrászat 99%-ban mesterség, s csak 1% az, ami művészetté teszi. Igen nagy tudatossággal törekedett tehát – másokhoz hasonlóan – a mesterség minél tökéletesebb – az akadémiai képzésnél is alaposabb – elsajátitására. Önéletrajzában nagy teret szentel a ruskicai márványbányában töltött időszak leirásának. Ismerni akarta a helyszini fejtést, a faragás fortélyait, ugy akart dolgozni, mint hajdanán Michelangelo tette, aki egyébként több más szobrászunk eszményképe is volt indulásuk idején.

Bokros nem törekszik saját monográfiája megirására. Emlékezése távolról sem csupán szobrai születésének leirására redukálódik, szivesen elidőz sok más, ilyen vonatkozásban talán jelentéktelennek tünő mozzanatnál, epizódnál, müveiről, egyes figuráiról mégis sok mindent megtudunk. Bőven olvashatunk például portrémegrendeléseiről, kezdve a legelsőtől, amelyet még inasévei alatt, 1905-ben kapott, folytatva a Nágel Marcell zsák- és ponyvakereskedő anyjáról készitett munkával, a párizsi, gazdag rokonról készitett fejjel, amelynek egy havi ingyen ebédelést köszönhetett. Minden adalék (eltekintve az évszámoktól, amelyekben Bokros emlékezete a legkevésbé bizonyul megbizhatónak) fontos ezen a téren, hiszen a két világháboru közötti időszak – különböző kedvező és kedvezőtlen körülmények folytán – a magyar portrémüvészet igazi virágzásának kora volt. (A gazdasági válság, a nagy megbizások hiánya e tekintetben kedvezően hatott.) Bokrost sokat foglalkoztatta a szemüveges portré problémája, s erről irásában is részletesen beszél. Megemliti, hogy egy találkozásuk alkalmával József Attila is érdeklődött eziránt.

A harmincas években néhány müvészeti vonatkozásu ismeretterjesztő cikk jelent meg Bokrostól a Népszava hasábjain. Ezek jól megszerkesztett, logikusan felépitett irások voltak, s jól tükrözték a művész igazodását, hagyomány szemléletét. Önéletirásában is találunk olyan helyeket, amelyekből kiderül, mit szeretett, mit tisztelt, mit tekintett példaképnek. Michelangelo Dávidja, Mózese például később is leborulásra készteti. Rajongott a Tüskehuzó fiu-ért, a hellenisztikus szobrászat e remekéért, amelynek gipsz másolatát, még inaskorában volt alkalma megismerni és megszeretni. Nem kevésbé csodálta Thotmesnek, az ókori egyiptom szobrászának IV. Amenhotep fáraóról készitett portréját. Ugy ragaszkodik ezekhez a szobrokhoz, ugy ápolja magában emléküket, mint felejthetetlen jóbarátokét, mint élő személyekét. Kapcsolata velük erősen érzelmi, nem magyarázza, nem kutatja történetüket, nem elemzi tudálékosan, egyszerüen szereti őket. S igy van valahogy saját szobraival is. Beszélget velük, egész kis novellákat kerekit köréjük. Don Quijote elmeséli neki harctéri élményeit, a „muszkával" való megismerkedését, s ez a történet – tartalmában, hangulatában – igencsak hasonló ahhoz, amit a művész saját harctéri tapasztalatairól, a háboru értelmetlenségéről, kegyetlenségéről elmondott. A Rokkant katonát azzal biztatja, hogy akinek megmaradt mindkét karja, mindkét lába, kap majd földet – amennyire szüksége lesz –, házat, kertet is hozzá, csak birja majd a munkát.

Ha a korábbi két rövid önéletrajzzal összevetjük e későbbi változatot, egyik észrevételünk az lehet, hogy itt szinte tulcsordulnak az érzelmek. Az idős ember nem titkolta kibuggyanó könnyeit, megindultságát. (Néhol valóban soknak, pontosabban iróilag nem eléggé csiszoltnak érezzük az ilyen részleteket.) Azért is figyelemre méltó ez, mert a szobrászra viszont – bármennyire fütött, bármennyire erős

2. Bokros Birman Dezső: Don Quijote, 1929. (részlet) bronz
(Foto Petrás)

indulati töltésüek is művei – nem jellemző a szentimentalizmus. Szobraiban soha nem adagolja tul az érzelmeket, soha nem ad hamis hangot.

Irását olvasva némi fény derül arra, kikkel érintkezett, kikkel tartott baráti vagy kollegiális kapcsolatot. De az irás ilyen vonatkozásban sem – távolról sem – teljes. Nem is törekszik arra, hogy jegyzéket nyujtson át. Teljesen kimarad – csak utal rá – például a szocialista művészcsoport tagjaival való érintkezése (az 1949-es változatban legalább a 42-es, a Vasas-székházban rendezett kiállitásról nem feledkezik meg), pedig szerepe fontos: a csoport szobrászai igen sokat köszönhetnek neki, s nem keveset tanult tőle a csoport munkájával kapcsolatot tartó Mészáros László sem. Ha éppen csak morzsányit is, de mond viszont valamit Nemes Lampérth Józsefről, Paizs Goebel Jenőről, idézi Thomas Mann szavait, melyeket a Belvedere-ben rendezett kiállitását meglátogatva mondott, megemliti, hogy megmintázta Massaryk elnököt, hosszan beszél arról, hogyan adta el Ady maszkjának egy példányát a román kultuszminiszternek, Oktavian Goganak, szerepel irásában Kassák Lajos, Füst Milán, s a már emlitett József Attila is.

E „hiányos" önéletrajz kétségtelenül hasznosan egészül ki a művész által és a művészhez irott levelekkel, valamint különböző más dokumentumokkal. Életének mindennapjaiba azonban csak 1944-től nyerhetünk bepillantást e dokumentumok révén. A rendelkezésunkre álló anyag maga szabta meg ezt az időhatárt, de jobbat keresve sem találhattunk volna, hiszen az önéletrajz, ha töredékesen, rapszodikusan is, főleg az addig eltelt három évtizedről ad képet.

„A művészekről azt hallom, hogy teljesen tétlenek, de hiányoznak a serkentő vásárlások is. Reméljük, hogy mindez megváltozik, s ujra nyugodt napok következnek" – olvashatjuk többek között az 1944. márciusi keltezésü, Bokroshoz irott levélben. Csupán ez az egy mondat is jelzi, hogy e dokumentumok nem csupán Bokros életének megismerése tekintetében jelentősek. Az ilyen mondatok felidézik a kort, megelevenitik a milieu-t, s feltehetően nem csupán azok számára, akik maguk is részesei voltak történelmünk e nehéz, de már bizakodással áthatott napjainak, majd mindannak, ami ezután következett.

A felszabadulást követő öt év Bokros életének igen termékeny, sikerekben gazdag szakasza volt. Kiállitásokon, pályázatokon való részvételre kérik fel, müteremlátogatást szerveznek hozzá, Kassák reprodukciókat kér egy készülő könyvhöz, különböző elismerések érik, fogadásokra hivják, életjáradékot kap, hivatalos utazása ügyével foglalkoznak – mondják a 46–47-es év dokumentumai. „Az Élet nem enged pihenést, és megsokszorozott munkát követel az embertől... Nálunk egy rombadöntött ország ujra-felépitése a munkatöbblet, a plusz" – irja a művész Amerikában élő testvérének, aki – mint a válaszból kiderül – hivja őt is, ő azonban – éppen a fentebb jelzett sok teendőre hivatkozva – itthon marad.

A genfi és párizsi kiállitás sikere 1948 télutóján, valamint az 1949-ben kapott Kossuth-dij valóban jelentős életut és termékeny életszakasz megszolgált, megérdemelt eredménye volt. A kiállitások körülményeiről – nem feledkezve meg az Önéletrajz vonatkozó részleteiről sem – bő tájékozódást nyerünk a levelekből. Bokros összegyüjtötte és megőrizte a különböző kritikákat is, nem mindig tökéletes forditásban ugyan, de ezek igy is hasznosak, érdekesek, s olykor éppen a feljegyzés töredékes, hibás volta miatt – jellemzőek. Érdemes megfigyelni ennek a felfelé ivelő néhány évnek a művésszel kapcsolatos hivatalos levelezését: mintha csupa jóbaráttól jönne, mintha csupa jóbaráthoz szólna. Nem telik el néhány év, s ez a

3. Bokros Birman Dezső: Ruth és Noémi, 1944. gipsz
(Foto Petrás)

forma észrevehetően megváltozik. Az Önéletrajz szavaival mondva, „elkezdődik az egyhelyben topogás időszaka", Bokros kiesik a kegyekből, semmi sem sikerül neki, valahogy „minden összejön". A művész elindítja a beadványok áradatát. Sorolja a művészeti életben bírálható jelenségeket és egyéni sérelmeit, mert „ennek is létjogosultsága van a népi demokráciánk társadalmi építésében, mert az egyén mellőzése, támadása jelenti a konkrét harcot" – állapitja meg egyik felszólalásának szövegében. S a felszólitások, lakonikus hivatalos közlések most minden udvariasság ellenére is kimértek, ridegek, elutasitók, s olykor mégis mosolyra késztetők, mivel a szög valahogy mindig kibujik a zsákból.

Uj müterem, ragyogó, modern, aztán jön a beázás: „A szennyvizcsatornán keresztül betörő viz az egész alapot elárasztotta... Az azóta eltelt idő folyamán meg lett állapitva, hogy a müterem-padló alatt lappangó nedvesség folytán, a padló idővel el fog korhadni". A hivatalok egymást felelőssé tevő, bikkfanyelven irt klasszikus levélváltása. Végnélküli albérlői cirkuszok, ügyvéd, bíróság, vitriolos levelezés főbérlő–albérlő között, dehát „albérlőt nem lehet kitenni". Különböző adósságok, ilyen-olyan hátralékok, felszólitások, végzések, közben egy-egy panaszlevél különböző magas helyekre. Szinte már tragikomikus kisérlet a hullámvölgyből való kijutásra: „Bokros Birman Dezső Kossuth-dijas szobrász vagyok... Dohányos ember lévén naponta szükségem van gyufára. A gyufa formája gondolkodásra késztetett, ezzel kapcsolatban benyujtottam egy módositási javaslatot" – irja a Szabad Néphez intézett panaszlevelében, 1952 februárjában. Néhány szó a válaszból: „Kedves Elvtárs! Gyufával kapcsolatos ujitása valóban nem megvalósitható". S a levél végéről: „Szeretnénk, ha elsősorban saját magáról, munkájáról irna."

Az utolsó néhány évből való dokumentumok zömében ujra kedvezőbb tényekről tudósitanak, Bokros csillaga emelkedőben, élete azonban már hanyatlóban volt. Barátai jól ismerték bogarait, betegségét. Szinte látnoki az a néhány szó, amelyet Balázs Anna irónő – a szobrász egyik jóbarátja – Román György festőművészhez, – Bokrosra utalva – Párizsból irt: „De én azt hiszem, ő itt öt perc alatt autóbaleset áldozata lenne, ha engem kérdeznének, én nem engedném ki egyedül". A Váci-uti villamoson azonban senki nem ügyelt az idős emberre, a megrokkant testü szobrászra, s a kerekek, alig néhány évvel a fenti prófécia után, halálra gázolták.

Bokros Birman Dezső müvészetét – jelentősége bármennyire nyilvánvaló is a szakmabeli előtt –, kevesen ismerik igazán. Müvei nem állnak köztéren, sokszorositott formában sem terjesztették egyiket sem, viszonylag kevés kiállitást rendeztek müveiből, azaz pusztán a név keveseknek jelenti azt, ami valójában volt: századunk magyar szobrászatának egyik kimagasló alakját.

Az Önéletrajzból kiderül, hogy a Munkácsy pályázatra készitett müve nem az első próbálkozás volt, de az első olyan szobor, amely saját megitélése szerint is feljogositotta őt, hogy szobrásznak nevezze magát. A vázlat (amely sajnálatos módon nem maradt ránk, sőt egyelőre fényképről sem ismerjük) feltünést keltett a pályamunkák mücsarnoki kiállitásán, de csak a legjobb szemü kritikusok látták meg, hogy „mennyi tüz és forrongás, mennyi müvészi áhitat és sejtés" volt benne. Az a kritikus, aki ezeket irta, hozzátette: „Azokhoz a viziókhoz, amik Bokrosban élnek, a mi életünk még nem teremtette meg a kézzelfogható hátteret". Ha meggondoljuk, hogy ezek a szavak az első világháború kitörésének esztendejében, 1914 márciusában hangzottak el a Nyugat hasábjain, nyilvánvalóvá válik, hogy a „háttér" nem váratott soká magára.

4. Bokros Birman Dezső: Nő teknősbékával, 1947. bronz
(Foto Petrás)

A ruskicai kisérletről fényképek maradtak, s ezekben az irásokból is kiolvasható rajongás tükröződik a nagy példakép, Michelangelo iránt, hasonlóan az 1916-os márvány Alvó lányhoz, amely hangulatával, erotikájával, külső és belső dinamizmusával viszont igen egyéni hangot üt meg. 1917-es bronz Fekvő női aktja is inkább csak a cimben foglalt témáját tekintve kapcsolódik közvetlenebbül a müfaj korabeli teréséhez, a különös iz ebben is érződik. (Nevezetessé különben az a müvész által is kiemelt tény teszi, hogy a Tanácsköztársaság idején megvásárolták a Szépmüvészeti Muzeum részére.) Az 1919-ben készitett Ülő fiu az Önéletrajzban emlitett „háromdimenziós élmények" visszükröződése, s egyben a klasszikus szobrászat lényegi ismeretének tanuja is.

1919 végén, a Tanácsköztársaság bukása után Bokros Berlinbe ment. Önéletrajzának második változatában nem beszél annyit erről az időszakról, mint a most közreadottban, viszont müvészetére vonatkozólag lényegesebbet közöl, rövidségében ta-

lán kifejezőbb, amit ott ir: „Ott álltam a lázas város közepén. A nagy zsibongás utvesztőjében, a rohanás tengerében tanácstalanul, magamrahagyottan. Nagy kétségeim támadtak önmagamról. Igy születtek Jób-illusztációim. - A plasztika nem érdekelt."

Az önálló kötetként megjelentetett, lendületes és indulatos litográfia sorozat - mint Rabinovszky Máriusz megállapitotta - a művész expresszionisztikus hajlandóságát mutatta, s jelezte azt is, hogy a művészben élő viziókhoz immár valóban nem hiányzott a konkrét történelmi-társadalmi háttér. Az első világháboru átélt szörnyüségei, lövészárok tapasztalatai, a Tanácsköztársaság idején felcsillant remények gyors szertefoszlása feletti kétségbeesés sürüsödött itt kifejező formába. Ezek az események és ez a munka vizválasztó volt: ettől kezdve más irányt vett Bokros művészete: „Innen datálódik balrafordulásom. Innen kezdve vagyok kevésbé érthető a konzervatívoknak" - irja ő maga.

Ha gondolatban végigtekintünk a kor uralkodó irányzatának, az eklektikus akadémizmusnak végtelenül unalmas, semmitmondó, ugyanakkor eléggé bőséges termésén, Bokros művészetének ujszerüsége akkor világlik ki igazán. Az 1921-es Guggoló nő, a Női torzó, a Hid, a Négykézláb álló, az Akrobata nem azokhoz hasonló rutinmunka. Az egyiptomi szobrászat alapos tanulmányozásának, szelleme megértésének ténye persze tükröződik bennük, főleg a három kis groteszk figura felfogásában, de itt nem utánzásról, sokkal inkább utkeresésről van szó, s e kereső művekben is félreismerhetetlenül megnyilazkozik egy mindenki mástól különböző, eredeti hangu művész egyénisége.

Bokros kritikusai gyakran rámutattak a művész vonzódására a különös, furcsa jelenségek, figurák iránt. Lehel Ferenc pedig egyenesen kellemetlennek mondja a Bokros-művekben tükröződő világot, pesszimizmusát tulságosan betegesnek érzi. Mindez azonban felszini jelenség, amely mögött a könnyen meginduló ember mély érzékenysége huzódik meg. Anya és lánya (1922) cimü kompoziciója, vagy az Ölelkezők (1923) sem nélkülözik a groteszk elemeket, de az együvétartozásnak, az egymás iránti vonzódásnak mégis lirai szépségü megfogalmazásai.

Portréiban is megfigyelhetők az előbb emlitett tulajdonságok, a groteszk mozzanatok néha szinte karikaturába hajló aláhuzása, s a lirai átélés, az állhatatos tisztelet kifejezésére való képesség. A huszéves Ady (1924) maszkszerüen megformált feje tipikus példa ez utóbbira, az Ujvári Péter (1926) az előbbire, de portrészobrai zöme inkább e két tulajdonság ötvöződését, együttes jelentkezését mutatja. E nembeli alkotásai mindenesetre a müfaj korabeli termésének legjavához tartoznak. Csak kevesen - s részben éppen az ő nyomán - tudták ilyen kifejező erővel megformálni az adott figurát, lett légyen az a megbizó, az Ady-fejhez hasonló „lelki portré", vagy a művész maga. Kalapos Önarcképe (1927) korszakalkotó remekmü, tiszta formáival, szilárd szerkezetével summája addigi életmüvének, tökéletes kifejezése emberi-művészi öntudatának, magabiztosságának, erejének, hitének.

Bokros életmüve szerves része, alakitó eleme művészetünk fejlődésének, de a szobrász csak életének igen rövid szakaszában jutott méltó elismeréshez, éppen a felszabadulás után, egyébként mindig kivül rekedt a hivatalosan is elismert nagyságok körén. Pedig a kritika támogatásában nem volt hiány. Genthon István igen nagyra értékelte például a szlovenszkói magyar földmüvespárt megbizására készitett Achim-emlékmü kivitelre nem került tervét. „Magyarabbat, megrázóbbat keresni kell" irta róla azzal a nem titkolt szándékkal, hogy a hasonlóan kimagaslónak itélt

5. Bokros Birman Dezső: Önarckép, 1955. gipsz
(Foto Petrás)

Ady-tervet legalább megvalósuláshoz segitse. Hiába. Bokros kivül állása ilyen értelemben nem oldódott fel.

Persze voltaképpen egész életutjára valamiféle kivül állás jellemző. Az a néhány sor, amelyet Don Quijote szobrának „modelljéről" ir, önmagát jellemzi: „Léptei mintha sehová sem léptek volna, de mégis viszik előre a testét". Majd másutt a szoborról: „Felrakom, felpofozom az anyagot, fejére kalapot teszek és megy révetegen előre, mintha sehová sem nézne, - a bolond." A többszöri kisérlet, melyről ir, s a többféle változat, amelyeket ismerünk, azt mutatja, hogy éppen a révetegségnek, a tényleges veszélyek nem ismeréséből fakadó magabiztosságnak ezt a kifejezését kereste, amely a végleges változat varázsát adja, s ami, életének sok mozzanatából itélve a művészre magára jellemző elsősorban. Igazi nyelvén, azaz a szobraiban megfogalmazott, kifejezett önéletrajz-önjellemzés feltétlenül sikerültebb, éppen ezért hitelesebb, hatásosabb, közérdekübb tartalmat hordozó, mint az irói kisérlet.

Ez a don quijotei figura később többször visszatér. 1937-ben, a pécsi bányászsztrájk keltette megrendülés hatása alatt mintázott Napbanéző bányásza tulajdonképpen ugyanaz. Ugyanaz a tartás, mozdulat, csak éppen végtelenül meggyötört, megkinzott a test, a bőr szinte csontjára égett. Szörnyüségeket átélt és még nagyobb szörnyüségek előérzetétől szorongó ember kétségbeesett panasza ez a mü. Az 1944-es Rokkant katona ujabb variáció a témára: ugyanaz a réveteg, tétova, szélmalmokkal viaskodó, de egyre sulyosabb sebekből vérző figura. A művész maga. 1964-ben, ujrafelfedezése, elismerése idején ismét megjelenik ez az alak, aki végülis mindent átélt, átvészelt, de minden megélt borzalom nyomát magán viseli.

S közben sok nagyszerü szobor születik. Remekebbnél remekebb portrék: Scheiber Hugó festőművészé például (1933), mely a formák fölényes tudásu, a jellemzés fokozását célzó összefogásával, szellemességével emelkedik az életmü legjava termése közé. 1934-ben készült a Mme sans gene, az egész korabeli, finomkodó, szenvelgő aktszobrászat és aktfestészet robbanóerejü kritikája és egészséges ellenpontja. A Kubikus már a háborus évek termése (1941). Mint a Napbanéző bányász, ez sem egy munkástipus megjelenitése, hanem valami iszonyu teherrel viaskodó, emberfeletti erőfeszitésre kényszerülő ember küzdelmének kifejezése. A Jób-rajzok expresszív dinamizmusa lángolt fel ujra a Napbanézőben, a Kubikusban és az Aszfaltozó (1943) szinte állati sorba taszitott, emberi méltóságát veszitett figurájában. E három szobor, s negyedikként a Rokkant katona, tökéletes kifejezése a „vigasztalan időknek".

A József Attilát felidéző kis portré (1942) és a Független Magyarországért (1942) plakett bizakodóbb hangulat, s főleg biztatóbb tények - a baloldali erők megmozdulása, szervezkedése - hatására készült. Bokros, aki élete során számos esetben adta tanujelét baloldali érzületének, szociális beállitottságának (pozsonyi tartózkodása idején kapcsolatba került a Sarlósok mozgalmával, idehaza a szocialista képzőművészek táborához kapcsolódott) munkásságában is félreérthetetlenül kifejezésre juttatta ezt. Az 1946-ban mintázott Dózsa-szobor terve meggyőző bizonyitéka a különcként ismert művész társadalmi elkötelezettségének. A tüzes trónon ülő, megkötözött parasztvezér megtörhetetlenségét kifejező tartásában az általa képviselt eszmék lebirhatatlanságába, feltétlen győzelmébe vetett hit nyilvánul meg.

A második Önéletrajz bevezetőjében emeli ki Mihályfi Ernő azokat a tényeket, melyek a szobrász szlovákiai és erdélyi kapcsolataira mutatnak, jelentősnek itélve ezeket a „Dunavölgyi népek kórusa" (1946) cimü szobrának - egy tervezett Bartók

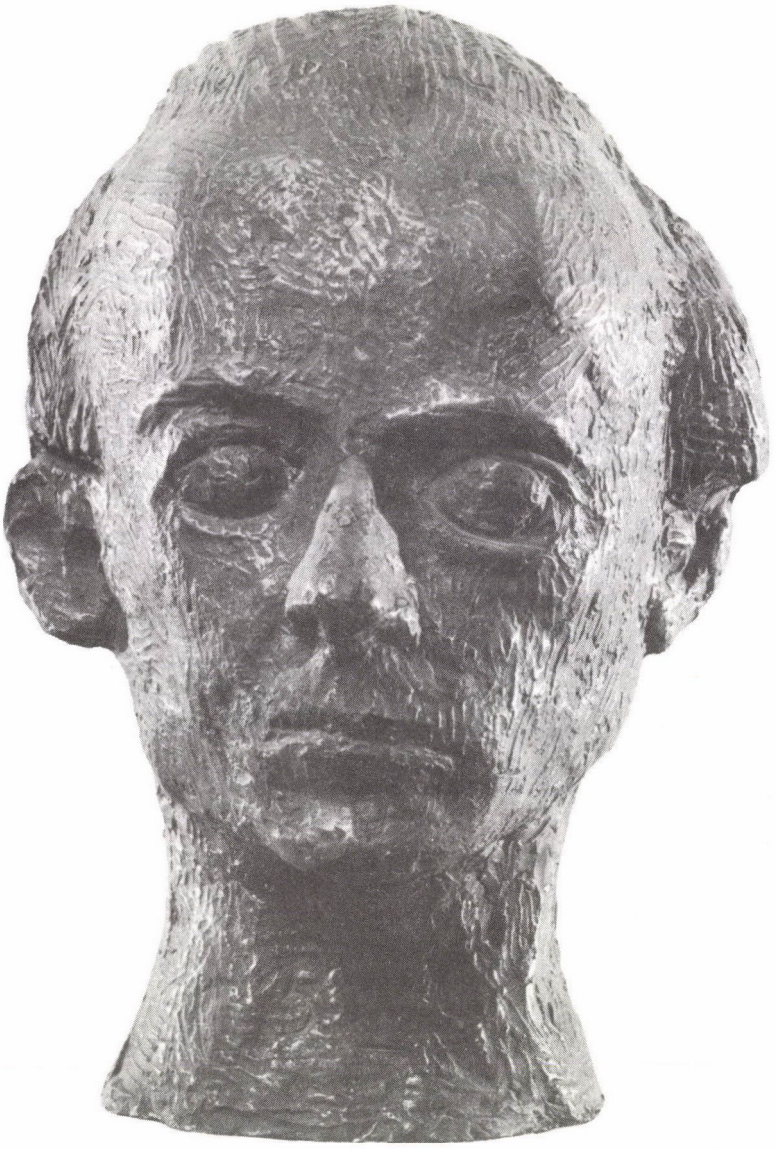
6. Bokros Birman Dezső: Vetkőző nő, 1957. bronz
(Foto Petrás)

emlékmü részének – megalkotása szempontjából. Szinte mondanunk sem kell, hogy a kisméretü, de nagyszabásu terv – az Áchim András és az Ady szobor sorsát követve – nem került kivitelre, pedig a szomszéd népek együttmüködése gondolatának e müfajban való erőteljes megfogalmazásával azóta is egyedül áll. A sziluettek tudatos alakitása, a figurák külön állása és egymáshoz kapcsolódása igen kifejező, hasonlóan a részleteket elhanyagoló, mégis élénk felületet produkáló mintázáshoz, mely teret enged a néző fantáziájának is, ugyanakkor félreismerhetetlenül jelzi a nemzeti hovatartozást.

A felpezsdült szellemi légkörrel, a bizakodó hangulattal, a kifogástalan alkotói közérzettel magyarázható a felszabadulást követő esztendők emlitett forradalmi töltésü termése, a fantáziadus, izes és eredeti szobrok sora, köztük a Nő teknősbékával (1947), az Ulysses (1949), a nagyszerü portrék, mint a Gáspár Endre (1947), vagy a Bukor Béla (1948) fej. A teknősbékával játszó terebélyes női aktban kifejezésre jutó vérbő erotika, az érzékletes szobrászi fogalmazás jellemzője az Ulyssesnek is, de itt éles szatirába csap át az előbb még játékos hang. A Gáspár-portrén fölényes jellemábrázoló erővel ragadja és mutatja meg mindazt, amit a szikár arc, elvékonyodó orr, keserü száj takar, s a sok előzmény után végtelen természetességgel mintázza meg és használja ugyancsak jellemet formáló mozzanatként a szemüveget. (A Biró Henrik-fejen még kidomborodó ponttal jelezte a tekintetet, itt csupán két gyorsan odavetett vonallal.) A Bukor Béla-fej a magyar portrémüvészet kiemelkedő darabja. Ez a „törvénytelen születésü" fiu, aki a müvész mellett titkárként, segédként, tanitványként tevékenykedett, (a levelek között tőle is találunk néhányat) e müben kétségtelenül müvészettörténeti alakká vált. A szobor belső élete olyan gazdag, hogy minden részlete élettel telitődik, s az egyébként szabálytalan vonások átszellemülnek, szinte széppé válnak.

E néhány szoborral jelezhető magasra ivelés után kezdődött el Bokros számára az „egyhelyben topogás", a kétségbeesett erőfeszitések időszaka, amelyről az Önéletrajz és a közölt dokumentumok beszélnek. Az európai rangu szobrász egyensulyát veszti. Addigi önmagát szinte feladva mindent elkövet, hogy müvei témájával, megoldási módjával alkalmazkodjon az aktuális müvészetpolitika megnyilvánulásaiból kiolvasni vélt követelményekhez. Egyre-másra mintázott élmunkás portréi azonban nem tartoznak legjobb alkotásai közé. Korábban azt irta, hogy számára minden fej egyformán érdekes, hogy őt minden fej egyformán érdekli. Nem mondott valótlant. Valaminek azonban mindig kapcsolnia kellett modelljéhez. Korábban uralkodott az ábrázoltat szinte kivesző, magabiztos hang, a témát tartalmi-formai elemeire bontó és mindent nagyvonaluan összefoglaló, érzékeltető tudás. Közeledése az ábrázolthoz később sokkal inkább érzelmi. Már nem irónikus. Mindent megért, megbocsát. Élmunkás portréi, bármennyire őszinte törekvésből fakadnak is, a fenti viszonyulásokhoz képest közömbösséget, emberi kivül állást tükröznek. Becsülte ezeket az embereket, de valójában idegenek maradtak számára. A korábbi fölényes hang már a multé – s ennek érvényesitése egyébként is ellenkezett volna a témával, a müvész szándékával –, viszont azonosulni sem tudott velük igazán. S valahogy ez volt a helyzet egyéb szobraival is: a Diszkoszvető nővel, vagy a munkapaddal együtt megmintázott sztahanovista Király Erzsivel.

Magáratalálása az ötvenes évek közepére esik. Befelénéző, emlékein tünődő Önportréja (1955) ujra a legmagasabb szinten mutatja képességeit. Megnyugvás, egyensuly a viharok után. Mellé más remekmüvek sorakoznak: a Mednyánszky



7. Bokros Birman Dezső: Bartók Béla, 1960. gipsz
(Foto Petrás)

(1955) – ez a felöltöztetett Don Quijote –, a Halászfiu (1955), a Vetkőző nő (1957) – ebből szinte egy sorozatot mintázott –, majd valamivel később ismét egy „lelki portré", a Bartókot idéző kis fej (1960), s még később a már emlitett Álló férfi (1964). Igen figyelemre méltó a Szputnyiknézők (1962) hármas csoportja, mely mintha a Napbanéző késői variációja lenne. Bár torzuló arányai nem csupán a kifejezés érdekében alkalmazott tudatos momentumként értékelendők, mivel nyilvánvalóan az idős és beteg szobrász aránytévesztéséből is fakadnak – hasonlóan a Kötényes lány cimü müvén –, kifejező ereje nem tagadható.

Bokros müvészi munkásságának e rövid áttekintése is érzékelteti talán azt a jelentőséget, melyet oeuvre-je századunk magyar szobrászatában képvisel. „Nem dolgoztam elég sokat, de eleget ahhoz, hogy kitöltsem az életemet" – mondta egy nyilatkozatában a szobrász. Szerény nyilatkozat volt. Az életmü „főhősének" attitüdjéhez hasonló révetegséggel végigjárt pálya gazdag termést hozott. Hatása főleg a harmincas években szinre lépő uj generáció munkásságában mérhető. Müvei megértéséhez, életének, körülményeinek, korának – közelmultunknak – jobb megértéséhez igen nagymértékben járulnak hozzá a közölni kivánt irások, az Önéletrajz és a levelezéséből adott válogatás. Ezért reméljük, hogy megjelentetésükre mielőbb sor kerül majd.

Résumé

A PROPOS DES ÉCRITS ET DE L'ART DE DEZSŐ BOKROS BIRMAN

Dezső Bokros Birman (1889–1965) fut une personnalité de marque et singulière de la sculpture hongroise du vingtième siecle. Nous passons ci-dessus l'avant-propos à un volume en préparation, qui réunira l'autobiographie et la correspondance de l'artiste. Dans la première partie de ce texte, l'auteur présente les variantes antérieures de l'autobiographie, ainsi que les considérations qui ont guidé le choix des lettres et d'autres documents, il motive les efforts pour illustrer, d'un bout à l'autre, la vie, la carrière et les activités de l'artiste à l'aide de documents. La seconde partie du texte comporte une brève appréciation de l'art de Bokros Birman.

Celui-ci a pris son départ essentiellement l'année de l'explosion de la Grande Guerre et ce fait, à lui seul, conditionnera ses longues décennies d'activité. Les sculptures de Bokros Birman nous parlent toujours du caractère tragique de l'existence humaine. Cette manière de voir humaniste imprègne même les oeuvres de conception satirique, ou grotesques. Bien que, au cours de sa carrière, l'artiste eût été en rapport avec le mouvement ouvrier et eût de nombreuses fois témoigné de ses idées politiques progressistes, ce furent avant tout ses oeuvres qui fournirent la preuve de son engagement. Parmi les composants de son art, un rôle essentiel revient aux enseignements tirés de l'étude de la sculpture égyptienne, ce gui n'enlève rien à la haute valeur des oeuvres de Bokros Birman, qui sont presques toutes, à compter parmi les meilleures réalisations de l'expressionnisme hongrois.

P. Szűcs Julianna

A KÖZPONTI EGYHÁZMŰVÉSZETI HIVATAL SZEREPE A KOR MAGYAR EGYHÁZMŰVÉSZETÉBEN[1] 1930 – 1940

„A legelfogulatlanabb szem is megállapithatja, hogy Magyarországon keresztény és nemzeti felbuzdulás van... E reneszánsz megnyilatkozik politikában, társadalmi életben, irodalomban, müvészete még nincs. Az uj közszellem – ha még nyers formában is – megvan, s várja, hogy az uj müvészetet megtermékenyithesse." (2) Ám az „uj közszellem" hamar megtalálta az „uj müvészetet" itthon éppen ugy, mint Európa nagyrészén, ahol a proletárforradalmak bukása uj helyzetet teremtett e forradalmakat megsemmisitő erők számára. A katolikus egyház is ellentámadásba lendült, és stratégiája főként a szekularizáció ellen irányult. A szakrális müvészet létét fenyegető forradalmak, és adekvát müvészetük, az avantgarde, kettős taktikára kényszeritette a katolikus müvészetet: részben alkalmazkodott az uj igényekhez és megszürve az avantgarde irányzatokat felhasználta azt immaterális és transzcendentális mondanivalók közlésére (3), részben pedig totálisan megtagadva az avantgardeot, archaizált és klasszicizált (4). Az egyházmüvészetre a legnagyobb csapást azonban nem az antiklerikális és materialista szellemi áramlatok mérték, hanem lassu hanyatlásának természetes velejárója: a giccs, amely a szellemi élet perifériájára szoritotta a tömegbázisában, anyagi erejében és kulturális presztizsében egyaránt megfogyatkozott egyház müvészetét. Az elsilányosodás, az olcsó megoldások alkalmazása, a sorozatban gyártott, minden esztétikai értéket nélkülöző tömegtermékek az egyházmüvészet időszakos lejáratását eredményezték, tehát még azok a müvészek is elriadtak a szakrális megbizásoktól, akik világnézetük szerint az Egyház természetes szövetségeseivé válhattak volna. Néhány elszigetelt kisérlet, mint a beuroni iskola, az európai összképen nem sokat változtatott, mert a megujitás történelmi pillanata csak a forradalmak apályának idején, a viszonylagos konszolidáció korában érkezett el (5).

1924. szeptember 1-én XI. Pius pápa államtitkára körlevelet intézett Olaszország főpásztoraihoz az egyházmüvészet gondozásáról és fejlesztéséről (6). A levelet követő szabályzat előirta a meglevő értékek konzerválását, a leltározás módozatait, központi egyházmüvészeti bizottságok szervezését. A gyakorlati teendőknél jelentősebb volt azonban az esztétikai-ideológiai irányjelzés. A szabályzat ugyan kizárólag tiltó és megszoritó paragrafusok gyüjteménye, de a sorozatos tagadások mégis tükrözik az egyházmüvészet konkrét válságát, és a megujulás kényszerü szükségességét. A modern egyházmüvészetről szóló fejezet öt pontja utal a katolikus egyház csökkentebb anyagi erejére, valamint a közelmult egyházi beruházásainak szinvonaltalanságára, izlésbeli eltévelyedésére is. „Meg kell azt is fontolni, hogy a gazdagság és a pompa sohasem volt szükséges, és a mérséklet, sőt a tisztességes szegénység sem ellenkezik az Ur házával." (7), vagy másutt: „Nem szabad sohasem megfeledkezni arról, amit a templom és az oltárok méltósága követel. Mellőzni kell minden hamis diszitést." (8) – fejtegeti a körlevél, és igy, ha nem is teszi magáévá egészen a modern törekvéseket, de nem is zárkózik el a kortárs európai épitészet anyag-

szerűséget hirdető elveitől. Ilyen előzmények után a kánonjogi kódex rendelkezése, miszerint – „egy templomot sem szabad épiteni a főpásztornak irásban adott engedélye nélkül" – jelentősebbé vált. A spontán stilustörekvések igy megegyezhettek a felülről irányitott stiluskövetelményekkel, tehát a katolikus egyház liturgiájának vizuális vetülete egyszersmind a katolikus hierarchia függvényévé vált.

A szentszéki levél, valamint az ezt követő szabályzatok és utmutatások magyar visszhangja azonban késett. Csupán öt évvel később, 1929-ben került sor a körlevél, és a szabályzatok gyakorlati utmutatásainak megvalósitására. Az időpont nem lehetett véletlen. 1929 februárjában a Vatikán és a fasiszta olasz állam között létrejött Lateráni Paktum rendezte a vitás kérdéseket. Az egyház konszolidáltabb körülményei lehetővé tették egy, a szentszék által támogatott, intézmény felállitását és működését, bár a rohamosan romló gazdasági helyzet aligha teremtett ideális feltételeket az egyházművészet hathatós támogatására.(9).

A magyar püspöki kar október 25-én tartott konferenciáján határozta el, hogy Budapest székhellyel felállitja a Központi Egyházművészeti Hivatalt, és igazgatójának Szőnyi Ottó pápai kamarást nevezi ki. A korabeli sajtóvisszhang „az egyházművészeti emlékek leltározását és gondozását" emlegeti, egyelőre szó sem esik a modern egyházművészetben betöltendő feladatról.(10).

A Nemzeti Ujság tudósitója már 1930. julius 5-én beszámolhatott az Országos Egyházművészeti Tanács alakuló üléséről az Országos Katolikus Szövetség tanácstermében, és ismertethette az intézmény működésének szervezeti formáit. „A püspöki kar hármas tagozatot állitott fel: az országos tanácson kivül, ennek végrehajtó szerve gyanánt a Központi Egyházművészeti Hivatalt, és az egyházmegyénként működő Egyházművészeti Bizottságot." (11) A programot ismertető cikk a feladatok között első, és legfontosabb helyen emliti a konkrét egyházművészeti kérdések megoldását – tanácsadás segitségével. Az intézmény legfontosabb szerepe –, a cikk szerint – a gyári tömegtermékek kiszoritása a temolomból. Az „igazi művészi alkotások" minőségére azonban mégcsak utalás sem történik. Nem emlitik sem az ideális stilust, sem a példaképet, mely a kor egyházművészei számára követendő mértékül szolgálhatna. Egy rövid ujságcikk természetesen nem bocsátkozhat részletekbe, annál feltünőbb viszont, hogy az alakulással kapcsolatos ügyiratok közül egyik sem (12) tölti meg tartalommal a „művészi kvalitás" csupán általánosságban megfogalmazott követelményét, és egyik sem jelöli meg a kor európai egyházművészetén belül a követendő irányvonalat.

Valójában az európai igazodás kényes kérdés volt. A templomépitészet területén vitathatatlanul a katolikus Hollandia mutatta fel a legimpozánsabb és legmaradandóbb értékeket (13). Ám a holland konstruktivizmus épitészeti lecsapódása, a történeti architektura teljes tagadása, és a következetes purizmus még a magyar egyházművészet „balszárnya" számára sem volt járható ut. A német eredmények – a Bauhaus hatás ellenére is – inkább inspirálták a magyar egyházművészeket, mert a korszerű anyagok alkalmazása mellett nem mondtak le végérvényesen valamennyi történeti formáról, és ha idézőjelbe téve is, de alkalmazkodtak a hagyományokhoz (14). Az egyházművészet szempontjából éppen az az ország jöhetett legkevésbé számitásba, ahová a fiatal ösztöndijas művészek – a Központi Egyházművészeti Hivatal megalakulása előtt is – két éve már rendszeresen jártak. Olaszország ugyanis az egyházművészet perifériájára szorult, éppen a klérus és az állam rendezetlen viszonya miatt. Igy a Milánóban működő Scuola di Beato Angelico konzervativ és poszt-

szecessziós elemeket is magábaolvasztó műhelyén kivül nemigen akadt példakép az ujitani mérsékelten hajlandó magyar egyházművészet számára. Az uj törekvéseket, a Hivatal megalakulása előtt, mindössze egyetlen esetben sikerült megvalósitani. Árkay Aladár Győr-gyárvárosi temploma lényegében összekötő kapocs a végsőkig letisztult magyar későszecessziós templomépitészet, valamint a szerkezetet és anyagot fokozottan hangsulyozó modern épitészet között. A kor hazai reprezentativ alkotása két szempontból jelentős: egyrészt erre a műre h i v a t k o z n a k, vagy éppen ezt t a g a d j á k m e g a későbbi templomépitészek, másrészt a templom, mint berendezésre váró épület, az elkövetkező másfél évtizedben sokszor ad alkalmat arra, hogy a kor szinvonalán mozgó legmodernebb egyházművészeti alkotásoknak otthont adjon (15). Jelentőségében csupán a városmajori második templom fogja felülmulni.

A KÖZPONTI EGYHÁZMÜVÉSZETI HIVATAL ELSŐ PERIODUSA 1930-1936

A Központi Egyházművészeti Hivatalt - és ezzel együtt az Országos Egyházművészeti Tanácsot - az esztétikai felkészületlenségen tul - sulyosabban érintették az anyagi korlátok is. Szőnyi Ottó, a kinevezett igazgató 1930. január 2-án levelet irt Serédi Jusztinián hercegprimásnak (16), amelyben a megalakult intézmény feladatait körvonalazta. A leltározó és müemlékvédő - azaz elsődlegesen fontos - feladat után rátért az "egyházművészeti ügyekben való tanácsadás, irányitás, kezdeményezés, általában az egyházművészet ügyének mindennemü gondozásá"-ra, és ennek materiális feltételeire. Szőnyi eleve borulátóan itélte meg a Hivatal lehetőségeit, és javasolta, hogy a feladatok elvégzése érdekében osztozzanak a felelősségben az Egyházművészeti Tanács tagjai is, az a nagyobb bizottság, mely egyházi és világi szakembereket foglal magába. "A tanács tagjai fáradozásukért semmiféle dijazásban nem részesülnének", tehát a hivatal presztizse lenne az egyetlen juttatás, melyet a Hivatal nyujtani tudna. A tisztségek bérét az alsó minimumban állapitották meg, és a kiszállási költségeket sem a Hivatal, hanem az illetékes plébános vagy egyházmegye fedezné. A Központi Egyházművészeti Hivatal megalakulásakor a tényleges hatásköre tehár kicsiny volt, mert korlátozott anyagi eszközökkel és csak kevés munkaerővel rendelkezett (17). Ezért eleinte csak regisztrálni tudta az alkotásokat, anélkül, hogy tevőlegesen visszahatott volna a müvekre. A huszas-harmincas évek fordulóján egy tárlatról irt rövid cikk jól világitja meg az egyházművészet helyzetét: (18) "Sokszor szóvátettük egyházművészetünk szomoru sorsát. A kiállitás ujra bizonyitja, hogy vannak tehetségek, de nincsenek megrendelők." Ha pedig megrendelők nincsenek, akkor az ellenőrző hivatal müködése is csupán illuzorikus lehet.

Szőnyi Ottó egy másik beszámolójában (19) is lépten-nyomon előbukkan az anyagi eszközök szerénysége vagy éppen elégtelensége. (20) Nemcsak az iroda berendezése és a megállapitott fizetések tükrözték a "gazdasági viszonyok kedvezőtlenségét". A Hivatal lenyegében az egyházi tulajdonban levő ingó müértékek lajstromozását végezte, ellátva azt némi magyarázó és kiegészitő szöveggel, de a bürokratikus leltározáson tul - éppen a kiszállások költségessége miatt - lappangó értékek felfedezésére már nem vállalkozhatott. Az élő egyházművészettel kapcsolatos tevékenységének korlátait pedig Szőnyinek azok a sorai érzékeltetik, ahol az intézmény csökkent lehetőségeinek okait kutatja: "ennek magyarázata egyrészt a mai idők

gazdasági depressziójában, másrészt az uj intézmény kezdeti ismeretlenségében keresendő. Az alkotási lehetőségek megcsappantak, mert nyomorral küzdenek széles néprétegek és a tehetősebbek adományai szociális munkára kellenek." (21)

Az előzmények nélkül megteremtett "ismeretlen" intézmény az általánosságban megfogalmazott felsőbb utasitásokat már csak azért is nehezen tudta érvényesiteni, mert a mecénásként működő magyar egyházi körök a kvalitással szemben még mindig előnyben részesitették a reprezentációt, és ez a pszeudobarokk izlésnek megfelelően, akkor is költséges megoldás volt, ha csupán olcsó anyagokból és harmadrendü mesterekkel dolgoztattak. A Hivatal egyszerüséget hirdető programja igy az indulás éveiben nem sok eredménnyel járhatott, egyrészt, mert a sikerületlen müvek elvetésén tul pozitiv programot nem tudott adni, másrészt még nem állt rendelkezésére olyan müvészgárda, amely az uj igényeket végre tudta hajtani.

Némiképp módosul a helyzet az intézmény háromévi működése után. (23) Az ügyszámok feltünően emelkednek. Ez annál figyelemreméltóbb, mert a gazdasági világválság hulláma ekkor tetőződik Magyarországon, és a Hivatal dotációjának egyharmadát elveszti. Mégis - Szőnyi Ottó jelentéséből kitünően - 1930-ban 51, 1931-ben 156, 1932-ben 207 és 1933-ban 301 ügydarabbal foglalkoztak az intézmény munkatársai. Ám az ellentmondás csak látszólagos. A politikai katolicizmus u.n. "reformnemzedéke" (24) - amely párhuzamosan haladt, ha más anyagi és tömegbázissal is, mint a reformátusoknál az "Ébredési" mozgalom - olyan szociális problémákkal is foglalkozott, amelyek a valóságos polgári demokráciában egyháztól független politikai pártok feladata lett volna. Az ügyszámok emelkedése tehát, nemcsak a hivatal elismerését jelentette, hanem a katolikus élet intenzivebbé válását is. Amint ezt tanulmányában Jan Kisely irja: "A vallásos hit, bármennyire reakciós illuziókat kerget is a tudomány szempontjából, mégis képes a szociális elnyomással sujtott tömegek egyes rétegeiben olyan képzetet kelteni, mintha a vallás meg tudná őket szabaditani, és azt a hamis nézetet táplálja bennük, hogy a kereszténység az ember számára továbbra is erkölcsi és világnézeti tekintély maradhat." (25) Ez a megállapitás talán soha nem volt annyira érvényes, mint a harmincas évek elején, amikor a "megujulási" mozgalmak a magyar szellemi élet olyan széles spektrumát birtokolták, amelybe egyaránt belefért a szélsőségesen reakciós Tóth Tihamér és a liberális Sik Sándor, (26) a Bauhaussal rokon törekvéseket mutató Árkayak és az akadémikusan neobarokk Unghváry Sándor, (27) akinek korábban Zadravecz páter irta elő a magyar szentek pontos ikonográfiáját.

Az 1931-33-as évek ügyeinek mennyiségi emelkedése azonban nem jelentett egyuttal minőségi emelkedést is. Szőnyi egykoru beszámolója szerint a Hivatal kénytelen volt a beérkezett tervek öt ven százalékát rossznak minősiteni (28), noha a kisebb falusi templomokkal szemben már eleve alacsonyabb követelményeket támasztottak. A Hivatal tekintélye sem szilárdulhatott meg, mert kritikáit gyakran követték sértődések, és ebből következő intrikák (29), melyek a főegyházmegyei főhatóság hivatalában próbáltak célt érni. Az intézmény létének legnagyobb problémája azonban továbbra is az anyagi fedezet hiánya volt. Helyszini szemlét gyakorlatilag ebben az időszakban sem tartottak, és a már beindult adatgyüjtési és fényképezési munkák is elakadtak. Ilyen összefüggésben aligha lehet esztétikai értékitéletnek minősiteni például Takács István magyarkeszüi keresztutjával kapcsolatos pozitiv állásfoglalást, mert a mü legfőbb érdemeként az ügyirat az "eredeti olajfestmények 800 pengős árát emliti, a mesteremberek két-háromszoros munkabérével szemben". (30)

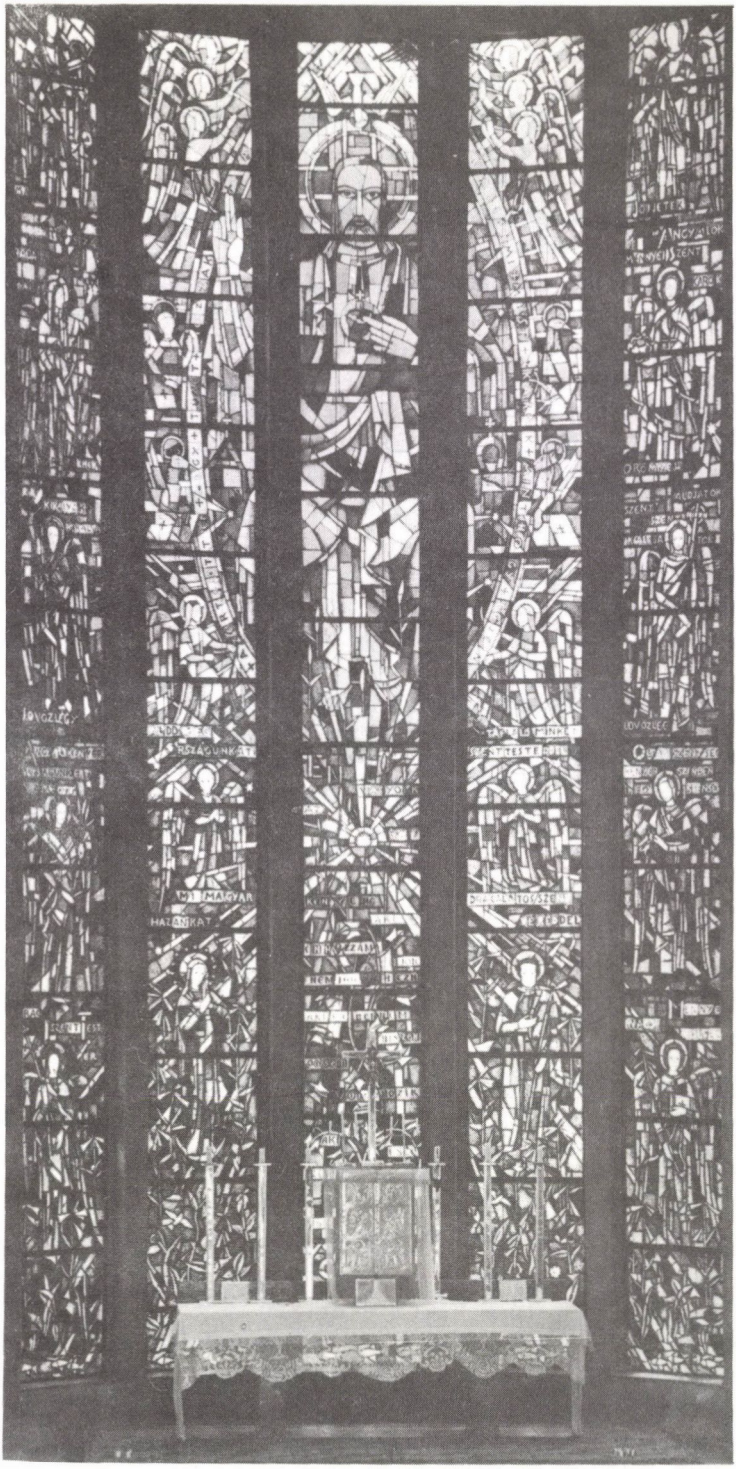
A következő két - az 1934-35-ös - év összefoglaló jelentéséből olyan helyzet képe alakult ki, amely lényegét tekintve a legjellemzőbbnek tünik az 1930 és 1936 közötti periódusban. A jelentés kénytelen beismerni a tevékenység parciális jellegét. "Több országos jelentőségü templom és egyéb pályázat folyt le anélkül, hogy az Egyházmüvészeti Tanácsnak, vagy akár a Hivatalnak egy szerény bejelentés adta volna ezt tudomására, amelynek alapján alkalma nyilt volna a Tanácsnak a kivitelre kerülő objektum egyházi és müvészeti szempontok szerint való felülbirálására. Épp ezért, ha ennek a jelentésnek eredményszámláját méltóztatik olvasni /Serédi Jusztinián! - P. Sz. J./ sohasem tessék nagyjelentőségü ügyekre gondolni, hanem jobbára kisérdekü, szükkörüekre." (31). A gazdasági világválság hullámainak elvonulása után financiális hiányosságokra már nem lehetett hivatkozni. A szükkörü tevékenység okaiért ezuttal a vallástalanokat tette felelőssé a beszámoló. (32) "Bizonyos érthetetlen laicizmus kezd lábra kapni, amely még egyházi körök előtt sem resteli a pápai rendeletek által eltiltott müvészetet propagálni." (33) - irja Szőnyi Ottó, és ezzel a jelenséggel hozza kapcsolatba, hogy a bemutatott tervek egyre gyakrabban vétenek a liturgia szabályai ellen. Épületek és berendezési tárgyak funkció szerinti birálata egyébként mindinkább kiszoritja a tényleges esztétikai birálatot, (34) és ez - a praktikus jelentőségen tul - a Hivatal müködését formális és bürokratikus tevékenység felé sodorta. A kör bezárult: a kezdetben ismeretlen intézmény a korlátozott objektiv (35) eszközök miatt nem tudta kellő mértékben kifejteni hatását, és mert nem tudta kifejteni, egyre kevésbé válhatott a kor egyházmüvészetének olyan szellemi fókuszává, mely meghatározta az esztétikai követelményeket is. E jelenség okát pedig a kor magyar egyházmüvészetének belső ellentmondásaiban kell keresnünk.

A harmincas évek első felében az egyházi megbizásokon leginkább olyan másod- és harmadrangu müvészek dolgoztak, akik nemcsak a modern törekvésekkel szemben álltak értetlenül, de az ennél jóval jövedelmezőbb mücsarnoki festészetből és a jómódu polgári közönséget kiszolgáló portréfestésből is kimaradtak. A müvészi képesitést nem szerzett mesterembereken kivül e müvészek zöme a Magyarországon tovább élő posztszecesszió, vagy pedig az igényekhez még inkább alkalmazkodó, akadémizmusban felolvadó neobarokk modorában tevékenykedett. (36) Gebauer Ernő, Stefán Henrik, Takács István és főként Leszkovszky György müködése jellemzi ezt a kort. Az utóbbi festő gyakori foglalkoztatása egyben azt is mutatja, hogy a katolikus körök valójában olyan kipróbált müvésszel dolgoztattak legszivesebben, aki Kőrösfői-Kriesch a harmincas években már korszerütlenné vált modorát tartósitotta, vagy éppenséggel még mindig Székely Bertalant tekintette példaképének. A Cennini Társaság (37) tagjai - Leszkovszky György, Diósy Antal, Hende Vince - és a többi posztszecessziós müvész, akik festészetben változatlanul a praeraffaelitákhoz, épitészetben Lechnerhez igazodtak, mesterségbeli tudásuk és mives mühelytiszteletük révén legalább jó szinvonalat képviseltek. Igaz, hogy ők is szembefordultak a modern törekvésekkel, de ezt egyfajta meggyőződés, és nem az elvtelenség jegyében tették. (38)

A fő ideológiai irány azonban még a szecessziós utóvédharcokat is háttérbe szoritotta, mert az "érzékfölötti" mondanivaló legbeváltabb stiluseszköze, az egyházi hatalom abszolut jellegét, irracionális eredetét konzervativ módon demonstráló neobarokk volt. (Például Fábián Gáspár templomai: Székesfehérvár, Zagyvapálfalva, Takács István freskói: Mohács, Polgárdi, Füredi Richárd szobrai: Kaposvár). (39)

Ám a felszin alatt egy szervezett csoport - melyet a művészettörténet Gerevich Tibor terminológiája szerint római iskolának nevez - már ekkor készült a magyar katolikus egyházművészet átalakitására. A csoport stilusorientációja egyértelmü volt, és a sokféle kereséssel szemben határozott utat jelölt ki a maga számára. Példaképe az olasz Novecento mozgalom volt, melynek aktualitását éppen a kor magyar politikai fordulatai szavatolták. "A közép- és délkelet-európai befolyásra törekedő fasiszta Olaszország támogatását a magyar reviziós követelésekhez már a Bethlen-kormány megszerezte. Gömbös igyekezett az Olaszországgal való kapcsolatokat tovább épiteni és elmélyiteni."(40) Ez a politikai vonzalom nyiltan tükröződött az iskola müködését kisérő elméleti jellegü irásokban (41), valamint a két állam között egyre gyakoribbá váló kiállitáscserékben. Gerevich Tibor, az iskola főideológusa, szervezője és népszerüsitője, szinte valamennyi kortársművészetre vonatkozó irásában hangsulyozta a "negyedik Olaszország" modern magyar müvészetre gyakorolt ihlető erejét (42). Dehát mit is jelentett voltaképpen az "acélos szellemü frisseség, és a modern olasz müvészet lendületes ujjászületésének ösztönző példája."? (43) Elsősorban az olasz világi müvészet ihletét. Alessandro Menteleone, Dante Montanari, Vanni Rossi, Aldo Carpi, a kor legtöbbet foglalkoztatott olasz egyházművészei ugyanis az olasz művészet egészében jelentéktelen szerepet játszottak. Csupán Carlo Carrà és Adolfo Wildt müködése teremtett szinvonalas kapcsolatot az "arte politica" és az "arte clericale" között. A fiatal ösztöndijas római iskolások többet tanultak a Novecento mozgalom "világi" művészeitől Casoratitól, Oppitól, Sironitól és Arturo Martinitól, tőlük sajátitták el azt a "harmadik utas stilustörekvést", mely az ujdonság varázsáról nem akar lemondani, de "amely megakadályozza az összes izmusok behozatalát és befolyását." (44)

A római iskola programját kijelölő és müködését kisérő elméleti irások általában azt követelték, hogy az irányzat példaképe az igazi áhitatot keltő kora keresztény müvészet legyen. Az elmélet és a gyakorlat azonban külön uton járt. Aba-Novák - aki a római iskolások közül talán egyedül - komolyan vette az "ókeresztény" stilusigazodást, müveivel nem aratott egyértelmü sikert. A kritikák legtöbbször éppen azokat a torzitásait kifogásolták, amelyekkel gyakran élt a középkori művészet. A többi Rómát járt ösztöndijasra leginkább a qattrocento formavilága hatott, néhány gótikus elemmel vegyitve. A Központi Egyházművészeti Hivatal müködésének második periódusában foglalkozott részletesebben ezzel a stilusorientációval, de csak 1938 után próbált élesebben különbséget tenni a konzervativ /posztszecesszió, neobarokk/ és a "modern" irányok között. A római iskolások ugyanis a Hivatal 1930-36-ig terjedő periódusában még csak ritkán jelentkeztek. Árkay Bertalan, Kontuly Béla, Heintz Henrik, Körmendy Nándor, Rimanóczy Gyula és Weichinger Károly nevei megtalálhatók ugyan az első korszak aktáiban, de az idősebb generációhoz tartozó művészek müködéséhez képest jelenlétük még feltünően csekély. Kontuly és Heintz kivételével valamennyien épitészek. Ezek a fiatalok tehát abba a művészeti ágba törtek be könnyebben, ahol korlátozott lehetőség nyilt az uj mondanivaló kifejtésére, és ahol az egyházi mecenturának figyelembe kellett vennie a legköltségesebb beruházásoknál - tehát magánál a templom épitésénél - azokat az egyszerüsitő törekvéseket, amelyeket ezek a művészek alkalmaztak. (45) Molnár C. Pál, Sztehló Lili, Pátzay Pál, Pekáry István, Lőte Éva munkáiról az 1937 előtti akták még csak emlitést sem tesznek, pedig ekkorra már jelentős müveik készültek el a városmajori Szentlélek (1. kép) és a pasaréti Szent Antal templom számára. Jel-



1. Sztehló Lili: A városmajori Szentlélek-templom apszis-üvegablaka, Budapest, 1932.

lemző viszont, hogy a konzervativ, és még a kor szakirodalma szerint is neobarokknak nevezett Unghváry Sándor (46) a pasaréti tempomba készült müvéről (2. kép) birálatot mondott a Központi Egyházmüvészeti Hivatal.

A harmincas évek első felében a római iskola tehát már kulturális tényező volt, annak ellenére, hogy a hivatalos egyházmüvészeti szürőfórum nem figyelt fel a kurzus számára is hasznositható ujitásokra. Ezek lényegileg négy pontban foglalhatók össze.

a/ A római iskola a hit "megujulásának" megfelelően intenzivebb vallásos tartalmat kinált. Erre nemcsak a Rómában szerzett katolikus élmény volt a fedezet, hanem az az uj stilus is, amely az egyházmüvészet egyik csucsát, az olasz kora reneszánszt tekintette példaképnek.

b/ A római iskola olyan ikonográfiai ujitásokkal élt, amelyek megfeleltek a modern vallásosság követelményeinek. /Mária-kultusz helyett Krisztus-kultusz, osztrák-német szentek kultusza helyett latin szentek kultusza/. (47)

c/ Az uj stilus lehetővé tette, hogy egyházmüvészet és világi müvészet közeledjék egymáshoz. A római iskola világi szárnya - a posztimpresszionizmust és naturalizmust konzervativnak minősitve, és az izmusokat károsnak bélyegezve - "spiritualizálta" a szekularizált irányokat és müfajokat: a római iskola egyházmüvészeti szárnya viszont a világi müvészettől kölcsönzött stiluseszközökkel kielégitett egyfajta modernségigényt, és ennek érdekében az egykoru közönség tanusága szerint - még bizonyos sokkoló módszerekkel is élt.

d/ A római iskola egyházmüvészeinek tervei összhangba kerültek az egyháznak az anyagi eszközök óvatosabb felhasználását és egyszerüséget célzó szándékával. Az egyház álláspontja szerint: "A liturgiai használhatóságnak egy elérhető magasabb foka nem a pénz, hanem a tudás kérdése" (49), de ezt csak a római iskolások valósithatták meg, akik sima formákkal, felesleges diszitések nélkül, korszerübb épitészeti szerkezetekkel, és nem utolsósorban kevesebb összegért dolgoztak.

A Hivatal azonban ekkor még mellőzni kényszerült ezeket az ujitásokat, mert a klerikális müvészeten belül még - nagyobb sullyal rendelkező - ellentétes erők is müködtek.

Az 1932. október 28-án kiadott "Il monito dell' sommo Pontefice in materia d'arte sacra" c. pápai intelem ugyanis inkább azoknak az egyházi köröknek kedvezett, akik saját koruk templomi müvészetét hanyatlásnak tekintették a mult felülmulhatatlan alkotásaihoz képest. Ez a hivatalos forrás támogatta azokat a már meglevő ellenérzéseket, amelyeket a római iskola - és közülük is elsősorban Aba Novák - váltott ki a szegedi Szent Demeter kápolna freskóival, és rá két évvel a jászszentandrási freskókkal. Az 1930-36 közötti beszámoló jelentések többször hangot adnak kételyeknek, sőt kritikus álláspontoknak is. Az ellenvetéseket a naturalista igények, a sivárságtól és a laicizmustól való félelem, valamint a tradició védelme hivta életre.

Szőnyi Ottó egyik birálata például jól mutatja a hivatalos fórum szélsőségesen konzervativ esztétikai alapállását: "a szoborról nem tudtunk kedvező birálatot mondani az alkotásban megnyilvánuló aránytalanságok miatt. A templomba való beállitását az ilynemü szobroknak csak a jó anatómiai és felületi naturalizmus/. / indokolhatja. Ettől a materiális szépségideáltól a spirituális elmélyülésig nagy ut van, amit nevelés nélkül nem tudnak a hivők megjárni." (50) A közönség igénye teszi tehát lehetetlenné, hogy az egyházmüvész a torzitás bármilyen szerény eszközével

2. Unghváry Sándor kartonja – Leszkovszky György kivitelezése: Szent Lajos. Freskó a pasaréti Szent Antal templomban, Budapest, 1933.

éljen, hiszen a vallási áhitatot egyelőre csak a leghagyományosabb illuziókeltés képes feltámasztani. Ez a szemlélet még olyan elemző tanulmányban is tovább él, amely a modernebb eszközöket megértéssel fogadja, sőt még bizonyos népszerüsitésüket is vállalja. "Isten örök szépségétől eltelt léleknek a szép megjelenés és a szép látszat" szükséges - irja Décsei Géza (51) a városmajori és pasaréti templomokkal kapcsolatban. E misztikusan megfogalmazott konzervativ igény indokolja Árkay átgondolt modernségével szemben az ideológiai kifogásokat, és Rimanóczy kompromisszumra hajló terve iránt a magbocsátó rokonszenvet. (52)

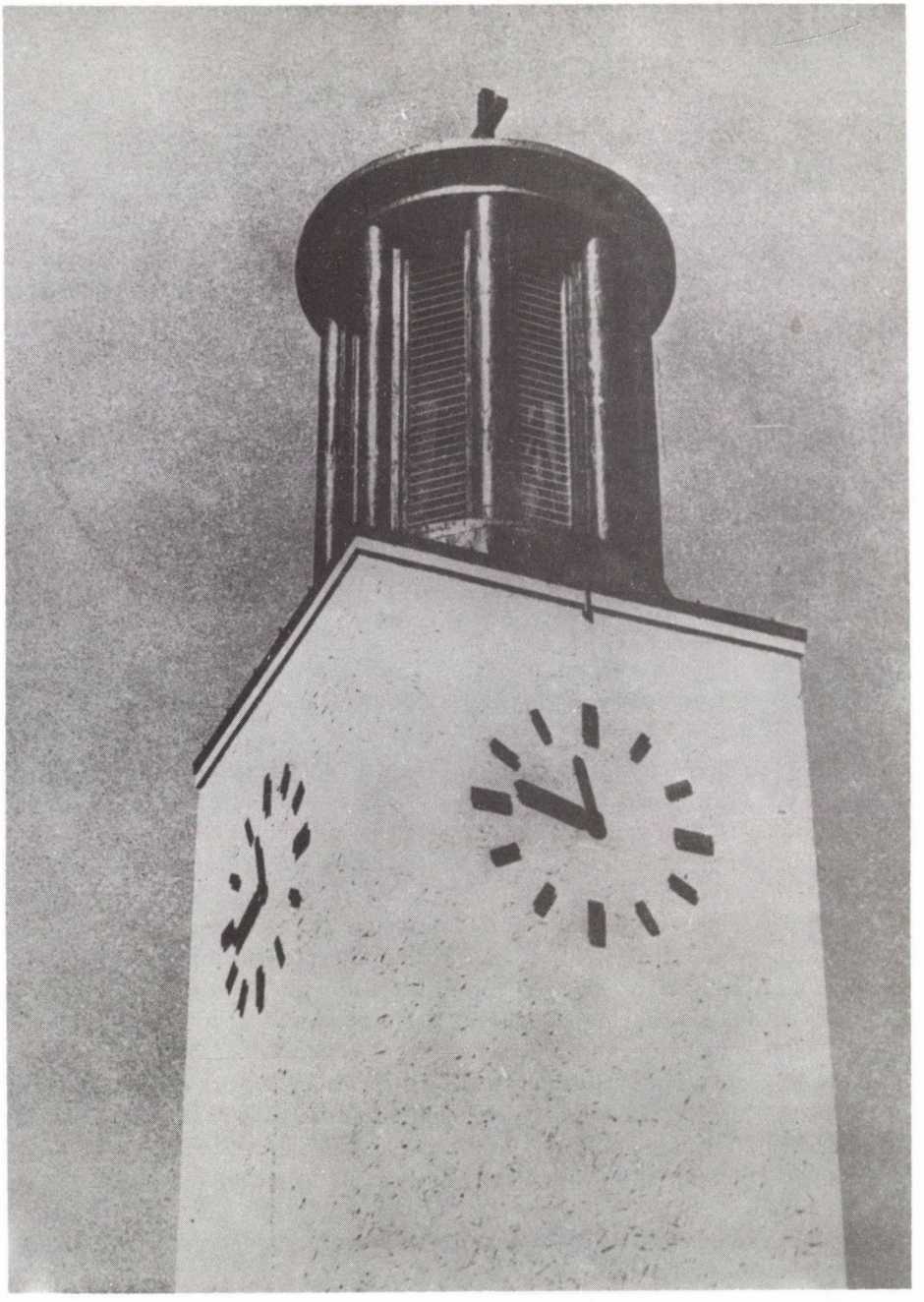
Az akták tanusága szerint is ez a sivárság volt a "modern", azaz római iskolás müvek legnehezebben elfogadható tulajdonsága. Ezért kapott kritikát Weichinger Károly pécsi Pálos (53), és Kotsis Iván balatonboglári templomterve is (3. kép). (53) Többször is előfordul az a kifogás, hogy az "alaprajzból kinövő felépités" előnytelen hatásu. Igy éppen az épületek világos áttekinthetősége, a funkció fokozottabb figyelembevétele miatt marasztalják el több izben a fiatal tervezőgárdát. Ez az esztétikai szemlélet a Központi Egyházmüvészeti Hivatal első periódusa egyik legsulyosabb belső ellentmondásának a forrása is, hiszen éppen az alapitó iratok hirdetik meg a templom őszintébbé és egyszerübbé tételét.

Az egyházmüvészet vélt tradicióinak védelme igy egyben a formai ujitások kritikáját is jelentette. "A jó belső felépitésnek főerénye az, hogy nem bontja meg sem a tér belső egységét, sem külön-külön a falak sikját nem darabolja fel." (54) - állitja Szőnyi Ottó. A kompoziciós megkötés mögött azonban könnyü felfedezni azt a neobarokk koncepciót, amely a templom falán csakis egyetlen, dekorativ esemény képét tudja elképzelni. Ez a megjelenités megfelel a misztikus látomás érzékfelettire ható követelményének, de már ellenkezik a hittételek racionalizáltabb ábrázolásmódjával, az epikus előadásmóddal, amely a freskóciklusok sajátja volt, és amelyet a római iskola ujra felfedezett a maga számára.

A "fontolva haladás", és a konzervativ visszahuzó erők középpontjában azonban nemcsak egy-egy diszitő elv, vagy egy-egy müvész állt, hanem néha egy egész egyházi objektum is. Ilyen volt a harmincas évek elején a már emlitett pasaréti templom festésére meghirdetett pályázatok, (56) a pécsi Pálos-templom (57), a mohácsi Fogadalmi templom (ez utóbbi módositására külön bizottság alakult), és mindenekelőtt a városmajori templom, (58) (4. kép) amely uj törekvései miatt annyira ellentétes volt a Központi Egyházmüvészeti Hivatal gyakorlati esztétikájával, hogy az intézmény alig vett róla tudomást. Az ügyiratok háromszor annyit foglalkoztak például a budapesti Belvárosi plébániatemplom kifestésével, a székesfehérvári Prohászka Ottokár Emléktemplom terveivel, vagy Döbrentey Gábor pozitivan megitélt keszüi freskóival, mint az e korban legnagyobb vihart kavart egyházmüvészeti alkotással.

A KÖZPONTI EGYHÁZMÜVÉSZET MÁSODIK PERIODUSA 1937-1940

A magyar egyházmüvészet "rohamcsapatának", a római iskolának már a huszas évek elején elkészült az ideológiája a csoport "lelki összehangolása" azonban csak egy évtizeddel később következett be, s az a "lelki atmoszféra", amely a csoport müködését valóban lehetővé tette, csupán a harmincas évek végén valósult meg.



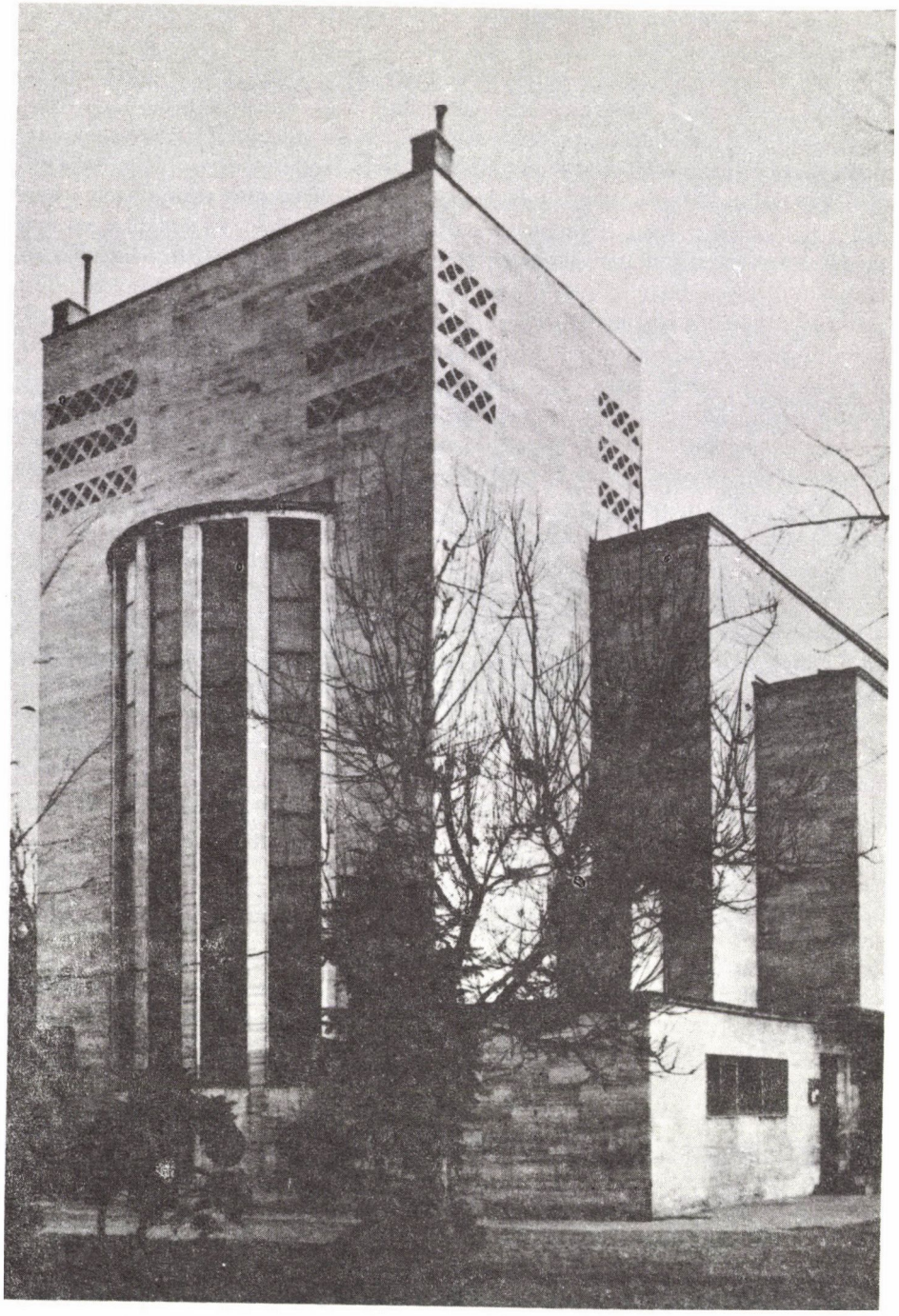
3. Kotsis Iván: A balatonboglári templom üvegzsalus tornya. 1932.

(59) Ezt a változást fejezi ki a Központi Egyházmüvészeti Hivatal módosult szerepe, és főként módosuló esztétikai állásfoglalása is.

A változásnak gazdasági, politikai, szervezeti és személyi okai voltak.

Az 1937-38-as év összefoglaló jelentése további lényegesen felszökő "ügyforgalomról" beszél. (60) Mig 1931-ben 156, addig 1937-ben 378 és 1938-ban 505 alkalommal nyilvánitott véleményt a Hivatal. A Serédi Jusztiniánnak cimzett jelentés szerint az 1935-ben kialakult kedvezőbb gazdasági helyzet "1937-ben érte el csucspontját", mely "még soha nem látott virágzásokhoz vezette az egyházmüvészetet. Uj templomok épültek, a régieket ujrafestették, az áldozatkészség fokozódása számos uj oltár, szobor stb. beszerzésében, a régiek restaurálásában jelentkezett." Az egyház anyagi ereje azonban nem a spontán áldozatkészség nyomán növekedett. 1937-ben a Miniszterianács különlegesen nagy összeget, 630 000 pengőt utalt ki vallási célokra, melyet még további 400 000 pengővel toldott meg. Ennek jelentős részét az Eucharisztikus Kongresszus megszervezésére és lebonyolitására használta fel a klérus, de a reprezentációt, azaz az uj létesitmények felavatását, nem lehetett elválasztani az ünnepi eseménysorozattól. Maga a beszámoló jelentés is hangsulyozza az Eucharisztikus Kongresszus "nagy lelki megindulását az egyházmüvészet terén" (62), noha a tényleges fellendülés igazi hatása csak néhány évvel később jelentkezett. A kongresszus mesterségesen felfokozott légköre immár a tömegek előtt is demonstrálni kivánta a katolikus fellendülést, és egyben indokolni igyekezett az uj egyházi létesitményeket. (63) A kongresszus, bolsevizmus ellenes jelszavaival, "Moszkváról Róma felé" akarta a tömegek figyelmét terelni (64), és propaganda céljai érdekében mozgósitotta a magyar müvészetnek azt a szárnyát, mely egyértelmüen Rómát, még pedig a keresztény Rómát tekintette példaképnek. Tehették ezt annál is inkább, mert a Szent István év során lezajlott ünnepségeken több hivatalos egyházi személy, igy Czapik Gyula püspök is, hangsulyozta, hogy "a figyelmet az olasz rendszer felé tereljük", (65) akár a német orientáció rovására is.

A Központi Egyházmüvészeti Hivatal aktivan részt vett a kongresszus szervezésében és lebonyolitásában. (66) Szőnyi Ottó, az intézmény igazgatója, a szükebb előkészitő bizottság elnökhelyettesi körét vállalta, egyuttal pedig szervezte és birálta az Eucharisztia tiszeletére rendezett pályázatokat. A Központi Egyházmüvészeti Hivatal igy egyik évről a másikra központi jelentőségü szerv lett, mely már nemcsak tükrözte a magyar ideológiai élet bizonyos áramlatait, hanem vissza is tudott hatni azokra. Tekintélyét és hatókörét növelte néhány szervezeti módositás is. 1938-ban a hivatal belépett az Országos Iparmüvészeti Társulatba (67), rövidel utána pedig az Országos Képzőmüvészeti Társulatba (68), a Müemlékek Országos Bizottságával pedig szorosan együttmüködött. (69) Ennek az együttmüködésnek jelentős következményei voltak. A Müemlékek Országos Bizottsága elnökének, Gerevich Tibornak, igy fokozottabb lehetősége volt a pártfogolt római iskolások támogatására, s kedvezőek voltak a Központi Egyházmüvészeti Hivatalon belüli személyi változások is. Szőnyi Ottó halála (70) és Goszleth Lajos titkár ideiglenes igazgatósága után Serédi Jusztinián Molnár Ernőt bizta meg 1938 februárjában a hivatal vezetésével. (71) Az uj igazgató (72) ugy is, mint a középkor, és mint a középkor felé forduló modern magyar egyházmüvészet ismerője, könnyebben szót értett a római iskola lelkes szellemi vezetőjével, mint elődei.



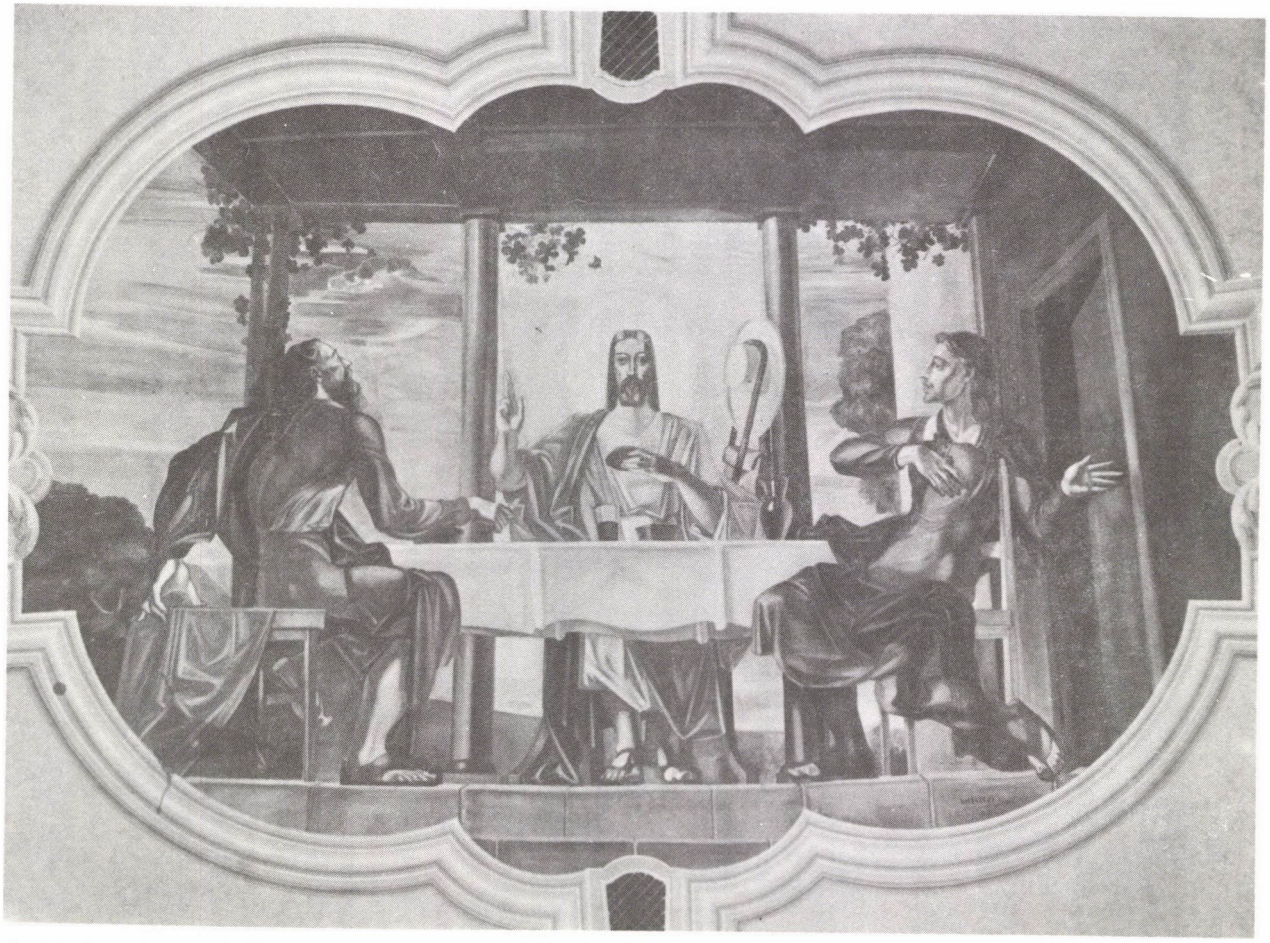
4. Árkay Aladár és Árkay Bertalan: A városmajori Szentlélek-templom apszisa, Budapest, 1932–33.

Ezek a változások befolyásolták a Központi Egyházművészeti Hivatal esztétikai állásfoglalásának módosulását is. A legfontosabb változás azonban még mindig csak a barokkot, pontosabban a neobarokkot érintette. A birálatok között egyre kevesebb a művészettechnikai és művészet-technológiai kifogás, és egyre gyakoribb a "stiluskritika". "A templom festési terve sablonos barokk megoldást mutatott, de motivumainak felhasználási módja nem mutatta azt a szellemes megoldást, amelyel a barokk művészek tündököltek." (73) Molnár Ernő itt még csak a neobarokk differenciálására tesz kisérletet, inkább csak a kvalitást előnybe részesitő izlés alapján. A sárkeresztesi templom tervével kapcsolatban sem meri még kimondani a stilus alapvető korszerütlenségét. "Sem nem barokk, sem nem modern" - irja, noha a terv ismertetéséből kiderül, hogy olyan barokkos templomépületről van szó, melyet csupán a rokonszenv-ellenszenv bizonytalan itélete alapján marasztal el. (74) A barokk és a modern azaz a római iskola, itt még egyenlő erejü vetélytársak - a kortárs egyházművészet egyaránt lehetséges alternativái. 1940-ben található először a neobarokk egyértelmüen pejorativ használata. "Az oltár egyházhatósági engedély nélkül készült. Meg is látszik. Neobarokk-féle stilusban." (75) 1941 tavaszáig, azaz a nagy Egyházművészeti Kiállitás neoklasszicista sikeréig, a Központi Egyházművészeti Hivatal nem itéli el expressis verbis a neobarokk stilust. A tervbirálatok közül némelyik mégis valóságos kórképét nyujtja a neobarokk válságának. "Tanácsoltam a művésznek azt, hogy a boltozatos épület megoldható békaperspektivával, de a mai festői látás szerint. Egész más lenne a mennyezetfreskó, mint a barokkori. Ez teljesen kivilágosodott lesz a barokkhoz képest." (76) Az épület, amelybe a mennyezetfreskó készülne barokkos jellegü, a javasolt kompozició (békaperspektiva) barokk igényről árulkodik. Ám az izlés már alig meri vállalni a többévtizedes templomfestési gyakorlatot. Igy eklektika születhet csupán az olyan festői megkötésekből, amely "mai festői látással" akar illuzionista tartalmat közvetiteni.

Milyen volt tehát az a stilus, melyet 1937 és 1940 között a Központi Egyházművészeti Hivatal megkövetelt, és milyen stiluseszmények nevében hadakozott, amikor a konkrét müvek fölött mondott pozitiv vagy negativ itéletet?

Még mindig csak olyan "modern" művészetet kivánt, mely a lejáratott osztrák-német barokkal szemben a némiképp frissebbnek ható római barokkot tekintette példaképnek. Ez a változó orientáció a fontolva haladás tipikus példája. A Központi Egyházművészeti Hivatal alapvető tájékozódása ugyanis - de maga az egész magyar egyházművészet nagy átlaga is - német volt. Ezt az "eltéphetetlen" kapcsolatot bizonyitja például Lepold Antal pápai prelátus (az Országos Egyházművészeti Tanács tagja) javaslata az Oberbauer cégnek (77), melyben a müncheni Theodor Georgii szobrász XII Pius pápa (Pacelli biboros) portréját ajánlja megvételre és sokszorositásra. A pápa büsztjét több olasz szobrász is megmintázta, ám az olasz művészeket általában csak a római iskolások ismerték, és éppen ezért ők támogatták az olasz-magyar képzőművészeti kapcsolatokat is. Az átlagszinvonalon - vagy az átlagszinvonal alatt - még elevenen élt az osztrák-német kommersz-művészet hatása, és ez néha még importtárgyakban is tükröződött. (78)

Ez a konzervativ izlés magyarázza a római iskola müveinek vegyes fogadtatását, különösen azokét, amelyeket a Központi Egyházművészeti Hivatal nem birált felül. És ez magyarázza Gerevich Tibor keserü Aba Novák nekrológját is. "Idehaza nagy kritikai csaták dultak e falképek (Szeged, Jászszentandrás, Székesfehérvár) körül, nem egészen abban a hangnemben, amelyeket művészeti kérdések megkiván-



5. Medveczky Jenő: Emmausi vacsora. Mennyezetfreskó a rózsadombi Veronika kápolnában, Budapest, 1939.

hatnak." (79) Ugy látszik Gerevich már korábban is számitott erre az ellenállásra, mert a stilusváltozást csak fokozatosan készitette elő. Ennek a stilusváltozásnak volt első lépése a "római barokk". (80) A Központi Egyházművészeti Hivatal és a Műemlékek Országos Bizottságának szoros együttmüködése rendszeres gyakorlattá tette ezt a stiluskompromisszumot. Az esztergomi plébániatemplom mennyezetképének birálata például jellemző az egész periódusra. "A terv az osztrák provinciális barokk tömött, csigás, indás kagylók tömegének megszokott rajzu ornamentálisait mutatja, melyek enyhitését tartottuk szükségesnek, annak hangsulyozásával, hogy a boltozatból kell kiindulni, mutatni kell a szerkezetet, tehát szervesen illeszkedjen a festés a templom adottságaihoz, mint ahogy ezt a római barokk keresztül is viszi." (81)

A stiluskövetelmények természetesen nem érvényesültek mindig, és főként nem értelmezték a szabályokat mereven. Annál is kevésbé, mert maguk a Központi Egyházművészeti Hivatal birálói sem voltak mindig tisztában az uj müvek stilusorientációjával. Goszleth Lajos például Molnár C. Pálnak a Béke téri Szt. László templomba készült oltárát örömmel üdvözölte, de erényei közül első helyen a trecenteszk hangvételt dicsérte, noha Molnár C. Pál valamennyi festményében - igy a Béke téri oltárokban is - quattrocentót idéző archaizmusra törekedett. (82)

A római iskolásokat tehát gyakran kritizálták a hivatalos fórumok, de előretörésüket a fékező motivumok sem akadályozhatták. Egyre több jelentős megbizást kaptak, sikereket is értek el. A Központi Egyházművészeti Hivatal aktáinak tanusága szerint nem közös stilusuk, hanem a művészek egyéni stilusa aratott külön-külön elismerést. Medveczky Jenő templomfreskói (83) - ha viták árán is - pozitiv birálatot kaptak, sőt, az egyik pályázaton olyan vetélytársat kényszeritett maga mögé, mint Unghváry Sándor, (a budapesti Flórián-kápolna mennyezetfreskója). Molnár C. Pált is rendszeresen megbizták egyházi feladatokkal (84), többször kapott elismerő birálatot is. Igaz, ezek az elismerések többnyire Gerevich Tibor fáradhatatlan propagandamunkásságának köszönhetők, mert az olasz egyházművészeti kiállitásokon, és még inkább az 1938-as Velencei Biennálén, Aba Novák mellett ők képviselték a fiatal magyar művészetet. Nemzetközi, és főként olasz sikert arattak, tehát bizonyos tekintélyre tettek szert. Ebben a légkörben a Központi Egyházművészeti Hivatal akkor is támogatta a római iskolások közül a legbefutottabbakat, (85) ha stilusukkal nem értett egyet, vagy pedig ha stilusukat félre is értette. Medveczky freskóterveinek például nem tényleges esztétikai értékeit hangsulyozták, hanem a müveiben kifejezett "magyarságot" és a "hagyománytiszteletet". (86) Molnár C. Pál müveinek pedig éppen legfőbb erényét, a meseszerü naivitást, és a kissé frivol formaalakitást itélte el az archaizmusra egyébként fogékony Molnár Ernő. (87)

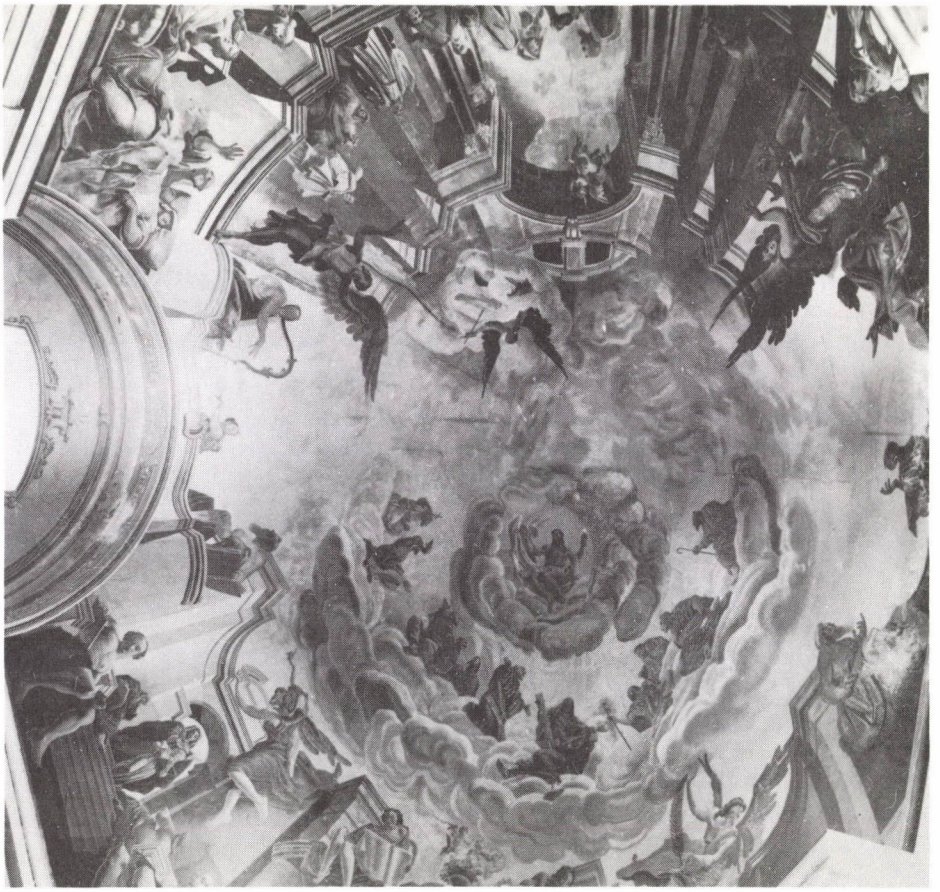
A Központi Egyházművészeti Hivatal igazi tekintélye ikonográfiai kérdések megoldása során jelentkezett. A hivatal véleményét elfogadták az egyházi mecénások éppen ugy, mint maguk a művészek. A birált tervek legnagyobb részét ikonográfiai szempontok miatt készitették ujra. Például Leszkovszky György - tulhaladottnak minősitett Patrona Hungariae kompozíciójával szemben krisztocentrikus ábrázolást javasolt a hivatal. Aba Novák sikondai freskóit is átjavittatják a művésszel, éppen az ikonográfiai bizonytalanságok miatt. (88) De az is előfordult, hogy a hivatal pontos programot állitott össze, különösen olyankor, ha bonyolultabb tematikáról volt szó, mint a budapesti Flórián-kápolna mennyezetének esetében, ahol

6. Antal Károly: Szent László. Szoborterv a pécsi székesegyház homlokzata számára. 1940.

egyszerre kellett érzékeltetni a görögkatolikus és a magyar hagyományokat. (89) Ikonográfiai szempontok döntöttek az 1940-es év jelentős egyházművészeti eseményénél, az Emericana-mozgalom keretében rendezett Bethlehemes pályázat elbírálásánál. A művészileg alacsony szintü papirbetlehemek népszerüsitésében a Hivatal komoly szerepet vállalt, (90) és főként a tematika szerint döntött a beérkezett pályamunkák felett. Igaz, nem is tehetett volna mást, hiszen a betlehemes mozgalom hivatalos programja a folklór félreértett esztétikumán alapult: felülről irányitott kultusszal akart egy népszokást felélesztení (91), és főként állandóan ébren tartani a vallásos érzést az Eucharisztikus Kongresszus és a Szent István év után is.

A Központi Egyházművészeti Hivatal (és felettes szerve, az Országos Egyházművészeti Tanács) stilus- és izléskövetelményei, valamint tanácsadói szerepe ikonográfiai kérdésekben olyankor öltött határozott formát, ha pályázatokra összehivott zsüriben fejtette ki véleményét vagy pedig ha akadályba ütközött döntése, és ezért érveivel kellett meggyőznie az ellentétes véleményeket képviselő mecénásokat és szakembereket. Az 1937-40-es periódusban a Hivatal számára ezért a két legjelentősebb terv a viziváros Szent Anna templom kifestése, illetve a csornai plébániatemplom kifestésének terve volt. (92)

Kontuly Béla és Molnár C. Pál közös munkája, a Szt. Anna templom kupolafreskója (7. kép) a kor nagy vitákat kiváltó egyházi müve volt. Itt csaptak össze a leghevesebben az ellentétes vélemények, hiszen barokk épületbelsőbe kellett tervezni "modern szellemü" müvet, és az alkalmazkodás fokát a biráló szakemberek különbözőképpen képzelték. A Központi Egyházművészeti Hivatal és az Országos Egyházművészeti Tanács az e periódusra jellemző eklektikus álláspontot érvényesitette. Az 1937 folyamán lezajlott, sikertelennek itélt nyilt pályázat után a zártkörü pályázaton Diósy Antal, Hende Vince, Halápy Ede, Jeges Ernő, Kontuly Béla és Molnár C. Pál vettek részt, tehát a kor egyházmüvészetének két különböző generációja, és két különböző stilust követő képviselői: a Cennini Társaság tagjai és a római iskolások. Ez a pályázat sem hozott döntést, de Gerevich Tibor javaslatára a hivatal Molnár C. Pál és Kontuly Béla terveit támogatta és közös uj terv készitésére szólitotta fel a müvészeket (93). A Központi Egyházművészeti Hivatal korszerünek tünő elveket fogadott el, amikor az uj terv készitői számára rögzitette véleményét: "Álláspontunk az, hogy barokk templomban a mai kor emberinek leegyszerüsödött, kikristályosodott érzéseit kell megörökitenie - szem előtt tartva az egyházi ikonográfiát és a liturgiai előirásokat " (94) Ám a megvalósult müvek elbirálását, tehát az általánosságban megfogalmazott elmélet gyakorlati alkalmazását már nem tudta a zsüri következetesen megvalósitani. Az élesen, világos vonalvezetéssel, lokális szinekkel kirajzolódó "michelangelői figurák, karok lábak, erőtől duzzadó, energikusan támaszkodó könyökök" (95) idegenkedést váltottak ki a zsüribizottság többségéből, elsősorban az osztrákos barokkot következetesen védő Wälder Gyuláből, mert a figurák ujszerüen ható léptékei eltértek az eddigi gyakorlattól és egyértelmüen a római barokkra utaltak. Friedrich Alajos tanácsnok pedig a római iskolásokra jellemző legtöbb tulajdonságot a mü hibájául rótta fel, igy az alakok légiességének és az architektura keménységének ellentétét, a világos tiszta szineket és az ikonográfiai ujitásokat. Dicsérő véleményt mondott viszont a Müemlékek Országos Bizottságának elnöke, Gerevich Tibor. A mütörténeti feladatot megoldó fiatal festők müve - véleménye szerint - "fényesen sikerült". Ám Gerevich elismerő elemzése és a mü valóságos értékeit messze meghaladó lelkese-



7. Kontuly Béla és Molnár C. Pál: Kupolafreskó a vizivárosi Szent Anna templomban, Budapest, 1939.

8. Szőnyi István: Szent József élete. Freskóterv a csornai plébániatemplom számára. 1940.

dése nem ragadt át zsüritársaira. 1939-ben a római iskolások még csupán a MOB elnökére számithattak.

"A l'art pour l'art felfogás egyik hazai vezéregyéniségét" (a meghatározás Molnár Ernőtől származik (96), Szőnyi Istvánt viszont egyértelmüen támogatta a hivatal. Müvészetpolitikai okokból célszerünek látszott, hogy a rövid római iskolás multtal rendelkező, de később annál erősebben a Greshamhez pártoló müvész, polgári megbizások mellett egyházi müvön is dolgozzék. Szőnyi örömmel vállalkozott is a csornai freskók elkészitésére (97), (8. kép) Molnár Ernő pedig az elkészült terveket a legmelegebb hangon méltatta: "A rajzok és a freskóvázlatok sok szeretetről, elmélyedésről, müvészi átérzésről tanuskodnak, ikonográfiai és liturgikus szempontból semmiféle kifogást nem találtam." (Utóbbihoz hasonló vélemény igen ritkán fordult elő a Központi Egyházmüvészeti Hivatal aktáiban) Ezuttal azonban Élő Pál, a plébános, támaszott nehézségeket a készülő müvel szemben. Állásfoglalása a kor papságának átlagos esztétikai készültségét tükrözte. Szőnyi freskóterveit elutasitotta egy középszerünél lényegesen gyengébb neobarokk szobrász (Krasznai Lajos) kedvéért. A korábban szóba került Aba Novák freskóit pedig akkor sem engedte volna be templomába - levele tanusága szerint - ha a müvész ingyen festette volna azokat (98).

Az Országos Egyházmüvészeti Tanács és a Központi Egyházmüvészeti Hivatal bizonytalan és következetlen állásfoglalásai és az általános konzervativ müvészetszemlélet reformokat tett szükségessé, 1940. junius 26-án az Actio Catholica tanácstermében ülést hivott össze az Országos Egyházmüvészeti Tanács. A különböző szakosztályok felállitása mellett a főtéma a modern egyházmüvészet fokozott propagandájának szükségessége volt. "Az Országos Egyházmüvészeti Tanács ujjáalakulását az tette szükségessé, hogy régi mandátuma 1935-ben lejárt, de az is szükségessé tette az ujjáalakulást, hogy hely biztosittassék az azóta sikerekben gazdag eredményeket felmutató fiatal müvészgárdának is" (98). Az uj szerepkör betöltésénél tehát fokozottan gondoltak az ujakra, ki nem mondva, a római iskolásokra. Rájuk még az elkövetkező négy évben jelentős szerep várt. 1940-től fontos ideológiai tényezőkké váltak, elvesztették látszat-ellenzékiségüket, és a hivatalos müvészetpolitikán belül, önmagukat is deformálva, egyesitették a keresztény és soviniszta gondolatot.

JEGYZETEK

(1) Tanulmányom az intézmény 1930 és 1940 közötti müködését dolgozta fel. Forrásaim a Magyar Tudományos Akadémia Müvészettörténeti Kutató Csoportjának adattárában találhatók. Az aktagyüjteményt 1966-ban vette meg az Intézet jogelődje, a Müvészettörténeti Dokumentációs Központ, (röviditve: MDK) Molnár Ernő nyugalmazott egyetemi tanártól, a Központi Egyházmüvészeti Hivatal, (röviditve: KEH) egykori igazgatójától. A levéltári anyag részben eredeti kéziratokat, részben másolatokat tartalmaz, az ügyiratokat a kivitelezett egyházi megbizások és tervek fotói egészitik ki. A kézzel irott számsoros mutatók valamennyi jelentősebb egyházi megbizást feltüntetik és legtöbbször jelzik a Központi Egyházmüvészeti Hivatal szerepét a készülő müvek különböző stádiumában. (Beküldött terv tudomásul vétele, beküldött terv pozitiv birálata, beküldött terv részleges birálata és felszólitás uj terv készitésére, beküldött terv elutasitása, mütermi szemle, helyszini szemle, kész mü átvétele, ikonográfiai tanácsadás, felkérésre müvészajánlás, részvétel pályázatok kiirásában és elbirálásában.) Az eredeti ügyiratok és másolatok részletesen megvilágitják egy-egy megbizás keletkezésének, kivitelezésének és fogadtatásának körülményeit,

noha az anyag nem teljes, és az ügyiratok jelentősége is heterogén. Az aktákból rekonstruálható a tizéves periódus jelentősebb egyházművészeinek névsora is, amelyet tanulmányomhoz mellékelt statisztikában összesitettem. A feldolgozás során nem vehettem figyelembe az Intézet birtokán kivül esetleg másutt is fellelhető levéltári anyagot, a témához tartozó cikkeket és folyóiratokat pedig csak másodlagosan, illusztrálásra vagy utalásra használtam fel.

(2) GEREVICH T.: Egyházművészetünk jövője. Magyar Iparművészet, 1920. 4-7. sz. 27-31.

(3) KÜNZLE, M.: Expressionismus und Kristliche Kunst. Olten, 1924.
BRILLANT M.: L'art chrétien en France au XX^{e} siecle. Paris, 1927.
WIESCHEBRINK, TH.: Die kirchliche Kunstbewegung in der Zeit des Expressionismus 1917-1927. Münster, 1932.

(4) SOMOGYI A.: Vallás és modern művészet. Budapest, 1927.
GEREVICH T.: Ujabb egyházművészeti törekvések a páduai és nürnbergi kiállitás tükrében. Nemzeti Ujság, 1931. szept. 8.
GELLER, P.: Religiöse Kunst des Gegenwart. Essen, 1932.
JAJCZAY J.: Mai magyar egyházművészet. Budapest, 1938.
REGAMEY, P.: Kirche und Kunst im XX. Jahrhunderts. Graz-Wien-Köln, 1954.

(5) A beuroni kisérletről:
LENZ, P.: Zur Aesthetik der Beuroner Schule. Beuron, 1927.
GEREVICH T.: A beuroni bencés művészet. Magyar Katolikus Almanach III. Budapest, 1929. 866-878. A katolikus művészet általános hanyatlásáról:
GEMELLI, A.: La decadenza dell'arte cristiana. Milano, 1922.
DEMENGE, F.: Le Kitsch dans l'art et la vie chrétienne. Paris, 1950.

(6) MDK CI 19/1

(7) U. o.

(8) U. o.

(9) GEREVICH T.: A modern egyházművészet és a Szentatya legujabb egyházművészeti rendelkezései. Magyar Katolikus Almanach I. Budapest, 1927. 724-730.
MISSIROLI, M.: Date a Cesare. La politica religiosa di Mussolini. Roma, 1929.
SALVATORELLI, L.: La politica della Santa Sede dopo la guerra. Roma, 1937.
GEMELLI, A.: Il cattolico nel tempo nostro. Corvina, 1938. 350-358.
BRELICH M.: A fasiszta művészetpolitika. Forum, 1941. 5. sz. 198-201.

(10) MDK CI 19/2

(11) A tanács ügyvezető alelnöke Gerevich Tibor egyetemi tanár. Az alakuló ülésen megjelentek egyházi részről: Madarász István apát, Mihályfi Ákos villersi apát, világi részről: Petrovich Elek, Végh Gyula, Hóman Bálint muzeumi főigazgatók, Martin Aurél, Möller István, Wälder Gyula egyetemi tanárok, Varju Elemér, Csányi Károly muzeum igazgatók, a művészek képviseletében: Nagy Sándor, Megyer-Meyer Antal, Helbing Ferenc, Árkay Aladár, Damkó József, Fábián Gáspár, Leszkovszky György, Radisich Elemér.

(12) MDK CI 19/4 1-2, MDK CI 19/6 1-6, MDK CI 19/8

(13) A legjellemzőbb egyházi létesitmények Hollandiában: Kaiser: Szt. Hubertus templom, Maastricht; Van Moorsel: Lourdesi templom, Schewening; Valk: Szt. János templom, Waalwijk.

(14) A legjellemzőbb egyházi létesitmények Németországban: Böhm: Plébániatemplom, Bischofsheim; Kurz: Szt. József templom, Memmingen; Buchner: Plébániatemplom, Obermeinzing.

(15) ZELEMÉRI R.: A győr-gyárvárosi uj r. k. templom. Magyar Iparművészet, 1930. 3-4. sz. 49-56. Genthon I.: Háboru utáni középitészetünk stilusa. Magyar Szemle, 1933. 363. Somogyi A.: Modern egyházművészet Győrött. Szépmüvészet, 1943. 8. sz. 152-155.

(16) MDK CI 19/4 1-2

(17) "A Hivatal a tiszteletbeli elnök mellett két személyből állna. Egy titkár és egy gyors- és gépiró kezelőből." Az OET szervezetét részletesen leirja a MDK CI 19/6 1-6 akta.

(18) – Árpádházi szentek modern egyházművészeti kiállítása. Magyar Művészet, 1930. 6. sz. 356.

(19) MDK CI 19/7 1-9

(20) Az intézmény – melynek rendszeresen kellett volna szakvéleményt nyujtania – csupán néhány alapvető monográfiát és tudományos művet birtokolt: Braun, J.: Der christliche Altar, Künstle: Ikonographie der christliche Kunst, Kreitmayer, I.: Beuroner Kunst, Drexler, C.: Der Verduner Altar, a folyóiratok közül pedig csak a Die Christliche Kunst és a Kirchenkunst járt.

(21) MDK CI 19/7 1-9

(22) MDK CI 19/4 1-2

(23) MDK CI 19/9 1-10 Beszámoló jelentés a KEH 1931 jul. 1. – 1933 dec. 31. -ig

(24) PETŐCZ P.: A politikai katolicizmus "reformnemzedéke". Történelmi Szemle, 1964. 2. sz. 112-151.

(25) KISELY, J.: A modern ember és a vallás. Budapest, 1965. 70.

(26) A kortárs katolikus irodalom helyzetét, Európához való viszonyát elemzi ILLYÉS GY.: Katolikus költészet. Nyugat, 1933. I. 422–431.

(27) Zadravecz páter naplója. Budapest, 1967. 69.

(28) Az összesitésben a művésznév nélkül emlitett létesitményeket, azaz zömmel falusi mesteremberek munkáit, nem tüntettem fel, és a KEH főként ezeket utasitotta el. MDK CI 19/9 1–10.

(29) "Sajnos nem válthattuk be némelyeknek azon titkos reményét, hogy csak dicsérni, elfogadni és evvel felelősséget átvállalni tartjuk feladatunknak. Miután a művészi elbizakodottság több tipikus esetében lelkiismeretünk szerint jártunk el, mely mindig tárgyilagos és termékeny tanácsadó kritika gyakorlására buzditott, ellenünk fordultak azok, akik nem a kritikát kihivó okok megszüntetésében, hanem a kritika jogainak elvitatásában látták a probléma megoldását. Eminenciádnak köszönjük, az egyik ilyen akció meghiusulását." MDK CI 19/9 1-10

(30) U. o.

(31) MDK CI 19/11 1-13

(32) Az eredeti dokumentumban valószinüleg nemcsak a vallástalanokról volt szó, hanem – a másolat egy áthuzott mondata szerint – a másvallásuakról is. "Ildomtalanság az is, hogy a kiállitások zsürijében másvallásu művészek előszeretettel hivatnak be, izig-vérig katolikus megbizásokat másvallásuak kapnak, pedig legtöbbször frázis az, hogy ezek jobban értenek a dolgokhoz."

(33) MDK CI 19/11 1-13

(34) "Ha a vallásos szellem, a liturgiai tudás és a művészi készültség egyesül, olcsószerrel is lehet nagy eredményeket elérni. A modernség és a maradiság kérdése is ezen, és nem a lármás propagandán fordul meg."

(35) Ez mennyiségi visszaesést is jelentett: 1934-ben már csak 292 ügyirat fordult meg a hivatalban, és 1935-ben is csupán 306.

(36) A posztszecesszió legjelentősebb képviselői ebben a korban: Nagy Sándor, Dénes Jenő, Diósy Antal, Haranghy Jenő, Hende Vince, Kismarty-Lechner Jenő, Leszkovszky György. Az akadémikus irány legjelentősebb képviselői: Csiszér János, Wälder Gyula, Döbrentey Gábor, Éber Sándor, Fábián Gáspár, Foerk Ernő, Füredi Richárd, Gebauer Ernő, Unghváry Sándor, Takács István, Stefán Henrik

(37) A Cennini Társaság első kiállitásának katalógusa. Nemzeti Szalon, 1921. jan. Bevezető: Leszkovszky György.

(38) A Cennini Társaságról és előzményeiről:
LESZKOVSZKY GY.: A sgrafitto. Magyar Iparmüvészet, 1932. 2. 133-134.
ELEK A.: Leszkovszky György üvegfestményei. Ujság, 1927. nov. 18.

(39) A neobarokk hatalmi helyzetét támogatták a Képzőművészet c. folyóirat hasábjain Gyöngyösy Nándor és Mitrovits Gyula elvi cikkei, valamint a neobarokkról folytatott vita, elsősorban:

MIHÁLYI E.: Egy kis polémia Crocéval a barokkról. I, II. Képzőművészet, 1931. nov., dec. 202-204, 215-222.

DRESCHER P.: Gondolatok az uj épitészetről. Képzőművészet, 1933. máj-jun. 105-107.

BECZ J.: Épitőművészet, barokk. Képzőművészet, 1928. 11. sz. 152-154.

(40) KÓNYA S.: Gömbös kisérlete totális fasiszta diktatura megteremtésére. Budapest, 1968. 125.

(41) Az 1936-os évszám – a szakirodalomban éppen ugy, mint a müvekben – periódushatárt jelöl. 1936 előtt megjelent informativ cikkek és irások közül legjelentősebbek:

GEREVICH T.: A modern olasz művészet. Magyar Szemle, 1929. 3. sz. 236-243.

GEREVICH T.: A fasizmus szellemi élete. Nemzeti Ujság, 1932. ápr. 14.

BIERBAUER V.: Uj épitészet Olaszországban. Magyar Művészet, 1935. 11. sz. 330-338.

GEREVICH T.: A mai olasz festészet. Magyar Művészet, 1936. 1-2. sz. 4-25.

PUSKÁS L.: Az uj olasz ember. Budapest, 1936.

GENTHON I.: Az uj olasz szobrászat. Magyar Művészet, 1936. 1-2. sz. 32-41. Jelentős hatást gyakorolt egy leforditott könyv:

ORSI, P.: A mai Olaszország. Budapest, 1933. 1936 után természetesen az olasz fasizmussal foglalkozó hazai ideológiai és művészeti publikációk megszaporodtak:

BIKKAL D.: A fasiszta Olaszország. Mit alkotott a fasizmus öt év alatt? Budapest, 1937.

RÖKK I.: A fasizmus szervezete és történeti kialakulása. Budapest, 1937.

BIERBAUER V.: Az uj Olaszország épitészete. Tükör, 1937. jun. 414-418.

GEREVICH T.: A mai olasz festészet. Tükör, 1937. jun. 405-408.

KOLTAY-KASTNER J.: A fasiszta irodalom kérdése. Tükör, 1937. jun 556-559.

PETHŐ S.: Mussolini. Tükör, 1937. jun. 387-388

NAGY I.: Olasz-magyar kulturális kapcsolatok. Tükör, 1937. jun. 395-399.

VÁRADY I.: A mai olasz irodalom. Tükör, 1937. jun. 420-422.

FARKAS F.: A mai olasz zene. Tükör, 1937. jun. 431-433.

GEREVICH, T.: La parte del duce. Corvina, 1938. 6. 576-578.

GOGOLÁK, L.: I rapporti italo-ungheresi e la generazione attuale. Corvina, 1938. 1. sz. 25-34.

GEREVICH T.: Mussolini. Magyar Szemle, 1938. dec. 303-307.

MIHÁLY L.: Roma Novecento. Élet, 1938. szept. 18.

BADITS L.: Mit tett Mussolini Magyarországért? Budapest, 1938.

HÓMAN, V.: I rapporti culturali italo-ungheresi nel loro significato politico. Corvina, 1938. 2. sz. 109-113.

FÜSI, G.: Riflessi della vita dell' Italia d' oggi nella letteratura ungherese contemporanea. Corvina, 1938. 8-9 553-557.

KOLTAY-KASTNER J.: Novecento. Magyar Szemle, 1939. jan. 98-104.

NAGY Z.: Az olasz nemzetnevelés. Forum, 1939. 4-5. sz. 123-129. (1941-től megjelent publikációk a második rész jegyzetében)

(42) 1930 és 1936 között a velencei biennálékon kivül, a magyarok szerepeltek 1932-ben a padovai egyházművészeti kiállításon és – nagy sikerrel – 1934-ben a Római Egyházművészeti Kiállításon, ahol a római iskolások lényegesen nagyobb sulyt kaptak, mint amely a kor magyar egyházművészetéből következett volna. (Lásd: GEREVICH T.: A római egyházművészeti kiállitás tanulságai. Magyar Szemle. 1934. máj. 41-46.) Az emlitett tanulmányokon kivül: A modern olasz művészet. Uj Nemzedék, 1922. márc. 19 A Római Magyar Intézet ösztöndijas művészeinek első kiállitásának katalógus előszava. Nemzeti Szalon, 1931. máj-jun. A modern művészet utjai, Nemzeti Ujság, 1931. máj. 30. Római magyar művészek. Magyar Szemle, 1932. nov. 235-240. Ungheria. II. Mostra Internazionale d' Arte Sacra. Roma, 1934. La guerra dell' Italia. Corvina, 1940 4. sz. 387-388. (1941-től megjelent publikációk a második rész jegyzetében)

(43) GEREVICH T.: Római magyar művészek. Magyar Művészet. 1931. 3. sz. 189-212.

(44) KOPP J.: A mai olasz egyházművészet. Magyar Művészet 1936. 1-2. sz. 51-55.

(45) MDK CI 19/

(45) MDK CI 19/9 1-10 aktában előfordul például: "Ugy érzem, ahol az olcsóság uralkodó szempont, ott a tüzbiztonság elengedhetetlen követelménye, és más figyelmen kivül nem hagyható szempontok elvezetnek a gerendás, kazettás mennyezetekhez, melyek mögött épp annyi tradició, sőt nagyobb mult áll, mint a boltozatok mögött. Hiszen a boltozást csak a gótika tette általánossá. A reneszánsz is visszatért a kazettás sikmennyezetekhez." A megideologizált olcsósági szempont tehát egyuttal a római iskola stilusával is egybevág. A római iskolások által épitett templomok legnagyobb része síkmennyezetes.

(46) DÉCSEI G.: Modern egyházmüvészeti törekvések. Magyar Müvészet, 1934. 9.sz. 257-271.

(47) Például: Aba Novák: Jézus szentséges szive (freskóvázlat) Szegedi Hősök kapuja, Krisztus mozaik. Sztehló Lili városmajori templom apszis-üvegablaka. Medveczky táti plébánia templom főoltára. A latin szentek felujitott kultuszának jellegzetes példái: Kontuly: Szent Sebestyén, Deéd-Dex Ferenc: Assisi Szent Ferenc, Molnár C. Pál: Szent Ferenc.

(48) A világi szárny misztikussá átlényegitett formákkal, az egyházmüvészeti szárny groteszkséggel, aktualizálással, szándékos anakronizmussal próbálta megvalósitani sajátosan értelmezett modernségét.

(49) MDK CI 19/7 1-9

(50) MDK CI 19/11 1-13

(51) DÉCSEI: i.m.

(52) Rimanóczy tervét a KEH többször visszaküldte és módositást javasolt. A megvalósult mü ezért az ellentétes törekvések kevésbé szerencsés szintézise lett.

(53) MDK CI 19/11 1-13

(54) U.o. a baracsi templom festésével kapcsolatban.

(55) MDK CI 19/13 1-3 Szőnyi birálata az egyik résztvevőről, Stefán Henrikről különösen jellemző: "a figurálisokban teljesen önmagát adja, a mai kor felfogásának megfelelően, modern érzéseinek utat enged" – nem is javasolja a pályázat elnyerésére.

(56) MDK CI 19/13 1-3 Leszkovszky György tervét különösen dicséri Szőnyi, mert a modern irányzatokkal szemben konzervativ vonalat képvisel.

(57) MDK CI 19/11 A KEH ugyancsak technikai kérdésekbe szólt bele, de a tervet sivárnak találta.

(58) SOMOGYI A.: A modern katolikus müvészet. Budapest, 1933.
SOMOGYI A.: A városmajori templom vitájához. Magyar Kultura, 1934. 5. sz. 474-475.

(59) GEREVICH T.: Egyházmüvészetünk jövője. Magyar Iparmüvészet. 1920. 4-7.sz. 27-31.

(60) MDK CI 19/19 1-17

(61) Az adatokat Szigeti Istvánné közli a XXXIV Eucharisztikus Kongresszus és a Szent István év c. tanulmányában. Az Épitőipari és Közlekedési Müszaki Egyetem Tudományos Közleményei. 1965. XI. 1.sz. 147-161.

(62) MDK CI 19/19 1-17

(63) Gyakorivá váltak az Eucharisztiát ábrázoló müvek is. Például Pécsi Pilch Dezső tervei a csákvári templom festésére, Breznay József a mezőkovácsházi templom festésére. A vizivárosi Szent Anna templom kupolafreskójának is az Eucharisztia lett a centrális mondanivalója. Az Eucharisztikus Kongresszusra kiirt pályázatokon olyan jelentős müvészek vettek részt, mint Madarassy Walter, aki a jelvénypályázat győztese lett, Konecsni György, aki a plakát- és Jasik Álmos, aki a szentképpályázatot nyerte meg. Az ünnepségsorozatra jelent meg JAJCZAY J.: A müvészet hódolata az Eucharisztia előtt. Budapest, 1938.

(64) "Válságba került a keresztény lélek és ebből a küzdelemből két pólust látunk kiemelkedni: az egyik Moszkva, a másik Róma. Mobilizálni kell az uj pogányság ellen. Ez a lényege az Eucharisztikus Kongresszusnak." Nemzeti Ujsag, 1938. márc. 1.

(65) Esztergomi Püspöki Levéltár 46-5757/1938. 1937-ben Magyarországon különösen kiéleződött a német és az olasz művészet ellentéte. Az Entartete Kunst müncheni kiállítása után Csorba Géza, Aba Novák Vilmos, Medveczky Jenő, Medgyessy Ferenc, Pátzay Pál nyilatkoztak a Magyarország c. napilapnak, melyben különböző hőfokon, de valamennyien elitélik a német lépéseket. Különösen jellemző Csorba Géza nyilatkozata, amely rávilágit a római iskola "baloldaliságtól mentes modernségére" is: "Nézzük Olaszországot, amely modern, korszerü művészetet csinál, s ahol a legmodernebbek, a "legvadabbak" érvényesülnek, a futurizmus hivatalos ideológia lett. Mussolini nemcsak maga, hanem korszerüen gondolkodó szakértői és munkatársai véleményét is szem előtt tartja, mert a nemzeti művészet nem zárja ki azt, hogy korszerü is legyen. A hivatalos német politika azt kiáltja ki vadnak, ami Olaszországban elismert." Magyarország, 1937. jul. 24.

(66) MDK CI 19/12 1-5

(67) U. o.

(68) MDK CI 19/16 1-5

(69) 1936-tól kezdve minden beszámoló jelentés sürgeti a szorosabb együttmüködést a MOB-bal.

(70) 1937 márc. 13.

(71) MDK CI 19/16 1-5

(72) MOLNÁR ERNŐ fontosabb müvei: A nagyjeő-tüskevári páloskolostor. Veszprém, 1936. Nagy Sándor és Sőnyi István legujabb müvei. Szépmüvészet, 1941. 11. sz. 271-276. Vita a városmajori templom körül. Szépmüvészet. 1942. 11. sz. 252-255. A pápai pálos templom. (Gerevich Emlékkönyv) Budapest, 1942. 152-160. A Pozsonyi uti ref. templom. Szépmüvészet. 1942. 4. sz. 83-84.

(73) MDK CI 19/19 1-17 a magyarhertelendi plébániatemplom birálata.

(74) Éppen ilyen rokonszenv alapján támogatja Molnár Ernő az al fresco technikát az al secco rovására, amely szintén félénk neobarokk ellenes állásfoglalásra utal.

(75) MDK CI 19/33-36

(76) MDK CI 19/78 a mezőkovácsházi freskó tervei.

(77) Az Oberbauer cég a két háboru közötti Magyarországon a templomok felszerelésével és mütárgyak sokszorositásával foglalkozott. Igyekezett a KEH kedvébe járni, és igy általában zsürizett mütárgyakkal foglalkozott. A KEH ezért az elfogadható müvészi kvalitás alsó szintjét az Oberbauer cég munkásságában jelölte meg.

(78) Például: Gebhardt Fügel müncheni szobrász keresztut tervei a kurdi templom számára. (MDK CI 19/34 1-14).

(79) GEREVICH T.: Aba-Novák Vilmos. Szépmüvészet, 1941. 11. sz. 261-266.

(80) A budapesti Szervita téri templom számára készült Takács István freskókról ezt irja az 1937-38-as beszámoló jelentés: "Itt a MOB római barokk festésének alkalmazását kérte a müvésztől, de sajnos a munka folyamán sem igyekezett ahhoz közelférkőzni. A megszokott osztrák-cseh provinciális barokk müvészének ez a kirándulása nem sikerült - tul egyszerü, tul üres lett a templom." MDK CI 19/19 1-17

(81) U. o.

(82) MDK CI 19/24 1-4. Molnár C. Pál fametszeteinél ugyan emlegetik Giottót és Simone Martinit, de ez a táblaképeire nem vonatkozik. (Nagy Z.: Molnár C. Pál egyházi müvészete. Uj Kor, 1935. 14. sz. 20-21.

(83) Budapest, Flórián-templom freskói, Budapest, Veronika-kápolna freskói, (5. kép) nógrádsápi plébániatemplom frskói, homokkomoródi plébániatemplom freskói.

(84) Budapest, Szent Anna templom kupolafreskója. Budapest, Béke téri Szent László templom fő- és mellékoltár képei.

(85) Akik például nem szerepeltek rendszeresen külföldön, mint Deéd Dex Ferenc, Heintz Henrik, azokkal szemben a KEH gyakrabban élt a negativ birálat lehetőségével, és gyakrabban ösztönözte őket uj terv készitésére is.

(86) MDK CI 19/51 1-5

(87) U. o.

A római iskolások foglalkoztatásánál még ebben az időszakban is nagy szerepet játszott az anyagi szempont. Például a pécsi székesegyház apostolszobrainak kicserélésével kapcsolatban tanácsot kér a hivataltól a pécsi káptalanjegyző, "Milyen költségvetés keretében lehetne az apostolszobrok kicserélését foganatositani, nem a nagymesterek, hanem a fiatalabb, tehetséges szobrászművészek igénybevételével, mert a székesegyház anyagi helyzete tul nagy kiadásokat meg nem bir." A KEH erre több művészt szólit fel pályázatra és közülük a római iskolás Antal Károlyra esik a választás. MDK CI 19/23 1-2 (6. kép)

(88) MDK CI 19/17 1-17

(89) U. o.

(90) Molnár Ernő igazgató is előadást tartott az Emericana székházban: "Betlehemet a karácsonyfa alá" cimmel. A Betlehemes mozgalom legfőbb fóruma természetesen az Emericana folyóirat volt. Hasábjain rendszeresen foglalkoztak a betlehemek népszerüsitésével.

(91) Ezek a betlehemek "emelni akarják a nép izlését, tápot szeretnének nyujtani a nép művészi hajlamainak azzal, hogy a feldolgozást szabad tetszésére bizza." (SZÖVÉRFFY J.: Betlehemes mozgalom. Egy darab művészi és vallási népélet. Szépmüvészet, 1941. 12. sz. 325-326.)

(92) Természetes, hogy a megbizások és kivitelezések egész soránál bábáskodott a hivatal. Az akták tanusága szerint az emlitett müveken kivül részletesebben foglalkoztak ebben a periódusban Aba Novák városmajori freskóival, Kozma Erzsébet keresztut-terveivel, amely a pécsi székesegyház számára készült, Pátzay Pál Szent István szobrával (Budapest, Szent István bazilika), és Nagy Sándor üvegablakaival. (nagyrécsei plébániatemplom)

(93) MDK CI 19/17 1-3

(94) MDK CI 19/19 1-17

(95) SZÖRÉDI I.: A Szent Anna templom uj freskói. Uj Magyarság, 1939. jan. 8.

(96) MOLNÁR E: Nagy Sándor és Szőnyi István legujabb müvei. Szépmüvészet, 1941. 11. sz. 271-276.

(97) MDK CI 19/34 1-14, 57 1-2, 58 1-2, 59 1-2, 60-61, 62-65, 66, 67, 68-70, 71, 72 1-2

(98) MDK CI 19/72 1-2

(99) MDK CI 19/74 a résztvevők részletes fesorolásával.

Az 1930-36-os periódus aktáiban előfordult művésznevek mutatója

Név	Az előfordulás száma	Név	Az előfordulás száma
Árkay Aladár	1	Dehre-Drechsler Károly	1
Árkay Bertalan	3	Dénes Jenő	1
Balázs Attila	1	Diósy Antal	2
Beszédes Otto	1	Dóbiás Lajos	1
Branceisz János	2	Döbrentey Gábor	1
Csiszér János	1	Éber Anna	1
Dallos Hanna	1	Éber Sándor	1

Fábián Gáspár	2	Kuczka Mihály	1
Feszty Masa	2	Leszkovszky György	10
Fetter Károly	1	Lohr Ferenc	3
Foerk Ernő	1	Magari-Németh Gábor	1
Fundschler Móric	1	Megyer-Meyer Antal	2
Füredi Richárd	1	Miskolci Ferenc	1
Gebauer Ernő	8	Möller Károly	2
Goszleth Lajos	2	Muzsinszky-Nagy Endre	3
Haranghy Jenő	1	Nagy Sándor	1
Heintz Henrik	1	Orbán Antal	2
Hende Vince	1	Paolovits Pál	1
Hódos Gyula	1	Petrasovszky Emmánuel	1
Hoffmann László	1	Pintér László	1
Jász-Faragó Sándor	1	Rakssányi Dezső	1
Kampis János	1	Ranold Károly	1
Kaul Ferenc József	1	Rimanóczy Gyula	1
Kisfaludi Stróbl Zsigmond	1	Sándor Béla	1
Kismarty-Lechner Jenő	1	Sidló Ferenc	1
Kismarty-Lechner Lóránt	1	Singhoffer Géza	1
Konrád Sándor	1	Stefán Henrik	7
Kontuly Béla	2	Szabó Lóránt	11
Kontuly Béláné	1	Takács István	4
Koppány György	1	Tóth Gyula	1
Kotsis Iván	1	Unghváry Sándor	2
Kovács Károly	1	Vörös János	1
Körmendy Nándor	1	Wass Bertalan	1
Kőszegi Lajos	1	Wälder Gyula	1
Krassói Virgil	1	Weichinger Károly	2
Krasznai Lajos	5	Zsellér Imre	1

Az 1937-40-es periódus aktáiban előfordult művésznevek mutatója

Név	Az előfordulás száma	Név	Az előfordulás száma
Aba Novák Vilmos	2	Benke László	1
Aigner Károly	1	Bernát István	1
Andorka Antal	1	Bernát Jánosné	1
Antal Károly	3	Beszédes László	2
Árkay Bertalan	5	Beszédes Ottó	1
Bakó György	1	Bicskei-Karle János	1
Balázs Attila	4	Biró Jenő	2
Bálint Henrik	1	Biró József	2
Balogh György	2	Bognár László	3
Bánáti-Sverák József	1	Bokros Ferenc	1
Bankó Gyula	1	Boldogfai-Farkas László	1
Barna Ferenc	1	Borbereki-Kováts Zoltán	1

Borsa Antal	1
Borszéky Frigyes	1
Borza Ferenc	1
Botka Miklós	1
Böszörményi János	1
Brestyánszky Tibor	2
Breznay József	1
Buzi Barna	1
Csák Antal	1
Cseh Lajos	1
Czecze Barnabás	1
Czégény Sándor	1
Deéd-Dex Ferenc	1
Dienes István	1
Diósy Antal	2
Döbrentey Gábor	8
Dvorzsák Jenő	1
Éber Sándor	2
Eichner Tibor	1
Emmánuel Béla	1
Erdey Dezső	1
Eösze András	2
Fábián Gáspár	5
Faludi Imre	1
Farkas Árpád	1
Felleg István	1
Fetter Károly	1
Folly Róbert	1
Frank Ágoston	6
Fundschler Móric	3
Füredi Richárd	1
Gallós István	1
Gebauer Ernő	6
Goszleth Lajos	14
Gosztonyi György	2
Gosztonyi Gyula	2
Grantner Jenő	1
Gregorits János	2
Hadzsy Olga	1
Hajgató Ferenc	1
Halápy Ede	3
Hárs György	1
Heckenast János	1
Heintz Henrik	3
Hende Vince	3
Herlinka József	1
Hermann Ágoston	1
Hildebrand Sándor	1
Horváth István	1
Horváth Jenő	1
Horváth Rudolf	1
Illés Mihály	1
Ispánky József	1
Jablonszky Ferenc	1
Jakab Kálmán	1
Jálics Ernő	3
Jasik Álmos	1
Jeges Ernő	2
Johann Hugó	1
Jong László	1
Jóry László	1
Kampis János	1
Kappéter István	2
Kaszaházy Antal	1
Kaszay András	1
Kaufmann Antal	1
Kaul Ferenc József	4
Kenpei István	1
Kenyeri Rezső	1
Kismarty-Lechner Jenő	1
Kismarty-Lechner Lóránt	2
Kiss Dezső	2
Kiss Imre	1
Kiss Tibor	1
Klopfer Tibor	1
Koh Lajos	1
Kolbe Mihály	1
Konecsni György	1
Konrád Dezső	2
Konrád Sándor	1
Kontuly Béla	3
Kopits János	1
Korény József	2
Kotta Elemér	1
Kozma Erzsébet	1
Körmendy Nándor	3
Környey Lajos	1
Král Gyula	1
Krassói Virgil	3
Krasznai Lajos	10
Krompacher László	1
Laczkó Gyula	1
Lehoczky György	2
Leszkovszky György	10

Lohr Ferenc	6
Lóránt János	2
Lorenczi Antal	2
Lőte Éva	1
Madarassy Walter	4
Makk József	1
Máriahegyi Lajos	1
Markup Béla	1
Martinelli Jenő	11
Márton Lajos	8
Mattioni Eszter	2
Matzon Frigyes	1
Märcz Sebestyén	2
Medveczky Jenő	4
Megyer-Meyer Antal	9
Megyer-Meyer Attila	2
Méry Dezsőné	1
Mihály György	1
Miskolczy Ferenc	1
Molnár C. Pál	3
Molnár Mária	1
Moósz János	2
Möller Károly	1
Nagy Lajos	1
Nagy Sándor	1
Nagyistók István	6
Nemes-Czike Gábor	1
Olaszy Sándor	1
Onódi Béla	1
Opaterny Flóris	1
Orbán Antal	1
Őry Lajos	3
Palka József	3
Pandur József	4
Pándy Lajos	1
Paolovits Pál	1
Papp István	1
Pátzay Pál	1
Pázmándy István	1
Percz Jenő	1
Pintér Imre	1
Pintér László	1
Polgár Rudolf	1
Rakssányi Dezső	4
Richter Győző	1
Rosenstingl Antal	1
Rovátkay Lajos	2
Schádli János	1
Schneider Sándor	1
Schützbach Antal	4
Schwartz Józsefné	1
Sebestyén Sándor	1
Sebők Irén	1
Simon Károly	1
Somló László	1
Spert János	1
Stahulják József	1
Stefán Henrik	2
Sterbenz Károly	2
Szabó Éva	1
Szakal Ernő	1
Szalontay József	2
Szatmáry István	1
Szeghő Lajos	2
Szendy Antal	1
Szomor László	1
Szőnyi István	1
Szörédi Ilona	1
Szehló Lili	2
Szubota István	1
Szubota Nándor	1
Szücs Pál	1
Takács István	7
Tarai János	1
Tarai Lajos	2
Tóth József	1
Tősér János	1
Trepák Vilmos	1
Unghváry Sándor	3
Urányi József	1
Urbányi Vilmos	1
Varga Ferenc	2
Vastagh Éva	1
Veress Zoltán	1
Völgyes István	1
Vörker Lajos	1
Vörös János	6
Vörösmarty Kálmán	1
Weichinger Károly	1
Weisinger György	1
Zádor Emil	1
Zámbor Béla	1
Zsadányi János	1
Zsellér Imre	2

Estratto

IL RUOLO DELL'UFFICIO CENTRALE PER L'ARTE SACRA NELLA COETANEA ARTE RELIGIOSA UNGHERESE 1930—1940

La relativa stabilizzazione in Europa tra le due guerre mondiali ha reso possibile il rafforzamento della cultura cattolica. L' arte sacra che diveniva sempre meno moderna e senza valore artistico non corrispondeva piu alle nuove esigenze, percio la Chiesa, per divulgare i tentativi di rinnovamento, ha usato i risultati parziali sul "modernismo" riservato alle sinistre, togliendogli il contenuto ideologico.

L' organizzazione del Consiglio Nazionale per l' Arte Sacra è stata possibile per il riferimento religioso, ed e stata necessaria per la generale decadenza dell' arte sacrea. Il suo organo esecutivo, L' Ufficio Centrale per l' Arte Sacra, fondato nel 1930, non ha potuto però per parecchi anni svolgere i compiti fissati nei documenti di fondazione, in parte perche non faceva valere in pratica alcun effetto estetico, e in parte perche non aveva a disposizione i fondi necessari. Le decorazioni neobarocche e gli strascichi dello stile floreale, nonchè gli artisti di secondo e terzo rango contribuirono a influire sfavorevolmente l' atteggiamento dell' Ufficio e di conseguenza le relative chritiche non potevano rispecchiare il quadro pieno di sfumature dell' arte sacra ungherese.

Nel primo periodo l' Ufficio non appoggio la scuola romana esperta nell' arte sacra, benchè il gruppo di orientazione italiana avesse accettato al massimo l' intenzione di una modernita apparente di alcuni circoli clericali.

I rinnovamenti della schiera di giovani, sotto la guida spirituale di Tibor GEREVICH, avevano provvocato una certa avversione da parte dei collaboratori dell' Ufficio Centrale per l' Arte Sacra, per i tentativi di introdurra come ideale stilistico il Novecento, per le modificazioni iconografiche, per la ricerca di fondere l' arte sacra con quella profana moderna, adoperandone le forme nuove. La ragione di tale avversione erano le esigenze naturalistiche, la paura di una laicizzazione e di aridita, nonche la difesa delle tradizioni. E per questa ragione che non si occupo debitamente della chiesa dello Spirito Santo al Városmajor, di quella di San Paolo a Pécs e della chiesa parrocchiale di Balatonboglár, ed è percio che l' ente erratamente anche i valori della chiesa di Sant' Antonio a Pasarét.

Dal 1937 pero è cambiata la presa di posizione nel campo estetico dell' Ufficio Centrale per l' Arte sacra. I mutamenti economici, politici, di organizzazione e di personale hanno trasformato anche le condizioni di funzionamento dell' Ufficio. Il Congresso Eucaristico e l' Anno di Santo Stefano con una campagna propagandista fecero rifiorire l' arte sacra dando un notevole appoggio finanziario alle nuove costruzioni. L' Ufficio partecipo all' organizzazione e allo svolgimento dei festeggiamenti, cosicche aumento anche la sua funzione svolta nel campo dell' arte ecclesiastica ungherese.

Dal 1938 il nuovo direttore, Ernő MOLNÁR, riconoscendo la riserva ideologica della scuola romana utile al regime al potere, appoggio il gruppo di giovani borsisti romani. Ma le facilitazioni personali non significavano l' accettazione incon-

dizionata dello stile. L'indirizzo predominante nell'arte sacra, il neobarocco, mantenne in sostanza la sua egemonia fino al 1940, secondo la testimonianza degli atti, con la restrizione che, al posto dell'indirizzo tedesco-austriaco, il nuovo ideale stilistico segui piuttosto le forme del barocco romano. All'insegna di questo compromesso vennero appoggiati, rispettivamente criticati, il progetto di Jenő MEDVECZKY per un affresco nella cappella di Santa Veronica a Budapest, e l'affresco per la cupola della chiesa di Sant'Anna, pure a Budapest, opera comune di Béla KONTULY e Pál C. MOLNÁR.

La presa di posizione incerta e inconseguente del Consiglio Nazionale per l'Arte Sacra e dell'Ufficio Centrale per l'Arte Sacra resero necessaria la riforma. Nel 1940 venne modificata la struttura del Consiglio "per dare posto anche alla schiera di artisti che da allora avevano dimostrato risultati ricchi di successo. La seduta organizzata nelle sale dell'Actio Catholica chiuse nello stesso tempo questo periodo decennale dell'arte sacra ungherese, che preparo l' "avvento al potere" della scuola romana.

DOKUMENTUMOK

Timár Árpád

HAUSER ARNOLD PÁLYAKEZDÉSE

Hauser Arnold 1951-ben angolul, majd 1953-ban németül megjelent hatalmas munkájával (Sozialgeschichte der Kunst und Literatur) egycsapásra a művészetszociológia egyik legismertebb, legtekintélyesebb képviselője lett. A könyvet sok nyelvre leforditották – németül több kiadást is megért – jelentős siker volt mind az olvasók szélesebb, mind a szakma szükebb köreiben, szemlélete, módszere számottevő hatást gyakorolt az érintett tudományterületeken, a hatásba beleértve természetesen az élénk vitákat, birálatokat is.

A mü – másfél évtizedes késéssel – 1968-ban végre magyarul is megjelent, A művészet és irodalom társadalomtörténete cimen. Magyarországon – a szükebb szakmai közvéleményen kivül – ekkor vált ismertté Hauser neve. A szociológia iránti általános érdeklődés légkörében nagy sikert aratott a könyv, s ennek nyomán megélénkült az érdeklődés Hauser személye iránt is. Már maga a könyv – Lukács Györgyre való hivatkozásaival – s a könyvet kisérő tanulmány is (Németh Lajos: H. A. munkássága) (1) felhivta a figyelmet Hauser pályakezdésének magyar vonatkozásaira. Az egy évvel későbbi, a Magyar Rádió által szervezett Lukács és Hauser közti studió-beszélgetésben pedig Hauser maga is részletesen beszélt ifjukoráról, magyar kapcsolatairól (2). Ezek alapján, s néhány más elszórt adatból, nagy vonalakban felvázolható Hauser pályafutása a Tanácsköztársaság bukásáig.

Hauser Arnold 1892. május 8-án született Temesváron. Középiskolai tanulmányai befejeztével 1910-ben Budapestre került, ahol az egyetemen a francia-német szakra irakozott be. Egyetemi studiumai mellett mintegy két éven át (1911-13) rendszeresen tudósitotta szülővárosa liberális szellemü napilapját, a Temesvári Hirlapot. Cikkei – irodalmi tanulmányok, szinházi és képzőmüvészeti kritikák, hangversenytudósitások, könyvbirálatok és riportok – Budapest kulturális életének szinte valamennyi fontos eseményéről hirt adtak. Egyetemi tanulmányai során azonban érdeklődése egyre inkább a filozófia kérdései felé fordult, az ujságirással felhagyott, majd diplomája megszerzése után tanárként helyezkedett el Budapesten. 1915-ben belépett a Filozófiai Társaságba (3), melynek élén ekkor már Alexander Bernát, a budapesti egyetem filozófiai tanszékének liberális szellemü tanára állott. Alexander kiváló pedagógus és tudományszervező volt, irányitása, szerkesztői tevékenysége nyomán a Társaság folyóirata, az Athenaeum a tehetséges fiatal filozófus generáció fóruma lett. A szerzők közt találjuk ebben az időben Zalai Bélát, a fiatalon, háboruban elpusztult, sokat igérő filozófus-tehetséget, Révész Gézát, a kiváló pszichológust, Fogarasi Bélát, Szemere Samut, Szilasi Vilmost, Varjas Sándort, majd a tizes évek vége felé Lukács Györgyöt, Fülep Lajost, Mannheim Károlyt és magát Hauser Arnoldot is.

Pályafutásának következő fontos állomása az volt, hogy 1916-ban csatlakozott a Lukács György és Balázs Béla szervezte Vasárnapi Körhöz. Ennek jelentőségét – az emlitett rádióbeszélgetésben – maga Hauser hangsulyozta: "Kedves Lukács

György ... az önhöz való kapcsolat sokkal mélyebben személyes, mint tudományos kapcsolat... befolyását, ... elsősorban személyes befolyásnak tekintem, ... amely abban fejeződött ki, hogy mindaz, amit teszünk, amit alkotunk, vagy amit próbálunk alkotni, az elsősorban etikai feladat. Ezt önnek köszönhetem, kizárólag önnek és a Vasárnapi Körnek." Ebben a körben találkoztak ujra össze A Szellem és az Athenaeum cimü folyóirat szerzőgárdájának legprogresszivebb tagjai. Az alapitók közé tartozott Fogarasi Béla, Fülep Lajos, Mannheim Károly, majd ifjabbak is csatlakoztak, többek közt néhány, később világszerte ismertté vált müvészettörténész: Antal Frigyes, Wilde János és Tolnay Károly (4). Lényegében e kör tagjai szervezték 1917-ben az "Előadások a szellemi tudományok köréből" cimü sorozatot, ahol Hauser "A Kant utáni esztétika problémái"-ról tartott több előadást (5). Feltehetően ennek problematikájából fejlődött ki első nagyobbméretü tudományos dolgozata, a Kant, Fiedler és Lukács esztétikáját összehasonlitó "Az esztétikai rendszerezés problémája" cimü tanulmánya, melyet 1918-ban publikált az Athenaeumban (6).

A Tanácsköztársaság idején – a Kör többi tagjához hasonlóan – aktivan támogatta a kulturális élet és az oktatás megreformálását célzó törekvéseket. Tevékenységéről két adat maradt fenn: a közoktatásügyi minisztériumban a müvészeti oktatás ügyeit intézte előadóként (7), s elnökletével folytak az Országos Iparmüvészeti Iskola reformterveit előkészitő tanácskozások (8). Közéleti szereplése miatt a Tanácsköztársaság bukása után emigrációba kényszerült, 1919-ben végleg elhagyta Magyarországot.

A Temesvári Hirlapban publikált mintegy nyolcvan – eddig ismeretlen, feldolgozatlan – cikk szerencsésen egészíti ki, tartalmasabbá teszi a vázlatos életrajz adatait, legalábbis Hauser pályakezdésének szellemi érdeklődését, müvészeti orientációját illetőleg. Mindenekelőtt figyelemre méltó az a különbség, amely Hausert a Nyugat első, vagy a Vasárnapi Kör idősebb generációjának meghatározó élményvilágától elválasztja. Bár ma, több mint fél évszázad távolából, joggal tekintjük őt is a "második reformnemzedék" tagjának, mégis, az a tény, hogy csaknem egy évtizeddel fiatalabb a Babits-Lukács-generációnál, egyáltalán nem mellékes körülmény pályakezdése szempontjából. Ebből érthető ugyanis, hogy számára a meghatározó élményt nem az 1905-ös orosz forradalom és a vele egykoru hazai politikai események, nem az Uj versek Adyja, vagy a Thália szinházi mozgalom és nem Nagybánya festészete, hanem Reinhardt szinháza, Babits költészete, Lukács György és Fülep Lajos esszéi, Rippl Rónai és a Nyolcak festészete adta.

Reinhardt-élményében még elsősorban az érzelmi momentum uralkodik: "Folyton vártam reménykedve, epedve lestem, hogy végre a szinpad részéről is kapjak valamit abból a lenyügöző, megdöbbentő, lélekzetelfojtó, egész lényemet elboritó érzésből, melyet a Hamlet, vagy a Peer Gynt olvasásakor, a IX. szimfónia vagy a Tristan és Izoldá-nál, egy Velázquez vagy egy Manet kép előtt éreztem. Epedve vártam ezt a megdöbbentő csodát, ezt a kinyilatkoztatást, mely uj perspektivát adjon, mely uj tartalmat öntsön egy folyton nyugtalanitó, betöltésre vágyó üreségbe. Epedve vártam, hogy életet lássak a szinpadon, mely az én életem, hust a husból, vért a véremből. Uj eszméket vártam, melyek az enyéimek, de amelyek bennem még csak derengenek, a felszabaditásra, kitisztulásra, formanyerésre várnak. ... És ekkor jött Reinhardt..." (B. 5.)

A lelkes elragadtatás mellett természetesen a szinház teoretikus problémái is megfogalmazódtak, mégpedig a kor általános müvészeti problémáival összefüggésben: "Mi a szinpad célja, lényege, melyek sajátos eszközei? ... Korunkban annál égetőbbé váltak e kérdések, mert a többi müvészetek is sajátos eszközeiket és tárgyaikat keresve, az idegen müvészetek zavaró beavatkozásától mindjobban emancipálódtak. S hogy a festészet megszabadult a novellától, a szobrászat az allegóriától, a költészet az illusztrációtól, ugy a szinpadnak is meg kellett szabadulnia a többi müvészetek segitségének kölönceitől, s fel kellett fedeznie saját terrénumát. Shakespeare drámájának reneszánsza világosan és határozottan mutatott rá a szinpad igazi nyelvére, sajátos eszközeire." (B. 3). Az egyik korszerü törekvés tehát, amellyel Hauser egyetértett, a müvészeti ágak elválásának, tisztaságának követelménye. A másik, a stilizáltságra, a stilusra való törekvés, a naturalizmus ellenesség: "Még a szinpadi müvészetnél is, ahol a naturalizmus legtovább tartotta fönn magát, észreveszik már lassankint, hogy ez, az élet naturalisztikusan hü visszaadására való törekvés nem lehet továbbra is vezérelv." (B. 2.) S ez tulajdonképpen már átvezet Hauser ifjukori irásainak központi problematikájához.

Már egyik legkorábbi irása arról tanuskodik, hogy felfigyelt A Szellem cimü folyóirat megjelenésére, s benne elsősorban Fülep Lajos és Lukács György irásaira. Fülepről ill. a folyóiratról többek közt ezt irja: "Fülep Lajos, a lap szerkesztője, a mult évben megjelent Nietzsche tanulmányával már eleve garanciát nyujtott vállalkozásának nivójáról. de mindamellett várakozásunkon felül, kellemesen lepett meg. Lapjának mindenekelőtti érdeme, s talán egyedüli jogosultsága, hogy sikerült elérnie, amit programjában igy fejez ki: anyagot akarunk adni az embereknek a gondolkozásra. Ezek az irások az emberi gondolkozás lehetőségének nagy és sorsdöntő problémáit vetik fel, – ha nem is sikerül valamennyire kielégitő feleletet is adniuk." (B. 7.)

Nem tekinthetjük véletlennek ezt az érdeklődést, hiszen a lapban megjelent Fülep-tanulmány, "Az emlékezés a müvészi alkotásban", éppen egyik legfontosabb dokumentuma annak a szellemi mozgalomnak, melynek lényege az impresszionisztikus müvészeti ill. kritikai szemlélettel való szembefordulás, az esztétikai életvitel, a hangulatkultusz, a végletes szubjektivizmus, a crocei és bergsoni intuició elmélet kritikája. Ennek a szellemi mozgalomnak az előzményei ill. fontos állomásai közé tartoznak Fülep Cézanne-tanulmányai, Popper Leo impresszonizmus kritikája, Maillolról és Cézanne-ról szóló cikkei, s Lukács György esszéi is. (Esztétikai kultura, Az utak elváltak.) Hauser lényegében ehhez az irányzathoz csatlakozott, ennek szemléletét sajátitotta el, s alkalmazta az elkövetkező években irodalmi, szinházi és képzőmüvészeti kritikáiban egyaránt. S hogy valóban a probléma lényegébe hatolt, azt talán Babitsról szóló cikke bizonyitja leginkább. Ez az irás ugyanis arról tanuskodik, hogy Hauser azon nagyon kevesek közé tartozott, akik már kortársként felismerték az azonos irányban elindult hazai törekvések belső rokonságát, párhuzamosságát. Babits kötete kapcsán a következőket irja: "ma ismét elkiálthatjuk jogos követelésünket: lényeget és értékeket akarunk ... a müvész személye mellékes, a müve a fontos ... ma ismét a dolgok végére járó müvészetet akarunk, melyben ne az eszköz legyen a cél. És ezen uj müvészet kialakulásának legörvendetesebb jeleit láthatjuk már mindenfelé. Pikturában talán a leghatározottabb programmal, ha nem is teljes eredménnyel Kernstok és fiatal gárdája, a "Nyolcak", kritikánkban Lukács György, liránkban pedig mindenesetre

Babits Mihály képviseli a szubjektivizmus anarchiájának reakcióját." (B. 14.) Hauser kritikusi tevékenysége tulajdonképpen azt szolgálta, hogy ezeket, s az ezekkel rokon törekvéseket támogassa. A képzőművészet területén a Nyolcak mellett természetesen örömmel üdvözölt mindenkit, aki a kompozicióra, a megformálásra törekedett: "A természet véletlen megnyilvánulásaiban, keresetlen és meglesettségében való impresszionisztikus tükröztetése hiu és üres munkának tetszik azok szemében, akik ezt a nagy és folyton változó káoszt, melyet természetnek nevezünk, a kompozició grandiózus harmóniájában akarják feloldani, formává, egységgé stilizálni – ujjáalkotni. Ezt az utfordulót jelenti Kernstok, Rippl-Rónai, Vaszary megujhodása, a Nyolcak fellépése, és végül ebbe igazodik be Iványi-Grünwald uj, bár szervesen a régiből nőtt világlátása." (B. 73.)

Hasonlóan szigoru követelményeket támasztott a szinházművészet terén is. Rendkivül élesen birálta a kor divatos francia szinmüirodalmát, Bataille, Bernstein és társaik "olcsó hatást" kereső, "a valóság disszonanciáit elmosó, megbékélést hirdető" vigjátékait, elutasitotta a "hazug szentimentalizmust", az üres virtuozitást, a darabgyárosok termékeinek aggasztó, véget nem érő szellemi importját. Nem kimélte az efelé hajló Lengyel Menyhértet és Szomory Dezsőt sem: "Szomory darabjában nincsenek drámakarakterek, mert emberinek nincs etikájuk. Ezek az emberek nem tudják a maguk életét élni, ... morál nélkül nincsen dráma, mert akkor nincs miért küzdeni, akkor nincs cél és nincs értelem, amely egybefogja az élet véletlen játékait. A cinizmus nem lehet a dráma belső formája, vagy konkluziója." (B. 39.) Pozitivan értékelte viszont Balázs Béla uj utakat kereső Misztériumait, (B. 78.) Móricz Zsigmond népszinmüvet megujitó törekvéseit (B. 68.), " a szinház számára közönséget nevelő" mozit (B. 45.). A rendezők közül pedig mindenek fölött Reinhardtot becsülte, de méltányolta Hevesi Sándor tevékenységét is (B. 3.). S végül, nem érdektelen az az adalék sem, hogy igen korán felfigyelt az uj magyar zene jelentkezésére is: 1912-ben interjut készitett a Temesvárról Budapestre került Grosskopf Márk karmesterrel, aki "a nagyszerü, modern magyar zene, Bartók, Kodály és Weiner" propagálásával kapcsolatos terveiről nyilatkozott. (B. 37.)

Hauser Arnold ujságirói tevékenysége csupán két évig tartott. Egyetemi tanulmányai előrehaladtával egyre inkább a filozófia és az esztétika kérdései foglalkoztatták, s ez feltehetően nem volt többé összeegyeztethető az ujságirás napi követelményeivel. A néhány évvel később megjelent Athenaeum-beli tanulmánya – utolsó magyarországi cikke – mindenesetre már alapos elmélyült filozófiai-művészetelméleti tanulmányokról tanuskodik. Ifjukorának sokoldalu, a művészetek minden területére kiterjedő érdeklődéséhez azonban sohasem lett hütlen. A Sozialgeschichte és a Philosophie der Kunstgeschichte imponálóan gazdag tárgyismerete, széleskörü tájékozottsága legalábbis ezt bizonyitja.

JEGYZETEK

(1) In: Arnold Hauser: A művészet és az irodalom társadalomtörténete. Budapest, 1968. II. kötet. 400-406.

(2) Művészetszociológia és elkötelezettség. Rádióbeszélgetés. Valóság 1969: 10:30-38.

(3) Athenaeum. 1915. 513.

(4) Beszélgetés Lesznai Annával. Irodalmi Muzeum. Emlékezések 1. Budapest, 1967. 11-12. Beszélgetés Lukács Györggyel. i. m. 31-33.

(5) Az előadásokat hirdető röplap szerint Hauser 1917. március 20. 27. április 3. 10. 17. 24. és május 1-én tartott előadást.

(6) Athenaeum. 1918. 331-357.

(7) Leszner Manó oszt. vez. levele 1919. julius 29-én: "a müvészeti oktatás ügyeit Hauser Arnold előadó ... fogja intézni. "Gerelyes Ede: A magyar muzeumügy a két forradalom időszakában. 1918-1919. Budapest, 1967. 271.

(8) Gerelyes: I. m. 358. és Iparmüvészeti intézményeink a proletárdiktatura alatt. Gróth István: Az országos Iparmüvészeti Iskola. Magyar Iparmüvészet. 1919. XII. évf. 3-10. 65.

A cikk második részében az idézetek utáni számok a Bibliográfia tételeire utalnak.

Az emlitett Fülep-cikkek adatai: Salon d' Automne. Szerda, 1906. okt. 31. I. évf. 5. sz. 214-219. Paul Cézanne. Szerda, 1906. okt. 31. I. évf. 5. sz. 254-256. Cézanne és Gauguin A Hét, 1907. máj. 12. XVIII. éfv. 19. sz. 318-319. Paul Cézanne Müvészet, 1907. VI. évf. 3. sz. 154-159.

A Popper Leo cikkek adatai: Der Kitsch. Die Fackel, 1910. Nr. 313-314. 36-43. Die Bildhauerei, Rodin und Maillol. Die Fackel. 1911. Nr. 321-322. 33-41. Peter Brueghel, der Altere. Kunst und Künstler, 1910. 599-606. magyarul lásd: Magyar Filozófiai Szemle 1972:2:249-261

A Lukács cikkek adatai: Esztétikai kultura. Renaissance, 1910. I: 125-136. Az utak elváltak. Nyugat, 1910: 190-193.

Summary

ARNOLD HAUSER'S EARLY CAREER

Arnold Hauser was born at Temesvár in 1892. He came to Budapest in 1910 and studied English and French at the Budapest University. Since 1911 he used to write critical reviews for a liberal paper of his native town for several years. His critical reviews, reports dealt with the whole of the cultural life, he wrote about theatre, music, literature and even on fine art exhibitions. So about 80 articles may be taken for lucky contributions to his sketchy biographical data, being true documents on his early career and illuminating his intellectual orientation and wide-scale interest in contemporary.

Younger than the Babits – Lukács generation, he found his way a bit later to the lively, quickly changing spiritual life of the period. It was not the 1905 Russian revolution and the contemporary political events in Hungary, and not the Ady of the "New Poems" or the Thalia theatre movement, and not even the Nagybánya school of painting that represented novetly for him, it was Reinhardt's theatre, Babits's poetry, the essays of Lukács and Fülep – and the philosophical review "Szellem" (Spirit) edited by Fülep – and what was most interesting in orientating his taste of fine arts: Rippl-Rónai and the art of the "Eight" – this is where he had the decisive, determining experience.

During his studies his interest turned more and more towards the questions of philisophy. His articles revial a proufund interest in studying Kant's philosophy. After having finished his studies he stopped working as a journalist and began to work as a teacher. In 1915 he became the member of the Philosophical Society – then under the leading of Bernard Alexander. The official magazine periodical of the society was the Athenaeum, with authors like G. Révész the excellent psychologist, B. Zalai, a talented philosopher who died young during the war, W. Szilasi, B. Fogarasi, S. Varjas, and later K. Mannheim, G. Lukács, L. Fülep and A. Hauser himself.

At the time of Wordl War I., in 1916 he joined the Sunday Circle which emerged round G. Lukács and B. Balázs. Beside the famous writers and poets excellent philosophers and art historians – L. Fülep, B. Fogarasi, K. Mannheim, F. Antal, J. Wilde and Ch. de Tolnay – later of wide reputation also belonged to the Circle. Several members of the Circle participated in a series of lectures held in 1917 under the title "Lectures on Subjects from the Circle of Spiritual Sciences". Hauser held his lecture on the "Problems of Aesthetics after Kant". Probably it was the problem of this lecture that gave a stimulus to his first scientific paper of importance entitled "The problem of Aesthetic Systematization", in which he compared the aesthetics of Kant, to that of Fiedler and Lukács. He published it in the Athenaeum in 1918.

At the time of the Hungarian Councils Republic he like other members of the Circle – actively backed several efforts to introduce reforms concerning education and the whole system of cultural life. Owing to this activity, after the fall of the Councils Republic he was compelled to emigrate and in 1919 he left Hungary for good.

BIBLIOGRÁFIA

HAUSER ARNOLD MŰVEI 1911—1918

Az alábbi cikkek 1-79-ig a Temesvári Hirlapban jelentek meg.

(1) Beethoven IX. szimfóniája
1911. ápr. 6. 1-2. o.

(2) Rippl-Rónai József retrospektiv kiállitása a Müvészházban
1911. ápr. 12. 1-2. o.

(3) A Nemzeti Szinház Shakespeare-ciklusa
– Shakespeare és a modern szinpadi müvészet problémája –
1911. ápr. 16. 26-27. o.

(4) Epilógus Kézdi-Kovács László atelier kiállitásához
1911. ápr. 26. 1-2. o.

(5) Reinhardt-esték
– Első közlemény –
1911. ápr. 26. 3-4. o.

(6) Reinhardt-esték
– A második est –
1911. ápr. 28. 1-2. o.

(7) A szellem. Filozófiai folyóirat
1911. máj. 21. 3-4. o.

(8) Bánk bán berlini bukása
– Impressziók a budapesti előadásról –
1911. juni. 10. 1-2. o.

(9) Felelet Feleky Gézának Szinház cimü cikkére
1911. juni. 25. 1-2. o.

(10) János tanitvány
– Erdős Renée uj könyve –
1911. juli. 6. 1-2. o.

(11) Müpártolás
1911. juli. 7. 3. o.

(12) Látogatás a temesvári állami gyermekmenhelyen
1911. juli. 8. 1-2. o.

(13) A Ház
– Müvészeti folyóirat –
1911. juli. 14. 3. o.

(14) Babits Mihály költészete vagy az objektivitás a lirában
1911. juli. 16. 6-7. o.

(15) A városi zálogház
1911. juli. 21. 1. o.

(16) Változó szerelem
– Bemutató Krecsányiéknál –
1911. szept. 10. 1-2. o.

(17) Haraszty Mici első fellépte a Magyar Szinházban
1911. szept. 12. 5. o.

(18) Látogatás Haraszthy Micinél
1911. szept. 14. 1. o.

(19) A Nemzeti Szalon őszi tárlata és programtervezete
1911. szept. 15. 4-5. o.

(20) Krecsányi társulatának uj tagjai
1911. szept. 17. 7. o.

(21) Ödipusz király
1911. szept. 22. 1-2. o.

(22) Izrael Zangwill: Marjorie nénike
- Bemutató a Nemzeti Szinházban -
1911. szept. 23. 5. o.

(23) Édes a bün
- A Nemzeti Szinház bemutatója -
1911. okt. 1. 9-10. o.

(24) Nyári szerelem
Bemutatta a Vigszinház
1911. okt. 6. 1. o.

(25) A Mücsarnok kiállitása
- Három festő hagyatéka -
1911. okt. 11. 1-2. o.

(26) Márkus László: Attila
- Bemutatta a Nemzeti Szinház -
1911. okt. 15. 4. o.

(27) Henry Bataille: A szerelem gyermeke
- Bemutatta a Nemzeti Szinház -
1911. okt. 29. 6-7. o.

(28) Flers - Caillavet: Papa
- Bemutatta a Vigszinház -
1911. nov. 5. 7. o.

(29) Ludas Matyi
- Vajda Ernő vigjátéka. Bemutatta a Nemzeti Szinház -
1911. nov. 19. 7. o.

(30) A Nyugat
- Móricz Zsigmond matinéja -
1911. nov. 29. 4. o.

(31) A Nemzeti Szalon téli tárlata
- Góth Móricz, Jobbágy Miklós kiáll. -
1911. dec. 13. 3. o.

(32) Festői problémák
1911. dec. 31. 5. o.

(33) Mazdaznan
- A temesvári kezdeményezés -
1912. jan. 6. 4-5. o.

(34) Feszty Árpád gyüjteményes kiállitása a Nemzeti Szalonban
1912. jan. 18. 3-4. o.

(35) Hebbel Judithja a Nemzeti Szinházban
1912. jan. 21. 8. o.

(36) Tiltott szerelem
- Bemutató a Nemzeti Szinházban -
1912. jan. 28. 7. o.

(37) Grosskopf Márk nyilatkozik terveiről és Temesvárról
1912. febr. 2. 5. o.

(38) Szibéria
- Bemutató a Népoperában -
1912. febr. 4. 8. o.

(39) Györgyike drága gyermek
- Szomory Dezső darabja a Vigszinházban -
1912. febr. 6. 1-2. o.

(40) A cárnő
- Bemutató a Nemzeti Szinházban -
1912. febr. 25. 7. o.

(41) A szerelem utjai
- Ferenczy Ferenc darabja a Nemzeti Szinházban -
1912. márc. 10. 8-9. o.

(42) A kém
- Bemutató a Vigszinházban -
1912. márc. 17. 9. o.

(43) Éva boszorkány
- Herceg Ferenc darabja a Nemzeti Szinházban -
1912. márc. 24. 5-6. o.

(44) Hamlet
- Beregi Oszkár vendégjátéka -
1912. ápr. 6. 6. o.

(45) Reflexiók az elmult szinházi szezonról.
1912. ápr. 7. 29. o.

(46) Vaszary János kiállitása a Müvészházban
1912. ápr. 17. 6. o.

(47) A kalandor
- Bemutató a Vigszinházban -
1912. ápr. 19. 6. o.

(48) Turandot
- Reinhardték első estéje
1912. ápr. 24. 1. o.

(49) Jedermann
- Reinhardték vendégjátéka -
1912. ápr. 28. 7. o.

(50) Orgonahangverseny
- Járossy Dezső -
1912. juni. 18. 5. o.

(51) Piktorok
- Rivoire és Mirande bohózata a Vigszinházban -
1912. szept. 8. 6-7. o.

(52) Kernstock Károly uj ablakai
1912. szept. 8. 7. o.

(53) Budapesti kiállitások
1912. szept. 18. 4. o.

(54) Az erősebb
- Benedek Marcell darabja a Nemzeti Szinházban -
1912. szept. 22. 7. o.

(55) Erős láncok
- Félix Salten vigjátéka a Vigszinházban -
1912. szept. 25. 5. o.

(56) Bánsági Vince kiállitása a Könyves Kálmán szalonjában
1912. szept. 28. 6. o.

(57) Ne váljunk el!
- Pinero darabja a Nemzeti Szinházban -
1912. okt. 5. 6. o.

(58) A Nemzeti Szalon csoportkiállitása
1912. okt. 8. 5. o.

(59) Egy előadás az ujonnan megnyilt Operában
1912. okt. 13. 9. o.

(60) Az ostrom
- Henry Bernstein darabja a Vigszinházban -
1912. okt. 27. 7. o.

(61) Sappho
- Alphonse Daudet darabja a Nemzeti Szinházban -
1912. okt. 27. 7. o.

(62) Fényes Adolf kiállitása az Ernst-muzeumban
1912. nov. 1. 4. o.

(63) A sarkantyu
- Liptai Imre és Gábor Andor drámája a Nemzeti Szinházban -
1912. nov. 9. 6. o.

(64) A farkas
- Molnár Ferenc vigjátéka a Magyar Szinházban -
1912. nov. 10. 7. o. nov. 12. 1-2. o.

(65) Molnár Ferenc nyilatkozik A farkas temesvári motivumairól
1912. nov. 13. 5. o.

(66) A faun
– Knoblauck vigjátéka a Nemzeti Szinházban –
1912. nov. 23. 5. o.

(67) Rózsa S. Lajos a temesvári közönségről és müvészi karrierjéről
1912. dec. 8. 5. o.

(68) Falusi bohémek
– Benedek Elek falusi idillje –
1912. dec. 14. 5-6. o.

(69) A Bánffy-Hevesi rezsim az Operaházban
1912. dec. 25. 5-6. o.

(70) Pásztor Árpád darabjai a Nemzeti Szinházban
1913. jan. 11. 5-6. o.

(71) Környei Béla a temesvári közönségről és karrierjéről
1913. jan. 23. 5. o.

(72) Az első és a második
Ruttkai György szinmüve a Nemzeti Szinházban
1913. febr. 1. 5. o.

(73) Iványi Grünwald Béla uj festményei az Ernszt Muzeumban
1913. febr. 4. 3. o.

(74) Caesar és Cleopatra
Bernard Show darabja a Nemzeti Szinházban
1913. febr. 22. 5. o.

(75) Lakájok
Hajó Sándor darabja a Vigszinházban
1913. márc. 2. 5. o.

(76) Meduza
– Ifjabb Wlassics Gyula darabja a Nemzeti Szinházban –
1913. márc. 9. 5. o.

(77) Strindberg
1913. márc. 23. 17. o.

(78) A modern magyar dráma
1913. márc. 23. 39. o.

(79) A fáklyák
– Henry Bataille darabja a Nemzeti Szinházban –
1913. márc. 30. 5. o.

(80) Az esztétikai rendszerezés problémája
Athenaeum, 1918. 331-357.

SZEMELVÉNYEK HAUSER ARNOLD IFJÚKORI MÜVEIBŐL

Feszty Árpád gyüjteményes kiállitása a Nemzeti Szalonban.

Budapest, jan. 16.

(saját tudósitónktól.) Ma nyilt meg a sajtó számára a Nemzeti Szalon termeiben Feszty Árpád sablonos kiállitása A tárlat, melynek rendezését elejétől fogva nem találtuk helyénvalónak és indokoltnak, egyáltalában nem igazolta a rendezőket. Mi keresni valója van ma már közöttünk Feszty Árpádnak? Ő megtette annak idején a maga kötelességét a magyar festészet körül, – tisztelet és becsület, – de ma már nem vesszük be az ő adomázó genremodorát. Ne erőltessék ránk ezeket a kétségtelenül becsületes, de egészen napi jelentőségü embereket, hiszen az nem lehet örök időkre szóló érdem, hogy valaki magyar festő volt és majdnem kizárólag magyar parasztot festett.

Évtizedeken keresztül az rontotta meg mükritikánkat, hogy folytonos elnézést és tiszteletet követeltek tőlünk a magyar müvészekkel szemben. Nem mertünk még becsületes jóhiszemüséggel sem odaállani a magyar müvész munkája elé, mert elfogultan hazugoknak kellett lennünk. De ma már nyiltabbaknak és becsületesebbeknek szabad lennünk és kimondhatjuk, hogy Feszty Árpád csak önállótlan, eredetiség és egyéniség nélküli epigon, aki csak azt tudja, amit meg lehetett tanulni. Fogásokat, trükköket és formákat lesett el Munkácsytól és másoktól, ahol valami jobbat találunk nála, mindig gyanus reminiszcenciákat ébreszt fel bennünk.

Feszty Árpád müvészete egy eltanult és nála megkövesedett modor. És ebből az állandó modorból tünik ki szegénysége és a festőiesség iránt való érzéketlensége. Mindig ugyanazt és mindent ugyanugy fest, mintha nem találna magának elég témát ezen a szines és formákban oly gazdag világon. Nem talál témát, mert nem tud egymagában látni és igy csak azt festi, amit mások már megláttak ő előtte. És ahol egyéni akar lenni, ott nyomorultan festőietlen témákat választ. Ez okozza képeinek dillettáns jellegét. Folyton azt hallom az olyan festőkről, mint Feszty is, hogy "tisztességes, becsületes festő", – igen, de ez a tisztesség a szegénységet, a bátortalanságot, az önállóság és eredetiség hiányát jelenti.

Becsületes? – mert megtanult rajozolni? De amit meg lehet tanulni az nem müvészet. Tud rajzolni, de nem tud látni és ha a rajza még oly biztos is, sohasem fog tudni egy lendület vagy egy vonal hajlásának eredeti, uj megragadásával belénk markolni.

Vaszary János kiállitása a Müvészházban.

Budapest, ápr. 15.

(Saját tudósitónktól.) Vaszary János jelen kiállitása forradalmat jelent, – festőnek a naturalizmustól való elpártolását. Az uj idők jele és a naturalizmus tehetetlenségének ujabb bizonyitéka, hogy a közönség kegyeit élvező, elismert nevü festők egy-

másután izennek hadat a természetet hüségesen visszaadni akaró törekvéseknek. És ugy érezik, hogy uj utakon kell elindulniuk a természet felé, hogy annak befejezett és mindent kifejező képét adják. A naturalizmusnak az a technikai lehetetlenség okozta bukását, hogy a természetet, ugy ahogy van, minden apróságával a maga nagyságában nem lehet lemásolni. Az élet sokféleségét csak jelezni lehet és csakis az összefoglaló stilizálással lehet az egésznek, a nagy és sokszerü természetnek illuzióját felkelteni.

Vaszary a Rippl-Rónai és Kernstock utját járta végig. Az ő megujhodása, talán nem olyan szükségszerü, nem olyan önmagából és belülről fakadó, mint az utóbbiaké – de azért érezzük, hogy nagyot és ujat akar, s hogy meggyőződésből fest ma másképp, mint hat évvel ezelőtt. Jelzett gyanunkat mindenesetre az okozza, hogy Vaszary nem keresett uj életfelfogása számára egészen uj és egyéni utakat. Amint impresszionisztikus látásában Manet, Renoir és Pissarro támogatták, éppen ugy a mai világlátása nem képzelhető el Cézanne nélkül. Ez a rengeteg festő-hérosz egy modern piktorra sem maradhatott hatás nélkül, de Vaszary néhol nagyon is szolgamódra jár a nagy mester nyomdokában. Hatással volt rá Rippl-Rónai és az uj ösvényre való bukkanásában segitségére voltak a Nyolcak is, különösen Kernstock.

De mig ez utóbbiak az emberi testet sulyos, anyagi és tömeges voltában akarják ábrázolni, addig Vaszary inkább a test könnyed hajlását, a testi formák dekorativ vonalait akarja megrajzolni. E törekvését főleg nagy rajzbeli készsége teszi megoldhatóvá. Vaszary uj festésmodora valamelyes vonalimpresszionizmusnak volna nevezhető, ha a festő nem akarna többet adni, mint amennyit bármely impresszionizmus is adhat. Ha embert rajzol egy-egy vonal hajlása a fontos, ha tárgyakat fest, akkor dekorativ hatásu, egyszerü, primer szinfoltokba foglal és sürit össze mindent. Persze a szin itt már nem önmagáért való cél, hanem foglalatja a testek legbelsőbb karakterének, anyagának, formájának, határainak. Ezekbe foglalható össze Vaszary stilizáló müvészete.

Fényes Adolf kiállitása az Ernst-muzeumban.

Budapest, okt. 30.

(Saját tudósitónktól.) Ma, midőn a müvészet kezd már kigyógyulni XIX. századvégi nagy betegségéből, az impresszionizmus felületességéből és önkényéből, mint minden keresztutnál, a lehetőségek sokfélesége zilálja szét a festői törekvéseket. Talán már látjuk a célt, de a szükséges és egyetlen utat még nem találtuk meg feléje. Annyi bizonyos, hogy a világ ma uj szenzációkat vált ki belőlünk s ezeket az uj megérzéseinket, amelyek szilárd pozitivumokra, örökérvényü szimbólumokra törekszenek, igazabbaknak és becsületesebbeknek hisszük az impresszionizmus állhatatlan szeszélyeinél. Talán furcsának tetszik, hogy az impresszionizmus csődjét éppen akkor erősitgetem, amikor egy impresszionista festőről akarok valami nagyon kitüntetőt mondani.

A legsulyosabb szavakat irom ide tehát, amelyeket impresszionistáról csak elmondhatok: "Fényes Adolf is, mint minden impresszionista festő, csak annyiban nagy, amennyiben nem impresszionista". A hangulatok szük korlátai fölé emelkedett már ő, midőn impressziőiban az örök és egységes világ változatlanul harmoni-

kus képét festette meg, a világ széttördelt darabkáiban megéreztette az egymáshoz tartozásukat és az egységes egésznek visszatérő motivumát, ennyiben nem impresszionista ő és igy képei majdnem szimbolikus jelentőségüek már. Talán nem gyötrik eléggé azok a problémák, amelyeket a világ dolgai feladnak mindazoknak, akik komolyan nyulnak hozzájuk, - ez még az impresszionista könnyelmüség benne, - de naiv látásában mélyen és harmonikusan tükröződik a világ.

Az ő képeiben nem zavar meg bennünket az impresszionista összezilált sokszerüsége. Egy világot alkot mindaz, amit fest, azt a közvetlen és egyszerüségében oly gazdag világot, amelynek megfelelőjét adja müvészetének megállapodott, nyugodt és puritán külső formája, az ő csodálatosan becsületes technikája. Könnyedsége és biztossága szinte kápráztató. Érdeklődése tisztán festői. Törekvéseiben mindig szubjektiv, de hatásában objektiv marad. Mindenkor a maga intim világát festi, szinte lirai melegséggel, de mindnyájunknak részünk van az ő világában, akik nyitott szemmel nézzük a körülöttünk levő dolgok csodálatos szépségeit. A szemlélődő magányos ember poézisét tükrözik azok az intériőrök és csendéletek, amelyeket Fényes Adolf uj kiállitása témáikban oly igénytelenül szegényesen, de belső tartalmukban oly igazán és pazarul gazdagon tár elénk.

TÁJÉKOZÓDÁS

Passuth Krisztina

A MAGYAR AKTIVIZMUS – ÉS KELET-EURÓPAI ROKONAI

A PÉCSI JANUS PANNONIUS MÚZEUM AKTIVISTA KIÁLLÍTÁSA KAPCSÁN

A Ma folyóirat legelső számának cimlapján a kitünő cseh festő, Vincenc Benes linóleummetszete látható. Ez volt a Ma beköszöntője, s egyben az aktivizmus egyik első hitvallása.

Kassák Lajos Érsekujvárról származott, s festő-munkatársai közül Paszk Jenő, Bohacsek Ede erdélyi volt, Mattis-Teutsch János brassói, Dömötör Gizella Marosvásárhelyen élt, Dobrovics Péter a szerb avantgarde-ban játszott fontos szerepet, Murmann József Árpád Pozsonyban született stb, azaz olyan területekről származtak, ahol nagy számban éltek más nemzetiségek is.

Mindez persze csak jelzés és véletlenszámba is mehet, hiszen a magyar aktivizmusnak – mint mozgalomnak – nem sok közvetlen kapcsolata volt a környező országok megfelelő mozgalmaival. De ahogyan a résztvevő személyek részben megegyeznek, ugyanugy a csoportok tevékenysége, kifejezésmódja, sőt stilusa között is sok a rokonvonás, még akkor is, ha ők maguk erről nem vettek tudomást. A magyar aktivizmus elsősorban a német Aktionhoz és Sturmhoz igazodott, a cseh csoport viszont a korai expresszionista inditás után a franciákat tekintette példaképének, a lengyelek pedig az oroszoktól is tanultak stb. De a különféle – sőt változó-orientáció ellenére is közösen formálták ki azt a kulturkört, amit leginkább talán *közép-kelet-európainak* lehetne nevezni.

A *Monarchia* országaira – a Monarchia területére s a Monarchia szellemi légköréből táplálkozó csoportokra vonatkozik mindez. S pontosan arra az időszakra, amelyben a Monarchia hadállásait napról napra, egyre világosabban, egyre félreérthetetlenebbül vesztette el, hogy a háboru után mint önálló nagyhatalom megszünjék létezni.

A Monarchia olyan kényszerü területi egység volt, ahol hatalmi szóval tartották össze az egymással és Ausztriával acsarkodó kisnépek konglomerátumát. De minden ellentét ellenére is az életforma, az izlés többé-kevésbé közös volt. Innen adódik, hogy a Monarchia városai még ma is hasonlitanak egymásra; Pest, Zágráb, Pozsony és Krakkó egyaránt Bécset utánozta, reprezentativ épületeiknek "ünnepélyes", eklektikus stilusában a dualista korszak biztonságos, tradicionális, enyhén provinciális jellege árad szét. S ezt azok is érezték, akik fellázadtak ellene, akik valami mást akartak csinálni, akik utálták a hamis-barokk palotákat és a szük-gangos bérháztömböket.

Ebből a háttérből váltak ki a közép-kelet-európai mozgalmak, amelyek valamilyen módon rokonságban voltak a magyar aktivizmussal. Természetesen az érintett népek számára két nagyhatalom létezett, s ennek a kettőnek a vonzásában éltek: Ausztrián kivül Oroszország játszott egyre fontosabb szerepet, közvetlenül persze csak lengyel vidékekre, elsősorban Varsóra hatott. (Egyedül Varsónak lesz direkt kapcsolata szovjet müvészekkel.) De közvetve tájékozódási pontot jelentett a szerbeknek és a cseheknek is, hiszen a nyelvi rokonság is összekötötte őket. De

ez a kötés soha nem olyan erős, hogy alapvetően változtatna a Monarchia-beli közös kulturkör meghatározottságain. Oroszország inkább csak később, az Októberi Forradalom után jelentett – jelenthetett – az értelmiségiek számára a Nyugattal szemben alternativát.

Ha a magyar aktivizmushoz igazodva osztjuk periódusokra a középkelet-európai avantgarde mozgalmat, akkor csak két szakasz, a világháboru alatti és a világháboru utáni különül el egymástól. Ha azonban a terület egészének összefüggésében próbáljuk a korszakokat meghatározni, akkor ugy tünik, hogy még a korábbi, 1914-et megelőző néhány év is szorosan ide tartozik.

Magyarországon az aktivizmust a Nyolcak csoportjának müködése előzte meg, a kettő nemcsak időben, de stilusban, felfogásmódban is tisztán, világosan elkülönül. A Nyolcak ugyanis viszonylag későn jöttek, és tulságosan nagy ürt kellett áthidalniuk ahhoz, hogy valóban szuggesztiv, autonóm stilust tudjanak teremteni. Csak miután ők betöltötték ezt az uttörő szerepet, akkor kerülhetett sor a másik, náluk sokkal felszabadultabb felfogásu csoport müködésére.

A cseheknél ez a müvészeti erjedés sokkal korábban kezdődik – a "Nyolcak" társaság 1907-ben születik meg, és sokkal dinamikusabb, forrongóbb stilust teremt, mint a mi Nyolcak csoportunk a megfelelő időszakban. (Saját avantgarde folyóiratukat már 1911-ben megteremtik.) Éppen ezért náluk nincs éles határvonal a világháboru előtti és világháboru alatti müvészet között – logikusan, lépésről lépésre bontakozik ki egyik a másikból.

Magyarország közepén áll a kelet-európai uj müvészeti mozgalmak születésének időrendjében. Később bontakozik ki a romániai avantgarde, amelyben Mattis-Teutsch játszott fontos szerepet. A szerb-horvát csoportok Ljubljanában, Zágrábban és Belgrádban alakulnak ki, a zágrábi ugynevezett Proljetni Salon 1916-ban – a Ma-val egyidőben – születik. Az avantgarde Zenit folyóirat viszont csak 1921-ben jön létre, s tulajdonképpen ebben az időszakban válik a jugoszláviai müvészet (s azon belül a dada) valóban jelentőssé. A világháboru idején inkább csak Cézanne-os stilusban formálnak csendéleteket és portrékat, akárcsak a magyar Nyolcak néhány évvel korábban.

Végül a lengyeleknél Krakkóban, 1917-ben alakul az ugynevezett "formisti" csoport, amely mind stilusában, mind küldetésében a mi Nyolcakunknak felel meg – pótolja és helyettesiti, egyben összegezi a jóval korábbi nyugat-európai törekvéseket, de igazán eredetit csak majd később, a huszas években tud létehozni. Első avantgarde folyóiratukat, a Maskit is csak 1918-ban jelentetik meg Krakkóban, tehát a Tett után három évvel, és a cseh Umelicky Mesicnik (1911), után hét évvel. A romániai Contimporanul viszont 1920 után születik meg. Természetesen az avantgarde folyóiratok dátumainak összevetése önmagában még nem mérvadó, hiszen a kiadványok különböznek egymástól és nem lehet őket feltétlenül közös nevezőre hozni. Mégis – véleményünk szerint – döntő jelentőségük van a helyi avangarde müvészet (képzőmüvészet és irodalom) kibontakozásában és mindenképpen jelzik, hogy egyáltalán létezik-e a mozgalom vagy sem. Megfelelő forradalmi szellemü folyóirat vagy legalábbis időszaki kiadvány nélkül – tudomásunk szerint – egyetlen valóban jelentős, ujat akaró müvészeti csoport sem müködött Európában. A folyóirat ugyanis egyszerre megnyilatkozási fórum, és önálló szervező erő. Feltehetően a megfelelő fórum létezése nélkül meg sem születnének ezek az irások vagy kompoziciók.

A Monarchiához tartozó közép-kelet-európai országok művészeti mozgalmai – 1907-től egészen a huszas évek közepéig – egyetlen láncolatot alkotnak, amelybe hol innen, hol onnan kapcsolódik be egy láncszem, egy uj törekvés, uj szin, uj, egyéni stilus. A magyar aktivizmus ebbe az együttesbe a maga kisebb és nagyobb tehetségeivel, megszületésének kelet-európai s ugyanakkor sajátosan magyar jellegzetességeivel illeszkedik bele. Hogy mennyire közép-kelet-európai meghatározottságu s mennyiben hazai – vagy mennyiben inkább nyugat-európai orientációju – ezt inkább csak jelezni lehet. A környező országok áramlatait ugyanis még ma is sokkal kevésbé ismerjük, mint a francia, olasz stb. művészetet, s ezért az összehasonlitás céljára is sokkal kevesebb mü áll rendelkezésünkre. Ennek ellenére ugy érezzük, ez az összehasonlitás esetleg felvethet néhány uj szempontot, amelynek eredményeit sokkal részletesebb kutatásoknak kell majd alátámasztaniuk vagy elvetniük.

A magyar aktivizmus és közép-kelet-európai rokon mozgalmai 1910 körül egyaránt az ábrázoló, kifejezetten figurativ stilusból indultak ki, ebből fokozatosan vagy hirtelen váltottak át az absztraktra, különböző területeken, különböző időpontokban. A figurativ felfogáson belül különböző tendenciák, áramlatok érvényesültek. Ezek az áramlatok nagyrészt aszerint alakultak ki, hogy milyen irányzatok voltak addig érvényben, s hogy mi ellen lépett fel a fiatalabb, forradalmi generáció. S persze attól is függött, hogy nyugatról milyen irányzat mikor, melyik pillanatban s milyen felkészültséggel érte őket – aszerint hullott vagy nem hullott termékeny talajra.

A közép-kelet-európai területek két pólusa: Ausztria és Oroszország tökéletesen eltérően reagált ebben az időszakban a nyugati művészeti mozgalmakra. Bécsben rendkivül hatékony volt a szecesszió, olyannyira, hogy nem is került sor számottevő, ezzel szembeforduló valóban avantgarde mozgalomra. Oroszországban viszont éppen forditva: a szecesszióból láthatólag ugrásszerüen és rendkivüli erővel vált ki egy igen tehetséges festőcsoport – a Károbub –, hogy a cézanneizmust erőteljes, vad szinekkel, zömök, sematizált formákkal egyesitse. A tizes években éri a legjobb művészeket a futurizmus forgata: kialakitják a maguk változatát, a kubofuturizmust.

Ugyanebben az időszakban Magyarországon még a Nyolcak is tul modernnek hatnak, amikor a szecesszió formajegyeit a cézanneizmussal és fauves szinekkel ötvözik. Prágában viszont nemcsak előbb alakul meg a Nyolcak csoport, hanem a cézanneizmuson mindjárt átugorva, az északi expresszionizmus és a kubizmus szemléletmódját érvényesitik. Elsődlegesen – és legérezhetőbben – még 1910 előtt Munch ihleti meg közülük leginkább Emil Filla-t (1). S ezen tul az expresszionizmus, a szenvedélyes, embermegváltó, érzelemmel telitett expresszionizmus hat. Prochazka gyakorta variált Prometheus figurájában érvényesül leginkább a barokkos vonalvezetés, a tekergő, kigyózó mozdulatok manierisztikus nyugtalansága. A prágai barokk, a gazdagon faragott, dusan aranyozott szobrok hullámzó ruharedői, bonyolult mozdulatai öltenek uj formát az avantgarde cseh festészetben.

A magyar aktivizmus – összehasonlitva a cseh avantgarde-dal – egy negativumban mindenesetre már eltér: az expresszionizmus csak más irányzatokkal keverten és csak később, 1916-18 körül kezd feltünni. (Kivételes előzménynek tekinthető Berény Róbert Golgotá-ja és Bartók-portréja 1912-ből.) Ez mindenesetre nyilvánvalóvá válik a pécsi kiállitáson is, ahol Tihanyi Lajos néhány képével is elárul-

ja kiugró tehetségét. Portrémüvészetében Kokoschka érzékeny, vibráló expresszionizmusa a tárgyszerü, erőteljesebben komponáló kubizmussal forr össze. A két, tulajdonképpen egymással ellentétes áramlat nála nem választható szét. Ugyanigy nem különithető el Mattis-Teutsch akvarelljeiben az expresszionizmus és a lirai absztrakció sem. A német irány legtisztábban csak jóval később, 1918-ban Bortnyik Sándor – itt bemutatott – fekete-fehér metszetein érvényesül. Feltehetően a cseh csoport egyedül áll ebben a barokkos-expresszionista szemléletben: nemcsak a magyar – a román, a lengyel, a szerb területeken sincs ennek hagyománya, gyökere.

A pécsi tárlaton Kmetty Jánosnak, Dénes Valériának és Galimberti Sándornak szerepeltek kubista alkotásai. (Csak zárójelben emlithetjük itt meg Csáky Józsefet, aki ugyan kibusta volt, de nem aktivista, s nem a hazai, hanem a francia mozgalomhoz kapcsolódott.)

A legszebbek, leglendületesebbek Kmetty János müvei – főként a kubizmus formáiba foglalt valószerütlenül tiszta és elvonatkoztatott önarckép. A kubizmus legkorábbi stádimából meritett, amikor még a motivumok zártan egységesek, bonthatatlanok maradtak. A kubizmus még Ruttkay György és Schadl János munkáiban is felcsendül, de még alig bontakozik ki a figurativ ábrázolás kereteiből, nem több, mint a tárgyak darabosabb, összegezőbb ábrázolása: a kubista koncepció csak részletekben, s nem az egészben érvényesül. S noha az aktivista csoporton kivül a francia irányzat más magyar mestereknél (Csont Ferenc, Perlrott Csaba Vilmos stb.) is megfogan – mégis, vitatható, hogy volt-e náluk egyáltalán kubizmus, mint önálló irányzat. A többi közép-kelet-európai országhoz hasonlóan itt a Nyolcak cézanneos figurativ ábrázolásmódja nőtt át, gazdagodott Picasso korabeli festészetének vivmányaival, de nem vált önálló, stilusteremtő erővé. S mivel ez igy van Zágrábban, Krakkóban, sőt még Varsóban is, valószinü, hogy ugyanarról a jelenségről van szó. Ezekben a központokban a "modernizmust" a Nyolcak stilusának megfelelő festészet képviselte, ez összegezett minden hatást, s ez szivta magába a különböző nyugati áramlatokat, hogy egy többé-kevésbé közös formanyelvet alakitson ki. S amikor ez megtörtént, a végre megtalált közös nyelv tul erősnek és tartósnak bizonyult ahhoz, hogy még merészebb, még elevenebb törekvések felváltsák. Ez majd csak a világháboru után következik be, amikor már a korábbi szerves müvészeti fejlődés vonala mindenképpen megszakad. Addig viszont a kicsit geometrikussá sematizált aktok, aktos csoportképek, darabos tárgyak uralkodnak. Vonatkozik ez a szerb Dobrovics Péter akt-rajzaira ugyanugy, mint a lengyel formisták: Witkowsky, Pronaszko és mások képeire, a romániai Iserre, az erdélyi Zifferre, Paszk Jenőre és a brassói Mattis-Teutschra. Egyedül a csehek jelentenek kivételt: ők cézanneos, leegyszerüsitett tájképeiket és csendéleteiket még 1910 körül megalkotják, sőt Bohumil Kubistának remekmüvei születnek, massziv formák, lendületesen kifeszitett dombvonulatok, geometrikus hid, expanziv erejü csendélet, fókuszában egy koponyával – töredezett testü Szent Sebestyén. Mindezek a müvek – ha különböző mértékben is – Picasso közvetlen hatásáról tanuskodnak, sőt valami sajátos dinamizmusról, amelyet még a hétköznapi motivumok tárgyszerüsége sem tud megkötni. 1912-1913 után viszont már analitikus, majd pedig a szintetikus kubizmus tör be a vásznakra – Picasso és Braque képeiről ismert struktura, és mégis egyéni, kicsit tompa szinvilággal, finom texturáju, árnyalt felületekkel. Emil Fillanál a tárgyak elvesztik kiterjedésüket, szétszóródnak, felszivódnak a gazdag mintáju felszinen. Ez a festészet soha nem jött volna létre

a francia minta nélkül, de az eredmény mégsem epigonisztikus, hanem önálló érvényü – hozzáad valamit a Picasso és Braque féle modellhez.

Mind Szerbiában, mind Csehországban, mind nálunk müködnek – izmusoktól látszólag teljesen függetlenül – ugynevezett naiv festők. Szin- és forma-világuk mintha egészen más megukszabta törvényeknek engedelmeskednék. Festés-módban nem hasonlitanak egymásra, de mégis van bennük valami közös – főként a müvek atmoszférájában. Az álomszerü, elmosódó hangulat, a korszakhoz nem illő gyermeki ártatlanság, esetleg vallásos áhitat. Szerbiában ez a törekvés olyan erős és annyira tele van népi izekkel, népi hangulatokkal – hogy önálló irányt alkot, nem kapcsolódik az avantgarde-hoz. A cseheknél és nálunk viszont igen. Tulajdonképpen meglepő, hogy az olyan szigoru és racionális Kassák miért szerette annyira pl. a korán elhunyt naiv festőt, Bohacsek Edét. Az aktivizmus kiállitáson szereplő tájképe egyik fő müve – a bolyhos, lágyan futó dombvonulatok szelid, kicsit mesebeli vidéket idéznek – ugyanilyen szelidek figurális rajzai is. S ha nála megkérdezhetjük: mi köze is volt valójában az aktivista szemlélethez, akkor ez talán még indokoltabb Gulácsy Lajos esetében, akinek müve ugyancsak szerepelt a Ma kiállitásán, s akinek rajzai – különösen már ebben az időben – még csak konstruktiv szemléletről sem tanuskodnak. Elmosódott fátyolképeiben inkább öntudatlanul is a szürrealizmus csirázik. S ha lehet, Gulácsynál még közelebb áll – ugyancsak öntudatlanul – a cseh Zrzavy a szürrealizmushoz. Magukba zárt figurái, csepp alaku fejükkel, kendőzött arcukkal, az álom és az őrület közt imbolygó karakterükkel mintha Gulácsy Naconxipan szereplőinek közvetlen rokonai lennének. A cseh avantgarde-ban ez önálló, a fő vonaltól eltérő tendencia, amely ugyanugy gazdagitja, tágitja a mozgalom karakterisztikumát, mint nálunk. Érdekes módon a lengyeleknél ezt az irányt – tudomásunk szerint – csak egy kitünő szobrász, Eli Nadelman képviselte, aki azonban hamar elhagyta hazáját és az Egyesült Államok müvésze lett. Törékeny, régieskedő, kicsit stilizált szobrai még évtizedek multán is a századforduló hangulatát idézték. A lengyel avantgardeba szervesen nem tartozott bele.

A magyar aktivizmusban sem az expresszionizmus, sem a kubizmus, sem a naiv szemlélet nem vált egyeduralkodóvá 1919 előtt – az absztrakció pedig legfeljebb csak mint rejtett tendencia bujt meg egy-két müben, hogy 1919 után szabaduljon fel és bontakozzék ki szinte egyik napról a másikra. A magyar csoportnak ettől függetlenül megvan a maga egyéni – és minden más közép-kelet-európai csoporttól eltérő – kifejezésmódja, amely legtisztábban éppen a világháboru utolsó éveiben érlelődik meg.

Az aktivista kiállitás nem változtatta – nem változtathatta-meg a már évek óta kialakult értékrendet, mely szerint legnagyobb mesterei Nemes Lampérth, Tihanyi, Uitz és Bortnyik. (Moholy-Nagy, akinek a pesti Ma-hoz semmi köze sem volt, sajnos itthon csak korai akvarellekkel, rajzokkal és egy festménynyel van képviselve, amelyekről itt, a kiállitáson jól olvasható le a Ma festőinek hatása.) A négy müvész stilusa természetesen erősen eltér egymástól. Tematikájuk viszont rokon.

Mind a négy festő képein szinte monumentálissá nő fel az emberi alak – a nagy vonalakkal, nagy foltokkal megelevenitett figurák kimondatlan, meghatározatlan belső feszültséget sugároznak. Bennük magukban rejlik ez a lefojtott dinamizmus, mely szinte csak folytatódik, kisugárzik az őket körülvevő szük

térbe. Ugy őrzik, hordozzák magukban ezt az energiatömeget, mint ahogyan az egész korabeli magyar baloldali értelmiség hordozta, érlelte magában a forradalmi vágyat, az élet átalakitásának igényét. A figurák azért tünnek olyan erősnek és határozottnak, mert nemcsak ők maguk, de az a kör, amely alkotókat és modelleket egyaránt körülvette, az is hitt saját erejében, az uj magyar életforma megteremtésének valóságában. Ez a biztonság, ez a lendület ebben a formában egyik közép-kelet-európai mozgalomnál sincs meg. Egyedül az orosz müvészetben, ott viszont még sokkal erőteljesebben – és már az absztrakt vagy félig absztrakt formával ölelkezve. A magyar aktivisták azonban – ahogy az a Ma cikkeiből is kederül – még 1917-ben is csak nagyon keveset és valószinüleg semmi konkrétumot sem tudtak a megfelelő oroszországi müvészetről. Ezt a sajátos kifejezési formát tehát minden más befolyástól függetlenül alakitották ki – legfeljebb talán egymásra voltak valamelyest hatással. Az erős szinfoltok, a fekete-fehérek, darabos kontrasztja, a leegyszerüsitett, néha szoborszerüen zömök formák, a stilizált, de mégis érzékeny, egyéni karakterek (főként Tihanyinál) felelősségteljesen hordozzák saját sorsukat, jövőjüket, s azon tulmenően mások jövőjének a sulyát is. Mindegyikük komor méltósággal tekint maga elé – a korabeli nyugati avantgarde sokszor játékos, groteszk hangvételétől eltérnek.

Ha csak ezt a kifejezésmódot neveznénk aktivista stilusnak – leszükitenénk a magyar csoport tevékenységét, hiszen nemcsak Gulácsyt vagy Bohacseket, de Mattis-Teutschot, Ruttkayt vagy Schadlt is kizárnánk. Tihanyi, Nemes Lampérth, Uitz és Bortnyik felfogása sem mindig, minden egyes münél árasztja ezt a hangulatot – inkább csak közösen ez jellemzi, ez fogja őket össze. S ezen tulmenően: az ő aktivista kifejezésmódjuk tér el leginkább, leghatározottabban a többiekétől, ők azok, akik valami sajátosat adtak hozzá a közép-kelet-európai együtteshez.

A következő stiluskorszak – az absztrakttá válás – nálunk egybeesik a történeti fordulattal, 1919 bukásával. A figurális ábrázolásban rejlő monumentalitás addig él, addig van reális értelme, amig a forradalomnak a lehetősége fennáll. Minthogy ennek a kifejezésmódnak dinamikus, baloldali és tettrekész értelmiség adta a hátterét, táperejét – az értelmiség lendületének megtörésével megtört ez a vonal is. Mindehhez járult az emigráció. S talán igy magyarázható, hogy a magyar absztrakció Bécsben látszólag olyan hirtelen, előzmények nélkül bontakozik ki. Noha a Monarchia minden országa számára összeomlás volt a háboru vége, a csőd beismerése –, s noha mindenütt mélyreható földrajzi, etnikai stb. változásokat okozott, talán sehol másutt nem volt ilyen nagy, éles a szakadék, mint nálunk. A hazai radikális baloldali értelmiség nagyon sok energiát áldozott a társadalom átalakitására, tulságosan hitt benne – s amikor 1919 őszén a Tanácsköztársaság elbukott, az a müvészek egyéniségében, kifejezésmódjában is mély törést okozott.

Az 1919–20-ban kibomló avantgarde magyar irányzatok már nem olyan személyesek mint voltak korábban a világháboru éveiben. A bécsi-berlini magyarok jobban belekapcsolódnak a nemzetközi életbe, sőt, maga az egész korabeli müvészet internacionálisabbá válik, mihelyt megszünik a világháborus kényszerü elzártság. Mindez együttesen járul hozzá, hogy a közép-kelet-európai területeken erőteljesebben bontakozzanak ki az avantgarde áramlatok, s az ábrázolóval szemben inkább a nem-ábrázoló tendenciák kerüljenek előtérbe. Három irányzat fejlődik ki, körülbelül egyidőben, de nem mindenütt egyforma sullyal: a geometrikus

absztrakció, a dada és a lirai absztrakció. A közép-kelet-európai országok ekkor már nem szegődnek nyomába egyetlen nyugati áramlatnak vagy művésznek sem. A közösen kialakitott internacionális alkotómühelyekben – Bécsben, Berlinben, Weimarban, Prágában, Moszkvában – ugyanugy részt vesznek a munkában, mint a németek, franciák, olaszok, vagy oroszok. Ebből következik, hogy nemcsak a korábbi nemzeti sajátosságok tünnek el, hanem a közép-kelet-európai sajátosságok is, hiszen stilusuk összekeveredik, szétválaszthatatlanná válik. Erre az időszakra esik, hogy a korábban nem tulságosan jelentős lengyel festészet és szobrászat egyszerre nekilendül, és egészen uj helyet kezd betölteni a nemzetközi szinpadon. Mig a lengyel formisták inkább csak halványan és több éves lemaradással nyujtották ugyanazt, mint a magyar Nyolcak – addig 1922 táján egyszerre önálló mozgalmakkal jelentkeztek. (Ekkor jelenik meg a Zwrotnica első száma Krakkóban, 1923-ban van az első tisztán konstruktivista kiállitás Vilnóban, s végül a mozgalom kikristályosodik az 1924-től Varsóban publikált Blok folyóirat körül (2).

A lengyel mozgalom szorosabb kapcsolatot tart fenn az orosz müvészettel: legkiválóbb szobrászuk, Kobro, és kitünő festőjük, Strzeminsky hosszabb ideig részt vettek a moszkvai müvészeti életben, és kiállitottak az orosz müvészekkel együtt. Müveikben a maguk módján ujrateremtették Tatlin kontra-reliefjeit és Malevics szuprematista kompozicióit. A huszas években viszont saját hazájukban bontakoztatják ki a geometrikus absztrakció plasztikai és képi változatait.

Prágába 1920-ban Hausmann, Baader és Huelsenbeck, 1921-ben Schwitters, Höch és Hausmann látogatnak el s tartanak dada előadóestet (3), láthatólag azzal a szándékkal, hogy saját mozgalmukba bekapcsolják a cseh dadaistákat is.

1924 novemberében Bukarestben, a Contimporanul folyóirat köre megrendezi az első nemzetközi tárlatot, amelyen Arp, Schwitters, Kassák, M. N. Maxy, Marcel Janco és Mattis-Teutsch egyaránt részt vesznek (4).

Zágrábban 1921-ben megszületik a Zenit folyóirat, Ljubomir Micic szerkesztésében – a zenitizmus manifesztumát Yvan Goll irja (5). Jugoszláviában elsődlegesen a dadaizmus virágzik – ugyancsak uj szint hoz a cseh müvészetbe három dadaista mester: Teige, Styrsky és Toyen.

Mig a többi közép-kelet-európai ország területileg gyarapodva, önálló államiságát kivivva, saját határain belül bontakoztatta ki saját müvészetét, addig a magyarok egy sokkal kedvezőtlenebb politikai szituációban, az emigrációban fejlődtek tovább. A lengyeleknél, románoknál, szerbeknél, cseheknél a nemzetközi müvészet uj, hazai centrumai születnek, Magyarországon viszont ennek még a lehetősége is kizárt és a magyarok olvadnak bele más nemzetek alkotóközösségébe. Mivel azonban ekkorra már a hazai és internacionális közti éles választóvonal nagyrészt megszünt, ez nem okoz lényegbeli eltérést.

A geometrikus absztrakció a bécsi Ma hasábjain kap először helyet. Bortnyik Sándor korábbi müveiben: A Vörös gyár, Vörös mozdony képeken s főként a linómetszetekben már itthon alakult, formálódott a nonfiguratív stilus. Kassák Lajos és Moholy-Nagy László Bécsben váltak absztrakt festőkké. A képarchitektura a tökéletesen nemzetközi geometrikus absztrakció egyik formája – semmi külön, egyedi sajátossága nincs. Lengyelországban Kajruksztis, Szczuka, Berlewi, Strzeminski hasonló törekvéseket képviselnek – noha náluk igazán csak néhány évvel később, 1926 körül virágzik ki az absztrakció. A Blok folyóirat tipográfiai

merészsége, a képek és a szövegrész tördelésének vizuális ereje, a fotomontázsok abszurd motivumegyüttesének megszerkesztettsége, mind a dadaista fantázia és a konstruktiv kompozíciós módszer szerencsés harmóniáját mutatja. Természetesen a magyarok mindezt korábban, 1922 előtt csinálták, amikor még az orosz szuprematista és konstruktivista művészet nem szivódott fel az európai vérkeringésbe. Jugoszláviában Ivan Radovic és Mihailo S. Petrov (6) müveiben a betük, szótöredékek és bizonyos tárgyi motivumrészletek egyesülnek dinamikus kompozicióvá, amelyben az átlós szerkezet uralkodik. A cseh művészetben nem annyira a festészet, mint inkább – egyetlen alkotó révén – a szobrászat ugrik az élre. Nehéz lenne megmondani, hogy Otto Gutfreund 1918 előtt vagy után jobb szobrász, s mikor hoz létre jelentősebbet. Picasso tárgy-plasztikái nyilván megmozgatják fantáziáját, de a továbbiakra már a saját tehetsége révén jut el. A cseh expresszivitást, barokkos mozgalmasságot merész architekturális szerkezettel párositja. Nem sorolható egyik irányzatba sem – szinte minden müvével uj tendenciát, uj formavilágot teremt. Mint ahogyan Kassák szókollázsaiban vagy képverseiben, Bortnyik képarchitektura albumában, Moholy-Nagy korai remekmüveiben (A nagy érzésgép, a Nagy vonatkép stb.) a dada és az absztrakció keveredik, ugyanugy a cseh Teigenél, Styrskynél és Toyennél is (7). A fotomontázs, a képek közé tördelt szövegrészek, a szórészletekből megszerkesztett konstruktiv kompozició – megmozgatja a felületeket s nehéz megmondani, hol végződik a dada, s hol kezdődik a tiszta geometria. Mivel mind a magyarokat, mind a cseheket a két irányzat egyszerre, egyidőben, 1919 után keriti hatalmába, ekkor kerülnek mindkettő büvkörébe. S ha van ezekben az alkotásokban valami elsődlegesen közép-kelet-európai jelleg, akkor kizárólag ez az.

Annál jellegzetesebben kelet-európai az absztrakció másik, zenei, lirai ága, amelynek születése nem köthető pontos, egyértelmü dátumokhoz, de keletkezése mindenképpen még világháboru előtti évekre nyulik vissza. Kandinszkij absztrakt akvarelljei (1910-ből, 1911-ből) uj korszakot nyitnak a festészet történetében – akárcsak Picasso képei három évvel korábban. Kandinszkij a német müvészeten, az expresszionizmuson nevelkedett s ez kétségkivül megalapozta későbbi fejlődését. De ha a vibráló, feszültséggel telitett atmoszférát ott is szivta magába, szineinek sokszor meghökkentő erejét, merész tarkaságát feltehetően az orosz népmüvészettől örökölte. Ugyanugy, mint Sonja Delaunay, akinek népi ihletésü atmoszferikus stilusa ugyancsak az egyik legkorábbi lirai absztrakciónak – az orfizmusnak – az elinditója. Müveikkel egyidőben születnek meg Frank Kupka elvont, önmagukba forduló, látomás erejü képei. (Mind Kandinszkijra, mind Kupkára erősen hatott a korabeli spiritizmus.) Kupka Bécsben tanult, ő ott szivta magába a német müvészet hatását – Mattis-Teutsch viszont brassói volt, s hamarosan a berlini Sturm vonzásába került. Már 1914 előtti tájképei szinte észrevétlenül csusznak át az ábrázolóból a nem-ábrázoló müvészet irányába. Nála nincs éles törés, váltás, amikor 1919-1924 között már tökéletesen absztrakt "Lelkivirágok" sorozatát alkotja meg, amely sokszor meglepően analóg Kupka müveivel. A koncentrikus körök, ahogyan szivárványszerüen metszik egymást, s kivülről befelé haladva egyre erőteljesebbé, dinamikusabbá válnak, s később a vertikális, nyugodtabb, higgadtabb kompoziciók is mind emlékeztetnek egymásra. A meleg szinek szokatlan bőséggel kavarognak, ömlenek – Mattis-Teutsch talán kevésbé fegyelmezett, kevésbé szigoru müvész mint Kupka, akinél később a fran-

cia befolyás korlátok közé szoritja az érzelmi áradást. Mégis – a kettő rokonsága, s közös rokonságuk a lirai absztrakció többi közép-kelet-európai képviselőjével, szembetünő, különösen, ha a megfelelő nyugatiakkal (Giacomo Balla, stb.) vetjük össze őket.

Az aktivizmus – a magyar aktivizmus – a környező népek mozgalmaival egy időben és hasonló történelmi-társadalmi feltételek közt született. Igazi jelentőségét ilyen összehasonlitások alapján csak akkor tudjuk felmérni, ha még sokkal szélesebb körben, és sokkal mélyrehatóbban tájékozódunk ezekről a törekvésekről. Éppen ezért jelenlegi elemzésünket csupán kezdeti, ötletet adó kisérletnek szánjuk.

JEGYZETEK

(1) Filla, E.: Dosztojevszkij olvasása közben. 1907. Lamac, M.: Moderne tschechische Malerei 1907–1917. Prága, 1967. 21. p.

(2) Turowsky A.: A Chronicle of the Polish Avantgarde. Constructivism im Poland 1923–1936. kiállitás katalógusa, Museum Folkwang, Essen, 1973. 20–21.

(3) Wescher, H.: Die Collage. Köln, 1968. 182.

(4) Banner Z.: Mattis-Teutsch János. Bukarest, 1962. 63.

(5) Protic, M. B.: Treca Decenija – Konstruktivno Slikarstvo kiállitás katalógusa. Belgrád, Modern Muzeum 1967. 14.

(6) i. m. 33. és 34. kép.

(7) Karel Teige, Brno, 1967. kiállitás kat. Styrsky a Toyen, Moravska Galeri, Brno, 1966. kiállitás kat.

INTÉZETI VITA

SZABOLCSI HEDVIG: MAGYARORSZÁGI BÚTORMŰVÉSZET A 18—19. SZÁZAD FORDULÓJÁN CÍMŰ KÖNYVÉRŐL

Az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja 1973. április 12-én vitát rendezett Szabolcsi Hedvig: Magyarországi butormüvészet a 18-19. század fordulóján, (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972.) cimü könyvéről.
BOBROVSZKY IDA vitaindítójában a következőket mondta:

Szabolcsi Hedvig munkája iparmüvészettörténeti kutatásunk fontos eredménye. Szerzője a hazai butoranyag egy csoportjának példamutatóan alapos vizsgálatával és értékelésével, az európai összefüggésekbe való behelyezésével, létrejötte társadalmi és szellemi hátterének feltárásával, vagyis a kijelölt feladat komplex vizsgálatával bizonyitotta, hogy iparmüvészeti témához is lehet és érdemes a teljesség igényével közeliteni. Ezzel olyan méltatlanul elfeledett szakmai hagyományt ujitott fel, mint amilyet a textilmüvesség kutatása terén Palotay Gertrud neve fémjelez.

Fontos esemény a kötet megjelenése, mert egy érdemes munka révén sikerült tuljutnunk az iparmüvészeti tárgyu publikációkat évtizedek óta jellemző képeskönyvek és ismeretterjesztő kismonográfiák kinai falán, s joggal remélhetjük, hogy példája nyomán az iparmüvészet kutatói bátrabban vállalkoznak majd nagyobb perspektiváju feladatok megoldására.

Mindnyájunk előtt ismeretesek iparmüvészeti szakirodalmunk hiányosságai. Fölösleges lenne tudott dolgokat ismételgetni. Annyit azonban emlékeztetőül meg kell jegyezni, hogy a butormüvesség irodalma hagyományait, multját illetően még ezen belül is rosszul áll. Igy azonnal érthetővé válik a nagyobb lélegzetü, átfogó jellegü témáktól való tartózkodás, ami általában nemcsak az elvégzendő munka riasztó nagyságából, kásahegy jellegéből, hanem a célravezető kutatói szemlélet és a kutatási módszerek hiányából, illetve nem ismeretéből is fakad. Ezért tartanak ki e terület müvelői a már sokszorosan bevált – részletproblémákat vagy azok töredékeit tárgyaló — kis tanulmányok mellett, amelyek természetesen szintén hasznosak. Tisztán kell látnunk azonban, hogy ezek a kis tanulmányok sohasem tudják majd betölteni iparmüvészettörténetünkben azokat a hézagokat, amelyek megszüntetésére csak a Szabolcsi Hedvig munkájához hasonló volumenü és problémalátásu munkák alkalmasak.

A nehézségeket csak növeli, hogy vannak olyan feladatok is, amelyek ugyan más tudományágak profiljába illenek, megoldásuk azonban a kutatás szükebb tárgyának vizsgálata érdekében nélkülözhetetlen. Elhagyásuk a publikációkból vétek, beledolgozásuk viszont gond. (Szabolcsi Hedvig munkájában például a magyarországi rajzoktatásra vonatkozó kutatások sorolhatók ide.) A megvitatásra kerülő munka eredményei azonban meggyőzően bizonyitják, hogy érdemes ezeket a nehézségeket, a rengeteg többletmunkát vállalni, érdemes a járt utat a járatlanért elhagyni.

Szerző a 18-19. század fordulójának nagyszámu, széles körben fellelhető butoranyagát vizsgálta meg, a butorstilus gyors és gyökeres megváltozásának okait, az okok eredőit és körülményeit kereste.

A vizsgálat tárgyát képező butoranyag jellemzői, hogy az egész ország területén egyöntetü képet mutatnak, mestereik, készitési helyeik nem ismeretesek, tulnyomó többségük a 18, század végén készült, velük kapcsolatos irott forrásanyag nincsen. A butorok jellege polgári, azaz racionális, józanul egyszerü.

A megoldandó kérdés az volt, hogyan, milyen körülmények között jöhettek létre ezek a stilusváltozást dokumentáló butorok, milyen speciálisan hazai okai, eredői lehettek butormüvességünkben az 1780-as évektől bekövetkező változásnak.

A korszak problematikája összefonódott a klasszicizmus kérdéskörével. A szerző a koraklasszicizmus terminus bevezetésével jelöli az 1780-1810-es évek stilustörekvését, megkülönböztetve ezzel a tárgyalt 30 évnyi szakaszt egyrészt a klasszicizáló későbarokktól, amely az iparmüvészetben tulajdonképpen a rokokó szakasznak felel meg, és a klasszicizmustól, amelynek közvetlen előzményét a kora klasszicizmusban látja.

E megállapitásának kifejtéséhez, bizonyitása alátámasztásához a 18. századi európai butormüvességnek a klasszicizmus különböző irányainak aspektusából történő rendkivüli alapossággal megirt összefoglalását nyujtja - a magyar szakirodalomban először - olvasóinak.

A kora klasszicista butormüvesség kialakulása természetesen nem önmagában való jelenség. A gondos elemző munka feltárja azokat a társadalmi, gazdasági és szellemi okokat, amelyek a stilusváltáshoz vezettek, s egy polgári jellegü fejlődés irányába mutattak.

A korszak általános jellegzetességének az átmenetiséget, a feudális és a polgári vonások ellentmondásos egybefonódását látja a szerző. Az ellentmondásosság jól tükröződik abban a tényben, hogy az előremutató változásokban nem a polgárság, hanem a polgárosuló nemesi rétegek, elsősorban a középnemesség szerepe a döntő, akik mint polgári megbizó lépnek előtérbe, s felfogásukkal, életszemléletükkel, müveltségükkel erős befolyást gyakorolnak a formai változások irányára, amelyek egyuttal hiven tükrözik a társadalomban végbement változásokat. Tehát a butormüvesség stilusváltása szerves része azoknak a változásoknak, amelyek a hazai felvilágosodás e szakaszában végbementek.

Mint szerző kifejti, ezekből a változásokból következett a magyar iskolareform is, aminek keretében a legkorszerübb európai nevelési elveket igyekeztek hazai talajba plántálni. Ezeknek az elveknek volt fontos része a hazai rajzoktatás, mint a korszerü müveltség és a gazdasági felemelkedés alapja. 18. század végi butormüvességünk alakulásában a rajzoktatás és a rajziskolák döntő szerepének felismerése maximális kiaknázása a kötet egyik legnagyobb eredményének könyvelhető el.

A tárgyi anyaggal foglalkozó fejezetek az anyagnak olyan mélyrehatóismeretéről tanuskodnak, amivel - az iparmüvészet más területeire is gondolva - nem sokan dicsekedhetnek. A technikai problémáktól az esztétikaiakig bezárólag szerzőnek semmi sem okoz gondot. Szemléletes és jól használható rendszerbe sorolja anyagát, külön elemezve a forma és az ornamentika szempontjából.

A formai elemzés felszinte hozta a kora klasszicista butormüvesség jellemzőit. Az egyes butorféleségek formai fejlődésének áttekintése képet ad a hagyományt leginkább őrző és az uj stilust legkövetkezetesebben képviselő butorfélékről. Ku-

tatja a hagyományőrzés, illetve a hagyománytól való eltérés okait, s meggyőzően szembesiti az emlékanyaggal, a mintákkal kapcsolatos kutatási eredményeit.

A butorféleségek tipusonkénti vizsgálatát az ornametika vizsgálata teszi teljessé, a motivumokat fajtánként csoportositva a 18. század végi hazai butorokon előforduló diszitéseknek valóságos példatárát adja.

Elemzéseit, valamint a mintalapok és butorok vonatkozásában egyaránt kitünő és bőséges képanyagot minden bizonnyal szilárd tájékozódási pontnak tekinthetik és kézikönyvként használhatják a klasszicista butormüvesség és berendezőmüvészet kutatói.

ZÁDOR ANNA hozzászólásában elmondta:

Szabolcsi Hedvig imponáló anyaggazdagsáu és terjedelmü monografiájáról már más alkalommal elmonhattam nézetemet. Ismételni annál kevésbé akarnék, mert azt a látszatot kelthetné - és ezt mindenkép kerülni kivánom - hogy tuldicsérem a müvet, ami nem méltó tudományos monográfiához. Ilyen veszély fennáll, az alábbi okok miatt:

Eddig alig fordult még elő, hogy valaki a "kismüvészeteket" ugyanazzal a történelmi léptékkel, módszertani igénnyel, széles perspektivával tárgyalta volna, mint ahogyan ez - szerencsés esetben - az ugynevezett" nagymüvészeteknél" szokásos. Még kevésbbé szokott jelenség, hogy ilyen gazdag tárgyismeret ellenére a feldolgozás ne atomizálódjék, hanem minden részlet a maga kis vagy nagyobb részletével segitse kialakitani azt a képet, aminek alkotására a szerző törekszik. Ugyanakkor a tárgyi anyagot gazdag levéltári és bibliográfia dokumentáció szilárditja: elvben ez természetes, de az hogy ez feltünik, bizonyitja, hogy nem is olyan természetes.

Másik fontos vonása e munkának - és ez sem általános jelenség - hogy anyagát az egyetemes müvészet összefüggésébe akarja állitani, azt a társadalmi mozgást követve, amely a 18. század utolsó évtizedeiben, a felvilágosodás és a francia forradalom hullámait követve, mindenhová eljut és a korábban monarchikus-feudális világból többé-kevésbé polgárit alakit ki. A hazai és az egyetemes müvészet ilyen kapcsolatának konkretizálása azért sem könnyü, mert a külföldi országok müvészeti anyaga is jórészt feldolgozatlan, vagy csak muzeumi vezető szintjén tárgyalt, másrészt közismert jelenség, hogy mire ezek a "hullámok" hozzánk elérkeznek, nemcsak késést, de nagyfoku szelidülést, lehalkulást mutatnak. A szerző ezt a jelenséget nemcsak kiemelten elemzi, hanem egyik főkérdése épp az: hogyan lehetséges, hogy annyi akadály ellenére, ilyen rejtetten és sokszor szórványosan, nem folyamatosan érkező hatások ellenére végbemegy nálunk az az izlésváltozás, az az átalakulás, amely végső fokon a polgárság kialakulását kiséri.

A kötetben a szerző kutatásainak középpontjába az 1780 és 1810 közti korszakot állitja, ezt a szakaszt kora klasszicizmusnak nevezve. Ez alatt azt érti, hogy már nem barokk, de még nem tisztán klasszicista, azaz régi és uj keveredését, épp a butormüvesség terén, különösen jól tudja kimutatni. Sorra véve mindazokat a tényezőket, amelyek az általános társadalmi-gazdasgái változással kapcsolatosak, mint elvi alapot és egyuttal hatékony eszközt a központilag irányitott egységes és kötelező rajzoktatást emeli ki, mint amely az uj izlést, az uj formákat, sőt az uj életformát is széles körben hatásosan terjeszti. Már itt feltünik, hogy mennyi kisebb

monográfia, önálló kidolgozásra váró kérdés rejtőzik a nagy kötetben, köztük nem egy olyan, amelynek kidolgozása illetve feldolgozása nem a szerző feladata lett volna. De ahogyan Révai Miklós sokoldalu egyéniségének monografikus feldolgozása mindeddig hiányzik, akként a Habsburg-birodalom rajzoktatásának, általában a Ratio Educationisnak, az uj müvelődési ideálok kialakulásának, uj iskolatipusoknak és oktatási módoknak a kidolgozása is késik. A szerző tehát kénytelen volt oly mértékig, amilyenre munkája szempontjából erre szüksége volt, ezt a nagy munkát okozó kitérőt is bejárni. A kép, amely mindezek után elénk tárul, nemcsak gazdag, szines és változatos, hanem meggyőző is. Ezért talán nem meglepő, ha a kötet megbeszélése során vita nem alakult ki. Van valami legyügöző, bénitó az ilyen teljesitményekben.

De még oly teljes és sikeres munka sem érheti be ilyen – átmeneti – bénultság fellépésével, mert ez nem viszi előre a kutatást. Épp egy sikeres példa kellene, hogy továbbgondolkodásra, továbbhaladásra késztessen.

Ezért szinte találomra felvetek néhány kérdést, amelynek megválaszolása nemcsak a butormüvesség terén, hanem más müvészeti területeken is serkentené a kutatást, sőt talán nemcsak a hazait.

1. Milyen uton-módon halad az itt tárgyalt stiláris átalakulás olyan területeken, ahol a központilag irányitott rajziskolák nem müködtek? Milyen minőségi és időbeli változatokat mutatnak e különböző területek?

2. Milyen hatásuk volt a hozzánk hasonló, sőt azonos rendszerü rajziskoláknak olyan területeken, amelyek az akkori Habsburg-birodalomhoz tartoztak és ahol – pl. Cseh-Morvaországban – jelentős butormüvesség fejlődött ki? A többi osztrák tartományról- nagy tárgyi anyag fennmaradása ellenére – sem rendelkezünk semmiféle alapos feldolgozással.

3. Volt-e hatásuk a rajziskoláknak olyan területeken, amelyekre közvetlen nem voltak kötelezve ilyen oktatást bevezetni. Gondolok például Lombardiára, amely ekkor osztrák uralom alatt is volt, müvészeti téren is erős szálak füzték Bécshez. Rajziskolái nem voltak – legalábbis nem tudok róluk – de kifejlett akadémiai oktatása, amely nyilván sok rokon vonást mutatott a rajziskolákkal, egyben ihletforrást is jelenthetett. Sajnos az olasz anyag is általában feldolgozatlan.

4. A kötetben bemutatott rendkivül gazdag tárgyi emlékanyag kevés kivétellel muzeumi anyag – ami természetes is – mégis ez azt jelenti, hogy eredeti összefüggéséből többnyire kiszakitott, elszigetelt. Van-e mód nagyobb együttesek tanulmányozására, amelyek révén – talán – megmutatkozna, azonos vagy eltérő uton haladt-e ez az átalakulás főnemesi-főpapi megrendelő esetében? Lehet-e majd olyan területeket e célból feldolgozni vagy feldolgoztatni, amelyek akkor Magyarországhoz tartoztak és ezért elvben azonos rajziskoláztatásnak szinhelyei? Van-e mód ilyen interiuröket irott anyagból (memoár, leltár, regényrészlet, egészen a hagyatéki jegyzékekig) felkutatni, hogy tárgyi anyag hiányában valamiféle rekonstrukciót ilyen dokumentálással segitsünk elő?

5. A mü célja – amit sikeresen megvalósitott – a polgári átalakulás kezdeteinek kimutatása, annak az érdekes átváltásnak a bemutatása, amikor nálunk még a nemesi megbizó is általában az uj, racionális és fegyelmezett polgári izlést követi. Érdekes lenne megfigyelni, hogy milyen kép alakulna ki akkor, ha a jórészt elpusztult világi-nemesi interieurök helyett az egyháziakat vizsgálnánk ilyen szempontból. Végül is akár a kegyur, akár az egyház kezdeményezéséből cserélődik a

berendezés, az uj izlés elég gyorsan jelentkezik akár oltárkeretezéseken, akár szószékeken vagy kisebb berendezési tárgyakon. Ezek feldolgozása már csak erősen csappanó fennmaradásuk miatt is szükséges lenne. De a nagyobb interieurök, mint például a református könyvtárak vagy más reprezentativ berendezések - amelyekből itt-ott mégis maradt emlék - értékes felvilágositással szolgálhatnak és talán továbbvezető utat is mutatnának. Ide tartozik az ornamentika kérdése is, amiről nem kivánnék szólni, mert nem érzem magamat kompetensnek. De ennek a kérdésnek elágazásai nemcsak elvi kérdések részletesebb megismerését segithetik elő, hanem elvezetnek mind a rajziskolákhoz, mind a különféle - nemcsak az előirásosan használt - mintakönyvekhez is.

6. Érdekes kérdés, van-e kapcsolata a butormüvességnek más területekkel, olyan anyagokkal, amelyek a megelőző fejlődési korszakban szorosabban kapcsolódtak a butormüvességhez, mint például a bronz, a stukkó, vagy olyan uj anyagokkal, amelyek sorából a vasat mint a diszitőmüvészetben váratlanul gyorsan terjedő anyagot emelném ki? Itt is vonzó problémának kinálkozik az átfedések és párhuzamosságok mellett régi és uj kapcsolatának vizsgálata.

7. Vizsgálhatnánk, vált-e Pest mint a rajziskolák központja vagy valamely pesti mester vagy mühely egy tovább terjedő hatás kiindulópontjává? E tekintetben az egykori Bánságra vagy Szerémségre gondolok, olyan területekre, amelyek függetlenek ugyan, de kapcsolatuk velünk mégis vitathatatlan és ahol ugyanekkor - talán nem mindenben egyező módon - folyt a társadalmi átalakulás.

8. Átveszi-e ezt a folyamatos átalakulást a főleg Magyarországban viruló görögkeleti egyház, gazdag diszitést igénylő, de erősen megkötött berendezése? Mennyivel erősebb itt a régi tovább élése, miként válik a vallási kötöttség mint visszahuzó erő vagy vele társuló erő uj hatóerővé? Hiszen az ortodoxia általában kereskedő családokból áll össze, akiknél az uj iránti fogékonyság természetes szokott lenni.

E kérdéseket természetesen lehetne tovább folytatni. Megválaszolásuk nem egy ember, nem is egyetlen szakterület feladata. Célom csupán az volt, hogy rámutassak arra, milyen sokféle lehetőséget, problémafelvetést nyujt egy eredményekben bővelkedő monografikus feldolgozás. Nemcsak befejezést jelent, zárt és impozáns teljesitményt, hanem munkára serkentést, gondolatébresztést is a további kutatás számára.

GALAVICS GÉZA korreferátumában a következőket mondta:

A művészetek történetében a 18. század utolsó harmadában lejátszódó stilusváltásra az utóbbi évtizedek e korszakra vonatkozó kutatásai különös gondot forditanak. Ennek oka, hogy a stilusváltás a feudalizmus korának művészeti fejlődését zárja le, s nyitánya egy uj tipusu, eredményeivel máig élő polgári karakterü művészet létrejöttének. Ez a fokozott figyelem elsősorban a történeti folyamat egyes fázisainak, a változások mozgatóerőinek s társadalmi hátterének vizsgálatára irányult s a közzétett feldolgozások különböző müfajok területein mutatták meg az azonos irányu fejlődés sajátosságait. A legjelentősebb eredményeket azonban nem az összetettebbb kifejezési lehetőségekkel rendelkező müfajok vizsgálata, hanem egy általában alacsonyabbrendünek tartott, erősen a praktikumhoz kötődő müfajnak, a butormüvességnek feldolgozása hozta meg.

A festészet vagy a szobrászat müfajában ugyanis a kutatás legtöbbször csak azt állapithatja meg, hogy a 18. század második felében dolgozó jelentős alkotó egyéniségek munkásságában a századvégi müvek a korábbi alkotásokhoz képest hatásukból, kifejező erejükből jelentős mértékben veszitettek. Épitészetünk kutatásában pedig a korszak Magyarországán feltünő, kiemelkedően korszerü épitészeti törekvések sokoldalu bemutatása, az európai müvészeti fejlődéshez füződő kapcsolatok megrajzolása mellett a kor hazai épitészetének összképét szinte majdnem teljesen a hagyományos későbarokk izlés határozza meg. Tehát addig, amig a 18. század végének müvészetében a monumentális igényü müfajok történetének közös vonása, hogy az uj müvészetfelfogás jelentkezése csak szükebb területre korlátozódik s hatása is meglehetősen csekély, addig az itt megvitatott összefoglalásban egy olyan, a korábbi korszakok müvészeti képét csak kismértékben szinező müfaj, a butormüvesség – joggal – főszereplővé lép elő, s kiderül hogy minden müvészeti ágnál egységesebben, tisztábban vetiti elénk a stilusváltás folyamatát.

Szabolcsi Hedvig rendkivül széles látókörrel s eljárásának állomásait szigoru következetességgel végigjárva foglalta össze a korszak butormüvességének történetét. Példaszerü megközelitési módjának sokoldalusága, amelyben az európai stilusfejlődés nagy biztonságu felvázolása, a korszak müvészeti jelenségeinek, filozófiai-, eszmetörténeti – és pedagógia-történeti vonatkozásainak feldolgozása elegyedik a legaprólékosabb mikrofilológiai motivum-történeti kutatással s mindez együtt kitünő, szerves egységet alkot munkájában.

A könyv számos tanulsággal szolgál a hazai barokk müvészet kutatása számára is, amelyek közül az alábbiakat vélem a legfontosabbaknak.

A könyv eredményei szervesen illeszkednek azokhoz a kutatási eredményekhez, amelyek egy több évszázados periódus végét jelzik azzal, hogy bemutatják miként szorul fokozatosan háttérbe az egyházi funkcióju müvészet, s vele együtt az egyház miként veszíti el a müvészet meg-megujuló világában vitt vezető szerepét. A fordulat bekövetkezése bizonyos müfaji változások, ezen belül arányeltolódások nyomán követhető, amelyekre elsősorban a festészet történetének kutatása utalt. Szabolcsi Hedvig munkájának eredményei azonban arra is figyelmeztetnek, hogy a feudalizmus-kori müvészet záróperiódusában az addigi müfaji hierarchia felbomlásakor ne csak egy-egy müvészeti ágon belül figyeljünk a különböző müfajok szerepének változására, vezető müfajok lassu eltünésére s uj müfajok felbukkanására, hanem a müvészeti fejlődés egészén belül lejátszódó változásokra, a müvészeti struktura átalakulására is figyelmet forditsunk.

Hasonlóan lényeges szempont a 18. század végével foglalkozó kutatás számára a polgárság, illetve a polgárosodás folyamatában részvevő társadalmi rétegek szerepe a korszak változásaiban. E vitatott, s a történettudomány és irodalomtudomány részéről eltérően interpretált problémakör a müvészettörténet számára is fölöttébb aktuális. Tanulságos volt pár évvel ezelőtt néhány magyarországi város polgárságának a század végén keletkezett közösségi funkcióju, monumentális igényü, tematikus müalkotását megvizsgálni. E vizsgálat során szembetünő volt, hogy az egész társadalmi réteget reprezentálni kivánó müalkotásokat sokkal inkább a hagyományos képzümüvészeti nyelv alkalmazása, illetve az utkeresés tétovasága, mintsem egy jellegzetes, polgári álláspont kialakitása jellemezte. Ezek a müalkotások létezésükkel jelzik a hazai pogárosodás ellentmondásait, felemás karakterét. De ugyanezt bizonyitja – ismét a müvészetek története felől közelitve

a folyamathoz – az is, hogy az egykoru hazai müvészeti fejlődésből szinte teljesen hiányzik két, a század utolsó harmadában különösen jelentőssé vált müfaj, a polgári zsánerkép s a hazai tájábrázolás. Akkor, amikor ezek a müfajok nemcsak az angol, a francia vagy a német fejlődésben, de az osztrák és a cseh müvészet alakulásában, tehát két szomszédos, erősebben polgárosodott ország müvészetében is jelentős szerepet játszottak.

Egy másik kérdéscsoport a könyvnek ahhoz a fejezetéhez kapcsolódhat, amelyben a szerző a rajzoktatás problémakörét, illetve ezzel összefüggésben a stilusváltás lezajlását dolgozza fel. Ezekben a fejezetekben a szerző bravuros analizise nyomán a müvészettörténet számára kitapinthatóvá vált egy rendkivül nehezen megragadható folyamat lezajlása: hogyan, milyen csatornákon s áttételeken keresztül formálta át a felvilágosodás ideológiája egy nem ábrázoló müvészet, a butormüvesség karakterét, azaz hogyan öltött egy eszme dologi formát. A korszak nagyhatásu ideológiája azoknak a rajziskoláknak intézményes rendszerén keresztül tudta hatását a kor iparmüvészetére kifejteni, amelyeket a Habsburg-birodalomban az un. felvilágosult abszolutizmus központi kormányszervei hoztak létre. A könyv eredményei igy arra is figyelmeztetnek, hogy fokozottabban figyeljünk a bécsi udvarnak és kormányzati szerveinek Magyarországot érintő müvészeti vonatkozásu megnyilvánulásaira. Ilyen összefüggésekben ugyanis mélyebb értelmet nyernek s a könyvben vázolt folyamat másirányu megközelitését teszik lehetővé az olyan intézkedések, mint például a körmöcbányai Szentháromság-szoborral kapcsolatos egykoru állásfoglalás. A szobrot a város az 1760-as években állitotta saját költségén, s amikor – a már előrehaladott – munkák kifizetéséért a királyi kamarához folyamodtak, ott azt a választ kapták, hogy a szoborra szánt összegből inkább alapitsanak árvaházat, amivel többet használnak polgártársaiknak, s isten előtt is inkább tetsző dolgot müvelnek. Még többet mond el a hivatalos bécsi udvari körök és a hazai polgárság müvészetfelfogása közti különbségekről a budai magisztrátus által tervezett II. József lovas-szobor esete (1782). Ennél II. József császár maga fejtette ki egy – szinte egész kormányzati programját felvázoló – levelében, hogy ha a közjó megvalósitásában elérik majd azt az állapotot, amelyet az ország polgárai számára célul tüzött ki, akkor talán rászolgál majd arra, hogy szobrot állitsanak neki. De csupán azért, mert Pozsonyból Budára helyeztette a kormányhivatalokat s a budai polgárok drágábban adhatják ki szobáikat, ő még nem érdemel szobrot a város főterén.

A "hivatalos"-körök müvészetfelfogásáról az ilyen jellegü személyes állásfoglalások azonban igen ritkák, igy ezt inkább különböző intézmények gyakorlata közvetitette. Közülük egyik legfontosabb a magyar kamara épitészeti hivatala volt. Sok hazai épitkezés tervét itt készitették el s a szervezet vezető müvészegyéniségei feltétlenül hatással voltak a hazai müvészet stiláris változásaira. Ezért a hivatal müködésének, szerepének feldolgozását – Kapossy János munkájának folytatásaként – müvészettörténetirásunk sokáig nem halogathatja. Hasonlóképpen nem hagyható figyelmen kivül az a már kétévtizede közzétett adat sem, amely 1792-ből egy magyarországi képzőmüvészeti akadémia tervéről számol be. (Benda Kálmán: Hajnóczy József széljegyzetei egy nevelésügyi törvénytervezetre ItK LVII. (1953) 275. Az első hazai képzőmüvészeti akadémia tervét, mint ismeretes, Daniel Gran osztrák festő vetette fel Batthyány nádornak 1755-ben. E századvégi terv viszont az 1792-93-as országgyülési bizottságok anyagában tünik fel, ott, ahol e programok

készitői nem egy esetben a 19. század első felére vonatkozó érvényességgel fogalmazták meg elképzeléseiket. A hazai akadémia terve igy azt bizonyitja, hogy a korábbi "felülről" inditott kezdeményezések, a Ratio Educationis intézkedései s a rajziskolák rendszere kedvező fogadtatásra talált a haladó magyar nemesség körében s a század végén, nyelvi és gazdasági törekvésekhez kapcsolódva, hazai kezdeményezésre, továbbfejlesztésére is kisérletet tettek.

Ami a kötet rajziskolai fejezetét illeti, kevésbé osztom azok nézetét, akik ugy vélik, hogy ez a rész aránytalanul részletező a többi anyaghoz képest, s hogy feleslegesen aprólékos adatokkal terheli a századvégi butormüvészet stiláris változásának megrajzolását. A rajziskolák létrejöttének, elterjedésének, oktatási gyakorlatának, mintaképeinek ismerete nélkül a századforduló butormüvészetében lejátszódó változások aligha lehettek volna nyomon követhetők. A számos apró korábbi publikáció, kiegészitve az uj kutatásokkal feltétlenül bemutatást igényelt. Sőt a magam részéről - de ez már lehet, hogy a monumentális müfajjal foglalkozó elfogultsága müfaja iránt - szivesen olvastam volna néhány rövid, a terjedelmet lényegesen nem befolyásoló utalást arról, hogy a rajziskolák tanitói, iskolai oktató munkájuk mellett milyen szerepet játszottak a korszak müvészeti életében. Néhány esetben történik utalás rajziskolai tanitók másirányu tevékenységére, de nem egészen világos, hogy miért éppen azok az alkotók és azok a müvek szerepelnek. Az idézett alkotások mellett megemlithetnők a Mária Terézia halálára Budán Castrum doloris-tervet készitő budai rajztanár Walter Ignác fennmaradt kompozicióját, vagy a pozsonyi rajztanár Schauff nemzeti oszloprend tervezetét, vagy a kassai rajztanitó Schroett Erazmus igen korai hazai tájábrázolásait, amelyek különböző müfajaikkal is szemléltethetik a rajziskolák tanitóinak sokszinü tevékenységét.

Ugyancsak nem közvetlenül butormüvészeti vonatkozásu, de talán helyet kaphatott volna a kötetben az az adat, amely a "másik oldal", a növendékek oldaláról szól a rajziskolai oktatásról. Szentpéteri József, a neves ötvös öregkorában készitett önéletirásában nem tul hizelgően szól a Schroett Erazmus kassai rajziskolájában eltöltött éveiről. A butoranyag stiláris elemzése, a korszerü esztétikai elvek és formai elemek átvételének kimutatása természetesen egyértelmüen a rajziskolák hasznáról és jelentőségéről szól. Igy ha Szentpéterinek, a müvésznek megitélése más elbirálás alá eshet is, mint az ott tanuló iparos tanulóké, mégis emlékezésének felhasználása az összképet mindenképpen teljesebbé tette volna.

A rajziskolai tanitók másirányu tevékenységéhez, illetve az ornamentika problémájához kapcsolódik a kortársi festészet - felemás - szerepeltetése a kötetben. A szereplő példák - a soproni rajztanár ornamentális festése, a noszvaji kastély antik isteneket ábrázoló gunyképei s egy nagytétényi festett keretdisz - kiválasztása eléggé esetleges. Ugy tünik, hogy a szerzőt kissé fogva tartotta "a butor mint miniatür épület" kétségkivül igaz meghatározása, s ezért analógiáit szinte kizárólag az épitészet köréből meritette. Ez az összevetés eredményezte azt a nagyon találó megállapitást, amely a másfajta tradicióra támaszkodó magyarországi butormüvészetben a nyugateurópaitól eltérő arányrendszer meglétére figyelmeztetett. De ezen s néhány diszitőelem épitészeti párhuzamának emlitésén kivül, ez az összevetés nem sok eredményt hozhatott. Többek között azért, mert a kétféle müfaj végül is meglehetősen különbözik egymástól, s ami pedig a butornak az épület-

belsőben elfoglalt helyét illeti, a hazai állapot rekonstruálásához teljesen hiányzik a képes forrásanyag.

Van azonban a hazai monumentális festészetnek egy olyan müfaja, amely valamennyi müfaj közül a legszorosabb kapcsolatban áll az ornamentika kérdésével. Ez az architektonikus diszitő festés, amely a monumentális ábrázolások kereteként általában falképeken jelenik meg s legszebb darabjainak alkotói között nem egy rajztanárt találunk. Az architektonikus diszitőfestészet az alakos ábrázolásoknál sokkal gyorsabban követi az izlésváltozást s mintegy előrevetiti uj stilusirányzatok megjelenését s elterjedésével jelzi térhóditásukat. Nemcsak a soproni Steiner Bálint, aki Maulbertsch, Dorffmaister és Sigrist ornamentika festője volt, vagy a saját figurális falképei közé az ornamentális részt is elkészitő Schroett Erazmus, mindketten rajztanárok, hanem más Magyarországon dolgozó festők is a butorokon feltünő ornamentális diszitések rendkivül gazdag példatárát vonultatják fel müveiken. S szerződéseikben az uj tipusu ornamentikát ugyanugy "Architektur al-Antique" vagy "Romanisch Antick ... mit Architektur" elnevezéssel illetik,mint a butormüvességben felhasznált lapok diszitéseinél, ezért ugy véljük, ezek felhasználását az iparmüvészeti-kutatás sem nélkülözheti.

Ugyanugy, mint ahogy a monumentális müfajokkal foglalkozó studiumok is kell, hogy levonják e kitünő munka tudományos eredményeinek tanulságait. Müvészettörténetirásunk igy akár a 18. század végén a müfajok értékrendjében bekövetkezett változások lezajlásához, vagy a rajznak, mint a 18. században igen fontos szerepet vállaló müfajnak jelentőségéhez, akár pedig a rajziskolák szerepéhez vagy a felvilágosodás uj müveltségeszményének s a képzőmüvészet uj tipusu kapcsolatának kialakulásához, egyszóval képzőmüvészet és társadalom kapcsolatának vizsgálatához közelit, Szabolcsi Hedvig módszere és eredményei egyként hasznos utmutatást adhatnak.

A referátumokat vita követte. A vitában felszólalt Benda Kálmán, Vörös Károly, Tarnai Andor, Kresz Mária, Csilléry Klára és Batári Ferenc.

INTÉZETI HÍREK

1973. aug. 7-én az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának munkatársai megvitatták Láncz Sándor: 15 év magyar képzőművészete c. tanulmányát, amely a "15 év művészete és irodalma" kiemelt kutatási főirány részeként készült el. A megbeszélésen a társintézmények meghivottai is résztvettek.

1973. szept. 3-8-ig Granadában a XXIII. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszuson a KCS 7 munkatársa vett részt. Németh Lajos előadást tartott "Adalékok a művészettörténeti korszakfogalom értelmezéséhez" cimen.

1973. okt. 16-18-án 3 napos nemzetközi munkaértekezlet volt a KCS-ban. A tanácskozás témája: "KÖZÉP-KELET-EUROPAI IPARMÜVÉSZET A FELVILÁGOSODÁS KORÁBAN". Az ülésszakon 7 ország kutatói vettek részt, a következő előadások hangzottak el:

Emanuel Poche (Prága): Ignác Michal Platzer und sein Beitrag zum böhmischen Interieur am Ende des 18. Jahrhunderts.

N. Kaliasina (Leningrád): Les sources de l'interieur russe du 18^{e} siècle.

M. Korschunowa (Leningrád): Künstlerische Ausgestaltung von Schlossinenraumen in Russland im letzten Viertel des 18. Jh. und Anfang des 19. Jh. nach den Entwürfen der Ermitage-Sammlung.

Burkhardt Göres (Berlin): Das Berliner Interieur des Frühklassizismus und David Roentgen.

Georg Himmelheber (München): Die Probleme und Eigenarten der deutschen Möbelkunst zwischen 1770 und 1830.

Stanislav Stanicic (Zágráb): Furniture in North-West Croatia. End of 18th and Beginning of 19th Century.

Szabolcsi Hedvig (Budapest): Möbelkunst in Ungarn um die Wende des 18-19. Jahrhunderts.

Bozenna Majewska-Maszkowska: Französische und englische Muster als Invention der polnischen Innenräume und ihrer Ausstattung in der Aufklärungszeit.

Gisela Messner-Haase (Drezda): Zur Entwicklung des Dresdener Möbels von 1763 bis 1800.

Zlinszkyné Sternegg Mária (Budapest): Charakteristische Blumenornamentik auf Debrecziner Schreibkommoden.

Batári Ferenc (Budapest): Kunsttischler János Bauernfeind (1745-1789)

1973. nov. 29-30-án két napos munkaértekezlet volt a KCS-ban, "ADALÉKOK A MÜVÉSZETSZOCIOLOGIA TÖRTÉNETÉHEZ" cimmel. A megbeszélésen a következő referátumok hangzottak el:

Németh Lajos: A művészettörténet problémái szociológiai aspektusból
S. Nagy Katalin: A magyar művészetszociológia kezdetei. Jászi Oszkár.
Gellér Katalin: Egy szociológiai módszer határai. P. Bourdieu
Beke László: A futurológia művészetszociológiai vonatkozásai.
Nagy Zoltán: Szovjet művészetszociológiai törekvések.
Szabó Julia: Társadalom és művészet kapcsolata W. Hausenstein irásaiban.
Aradi Nóra: Klingender művészetszociológiai módszere az Art and the Industrial Revolutionban.
P. Szücs Julianna: Az izlés és tömegkultura fogalma Gillo Dorfles irásaiban.
Timár Árpád: J. Habermas nyilvánosság-elméletének művészetszociológiai vonatkozásai.

KIÁLLITÁSOK:

A KCS munkatársai három kiállitás rendezési munkálataiban vettek részt.

1973. aug. 26-án nyilt meg Pécsett A MAGYAR AKTIVIZMUS c. kiállitás. (Rendezte és a katalógus előszót irta Szabó Julia.)

1973. szept. 16-án nyilt meg Székesfehérvárott AZ EUROPAI ISKOLA c. kiállitás. (Rendezte Kovalovszky Márta és Láncz Sándor, a katalógus előszót irta Láncz Sándor)

1973. okt. 6-án nyilt meg Szolnokon A PLEN-AIR FESTÉSZET A MAGYAR MÜVÉSZETBEN c. kiállitás. (Rendezte és a katalógus előszót irta Aradi Nóra).

KIADVÁNYOK:

1973. novemberében megjelent a KCS első önálló tanulmánykötete az Akadémiai Kiadónál, MÜVÉSZETTÖRTÉNET-TUDOMÁNYTÖRTÉNET cimen. (Főszerkesztő: Aradi Nóra).

A MÜVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK sorozatában két füzet jelent meg:

5. Vayerné Zibolen Ágnes: Kisfaludy Károly.
6. Koroknay Éva: Magyar reneszánsz könyvkötések. Kolostori és polgári mühelyek.

A FORRÁSKIADVÁNYOK sorában megjelent:

VIII. Iratok a magyar képzőmüvészet történetéhez. 1. füzet: 1945. (Összeállitotta: Kiss Dezső).
IX. Acta cassae Parochorum 4. füzet.

Megjelenik évente kétszer

Ára példányonként 30,—Ft

Megvásárolható
az Akadémiai Könyvesboltban
1052 Budapest V.,
Váci utca 24.
és az Akadémiai Kiadó
Terjesztési Osztályán
1054 Budapest V.,
Alkotmány utca 21.

ARS HUNGARICA 1974/2

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
Művészettörténeti Kutató Csoport
Budapest

SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS

1974

II. ÉVFOLYAM
2. SZÁM

FELELŐS SZERKESZTŐ
TÍMÁR ÁRPÁD

A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST I., URI U. 62.

ARS HUNGARICA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ CSOPORTJÁNAK KÖZLEMÉNYEI

BULLETIN OF THE INSTITUTE OF ART HISTORY OF THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES

AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST 1975

Megjelenik évente kétszer

Megvásárolható az Akadémiai Könyvesboltban 1052. Budapest V. Váci utca 24.
és az Akadémiai Kiadó Terjesztési Osztályán 1054. Budapest V. Alkotmány utca 21.

© Akadémiai Kiadó, Budapest, 1975

Printed in Hungary – Akadémiai Nyomda, Budapest

TARTALOM

Aradi Nóra: A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató csoportjának öt éve 231

Balogh Jolán: Késő renaissance kőfaragómühelyek II. Közlemény. A kolozsvári mühelyek. 249

Lovag Zsuzsa: A magyar viselet a XI–XIII. században 381

Ruzsa György: Borisz és Gleb ikonográfiájának néhány kérdése, különös tekintettel a magyar vonatkozásokra 409

Nagy Zoltán: Uitz Béla Kirgiziában 423

TÁJÉKOZODÁS

Szemle 441

CONTENTS

Aradi, Nóra: Five Years' Activity of the Institute of Arts History of the Hungarian Academy 237

Balogh, Jolán: Late Renaissance Stonemasons Workshops II. 249

Lovag, Zsuzsa: Hungarian Costumes in the 11th, 12th and 13th Centuries 381

Ruzsa, György: Some problems of the iconography of Boris and Gleb 409

Nagy, Zoltán: Béla Uitz in Kirghizy 423

SURVEY

Review 441

Aradi Nóra

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ CSOPORTJÁNAK ÖT ÉVE

1969. május elsejével alapitotta a Magyar Tudományos Akadémia a Művészettörténeti Kutató Csoportot, azzal a feladattal, hogy kutassa a magyar művészet történetét, különös tekintettel a 19. és a 20. század képzőművészetére, előkészitse a magyarországi művészettörténet kézikönyvét, művészetelméleti kutatásokat végezzen és folytassa a Kutató Csoport létrehozásával megszünt Művészettörténeti Dokumentációs Központ tevékenységét. A Magyar Tudományos Akadémia tehát mint az ország tudományos életének legfőbb fóruma – a társadalmi munkában működő bizottságok és a rendszeres, de némiképpen esetleges anyagi támogatáson tulmenően – meghatározóbb figyelmet forditott e nagymultu tudományág jelenére és jövőjére.

A művészettörténeti mühelyek sajátos magyarországi történetében a muzeumok és a müemléki szervek voltak mindig a legtermékenyebb kutató helyek. Tudományos mühelyszerepük mindmáig egyre fontosabb, de a magyarországi általános társadalomtudományi fejlődésből fakadt az igény, hogy a mütárgyattribución és rekonstrukción, egy–egy alkotó munkásságának a felmérésén tulnövő, módszeres, összehasonlitó történeti és elméleti munkában a művészettörténettudománynak is meglegyenek a mühelyei, a fórumai. Itt is létre kell jönnie az átfogó történeti szintézisnek, melynek előkészitésében nem lehet arra hagyatkozni és korlátozódni, hogy melyik gyüjteményben mi található, hogy melyik intézménynek milyen mütárgy- illetve épületanyag tartozik a kompetenciájába, mint ahogyan nem választhatók szét egymástól a magyar és az egyetemes művészettörténet szerinti tanulságok sem. A Kutató Csoport éppen ezért ugy alakitotta ki munkáját, hogy kezdettől fogva együttmüködött a legkülönfélébb intézményekben dolgozó művészettörténészekkel, és mühelymunkájának ez az egyik meghatározója.

Öt évi müködés semmiképpen sem ünneplésre, hanem csak önvizsgálatra adhat alkalmat. Nem a munka körülményeiről, a feladatokat sohasem utolérő személyi és anyagi bázisról kell hogy szó essék, hanem elsősorban arról, amit szakmai etikai, ideológiai és szervezeti vonatkozásban elértünk vagy nem értünk el.

A Kutató Csoport létrehozása és müködése bizonyos mértékben és értelemben az egész tudományszakot érintő változást jelent. Ez elsősorban azokból a történeti és elméleti teendőkből következik, amiket a kézikönyv előkészitése során véltünk felismerni és megvalósitani. Az alábbiakban főként azokat emeljük ki, amelyek közvetlenebbül fakadnak munkánk tudományszervező és mühelyjellegéből.

1) A magyarországi művészettörténet feldolgozottsági fokának felmérése, a még kutatandó részterületek, elkészitendő összefoglaló és résztanulmányok, adatgyüjtések fontossági sorrendjének, illetve elvégzésük realitásának a megitélése.

2) A más intézményekben dolgozó kollegák egyre intenzivebb bevonása a munkába: a kézikönyv előkészitését végző tiz munkacsoportban résztvevő külső munkatársak száma kb. hatvan, s közülük heten munkacsoportvezetők, vagyis későbbi kötetszerkesztők; külső munkatársaknak eddig kb. száztiz munkatanulmány készi-

tésére adtunk megbizást, és negyvenhat tanulmány készült el. A számok persze önmagukban nem minőségi meghatározók, de arra gondolva, hogy a folyamatosan publikáló magyar művészettörténészek száma mintegy kétszáz, ez is jelez tendenciát. Mühelymunkánkhoz tartozik, hogy figyelemmel kisérjük a nem művészettörténeti jellegü kutatóhelyeken és a szakigazgatásban dolgozó kollegák munkáját is annak érdekében, hogy szakterületünkön semmilyen szakmai-szellemi érték se menjen veszendőbe, és hogy a fiatal kutatók mielőbb bekapcsolódjanak a művészettörténettudomány középtávu és távlati terveibe. Ilyen értelemben épitünk ki mind intenzivebb együttmüködést az egyetemi hallgatókkal, az egyetemi Tudományos Diákkör tevékenységére is számitva a kézikönyv-előmunkálatok kiterjesztésében.

3) Igen fontosnak tartjuk a kisebb-nagyobb szakmai nyilvánosság bevonásával rendezett viták sorát, amelyek éppen folyamatosságuk és módszerük révén szakmai életünk uj jelenségeként tarthatók számon. Öt év alatt több mint két tucat munkaértekezletet tartottunk, témánként és korszakonként változóan történészek, néprajzosok, irodalomtörténészek részvételével, amelyek tárgya egy-egy korszak kutatási problémája, egy-egy elméleti kérdés körüljárása, esetleg egyéni kutatási beszámoló vagy kiadvány megvitatása volt. Az elméleti jellegü kérdések eddig főként a tudománytörténet és a művészetszociológia problémáira koncentráltak, folyamatosan figyelemmel kisérve a nemzetközileg legujabb kutatási módszereket és eljárásokat.

Nemzetközi munkaértekezletet tartottunk a felvilágosodás kori iparművészet (bútor és enteriőr) témaköréből, ami hatékony és konkrét továbblépésnek bizonyult a közép- és kelet-európai összehasonlitó művészettörténeti kutatásban, és azt a tapasztalatot erősitette meg, hogy a kutatómunka közvetlen segitségére a kis létszámu szakmai tanácskozások a leggyümölcsözőbbek (az 1973 őszén tartott munkaértekezletről tájékoztatót közölt a Dresdner Kunstblätter és a Weltkunst folyóirat).

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Bizottságával közösen rendeztünk ülésszakot huszonöt év művészettörténetirásáról a felszabadulás negyedszázados évfordulója alkalmából (1970), továbbá a két világháboru közötti magyar művészetről (1972).

Kiállitásokat kezdeményeztünk egy-egy fontos művészettörténeti csomópont mütárgyainak összehasonlitó kutatása érdekében, s a muzeumokkal együtt ennek keretében 1973-ban három kiállitást rendeztünk: Pleinair törekvések a magyar festészetben (Szolnok, Damjanich Muzeum), A magyar aktivizmus (Pécs, Janus Pannonius Muzeum) és az Európai Iskola (Székesfehérvár, István király Muzeum). A sor 1974 őszén a Petőfi Irodalmi Muzeumban rendezendő, a századforduló könyvművészetét bemutató kiállitással folytatódik.

4) Jelentősnek tartható publikációs tevékenységünk, akkor is, ha ezuttal eltekintünk a kutatók egyéni publikációinak igen nagy számától, szakmai fontosságuktól és csak az intézeti kiadványokat vesszük figyelembe.

1973-ban jelent meg először periodikánk, az Ars Hungarica, amely évente két számban a magyarországi művészettörténet egyetemes jellegü kutatásainak uj eredményeit közli, az ujabb kutatási módszerekben tájékozódik, forrásokat és dokumentumokat publikál. Előzménye volt az 1972-ben megjelent Tájékoztató, amely a kézikönyvet előkészitő munkacsoportok vezetőinek addig elkészült nyolc, korszakfeldolgozási tervet is magában foglaló vitainditó tanulmányát közölte. Az Ars

Hungarica különszámaként jelenik meg 1974 folyamán – idegen nyelven – a felvilágosodás kori iparművészettel foglalkozó nemzetközi munkaértekezlet anyaga.

1973-ban jelent meg a "Művészettörténet – Tudománytörténet" című tanulmánykötet. Két nagy vitaindító összefoglalást tartalmaz a művészettörténeti periodizáció kérdéseiről és az iparművészet-népművészet történeti kapcsolatáról, tudománytörténeti értékelést a romanika, a barokk művészet és a szecesszió kutatásának problémáiról, elméleti áttekintést a művészetszociológia eredményeinek történeti alkalmazásáról, valamint két összefoglaló jellemzést a magyarországi marxista művészettörténet és elmélet történetéből. Megjelenés előtt áll egy további, reneszánsz és barokk témáju tanulmányokat tartalmazó kötet.

Társintézményekkel való együttműködésben, illetve anyagi támogatásával készültek forráskiadványaink:

Acta Cassae Parochorum 1-3. füzet (az egri egyházmegye iratanyaga,)

Urbaria et Conscriptiones 3. füzet,

Iratok a magyar képzőművészet történetéhez 1. füzet (1945-ös év)

A népművészet felfedezése (tanulmányok a népművészetről és az iparművészetről), a Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutató Csoportjával közösen.

Intézetünk gondozásában jelenik meg a "Művészettörténeti Füzetek" című sorozat, melynek eddig publikált hat kötetét átlagosan évi két kötet követi, minden füzet egy-egy témának uj kutatási eredményeken alapuló összefoglalása.

A szerkesztés befejező munkálatainál tart az Eötvös Loránd Tudományegyetem művészettörténeti tanszéke által elinditott, majd közösen folytatott munka, a magyar művészettörténeti bibliográfia francia nyelvü összeállitása, amely az 1800-ig terjedő korszakokra vonatkozó szakirodalmat értelmezi.

5) A Kutató Csoport munkájának része a készenlét az interdiszciplináris feladatokban való részvételre, különös tekintettel a kortárs művészetben és művészeti kulturában való folyamatos tájékozódásra és tájékoztatásra, tulmenően azon, ami a jelenkorra vonatkozóan kézikönyv-feladatként jelentkezik. Együttműködünk a társintézményekkel, elsősorban az Irodalomtudományi Intézettel a Magyar Tudományos Akadémia által kiemelt kutatási tervek megvalósitásában (igy a "Tizenöt év irodalma és művészete", "A társadalmi tudat fejlődése" témakörökben). Áttekintő összefoglalást szerkesztünk harminc év képzőművészetéről az 1975-ös felszabadulási évforduló alkalmából.

Ha végig gondoljuk a felsoroltakat, eltekintve ezuttal – mint már emlitettük – a mai művészettudomány egésze szempontjából is jelentős egyéni kutatásoktól és publikációktól, öt évi működésünknek végső soron pozitiv mérlegét vonhatjuk meg. Távolról sem ennyire egyértelmü a helyzet, ha fő feladatunknak, a kézikönyv előkészitésének elért stádiumát vesszük számba. A munka viszonylag egyenletes és előrehaladott a századfordulótól napjainkig terjedő korszakokban, ahol a munkacsoportvezetők intézeti munkatársak. Igen egyenetlen viszont a korábbi korszakokban, ahol a külső munkatársak önként vállalt aktivitására kell hagyatkoznunk. Igaz, öt év előtti indulásunkkor olyan feladatot kaptunk és vállaltunk, aminek nemcsak a megoldására, hanem annak megfelelő előkészitésére sem voltak meg a szükséges minimális feltételek (szakember és segéderő létszám, technikai eszközök), és magához a tervezéshez, a realitások felméréséhez is gyakorlatra kellett szert tennünk. A ma már – ösztöndijas gyakornokokkal és segédszemélyzettel együtt – harminchárom főnyi intézeti létszám, a huszezer kötetnyi szakkönyvtár, az 1974-

től kezdve működő fotolaboratórium, a kutatóintézetek viszonylatában optimális elhelyezkedésünk kétségkivül könyebbé teszi, az ötéves gyakorlat birtokában, a lényegi munka egyenletesebb folytatását. Vannak azonban nehézségek, amiket a Kutató Csoport folyamatos belső fejlődése sem küszöböl ki. És minthogy az intézmény fejlesztésében nem törekedhetünk arra, hogy munkatársainak köre minden korszak mindenfajta specialistájára kiterjedjen, továbbra is a tudományszervezői munka jóval nehezebb, de hosszabb távon minden bizonnyal eredményes utját kell vállalnunk a kézikönyv előkészitésében, ami ma egész tudományszakunk egyik legfontosabb központi feladata.

A kézikönyv-előkészitő munka egyenletesebbé válása és a művészetelméleti feladatoknak ezzel összefüggő pontosabb körvonalazódása nyomán kivánunk majd egy feladatainknak megfelelő, logikus belső intézeti strukturát kialakitani és ennek során kutatói reszortként is különválasztani az intézeti dokumentációs munkát. Rendkivül jelentős dokumentációs egységeink ugyanis – a levéltári anyaggyüjtés, a Magyar Művészek Lexikona, az eredeti iratanyag, a nem eredeti iratanyag, a fotóarchivum – az anyag folytonos növekedése és az egyre intenzivebb kutatószolgálati munkájuk következetében is mind több szakmai erőt igényelnek.

A feladatok tehát a közeljövőben is nagyok, sőt, felelősségünk az intézmény alapjainak a megteremtése után folytonosan nő. Az, ami munkánkat létjogosulttá teszi és teheti, az mindenekelőtt a folyamatos vitákban és önkontroll során érlelődő tudományos történelemszemlélet művészettörténeti alkalmazása, a marxista gondolkodáson, módszeren alapuló totalitás-igény, az intézeti munka lehetőségeiből adódó összehasonlitó és szintézis-jellegü módszerek további érlelése, a magyar és a nemzetközi művészettörténeti relációknak alapuló tudománytörténeti figyelembe vétele, a társtudományok és a nemzetközi elméleti kutatások figyelemmel kisérésének magunk elé állitott mércéje.

Munkánk helyét, szerepét a társadalomtudományok sorában nemcsak az öt éve létrehozott, szakterületünkön uj tipusu intézmény kialakitása határozta meg. Mindvégig szem előtt tartottuk a Magyar Szocialista Munkáspárt tudománypolitikai irányelveinek hosszu távra szóló, megvalósitandó céljait. Ilyenek – a mi közvetlenebb feladatainkban – a tervezés társadalmi célszerüsége és racionalitása, az intézeti tervek és a társadalmi igények összhangjának a kialakitása, kutatási kapacitás biztositása minden olyan időszerü tudománypolitikai, kulturpolitikai, közmüvelődési feladatra, ahol a társintézményekkel együttmüködve léphetünk tovább. Ennek szellemében növeljük aktivitásunkat és próbálunk kialakitani koordináló tevékenységet a kortárs művészet és a mai művészeti kultura legfontosabb kérdéseinek a tisztázására. Mindez végső soron annak a törekvésnek a része, hogy a marxista-leninista módszer, a tudományos történelemszemléleten alapuló kutatómunka a művészettörténettudomány minden területén hatékonyabb legyen. A szilárd tudományos-ideológiai bázis kiépitése, amire törekszünk, persze nemcsak a konkrét kutatásokon és publikációkon mérhető le, habár hosszabb távon kétségkivül ezek a mérvadóak. Hanem azon is, hogyan értelmezzük a nemzetközi kapcsolatok fontosságát és hogyan élünk a számottevő tanulmányutakkal és a publikációs csere lehetőségével, hogyan értelmezzük nemzetközi kapcsolatainkban és a kutatási munkánkban az internacionalizmust, és hogyan szabaditjuk meg a magyarországi művészettörténet kutatását a nacionalizmus-provincializmus konvencióinak még a fel-felbukkanó hamis tudatától. A tudománypolitikai irányelvek értelmében kezdettől fogva töre-

kedtünk a kutatómunka és oktatómunka folyamatos és termékeny kölcsönhatására, igy kormányunk ifjuságpolitikai határozata sem ért bennünket készületlenül, amikor a fiatal kutatók munkakörülményeit kellett számba vennünk.

Intézetünk tudományos munkatársainak az átlagos életkora nem éri el a negyven évet. Vannak tehát tapasztaltabbak, akik kutatómunka irányitására, szervezésére képesek, és nincs olyan, aki ne a felszabadulás után végezte volna tanulmányait. Ha viszont arra gondolunk, hogy munkatársainknak több mint az egy harmada harminc éves vagy annál fiatalabb, különösen nagynak látszik a felelősségünk olyan munkakörülmények megteremtésében, amelyek a pályakezdő fiatalok szakmai-ideológiai fejlődését segitve, a tudományos káderutánpótlás komoly bázisát teremthetik meg. Eddigi tapasztalatainkkal is hozzájárulhatunk a posztgraduális képzés korszerübbé tételéhez.

Célunk változatlanul az, hogy a Kutató Csoport a szaktudomány szilárd szakmai-ideológiai bázisaként müködjék. A magyar müvészettörténet tudománynak megérdemelten kivivott, nagymultu nemzetközi rangja van, hozzá kell járulnunk ahhoz, hogy országon belül, a többi társadalomtudomány viszonylatában is, eredményeivel összehangzó sulya legyen. A kézikönyv-előkészités kollektiv munkájának minden részeredménye ehhez visz közelebb, mert az egész tudományszak kollektiv felelősségét növeli.

Nóra Aradi

FIVE YEARS' ACTIVITY OF THE INSTITUT OF ARTS HISTORY OF THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES

The Institute of Art History of the Hungarian Academy of Sciences was founded on the 1st May in 1969 in order research in the field of the Hungarian art history with special regard to the art of the 19th and 20th centuries. Its task is furthermore to prepare for edition the Handbook of Hungary's art history, to carry out research work in the field of art theory, and to continue the activity of the Institute's predecessor, the Documentation Center of Art History. The Hungarian Academy of Sciences, the highest forum of the scientific life of the country began to pay special attention beyond all voluntary acitivities of the committees and the systematical but often accidental material supports to the present and future state of this branch of science with a tradition, going back into the long past.

In the history of this branch of sciences, the museums and institutions for the conservation of monuments used to be the most productive and active places of the research work. Their role as scientific workshops is still of growing importance but the general initial development of social sciences in Hungary has brought about an urgent demand beyond the attribution and reconstruction of single pieces of art and the monographical studies, art history possesses workshops and forums of its own for the sake of a systematical comparative historical and theoretical research activity. In this field, a comprehensive historical synthesis should be constructed, the preparation of which should not be restricted to such particular problems whether a piece of art belongs to a certain collection museum or not, just as one cannot separate the achievements of the Hungarian art and the art of other countries. The activity of Institute of Art History is from the very beginnings on to cooperate with other art historians working in the most various institutions.

The fifth anniversary is an occasion not for celebrating but for summing up the achievements and future tasks. Instead of discussing the working conditions – which usually never keep ahead with the actual demands, requirements, – we should like to summarize the tasks we have (or have'nt) fulfilled from scientific, ethical, ideological and organizational aspects.

The foundation and activity of the Institute of Art History brought considerable changes in the field of this science. This is mainly due to those historical and theoretical tasks which occured for the first time and were realized during the preparation of the Handbook. In the following we should like to point out tasks being the direct consequences of the Institute's scope as the main organizer of the field of this branch of sciences, and also that of its studio character.

The most important tasks of the Institute are:

1) To make a survey of the art historical research that has been carried out so far, a registration of the optimal order of the phases of research work in certain fields taking into account their importance and the possibilities of their realization.

2) To arrange the frame of a more intensive collaboration with colleagues working

in other institutes. The number of collaborators in the teams (we have ten of them) working on the preparation of the Handbook is about sixty, seven being team-leaders i.e. the future editors volumes, the number of collaborators in charge of preparing studies is 110, while the number of the studies that have been executed so far is 46. These figures do not mean in themselves any qualifications, but taking into account that the number of Hungarian art historians regulary publishing articles is about 200, this marks an ascending tendency, too. Our task is also to invole in research those arthistorians who work in different research institutes of non art historical character or in the organization of cultural life. Our aim is to preserve all professional – spiritual values in our branch of science and in order to introduce young research workers to the near and long-range plans of art historical research in Hungary. In this respect we have established close connections with university students and reckon on the activity of the Student's Scientific Circle in the preparation of the Handbook.

3) We pay special attention to arrangeing discussions with the participation of smaller or larger professional publicity. As a new phenomenon – what regards its regularity and methods – in the life of our field of science we arranged a row of discusion before a smaller or larger professional publicity. During the past five years more than two dozen conferences concerning different subjects and periods were arranged with the participation of historians, ethnographers, literary historians. The subject of these meetings were questions referring to the research of certain periods, discussions of certain theoretical problems or individual studies, publications. The questions of theoretical character used to be concentrated mainly on the problems of the initial development of the art-history itself problems of the sociology of art in the light of the newest methods and results that have been reached achieved in Hungary or in abroad.

An international conference has been arranged on the subject "Furniture and Interior Decoration of the Age of Enlightenment" which proved to be an effective and positive step in the comparative art historical research work of Middle and Eastern Europe. In connection with this meeting we came to the conclusion that conferences of a narrow circle of a few initiated are the most useful means for promoting future researches. The conference was held in autumn 1973 and has been reviewed in the periodicals "Dresdner Kunstblätter" and the "Weltkunst."

Togerhet with the Art Historical Committee of the Hungarian Academy of Sciences a meeting was arranged, dedicated to the art Historical research of the past twenty five years on account of the twenty fifth's anniversary of the country's liberation. A further meeting was held on "Hungarian art between the two World Wars" (1972).

We initiated exhibitions to inspire comparative analysis of works of art of certain important art historical meetingpoints in 1973: Three exhibitions were arranged with the help of museums "Pleinair Tendencies in Hungarian Painting (Szolnok, Damjanich Muzeum), "The Hungarian Activists" (Pécs, Janus Pannonius Muzeum) and "The European School of Painting" (Székesfehérvár, István király Muzeum). The next exhibiton is due in autumn of 1974 and is to be arranged in the Petőfi Literary Museum on the art of book printing at the turn of the century.

4) Our activity in the field of publication is significant even if we disregard the great amount of individual studies published by the research workers of the Institute and take into consideration only the publications of the Institute itself.

Our periodical entitled "Ars Hungarica" was first published in 1973. It appears twice a year and gives account on the new results of international interest of the Hungarian art historical research work. It informs about the new methods and presents important sources and documents. Its predecessor was the "Tájékoztató" (Informer) published in 1972. It contained 8 papers of the team leaders-entrusted with the preparation of the Handbook. These were studies open to discussion and dedicated to plans and methods for elaborating certain art historical periods. The acts of the international conference on applied arts of the age of Enlightenment is to be published in foreign language in the course of 1974.

The volume "Müvészettörténet – Tudománytörténet" (Art History – History of Sciences) was published in 1973. It contains two large summeries initiating discussion on questions of periodization; the historical relations of applied arts and folk art, and along with the evaluation of the historical research methods concerning certain basic problems of the Romanesque, Baroque and Art Nouveau periods, a theoretical survey on the historical adaption of the results of sociology of art, and two summerizing characterizations from the history of marxist history of art and theory. An other volume containing studies on the Renaissance and Baroque art is to be published in the near future.

Publications of sources documents were edited with the collaboration of other institutes:

Acta Cassae Parochorum fasc. 1-3. (material of the diocese of Eger)

Urbaria et Conscriptiones fasc. 3.

Documents to the history of Hungarian art. fasc. 1. (The year 1945)

Discovery of folk art (Studies on folk art and applied art) together with the Ethnographical Research Team of the Hungarian Academy of Sciences.

Our Institute is responsible for the publication of the series entitled "Müvészettörténeti Füzetek" (Art Historical Papers). Six volumes have been published so far, and in the following our intention is to edit two volumes each year. Each fasciculus is the summery of an important subject based on the latest results of the research.

The edition of the bibliography of the Hungarian art history initiated by the Department of Art history of the Eötvös Loránd University, will soon be published in French language. This will be a bibliography of the scientific literature of art published until 1800. 5) Our Institute is ready to take part in interdiscipliner tasks, with a special view on the contemporary art and culture. This interest goes beyond the immediate tasks of the handbook on contemporary art. We cooperate with other institutes, especially with the Institute of the History of Literature in the realization of the research plans supported by the Hungarian Academy of Sciences on themes as "Literature and art of the last Fifteen years" "Development of Social Consciousness". (Our plans include the edition of a survey on the fine arts of the last 30 years on account of the anniversary of the liberation in 1975).

Considering the facts cited above, we can judge our five year's activity positively, even if we do not reflect this time – as it has been pointed out before – on the individual research work and publications of the scientific staff on the Institute which are equally important from the aspect of the general state of art history in Hungary. The situation is less favourable if we think of our main task, the preparation of the Handbook of the History of Art in Hungary. The work is relatively well developed and is more on less on the same stage of research process periods ranging

from the turn of the century until the present days. In these periods the teamleaders are member of our staff. What regards other periods the work is rather irregular, where we must rely on the voluntary activity of research workers who aren't the members of the Institute. It is true that five years ago when our Institute came into existance, we were given and we undertook a task not only the solution of which but even the preparation of which was beyond our possibilities. (Number of trained specialists, assistants, technical means.) Moreover we needed practice in facing real problems. The number of collaborators together with the assistant has reached 33 by now. Our Library possesses 20 000 volumes and we established a photo laboratory in 1974. All this, together with the optimal situation of our institute enables a more uniform and continuous work based on the practice of the past five years. There are, however difficulties that cannot be solved even by the regular growth of the Institute. Even by increasing the number of the staff we cannot strive to extend the circle of researchers to specialists of all possible periods. Even in the future we have to undertake the more difficult but in the long run certainly more useful role as the science-organizator inconnection with the preparation of the Handbook, the most important central task of our whole branch of science.

By a more ballanced speed in the preparation of the Handbook and in connection with this, the more shaped theoretical tasks do we try to achieve on optimal organization of scientific tasks. The result of this is the forming of a logical structure of the institute in the course of which the documentation and administration is separated from the actual research work. Our significant documentational units – the collecting of the archival material, the Lexicon of Hungarian Artists, original and not second-hand documents, the photo archives, the growth of the material owing to the growing intensivity of research demands more and more specialists.

The tasks of the near future are great, moreover our responsibility since the foundation of the institute is continuously growing. What makes and can make our task well based, is the employment of the scientific historical aspect ripening in the discussions and in the course of self control, the claim for totality based on the Marxist way of thinking and method, the further development of the comparative and synthetizing methods, taking into account the Hungarian and international art historical relations, the attention to the theoretical researches of the related sciences and international theoretical researches.

The role of our activity in the sphere of social sciences is determined not only by the foundation of the institute but we have also kept in view the aims of the guiding principles of the Hungarian Socialist Workers' Party. In our field this means the social expediency and rationality of planning, the aim to bring into harmony the plans of the institute and the social demands, to assure the capacity of research work in all science-political, culturalpolitical and public-educational tasks, where we can cooperate with other institutes. We increase our activity and try to coordinate the efforts in this spirit for the solution of the question of contemporary art and culture. This is part of our effort: to make the research work based on scientific view of history more efficient in all spheres of the science of the history of art. Our aim to create firm scientific-ideological basis can be measured not only in the concrete research work and publications – although in the long run they are the most competent. It is of equal importance, how we define the significance of international relations, how we make use of the numerous study tours and possibili-

ties of publication exchange. It is important for us to realize in our research work the internationalism and free Hungarian art history from the false ideas of nationalism and provincialism which sometimes still occur. In the sense of the governing science-political principles we always strived for a continuous and productive interrelation of research work and instruction, thus the decision of our government concerning the youth policy has not surprised us when we had to take into account the working conditions of our young research workers.

The average age of the scientific research workers of our institute is below forty. There are members who have greater experience and are able for directing and organizing the research work. There is none among us who obtained his diploma before the liberation. If we bear in mind that more then one third of our colleagues are thirty or less than thirty years old, our responsibility seems especially great in the creation of working conditions which forward the ideological and professional development of the young generation creating in this way a firm basis for the supply of scientific cadre replacement. With our experience that has been gained so far we can contribute to the questions of postgradual instruction.

Our purpose remains unchanged also in the future. The Institute should be a firm scientific and ideological basis in this sphere of science. The Hungarian history of art as a science has a well-deserved international rank and looks back to a significant tradition. We have to contribute that this branch of sciences should also have a weight equal to that of the other arts and sciences in Hungary. The results of the collective works – developed during preparation of the Handbook – leads us close to this basic aim, inasmuch as it increases the collective responsibility of the whole branch of science.

Нора Аради

ПЯТИЛЕТНЯЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Институт Истории Искусства Венгерской Академии Наук был основан 1-го мая 1969 года с целью исследования истории венгерского искусства с особым вниманием на изобразительное искусство 19 и 20 веков, с целью подготовить выпуск справочника венгерского искусствоведения, провести исследования по теории искусств и продолжить деятельность Документационного Центра Искусствоведения, отмененного с созданием настоящего Института. Венгерская Академия Наук, как самый высокий форум научной жизни страны — выходя из рамок регулярной, а иногда случайной материальной помощи для работы комиссий, работающих на общественных началах—уделяет более определяющее внимание на настоящее и на будущее искусствоведенияъ, имеющего большие традиции.

Самыми производительными исследовательскими местами своеобразной истории венгерских мастерских по искусствоведению являются музеи и организации по охране памятников истории. Научная роль этих исследовательских мест постоянно расширяется и, исходя из систематической, сравнивающей исторической и теоретической работы, превосходящей анализ единичных авторов, реконструкции и атрибуции художественных изделий, появляется потребность в создании своих мастерских и проведения форумов такой отрасли как искусствоведение. И здесь должен создаться охватывающий исторический синтез, в подготовке которого нельзя останавливаться и ограничиваться только описанием содержания некоторых коллекций, в компетенции какой организации какое художественное изделие или же экспонат находится, как такжие не могут быть разделены уроки венгерского и общего искусствоведения. В нитересха этого институт с самого начала своей деятельности имеет тесное и непосредсвенное сотрудничество с искусствоведамиь, работающими в самых различных организациях, и это является определяющим цеховской работы этой отрасли.

Пятилетняя деятельность не является причиной празднования, а только создает возможность самоконтроля. Здесь не должно говориться о нехватке штата, работающего в этой группе, а также о ее материальной базе. В первую очередь определяется итог достигнутого или не достигнутого в отношении профессиональной этики, идеологии и организации проведения работ.

Создание и деятельность этого института влияет на изменение отрасли науки в целом. Это заключение можно сделать в первую очередь из тех исторических и теоретических данных, которые, оказалось, выявились и стали осуществляться в ходе подготовки справочника. Далее, будут рассмотрены те принципы, которые вытекают из характера нашей научной, организаторской и цеховской работ.

1. Оценка степени обработки венгерского искусствоведения, а также оценка реальной возможности выполнения и определения очередности еще исследуемых областей, итоговых и частичных исследований и сбора данных.

2. Интенсивное вовлечение в работу коллег, работающих в других местах; в десяти рабочих группах, занятых при подготовке справочника, имеется приблизительно до шестидесяти человек, из них семь — руководители рабочих групп, которые в дальнейшем станут редакторами томов справочника; для внештатных сотрудников выдаются поручения на выполнение исследовательских работ в количестве приблизительно ста десяти, из которых к настоящему времени выпол-

нены сорок шесть. Эти цифры сами по себе не являются определяющими для качества исследовательских работ, но, судя по тому, что в настоящее время венгерских искусствоведов насчитывается около двухсот человек, публикующих свои труды регулярно, все же означает определенную тенденцию к развитию этой отрасли науки. Наше внимание приковано к деятельности искусствоведов, занятых в других областях науки, но сотрудничающих в нашей отрасли: это привлечение делается с целью выявления профессионально-умственных ценностей, и молодые, заинтересованные исследователи возможно в кратчайший срок могли бы включиться в выполнение настоящих и перспективных планов по искусствоведению. Руководствуясь этим же, опираемся на интенсивное взаимное сотрудничество с институтской молодежью; при подготовительных работах над справочником считаемся с работой студенческих кружков институтов.

3. Считаем важным проведение дискуссий с привлечением более или менее широкой аудитории, они-то и образуют новые явления нашей профессиональной жизни, ее непрерывность и методику. В течение пяти лет было проведено более двадцати совещаний по различным вопросам и касающихся разных эпох с непосредственным участием историков, литераторов, этнографов; темой совещаний являлась проблема исследования разных эпох, изучение теоретических вопросов, а также обсуждение исследовательских отчетов или бюллетеня. До сих пор вопросы теоретического характера были сконцентрированы на проблемах истории наук и социологии искусств, при этом принимались во внимание самые передовые исследовательские методы за рубежом.

Нами было организовано международное совещание, тематикой которого была художественная промышленность эпохи просвещения (мебель и интерьер); совещание явилось конкретным и крупным шагом в исследованиях средне- и восточноевропейских искусствоведений, в ходе которого убедились, что самыми эффективными и плодотворными для непосредственной помощи в исследовательских работах являются специальные, внеочередные совещания небольшой численности (о совещании, проведенным осенью 1973-го, года были опубликованы информационные сообщения в журналах «Дрезденер Кунстблаттер» и «Велткунст»).

Совместно с Комитетом Искусствоведения Венгерской Академии Наук была проведена сессия, посвященная двадцатипятилетней годовщине освобождения в 1970 г. На сессии обсуждались выдвинутые работы по искусствоведению в этот период времени. Далее, в 1972 году обсуждались работы о венгерском искусстве в период между первой и второй мировыми войнами.

По нашей инициативе совместно с музеями были организованы в 1973 году три выставки с целью изучения экспонатов некоторых сокровищниц искусствоведения: Пленэрные стремления в венгерской живописи (Музей им. Дамянича, Солнок), Венгерский активизм (Музей им. Януса Паннониуса, Печ) и Европейская Школа (Музей им. Короля Иштвна I., Секешфехервар). Очередная выставка состоится осенью 1974 года. Организуемой выставкой Литературного Музея им. Петёфи будет представлено искусство книги конца прошлого, начала настоящего веков.

4. Можно назвать значительной нашу публикационную деятельность даже в том случае, если и пренебрежем большое количество собственных опубликованных работ наших исследователей и примем во внимание только издания института.

В 1973 году впервые вышел в свет наш бюллетень «Арс Хунгарика», в котором были освещены новые результаты исследований венгерского искусствоведения общего характера, а также ориентация на новые методы исследований, сообщаются источники и представляются документы. Предшествующим изданием «Арс

Хунгарики» являлся изданный в 1972 году «Информатор», в котором было опубликовано восемь очерков, представляющих собой тематический план обработки материалов справочника и побуждающих к дискуссиям. Очерки написаны руководителями групп в ходе работы над справочником по искусствоведению. Специальный выпуск бюллетеня «Арс Хунгарика» на иностранных языках выйдет в свет в течение 1974-го года, в ем будет представлен материал международного совещания, посвященного художественной промышленности эпохи просвещения.

В 1973 году был издан сборник «Искусствоведение — История Наук». Издание содержит две крупные статьи, открывающие дискуссию, по темам — историческая связь промышленного и народного искусств и вопросы периодов истории искусства; научно-исторический анализ проблем исследований романтики, барокко и сецессиона; теоретический анализ исторического применения результатов социологии искусств, а также две работы — суммирующие характеристику истории венгерского марксистского искусствоведения и теории. В ближайшее будущее выйдет в свет другое издание, содержащее работы, посвященные ренессансу и барокко.

В содружестве с организациями, работающими по этой же специальности и с их материальной помощью, были изданы- работы-источники:

Acta Cassae Parachorum, тетради №№ 1—3 (архивный материал эгерского церковного округа);

Urbaria et Conscriptiones, тетрадь № 3;

Документы к истории венгерского изобразительносо искусства, тетрадь № 1. (год 1945-ый);

Открытие народного искусства (работы о народном искусстве и о художественной промышленности), совместно с Исследовательской Группой по Этнографии Венгерской Академии Наук.

Под нашей редакцией выходит серия «Тетради Искусствоведения»; к настоящему времени опубликованы шесть, а в будущем планируется ежегодно по два выпуска. Каждая тетрадь суммирует последние результаты исследований по одной теме.

В стадии завершения находится редакционная работа, начатая кафедрой искусствоведения Университета им. Этвэша Лоранда и продолжаемая совместно с нами, по составлению библиографии венгерского искусствоведения на французском языке, которая расшифровывает специальную литературу, относящуюся к годам до 1800.

5.Составной частью нашей работы является постоянная готовность к участию в интердисциплинарных заданиях с уделением особого внимания на непрерывный обмен информациями по современному искусству и культуре искусства. Это участие выходит из рамок требуемых работ по созданию справочника. Наш коллектив поддерживает тесную связь с другими организациями, заведениями, работающими в этой области; в частности, с Институтом Литературоведения проводится ряд работ поосуществлению особыхзадач, поставленных перед нами Венгерской Академией Наук (по темам: «Литература и искусство за прошедшие 15 лет», «Развитие общественного сознания»). По случаю тридцатилетия освобождения Венгрии, которое будет отмечаться в 1975-ом году, готовится составление обобщающей работы по вопросам изобразительного искусства последних 30 лет.

Оценив перечисленное и, как уже выше упоминалось, не считаясь с индивидуальными публикациями, имеющими большое значение с точки зрения искусствоведения в целом, и взвесив все это, можно смело оценить нашу деятельность в целом положительно. Но далеко не столь благоприятно обстоит дело с выполне-

нием нашей главной задачи — по подготовке справочника. Работа идет равномерными темпами в группах, руководимых сотрудниками нашего института, по темам, охватывающим эпохи нашего века. Но очень нестабильно проводится работа в группах занятых, обработкой эпох ранних времен, где, в основном, опираемся на активизм внештатных сотрудников, взявших на себя эти обязательства добровольно. Надо отметить, что пять лет тому назад при поручении нам этого задания и при его принятии, мы не располагали даже соответствующими минимальными условиями (специалистами, вспомогательным персоналом, техническими средствами) для подготовки к его выполнению, а также для планирования; для реальной оценки было первостепенно получить необходимый навык. Сегодняшний штат института насчитывает 33 человека вместе со стажерами и вспомогательными работниками. Имеется специальная библиотека, в наличие которой 20 тысяч томов, фотолаборатория, работающая начиная с 1974-го года. Оптимальное расположение по отношению к другим институтам и накопленная пятилетняя практика несомненно облегчает более равномерно продолжать начатую работу. Но все же имеются определенные трудности, которые не могут быть преодолены непрерывным внутренним развитием института. Нельзя ограничиваться узкой специализацией, заключающейся в прикреплении исследователей к одной определенной эпохе. Поэтому и в дальнейшем будем стремиться идти по более трудному пути научной организации, который даст большие результаты в продолжительном плане по подготовке справочника, которая является центральной и самой важной задачей нашей отрасли науки.

В связи с тем, что работа над выпуском по подготовке справочника и связанные с этим задачи уже четко выясняются, на основе этого будет организована логичная, наиболее полно отвечающая требованиям, структура института. В ходе этого будет отделена, как самостоятельный исследовательский отдел, документационная работа. Необыкновенно важную роль играют наши документационные отделы: сбор архивного материала, Энциклопедия Венгерских Художников, фотоархив, которые, вследствие постоянного увеличения материала и более интенсивной деятельности исследовательских работ, требуют все больше специалистов.

Наши задачи и в ближайшем будущем будут значительными, но и ответственность, естественно, неуклонно повышается, начиная с создания базы института. То, что делает и может делать нашу работу жизнеспособной, являются прежде всего применение в искусствоведении научно-исторического взгляда, созреваемого в ходе непрерывных дискуссий и самоконтроля, требования тотальности, основанной на марксистской идеологии и методике, дальнейшее развитие методов сравнения и синтеза, вытекающих из возможностей работы интститута, на основе научной истории венгерских и международных отношений, постановка перед собой контроля над уровнем теоретических исследований в международном масштабе и в других родственных искусствоведению науках.

Роль и место нашей деятельности в среде общественных наук определяются не только созданием учреждения нового типа в нашей специальной области, образованного пять лет тому назад. Руководящими принципами нашей работы являются научнополитические директивы Венгерской Социалистической Рабочей Партии и цели по их осуществлению, рассчитанные на длительный срок. Ими в нашей непосредственной работе являются: общественная целесообразность и рациональность планирования, обеспечение согласия между перспективами института и потребностями общества, обеспечение возможностей проведения исследований по всем актуальным вопросам научной и культурной политики и просв-

щения, с осуществлением которых имеется возможность делать дальнейшие шаги совместно с родственными искусствоведению науками. В этом духе повышается наш активизм и делаются попытки для создания координирующей деятельности, с целью выяснения главных вопросов настоящей художественной культуры и искусства современника. Все это, в конечном счете, является составной частью неустанного стремления кому, чтобы марксистско-ленинская методика и исследовательская работа, основанная на научно-историческом взгляде, во всех областях искусствоведения стали более эффективными. Создание прочной научно-идеологической базы, к чему идет стремление, измеряется не только конкретными исследованиями и публикациями, хотя в течение длительного времени, несомненно, и они являлись определяющими, а также и то, как оценивается важность международных отношений и как используется большая возможность научных командировок и обмена публикациями, как понимается интернационализм в наших международных связях и в исследовательских работах, и как освобождаем от, временами появляющейся, ложной иллюзии националистическую, провинциальную конвенцию исследования венгерского искусствоведения. Согласно научно-политическим принципам, уже с самого начала, идет стремление к непрерывному и плодотворному взаимодействию исследовательской и учебной работ. Поэтому решение правительства о политике, проводимой среди молодежи, не поставило нас в затруднительное положение, когда появилась необходимость учета условий работ среди молодых исследователей.

Средний возраст наших сотрудников института не превышает сорока лет. Поэтому в нашем коллективе трудятся и опытные специалисты, способные для организации и управления исследовательских работ. Нет ни одного, который бы не закончил свое учебное образование после освобождения Венгрии (1945 г.). Но если подумать над тем, что треть наших сотрудников в возрасте 30 лет или моложе, наша ответственность является особенно важной по отношению к созданию рабочих условий. Эта молодежь, способствуя профессионально-идеологическому развитию, может создать резерв научно-кадровым сотрудникам. На основе накопленного опыта, имеем возможность стремиться к усовершенствованию повышения квалификации.

На цель и в дальнейшем будет состоять в том, чтобы Исследовательская Группа явилась прочной профессионально-идеологической базой нашей отрасли науки. Венгерское научное искусствоведение заслуженно имеет международное признание, поэтому мы должны способствовать тому, чтобы наша наука и внутри страны имела, соответствующий своим результатам, вес по отношению к другим общественным наукам. Любой частичный результат коллективной работы по подготовке над выпуском справочника венгерского искусствоведения приблизит к этому, и это способствует возрастанию ответственности научной отрасли в целом.

Balogh Jolán

KÉSŐRENAISSANCE KŐFARAGÓMŰHELYEK

II. Közlemény

A KOLOZSVÁRI MŰHELYEK

In memorian Ludovici Kelemen historici Transylvaniae

Kolozsvárott a kőfaragás igen régi hagyományokban gyökerezett. A renaissance kort jóval megelőzően alakult ki gyakorlata és századokon át megszakitatlanul folytatódott. Az első mühelyek még az Árpád-korban szerveződtek a nagy kő-épitkezések végbevitelére. Kolozsvár várispánsági székhely volt, ennek megfelelően fejlődött ki a település magva(1) a castrum Clus, Culuswar (1275), az Óvár kőfalaival és a piacán az első kőtemplommal.

Ezzel egyidejüleg folyt a közvetlen közelségben a bencés apátság épitkezése(2) Kolozsmonostoron, mely a többi korai monostorokhoz hasonlóan (Ákosmonostor, Gyerőmonostor, Borsmonostor stb.) személyről kaphatta nevét, ezzel egyben világosság derül arra is, hogy Kolozsvár nevében is személynév rejlik. A monostort épitő mühely természetszerüleg szerzetesi éspedig bencés jellegü volt.

Mind a királyi várispánság székhelyén, mind a monostorban folyó épitkezésekben nagyobb központokból hozott mesterek is dolgozhattak, de ugyanugy helyi mesterek is. Ennek bizonyságai Kolozsvárt egy levélindás keret-töredék, Kolozsmonostor közelében pedig néhány sajátosan helyi jellegü románkori faragvány (Vista, nyugati kapu, Nagykapus déli kapu).

Mikor pedig a várispánsági település, a castrum, 1316 körül városi rangra emelkedett és civitas lett ennek megfelelő városkormányzattal, a monumentális épitkezések ideje érkezett el. Ekkor épült a XIV. század közepe óta (1349) a Szent Mihály templom az uj civitas(3) (nova civitas) piacán, feltehetőleg egy régebbi templom helyén(4). Az uj templom felépitése, épitészeti tagozatainak és szobormüveinek a kifaragása nagy és népes mühely szervezését tette szükségessé. Ennek egyik tagja önarckép gyanánt, de egyben mesterségére büszkén a szentély egyik pillérfőjére (a déli oldal harmadik pillérfőjére) vésővel és kalapáccsal munkálkodó lapicidát (1. kép) faragott ki(5). Ügyes és beszédes müve mintegy jelképe az akkori és eljövendő kolozsvári mühelyeknek.

A Szent Mihály egyház egykori mühelyéről adataink nincsenek. Annál beszédesebben tanuskodnak a faragványok az egykori kőfaragók képességeiről. A templom tervezője, aki müvében nagy koncepciót – a kassai Szent Erzsébet templomtól merőben eltérőt – valósitott meg, tervéhez méltó munkatársakat talált, akik között szép számmal lehettek kolozsváriak, hiszen a templom a civitas patronatusa alatt a civisek anyagi erejéből épült. Mindazonáltal ez a mühely elsődlegesen az épülő egyházhoz kötött volt.

A helyi mesterek tevékenysége még inkább feltételezhető a városfalak és tornyok építésében, amely Zsigmond királynak 1405-ben Zágrábban kelt engedélyére(6) indult meg és folytatódott végig a XV. században. A tornyok és kőfalak építése szükségszerüen alakitotta ki az uj mühelyeket a helyi lapicidákból, akik a városi magistratus irányitása alatt dolgoztak, ahogy ez a XVI. századi adatok analogiája alapján feltételezhető. Talán itt, ezekben a mühelyekben fejlődhetett ki a céhes szervezet gondolata. Müködésük eléggé széles körü volt: a falazások quaderkövei az épitészeti tagozatok, a cimerkövek, a dekorativ részletek egyaránt ezekből a mühelyekből kerültek ki.

Az irott források sokasodásával a várospolgár kőfaragók személyére is némi fény derül. Az első kőfaragó neveket a magyar adófizető polgárok 1453. évi jegyzékében (Regestrum Hungarorum de civitate Clusvar) találjuk, (7) mégpedig a következőket: Blasius lapicidát és Nicolaus lapicidát, a Külmonostor utcában(8). Magyar volt és megbecsült polgár lehetett az a "providus vir Thomas lapicida" is, aki 1466-ban többedmagával a Szent Péter egyházhoz tartozók panaszát képviselte Slewnig Gergely szász plébánossal szemben(9). Továbbá ismeretesek még: 1451-ből Johannes lapicida, aki házát és szőlejét feleségére hagyta, 1457-ből az elhunyt Conradus kőfaragó legényei, Ladislaus Zekel, Johannes Fenesy, Johannes filius quondam providi viri Petri Mathie (10). A névformákból itélve kettő közülük, mégpedig Székely László és Fenesy János, kétségtelenül magyar volt. Konrád mester mühelye jelentős lehetett, erre utal mind a legények nagy száma, mind az a nagy összeg, amivel nyilván mint munkabérrel tartozott Péter fia Jánosnak, azaz 62 forinttal és egy öltözetre való posztóval, vagyis az utóbbi is beletartozott a convenciójába.

A városi mühelyekkel párhuzamosan egy ujabb szerzetesi mühely müködött: a domonkosoké, akik már a XIV. században megtelepedtek az Óvárban, templomukról, – mely feltehetőleg azonos lehetett a régi óvári plébániával –, az első adat 1397-ből való(10a). Később a XV. század közepén – jórészben Hunyadi János támogatásával (1455) – épitették ujjá kolostorukat. Feljegyzéseikben(11) világosan megirták "cum luce clarius pateat, structuras huius conventus multis laboribus per fratres ut plurimum esse erectas", hozzátéve, hogy a kolostor a kőszegéshez és a kőfaragáshoz szükséges eszközökkel is fel van szerelve.

A század végén pedig frater Ioannes, observans ferences vezetése alatt szerveződött az a mühely, amely a Farkas utcai templomot épittette Mátyás király rendeletére, költségére és hathatós támogatásával(12). Nagy munkájuk befejezése feltehetőleg átnyult a XVI. század legelejére.

A nagy kő-épitkezések tehát az Árpád-kortól kezdve szakadatlanul folytak. Ennek kapcsán a kőfaragás gyakorlata rendkivül kifejlődhetett és kifinomódhatott. Ezt a folyamatot természetszerüleg igen nagy mértékben megkönnyitette a kőbányák közelsége, az ott fejtett homokköveknek faragásra igen alkalmas volta. A bányák közül kettő a kolozsmonostori apátság birtokában volt és jól jövedelmezett,

a vistai és a mérai kőbányák pedig Kolozsvár városának a birtokaihoz tartoztak, az erre vonatkozó okleveleket a város a XVI. században is féltékenyen őrizte.

A gótikus épitkezések még javában folytatódtak, amikor a szomszédos Gyalu várában(13) már Budán iskolázott kőfaragó dolgozott, sőt olasz lapicidák is Geréb László püspöknek, Mátyás unokaöccsének a megbizásából.

A XVI. SZÁZAD (I. rész)

A renaissance tehát legkésőbb a századfordulón Kolozsvár közvetlen közelségébe jutott. Ugyanekkor távolabbról is jöhetett hatás: mind Várad felől, mind Gyulafehérvár felől. Kolozsvár mintegy beékelődött a humanista renaissance központok közé. Igy történhetett, hogy Bernardus pictor, kolozsvári polgár már 1514-ben renaissance kaput faragtatott házára. Ő azonban aligha lehetett kezdeményező az uj stilus átvételében. Ennek az előzménye feltehetőleg valamilyen nagyobb renaissance épitkezés volt, még pedig magában a városban.

Ez idő tájt két nagy épitkezés folyt Kolozsvárt: a Szent Mihály templom északnyugati tornyának a felépitése(1511-1526) és a városfalak részbeni át- vagy ujjáépitése, melyre mint kiválómunkára (laborem egregium) nagy adókedvezményt kaptak II. Lajostól 1516-ban és 1517-ben. Nem lehetetlen, hogy ezekben az épitkezésekben is valamilyen nyomot hagyott az uj stilus, – talán egyik vagy másik részletfaragványban.

Mind a templom tornyának, mind a városfalaknak az épitése a város megbizásából folyt, tehát ezeket a munkálatokat mindvégig a várospolgár lapicidák végezték. A nagy feladatok népes és jól megszervezett műhelyeket feltételeznek.

A dokumentumok is ugyanerről tanuskodnak. A városi műhelyek fejlettségét mi sem jellemzi jobban, mint a kőfaragók céhének viszonylag korai megalakulása. A kolozsvári lapicidák első céhlevelüket 1525. december 20-ikán kapták, illetve akkor erősitette meg és adta ki a városi magistratus. Időben – tudtommal(14) – csak a budaiak(15) előzték meg őket. A nagyszebeniek meg éppenséggel utánuk következtek 1552-ben. A kolozsváriak céhlevelében négy főszemély szerepel: Nicolaus Zechy, Iacobus Olaz, Georgius Wywary és Ambrosius Fekete. Kettőnek a névformája nyilvánvalóan magyar (Zechy-Szécsi, Ujváry), következésképpen a szászok képviselője Ambrosius Fekete volt, magyar neve ellenére is. Feltünő, hogy a magyarok és a szászok között nincs paritas(16). Ebben talán már a későbbi céhszabály érvényesült, miszerint a céhmesterek közül egy legyen szász. Igen érdekes, beszélő név a negyedik személyé: Iacobus Olaz. Ebből a névformából és céhmesteri mivoltából következik, hogy olasz származásu volt, de egyben kétségtelenül megtelepedett kolozsvári polgár. Kolozsvárt már a XV. században voltak megtelepedett olaszok(17). Lehetséges, hogy Iacobus ezeknek a leszármazottja. De az is lehet, hogy valamelyik humanista központ – Buda – Várad – Gyulafehérvár – felől, vagy éppenséggel Gyaluból jött és ugy telepedett meg Kolozsvárt. A renaissance kibon-

takozása idején mindenképpen igen jelentős egy megtelepedett olasz lapicidának a tevékenysége Kolozsvárt.

A céhlevélben a munkákra vonatkozóan két érdekes articulus található. A 4-ik articulus teljes szabadságot ad a megrendelőnek, az épittetőnek a mester megválasztására, megbizására, hozzátéve azt, hogy - ha nem sikerül az egyezség - akkor a megrendelő szabadon köthet más mesterrel szerződést. A kőfaragókat viszont a céhlevél erősen megköti: csak a mesterek vállalhatnak munkát, csak ők fogadhatnak inasokat, legényeket, a helyettesek (viceregens vagy pallyr) viszont nem (7. ik articulus). Az inasok, legények tartoznak mesterük műhelyében dolgozni, máshol még rövid időre sem vállalhatnak munkát, kivéve akkor, ha a saját mesterüknél erre nem volt lehetőség (8. articulus). A műhelyek, illetve a munkacsoportok személyi összetétele pedig a következőképpen alakult: a mester (magister lapicida), a helyettese (viceregens), legények és inasok. Ezzel a fejlett szervezettel szemben igen nagy hiánynak tünik, hogy a céhlevél a mesterremek felől nem intézkedik. Talán csak valamilyen hagyományos, de még nem rögzitett gyakorlata volt.

A céhes mesterek - ugy látszik - kezükben tartottak mindenféle munkát, vagy legalábbis annak az irányitását. Annál feltünőbb, hogy ugyanekkor szerzetes-kőfaragó is müködött Kolozsvárt: frater Urbanus az óvári domonkos klastromban (1524). A két irányvonal akkor még párhuzamosan futott.

A XVI. század derekától kezdve a városi számadáskönyvek a kőfaragók igen bőséges névsorát tárják elénk, többé-kevésbé feljegyezve munkájukat is. Mintegy 50 esztendő időtartamából nem kevesebb mint 56 személyt emlitenek név szerint, de ezeken kivül sokakat névtelenül, akiknek a számát legalább kétannyira vagy még inkább három annyira tehetjük. Feladataik is széles körüek voltak, mind a városban, mind a városon kivül, Erdély-szerte.

A lapicida (kőmüves) névsorban vannak kiemelkedő, jeles mesterek és vannak egyszerübb kézmüvesek. Az előbbiek közé sorolhatjuk a céhmestereket és azokat, akik a fejedelemnek, az udvari és vidéki nemességnek dolgoztak, valamint a jelentősebb városi épitkezésekben vettek részt.

A céhmesterek közül ismerjük a következőket: Zéchy Miklós (1525), Ujváry György (1525), Iacobus Olaz (1525), Ambrosius Fekete (1525), Berkenyesy Máté (1589), Michael Bereczk (1589), Diószegi István (1591). A céh megbizottjai között a céhmesterek mellett szerepelnek olyan tekintélyes személyek, akiknek "magister lapicida" cimzés járt. Igy emlitik éppen a céhlevelekben, illetve céhiratokban a következőket: Szilágyi Jánost, Kuthy Jánost, Gyujtó Mártont és Petrus Keomiwest 1589-ben, majd 1591-ben ismét Kuthy Jánost és Michael Keomiwest. Ezek az adatok mindössze három esztendőről (1525, 1589, 1591) tájékoztatnak. Az első vonalban azonban sokkalta több mester tartozott, hiszen a céhmestereket évről-évre ujra választották. De természetesen ugyanazt a mestert többször is megválaszthatták.

Az élvonalba tartozó mesterek dolgoztak elsősorban a fejedelemnek. Ezek között voltak olyanok, akiket a fejedelem névszerint hivott meg, nyilván azért, mert ismerte és becsülte a munkájukat. Közöttük – mai tudásunk szerint – első lehetett Seres János. A kolozsvári sáfár 1577. április 9-ikén háromlovas kocsin nagy sietve küldte Serest Fehérvárra, "hogy a fejedelem (Báthory Kristóf) hivatta". Körülbelül egy hétig tartózkodott ott az elvégzendő munkák megbeszélésére, a rendelések felvételére, és máris ment tovább a fejedelem megbizásából Szamosujvárra, végül Husztba, a fontos végvárba. Az 1580-as években név szerinti meghivást kaptak a következők: Keomijes Antal (1582), Diószegi István a későbbi céhmester (1588, 1589), Szilágyi János (1588, 1595) és Kuthy Márton. A vezető mester ebben az időszakban kétségtelenül Diószegi István volt: ő vitte le Fejérvárra 1589. augusztus 7-ikén a faragott köveket, összesen 12 szekérrel. A leszállitott faragványok jó része az ő műhelyéből származhatott. Egy évvel később, 1590-ben a kolozsvári biró "parancsolattyára" Fehérvárra indulnak Komijes Lőrincz, Komijes András és Komijes István, majd 1592-ben Mónika Mihály. Az elsődleges parancs természetesen ezekben az években is a fejdelmi udvarból jött, de a mesterek kiválasztását a kolozsvári bíróra bizták.

A fejedelmi, illetve az állami feladatok közé tartozott a fiscus tulajdonában levő vőrak, különösképpen a végvárak épitése, vagy a meglevők megujitása, a haditechnikának megfelelő megerősitése, amivel rendszerint együtt járt a müvészi ékesség, a monumentalitás jegyében. Amikor Seres Jánost 1577-ben "Husztban küldte az ur" (Báthory Kristóf) valószinüleg valamilyen dekorativ faragványra adhatott megbizást, vagy legalábbis ilyenre is. Ugyanebben az évben dolgozott Huszton Keomijes Imreh, sőt később is (1577, 1579), majd ujból Báthory Zsigmond hivására Szilágyi János (1592), Mónika Mihály (1592) és Kőmijes András (1595).

Az uj, hatalmas végvárhoz, Váradhoz számos kolozsvári kőmivest, kőfaragót rendeltek ki, szinte évről-évre, nevüket azonban nem jegyezték fel.

Szamosujvárt is folytak épitkezések, ezek azonban nem lehettek nagyméretüek, inkább a meglevő épület-komplekszus megerősitését, átalakitását szolgálhatták. 1577-ben Seres János és Komijes Antal dolgozott itt, majd 1592-ben Kuthy János.

Fejedelmi épitkezésnek számitott mind a tordai, mind a dési sókamaraház felépitése. A tordai épitkezésben Brassay Ambrus (1590), Keomies Dabó Lőrincz (1590) és Kuthy János (1592) vettek részt, nyilván mint vezetőmesterek több más névtelen társuk élén. A dési kamaraházhoz is számos kolozsvári mestert küldtek ki, de név szerint csak egyet emlitenek, Keomijes Pétert (1590), aki 1589-ben a céh egyik jelentős személye volt.

A főuri, nemesi megbizásokról csak elvétve emlékeznek meg a számadások, és pedig csupán csak akkor, ha a megrendelő a szekerezés dolgában a városhoz fordult. Igy tudjuk, hogy Marosujvárt Gálfi János számára Keomies Péter, a fent emlitett jeles mester dolgozott 1590-ben, Szilágysomlyón pedig az ifjabb Báthory István számára Szilágyi János 1593-ban, aki szintén hasonló rangban vagy minősitésben sü-

rün és sokfelé kapott megbizásokat. Az épittető mecénás és a munkát vállaló mesterek kapcsolata közvetlenül tárul elénk abban a szerződésben, amelyet czegei Wass György kötött két kolozsvári mesterrel, Keomijes Váradi Györggyel és Keomijes Gergellyel 1588-ban, éspedig ajtók és ablakok kifaragására, tehát a legfinomabb munkákra. Következésképpen mindkét mester a jeles lapicidák közé tartozott.

A városi épitkezésekben jórészt a fentemlitett mesterek jeleskedtek, gondos, megbizható munkájukat a városi magistratus ismerte és becsülte. A monostori hid épitésekor Seres János volt a szakértő, erről a sáfár igy emlékezik meg: "Seres János jött oda látni" (1573), ügyanakkor megbecsülésük jeléül lepénnyel és borral vendégelték meg. Az óvári fogház épitését Diószegi István a jól ismert céhmester irányitotta és nyilván erősen részt is vett benne (1590). Ugyancsak Diószegi István épitette a Békáspatak hidját Kwmies Mihállyal együtt (1593). Keomijes (Komies) Péter nevével is többször találkozunk: 1588-ban a Szent Mihály templom sekrestyéjében dolgozott, 1593-ban a Tanácsházban kemence "melyéket" azaz kandallót faragott, valószinüleg olyasfélét, mint amilyen Wolphard István házából került a Muzeumba. Az óvári scholaban Kőmüves Dabó Lőrincz dolgozott (1585), a Magyar utcai templom (Szentpéteri templom) ujjáépitésében Kwmies Máté vett részt, ő rakta be az uj ablakokat, amelyeket feltehetőleg maga is faragott (1593).

A nagyobb munkálatokhoz természetesen nem egy mestert rendeltek ki, hanem többet, akik azután legényeikkel és inasaikkal együtt dolgoztak. Ilyen összmunkát találunk a Torda utcai kisajtó épitésekor, ahol 1584-ben három mester dolgozott: Kwmies Balázs, Kwmies Lőrincz, Kwmies Péter, 1592-ben pedig már öten: Szász Lőrincz, Kuthy János, Monika Mihály, Végh Lőrincz és Gyujtó Márton.

A műhelyek között olykor nem csupán szolgálati kapcsolat mutatkozik, hanem családi is. A szécsi Seres családban három nemzedéken át folytatódott a kőfaragás mestersége: kezdte Zechy Miklós céhmester, utána következett Seres János, az insignis sculptor, majd az ő korai halála után a fiai. Diószegi István céhmester művészetének jeles folytatója tulajdon fia: Diószegi Péter volt. A Kuthy családban pedig egy időben hárman is forgolódtak ugyanebben a mesterségben: Kuthy András, János és Márton.

Néhány mester munkásságáról a számadáskönyvek szokatlanul sok adatot tartalmaznak, olyannyira, hogy több évtizedre kerekedik ki kőfaragó tevékenységük. Ide tartoznak elsősorban a fentemlitett élvonalbeli mesterek, továbbá: Válaszuthy Benedek, Komijes Antal, Komies Bálint, Bányai András, Komijes Imreh stb. Szásznak három kőmüves neveznek: Szász Lőrinczet, Sas Kümies Andrást és Zaz Antalt. Nyilván Brassóból származott Brassay András. Feltünő mindegyikük munkásságában – a nagyokat sem kivéve –, hogy igen egyszerü, sokszor szinte alantas munkák váltakoznak nagyobb megbizásokkal. Meglátszik rajtuk, hogy nem válogattak a munkában, hanem egyszerüen és becsületesen vállalták. Az ifju mesterek gyakorlati kiképzéséhez is hozzátartozott az egyszerü kőfaragó munkák elvégzése.

A városi magistratus annyira meg volt elégedve a lapicidákkal, hogy 1588-ban tanácsi jegyzőkönyvbe foglaltatta: a lapicidák érdemes, hozzáértő és hasznos emberek bármilyen kő-épitkezés elvégzésére.

Az elismerés gyümölcse lett az ujra kiadott és megerősitett céhszabályzat. Erre 1589-ben került sor. A terjedelmes irat igen átgondolt, minden kérdés - legyen az szervezeti avagy mesterségbeli - benne foglaltatik és világosan elénk tárul. A szabályzat pontjait nyilván a céhmesterek és a magister lapicidák állitották össze, de az egész iratnak a megfogalmazása alighanem Diósy Gergely notarius(18) gondos és szép munkája. Nevét megtaláljuk az okirat végén, de más dokumentumokon is. A szabályzatot először a városi magistratus erősitette meg 1589 husvétján, majd 1591. november 1-én átirta és megerősitette Báthory Zsigmond fejedelem Gyulafehérvárt.

Az ünnepélyes dokumentum hivatkozik az első céhlevélre és kezdeményezőjére, az akkori céhmesterre, Zechy Miklósra. Ez nyilván az 1525. december 20-ikán kelt dokumentum volt, amelyről megjegyzik, hogy igen elrongyollott állapotban van, de meg intézkedései el is avultak. Itt nyilván az egyházi előirásokra céloznak, amelyeket a reformáció után nem tudtak vállalni. Az uj céhlevelet két céhmester (rectores cehe) - Michael Bereczk és Mattheus Berkenyesy - és öt mester (magistri lapicidae simulque murarii), névszerint Szilágyi János, Kuthy János, Gyujtó Márton, Diószegi István és Petrus Keomïwes kérték mind a lapicida, mind a murarius mesterek nevében. Ennek megfelelően az oklevél bevezetésében megjegyzik, hogy céhükben, a "societas"-ban kétféle mesterek vannak: egyrészt a lapicidák (kő-müvesek), akik értenek a kő finom és tiszta megmunkálásához, de egyben falat is épithetnek, másrészt a murariusok, magyarul rakók vagy rakó-müvesek, akik a kövek faragásához nem értenek (fabricationem Lapidum sunt ignari et non perfecti), de annál inkább a falak és boltozatok építéséhez (1. articulus). A kőfaragás magasrendüségét nyomatékosan hangsulyozzák. Ezzel szemben a murarius mestersége "ars inferior" (3. articulus). A lapicida mindkét mesterséget üzheti, a murarius ellenben csak a sajátját. Ha a murarius mégis kőfaragásba kezdene, kiváltképpen a mester-munkához (janua capitulata) tiz forint birságot fizet és abba kell hagyni a munkát (34. articulus).

A mesterségek és ezzel együtt a céh összetételének világos meghatározása után következik városvédelmi kötelezettségük szabályozása (1. articulus). A céh bástyája, illetve tornya, a "turris antiqua" a déli falban a szabók bástyájától a harmadik (vagyis a délkeleti sarokbástyától a negyedik) volt, az egykori Torda utcai kiskaputól keletre az első. Ezt tartozik a céh rendben tartani, minden romlásából megépiteni és egyben készenlétben tartani minden hadiszerszámát, ágyuit, puskaporát. Ez a feladat egyenlőképpen hárult mind a lapicida, mind a murarius mesterekre. A bástya elnevezése "turris antiqua" arra mutat, hogy ennek az épitése megelőzte a céh 1525 hivatalos megalakulását. Nyilván még a XV. században épitették,

és már akkor a lapicida és murarius mesterekre bizták. Abban az időben a műhelyek fejlődése a céhes közösség felé fordulhatott, illetve azt készítette elő.

A bevezetésből kiviláglik, hogy maga a céh nagyra becsülte és tisztelte tulajdon mesterségét, és ezért ennek gyakorlását a jó és szép munka érdekében kívánta szabályozni. Ez mutatkozik meg a tanulók, inasok (novellus, tyro, servus mercenarius) képzésében is, amelyet nagyon lelkiismeretesen szabályoztak és végeztek. A tanulásra jelentkezőnek először igazolnia kellett tisztességes (törvényes) származását, különben nem vették fel (2. articulus). Viszont szabadon választhatott a két mesterség között. Mesterét vagy maga választotta, vagy a céhmesterek jelölték ki "observato ordine et equitate". Mesterénél 15 napi próbaidőt töltött azért, hogy vajon a mester a tanulót, ő pedig mesterét, megszeretik-e egymást kölcsönösen (mutuo adamabunt), vagy sem. Ha ez nem következett be, akkor a céhmesterek más mesterhez rendelték (3. articulus). Ugyanigy más mesterhez rendelték, ha mestere kegyetlensége miatt távozott és ezt hitelesen igazolta (4. articulus).

Ha a jelentkező a lapicida mesterséget akarta megtanulni, 5 évig kellett dolgoznia mesterénél, a lapicidák fiai azonban kivételesen csak 4 évig. A murarius inasok pedig csupán csak 3 évig tanultak, lévén az a mesterség alábbvaló (3. articulus). A tanulóévek kitöltése után azonban kötelesek voltak még 6 hónapig dolgozni mesterük műhelyében a szokásos bérért (6. articulus). Ha pedig az inas nem töltötte ki a tanulóéveit, akkor még napszámos munkát sem vállalhatott (5. articulus). A servus mercenarius mesterét a céh jelölte ki és annál kellett dolgoznia egy esztendeig (7. articulus). Mindezekkel a szabályokkal a munka jó minőségét és zavartalan folytatását kívánták biztositani. Az anyagbeszerzés érdekében pedig ugy rendelkeztek, hogy mindegyik servus mercenarius köteles mestere számára elegendő követ fejteni (9. articulus). A mesterség tanulását tehát az alapoknál kezdhették. Megjegyzendő azonban, hogy a kőmüves inasokon kivül hivatásos kőszegők is dolgoztak a bányákban.

Ha pedig a servus mercenarius nem hajlandó a szabályokat teljesiteni és mesterét szolgálni, sőt idegen helyeken nemeseknél folytatja mesterségét (in locis extraneis seu apud nobiles artem suam exerceret), akkor az nem dolgozhatik a városban, a céh privilegiumait nem élvezheti, sőt szerszámát is elveszik (10. articulus). Amig a servus mercenarius el nem készíti a mesterremeket, nem házasodhatik, céhjelvényt nem kaphat, ünnepi lakomát sem rendezhet a céhnek (11. articulus). Ha pedig a mesterremek elkészitése előtt mégis megházasodik, a céh jogait nem élvezheti, mesterségét csak saját kezével folytathatja, kontárnak tekintik, a városban nem dolgozhatik másokhoz társulva sem (13. articulus),.

A céhlevél leglényegesebb része a 12. articulus, amely a mesterremekek mibenlétét határozza meg a lapicida mesterségben. A lapicida mesterremeke a "janua capitulate", azaz – mint a további szövegből kitünik – olyan ajtó "melyék", amelyet cannelurás pilaszterek (columnae virgatae) keretelnek, a pilaszterekét fejezetek diszitik, (capitellis ornata) és az utóbbiak helyes proportiokban (in legi-

tima proportione) készülnek és a méretek mindennemü részletben egymásnak megfelelnek (omnia dimensionum genera recte correspondeant). A megfogalmazás oly szabatos, és annyi esztétikai és stilusértéket tartalmaz, hogy épitészeti traktátusba is beillenék.

A lapicida második mesterremeke egy keresztboltozatos helyiség megépitése volt (domus seu holocausti testudinem fornicemque in formam crucis), amelyet mesterénél dolgozva kell valahol elvégeznie "helyesen és tartósan" (recte ac modo durabili preparet). Jellemző, hogy még mindig a keresztboltozat az eszményi épitészeti megoldás – jóllehet uj formában. A mesterremek gyanánt épitett boltozatos helyiséget a helyszinen vizsgálják meg a céh rektorai és jeles mesterei, ugyanakkor a jelölt tartozik "modum ac mensuram illius fornicis preperande ..... delineare". Tehát a müszaki rajzban is jártasnak kell lennie. Ha pedig ezt a feltételt nem tudja teljesiteni, és tudatlannak találhatott (in ipsius testudinis edificande delineatione ignarus fuerit compertus), akkor az épitkezéstől elmozditották és további tanulásra utasitották mindaddig, amig az általa épitett boltozat "fornix illa pro suo magisterio sit et recipiatur". Az az inas, aki mindkét mesterremeket becsületesen és jól megcsinálta, valóban fel volt készitve mindennemü épitkezés elvégzésére. A kolozsvári mesterek ennek a kitünő iskolázottságnak köszönhették jó hirnevüket Erdély-szerte.

Feltünő azonban, hogy a 12. articulus a murarius inas mesterremekéről nem szól. Ez csak közvetve derül ki a 16. articulusból, amely szerint a murarius inasok nem kötelezhetők "ad magisterium janue capitulate", tehát ajtókeret faragására, hanem "sed fornicem (modo quisupra) impetret a suo magistro preparandam". Tehát tanultságuk próbája a boltozás.

Minekutána a lapicida mesterremekét elfogadták, ünnepélyesen felvették a céhbe és ugyanakkor átadták neki a mesterjelvényt (signum magistrale). Ugyanekkor az uj céhtag nagy ebédre hivta meg a céh összes mestereit (14. articulus). A felvételt jelző "signum magistrale" valószinüleg a mesterjegy lehetett. Erről a továbbiakban ugy rendelkeznek (43. articulus), hogy 25 dénár birságpénzt fizet az a mester, aki nyilvános gyülésen a mesterjelvényét lerajzolni nem tudja: "signum magistrale sibi ordinatum et extradatum publica dieta manu propria delineare ignoraverit". A fennmaradt emlékek tanusága szerint a mesterjegyek valóban a század végéig használatosak voltak.

A kivülről jött, de belföldi servus mercenarius, aki mesterségét Kolozsvár városában kivánja folytatni, az általa választott mesternél 15 napig dolgozhatik, utána bizonyságot kellett tennie tisztességes származásáról és tanultságáról, inas-éveinek kitöltéséről. A továbbiakban igazodjék a céh szabályaihoz (15. articulus) és irassa be nevét a város polgárkönyvébe (20. articulus).

A céhen kivüli mesterek, legények, inasok csak saját kezükkel munkálkodhatnak családjuk fenntartására, tanulókat, inasokat semmiképpen sem tarthatnak, másokhoz nem társulhatnak. Ha mégis a szabályok ellen cselekednének, szerszámaik

elvétetnek (36. articulus). A céhes mesterek az ilyen kontárokkal együtt nem dolgozhatnak (37. articulus).

Számos articulus szól a munkafegyelemről, mely kiterjedt mind a legényekre, inasokra, mind a mesterekre. Országos érdek fűződött hozzá. Amikor a fejedelem vagy a város szükségéről volt szó, a céhmesterek tartoztak azonnal kijelölni a megfelelő mestereket és inasokat elegendő számban és a munkára kiküldeni. Ha a parancsnak valaki nem engedelmeskedett, azt egy időre eltiltották mestersége folytatásáról Kolozsvár városában (24. articulus), ha pedig maga a város épittetik (civitas hac edificatur) mindegyik lapicida és murarius tartozott szorgalmatosan részt venni a munkában és ezzel hazáját szolgálni "ut patrie servire debent" (25. articulus).

A kollegiális tisztesség megőrzése érdekében szigoruan eltiltják a mestereket attól, hogy felebarátjuk szerződéses munkájába beleavatkozzanak, vagy azt megbizójuk előtt ócsárolják, vagy éppen jogtalanul és méltánytalanul kisajátitsák (27. articulus). Hasonlóképpen tiltják egymás kölcsönös ócsárlását (47. articulus). Aki pedig más inasát elcsalja, birságot fizet (33. articulus). A szegény mesterek védelmére pedig ugy rendelkeznek, hogy egy mester se tarthasson többet 3 tanulóinasnál (novellos), mert ugy méltányos és igazságos, hogy a szegény mestereknek is jussanak "tam novelli quam servi" (32. articulus).

Egy mester sem vállalhatott egyszerre több munkát különféle helyeken (29. articulus). A vállalt munkát pedig félbehagyni szigoruan tilos volt. Ha valaki szerződéses munkáját mégis befejezetlenül hagyta, a rektoroknak kellett más mestert a munka gyors befejezésére rendelni. Addig az a mester más munkát nem vállalhatott (28. articulus). A tanulók pedig a céhnek sem rendezhetettek lakomát, ha nem fejezték be 15 napon belül a munkájukat (19. articulus). Rendelik továbbá, hogy a munkát gondosan végezzék, ami kárt, hibát csinálnak, az tartoznak kijavitani (30. articulus). A kövek megőrzéséről, szállitásáról, az "állás" csinálásról pedig gondoskodjanak (31. articulus).

A jó rend kiterjedt a céhlakomákra, ahol ki-ki tartozott a kijelölt helyre ülni (43. articulus), az inasok pedig felszolgálni (17. articulus). A zenebonát keltőket, hangoskodókat, szitkozódókat szigoruan megbüntették (46. articulus).

Részletesen szól a céhlevél a "societas" belső szervezetéről, kormányzásáról. A céh igazgatására évenként három rektort, azaz céhmestert választottak az idősebb, tapasztalt mesterek közül, akik mind képességeikkel, mind erkölcsi megbizhatóságukkal kiváltak: "in artibus ingenio ac morum probitate excellentiores". A hármas csoportban egy mindig szász volt (22. articulus). Ez az arányszám világosan mutatja a magyar lapicidák jelentőségét és tulsulyát. A céhmesterek beiktatásakor a szenátusból meghivott két esküdt polgár előtt megesküdtek a törvények (leges) és a céhszabályok (articulos) megtartására, ugyszintén arra is, hogy a házak becslésekor – ami az ő tisztjük volt – becsületesen és valóságosan értékelnek (22. articulus). A rektorok kötelesek voltak minden hónapban összehivni az egész societast és gyülést tartani, amelyen a sérelmeket, panaszokat orvosolták és a szükséges dol-

gokról tanácskoztak (38. articulus). Egy éves szolgálatuk után, Szent Pál megtérése napjának (január 25) az előestéjén, elszámoltak a céh vagyoni állapotáról, az ünnepen pedig letették a tisztüket.

Szólnak még az articulusok a tagok magánéletéről, terheik közös hordozásáról. A temetéseket négy ifjumesterre bizták (39, 40. articulus). Az özvegyek egy évig folytathatták férjük mesterségét, ez időre a tanulókat és az inasokat is megtarthatták (41. articulus). Az idős, megrokkant, vagy sebesült, sérült tagokat a céh jövedelméből "pio ac christiano zelo" segitették, és ugyanigy a beteg és sebesült legényeket, inasokat is (novellos servosque).

A céh jövedelme részben a tagdijakból, és a különféle birságpénzekből tevődött össze. Mindkét fajta taksa elég nagy volt: az inasok tanulóéveik kezdetekor két forintot fizettek, mesterré avatásukkor ujból két forintot: a birságpénzek a néhány dénáros összegtől 25 forintig emelkedtek. A legnagyobb birságot, azaz 50 forintot a céh saját magára (universa societas) szabta ki éspedig arra az esetre, ha a nagy gonddal összeirt szabályokat (magna cura inventos, examinatos, correctos et approbatos articulos) részben vagy egészben megszegnék. Tehát a fegyelem mind az egyes tagokra, mind az egész céhre igen nyomatékosan kötelező.

A céhszabályzat nagyon erősen körülhatárolta a céhtagok, valamint a legények, inasok életét. Viszont teljes volt a szabadság a munkavállalásban, a megbizókkal közvetlenül köthettek szerződést (conventionem). Ugyanigy az épittető is – legyen az városi polgár (civis et conmansor noster) avagy vidéken lakó nemes (nobilis extraneus) – szabadon hivhatta meg azt a mestert munkára, akit akart, sőt, ha a megegyezés nem sikerült, szerződést nem kötöttek, joga volt más mestert megbizni és azzal szerződést kötni (26. articulus).

A céhszabályzat a bérkérdésben is intézkedik, amennyiben az inasok és napszámosok (servi lapicidarum simul et murariorum mercenariorum) heti bérét a téli időszakra (szeptember 8-ától husvétig) 35 dénárban állapitja meg, a nyári időszakra husvéttól szeptember 8-áig 60 dénárban. Ezek lehettek a minimális munkabérek, amelyek akkor mégis sokat jelentettek, hiszen a tyuk ára 4 dénár volt, a ludé 10, 60 dénáron pedig bárányból subát lehetett vásárolni. Más adatok nagyobb munkabérekről is tájékoztatnak. Az 1571-es marosvásárhelyi országgyülés árszabályzata szerint "az rakó kümiveseknek a ki mester" egy hétre egy forintot és ételt-italt adjanak, a legénynek 60 pénzt, azaz dénárt. 1584-ben a Torda utcai kisajtó épitésekor a kőmüves mesterek fejenként 32 dénárt kaptak egy napra. A Széna utcai kisajtó épitésekor a kőmüves mestereknek napi 28 dénárt fizettek, a legényeknek 20 dénárt, az inasoknak 16 dénárt. Gyakran előforduló napibér a 25 dénár. A különleges faragott munkák (ajtók, ablakok, stb.) dija ez időben még változó, limitatiojukra csak Bethlen Gábor idejében került sor. Elszórt adatokat azonban találhatunk. Például 1590-ben Keomies Pétertől egy ajtó melyéket vagy kő ajtót, 5 forinton vettek. A finomabb munkák értékelése szempontjából igen tanulságos Wass György szerződése kolozsvári mesterekkel, mely mint e korból egyedül fennmaradt

magyar nyelvü kőfaragó szerződés (1588) igen jelentős. Wass György 7+4 ablak és 5 ajtó kifaragásra adott megbizást és mindezekért igért 71 forintot, két köböl buzát és 3 sajtot. A készpénzt elosztva a darabszám szerint durva számitással kb. 4 1/2 forint jön ki, amely megtoldva az élelemmel eléri, sőt talán meg is haladja a fentemlitett 5 forintos átlagot.

A céh amiképpen a fentebb felsorolt articulusok mutatják, igen komolyan vette a munkafegyelmet és mindenáron igyekezett azt biztositani. Ennek a gyakorlati szükségességét élesen világitja meg az a per, amely 1569-ben Mikola István, szamosfalvi birtokos nemes és Komies Ambrus között folyt. Az egymásnak ellentmondó, egymást vádoló tanuvallomásokból zürzavaros kép tárul elénk. Az egyik fél tanui vallják, hogy Ambrus mester félnapot sem dolgozott, a legények, mivel hiába várakoztak mind a kő- és mésszállitmányokra, mind a segédekre, az aprómüvesekre, szétszéledtek. Az egyik a folyóparton elaludt, mások elmentek halászni, sőt horribile dictu a kocsmába is inni, egy részük vissza sem tért, hanem a mezőn aludt. A késedelem, zavar oka – ugy vallják – Mikola mulasztása volt, a megigért segitség elmaradása. Mikola tanui viszont erősitik, hogy gazdájuk teljes készülettel jelent meg, még arató jobbágyait is mozgósitotta, Ambrus mestert pedig többször hivták, de nem jött. Az ellentmondó vallomások után a biró bölcs itélettel egyik felet sem igazolta, hanem elrendelte a megkezdett munka sürgős befejezését, a költségeket pedig a megegyezés szerint tartozott mindkét fél viselni.

Sulyosabb volt a helyzet, amikor országos feladatokról volt szó, amikor a fejedelem parancsára kiküldött kőmüvesek engedetlenül elmaradtak. Mikor Kalmár János kolozsvári polgár 1579 juniusában a gyulafehérvári udvarban járt, aggodalommal "értette az fejedelem haragját a kőmivesek felől, hogy az fejedelem miére /müvére/ nem mentenek volna," és ebben a feszült helyzetben Gálfi János tanács urnak és Kovacsóczy Farkas kancelláriusnak narancsokkal kedveskedett, "hogy az fejedelem haragját szállitcsák".

Az épitkezések gyakorlati nehézségeiről sok panasz van feljegyezve a tanácsi jegyzőkönyvekben és a számadási könyvekben. A mulasztások miatt fontos épitkezések igen vontatottan haladtak, ujabb rendelkezésekre volt szükség a munka valóságos befejezésére. Különleges nehézségekkel küszködtek a jezsuiták fejedelmi alapitásu kollégiumuk épitésekor: hol a pénz, a fejedelmi segély kiutalása késett, hol anyag nem volt, hol ember nem volt. A protestáns lakosság keményen ellenállt, helybeli mestert alig kaphattak, Itáliából kértek murario architetto-t, Rómából hozattak kőmüveseket.

A nehézségek ismeretében érthetők a céhszabályzat szigoru rendelkezései, megkötései, amelyeket a nagy célok, a szép és jó munka érdekében adtak ki. Itt jutunk el a dokumentumokban megnyilvánuló stiluskérdésekhez, épitészet- esztétikai kivánalmakhoz, – mert ilyenek is vannak és ezek kiváltképpen értékesek.

E korszak épitészeti felfogása, stilustörekvései két nyilatkozatban tárulnak elénk. Érdekes módon, az egyik a céh, illetve a lapicida mesterek, a másik a megrende-

lő építészeti gondolkodásáról tájékoztat. A céh maga építészeti eszményét a mesterremek leirásába foglalta bele, amely szószerint igy hangzik: "una janua capitulata ex lapidibus fabricanda, capitellis ornata, cuius columnae sint decenter virgatae et omnia eius capitella in legitima proportione secundum omnia dimensionum genera recte correspondeant." Bámulatos ez a kifejezés "janua capitilata", szebben, szemléletesebben és tömörebben aligha lehetett volna megfogalmazni a renaissance kapuzat építészeti eszményét. Valóban a kapu- vagy ajtókeret hangsulyos jellegzetessége a pilasztereket vagy oszlopokat koronázó fejezet, az ajtó kiváltképpen való ékessége (capitellis ornata). Az oszlop – illetve pilaszter-fejezeteknek ilyen ünnepélyes kiemelése arra emlékeztet, hogy a legmodernebb renissance-kutatás mennyire nagy sulyt helyez az oszlop- és pilaszter-fejezetek tanulmányozására, eredetkérdésére. A kolozsvári mesterek jó érzékkel ismerték fel az oszlop- és pilaszter fő jelentőségét. Ugyanez a finom építészeti érzék nyilatkozik meg a mester-remek további leirásában. A szép pilaszter-főkhöz kannelurás törzsek illettek. (columnae virgatae), amelyek párhuzamosan futó merőleges vonalaikkal felvezetnek a fő ékességhez, a fejezetekhez. Ismerték továbbá ennek az építészeti szerkezetnek belső titkát: a méretek és arányok harmonikus egybehangzását, a helyes proportiók (legitima proportio) varázsát. Amiképpen hangsulyozzák a méretek és arányok harmonikus egymásra vonatkoztatását, abból az az eszmény bontakozik ki, amit Leon Battista Alberti a renaissance nagy épitész-teoretikusa egy századdal korábban a concinnitas fogalmával fejezett ki. Pedig a kolozsvári lapicidák távol éltek Itáliától, nem is voltak olaszok, mégis ennyire megérezték a lényeget. A remekbe készült, finoman faragott ajtók azonban megfelelő környezetet is kivántak. Ezt is jó érzékkel és szerencsés módon határozták meg a kolozsvári mesterek a keresztboltozatos hangulatos intérieurökben, amelyek lágy ivelésekkel fogták körül a szinte ékszer gyanánt beléjük helyezett finom faragványokat. Ma már ezeknek varázslatos hatását csupán két helyiség érzékelteti: Petrus Minch monogramjával ékes boltozatos helyiség 1583-ból a Fő téren (19/20 sz., I. emelet), és egy másik a Monostor utcában (15. szám, földszint) a XVII. századból.

A megrendelő építészeti felfogásáról pedig az a szerződés tájékoztat, amelyet 1588-ban Wass György czegei birtokos kötött két kolozsvári lapicidával. A kivánt munka a következő volt: hét czirkalombeli ablak két festonosra, négy zinijzes ablak két-két festonosra és öt zinijzes ajtó. Mindezeket a faragványokat nyilván épitendő kuriája számára rendelte. A szerződésben feltünőek az épittetőnek részletesen meghatározott kivánságai. Nem csupán ablakokat és ajtókat rendelt nagy általánosságban, hanem ő maga jelölte meg az ablakok és ajtók építészeti formáját. Annál sajnálatosabb, hogy kétségtelenül pontos meghatározásait inkább sejtjük, mintsem értjük, mivel semmiféle más, egybevetésre alkalmas szöveg ez idő szerint nem ismeretes. A feston francia eredetü szó, önmagában is feltünő, jelentésében még inkább, mert füzért jelöl. Füzérdiszes ablak azonban ebben a korban nincsen. Inkább levéldiszes renaissance keretelésre gondolhatunk éspedig – mivel a szerző-

dés két festonos ablakot emlit –, kettős ikerablak keretelésére. A kettős félkörives ikerablak ebben az időben a XVI. század derekán és a második felében igen gyakori volt (Szamosujvár, Alvinc, Egeres, Szentbenedek stb.). Még nehezebben megközelithetők a többi kifejezések, a czirkalombeli ablak és a zinijzes ajtó, az előbbi talán a félkörivekre utal, az utóbbi talán a párkányra. Bármi legyen is a fenti épitészeti kifejezések jelentése, annyi kétségtelen, hogy a megrendelő Wass György a tulajdon épitészeti felfogásának megfelelő faragványokat kivánt. Vagyis korának épitészeti formáiból kiválogatta a neki tetszőket és ezzel lényegileg meghatározta az épitészeti kiképzést.

* * *

A mesterek és a munkaszervezet, valamint az épitészeti felfogás megismerése után szükséges, hogy a munkálatok eredményei, a XVI. századi kolozsvári épitkezések is elénk táruljanak.

A fő épittető mecénás a városi magistratus volt, hatásköre egyaránt kiterjedt az egyházi és a világi épitkezésekre. A munkák felett a városi tanács döntött, a költségeket pedig – beleértve a templomi épitkezések költségeit is – a város sáfárai számolták el. Az épitkezések gondviselésére a tanács rendelte ki a procuratorokat, épitési biztosokat, illetve megbizottakat.

Az egyházi épitkezések még a század elején a Szent Mihály templom északnyugati tornyának a felépitésével kezdődtek (1511-1526). Ezt a tornyot azonban 1586-ban villámcsapás érte, és tüze a toronysisakot elpusztitotta. Az uj toronysisak – ugy látszik – zárt volt, mert 1612-ben "az toronybeli erkelyeknek ablakira lantornákat" csináltatnak. Ez a zárt toronysisak látható Egidius van der Rye Kolozsvárt ábrázoló rézkarcán is. A sok kisebb-nagyobb munkák közül megemlitendő még a sekrestye megcsináltatása 1588-ban. Ezt a feladatot Komiwes Péterre bizták.

Jelentősebb volt az u. n. kistemplom épitése, tulajdonképpen a régi Szent János kápolna megnagyobbitása és ezzel egyben gyökeres átalakitása. Alaprajza, melyet Giovanni Morando Visconti térképéről (1691) ismerhetünk, hossznégyszöget mutat, külső támasztó-pillérek nélkül, belsejében pedig kettős oszlop- vagy pillérsorral, az oszlopok száma 4-4. A templom hossza mintegy a nagytemplom felének felelt meg. A Descriptio (1734) irói szerint hat-hétszáz embert is befogadhatott, országgyüléseket is tartottak benne. Az alaprajzból nyilvánvaló, hogy ez a gyökeres átépités renaissance jellegü volt. Annál sajnálatosabb, hogy semmiféle maradványa sem ismeretes, pedig oszlop- illetve pillértipusának a megismerése különösen fontos lett volna. Mindazonáltal kétségtelen, hogy az oszlop- vagy pillér-soroknak ilyen jelentős alkalmazása a renaissance épitészeti eszmény hatásos megnyilvánulása volt. A kistemplom átépitése az 1560-as években ment végbe, 1566-ban a sáfár megcsináltatta a fedelét, és a piac (Főtér) déli részére nyiló három ajtaját, nyilván ékesen faragott keretekkel. Ez időben fejezhették be a mun-

kálatokat, amelyek – a Descriptio (1734) tanusága szerint – János Zsigmond fejedelem megbizásából és támogatásával folytak.

A Farkas utcai templomra is gondot viseltek, tornyát 1562-ben befedték. Mikor pedig a templom 1581-ben a jezsuiták birtokában került, kijavittatták kisebb-nagyobb hibáit, hiányait, és a katolikus liturgiának megfelelő uj berendezéssel látták el. Még a jezsuita birtoklást megelőzően 1579 áprilisában a "cseri klastrom udvara kapuját" megcsináltatták. Kisértő a gondolat, hogy vajon ez a kapu nem azonos-e a ma meglevő nagy kapuval, amelyen 1762-es renoválási dátum olvasható, ennél azonban jóval korábban készülhetett. Az utóbbi elemei, részletei azonban nehezen illeszthetők az 1570-es évek stilusába. De meg az 1603-ban végbement rombolás olyan alapos volt, hogy alig maradhatott épségben valamilyen XVI. századi faragvány.

Az óvári domonkos klastromot – a domonkosok távozása után – Izabella királyné részére szállásnak alakitották át. Az általa lakott részt "palatinum"-nak nevezték, amely a többször (1579) emlegetett nagy teremmel lehetett azonos.

Később, 1557-ben országgyülési végzésből és Izabella királyné által rendelt évi támogatással ugyanitt iskolát alapitottak, mely a müvelődés fontos tüzhelye lett. A királyi adományról büszkén szóltak az emléktábla sorai: "Donatio Regia sum..." A városnak is nagy gondja volt a scholara, a számadáskönyvek sok adatot jegyeztek fel a belső épitkezésekről, átalakitásokról, amelyek azt célozták, hogy az épület mind a professzorok, mind a tanulók részére alkalmas legyen.

A Magyar utcai templom (az egykori Szent Péter templom) is gyökeres átalakuláson ment keresztül 1591-1593 között. Az épitkezés gondviselője Budai Tamás 1585-ben 375 forintnyi nagy összegről számolt el, tehát az átalakitás igen jelentős lehetett. Majd 1593-ban a templom uj ablakokat – nyilván renaissance-stilusuakat – kapott, ezeket Kwmies Máté rakta be, és feltehetőleg ő is faragta.

A szorosan vett városi épitkezések között a legjelentősebb a régi tanácsház átépitése volt 1578-ban. Alighanem ekkor alakithatták át a régi gótikus épületet az uj stilusban. Sajnos, ennek sem maradt semmiféle nyoma. Csak sejthetjük, hogy az az uj kenence "melyék", melyet Kwmijes Péter "az alsó tanácsházban" csinált, legalábbis egyenrangu volt a Wolphard-Kakas-ház hasonló faragványaival.

A magistratus humánus gondolkodására jellemző, hogy a közjót szolgáló intézményeket hathatósan pártfogolta. A régi – még XIV. századi alapitásu – Szent Erzsébet ispotálynak, mely egyszersmind szegényház is volt, szorgalmasan gondját viselte. 1557-ben pedig közgyülésileg határozta el a városi "feredőház" épitését, melynek felügyeletével Heltai Gáspárt bizták meg. Tornácos épület volt, melyhez 1568-ban sudatoriumot is épitettek.

Külön jelentőségük volt a városfalak, kaputornyok és bástyák épitésének. Tulajdonképpen ez volt a város monumentális épitési feladata, melyre igen nagy gondot forditottak mind védelmi szempontból, mind rangkérdésből, hiszen éppen a

városfalak és tornyok voltak a város méltóságának hangsulyos és szemléletes kifejezői. (3-4. kép).

A városfalak tulajdonképpen már a XV. században kiépültek. A munkát Zsigmond idejében kezdték el és körülbelül Mátyás korában fejezték be. Mindazonáltal a XVI. század elején ujabb épitkezésbe fogtak, melyhez mint "labor egregius"-hoz jelentős adókedvezményt kaptak II. Lajostól. De később is – végig az egész XVI. századon át folytonosan épitkeztek. A haditechnika fejlődése és az idő vasfogának a rombolása ezt folytonosan ujra meg ujra szükségessé tette. Mindamellett az épittető magistratust a monumentális utáni vágy is áthatotta. Ezt bizonyitja éppen a kapubástyák uj kiépitése, nemkülönben az épitési emléktáblák. Az utóbbiak igen értékesek, mert bevilágitanak a magistratus gondolkodásába, azonkivül tájékoztatnak az épitkezést elrendelő birákról és az épitkezésekre gondot viselő procuratorokról, épitési megbizottakról.

Az épittető fő- és király-birák között találjuk Ferenczi Antalt (1544, 1581), Budai Tamást (1580), Munich (Minch) Pétert (1580 körül), Pulacher István (1580), Wolphard Istvánt (1581). Épitési biztosok (procurator) voltak a Széna utcai kis ajtó épitésekor Budai Tamás és Veress György 1574-ben, a Szamos-hid épitésekor 1580-ban Valentinus Col (Kohl), Székely Jakab, Ladislaus Preiber; a Monostor kaputól észak felé, az Óvár felé, huzódó várfal épitésére illetve héjaztatására Breyber (Preiber) László és Szabó György viseltek gondot 1582-ben. A Középkapu őrházának épitését 1581-ben Wolphard István főbiró irányitotta. A Középkapu tornyának épitését pedig 1594-ben Ispoli mesterre és Nyirő Dánielre bizták. Diószegi István lapicida-mester mint épitési megbizott müködött Miklós deákkal együtt az óvári fogház épitésekor.

Az épitési emléktáblák közül a koraiak azok, amelyeken két féloszloptól határolt mezőben a városcimer látható un. olasz koszoruban (Muzeum). A két dombormü csaknem azonos, nyilván egyidejüleg készültek, évszámuk azonban töredékes, csupán a két első számjegye maradt meg 15... Származási helyük sem ismeretes. Egyszerüségükben is megkapó faragványok, finom levélsoros keretelésük, tiszta és levegős kompoziciójuk a kora cinquecento irányához kapcsolódik. Viszont késő-renaissance jellegü a Szamos-hid emléktáblája Báthory Kristóf cimerével 1580-ból és az északnyugati várfal 1581-es emléktáblája, melyen a Báthory-cimert érdekes módon albába és stólába öltözött angyalok tartják. Mindkét emléktábla önérzetesen hangsulyozza, hogy a hid, illetve a városfal "publicis civitatis expensis" készült. Közvetlenebb, a városi polgárok gondolkodásába bevilágitó feliratok szövegét őrizte meg az 1734-ben készült város-leirás (Descriptio). A Szamos-hid nyugati oldalán magyar felirat hirdette: "Épittetett ez erősség Istennek segitségéből és az városnak akarattyából." A Szappan utcai bástyatornyon klasszikus latin mondás ékeskedett: "Fortior est qui se quam qui fortissima vincit moenia, nec virtus altius ire potest." A Szamos-hid őrházán pedig latin felirat örökitette meg Ferenczi Antal főbiró cselekedetét, aki a halálos pestis veszedelem közepette "sui memor officii

hoc opus fieri curavit, ut inter mortem et pericula exstaret momentum, se patriam et bonis legibus et publicis aedificiis ornare voluisse. 1544". Alig van épitési felirat, mely ennél szebb, bátrabb, etikailag mélyebb lenne.

A városfal kapuira és bástyáira vonakozó feljegyzésekből arra is lehet következtetni, hogy egyik vagy másik erősség, – főként a tornyok, – nem csupán a gyakorlati védelmi célt szolgálta, hanem a város hangsulyos ékessége kivánt lenni, a monumentalis jegyében. Ilyen épitkezésnek tekinthető a Magyar utcai kaputorony (1580-1589) és a Középkapu tornya (1594), illetve a régebbi torony átépitése, felmagasitása. A Középkapu volt a városfal leghangsulyosabb pontja, tornyát óra diszitette, a város kürtöse benne székelt. A müvészileg jelentős bástyák közé tartozott még a "turris speciosa"-nak nevezett bástyatorony (a Monostor-kaputól északra), melynek legfelsőbb emelete Báthory Kristóf fejedelem kedvelt tartózkodási helye volt.

Gondoskodtak továbbá a kapuk és bástyák illő ékességéről, a cimerekről is, a város és a fejedelem hatalmi jelvényeiről. Erről tanuskodnak a fent ismertetett cimerkövek, valamint a számadáskönyvek adatai. 1556-ban Kepyro Antal "az kapura chimerth chynalth"; 1587-ben a Magyar utcai kapu közelében levő bástyatoronyra a sáfár gondoskodásából vitorla került, melyre "varas chimeret irattam". 1591-ben a Hid kapura uj cimerkövet faragtattak. Ez sajnos még a XVII. században elpusztulhatott, a Descriptio irói sem emlékeztek meg róla 1734-ben.

A városfalakba a humanista müveltségü magistratus római feliratos köveket is falaztatott. Ezekről részletesen ir Szamosközy István történetiró; az olasz jezsuitának, Antonio Possevinonak is feltüntek.

A városi épitkezések sorában jelentős helyet foglaltak el a kőhidak. Közülük a Szamos kőhidja válik ki (1578-1580). Müszaki szempontból tekintve nagy teljesitmény lehetett, hiszen a havasi patakoktól gyakran erősen megduzzadó, vadul rohanó folyót kellett áthidalni. A magistratus büszke is volt alkotására, a hidat négy cimer és két feliratos tábla ékesitette.

* * *

A XVI. századi kolozsvári épitkezések sorában teljesen különálló jelenség a jezsuita kollégium. Báthory István király alapitotta 1579-ben (fundatio prima), testvérbátyja Kristóf fejedelem támogatta, az ország és a város javára Akadémiának szánták, mégis, mivel sem a hely, sem az időpont megválasztása nem volt szerencsés, a nagy terv eleve magában hordta a pusztulás csiráját. A nehézségek a kollégium épitésekor azonnal jelentkeztek. A magistratus ugy vélte: "nagy egyenetlenségtől, háboruságtól félő a' dolog" (1580. ápr. 2.) és szorongva figyelte a jezsuiták terjeszkedését. A Báthoryak valóban fejedelmi módon pártfogolták az Erdélybe hivott rendtagokat. Bőkezüen nekik adományozták a kolozsmonostori apátságot, az egész uradalmat összes falvaival együtt, azután Kolozsvárt az egykori minorita templomot és kolostort nagy kertjével és összes tartozékaival egyben, most már az épitendő kollégium részére. De a jezsuiták ezt is szüknek találták, két ujabb há-

zat csatoltattak a fundushoz. Majd pedig a ferences apácák egykori klastromának az átadását kivánták. A tervek nagyobbodásával a költségek felette megnövekedtek, ami Kvacsóczy Farkas kancellárt megdöbbentette. Csak nagy késedelemmel jelent meg Kolozsvárt a fejedelmi fundatorral, amikor is 1580. április elején az épitendő kollégium helyét kijelölték a Farkas utcában, az egykori apáca kolostor telkén. Az épitkezések irányitásával Sunieri provincialis pater Jacobus Wujek erdélyi prefektust bizta meg még ugyanez év elején, azaz 1580 januárjában. Az épitkezéseket meg is kezdték 1580 tavaszán, ugyanakkor a fövenyhomok szállitására a fejedelem két lovat küldött, később pedig mésszel és épitőfával látta el őket.

A munka mégis lassan haladt előre. Pater Wujek junius 28-án irt levelében ugy nyilatkozott, hogy az eretnek polgárok minden módon akadályozzák az épitést. De ugyanakkor őszintén megjegyezte, hogy a késedelem oka "modo lapides, modo pecuniae, modo alia atque alia desint". 1581 tavaszára csak nagyjából készült el a kollégium épülete, a kolostor renoválása szintén csak félig-meddig. Mégis májusban a fejedelem jelenlétében a kollégiumot ünnepélyesen megnyitották. P. Wujek május 29-ikén István királyhoz intézett jelentéséből azonban teljes mértékben kiviláglik az épitkezés befejezetlen volta, sok hiánya. A bajok oka, P. Szántó István jezsuita 1581. augusztus 22-én kelt jelentéséből derült ki: P. Wujek hozzá nem értésből, tudatlanságból – tanácsot nem kérve, de nem is fogadva el – rengeteg kárt okozott: "quae aedificavit, iam ruinam minantur, alia quod non apto loco sunt facta, oportebit destruere. Item multa simul incipit et nihil perfecit....." és hosszan sorolja fel a bajokat, a konkrét hibákat. Ebből a szomoru jelentésből kiviláglik, mennyire fontos személy volt az épitkezést irányitó megbizott (procurator, provisor vagy esetleg a castellanus), mennyire tőle függött az épitkezés előrehaladása, jó véghezvitele és mennyire az ellenkezője következett be, ha tisztjét felületesen, hanyagul és tudatlanul végezte.

A kollégiumi épitkezések nagy üggyel-bajjal haladtak előre olyannyira, hogy Szántó István 1583-ban azt javasolta Possevinonak, hogy a kollégium épitését (fabrica collegii) egyedül Maximusra bizzák, Wujek pedig ne avatkozzék bele. Maximusról sajnos többet nem mond és igy kérdés, hogy rendtag volt-e vagy sem. A "pater" elnevezés elmaradása, inkább az utóbbit valószinüsiti. Feltehetőleg ugyanebben az évben, 1583-ban dolgozhatott a kollégiumon egy olasz mester, akit 1584. február 27-én P. Capeci igy emlegetett nagy elismeréssel: "Un mastro Gioan Pietro che fabbricava al collegio."

1583-1584-ben az épitkezések mindenesetre befejeződtek. De a hozzá füzött remények nem teljesültek. 1585 márciusában István király ugy nyilatkozott, hogy "nulla sit frequentia auditorum". Ezért a kollégiumban filozófiai és teológiai előadásokat is akart tartatni. A király terveinek bővülésével párhuzamosan a jezsuiták kivánságai is megnövekedtek. Pater Wujek 1582-ben ujból igen szüknek minősiti a kollégium területét. Campani provincialis pedig 1586 juniusában irt levelében arról álmodozik, hogy az óvári templomot és klastromot is meg kellene sze-

rezniök. 1601-ben pedig a városi magistratus rémületére a Király utcában is birtokba vettek egy házat.

A kollégium kifejlesztésével párhuzamosan (1580-1582) alakul ki a szeminarium épitésének a terve is, amelyet a jezsuiták XIII. Gergely pápa és István király együttes támogatásával akartak megvalósitani éspedig olyanformán, hogy külön épület emeltessék a nemes ifjak részére, ismét külön épület legyen az egyszerü személyek részére (l'altro di persone communi). De végül is jobbnak látták egyet épiteni. Az alapitó okiratot Báthory István király 1583. február 13-án adta ki, melyben hangsulyozta, hogy az épitendő szeminárium egyformán legyen mind a nemes, mind a nem nemes ifjak szolgálatára (seminarium quoque iuvenum et nobilium et plebeiorum). Kevéssel utóbb, 1583 tavaszán a jezsuiták a felállitandó szeminárium részére nagy nehézségek árán egy házat vásároltak. Possevino 1583. december 29-én a domonkon kolostort kérte a királytól, ahol ez időben protestáns iskola müködött az országgyülés határozatából. Kérésük ezért nem volt teljesithető. Tehát valamilyen más terület után kellett nézni. A következő évben, 1584-ben a városi tanács – Kendi Sándor unszolására, ki a király határozott akaratára hivatkozott – végre hozzájárult ahhoz, hogy a jezsuiták a kollégiummal szemben, a Farkas utcában 3-4 házat megvásároljanak. Pater Campani 1584. február 26-án megelégedetten jelenti, hogy a kiszemelt terület a legszebb helyen van: "in più bel sito, per essere su la piazza della chiesa, con aria libera et meridionale davanti et settentrionale a dietro."

A szeminárium épitéséről már 1583. december 29-én Possevino igy nyilatkozott István királynak: "Operarios Roma procuravi insigniores. Quattuor fabri murari statim sint missi." Mennyi valósult meg ebből, nem tudjuk. A fent emlitett vásárlás után, azaz 1584. február 27-én Pater Capeci rektor ismét külföldi mestert kért Aquaviva jezsuita generalistól: "mi mandi a tutti modi un nezzo architetto, qual sia ancora un intiero muratore, quale qui è il nostro Josefo". Gioan Pietrora is gondolt, aki a kollégiumot épitette. De őt mégsem merte kérni, mert kedves a kollégiumnak, hanem egy hozzá hasonlót. Szomoruan hangsulyozta, hogy jóllehet évi 1000 aranyuk van az épitkezésre, mégis "per non haver un fedele, se ne va gran parte in niente".

A folytonosan megujuló nehézségek hatására pater Campani provincialis már 1586. julius elején saját épitőmühely feállitására gondolt. Erről igy irt Aquaviva generalisnak: "Academia adest Claudiopoli ad formandos sibi operarios." 1597. május 25-én pedig privilégiumot kaptak a fejedelemtől "ut possint opifices artifices conducere, alere, ex tyronibus curare promoveri in magistratus". 1602-ben pedig "privilegium collegio Claudiopolitano datur habendi architecto". Minden módon függetleniteni akarták magukat a saját mühely felállitásával, kézmüvesek kiképzésével, egészen a mesterfokozatig. Törekvésük azonban beleütközött a városi céhek, elsősorban a kőfaragó-céh érdekeibe. Az 1603-as nagy rombolásnak ilyen inditóokai is lehettek.

A jezsuita épületek, a kollégium és a szeminárium nem voltak hosszu életüek, mégis stilustörténeti jelentőségük igen nagy. A kollégiumról a krakkói jezsuita diarium ezt vallja: "gymnasium regio opere extructum". Valóban igy is volt. A kollégiumot a fejedelmi fundator tervezte, ugyanaz, aki a váradi vár épitését irányitotta. Bár számos adat szól róla, nevét nem jegyezték fel, csak annyit tudunk róla, hogy olasz volt. Az épitkezés végbevitelében pedig Gioan Pietro muratore-architetto-nak volt nagy része. Már ezekből az adatokból is kiviláglik a kollégium épületének merőben olasz jellege. Méginkább ezt hangsulyozza néhány elszórt megjegyzés. 1580. április 11-én pater Wujek igy irt a tervezett épületről: "extruantur scholae 5, una cum porticibus et columnis ex utraque parte, area erit satis ampla. Tertia vero pars suo tempore eodem modo absolvi poterit." Ezzel egybehangzik pater Szántó István 1581. szeptember elsején kelt jelentése: "scholae magnificae erunt cum porticibus et quadratae figurae, quorum dimidia pars iam est finita." Ezekből a megjegyzésekből kibontakozik előttünk a kollégium egykori épülete négyszögü alaprajzával, oszlopsoros "porticus"-okkal övezett tágas udvarával. A kollégium képében valójában egy olasz palazzo-tipusu épület állott Kolozsvár szivében, mintegy husz esztendeig. A további tervek megvalósitása, – a szeminárium felépitése a kollégiummal szemben és ezzel együtt a templom előtti tér uj épitészeti kialakitása – csak fokozhatta a hatást. A kolozsváriak – épitkező polgárok és céhbeli mesterek egyaránt – uj, most már későrennaissance formákat láthattak az épületen és megismerhették az árkádos, oszlopos udvar szépségét egészen közvetlenül. Bárha tornácos, oszlopos udvar kolozsvári polgárházban nem maradt fenn, irott feljegyzések tesznek tanuságot arról, hogy ilyenek voltak, mind fából, mind kőből. Ezeknek a kialakitásában, – legalábbis a századvégi épitkezésekben – része lehetett a jezsuita épületek hatásának is.

* * *

A városi épitkezéseknek legérdekesebb és legközvetlenebbül megismerhető csoportja a polgárházak sora, amelyek szüntelenül épültek a század elejétől a század végéig. A bőséges források elénk tárják az épitkező polgárok személyét, házaiknak maradványai pedig közvetlenül szemléltetik mind a stilusfejlődést, mind a kőfaragók munkásságát.

Az első név szerint ismert épitkező polgár Bernardus pictor (1514) volt, majd husz évvel később a tudós humanista Adrianus Wolphard püspöki vikárius. Később a század derekán és második felében az épitkezők sorában megjelennek a magistratus tagjai: a főbirák, királybirák. A városfalak és bástyák épitési adataiból ismerős nevek tünnek fel: Ferenczi Antal, Petrus Minch, Wophard István. Valamennyien a város piacán épitkeztek. Wolphard a keleti soron, Minch az északin, Ferenczi a nyugati soron. Közülük Petrus Minch (Barát) egyben tekintélyes kereskedő is volt, aki számos polgártársával együtt igen széles körü kereskedelmi hálózatot épitett ki, mely messze tulterjedt az erdélyi fejedelemség határán. (19) Kolozsvár anyagi felemelkedésének és ezzel

együtt az épitkezések fellendülésének ez volt egyik gyakorlati tényezője. A másik, nem kevésbé fontos tényezője pedig a céhek munkássága volt, különösen az ötvösöké és a kőfaragóké. Mindezt természetesen az épitkezésekben is megnyilvánult. A feljegyzések nemegyszer emlitik az ötvösmesterek házait. A Főtér nyugati során két ötvösmester háza állott: Ötvös Gáspáré és Ötvös Andrásé. Ugyanitt a nyugati soron házakat birtokoltak Szécsi György, Kakas András és Viczei Máté. Kakas Andrásé, illetve az özvegyéé az idők folyamán fejedelmi szállássá épült ki. Pietro Busto, a fejedelem lantosa 1595-ben "palazzo"-nak nevezi. Ugyancsak a Főtéren épült két jeles ötvösmester háza: Filstich Lőrincé a déli soron, az ifjabb Filstich Péteré az északi soron. „N I" kezdőbetüs magyar ötvös (Nagybányai István vagy Nyirő János) a Monostor utcában épitkezett, ugyanitt Kőmüves Lőrincz is, Hensler Benedek ötvösmester pedig a Hid utcában. A Közép utcai magyar feliratos kapuzat (34. kép) — a cimerpajzsban látható K betüs kőfaragójegy alapján — valamelyik lapicida (Keomives) épitkezésének a maradványa lehetett. Ugyancsak a Közép utcában állott Eötvös Gergely háza, amelyik egy ideig a reformátusok istentisztelei helye volt. Mig a Farkas utcát a kőfaragók házai népesitették be, közülük ismeretesek a következők: Ujváry György, Válaszuthy Benedek, Keomives Andrásné, Keomives Máté, Keomyes Gergely és az "insignis sculptor" Seres János.

Az épittetők lelkivilága, gondolkozása megnyilatkozik a kapuzatok, ajtók, ablakok, kandallók feliratain, amelyek vagy bibliai igék, vagy klasszikus mondások, idézetek. Az utóbbiak nyelve kivétel nélkül a latin, mig a szentirási idézetek részben magyarok, részben németek, sőt latin is található közöttük. A magyar szentirási idézetek (Monostor utcai ötvös ház és a Közép utcai kőfaragó ház) irodalomtörténeti szempontból is jelentősek, mert — az egeresi Bocskay-sirkő feliratával (1573) együtt — megelőzik Károli Gáspár Biblia-forditását (1590). Klasszikus latin idézetek fordulnak elő Filstich Péter, Wolphard István és Kakas István házaiból származó faragványokon, tanuságot téve az épittetők széles körü müveltségéről.

A polgárházakból szerencsés módon számos faragott részlet maradt: ajtó- és ablakkeretek, gyámkövek, cimerkövek, kandallók. Sorozatukat kiegészitik a sirkövek. Mind ezek alapján a stilusfejlődés is felvázolható.

A renaissance hatás először az ornamentális motivumokban és a betütipusokban jelentkezik(20), éspedig már igen korán, a XV. század végén (Mikola sirkő 1477, a plébániaház ajtaja 1477). A gótika is átalakul a századfordulón: feltünik a szegmentiv a plébániaházon, valamint a Főtér egy másik házán az északi soron, és a Farkas utcai templom papi ülőfülkéjén. Ez az átalakulási folyamat évről évre erősödik. Erről tesznek bizonyságot a Farkas utcai templomból előkerült sirkő-maradványok. Gyerő Tamás sirköve (1510 körül), valamint az uj leletek: a rozetta-indás töredék, meg az antiqua betüs felirat töredéke (8. kép). Ennek az átmeneti stilusnak legszebb emléke az a sirkő (a plébániaház kapuátjárójában befalazva), amelynek pompásan mintázott oroszlános cimerét rozettákkal diszitett babérkoszoru kereteli (7. kép).

Dátumhoz köthető első renaissance emlék Bernardus pictor házából származó kapuzat-párkány 1514-ből. (29. kép). Feltünő rajta nem csupán az az antiqua betüs felirat bonyolult ligaturáival, hanem a párkány lezárása is kétoldalt egy-egy gyámkővel. Ilyen tipusu kapuzat ebben az időben még felette ritkán fordul elő. Bernardus pictor kőfaragója honnan kaphatta hozzá a mintát, az merőben ismeretlen – legalábbis ez idő szerint.

A fejlődés folytonosságát az 1530-as évektől kezdve kisérhetjük figyelemmel. 1534-1536-ban épittette fel házát Adrianus Wolphard a Főtér keleti során. Jóllehet 1894-ben nagy részét lebontották, Pákei Lajos rajzai alapján a homlokzat, valamint a belső terek lényegileg rekonstruálhatók. A homlokzat (10. kép) három tengelyü volt, a földszinten jobbról nyilott a széles kapuzat, balról pedig két keresztosztásu, egyszerü ablak. Az első emeletet három keresztosztásu nagy ablak tagolta: egy a kapu felett jobbra, kettő balra a földszinti ablakok tengelyében. Legfelül pedig a magas tetőzet emelkedett. Ez a renaissance háztipus példakép gyanánt állt Kolozsvár piacán. Hangsulyos ékessége, a nagyméretü ablakok, palotaszerü jelleget adtak az épületnek. A Wolphard-ház faragványaiból fennmaradt a három homlokzati ablak és egy belső ajtó. Stilusuk tisztára toszkán jellegü. Eredetük Gyulafehérváron át Budához vezet. A nemesen egyszerü renaissance profilaturával keretelt keresztosztásu ablakok először Mátyás budai palotáján(21) tüntek fel, és csakhamar országszerte elterjedtek, (Nyirbátor, Bács, Kőszeg, Bártfa stb.). Ugyancsak a nagy központokban(Buda, Esztergom, Siklós stb.). volt gyakori a párkányfriz ékesitése szalagdiszes cimerpajzzsal. Ez a forma Gyulafehérvárt is feltünt (töredék a Muzeumban, Lázói kápolna nyugati kapuja). Wolphard lapicidája könnyen található mintaképet az ablakok kifaragásához. Müvének szélesebb arányai azonban – a korábbi emlékekkel szemben – a cinquecento stilusát képviselik. Az ablakok (1534) nemes formái, gondosan szabályszerü profilaturája (13. kép) olasz mesterre vallanak. Felette kisértő a gondolat, ezt a névtelen olaszt Jacobus Olaz kolozsvári céhmesterrel (1525) azonositani. Az időbeli közelség megerősiteni látszik a feltevést. A harmadik ablak, az 1536-ból való, azonban már helyi mester munkája.

Néhány évvel később Adrianus Wolphard otthona további diszitésére gondolt, ekkor faragtatta az egyik földszinti szobába azt a gyönyörü ajtót (1541), amelyben előttünk lehet a kőfaragók céhlevelében eszményi formaként emlegetett "janua capitulata" cannelurás pilaszterekkel, remekbe faragott pilaszter-fejezetekkel, a vizszintes tagolásoknak halk szavu nemes ornamentikájával (15-16. kép). A pilaszterfő tipusa ismét Budára utal: Mátyás palotájában kétféle változata(22) is előfordult, mindannyiszor a renaissance nagymesterének Leon Battista Albertinek a hatására. Buda után ez a pilaszterfő-tipus többfelé feltünt (Esztergom, Bakócz kápolna stalluma 1507, pomázi tabernaculum 1519 stb.), végül Kolozsvárig jutott. Wolphard lapicidajának valami módon kapcsolata volt a központokkal, vagy talán éppen Budáról jött Zápolyai János király idejében. Müve azonban már merőben az

érett renaissance-t, a cinquecentót tükrözi. Ez az uj stilusáramlat mutatkozik meg a friz megkettőzésében és a pilaszterek felett hangsulyosan kiugró párkányban.

Mind az 1534-es ablakokban, mind az 1541-es ajtóban félreismerhetetlen a toszkán jelleg. A kolozsvári Wolphard-ház mindenképp Mátyás épitkezéseinek toszkán irányvonalát vitte tovább.

A nagy piacon épült Wolphard-házzal a renaissance a város szivében vert gyökeret. Faragványai példa- és mintakép gyanánt szolgáltak a kolozsvári mestereknek. A kőfaragó mühelyek munkássága a Wolphard-ház által megjelölt olaszos irányban fejlődött tovább.

Ezzel szemben feltünő jelenség, hogy a Szent Mihály templom sekrestye-ajtaja (1528), a német renaissance jellegzetes és kiváló alkotása a helyi mesterekre, a város müvészetének fejlődésére nem hatott, és semmiképpen sem terelte el azt a németes irányvonalba.

A Wolphard-ház hatását viszont több irányban figyelhetjük meg. Ablakpárkányainak formái szinte a század végéig ujra meg ujra visszatérnek a kolozsvári házak ablakain. Remekbe faragott antiqua betüs feliratai szintén erős visszhangra találtak (friztöredék 1536-ból, Fő tér 18. sz. – (14. kép), friztöredékek felirattal, uj lelet a Muzeumban; ajtó párkány 1552-ből – (82. kép). Ebben a budai hagyományok folytatása mutatkozik meg, ahol – feltehetőleg Bartolommeo della Fonte hatására – kialakult a monumentalis antiqua betüs feliratok gyakorlata. Az 1541-es ajtó mesterének a köréből került ki az a kolozsvári lapicida, aki a "verbum Domini manet in aeternum" feliratos ajtót faragta (17. kép). Remekmüvén egy részletmotivumban a Szent Mihály templom sekrestye-ajtajának (1528) hatása is valamelyest megmutatkozik éspedig a szakállas maszkokkal diszitett pilaszter-főkben – de az olasz renaissance értelmében teljesen átfogalmazva. Faragványán feltünő a pilaszterek régies, quattrocento jellegü szalagdisze, mely végső fokon ismét a budai motivumkincsre megy vissza.

Mindezek a müvek – a Wolphard-ház maradványai és a velük összefüggő emlékek – a XVI. század első periodusába tartoznak, mely körülbelül 1550-ig tartott és lényegileg még a Zápolya-ház korának az irányát tükrözik. Ennek az irányvonalnak a kialakulásában része lehetett annak, hogy a kolozsváriak mindvégig hüségesen ragaszkodtak a Zápolya-házhoz. Szolgálataikról Izabella királyné(23) 1558. március 15-én igy ir: "Seruitiorum .... summa constantia et integritate etiam cum fortunarum suarum periculo pro suis Viribus exhibitorum." Az olasz hatás az udvar felől – az udvar épitkezései (Szamosujvár) felől – is erős lehetett.

A második fejlődési periodus idejét nagyjából 1530 és 1579, illetve 1586 közé tehetjük. Ekkor két irány figyelhető meg. Az egyik az ornamentika dus kibontakoztatására törekszik, a másik éppen ellentétesen egyszerüségre, a struktiv elemek hangsulyozására.

Az első stilusirányba tartozik az óvári un. Basta-házból származó 1553-as ajtó (31. kép), amelyen feltünnek a keretelő tagként alkalmazott kandeláber-oszlopok.

Hasonló motivum található a Bogner-ház 1569-es ajtaján (24. kép), melyet szintén kandeláber-oszlopok keretelnek. Ebben valamilyen közvetett felső-olasz hatás mutatkozik. Az utóbbi, 1569-es ajtón viszont a nyilás legbelső keretelése, a pálcára felfutó csavart levéldisz még a gótikából eredő motivum. Tisztábban kapcsolódnak az 1541-es Wolphard-ajtó hagyományaihoz a Fő téri Bogner-ház (Gyergyai, illetve Frank- Kiss-ház) többi maradványai: ajtókeret, a frizén sárkányon lovagló puttókat ábrázoló kedves, üde dombormüvel, (18-21. kép) három, illetve négy ajtófél finoman faragott féloszlopokkal, (22-23. kép) rozettadiszes kandalló (25. kép) és az 1568-ból származó gyámkő (26. kép), mely a felsorolt faragványokat nagyjából az 1560-as évekre keltezi. Ornamentika tekintetében ide kapcsolódik az ugyaninnen származó, fent emlitett kandeláber-oszlopos ajtókeret is 1569-ből, amely az épitkezés dátumát ismét az 1560-as évekbe helyezi. Végül ugyanennek az iránynak utolsó évszámos emléke Petrus Minch (Petrus Baráth) épitkezéséből származó 1574-es ajtó pazar rozettadiszével (27. kép), melynek eredete Budáig, Visegrádig és azon tul Bendetto da Majanoig vezethető vissza.

A második irányvonal szinte egyidejüleg jelentkezik, éspedig először a Magyar utcai ház (32. sz.) nemesen egyszerü kapuzatában (most pincelejáró), melyet felirata 1559-re keltez (32-33. kép). A fentebb ismertetett dekorativ iránnyal szemben világosan mutatkozik meg benne az ellenhatás: a diszités lényegesen megegyszerüsödött, a struktiv elemek ez által hangsulyosabbá váltak, a formák helyi jellegüvé hasonultak. Jóllehet ez a kapukeret is a jól ismert olasz formákból, elemekből van megszerkesztve, mégis a módositások – amelyek átalakitották az arányokat, egyszerüsitették, de ugyanakkor hangsulyossá tették a párkányzatot, a pilaszter-fejezeteket pedig a korinthusi rendszert felbontva virágkehelyhez hasonlóvá formálták – egészen más felfogást tükröznek. Az átalakitások hangsulyosan jelzik az uj, most már tisztára helyi jellegüvé vált stilusirányt, a helyi sajátságok érvényesülését. Egyben ez a kapuzat, mivel a dekorativ elemek lefoszlottak róla, viszont a struktiv elemek hangsulyosan érvényesülnek rajta, tisztán képviseli az érett renaissance, a cinquecento stilusirányát.

A fejlődés során ez az irányvonal uralkodóvá vált és háttérbe szoritotta a dekorativ irányzatot. Emlékei számosak. Ide tartoznak elsősorban a Fő téri Püspöky-ház maradványai: a nagy kapuzat 1571-ből (36, 38. kép), valamint három keresztosztásu ablak, triglyphes tagolásu párkánnyal. (39. kép) A ház homlokzatat eredeti állapotában Sárdy István festménye örökitette meg, (35. kép), ennek alapján a faragványok egykori elhelyezése is világos. Ez a ház is három tengelyü épület volt, nagy kapuzata baloldalt nyilt, az emeletét három ablak tagolta, és pedig egy baloldalt a kapu felett, kettő pedig egymás mellett jobbról. A homlokzat kiképzésének rendszere ugyanaz, mint a Wolphard-házé, de mintegy negyven évvel későbbi stilusban, amelyben hangsulyos az érett renaissance, sőt az ablakok triglyphes frizén a dorismus jelentkezik. Ezekhez az ablakokhoz igen hasonlóak a Woplhard-háznak földszinti udvari ablakai (33. kép), számszerint három, mindegyik Wolphard István főbiró monogramjával. Feltehetőleg egy mühelyből származnak.

Mind a Püspöky-ház, mind a Wolphard ház emeletén az egymás mellett lévő két nagy ablak a ház nagy termébe nyilott, ahogyan ez a Mátyás házban ma is látható. Az ilyen nagy termet nevezték „palacium"-nak, amiképpen ez Nagy Salathiel Fő téri házáról olvasható az 1559-ben kelt végrendeletében.

A Püspöki-ház kapuzatának rendszere ismétlődik meg az egykori Hid utcai ház kapuzatán, amely azonban később, 1584-ben épült. (41. kép) A ház belső kiképzéséhez tartozó ajtók pedig 1585-ben, illetve 1586-ban készültek. Ezek közül három (1585, 1586 és ajtó H B monogrammal) megegyezik a kapu stilusával (42, 43, 44. kép). A negyedik (1586) azonban márkéső-renaissancejellegü (55. kép).

Végül ugyanebbe az irányvonalba sorolható az N I monogramos magyar ötvös házának ajtaja 1586-ból, (45, 47. kép), melynek kannelurás pilasztereit a fent említett két kapuzathoz (Fő téri Püspöky-ház 1571, Hid utcai ház 1584) hasonlóan rozetta diszíti. Ugyancsak rozetták ismétlődnek meg a párkányzatnak a pilaszterek felett kiugró szakaszain. A formák egyszerüsödése idáig haladt. Mindazonáltal a harmonikus arányok szépsége változatlan, az egyszerü halk szavu formák pedig egybecsengenek a felirat ódon magyar szavaival.

A második periódusba sorolható emlékek – mint láttuk — nagyjából 1550 és 1579 közé tehetők, ezt a határvonalat csak néhány faragvány töri át. Ez a korszak lényegileg János Zsigmond (+1571) uralkodási idejével egyezik.

A nagy változás a Báthoryak uralkodásával kezdődött. A stilusfejlődésben ez a XVI. század harmadik periodusa, mely kb. 1579-ben kezdődött és a század végéig tartott. Ez már a késörenaissance kora. Az uj formák először 1579-ben jelentkeztek, majd egyre erősödve 1581-ben, 1586-ban. Ez az idő egybeesik a váradi vár épitésével, a fejedelem olasz fundatorának gyakori kolozsvári tartózkodásával, és a jezsuita épitkezésekkel. Ez az egyezés aligha lehet véletlen. A merőben uj késörenaissance formákat alighanem az az olasz fundator közvetithette, aki a jezsuita kollégiumot is tervezte.

Az uj formák először Wolphard István főbiró épitkezésében tüntek fel, mégpedig az 1579-es ajtón még bizonytalanul, (54, 58. kép), de az 1581-es dór frizü ajtón már teljes tisztaságban (57. kép), ugyszintén egy másik dórfrizü ajtón (40. kép), mely a Fő téri Püspöky-házból származik. Mindkettőn a párkány triglyphes tagolásában a dórizmus érvényesül. Keretelésük azonban eltérő, a Püspöky-házból való ajtót sikszerüen kannelurás pilaszterek tartózkodóan keretelik, addig az 1581-es Wolphard-ajtót sima egyszerü féloszlopok. Az utóbbiak plasztikai ereje hatásosan érvényesül a faragványon ugyanugy, mint Serlio (24) hasonló tipusu ajtót ábrázoló rajzán (56. kép).

A kétféle ajtó kétféle irányt jelez: a sikszerüt és a plasztikait. Az előbbibe sorolhatók a Püspöky-ház, valamint a Wolphard-ház fentebb emlitett ablakkeretei (53. kép) és kandallója. (48. kép). A plasztikus irányt a féloszlopok alkalmazása jellemzi. Ide tartozik a fent emlitett 1579-es és 1581-es Wolphard-ajtó és az 1586-os ajtó a Hid utcából, (jelenleg befalazva az egykori Pákei-villában).

A későrenaissance stilus a legteljesebben Kakas Istvánnak, az egykori padovai diáknak, Báthory Zsigmond diplomatájának az épitkezésében érvényesült. (63-79. kép). Őróla azt is tudjuk, hogy jó kapcsolatban állott a kolozsvári jezsuitákkal, hogy segitette őket. A fejedelmi fundatortól szintén kaphatott utmutatást, esetleg mintarajzokat. Az utóbbit annál inkább feltételezhetjük, mert Kakas épitkezésében, – mely lényegileg az egykori Wolphard-ház udvari traktusának kiépitése volt, (66. kép) – uj formák jelentkeznek ugyan, de távolról sem olaszos tisztaságban. Olasz mesterre tehát nem gondolhatunk, annál inkább kolozsvári lapicidára, akinek a kezén az olasz formák erősen módosultak. Kakas két udvari termet épittetett, egy nagyobbat három ablakkal, és egy kisebbet, egy ablakkal, mely mintegy előtér vagy fogadó szoba gyanánt szolgálhatott, innen nyilott az udvarra a rusztikás keretü ajtó, az épittető cimerével (63. kép). Egy másik ajtó, melyet Kakas monogramja diszit, az egyik boltozatos szobában állott, utóbb azonban, a XIX. században ezt is az udvari fronton falazták be. (64. kép). Mind a rusztikás keretü ajtó, mind pedig a másik, melynek párkánya a középen megtörik és háromszöget alkotva felmagasodik, oly formát képvisel, mely a fejlődés későbbi folyamán a XVII. században gyakori lesz. A megtört párkányu ajtónak azonban már akkor párja is akadt, Filstich Lőrincz házában (Fő tér 5. sz.) és a Hid utcai házban: (44. kép). Bonyolultabb és merészebb formák mutatkoznak a zodiakus terem, meg a kisebb szoba ablakain, (65, 67, 68. kép), melyek mind tagolásaikkal, mind nagy méreteikkel hangsulyozzák ennek az épület-traktusnak a jelentőségét. Az egyik ablak analógiáját (69. kép), Serlio épitészeti traktusában (1566) találhatjuk meg(24). Kakas lapicidája hasonló mintarajzokat kaphatott a többi faragványhoz is.

Az ablakok és az ajtók szigoru ünnepélyes komor formáival szemben a zodiákus teremben meghitt közvetlenség uralkodik. A mélyen lehuzódó boltozat otthonossá teszi az aránylag kisméretü hossznégyszögü termet. Az intérieur meleg hangulatát fokozzák a boltozatvégek gyámköveire kimetszett dombormüvek: a zodiákus csillagképei (72-77, 78-79. kép), A friss, üde sorozatból főként a gyermekalakos dombormüvek tünnek ki naiv közvetlenségükkel: az egymást átkaroló ikrek játszi vidámsága (75. kép) és a pufók gyermekarccal ábrázolt nyilazó kentaur. (74. kép). Ugyanez az üde frissesség jellemzi egy másik gyámkő dombormüvet, melyre nagy dudát szorongató és azt buzgó komolysággal fuvogató kicsi gyermek van kifaragva. (71. kép) Az állatalakos dombormüveket hasonlóképpen közvetlenség és természethüség jellemzi. (72-73, 76-79. kép).

A zodiakus-dombormüvek mintegy a szobrászi irány végső kifejlődését jelzik. Ez az irányvonal végighalad az egész századon, és ujra meg ujra kifejezésre jut az épitészeti tagozatokat diszitő fejekben, maszkokban, karikát tartó oroszlánfejekben, az 1571-es kapuzat medaillon dombormüvében (36. kép) és különösen a puttós ábrázolásokban. Az utóbbi sorozatba tartoznak a "Verbum Domini" ajtó eleven cimertartó puttói (17. kép), a sárkányon merészen lovagló puttók a Bogner-ajtón

(19. kép) és a lefelé forditott fáklyával álló gyászoló puttók a Hid utcai ablakon (Pákei-villa). Egykor az efféle figurális ábrázolások még számosabbak lehettek.

Kolozsvár építéstörténetében a zodiákus teremnek különleges jelentősége van, mert későrenaissance intérieurt állit a szemünk elé, csaknem teljes épségben. Ezenkivül csupán még egy dátumos, boltozatos terem maradt fenn: Petrus Minch egykori házában az emeleti szoba, az 1583-as zárókővel (28. kép). A Wolphard-ház egykori boltozatos kandallós szobái csak Pákei Lajos rajzaiból ismeretesek (11-12. kép).

Kakas István épitkezéseivel a Báthory-korszak lezárul. Az uj későrenaissance formák előre mutatnak a fejlődés következő szakaszára, a XVII. századra.

Meg kell azonban jegyezni, hogy az uj irányvonal mellett a régebbi is tovább élt, sőt olyan nemes formában nyilatkozott meg, mint az ifj. Filstich Péter cimerével ékes ajtón 1597-ből, melynek frizét dus akantusz indadisz, párkányát pedig különféle ornamentális motivumok többszörösen diszitik. (87. kép).

A stilusfejlődés vázolása során ki kell emelni, hogy a faragványok tulnyomó többsége kitünő munka. A céhszabályzatban nem hiába hangsulyozták a tiszta és szép faragás (terse ac pure) jelentőségét és szükségszerüségét. A faragványok valóban kitünőek, részleteikben is, sőt szépségük a részletekben még inkább megmutatkozik. Ennek egyik titka az, hogy a kolozsvári lapicidák a faragványok hátterét rovátkolták, és az igy megmunkált háttéren a domboru ornamentális részletek hatásosan érvényesülnek. (50. kép) Ilyenfajta technikával dolgoztak az esztergomi lapicidák is a XV. század végén, illetve a századfordulón (Gosztonyi András és Garáuda Péter sirkövei). Kérdéses azonban, hogy a két faragási technika között van-e történeti összefüggés, vagy csupán csak hasonlóság.

A XVI. század második felének épitészeti stilusába beletartoztak a tornácos udvarok. Ilyenek nem maradtak fenn, de egykori létezésükről – az irott forrásokon kivül – néhány faragvány is tanuskodik: a Püspöky-ház baluszter-féloszlopai (Muzeum – 37. kép), Rózsás János Fő téri házából származó cimeres kerek-baluszter-oszlop 1580-ból R. L. monogrammal (egykor Válaszut, báró Bánffy kastély parkja), valamint Bogner Gelyén Imre monogramjával ékes csavart kerek oszlop (23. kép). Az első kettő azt a tipust képviseli, mely János Zsigmond székelyudvarhelyi vár-épitkezésében tünt fel az 1560-as években és másutt is előfordult (Keresd, Medgyes, Nagyszeben), a Bogner-oszlop pedig átvezet a XVII. századba.

Végül a céhlevél épitészeti eszményképének, a "janua capitulata"-nak a nézőpontjából tekintve a stilusfejlődést, valóban meglepő a pilaster- és féloszlop-fők változatossága, kezdve az 1541-es Wolphard-ajtó klasszikusan szép pilaszter-fejezetével (15. kép), folytatva a "Verbum Domini" ajtóval (17. kép), a Magyar utcai 1559-es kapuval (32. kép), a Bogner-ház diszes ajtófeleivel (20, 22. kép), a magyar ötvös házának egyszerü puritán ajtajával (45. kép). Nem kevésbé változatos a későbbi müvek sorozata, karolva az 1579-es Wolphard-ajtó féloszlopának dus-leveles fejezetével (58. kép), az 1581-es Wolphard-ajtó erősen tagolt sima diszitetlen

fejezetével (57. kép), egészen a Kakas-ház ajtóin (63, 64. kép) látható későrenaissance formákig. Az utóbbiak közül a levéldiszes fejezet (64. kép) mintegy az 1579-es féloszlop-fejezet (58. kép) továbbfejlesztése plasztikus irányban. Sőt a Hid utcai 1586-os ajtó (45. kép) féloszlopain olyan feszes körvonalu korinthusi fejezet-változat mutatkozik, amely a XVII. században lesz gyakori. Ugyanigy a következő stilusperiodus előjelei tünnek fel a két másik Hid utcai ajtónak egyszerüen profilált diszitetlen pilaszter-fejein (42, 44. kép), valamint a Filstich-ajtó hasonló pilaszterfejezetein (87. kép).

Mindezek az emlékek a stilusfejlődés jellegzetes periodusait jelenitik meg előttünk, mintegy a csucsokat. De ezeken kivül is számos faragány maradt fenn szerényebb épitkezésekből, (82-86. kép) mint például a szabó-jelvénnyel diszitett fogsoros párkány, (84. kép) vagy a madaras gyámkő 1583-ból, (85. kép), jelezve, hogy nemcsak a magistratus előkelőségei, a tekintélyes kereskedők, a jómódu céhmesterek épitkeztek, hanem az egyszerü polgárok is, éspedig ugy, hogy otthonuknak egyszerübb faragványokkal kivántak illő ékességet adni.

A város előkelőségeinek, jómódu polgárainak az épitkezései sokkal nagyobb méretüek lehettek, semmint azt ma rekonstruálni tudjuk. A város Fő terén és a nagyobb utcákban (Monostor, Hid, Magyar, Közép stb. utcákban) renaissance házak egész sora állhatott. Igy alakulhatott ki az a városkép, amelyet a szemtanuk egyhangulag magasztalnak. Francesco della Valle (25) igy irt róla 1535 körül: "cittá... circondata di muro con belissimi edifici, "Giovanandrea Gromo (26), aki 1565 körül láthatta, hasonlóképpen nyilatkozott: "La Citta tutta di pietra con bellissime stanze et belle uie e edificata..." Szamosközy István(27), a nagymüveltségü történetiró, kiemeli lakosainak jeles tulajdonságait: "siue humanitate morum, siue quaerendi habendique industria, siue habitandi cultu nulli in Transylvania secundi." Majd igy folytatja: "Urbs est non minus ab elegantia aedium, quam ab amoenitate loci iucunda." A renaissance Kolozsvár igy mutatkozott meg az Itaiiát jól ismerő, tárgyilagos történetiró előtt.

* * *

Végül a szerényebb, kevésbé láttatós faragványokról, a sirkövekről kell megemlékezni, amelyek részben a templomokból, részben a temetőkből kerültek elő. A legjelentősebb közöttük Seres Jánosnak, a jeles szobrász-kőfaragónak (insignis sculptor) a sirköve (90. kép), amelyen hangsulyosan cimerpajzsba helyezve látható mesterjegye és nevének kezdőbetüi, magyar sorrendben. A pajzsot övező levélindák a Wophard-házból való kandalló gyámköveinek levéldiszére (50-51. kép) emlékeztetnek. Feltehetőleg a Seres-mühelyből származott mindkettő, vagy legalábbis a sirkő, amelyet nyilván a Seres-fiak faragtak apjuknak. Hasonlóképpen családi kapcsolat mutatkozik Berkenyesy Istvánka sirkövén, (1595), amelyre a céhmester Berkenyesy Máté cimerpajzs keretébe foglalt szivből kiemelkedő virágtövet faragott, a szülői szeretet gyengéd jelképe gyanánt (91, 92. kép). Martinus

Literatus puritán sirköve antiqua betüs feliratának ritmikus elosztásával tünik ki, Sera Anna sirköve (1597), hasonlóan kitünő kompoziciójával és az elhunyt fiatal leány ábrázolásával (95. kép). Ezek a sirkövek tehetős családok megrendelésére készültek templomokba. A szegényebbek a városfalakon kivül temetkeztek, sirkövük csupán egyszerü tábla (tabula ansata) volt, magyar felirattal (93. kép). Ilyen Nyirő János fia Istók sirköve 1585-ből (96. kép), valamint István kisfia István siremléke 1586-ból (97. kép), az utóbbi már a házsongárdi temetőben. Mindkét sirkövön szembeszökő az antiqua betük szépsége, jóllehet szerény emlékek. Ez még Buda öröksége az erdélyi renaissance-ban mindvégig. Az 1586-os emlék (97. kép) valószinüleg az ereszes sirkövek csoportjába tartozott, – noha ma már csonka. Uj tipust képvisel Bonczidai Gergely ötvösmester főbiró siremléke 1600-ból (94. kép), még pedig az un. koporsókövet. Mindkét sirkőtipus igen gyakori a XVII-XVIII. században.

* * *

A fejlődés vonala mind a kőfaragók történetében, mind a faragványok stilusában rekonsruálható. Igen kérdéses azonban a kettő összekapcsolása, azaz a nevek egyeztetése az emlékekkel. Ezt csupán három mesterre vonatkozóan kisérelhetjük meg.

Az egyik Seres János, az insignis sculptor, akinek hiteles, jelzett müve Bocskay György egeresi sirköve 1573-ból. Herepei János feltételezte, hogy az egeresi várkastély faragványai is tőle származhattak, különösképpen a kapuzat 1572-ből. Ehhez a kapuzathoz viszont igen közel áll a Püspöky-ház 1571-es kapuja (38. kép), melyet dombormü diszit: medaillonba helyezve három egymásba fogódzó ruhátlan alak (36. kép). Az egeresi sirkő cimertartó puttói alapján éppen Seresre lehet leginkább gondolni, mint a kapudombormü valószinü mesterére. Seres munkásságához, illetve műhelyéhez kapcsolható még a Wolphard-ház három udvari ablaka (53. kép), amelyeket Wolphard István számadásai alapján tulajdonithatunk Seresnek, valamint a Püspöky-ház ugyanilyen stilusu három nagy ablaka (39. kép) és valószinüleg még a Wolphard-monogramos kandalló (48. kép) is. Ha a két kapu, az egeresi (1572) és a kolozsvári (1571) valóban Seres müve, akkor Seres művészete a második stilus-periodusnak az egyszerüségre, a struktiv elemek hangsulyozására törekvő irányához tartozott, sőt utolsó művén, a Wolphard-ablakokon a dorismus is nyomot hagyott. Az utóbbi munkát a Seres fiak fejezték be, mint a műhely tovább folytatói. A mesterjegy alapján nekik tulajdonitható még az 1579-es Wolphard-ajtó (54. kép) és talán a gyulafehérvári vitézi sirkő is.

Határozottabban alakulhat ki előttünk Berkenyesy Máté céhmester művészete. Kisfiának, Istvánkának mesterjegyes sirköve (91, 92. kép) a szivhez szóló faragvánnyal kétségtelenül az ő müve. A virágtő rajza alapján ugyancsak neki tulajdonithatjuk az 1582-es kandalló (Wolphard-ház) virágdiszes dombormüveit (52. kép), valamint Patócsy Zsófia gyönyörü renaissance tumbáját, a legszebb magyar siremléket (1586).

Kakas István épitkezéseiben (63-80. kép) pedig Diószegi István céhmester tevékenységét feltételezhetjük azon az alapon, hogy a Kakas-ház faragványai számos rokonvonást mutatnak Diószegi István fiának, Diószegi Péternek a müveivel. Az 1590-es években, amikor Kakas épitkezett, Diószegi István volt a legjelentősebb mester Kolozsvárt.

Mind a három mester munkássága tulterjedt Kolozsvár határán, ugyanigy a többi kolozsvári kőfaragóé is. A kolozsvári mühelyek jelentősége csak akkor bontakozhatik ki előttünk teljesen, ha számba vesszük munkáikat, nem csupán Kolozsvárt, hanem Erdély-szerte. Ez a feladata a közlemény folytatásának.

JEGYZETEK

(1) BALOGH J. : Márton és György kolozsvári szobrászok Cluj-Kolozsvár, 1934. 63-65. - Erd. Tud. Füzetek. 71. sz. MAKKAI L. : Kolozsvár a magyar történelemben. - Kolozsvár, Szerk. Makkai L. - Vásárhelyi Z. E. Kolozsvár, 1942. 7-30., MAKKAI L. : Társadalom és nemzetiség a középkori Kolozsváron. Kolozsvári Szemle. 1942. 87-111., ENTZ G. : Die Baukunst Transsilvaniens im XI-XIII. Jahrhundert. Acta Historica Artium. XIV. 1968. 3.

Kolozsvár város XV. századi pecsétjén ez a felirat olvasható: "S' consulum' civitatis' coluswar." Az egykori városi levéltárban levő eredeti ép példányt az Erd. Muzeum Régiségtárában készült fénykép alapján közölte VERESS E. : Kakas István. Budapest, 1905. 144. 30. kép. (Jelen tanulmányban a 2. kép). Töredékes lenyomata: Orsz. Ltár. Dl. 29088, 1499-ből való oklevelen. A város számos régi pecsétjét közölte JAKAB E. : Rajzok I. 1870. VI. tábla.

Pecséthasználati jogot 1405-ben Zsigmond adományozott a városnak (Jakab Okl. I. 1870. 121). Uj pecsétet 1585-ben csináltatott a magistratus (Kvár szkve: "A város pecsétjét ujabban metszettettem..." - III/XXIV. 2).

(2) ENTZ: i. m. 6-7. (királyi alapitás, XI-XII. század).

(3) Mátyás király 1467. szept. 29-én Kolozsvárt kelt oklevelében igy emliti: "nova civitas" (Jakab Okl. II. 1880. 320).

(4) ENTZ: i. m. S. 21. Ább. 14, 15 (a plébánia templomot megelőző Árpád-kori templomnaka maradványa a Szent Mihály templom északi falából előkerült oszloptalapzat és oszlopfő). PASCU-MARICA 1969. fig. 8-9.

(5) BÁGYUJ L. : Beszámoló a kolozsvári Szent Mihály templom 1956-1957. évi helyreállitási munkálatairól. - Kelemen Lajos Emlékkönyv. Kolozsvár, 1957. 28. lap, 14. kép.

(6) JAKAB E. : Oklevéltár Kolozsvár történetéhez. I. Buda, 1870. 124 (1405 julius 2). Ugyanekkor emelte Zsigmond Kolozsvárt a királyi városok közé, noha már Károly Róbert 1316-ban civitas-nak nevezte (ugyanott I. 32). A városfalak épitéséhez megjegyzendő, hogy már az 1405-iki ünnepélyes oklevelet megelőzően Zsigmond 1404 aug. 3-án Kosthelben (Moravia) kelt oklevelében a mészárszékek adóját "ad inchoacionem et perfectionem muri predicte civitatis nostre" rendelte (MAKKAI L. : Kiadatlan oklevelek Kolozsvár középkori történetéhez. Kolozsvár, 1947. 14).

(7) SZABÓ K. : A kolozsvári magyar polgárság összeirása 1453-ból. Tört. Tár 1882. 525-541, 729-745.

(8) SZABÓ: i. m. 1882. 526., BALOGH, J. : Kolozsvár müemlékei. Budapest, 1935. 14.

(9) JAKAB: i. m. 217., BALOGH: i. m. 14.

(10) Az 1451-es, illetve 1457-es adatra nézve l. : ENTZ G. : Müvészek és mesterek az erdélyi gotikában. Kelemen Lajos Emlékkönyv. Budapest, 1957. 256.

(10a) Zsigmondkori oklevéltár. I. Budapest, 1951. 4674 sz.

(11) ESZTERHÁZY J. gr. : A kolozsvári ferencesek egyháza. Magyar Sion. IV. 1866. 584. BALOGH: i.m. 16.

(12) BALOGH J. : A müvészet Mátyás király udvarában. Budapest, 1966. I. 158-159, 500-501.

(13) BALOGH J. : Az erdélyi renaissance. I. Kolozsvár, 1943. 79-80., 230-233.

(14) SZÁDECZKY L. : Iparfejlődés és a céhek története Magyarországon. II. Budapest, 1913. 336. - Szádeczky könyvében a legkorábbi kőfaragó céhlevél a nagyszebeni. (336.)

(15) A budai céhet emlitik 1481-ben és 1491-ben (BALOGH: i. m. 1966. 484.), A pesti (?) céhet pedig 1482-ben (ugyanott 510).

(16) Kolozsvár magyar és szász lakosságának jogviszonyát először Hunyadi János kivánta rendezni 1453-ban a magyar lakosság kérésére (MAKKAI i. m. 1947. 24-25), majd néhány évvel később Szilágyi Mihály 1458. januá 31-én kelt és Mátyás király pedig 1468. január 17-én kelt oklevelében szabályozta oly módon, hogy a főbirói és a magistratusi tisztségeket évenként felváltva töltsék be magyarok és szászok. (JAKAB: i. m. 192).

Ezek alapján János Zsigmond 1568. junius 3-án kiadott oklevelében megerősitette az egyenjoguságot (aequalem administrationem atque dominium) és azt kiterjesztette a plébános megválasztására, a nagy tisztségekre, a közvagyon használatára, a városkapu kulcsainak őrzésére. (Jakab Okl. II. 1888. 80-88. - Hártyaoklevél könyv alakban).

(17) BALOGH: i. m. 1931.

(18) Diósy Gergely notarius volt a kolozsvári levéltár gondos rendezője és őrizője (KISS A. : Kolozsvár levéltára rendjének fejlődése. – Kelemen Lajos Emlékkönyv. Kolozsvár, 1957. 423.). A városi levéltár jelentőségéről és lelkiismeretes megőrzéséről az 1734-iki Descriptio is szól a jelentés végén.

(19) Kolozsvár kereskedelmi kapcsolataira nézve l. : GOLDENBERG, S. : Kolozsvár kereskedelme a XVI. században. – Kelemen Lajos Emlékkönyv. Kolozsvár, 1957. 293-310., GOLDENBERG, S. : Clujul in sec. XVI. Bucuresti, 1958. Die wirtschaftlichen Auswirkungen der Türckenkriege. Hgg. von O. PICKL. Graz, 1971. 44, 46, 143, 149, 150.

Goldenberg kiemelte Kolozsvár kereskedelmi jelentőségét, erről az első tanulmányában igy ir (301): "Kolozsvár kereskedelmi forgalma a század második felében elérte, sőt tul 's szárnyalta az olyan városokét, mint amilyen Brassó, Szeben, Kassa."

Goldenberg második tanulmányában számos kereskedőt emlit név szerint. Ezek a következők: Kiss György, Teleki István, Bornemissza Benedek, Kálmáncsehi Miklós, Kovács Lőrinc, Keozdi János, Chanadi János, Kiss Baltazar, valamennyi 1591-ben (271), továbbá Bornemissza Gergely, Zabó György, Thóthházy István, Brassay Gergely, Kadas Meinhard, Zaz István, Rázmán István (272), végül Sebastian Münich (Barat) és Petrus Münich (Barat), az utóbbi kettőre vonatkozik Sebastian Münich 1597-ben kelt magyar nyelvü hagyatéki leltára (279, 400-402). Goldenberg ezeken kivül is még számos nevet emlit, első tanulmányában szintén (Eppel Péter, Bodoni Mihály - 307. l.)

(20) BALOGH: i. m. 1943. 62, 79, 81, 257, 261-264.

(21) A budai palota keresztosztásu ablakaira nézve lásd: BALOGH. : Mátyás. 1966. 127.

(22) A budai pilaszterfőre vonatkozólag lásd: BALOGH: Mátyás. 1966. 111. lap, 13. sz., 124. lap.

(23) JAKAB: Okl. II. 1888. 34.

(24) SERLIO, S. : Libro I-V d' Architettura. Venetia, 1566.

(25) BALOGH. : i. m. 1943. 111-112. (Stephanus Taurinus, Francesco della Valle és Georg Reychersdorf nyilatkozatai).

(26) Apulum, II. 1946, 177.

(27) Szamosközy István történeti maradványai. II. 1877. 79, 80-82.

STEINMETZWERKSTÄTTEN DER SPÄTRENAISSANCE II. DIE WERKSTÄTTEN VON KOLOZSVÁR (Cluj. Klausenburg)

Zusammenfassung

Die Steinmetzkunst geht in dieser Stadt auf alte Traditionen zurück; sie begann lange vor der Renaissance und hatte Jahrhunderte hindurch eine ununterbrochene Entwicklung. Frühe Werkstätten bestanden schon in der Arpadenzeit. Kolozsvár wurde Sitz einer königlichen Burgvogtei, mit ihr im Zusammenhang entwickelte sich der Siedlungskern, das castrum Clus, Culuswar mit dem Mauerring der Altstadt, dem Markt und der ersten Pfarrkirche.

Gleichzeitig entstand benachbart die Benediktinerabtei Kolos-Monostor. Wie der anderer früher Abteien (Ákosmonostor, Gyerőmonostor, Borsmonostor) zeigt der Name Kolos einen Personennamen (des Gründers) an.

Bei der königlichen Burgvogtei wie auch beim Klosterbau müssen neben örtlichen Meistern auch Ordensleute tätig gewesen sein; die Tätigkeit der ersteren wird durch ein Fragment aus Kolozsvár und einige Portale in der Umgebung (Vista, Nagykapus) bezeigt.

Als um 1316 die Altsiedlung eine "civitas" wurde, begann die Zeit monumentaler Bauten; seit 1349 entstand auf dem Marktplatz der nova civitas die St. Michael-Pfarrkirche als Ergebnis der Tätigkeit einer bedeutenden Bauhütte, dies beweisen ausser der Architektur selbst auch die erhaltenen Bauglieder und Bildwerke, darunter ein Steinmetzporträt. (Abb. 1). Anstelle von Schriftquellen bezeugen diese Stüche die hohe Qualität der Arbeiten. Der Entwerfer dieser Bau-Konzeption (anderer Art als der Dom von Kaschau) fand ihm entsprechende Ausführende, darunter gewiss auch Ortsangesessene. Einheimische errichteten vor allem auch die Stadtmauer und ihre Türme, deren Bau König Sigismund von Zagreb aus 1405 gestattete.

Von nun an sind auch Schriftquellen erhalten, die Licht auf die bürgerlichen Steinmetzen der Stadt werfen: so erscheinen in der Steuerliste der ungarischen Bürger von 1453: Blasius lapicida und Nicolaus lapicida. Ungar war ferner der "providus vir Thomas lapicida", der mit anderen gemeinsam 1466 die Klage der Angehörigen der St. Peters-Gemeinde dem sächsischem Pfarrer Slewing gegenüber vertrat.

Parallel mit der städtischen Bauhütte wirkte die der Dominikaner. Vor allem durch János Hunyadi gefördert, errichteten sie seit 1455 ihr Kloster, wovon ihre eignen Schriftquellen aussagen: "cum luce clarius pateat, structuras huius conventus multis laboribus per fratres ut plurimum esse erectas."

Ende des 15. Jahrhunderts entstand unter Leitung des Franziskaner-Observanten Fr. Joannes die Werkstatt, die aufgrund von König Matthias Corvinus Anordnung, Mitteln und Beistand den Bau der Ordenskirche in der Farkas-Strasse begann.

Im Zusammenhang mit dieser Bautradition im Monumentalbau war auch die Steinmetzkunst ausserordentlich entwickelt und verfeinert. Steinbrüche waren zudem in der Nähe, zwei im Besitz der Abtei Kolos-Monostor, zwei weitere in Vista und Méra waren Eigentum der Stadt Kolozsvár.

Noch war gotische Bautätigkeit imgange, als in der benachbarten Burg Gyalu bereits ein in Buda geschulter Steinmetz wirkte, ja, auch schon italienische Steinmetzen im Auftrag des Bischofs László, Geréb Vetters des Königs, tätig waren.

Spätestens um 1500 gelangte die Renaissance in unmittelbare Nahe der Stadt. Auch von weiterher kam ihr Einfluss: von Várad und von Gyulafehérvár. Schon 1514 liess Bernardus pictor, Bürger von Kolozsvár, ein Renaissancetor an seinem Haus errichten. Zwischen 1511 und 1526 erfolgte der Neu- bzw. Umbau des Turmes der St. Michaelskirche und der der Stadtmauer. Die letztere "laborem egregium" unterstützte König Ludwig II. 1516 und 1517; die Ausführung durch eingesessene Steinmetzen setzte eine grosse und gut organisierte Werkstatt voraus.

Den ersten Zunftbrief der Steinmetzen von Kolozsvár – dem m. W. nur der von Buda voranging – bestätigte der Rat am 20. Dezember 1525. Von den darin erwähnten Zunftmeistern sind zwei: Nicolaus Zechy und Georgius Wywary ihrem Namen nach Ungarn, der dritte – Ambrosius Fekete – ist trotz seines Namens ein Sachse, der vierte: Jacobus Olaz, vermutlich italienischer Abstammung, doch bereits Bürger der Stadt.

Artikel 4 der Urkunde gibt dem Auftraggeber volle Freiheit in der Wahl des Meisters, ja, gestattet ihm, falls keine Übereinkunft erfolgt, einen andern Meister zu dingen. Artikel 7 schreibt vor, dass nur die Meister – nicht der "viceregens" – Arbeit annehmen, Lehrbuben und Gesellen aufnehmen dürfen. Bei der hochentwickelten Organisation fallt nur auf, dass das Meisterstück unerwahnt bleibt. – Um die gleiche Zeit wirkt im Dominikanerkloster ein eigner Steinmetz des Ordens, fr. Urbanus (1524).

Nach 1550 erwähnen die Rechnungsbücher der Stadt viele Steinmetzen: innerhalb von 50 Jahren 56 mit Namen und mehr als hundert namenlos (chronologische Namensliste der Steinmetzen s. S. 376-377). Unter ihnen finden sich ausser einfachen Handwerkren auch bedeutende Meister, die für den Hof und den Landadel wirkten und auch an grösseren stadadtischen Bauten teilhatten.

In Quellen genannt als Zunftmeister sind 1589: Máté Berkenyesy und Michael Bereczk, 1591: István Diószegi, daneben als "magister lapicida" 1589: János Szilágyi, János Kuthy, Márton Gyujtó und Petrus Keomiwes, 1591 wieder János Kuthy und Michael Keomiwes.

Für den Hof des Fürsten Kristóf Báthory arbeitete János Seres. Am 9. April 1577 sandte der Stadtrichter in grosser Eile einen mit fünf Pferdenbespannten Wagen nach Gyulafehérvár, um ihn und seine Leute nach Gyulafehérvár zu holen. Dort blieb er eine Woche zu Besprechungen, ging danach im fürstlichen Auftrag nach Szamosujvár, endlich in die wichtige Grenzfestung Huszt.

Unter den in den achtziger Jahren erwahnten Meistern war zweifellos István Diószegi der bedeutendste, am 7. August 1589 führte er zwölf Wagenladungen behauener Steine nach Gyulafehérvár. 1590 gingen auf des Stadtrichters Geheiss Lőrincz Komijes, András Komijes und István Komijes dorthin, 1592 dann Mihály Monika.

Aufgabe des Staates war auch die Erbauung, Erneuerung und Verstarkung der festen Grenzplatze. Hiermit war auch eine monumentale Ausgestaltung verbunden.

Zu der neuen grossen Grenzfeste Várad wurden fast jahrlich zahlreiche Maurer und Steinmetzen von Kolozsvár beordert. Auch in Szamosujvár wurde der Baukomplex der Burg verstärkt und umgeformt.

In fürstlichem Auftrag wurden auch die Salzkammerhäuser in Torda und Dés errichtet.

Auftrage des Hof- und des Landadels erwähnen die Rechnungsbücher nur dann, wenn sich der Auftraggeber an die Stadt wandte.

Die Bauten der Stadt Kolozsvár führten zum grossen Teil die erwähnten heimischen Meister aus, so ist u. a. : 1573 János Seres Fachmann bei dem Bau der Brücke vor dem Klostertor (Monostori kapu), Zunftmeister István Diószegi bei Errichtung des Gefängnisses der Altstadt, Péter Keomijes arbeitete 1588 an der Sakristei der St. "Michaelskirche und meisselte 1593 einen Kamin im Rathaus.

Auch ein Weiterleben des Handwerks innerhalb der Familien lässt sich aufzeigen (Zechy–Seres, Diószegi, Kuthy).

1588 erwähnt das Ratsprotokoll lobend die lapicidae der Stadt. 1589 bestätigt der Magistrat die Zunftregeln von neuem, offenbar in den einzelnen Punkten von den Zunftmeistern zusammengestellt, wurden sie vermutlich vom Notar Gergely Diósy verfasst, am 1. November 1591 vom Fürsten Zsigmond Báthory unterschrieben und bestatigt.

Zwei Zunftleiter und weitere fünf Meister erbaten diese Urkundenausstellung im Namen der Steinmetzen und Maurer für ihre "societas". Den Artikeln zufolge verstehen erstere ausser der feinen Steinbearbeitung auch das Aufrichten von Gewölben letztere aber "fabricationem lapidum sunt ignari et non perfecti", ihre Arbeit gilt als "ars inferior".

Weitet werden in der Urkunde die Verpflichtungen der Meister bei der Stadtverteidigung festgestellt.

Eine gewissenhafte Ausbildung der Lehrbuben und Gesellen wird ferner festgelegt. Von ehelicher Geburt, dürfen sie zwischen den beiden Handwerken wählen. Eine 15tägige Probezeit erweist, ob Meister und Geselle einander genehm sind; wenn nicht, oder falls der Meister unbarmherzig ist, so ordnet der Zunftmeister den Gesellen einem andern Meister zu.

Bei den Steinmetzen beträgt die Lehrzeit fünf, für einen Steinmetzsohn vier Jahre. Dagegen lernen die Maurer nur drei Jahre. Nach Beendigung der Lehrzeit muss der Geselle noch weitere sechs Monate um Lohn dort arbeiten. Ohne Beendigung der Lehrzeit darf er nicht auf Taglohn arbeiten. Jeder Geselle muss seinem Meister genügend Steinmaterial bereitstellen. Nichteinhalten der Vorschriften wird bestraft: mit Verlust der Arbeitsmöglichkeit, der Vorrechte, ja, auch mit Beschlagnahme der Werkzeuge.

Erst nach Schaffung des Meisterstückes erhält der Betreffende Erlaubnis zur Heirat und wird in die Zunft aufgenommen. Verstösst er dagegen, so geniesst er keine Vorrechte und darf, als "Kontár" (Pfuscher oder Fretter) nur allein arbeiten.

Der wichtigste Artikel regelt die Frage des Meisterstückes. Für den lapicida ist dies die "janua capitulata", eine Tür mit kannelierten Pilastern "columnae virgatae". Die weiteren Bezeichnungen "capitellis ornata" und diese "in legitima proportione" sowie "omnia dimensionem genera recte correnspondeant" sind derartig präzis und enthalten so starke ästhetische und stilistische Wertungen, dass sie einem Architekturtraktat Ehre machen könnten. Als zweites Meisterstück musste der lapicida einen Raum mit Kreuzgewölbe errichten (domus seu holocausti testudinem fornicemque in formam crucis). Bezeichnend ist, dass noch immer das Kreuzgewölbe – wenn auch in neuer Form – verlangt wird. Das fertige "Stück" wird überprüft und vom Gesellen auch eine genaue Planzeichnung dazu verlangt. Wer diese beiden Meisterstücke liefern konnte, war tatsachlich zu weiteren Leistungen im Baufach befähigt. Dieser strengen Schulung verdankten die Meister von Kolozsvár ihren guten Ruf und ihr Ansehen im ganzen Land. Auffallend bleibt, dass für den Maurer kein Meisterstück genannt wird, sondern dass er nur das Einwölben versuchen soll.

Der lapicida aber, dessen Meisterstück anerkannt wurde, war danach feierlich in die Zunft aufgenommen.

Wenn ein auswartiger siebenbürgischer "servus mercenarius" in Kolozsvár weiterlernen wollte, konnte er bei dem von ihm gewählten Meister 15 Tage arbeiten. Entsprachen seine Zeugnisse, so erfolgte seine Eintagung in das Bürgerbuch.

Zahlreiche Artikel betreffen die Arbeitsdisziplin. Für Bauarbeiten des Fürsten oder der Stadt mussten die Zunftmeister die entsprechenden Meister auswählen und senden. Strengstens wurde jede Einmischung in Vertrage eines Meisters, Kritik seiner Arbeit, Entführung seiner Leute u. a. verboten. Zum Schutz ärmerer Meister waren jedem Meister nur drei Gesellen gestattet. Gleichzeitig durfte niemand mehrere Arbeiten aufnehmen, und jede angenommene hatte er zu Ende zu führen. Im Fall eines unfertig gelassenen Werkes betraute die Zunft einen anderen Meister mit der Fertigstellung.

Detailliert bespricht die Urkunde die innere Organisation der Zunft. Unter den jährlich gewählten drei Zunftmeistern musste der eine immer ein Sachse, die beiden anderen Ungarn sein. Die drei Meister wurden auf Einhalten der Gesetze und Zunftartikel, sowie auf redliche Schätzung von Häusern, die ihnen auch oblag, vereidigt. Jeden Monat hatte die "societas" eine Sitzung.

Das Privatleben betreffen viele Artikel (gemeinsame Lasten, Tod, Begräbnis, Hilfe bei Unfall und Krankheit). Meisterwitwen durften ein Jahr lang die Werkstatt mit den Arbeitskräften des verstorbenen Gatten weiterführen. Das Einkommen der Zunft ergaben die Beitrage der Mitglieder sowie die Strafgelder.

So stark auch die Bestimmungen das Leben der Mitglieder einengten, bestand doch Möglichkeit, Vertrag(conventio) zu schliessen mit irgendeinem beliebigen Auftraggeber. Auch dieser – ob Bürger der Stadt oder Landadliger – konnte völlig frei den Meister wählen.

Die Artikel befassten sich auch mit den Löhnen, die genau festgelegt waren. Allgemein waren in der Zeit vor Bethlen Gábor gemeisselte Arbeiten noch nicht im Preis fixiert. Interessant für Bewertung solcher feinerer Arbeiten ist der Vertrag des György Wass mit zwei Meistern von Kolozsvár (1588, in ungarischer Sprache): danach verpflichtet sich Wass für 7 gemeisselte Fenster - und 5 Türrahmen 71 Gulden, dazu 2 Kübel Weizen und 3 Käse zu geben.

Wie notwendig strenge Arbeitsdisziplin war, zeigen u. a. die entgegengesetzten Zeugenaussagen eines Prozesses, der 1569 vor den Rat gelangte. Hier handelte es sich um eine Einzelperson als Klager. Schwerwiegender waren aber die Fälle, wo es um nicht ausgeführte Auftrage, die das ganze Land betrafen, ging. Notorischer Versäumnisse wegen gingen viele wichtige Bauarbeiten nur langsam voran; neue Verordnungen wurden hier notwendig. Die Jesuiten hatten mit besonderen Schwierigkeiten beim Bau ihres vom Fürsten gegründeten Kollegiums zu kämpfen: bald blieb das angewiesene Geld, bald das Material, bald das Baupersonal aus. Die protestantische Bevölkerung und die heimischen Meister leisteten Widerstand, aus Italien musste der murario architetto, aus Rom mussten die Werkleute verschrieben werden.

All dies macht die strengen Zunftregeln verständlich: entstanden sie doch im Interesse einer guten und schönen Leistung!

Hiermit gelangt man zu den Stilfragen und den bauästhetischen Forderungen, die die Dokumente offenbaren.

In zwei Arten vor Ausserungen erscheint die Auffassung dieser Zeit: man erkennt dabei sowohl die Meinung der Zunft wien auch die des Bauherrn. Erstere wird bei Beschreibung des Meisterstückes offensichtlich: prägnanter, anschaulicher und schöner lässt sich die Idee des Renaissanceportals wohl kaum ausdrücken. Die Meister von Kolozsvár bewiesen sicheres Gefühl für die Bedeutung der Kapitelle, die Kannelierung der Pilaster, sie kannten das Wesentliche der Baustruktur: die Harmonie von Mass und Proportion. Ihre Beschreibung erinnert an den Begriff der Concinnitas des I. B. Alberti. Wenn auch fern von Italien, hatten sie seinen Geist doch erfasst. Ihr Proportionsgefühl ergriff auch die kreuzgewölbten, weiten Räume, von denen heut nur noch zwei einen Begriff vermitteln: der mit Monogramm des Petrus Minch (1583) auf dem Hauptplatz (No. 19, 1. Stock) und der ebenerdige in der Monostorstrasse Nr. 15 (17. Jahrhundert.)

Die Auffassung des Bauherrn aber offenbart der Vertrag des György Wass (1588) mit zwei lapicida von Kolozsvár. Er wünschte Fenster- und Türrahmungen, wohl für seine Kurie, und bestimmte selbst genau deren verschiedenen Formen.

*

Nach Bekanntmachung mit den Meistern und der Arbeitsorganisation sowie mit ihrer Auffassung und Anschauungsart werden die Werke dieser Epoche selbst besprochen.

Hauptauftraggeber war die Stadt Kolozsvár selbst mit kirchlichen wie auch mit weltlichen Bauarbeiten. Hierüber entschied der Rat – die Mittel wurden von der Stadt verrechnet.

Unter den kirchlichen Bauten steht zu Beginn des 16. Jahrhunderts der Nordwestturm der St. Michaelskirche (1511–1526). 1586 wurde er vom Blitz getroffen. Seinen neuen Turmhelm sieht man auf Egidius van der Rye's Radierung.

Ein bedeutenderes Werk war der Bau der sog. kleinen Kirche, eigentlich Vergrösserung und Umgestaltung der alten Johanneskapelle. Der Grundriss – bekannt aus der Landkarte des Giovanni Morandi Visconti – zeigt ein gestrecktes Viereck ohne aussere Strebepfeiler, im Innern eine doppelte Pfeiler- oder Säulenreihe. Die Kirche hatte etwa die halbe Länge der Michaelskirche. Immerhin bot sie ca. 700 Menschen Platz, Landtage sind in ihr abgehalten worden. Der Grundriss zeigt, dass die völlige Umgestaltung im Geist der Renaissance erfolgte. Umso bedauerlicher, dass nichts davon erhalten blieb: ware doch die Kenntnis der Säulen- bzw. Pfeilerform hier besonders wichtig gewesen! Zweifellos hatten sie den Einzug der Ideen der Renaissance hier bezeugt. Der Umbau erfolgte nach 1560, 1566 entstand der Dachstuhl und errichtete man die drei Eingange nach der Südseite des Hauptplatzes hin, offenbar mit betont wertvollen Rahmungen.

1562 entstand der neue Turmhelm der Kirche in der Farkas-Strasse. Als diese Kirche 1581 Eigentum der Jesuiten wurde, geschahen Ausbesserungen und wurde eine neue (katholische) Inneneinrichtung gefertigt.

Das Dominikanerkloster der Altstadt wurde nach Fortgang der Ordensbrüder Residenz der Königin Isabella. Man nannte den von ihre bewohnten Teil "palatium" – er war mit dem 1579 öfters erwähnten grossen Saal identisch. Später entstand hier eine Schule als königliche Stiftung.

Ebenfalls erfuhr die Kirche in der Magyar-Strasse (die ehemalige Peterskirche) zwischen 1591 und 1593 eine völlige Umgestaltung. 1593 erhielt dieser Bau neue Renaissance-Fenster.

Unter den städtischen Bauarbeiten war der Umbau des alten Rathauses im Jahre 1578 die bedeutendste. Vermutlich damals erstand der alte gotische Bau im neuen Gewand der Renaissance. Leider blieb auch hiervon keinerlei Spur. Man kann nur annehmen, dass der neue Kamin von Keomijtes Péter dem des Wolphard-Kakas-Hauses ähnlich war.

Bezeichnend für die humanistische Einstellung des Rates ist der von ihm geleistete Beistand für die Institutionen des Allgemeinwohls, so für das alte St. Elisabeth-Spital des 14. Jahrhunderts (Zugleich auch Armenhaus). 1557 ordnete die Ratssitzung die Errichtung eines Badèhauses an, dessen Aufsicht Gáspár Heltai zu führen hatte. Es war ein Arkadenbau, der 1568 mit einem Sudatorium erweitert wurde.

Von besonderer Bedeutung blieben auch weiterhin die Stadtmauern, Tortürme und Basteien. Hierauf legte die Stadt grossen Wert, sowohl um der Verteidigung, wie auch um ihres Ranges und Ansehens willen. Seit den Zeiten König Sigismunds waren sie entstanden, unter Matthias Corvinus wurden sie vollendet. Trotzdem begann man mit Neubau zu Beginn des 16. Jahrhunderts, er zog sich durch das ganze Jahrhundert hin. Die Entwicklung der Kriegstechnik und die ständige Verwitterung bedingte dies. Daneben wünschte der Rat auch ein monumentales Aussehen der Stadt, dies bezeugen die neu errichteten Torbasteien und die vielen Gedenktafeln: gerade sie enthüllen vortrefflich die Ideen des Rates. Im weiteren werden die Namen der einzelnen städtischen Bauherren und Baumeister angeführt.

Von den Gedenktafeln der Bauten zeigen die frühesten (im Museum) in einem durch zwei Halbsäulen begrenzten Feld das Stadtwappen im sog. italienischen Blattkranz (Abb. 88). Die reine und klare Komposition und der fein gemeisselte Kranz weisen diese Stücke dem frühen Cinquecento zu. Demgegenüber Spätrenaissance-Charakter zeigt die Tafel der Szamosbrücke (Abb. 89) mit Kristóf Báthory's Wappen (1580), sowie die der nordwestlichen Burgmauer (1581), auf der Engel in Alba und Stola das Báthory-Wappen halten. Beide betonen das Entstehen des Baues "publicis civitatis expensis". Humanistische Bildung und beherzte Gesinnung verraten auch weitere Tafeln, so vor allem die des Richters Antal Ferenczi aus der Pestzeit: "sui memor officii hoc opus fieri curavit, ut inter mortem et pericula exstaret monumentum, se patriam et bonis legibus et publicis aedificiis ornare voluisse. 1544".

Unter den Toren und Basteien als besonders monumental auch dem Ansehen der Stadt dienend erscheint der Torturm der Magyar-Strasse (1580-1589) und der des Mitteltores (1594). Dies war auch der betonteste Punkt der Stadtmauer.

Andere wichtige Bauten waren die steinernen Brücken der Stadt, so vor allem die Szamosbrücke (1578–1586), eine auch technisch grosse Leistung; vier Wappen und zwei Gedenktafeln zierten diese Brücke.

* * *

Unter den Bauten der Stadt nimmt das Jesuitenkollegium einen besonderen Platz ein. Von König István Báthory gegründet, sollte es eine Akademie des Landes und der Stadt Kolozsvár werden, hatte aber, der ungünstigen Zeitverhältnisse wegen, mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen. 1580 begann die Bautätigkeit in der Farkas-Strasse, ging aber nur langsam voran, 1583 arbeitete auch ein italienischer Meister hier (Giovan Pietro). Die beiden Bauten der Jesuiten – das Kollegium und das Seminar – entstanden in den charakteristischen Formen der Spätrenaissance als Haustyp mit Säulen-Arkadenhof.

* * *

Endlich: die Bauten der Bürger. Verfasser gibt die aus den Schriftquellen uns bekannten Namen der Bauherren: Stadtrichter, angesehene Kaufherren, Zunftmeister, vor allem Goldschmiede. Die Häuser der Steinmetzen standen in der Farkas- und in der Közép-Strasse. Viele von den Häusern besassen Inschriften: Bibelworte, klassische Zitate, sowohl in ungarischer wie auch in deutscher und lateinischer Sprache.

* * *

Danach folgt eine stilgeschichtliche Analyse der erhaltenen Fragmente (Steinmetzarbeiten). Zu Anfang finden sich einzelne ornamentale Motive, vor allem auf Grabsteinen. (Abb. 7, 8)

I. Periode: ca. 1510–1550: z. T. noch mit Buda in Zusammenhang (Wolphard-Haus) (Abb. 10–17).

II. Periode: ca. 1550–1579. Cinquecento-artige Formen, dabei lokale Eigentümlichkeiten. (Abb. 18–53.)

III. Periode: ca. 1579–1599: Spätrenaissanceformen. (Abb. 54-81).

Die bedeutendsten Bauten sind die des fürstlichen Diplomaten, István Kakas (Abb. 63-79).

Verfasser gibt die Rekonstruktion des Werkes dreier Meister: János Seres (Abb. 36, 38, 39, 48-51, 53), Máté Berkenyessy (Abb. 91-92), István Diószegi (Abb. 63-79).

Bei ihnen allen greift der Wirkungskreis über die Grenzen der Stadt hinaus, wie dies gerade im Werk von Steinmetzen nicht selten ist.

Die hierauf folgende Fortsetzung behandelt ihre Tätigkeit wahrend des 16. Jahrhunderts in ganz Siebenbürgen (Transsylvanien).

* * *

Im Anhang sind die auf die Steinmetzen bezüglichen Quellen publiziert. Die Liste der Denkmaler des XVI. Jahrhunderts folgt im nächsten Jahrgang dieser Zeitschrift.

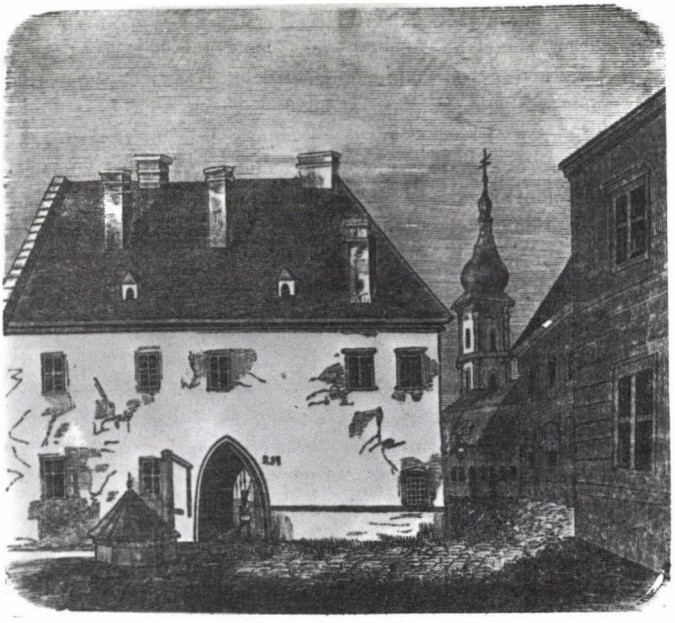
*

1. Pillérfő kőfaragót ábrázoló dombormüvel. XIV. század 3. negyede
Szent Mihály templom szentélye

2. Kolozsvár város pecsétje. XVI. század eleje
Állami (régebben Városi) Levéltár.

3. Az Ovár északnyugati szögletbástyáj
(az ötvösök bástyája)
Jakab Elek nyomán

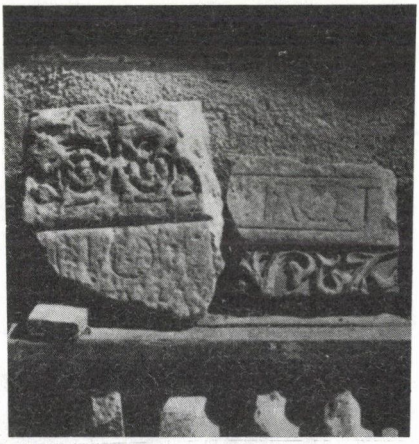
4. Hidkapu
Veress Ferenc felvétele



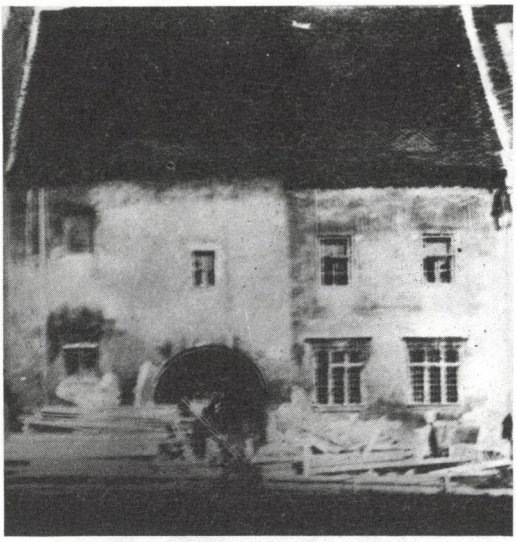
5. A Mátyás-ház 1866-ban
Kővári László után

6. A Mátyás-ház első emeleti nagyterme

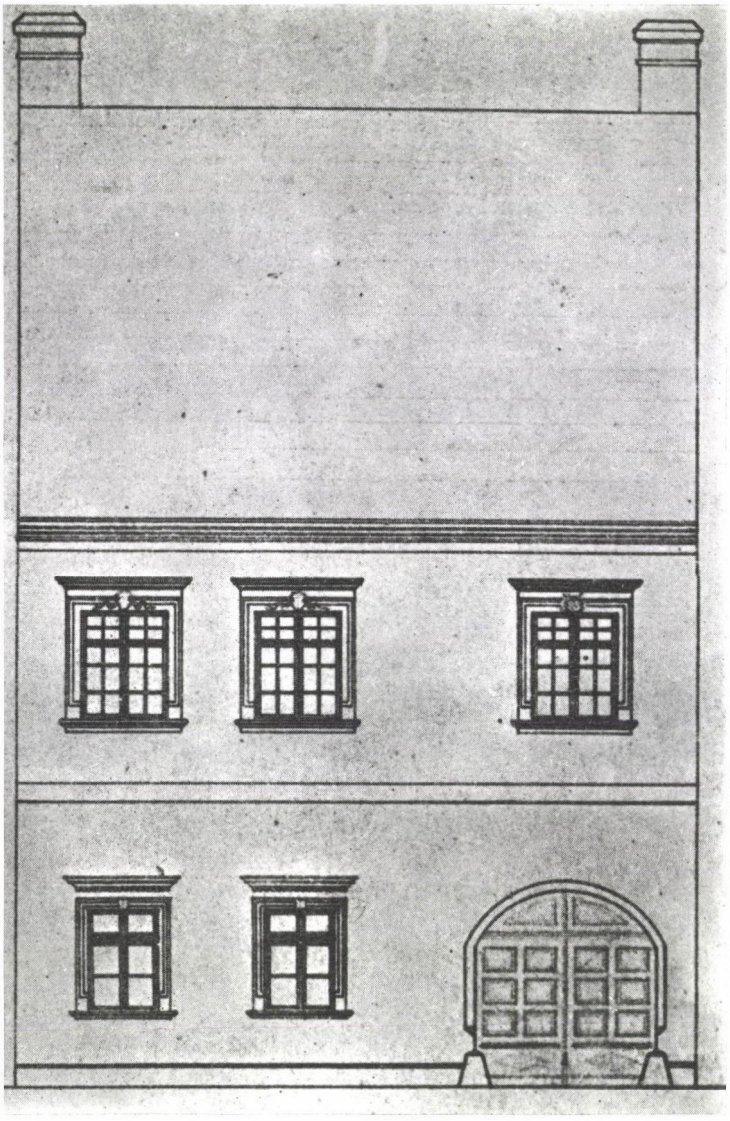
7. Sirkő oroszlános címerrel.
XVI. század eleje
Plébánia-ház



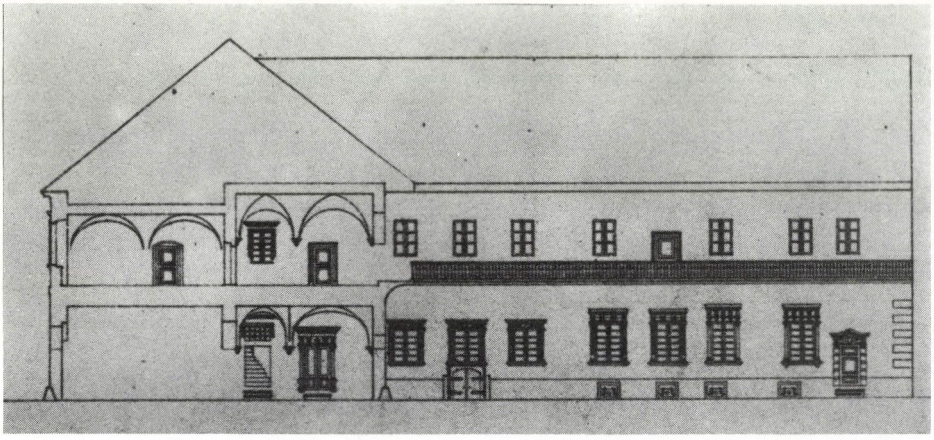
8. Sirkőtöredékek a Farkas utcai templomból
Kőtár



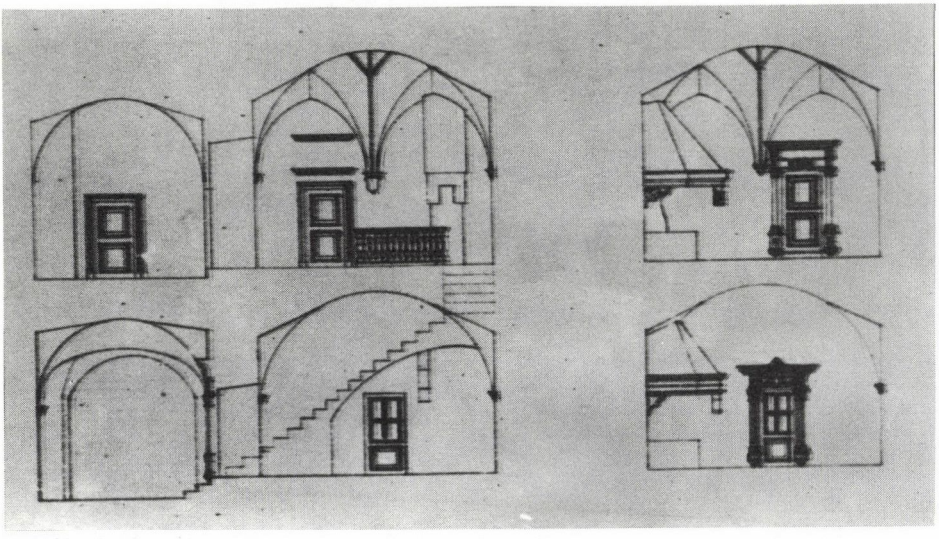
9. Az óvári un. Basta-ház



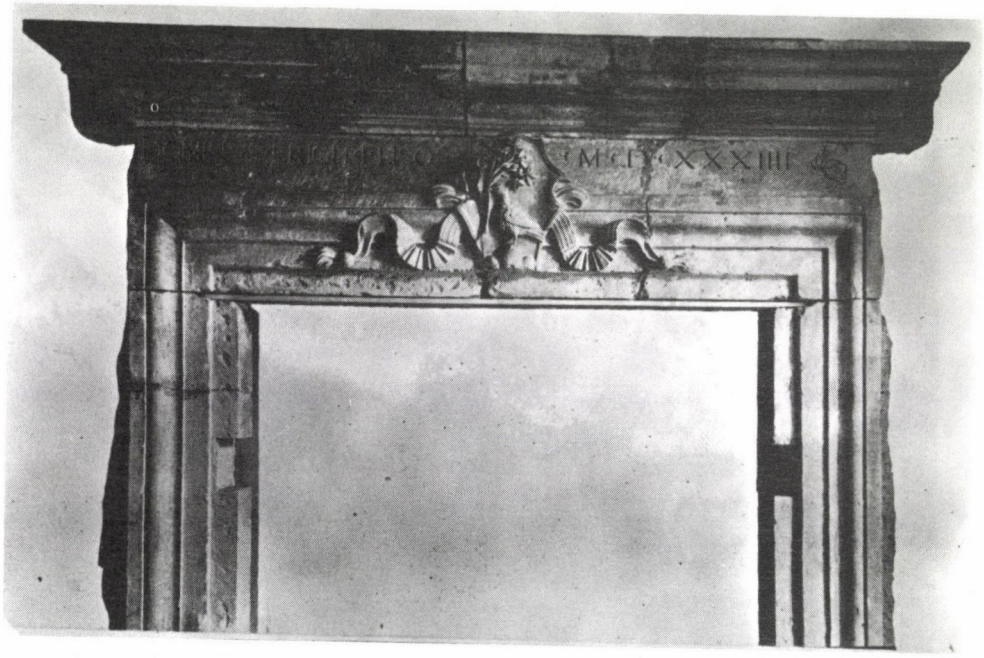
10. A Wolphard-ház homlokzata
Pákei Lajos rajza



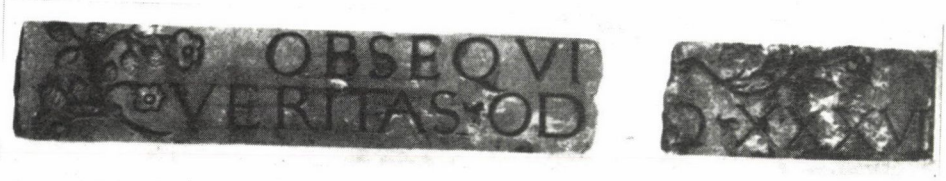
11. A Wolphard-ház hosszmetszete
Pákei Lajos rajza



12. A Wolphard-ház keresztmetszetei
Pákei Lajos rajza



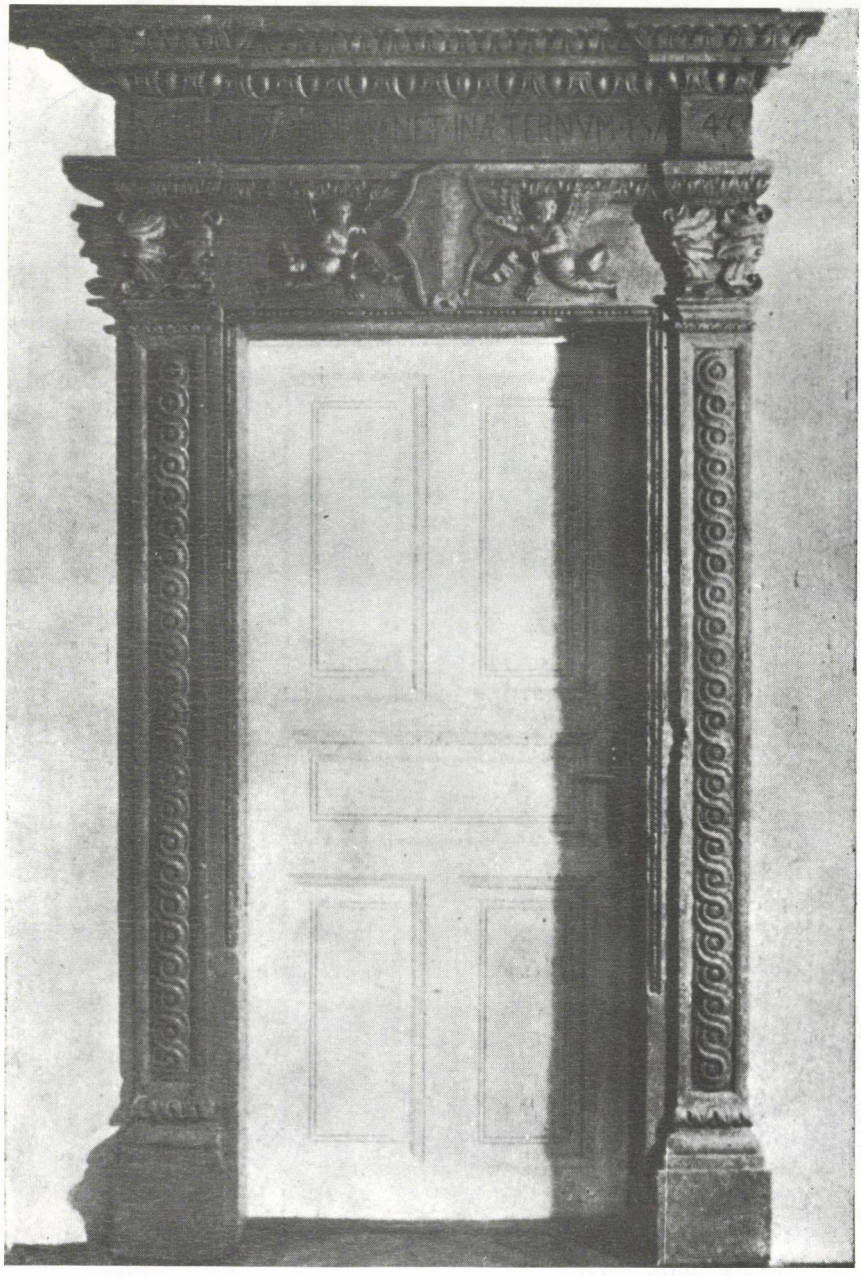
13. A Wolphard-ház ablaka. 1534.
Muzeum



14. Párkányfríz. 1536.
Fő tér 18/19/ számu ház

15. Részlet a Wolphard-ház ajtajáról: pilaszterfej. 1542.

16. A Wolphard-ház ajtaja. 1542.
Muzeum



17. Ajtó a Fő tér 20/21/ számu ház emeleti szobájában. 1540-es évek

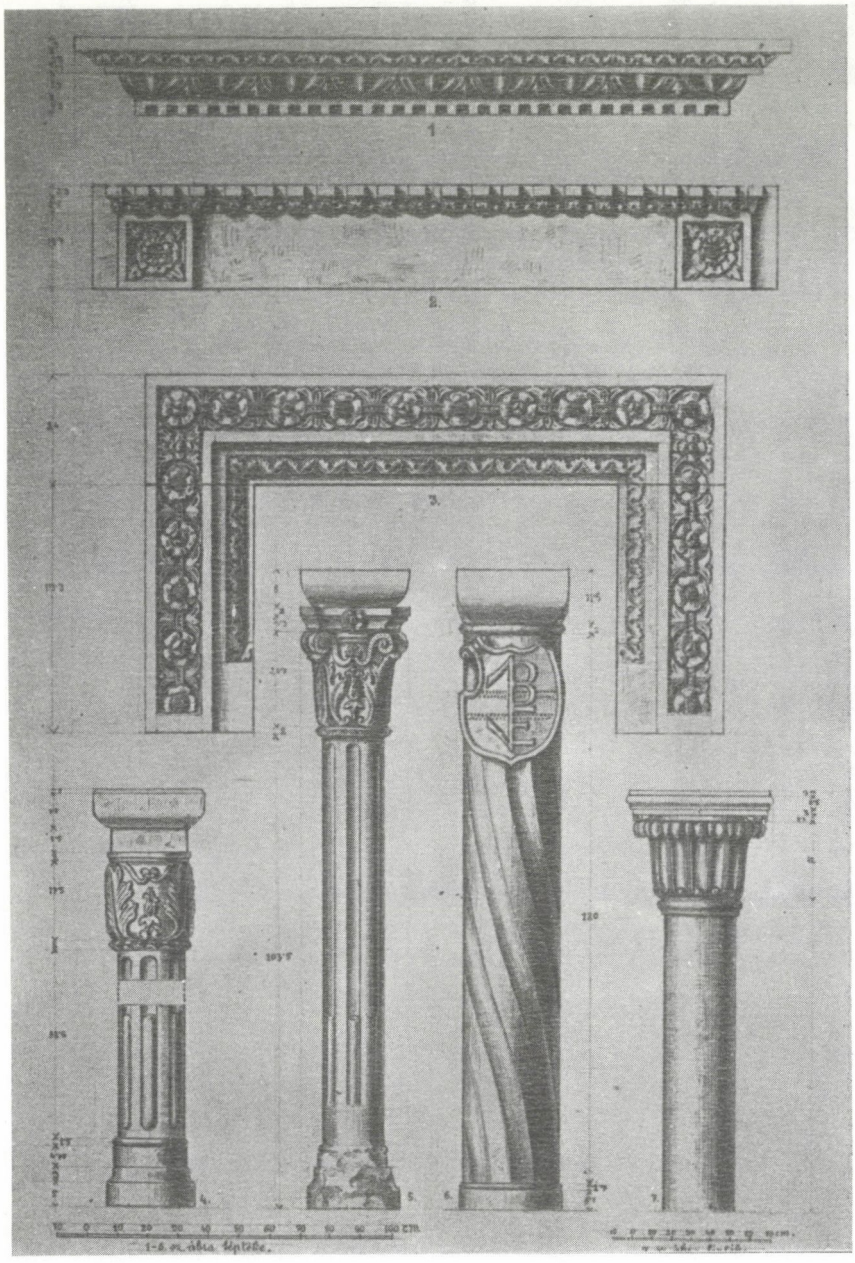
18. Ajtó a Fő téri Bogner-házból. 1560-as évek
Muzeum

19. Ajtó a Fő téri Bogner-házból. 1560-as évek
Részlet a frizről – Muzeum

20. Ajtó a Fő téri Bogner-házból. 1560-as évek
Részlet: pilaszterfő – Muzeum

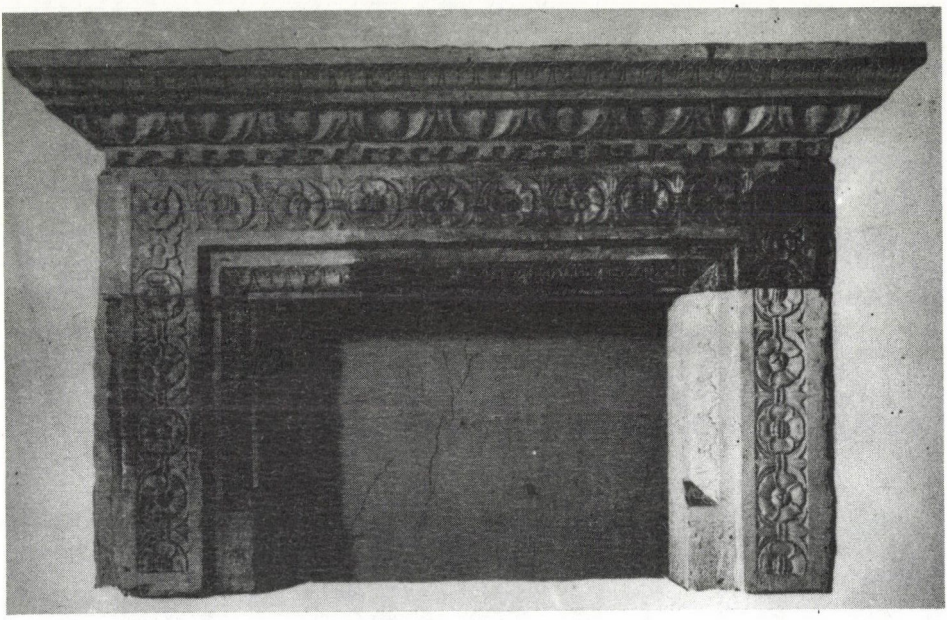
21. Ajtó a Fő téri Bogner-házból.
1560-as évek
Részlet: pilaszter – Muzeum

22. Ajtófél féloszloppal, a Bogner-házból.
1560-as évek
Bonczhida, egykor dr. Bod Péter gyüjteményében



23. Faragványok a Fő téri Bogner-házból. 1560-as évek (kivéve a két oszlopot) Muzeum – Pákei Lajos rajza

24. Ajtó a Fő téri Bogner-házból. 1569.
Muzeum



25. Kandalló a Fő téri Bogner-házból. 1560-as évek
Muzeum

26. Gyámkő a Fő téri Bogner-házból. 1568.
Muzeum

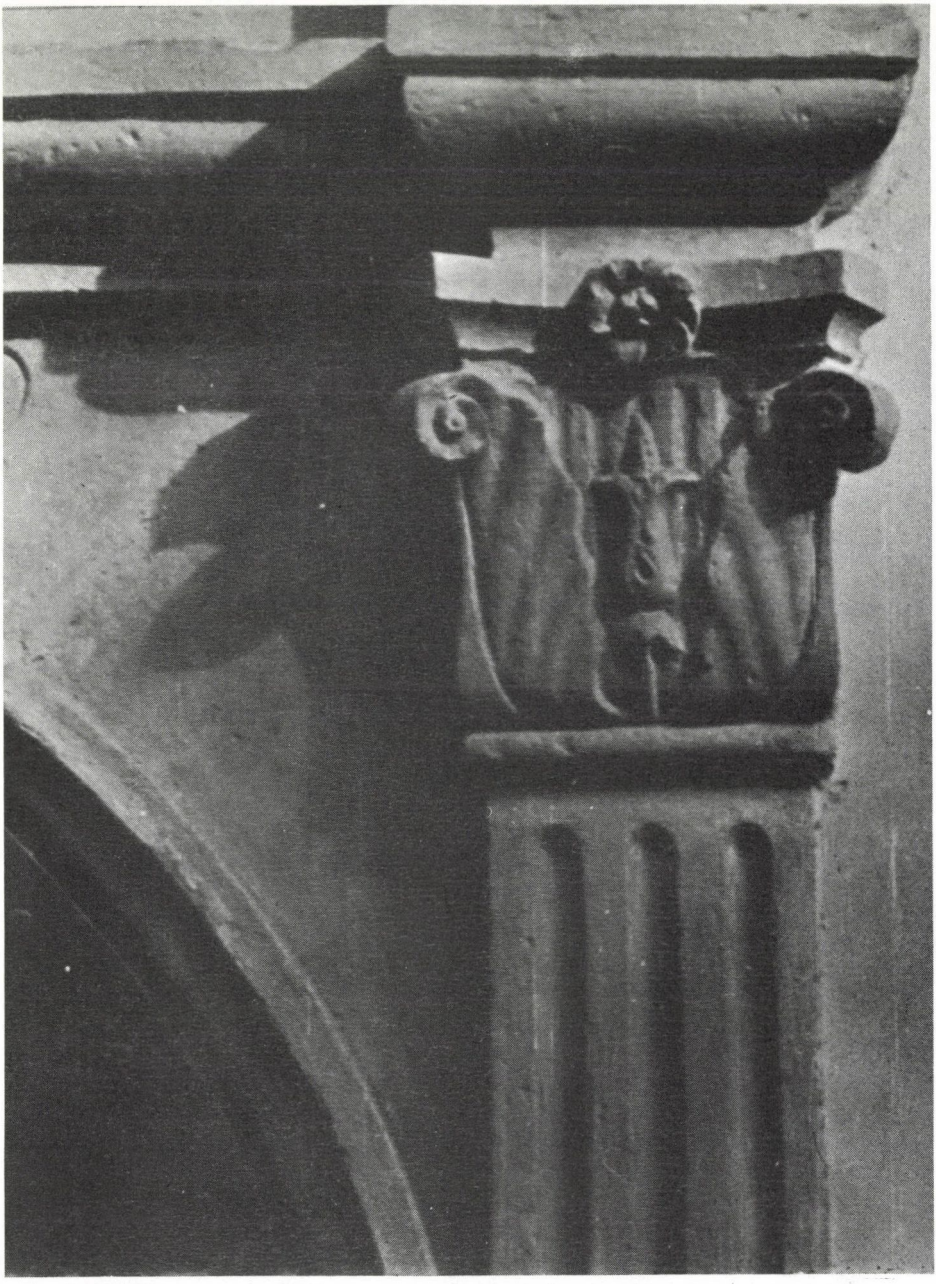
27. Ajtó (részlet) Petrus Minch Fő téri házából. 1574.
Befalazva az egykori Pákei-villában (Majális utca)

28. Az emeleti boltozatos szoba záróköve, Petrus Minch Fő téri házában. 1583.
Fő tér 19/20/ számu ház

29. Kapupárkány Bernardus pictor Hid utcai házából. 1514. Muzeum

30. Ablak az óvári un. Basta-házból. XVI. század 2. negyede. Muzeum

31. Ajtó az óvári un. Basta-házból. 1553. Muzeum

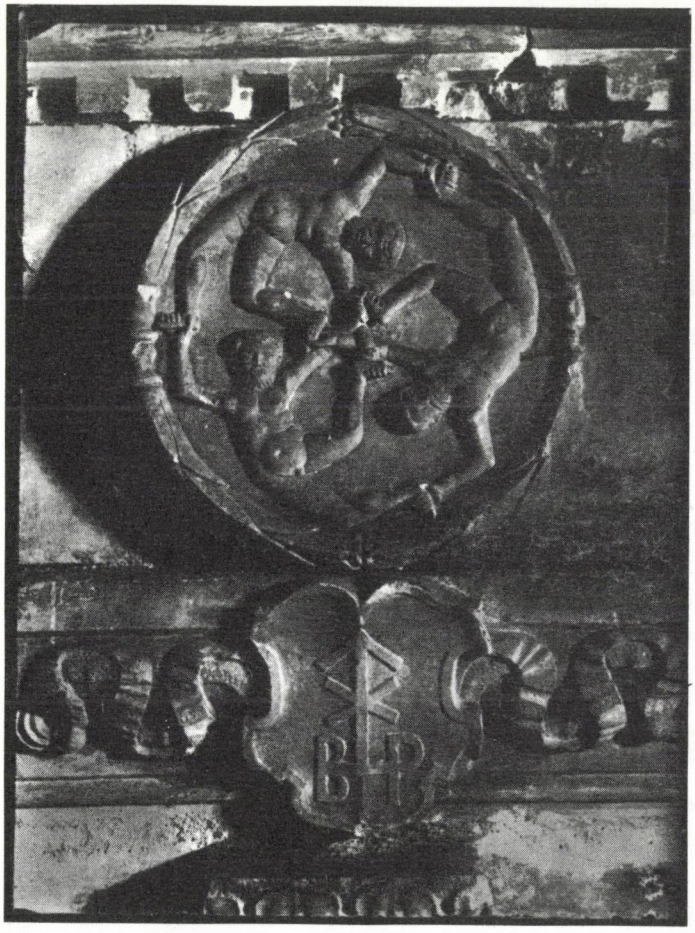


32. A Magyar utca 32. számu ház kapujáról részlet: pilaszterfej. 1559.

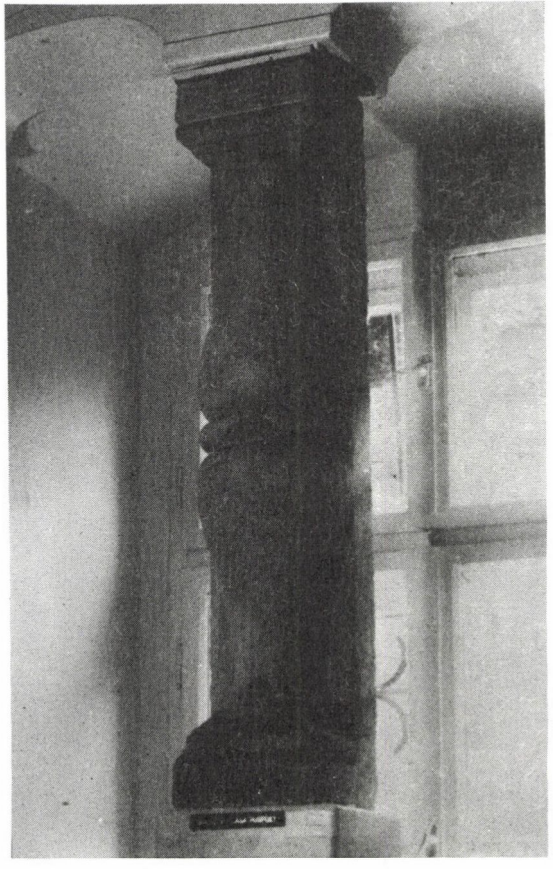
33. A Magyar utcai 32. számu ház kapuja. 1559.

34. Kőfaragó házának egykori kapuja a Közép utcában. 1560–1570 körül
Pákei Lajos rajza

35. A Fő tér északi során a 19/20/ és a 20/21/ számu házak Sárdy István festménye. Muzeum



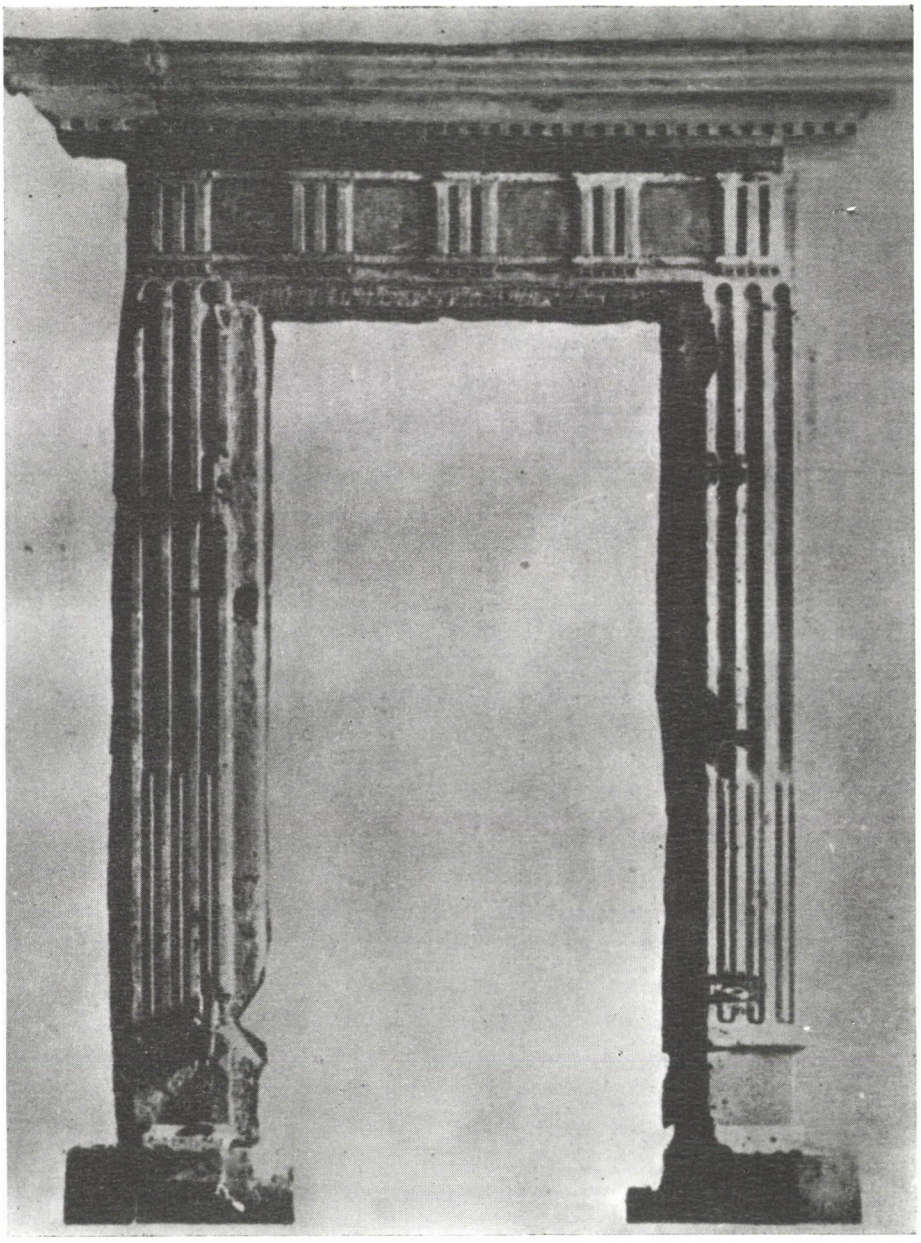
36. A Fő téri Püspöky-ház kapuja. 1571.
Részlet a párkányról a medaillon-dombormüvel. Muzeum



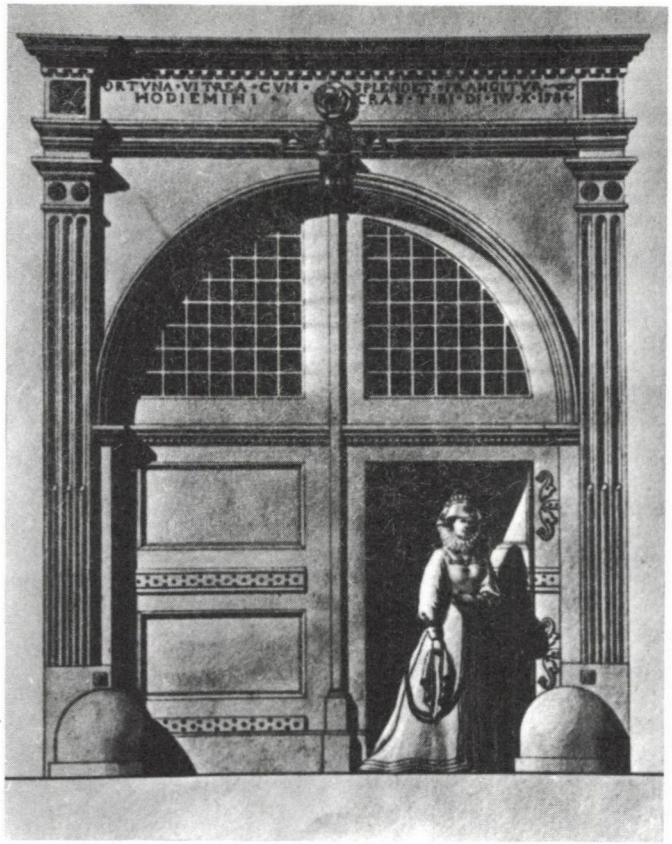
37. A Fő téri Püspöky-ház egyik baluszter-féloszlopa. 1570–1580-as évek Muzeum

38. A Fő téri Püspöky-ház kapuja. 1571. Pákei Lajos rajza

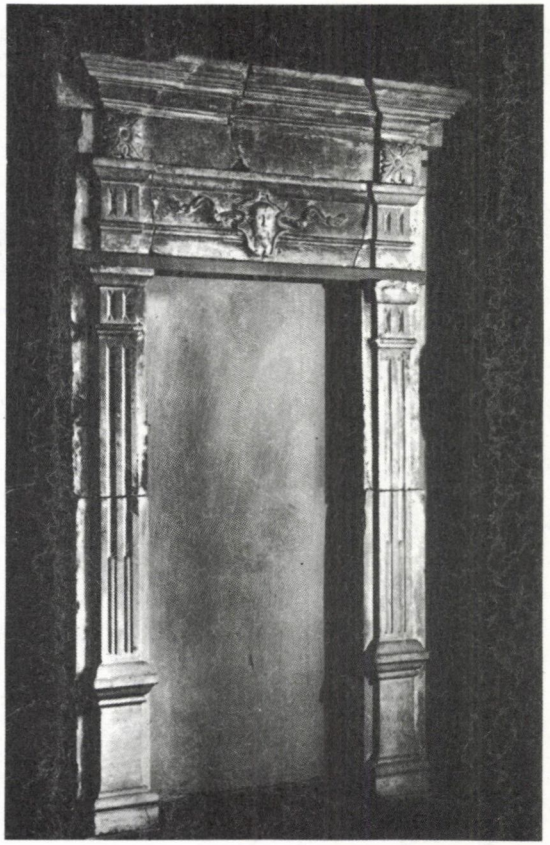
39. A Püspöky-ház ablaka, 1570-es évek vége
Muzeum .



40. A Fő téri Püspöky-ház ajtaja. 1580-as évek
Muzeum

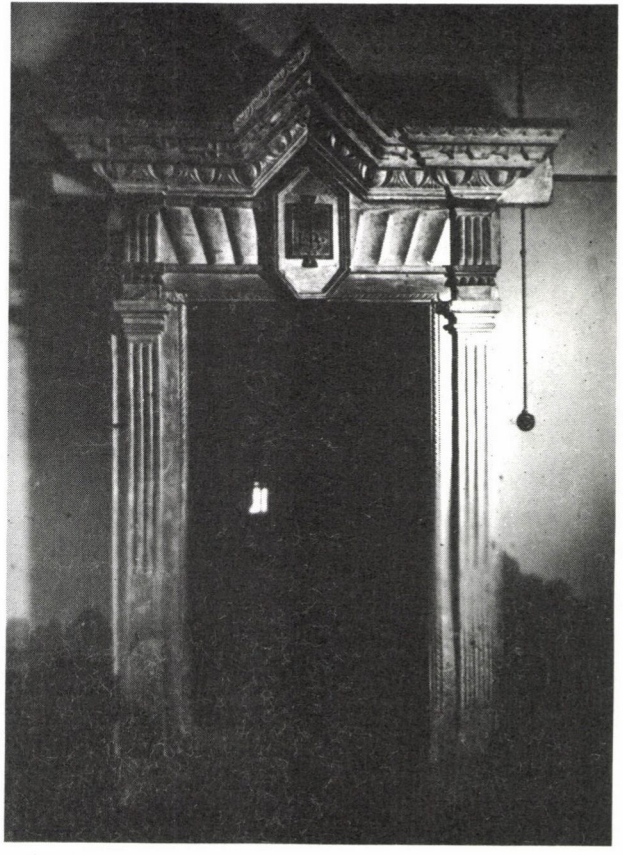


41. A Hid utcai ház kapuja. 1584.
Pákei Lajos rajza



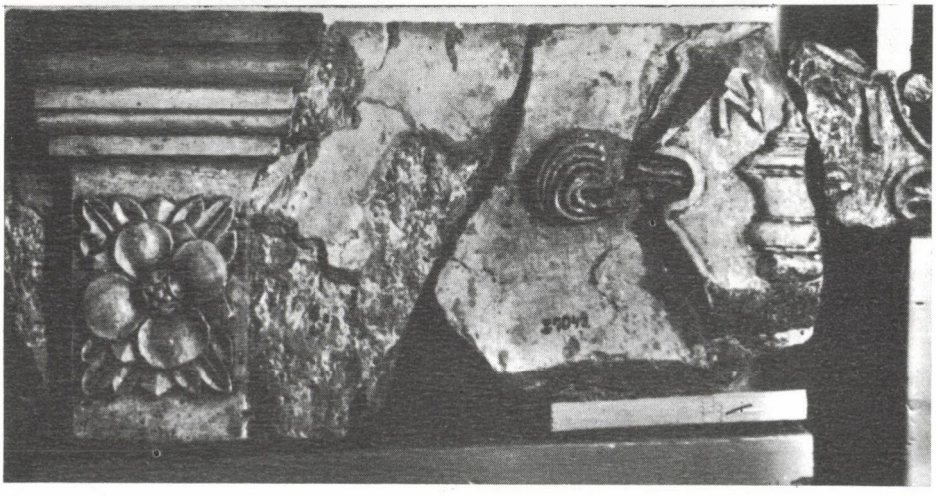
42. A Hid utcai ház ajtaja. 1585.
Muzeum

43. A Hid utcai ház ajtaja. 1586.

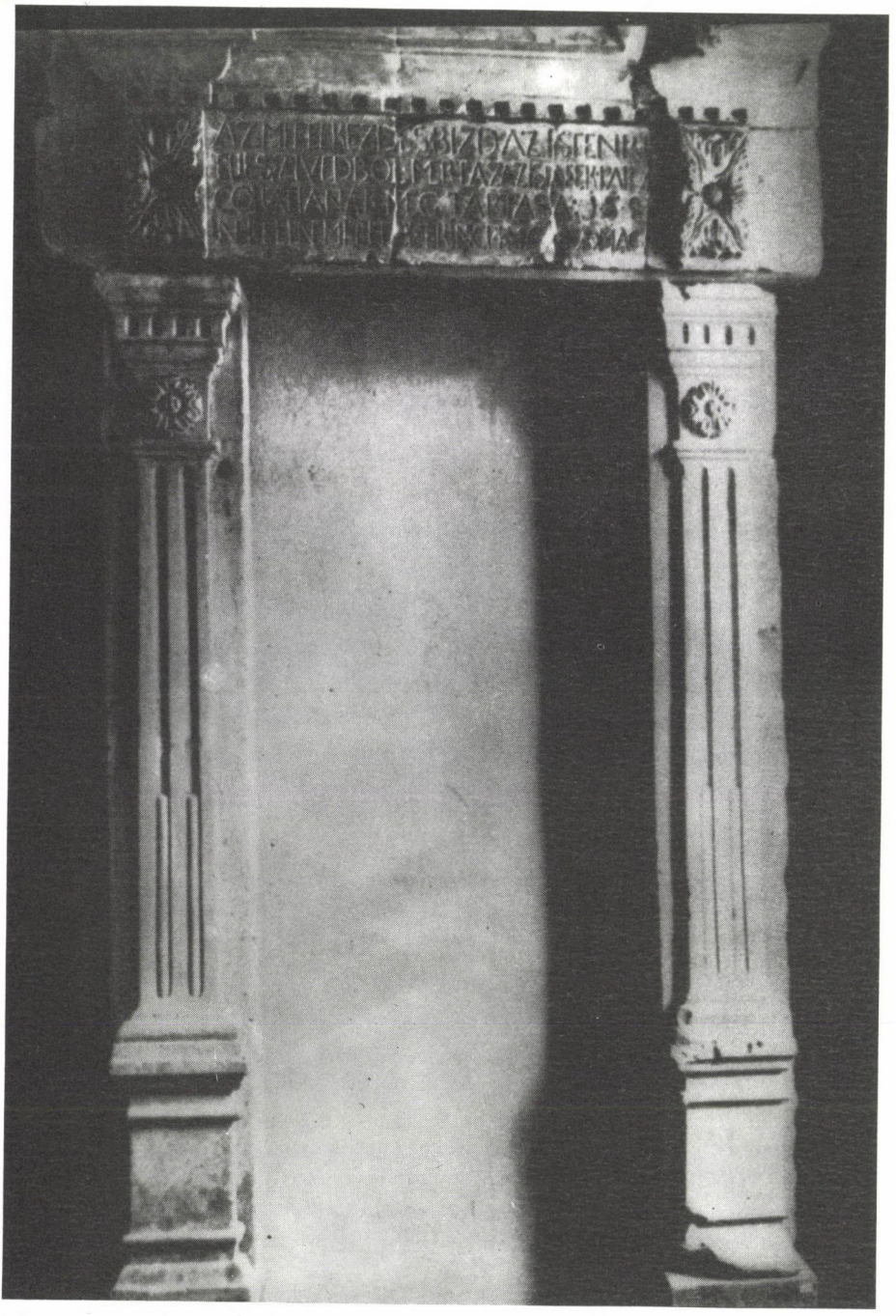


44. A Hid utcai ház ajtaja. 1590-es évek

45. A "N I" kezdőbetüs magyar ötvös Monostor utcai házának ajtaja. 1586. Részlet: pilaszterfej. Muzeum



46. **Ajtópárkány** a "N I" kezdőbetüs magyar ötvös Monostor utcai házából. 1586. Muzeum



47. Ajtó a "N I" kezdőbetüs magyar ötvös Monostor utcai házából. 1586. Muzeum

48. Kandalló a Wolphard-házból. 1579–1580 körül
Muzeum

49. Kandalló a Wolphard-házból. 1570-es évek
Muzeum

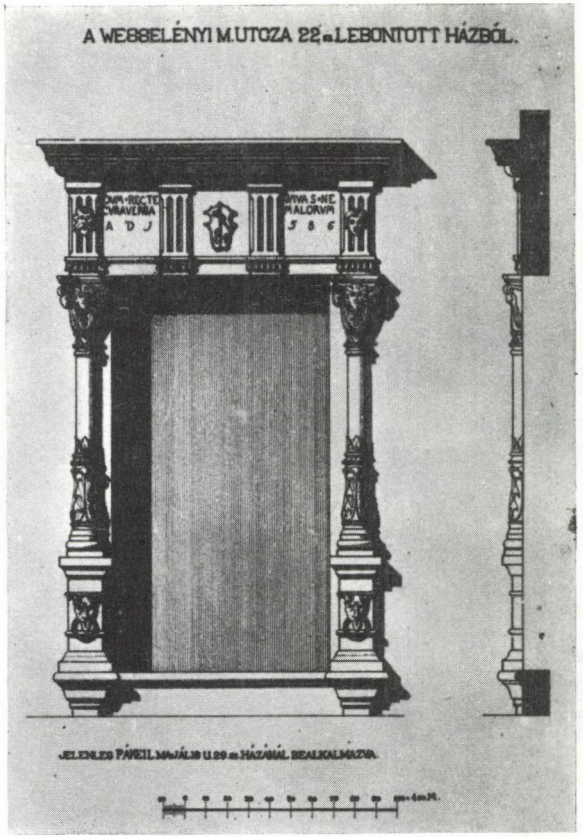
50. Kandalló a Wolphard-házból. 1579–1580 körül
Dombormüves részlet a baloldali gyámkőről. Muzeum

51. Kandalló a Wolphard-házból. 1579–1580 körül
Dombormüves részlet a jobboldali gyámkőről. Muzeum

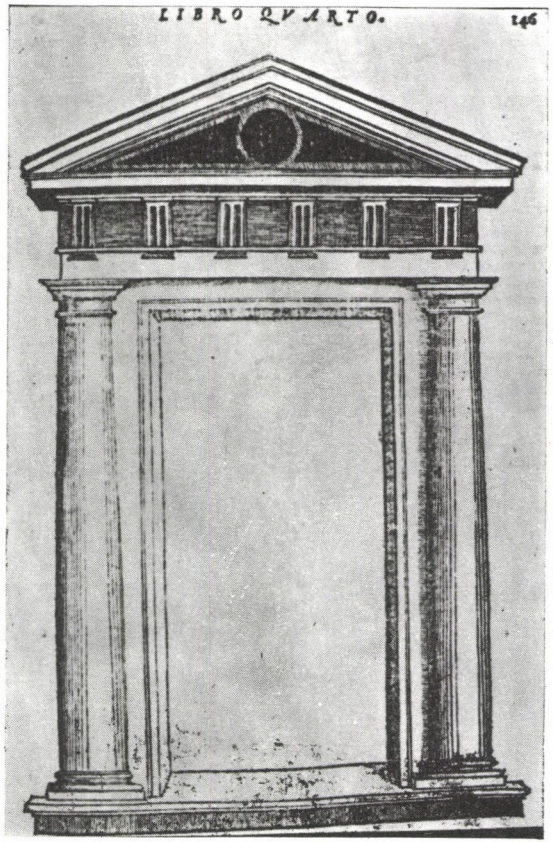
52. Kandalló a Wolphard-házból. 1582.
Muzeum

53. A Fő téri Wolphard-ház udvarán a földszinti ablakok. 1579 körül.
Fő tér 32/31/ számu ház.

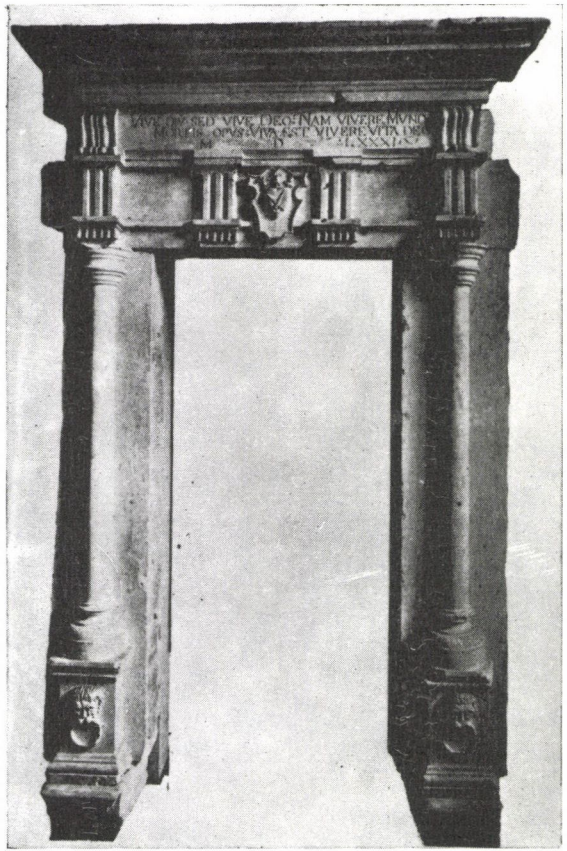
54. Ajtó a Wolphard-házból. 1579.
Muzeum



55. Ajtó a Hid utcai házból. 1586.
Befalazva az egykori Pákei-villában (Majális utca)
Pákei Lajos rajza

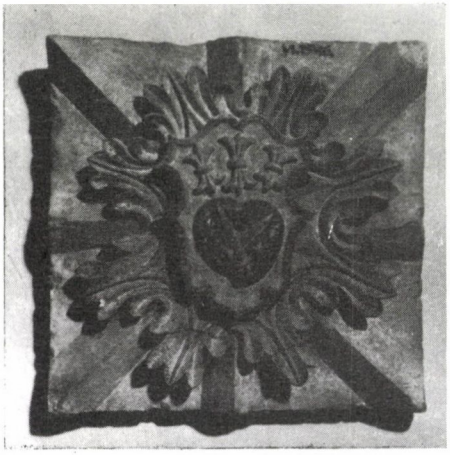


57. Ajtó a Fő téri Wolphard-házból. 1581. Muzeum



56. Ajtó féloszlopos kereteléssel Sebastianu Serlio rajza

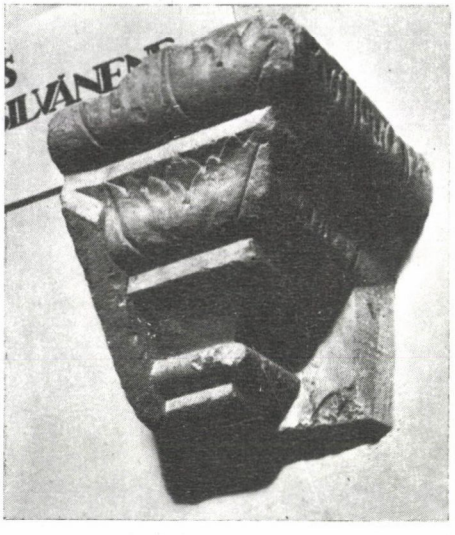
58. Ajtó a Fő téri Wolphard-házból. 1579.
Részlet: féloszlop fejezete. Muzeum



59. Zárókő a Fő téri Wolphard-házból Wolphard István cimerével. 1580 körül
Muzeum

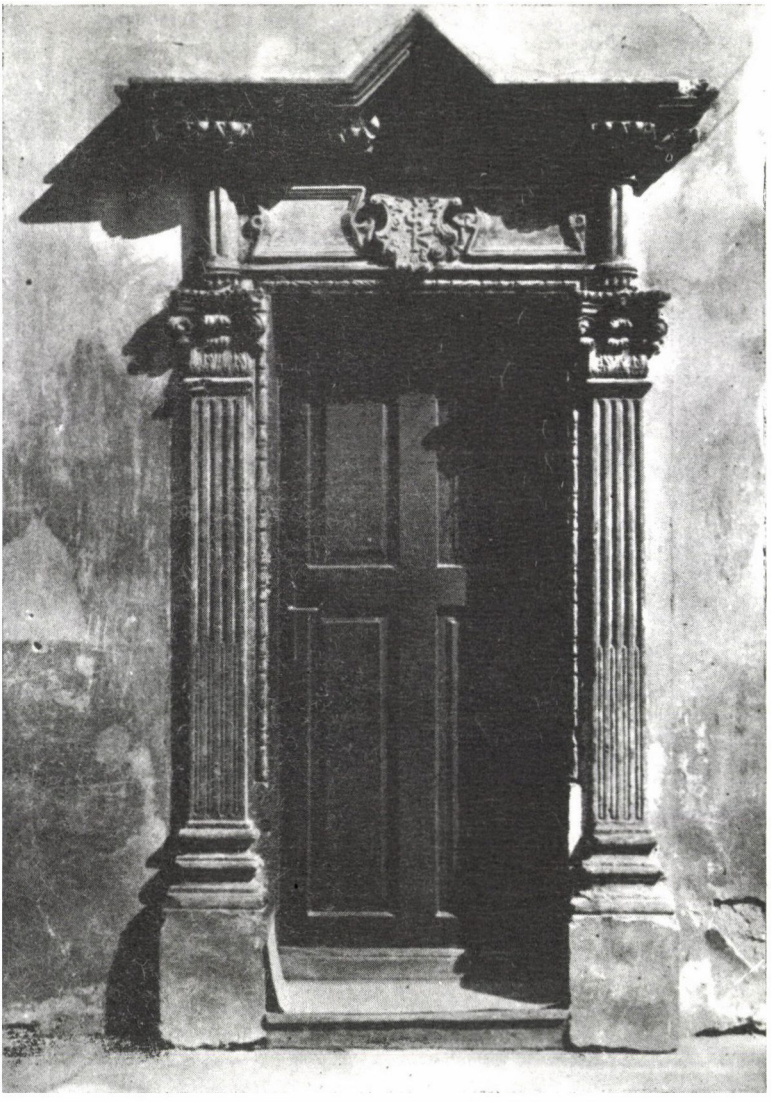
60. Gyámkő üres pajzzsal, a Fő téri Wolpard-házból. 1580. körül
Muzeum

61. Gyámkő sima tagolással a Fő téri Wolpard-házból. 1580. körül
Muzeum

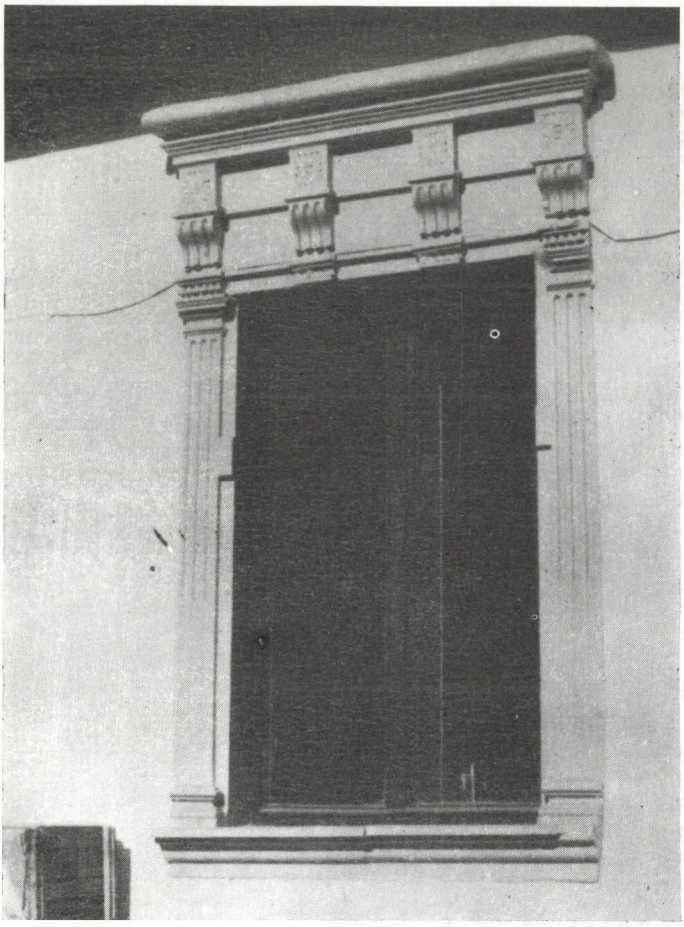


62. Gyámkő levéldisszel a Fő téri Wolpard-házból. 1580. körül
Muzeum

63. Földszinti udvari ajtó, Kakas István házában. 1590 után
Fő tér 32/31/ számu ház

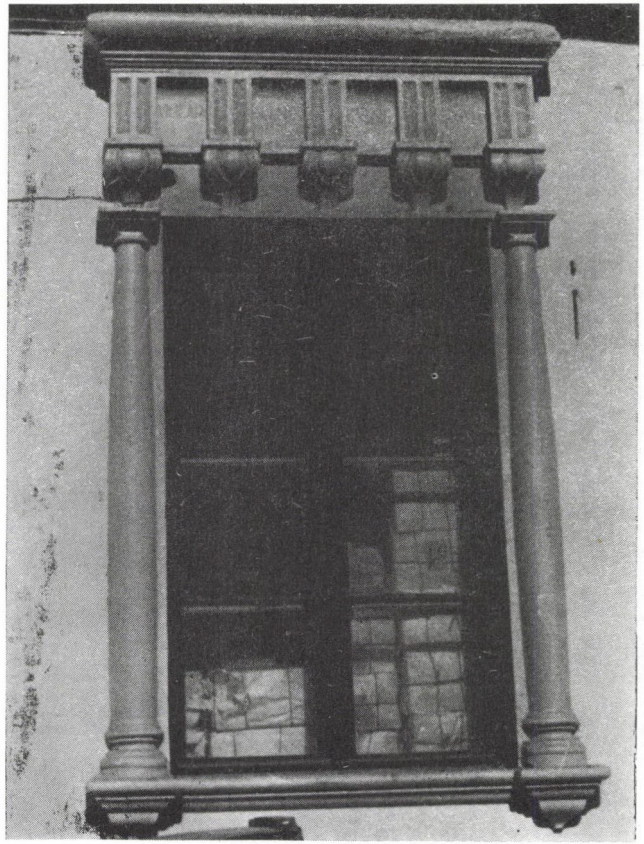


64. Földszinti udvari ajtó Kakas István házában. 1590 után
Fő tér 32/31/ számu ház

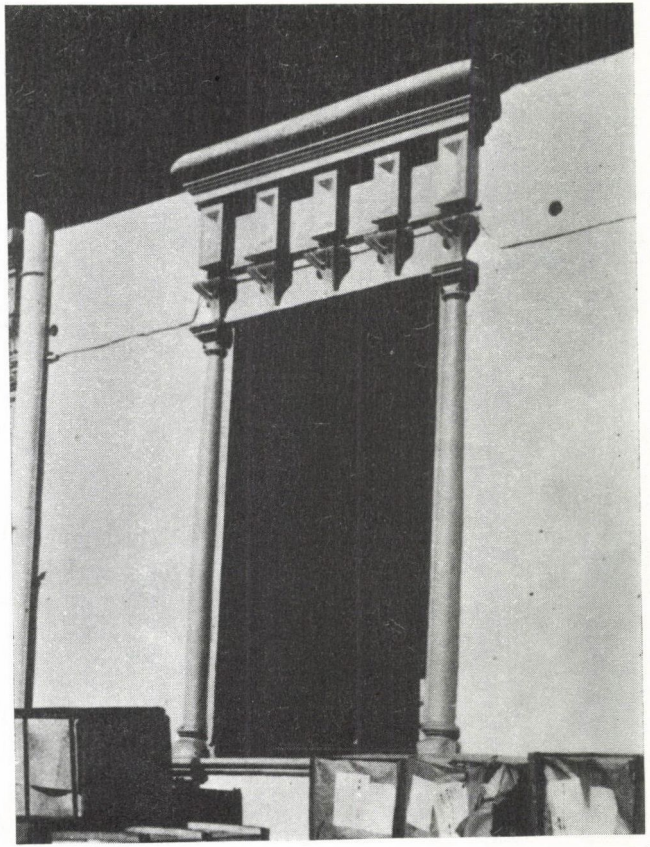


65. Földszinti udvari ablak Kakas István házában. 1590 után
Fő tér 32/31/ számu ház

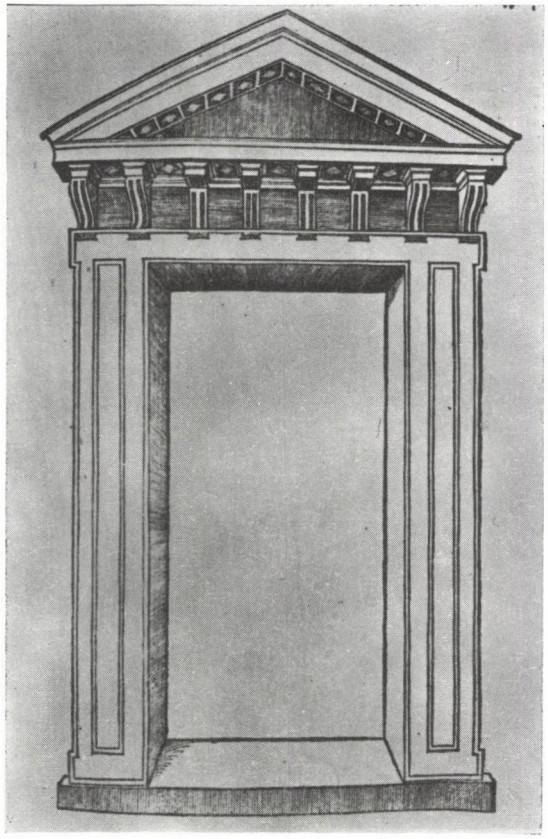
66. A Wolphard–Kakas-ház udvari földszinti homlokzata
Fő tér 32/31/ számu ház



67. Földszinti udvari ablak Kakas István házában. 1590 után
Fő tér 32/31/ számu ház



68. Földszinti udvari ablak, Kakas István házában. 1590 után
Fő tér 32/31/ számu ház



69. Ajtó késő-renaissance párkányzattal. Sebastiani Serlio rajza

70. Ajtó Kakas István házából. 1590 Muzeum

71. Gyámkő dudát fuvó gyermeket ábrázoló dombormüvel.
Kakas István Fő téri házából.
Muzeum

72. Kos-csillagkép a zodiakus szoba gyámkövén
Fő tér 32/31/ számu ház

73. Rák-csillagkép a zodiakus szoba gyámkövén
Fő tér 32/31/ számu ház

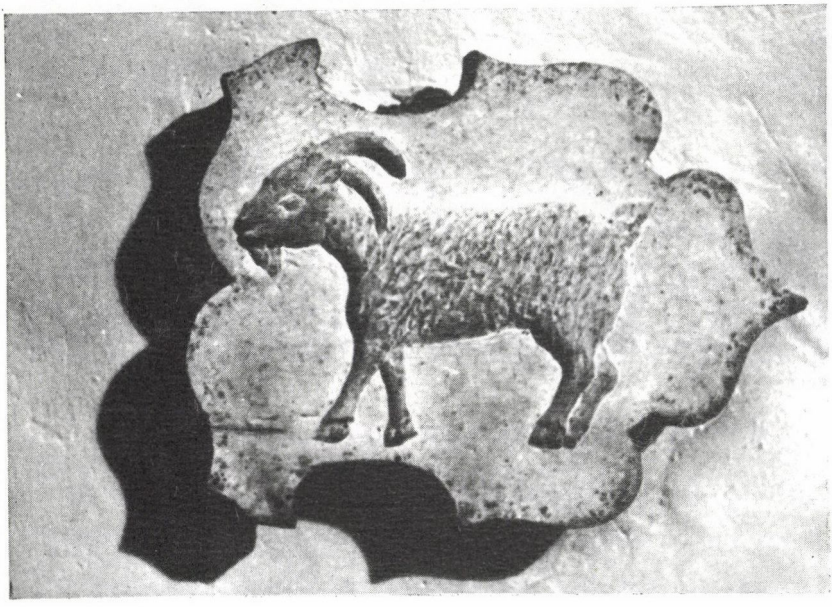
74. Nyilazó-csillagkép a zodiakus szoba gyámkövén
Muzeum

75. Ikrek-csillakép a zodiakus szoba gyámkövén
Muzeum

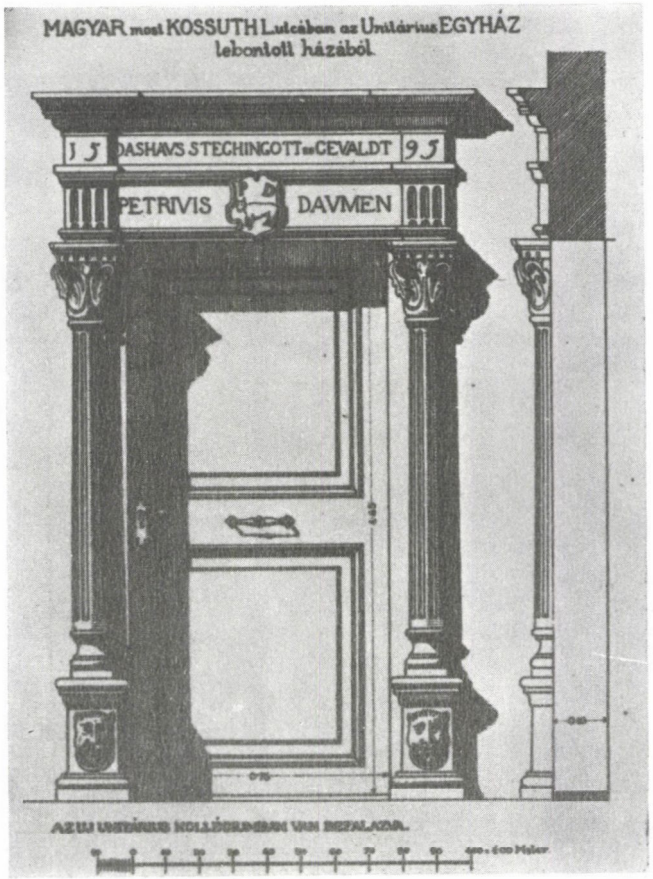
76. Skorpió-csillagkép a zodiakus szoba gyámkövén
Fő tér 32/31/ számu ház

77. Bika-csillagkép a zodiakus szoba gyámkövén
Fő tér 32/31/ számu ház

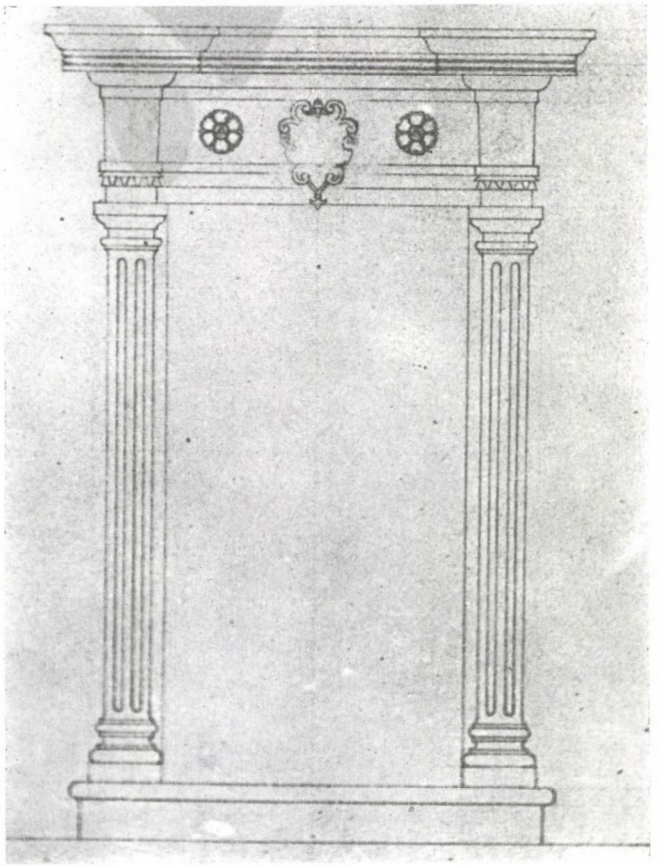
78. Kakas István cimere a zodiákus szoba boltozatán
Fő tér 32/31/ számu ház



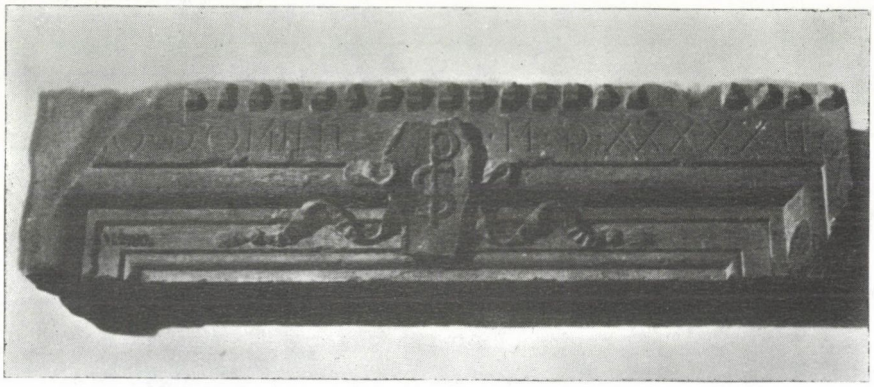
79. Kos-csillagkép a zodiakus szoba boltozatáról
Fő tér 32/31/ számu ház



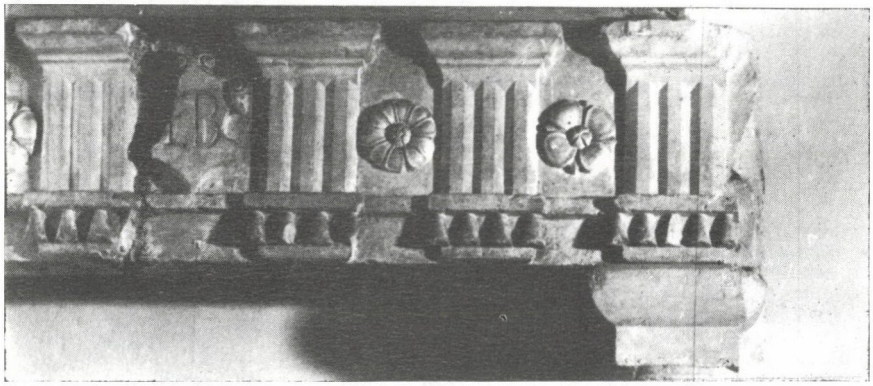
80. Petrus Daumen egykori házának ajtaja. 1595. Befalazva az unit. kollégium egyik földszinti helyiségében Pákei Lajos rajza



81. Ajtó, befalazva Hosszu-Szappan utca egyik házának a tüzfalába
(a Magyar-kapu-közelében levő egyik házból)
Pákei Lajos rajza



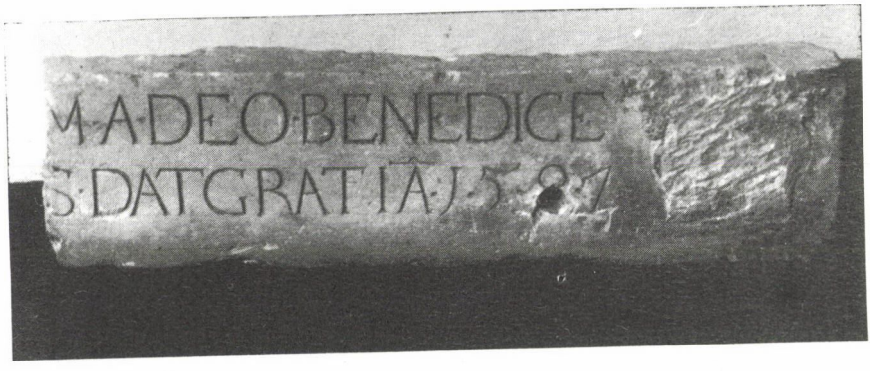
82. Ajtó-párkány a Közép utcából. 1552.
Muzeum



83. **Ajtópárkány,** a Fő téri Bogner-házból. 1600 körül
Muzeum

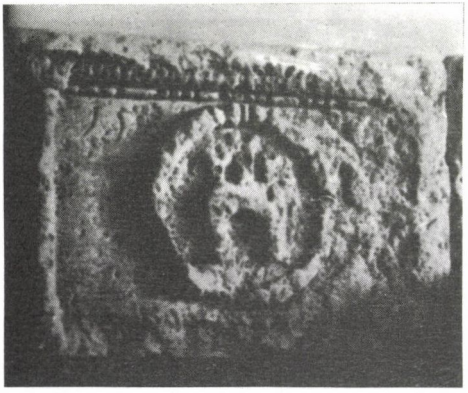
84. Ajtópárkány szabó jelvénnyel. XVI. század vége
Muzeum

85. Madaras gyámkő. 1583.
Muzeum

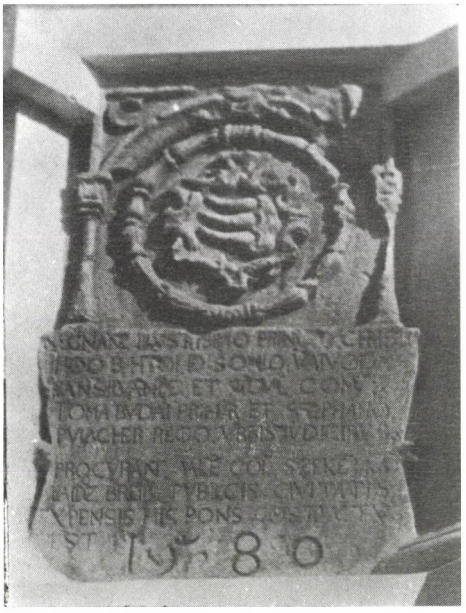


86. **Párkány-friz felirattal.** 1587.
Muzeum

87. Ajtó ifjabb Filstich Péter cimerével. 1597.
Fő tér 26/27/ számu ház



88. Kolozsvár város címere, építési emlékkő a városfalról. XVI. század közepe Muzeum



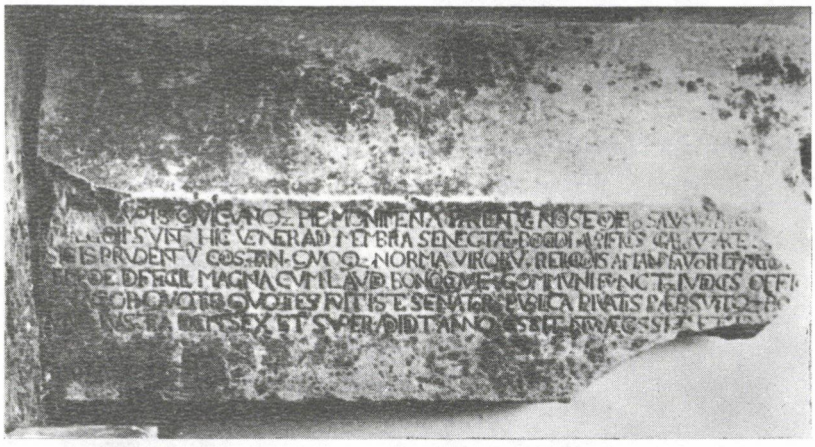
89. A Szamos-hid építési emléktáblája Báthory Kristóf címerével. 1580. Befalazva a Hid utca 34. számu ház emeletén

90. Seres János szobrász-kőfaragó sírköve. 1579.
Muzeum

91. Berkenyesy Istvánka sírköve (részlet) 1595.
Muzeum

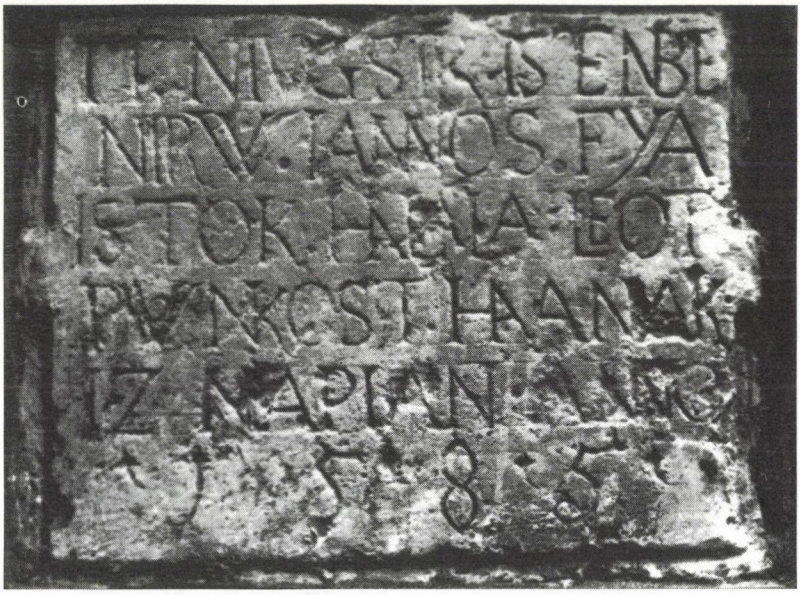
92. Berkenyesy Istvánka siremléke. 1595.
Muzeum

93. Erzsébet asszonynak, Keretzegy Ötvös János feleségének sírköve. 1554. Muzeum

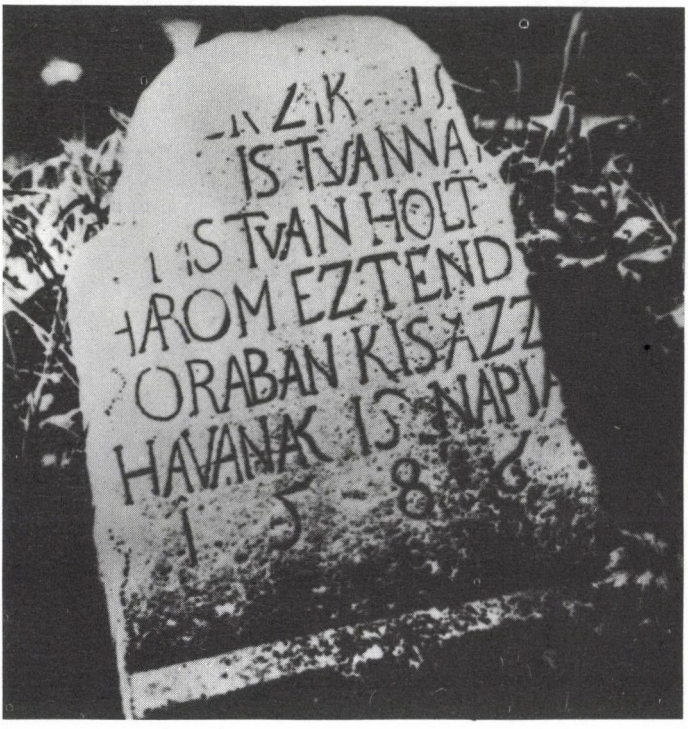


94. Bonczidai Gergely ötvösmester, főbíró koporsóköve. 1600. Muzeum

95. Sera Anna siremléke. 1597.
Farkas utcai ref. templom. Kőtár



96. Nyirő János fia Istók sírköve. 1585. Egykor a házsongárdi temetőben



97. István kisfia István sírköve. 1586.
Egykor a házsongárdi temetőben

ADATTÁR

FORRÁSOK

1.) Levéltári források
2.) Oklevél- és forráskiadványok

ÁLTALÁNOS IRODALOM

I. KŐFARAGOK ÉS KŐMÜVESEK
1.) Névjegyzékük betürendben
2.) Névjegyzékük időrendben
3.) Névtelenül bejegyzett kőmüvesek
4.) Kolozsvári mühelyekre vonatkozó dokumentumok
II. KŐBÁNYÁK
III. MÜEMLÉKEK
1.) Kolozsvár városában

Egyházi épületek	Házak (az utcák sorrendjében)
Középületek	Házak maradványai a Muzeumban
Falak és bástyák	Sirkövek

2.) Müemlékek Erdély-szerte
3.) Faragott kövek szállitása Erdély-szerte

(Az Adattár további részei az I. 4. szakasztól kezdődően e közlemény folytatásában, a folyóirat következő számaiban közöljük.)

Források

1) Levéltári források

Kvár, Áll. Ltár. = Kvár, Állami Levéltár és ebben Kvár, Városi Levéltár.

Kvár szkve = Kolozsvár. Állami (régebben Városi) Levéltár Kvár város számadáskönyvei. Jelezve köteg (csomó), kötet és lapszám szerint, a köteg (csomó) és kötet római számmal (pl. VIII/XV = VIII. köteg, XV. kötet), a lap arab számjeggyel. Ahol a kötetszám kérdéses, ott az évszámot is jelzem.

Kvár tjkv = Kolozsvár, Állami (régebben Városi) Levéltár. A városi tanács jegyzőkönyvei.

Kvár Iratok = Kolozsvár, Állami (régebben Városi) Levéltár. A városi iratok és levelek fasciculusokba rendezve.

O. L. = Budapest, Magy. Orsz. Levéltár.

O. L. Filmtár = Budapest, M. Orsz. Ltár, Filmtár.

Kolozsvár város számadáskönyveit (1550–1690) müvészettörténeti és müvelődéstörténeti szempontból Kelemen Lajos muzeumi és levéltári főigazgató nézte át és jegyezte ki, részben 1931–1940 között, részben 1949–1958 között. Célja első sorban az volt, hogy ezzel az anyaggal az Erdélyi renaissance cimü munkám (1943)

tervezett II. kötetét támogassa. Ugyancsak Kelemen Lajos jegyezte ki a tanácsi jegyzőkönyvek anyagát. Tehát a tanulmányomban közölt számadáskönyvi és tanácsi jegyzőkönyvi adatok mind Kelemen Lajos levéltári kutatásain alapszanak. Odaadó készségéért, önfeláldozó nagy munkájáért, önzetlen tudományszeretetéért mély hálám illesse emlékezetét.

A munka folytatása e sorok irójára hárult, még pedig a müvészettörténeti adatok kijegyzése Kelemen Lajos hatalmas kéziratos anyagából, továbbá ezeknek az adatoknak kiegészitése, rendszerezése és egybeszerkesztése.

Az anyag kiegészitése érdekében átnéztem Kolozsvár város iratait a Magyar Országos Levéltár Filmtárában. Ezért a lehetőségért dr. Trócsányi Zsolt főlevéltárosnak tartozom hálás köszönettel.

További adatok várhatók, különösen a kőfaragók személyére és a háztulajdonosokra vonatkozóan, Kolozsvár város adókönyveiből és az Acta Judiciaria-ból. Ezeknek az átnézésére azonban nem volt lehetőség. Kolozsvár város levéltára viszont oly sokoldalu és oly sokrétü, hogy adatok még másféle iratanyagból is felbukkanhatnak, aminthogy Samuil Goldenberg is ebből a kimerithetetlen kincsesházból igen jelentős okleveleket közölt.

Az adatok szövegközlési módjára megjegyzendő, hogy Kelemen Lajos 1940-ig a Magy. Tört. Társulat forrásközlő szabályzata (1921) alapján jegyezte ki a számadáskönyveket, később azonban betühiven. E sorok irója is az utóbbi, azaz a betühiv módszert követte.

Kolozsvár számadáskönyveit eleinte latinul vezették. Az első magyar nyelvü bejegyzés 1555-ből való (I/IV. 128). Az 1556 márc. 8-ikán Szászsebesen tartott országgyülés végzése szerint az erdélyi fejedelemség hivatalos nyelve a magyar (Erd. Orsz. Eml. I. 1875. 481). Az 1570-es évektől kezdve a városi számadáskönyveket is magyarul vezették, mind a magyar, mind a szász sáfárok.

Kolozsvár város számadáskönyveinek főbb rovatai: a város szekerezése, a fejedelem szekerezése, a város diversai, a fejedelem diversai, a város különféle kiadásai templomra, scholara, ispotályra, városfalakra és bástyákra stb. A legfontosabb adatokat a szekerezés rovatai tartalmazzák. Ezekhez azonban megjegyzendő, hogy a szekérszolgáltatás legtöbbször nem a végső célig volt kötelező, hanem csak a legközelebbi állomásig. Ilyen állomások voltak: Torda, Gyulafehérvár felé, Hunyad, Bánffyhunyad, Várad (Nagyvárad) felé, zilah és Dés észak felé. Ennek következtében néhány bejegyzésből nem állapitható meg a kiküldött kőmüvesek végcélja. Pl. Tordára többször küldtek kőmüveseket, kérdés azonban, hogy ezek Tordán vagy Gyulafehérvárt, vagy más helyen dolgoztak a fejedelemnek.

Megjegyzendő továbbá, hogy, – jóllehet a számadáskönyvek bőséges adatokat szolgáltatnak a kolozsvári mühelyek tevékenységének a megismeréséhez, – mégsem tekinthető ez az anyag olyannak, amely teljes képet ad az egykori valóságról. Egyrészt, mert nem minden évből maradtak fenn a számadáskönyvek és nem minden évből az összes számadások. Másrészt, mert a számadáskönyvi adatok elsősor-

ban a városi és fejedelmi épitkezésekről tájékoztatnak, a magánépitkezésekről csak elvétve, – akkor is főként az udvarhoz tartozó személyek tevékenységéről. A város ugyanis köteles volt a hivatalos személyeknek is szekereket szolgáltatni bizonyos határon belül. Következésképpen a számadási könyvek magánszekerezésekről, magánmegrendelésekről nem adhatnak felvilágositást.

2.) Oklevél- és forráskiadványok

JAKAB Okl. I. 1870	= JAKAB E. : Oklevéltár Kolozsvár történetéhez. I. Buda, 1870.
JAKAB Okl. II. 1888	= JAKAB E. : Oklevéltár Kolozsvár történetéhez. II. Budapest, 1888.
Erd. Orsz. Eml. I. 1875 II. 1876 III. 1877	= Erdélyi Országgyülési emlékek. Szerk. Szilágyi Sándor. I. köt. Budapest, 1875. II. 1876. III. 1877. – Mon. Hung. Hist. III. osztály
VERESS Carillo. I. 1906 II. 1944	= VERESS E. : Carillo Alfonz jezsuita levelezése. I. Budapest, 1906. II. 1944. – Mon. Hung. Hist. II. osztály 32, 41. köt.
Fontes I. 1911 II. 1913	= VERESS E. : Az erdélyi jezsuiták levelezése a Báthoryak korából. – Fontes Rerum Transsylvanicarum. I. 1911. II. 1913.
Fontes III. 1913	= Antonio Possevino: Transilvania. Kiadta VERESS E. Budapest, 1913.
Fontes V. 1921	= VERESS E. : Jézus társasága évkönyveinek jelentései. Veszprém, 1921.
VERESS Doc. I. 1929 II. 1930 III. 1931	= VERESS E. : Documente privitoare la Istoria Ardealului, Modavei şi Ţării Româneşti. I. Bucureşti, 1929. II. 1930. III. 1931.
VERESS 1944	= VERESS E. : Báthory István erdélyi fejedelem és lengyel király levelezése. II. Kolozsvár, 1944.
LUKÁCS–POLGÁR I. 1959 II. 1965	= LUKÁCS L. –POLGÁR L. : Documenta romana historica Societatis Jesu in regnis olim corona hungarica unitis. I. Roma, 1959. II. 1965.

SZAMOSKÖZY I–II. 1876
III. 1877
IV. 1880
= Szamosközy István történeti maradványai. 1566–1603. Kiadta Szilágyi Sándor. I–II. Budapest, 1876. III. 1877. IV. 1880. – Mon. Hung. Hist. II. Oszt. XXI, XXVIII, XXIX, XXX. köt.

BETHLEN FARKAS III. 1782
= Bethlen, W. : Historia de rebus Transsylvanicis. Editio II. Tom. III. Cibinii, 1782.

Általános irodalom

(röviditési jegyzék)

DESCRIPTIO 1734
= Descriptio civitatis Claudiopolis. 1734. A városi Magistratus megbizásából irták Páter Pál, id. Pataki István, Gyergyai Pál tanácsosok és Füzéri György városi jegyző. Több példányban ismeretes kézirat: Budapest, Orsz. Széchenyi Könyvtár. Fol. Lat. 1208. Kolozsvár, egykori unit. Kollégium Könyvtára, Kézirat 1864. stb. – Magyar forditásban kiadta Márkos Albert (Kolozsvár, 1944, – Erdélyi Ritkaságok. 18. sz.).

NAGYAJTAI KOVÁCS 1840
= NAGYAJTAI KOVÁCS I. : Vándorlások Kolozsvár falai körül. Magy. Nemzeti Társalkodó. 1840. II. 41–46, 49–55, 56–62, 69–76.

KŐVÁRI 1866
= KŐVÁRI L. : Erdély épitészeti emlékei. Kolozsvár, 1866.

ORBÁN I. 1868
V. 1871
= ORBÁN B. : A Székelyföld leirása. I. Pest, 1868, V. Aranyosszék. Pest, 1871.

JAKAB I. 1870
II. 1888
= JAKAB E. : Kolozsvár története. I. Buda, 1870. II. Budapest, 1888.

JAKAB Rajzok I. 1870
II. 1888
= JAKAB E. : Kolozsvár története világositó rajzai. I. 1870. II. Budapest, 1888.

KELEMEN 1902
= KELEMEN L. – K. FODOR J. : Kolozsvári kalauz. Kolozsvár, 1902.

MÁRKI 1902
= Márki Sándor jegyzéke a megőrzendő kolozsvári emlékekről. Müvészet. I. 1902, 289.

PÓSTA 1903
= PÓSTA B. : Utmutató az Erdélyi Orsz. Muzeum Érem- és Régiségtárában. Kolozsvár, 1903. 53. (IV. terem).

VERESS 1905 = VERESS E. : Zalánkeményi Kakas István. Bp., 1905. – Magy. Tört. életrajzok.

GERECZE 1906 = GERECZE P. : A müemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. – Magyarország Müemlékei. II. Budapest, 1906. 429–437 (a régebbi irodalommal).

ZSAKÓ 1911 = KOHN H. – ZSAKÓ GY. : A kolozsvári házsongárdi temető sirkövei 1700-ig. Kolozsvár, 1911. – Kny. az Erd. Muzeum 1911. évi kötetéből.

CSÁNYI 1913 = CSÁNYI K. : Az olasz müvészet hatása a magyar müvészetre. Budapest, 1913. – Kny. a Magy. Mérnök és Épitész Egylet Közlönyéből. – Német forditásban: L' Italia e l' arte straniera. Roma, 1922. cimü kongresszusi kiadványban.

LECHNER 1913 = LECHNER J. : Renaissance épitési emlékek Szamosujvárott. Budapest, 1913. 3, 25. – Kny. a Magy. Mérnök és Épitész Egylet Közlönyéből.

SÁNDOR 1913/I. = SÁNDOR I. : A kolozsvári Farkas utcai ref. templom régi sirkövei. Dolgozatok az Erdélyi Nemzeti Muzeum Érem- és Régiségtárából. IV. 1913. 199–218.

SÁNDOR 1913/II. = SÁNDOR I. : Kolozsvár cimeres emlékei. Genealogiai Füzetek. XI. Kolozsvár, 1913.

SÁNDOR 1914 = SÁNDOR: i. m. Gen. Füzetek. XII. Kolozsvár, 1914.

NAGY 1926 = NAGY P. : Ó, kedves Kolozsvár. Berlin, 1926.

BALOGH 1934 = BALOGH J. : A renaissance épitészet és szobrászat Erdélyben. Magy. Müvészet. X. 1934, 144–148.

CSABAI 1934 = CSABAI I. : Az erdélyi reneszánsz müvészet. Budapest, 1934.

BALOGH 1935 = BALOGH J. : Kolozsvár müemlékei. Budapest, 1935.

= Ismertetése: Magy. Müvészet, 1936. 219-230.

BUDINIS 1936 = BUDINIS, C. : Gli artisti italiani in Ungheria. Roma, 1936.

GENTHON 1936 = GENTHON I. : Erdély müvészete. – Kny. a "Történeti Erdély"-ből. Szerk. Asztalon M. Budapest, 1936.

HEKLER 1935 = HEKLER A. : A magyar müvészet története. Budapest, (1955)

HEKLER 1937 = HEKLER, A. : Ungarische Kunstgeschichte. Berlin, 1937.

PETRANU 1939 = PETRANU, C. : Die Renaissancekunst Siebenbürgens. Südostdeutsche Forschungen. IV. 1939. 321–323. – Ujabb kiadása PETRANU gyüjteményes kötetében: Ars Transsilvanica, Sibiu, 1944.

BALOGH 1940/I = BALOGH J. : A késő-renaissance és a korabarokk müvészet. – Magy. Müvelődéstörténet. Szerk. Domanovszky S. III. Budapest, (1940).

GEREVICH 1940 = GEREVICH T. : Erdélyi magyar müvészet. – Erdély. Kiadja a Magy. Tört. Társulat.

BALOGH 1940/II. = BALOGH J. : Kolozsvár müemlékei. Magy. Női Szemle. VI. 1940. 8–9. sz.

BIRÓ 1941 = BIRÓ J. : Erdély müvészete. Budapest, 1941.

BALOGH 1942/I = BALOGH J. : Kolozsvár müemlékei. Szépmüvészet. III. 1942.102–105.

BALOGH 1942/II. = BALOGH J. : Kolozsvár müemlékei. – Müvészeti Hetek. Kolozsvár 1942. Budapest, 1942. 51–53.

BALOGH 1942/III. = BALOGH J. : Kolozsvár régi lakói. Hitel. Kolozsvár, 1942, nov. 4–5.

RADOS 1942 = RADOS J. : Kolozsvár müemlékei. – A magy. kir. állami felsőépitő ipariskola 1941/1942. évi szünidei felvételei. XII. Budapest, 1942.

VÁSÁRHELYI 1942 = VÁSÁRHELYI Z. E. : Müvészetében élő „Kolozsvár". c. kiadvány. Szerk. Makkai L. – Vásárhelyi Z. E. Kolozsvár, 1942.

BALOGH 1943 = BALOGH J. : Az erdélyi renaissance. I. Kolozsvár, 1943. – Erd. Tud. Intézet.

BIRÓ 1943 = BIRÓ J. : Erdélyi kastélyok. Budapest, 1943.

KELEMEN 1943 = KELEMEN L. : Kolozsvár közvetlen környékének történeti és müemlékei. Kolozsvár, 1943. – Kolozsvári Szemle Könyvtára. 6.

BALOGH 1944 = BALOGH J. : Pákei Lajos rajzai Kolozsvár müemlékeiről. Kolozsvár, 1944. – Erd. Tud. Füzetek. 186.

KELEMEN 1944 = KELEMEN L. : Kalotaszeg történeti és müemlékei. Kolozsvár, 1944. – Kolozsvári Szemle Könyvtára 17.

SZABÓ 1946 = SZABÓ T. A. : Kolozsvár települése a XIX. század végéig. Kolozsvár, 1946.

BALOGH 1947 = BALOGH J. : Végvárad vára. Kolozsvár, 1947.

HEREPEI 1950 = HEREPEI J. : A kolozsvári házsongárdi temető sirkövei (1585-1700). Kézirat. 1950.

BALOGH 1953 = BALOGH J. : A magyar renaissance épitészet. Budapest, 1953. – Mérnöki Továbbképző Kiadványok.

PASCU 1954 = PASCU, S. : Mestesugurile din Transilvania, Bucuresti, 1954.

BALOGH 1956 = BALOGH J. : Kora-renaissance és Késő-renaissance c. fejezetek (VIII, IX.). - A magyarországi müvészet története. I. Szerk. Dercsényi D. Budapest, 1956.

DEBRECZENI 1957 = DEBRECZENI L. : Az 1953. évi kolozsvári müemléki összeirás épitéstörténeti eredményei. – Kelemen Lajos Emlékkönyv. Bukarest, 1957. 219–248.

ENTZ 1957 = ENTZ G. : Müvészek és mesterek az erdélyi gótikában. Ugyanott. 1957. 249–264.

JAKÓ 1957 = JAKÓ ZS. : Az otthon és müvészete a XVI–XVII. századi Kolozsváron. Ugyanott. 1957. 361–393.

GOLDENBERG 1958 = GOLDENBERG, S. : Clujul in sec. XVI. Productia si schimbul de marfuri. Bucuresti, 1958. – Biblioteca Istorica IV.

BALOGH 1961 = BALOGH J. : Korai-renaissance és késő-renaissance. – A magy. müvészet tört. I. köt. II. kiadás. Budapest, 1961.

SEBESTYÉN 1963 SEBESTYÉN, GH. – SEBESTYÉN V. : Architectura renasterii in Transilvania. Bucuresti, 1963.

BALOGH 1964 = BALOGH J. : Kora-renaissance és késő-renaissance. – A magy. művészet tört. I. köt. III. kiadás Budapest, 1964.

MURÁDIN 1965 = MURÁDIN J. : A reneszánsz építészet kolozsvári emlékei. Korunk (kolozsvári folyóirat). 1965. 1436–1442.

BALOGH 1966 = BALOGH J. : Kolozsvári kőfaragó iskola. – Művészeti Lexikon. Szerk. Zádor A. – Genthon I. Budapest, 1966. II. kötet, 669-670.

BARANYAINÉ 1967 = Urbaria et Conscriptiones. 1–2. füzet. Budapest, 1967. Dr. Baranyai Béláné gyüjtése. – A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Forráskiadványai. IV.

Muzeul Cluj 1967 = Muzeul de Istorie din Cluj. Red. H. Daicoviciu. Bucuresti, 1967.

PASCU-MARICA 1969 = PASCU, S. – MARICA, V. : Clujul medieval. Bucuresti, 1969.

BALOGH 1970 = BALOGH J. : Kora-renaissance és késő-renaissance. – A magy. művészet tört. IV. kiadás. Budapest, 1970.

BARANYAINÉ–CSERNYÁNSZKY 1970 = Urbaria et Conscriptiones. 3. füzet. Baranyai Béláné és Csernyánszky Mária gyüjtése. – MTA. Művészettört. Kutató Csoport Forráskiadványai. VI.

B. NAGY 1970 = BENKŐNÉ NAGY M. : Reneszánsz és barokk Erdélyben. Bukarest, 1970.

H. TAKÁCS 1970 = H. TAKÁCS M. : Régi udvarházak és kastélyok. Budapest, 1970.

BALOGH 1973 = BALOGH J. : Kora-renaissance és késő-renaissance. – A magy. művészet tört. V. kiad. Budapest, 1973.

B. NAGY 1973 = B. NAGY M. : Várak, kastélyok, udvarházak. Bukarest, 1973.

KABAY 1973 = KABAY B. : Kalotaszegi müemlékek kis adattára. Korunk. 1973. 11. sz.

BALOGH 1974 = BALOGH J. : Italienische Pläne und ungarische Bauten der Spätrenaissance. Acta Technica. 1974. 13-93.

I. Kőfaragók és kőművesek

Kortörténeti tájékoztató.

A mesterséget jelölő latin kifejezések: lapicida és murarius. Ezeknek értelméről világosan tájékoztat az 1589-iki céhlevél (l. az 1975/1. számban) A magyar elnevezés: kőmives (koemijes, komies, kwmies, keomijes), mely mind a középkorban, mind a késő-renaissance idején elsődlegesen követ mivelő mestert, tehát kőfaragót jelentett. Erre nézve 1. az 1588-iki szerződést, mely szerint koemijes Varadi Georgi és keomijes Gergel ablakok és ajtók kifaragását vállalják. (1./. Hasonló feljegyzés a Dunántulról: 1560. márc. 28. Keresztur (Sopronkeresztur), Sombory Gergely értesiti Nádasdy Tamást, hogy a Sárvárra küldött két olasz kőmives Kereszturon "az udvarnal faragnak ablaknak, ajtónak követ" (Tóth Melinda: A sárvári vár épitéstörténete. Savaria. IV. 1966-1970. 236). Az elnevezések ebben az időben korántsem differenciáltak a mesterség egyes fázisai szerint, még kevésbé qualitásjelzők. Jó példa erre Seres János, korának egyik legjelesebb mestere, akit neveznek lapicida-nak, insignis sculptor-nak, sőt kőszegőnek is. A murarius elnevezésnek egykoru magyar megfelelője: rakó, később a XVII. században rakó-kőmüves.

Az adatokban sürün szerepelnek a munkabérek, amelyek időnként változtak. Az átlagos napibér 20–25 dénár volt, a kőmüves mesterek napibére elérte a 32 dénárt. A számszerüleg kicsiny béreknek a vásárló értéke azonban igen jelentős volt.

Az egykori árakról tájékoztatásul Simone Genga fejedelmi fundator bőséges lakomájának a tételeit közöljük: 8 tyuk den.. 32, 4 lud den. 40, 8 ejtel bor den. 32 (1592 nov. 16. – Kvár szkve V/XV. 162.), 3 tyuk den, 15, 1 lud den. 10, 1 pecsenye den. 8, 2 kenyér den. 24, 8 ejtel bor den. 32 (1592. nov. 25 – Kvár szkve V/XV. 163.).

Az erdélyi árszabályzatokból (limitatio) adatokat közöl Szádeczky Lajos és pedig 1556-ból és 1571-ből (SZÁDECZKY L.: Iparfejlődés és a céhek története Magyarországon. Bp., 1913. 51, 54-55). 1556-ban egy rókabőr ára 25 dénár, 1571-ben 40 dénár, egy bárányból suba 1556-ban 60 dénár, 1571-ben másfél font hus 1 dénár.

Általános irodalom a kolozsvári kőfaragó mühelyekről

BALOGH 1934. 144-148. BALOGH 1935. 20–25. HEKLER 1935. 155. GENTHON 1936. 21–22. HEKLER 1937. 94. PETRANU 1939. 321–322. BALOGH 1940. 544-546. 1940/II. 5–6. GEREVICH 1940. 156. BIRO 1941. 81-82, 83. BALOGH 1942. 104-105. 1942/II. 51–52. VÁSÁRHELYI 1942. 67. BALOGH 1943. 99–102, 256–264. 1953. 42–43, 48–49. 1956. 301, 304–305. GOLDENBERG 1958, 102–114. BALOGH 1961. 536–538. SEBESTYÉN 1963. 93. BALOGH 1964. 336-338, 343. 1966. 669. Muzeul Cluj 1967. 47. PASCU-MARICA 1969. 70. BALOGH 1970. 236, 239. 1973. 237–238, 241.

1. Névjegyzékük betürendben

AMBROSIUS FEKETE céhmester

1525 dec. 20. A kvári tanács által megerősitett céhlevélben mint a "confraternitas lapicidarum" egyik céhmestere szerepel "Ambrosius Fekete" (l. az 1975/1. számban).

AMBROSIUS KOMIES - KWMIES AMBRUS

1569 febr. 2. Tanukihallgatások Ambrosius komies és Mikola István perében (l. az 1975/1. számban). – Valószinüleg azonos "Keomyes Ambrusné" férjével.

1593 jun. 26. Kvár szkve: "Eodem die Benesi (!) Mihály viszi 4 lovon Tordáig Kwmies Ambrust nyoltzad magával, Uyvárra (Marosujvárra) megyen." (V/XXI. 106).

1593 jul. 14. Kvár szkve: "Urunk küldett ide kőmiesekért. Ment Ķeőmyes Ambrus hetet (!) magával. Adatott Biró uram nekik kölcségre fl. 1." (V/XXIII. 34.).

1593 szept. 7. Kvár szkve: "Kwmies Ambrust viszi Mondra Jakap Tordáig 2 lóval. Uyvárra (Marosujvárra) megyen d. 50." (V/XXI. 11.).

KEOMYES AMBRUSNÉ

1555. Kvár szkve: adófizető polgár a Farkas utcában – Platea Luporum. (I/IV. 81, 147.).

1588. dec. 9. Kvár szkve: "Vonták az nagy harangot kétszer Keomijes Ambrusnénak fl. 1." (IV/IX. 1).

KÖMYWES ANDRÁS

1585 máj. 27. Kvár szkve: "Kömywes András raká be az Óvárba az két vas rostélt." (III/XXII. 74.).

1589 máj. 9. Kvár szkve: "Király utczabeli Keomies Andrásnak az Magyar utczai kis ajtó csinálására attam fl. 2." (IV/X. 17.).

1589 aug. 3. Kvár szkve: "Keomies Andrásnak, az ki az magyar uccai tornyot csinálta, attam fl. 2." (IV/X. 31.).

1589 aug. 15. Kvár szkve: "Attam Keomies Andrásnak fl. 3." (IV/X. 31.).

1590 aug. 27. Kvár szkve: "Biró uramnak parancsolattyából 4 mesternek, Komijes Lőrincz, Komijes András és Komijes István, Fejérvárig attam fl. – d. – (nb. kitöltetlen). (IV/XX. 15.).

1595 aug. 20. Kvár szkve: "Urunk őfelsége parancsára Kőmues András nyolcadmagával megyen Husztra müvelni. Biró uram egész tanács akarattyából nagy sok kértekre adata velem nekik fl. 1. Vitte őket 4 lóval Désig Mattes Holtzapffel fl. 2." (VI/XVII. a. 91.).

1597 aug. 16. Kvár szkve: "Voltanak ketten az egy nap ugyanazon dolgon (a Hid-kapun) Kümiess Lőrincz és Kümiess András". Napszámuk fejenként d. 25 (VII/XIV. 106).

1597 aug. 18. Kvár szkve: "A hid padimentumát felbontják, s mind kivül-belül megcsinálják és a tömlöc ajtaja előtt raktak 1 drb. falat és egy kicsiny pógont haj-

tottak a fal felett... " stb. – Kőmüess András, Dabó Lőrincz és Kőmüess Mihály dolgoztak itt együtt. (VII/XIV. 106, 107.).

KÖMIJES ANTAL

1577 máj. 25. Kvár szkve: "Kovács Lukács Kőmijes Antalt vitte szolgástól Wjvárig" (Szamosujvárig). Kifizettek neki fl. 1. d. 12. (I/X. 1577. 65.).

1582 aug. 16. Kvár szkve: "Hivatta Keomies Antalt az fejedelem Fejérvárra Zwch (Szőcs) Máté lován, attam kölcségére, lovára, magára 1. frt. " (1582/VII. 49.).

1584 szept. 19. Kvár szkve: "Sombori uram kéreté biró uramat, hogy Komijes Antalt Somborra vitetné. Vitte Nagy István 2 lovon d. 75. " (III/XVIII. 10.).

1585 ápr. 18. Kvár szkve: "Zekeres János viszi Sombori uramhoz ket lovon Keomijes Antalt. Attam den. 75. " (III/XXIV. 50.).

1585 jul. 2. Kvár szkve: "Szabadkaj Márton viszi Keomijes Antalt szerszámostól S. Egiedre, Somborj számára 3 lovon. Attam fl. 1. den. 12. " (III/XXIV. 60.).

1588 szept. 27. Kvár szkve: "Keomijes Antalnak, hogy az tanácsházat megpádimetumozta, attam den. 28. " (IV/I. 39.).

KOMIES BALÁZS

BENEDICTUS LAPICIDA - BENEDICTUS WALAZWTHY - KEOMYES BENEDEK

1584 május. Kvár szkve: A Torda utcai kis ajtóra tett költségek: „3 kőmijes mester mijelt rajta 4 nap, Komijes Balázs 4 nap. 1 nap den. 33. – fl. 1. den. 32. " (III/XVIII. 14.)

1585 szept. 14. Kvár szkve: "faragtattunk Keomiwes Balással az város házának, a kibe az harangozó lakott, egyik ajtajának egy kiszebet és hogy az ajtót ujólagh berakta és az házat avagy egyik szobát megtehelte, attunk ezektől neki fl. 2. den. 40. " (III/XIX. 39.).

KŐMIVES BÁLINT mester

1587 szept. 19. Kvár szkve: "Kezdettenek az kőmiesek az közép kapu padimentomozásához. Öt egész nap dolgoztak rajta. Négy nap öten öten voltanak. Az ötödik nap ketten voltanak. Fizettem fl. 5. den. 15. Lőrincznek és Bálint mesternek jambor szolgálattyokért jobbitottam meg den 40. " (III/XXX. 27.)

1593 okt. 30. Kvár szkve: a plébános házánál a sütőház pádimetomozásán dolgozik Koemiwes Bálint (V/XX. 127.).

BÁNYAI ANDRÁS

1597 aug. Kvár szkve: a Hid-kapun dolgozik több kőmüvessel együtt, majd: "Ismég volt Bányai András egyedül. " (VII/XIV. 107.).

1598 jan. 12. Kvár szkve: "Az uj kamarák épülésére Dabó Lőrincznek és Bányay Andrásnak száz szekér kőszegésre, 7 szekerével 1 forinton, mostan fizettem fl. 6. den. 25. " (VII/XVI).

1598 febr. 5. Kvár szkve: Ismét adnak nekik kőszegésre 6 forintot (VII/XVI.).

1530 nov. 6. Szegedi Borbély János vallomásában mint az egyik megbizottja szerepel Benedictus Walazwthy éspedig együtt Georgius Kewmijes-sel és az utóbbi feleségével, Magdolna asszonnyal (O. L. D1. 36404. 11. b. – 12. b. – Entz 1957. 256.)

1531 dec. 19. Kvár. Georgius lapicida özvegye, Magdolna asszony hagyakozása szerint végrendeletének egyik végrehajtója: "Benedictus lapicida" (Jakab Okl. I. 1870. 375.).

1555. Kvár szkve: adófizető polgár Keomyes Benedek a Farkas utcába – Platea Luporum. (I/IV. 81, 157.).

1556. Kvár szkve: "Soluti Benedicto Kemiwes pro labore in destructione altarium claustrorum fl. 1. den. 84." – Ujabb kifizetések ugyanilyen munkáért: fl. 1. den. 85, fl 2. den. 50. (I/IV. 204.).

Irodalom: BALOGH 1943. 111. lap, 68. jegyzet. ENTZ 1957. 256. (Válaszuti Benedeket azonositja Magdolna asszony végrendeleti végrehajtójával), GOLDENBERG 1958. 111.

MICHAEL BERECK kőfaragó céhmester

1589 die Paschatis. A kvári tanács a kvári kőmüvesek és kőfaragók kérésére céhlevelüket megerősiti, illetve ujra kiadja. Küldöttségük egyik tagja: "circumspectus Michael Bereck rector cehe". (l. az 1975/1. számban)

MATTHEUS BERKENIJESIJ kőfaragó céhmester

1589 die Paschatis. A kvári tanács a kvári kőfaragók és kőmüvesek kérésére régi céhlevelüket megerősiti, illetőleg kiadja. Küldöttségük egyik tagja: "Mattheus Berkenijesij rector cehe" (l. az 1975/1. számban).

1595-ben készült müve: kisfiának Istvánnak sirköve (egykor a Farkas utcai templomban, most a Muzeumban), melyen mesterjegye látható:

E sirkőhöz – motivumok és stilus tekintetében – közelálló müvek: az 1582-ből való kandalló (Balogh 1935. 49. kép) és Patócsy Zsófia siremléke 1583-ból. Az összefüggések alapján feltételezhető, hogy ezek a faragványok is – különösen a Patócsy-tumba-Berkenyesy vésője alól kerültek ki.

BRASSAY AMBRUS (Brassay György?)

1590 aug. 19. Kvár szkve: "Biró uram akarattyából és urunk parancsolattyából vittenek kőmiesseket, Brassay Ambrust és Keomijes Lőrinczet Tordára 2 lovon. Fizettem az Mészáros Menyhártnak fl. – den. 50." (IV/XV. 11.).

1590 aug. 19. Kvár szkve: "Biró uram akarattyából és urunk parancsolattyából vittenek 4 kőmiesseket Tordára, Brassay Györgyöt (!), Dabó Lőrinczet és 2 szolgát vellek. Adatot ökegyelme velem kölcségekre den. 50". (IV/XX. 14.).

DABÓ LŐRINCZ
lásd: Kőmies Lőrincz

DIÓSZEGI ISTVÁN

1588 márc. 11. Kvár szkve: "Hivatta Urunk ő nagysága Feyervarra Diozegy Istvánt és Zilagy Janost Fejervarra. Biró uram parancsára attam nekiek lovakkal egyetembe fl. 1. den. 4. kölcségekre." (IV/VI. 20.).

1589 die Paschatis. A kvári tanács a kvári kőmüvesek és kőfaragók kérésére régi céhlevelüket megerősiti, illetve ujra kiadja. Küldöttségük egyik tagja: "Stephanus Dijozegij magistei lapicida." (l. az 1975/1. számban)

1589 jun. 24. Kvár szkve: "Az mely két kőmijes urunk ő nagysága parancsolattyára bocsáttunk alá, Diószegi Istvánt és Kuti Mártont, attam kölcségbe nekik den. 50." (IV/X. 26.).

1589 jun. 24. Kvár szkve: "Az mely kőmijeseket urunk parancsolattyából Diószegi Istvánt és Kuti Márton Varga István két lovon Tordára vitt, attam neki fl. 1. den. 50." (IV/X. 70.)

1589 aug. 7. Kvár szkve: "Az fejedelemnek faragott követ vittek ..... Diószegi Istvánt, hogy biró uram alá kütte a kövekkel Fejérvárra, attam den. 50." (IV/X. 72.).

1590. Kvár szkve: "Miklós deák és Diózeghy István az fokház épiletiről számadások" (az óvári fogház épitése). (IV/XIV. 1–16.).

1591 nov. 1. Gyfehérvár. Báthory Zsigmond a kvári kőfaragók kérésére megerősiti céhlevelüket. Küldöttségük vezetője "Stephanus Dyozegij magister cehe." (l. az 1975/1. számban)

1593 jul. 29–31, aug. 7. Kvár szkve: a Békás patakon kőhidat csinálnak. (V/XXI. 24.).

1593 aug. 13. Kvár szkve: "Diószegi Istvánnak és Kwmies Mihálynak több társaival egyetemben attam az kühid csinálásától fl. 12." (V/XXI. 24, 25.).

1595 nov. 20. Kvár szkve: "Egy Rumen nevü olaszt Diószegi Istvántól vitt szekeren portékástól 3 lóval Thordaig Zaz János den. 75." (VI/XVII-a. 110.).

1596 ápr. 20. Kvár szkve: "Diószegi Istvánt és Kőmijes Pétert Gyaluban asszonyunk őfelsége hivatalara mivelni, vitte 2 lóval Hoec Mátyás den. 25." (VII/XXI.-a. 8.).

1598 aug. 20. Kvár szkve: Ugyan akkor attam Biró uram hagyásából Diószegi Istvánnak és Keomies Péternek, hogy egy ajtónak való helt vágnanak ki az Kádár András uram hazaból az Wiczey Máthé házára egy ajtóhoz való faragott keuekkel együtt fl. 6." (VIII/III. 59.)

1598 nov. 26. Kvár szkve: "Az két kőmiesnek Diózeghy Istvannak és Igiartó Györgynek fizetéseket megjobbitván, deputáltak ő kegyelmek tanacsul fl. 12." (VII/XVI. 50.)

XVII. századi munkásságára nézve l. a következő közleményt.

Irodalom (csak a XVI. századi munkásságára vonatkozó): BALOGH 1934. 148. BALOGH 1935. 25 (része lehetett a Kakas-ház faragványaiban). BALOGH 1940. 546. GEREVICH 1940. 161. BIRÓ 1941. 83. BALOGH 1953, 49. 1961. 343. 1964. 343. MURADIN 1965. 1441, BALOGH 1966. 670. 1970. 239. 1973. 241, 242.

KŐMIVES FERENC

1564 febr. 10. Kvár szkve: "Plebanus ur az egész tanács akaratából az nagy templom falából (akaratom ellenére – jegyzi meg a sáfár) a keresztelési kőmedencét Kőmives Ferenccel és négy segéddel kivétette." (Jakab IL 1888. 185.).

Megjegyzendő, hogy ugyanez idő tájt (1579-1591) Keomijes Ferenc nevü ötvös is müködött Kolozsvárt (Jakab II. 262; Kvár szkve III/XVIII. 124-a., III/XXIV. 32, IV/I. 46.; Jakab Okl. II. 1888. 162.).

FRANCISCUS SCULPTOR

1525 febr. 14. A kvári tanácstól kibocsátott oklevélben szerepel Franciscus sculptor kvári polgár, akit Was Tamás, szentegyedi birtokos megkért egyik oklevele elolvasására. (Kvár. RNK. Akadémiája Kvári Tört. Ltára, Wass Itár. – Entz 1957. 256.).

KEOMIWES GÁSPÁR

1592 nov. 17. Kvár szkve: "Eodem die Kasa [Kasza] Márton vitte az Zaz Jánosné fiát Keomiwes Gáspárt 4 lovon Uijvárban mivelni fl. 1. den. 50." (V/XV. 99.).

GEORGIUS WYWARY – GEORGIUS KEWMIJES – GEORGIUS LAPICIDA
(+ 1530 nov. 6. és 1531 dec. 19 között)

1525. dec. 20. A kvári tanács által megerősitett céhlevélben mint a "confraternitas lapicidarum" egyik céhmestere szerepel "Georgius Wywary." (l. az 1971/1. számban).

1530 jul. 20. (sic!!), illetve 1531 dec. 19. Kvár, "Datum in edibus meis propriis." – "Magdalena Vxor circumspecti condam Georgij lapicide de Kolosvar, confratrissa fratrum Minorum Claustri Beatissime virginis Marie in eadem Coloswar fundati" végrendelete. (Jakab Okl. I. 1870. 372-375). A végrendeletből kitünik, hogy Georgius lapicidát a Farkas utcai templomban temették el, felesége ugyanitt a harmadrendü nővéreknek kápolnát épittetett és mind ennek a templomnak, mind más, főként kolozsvári templomoknak, valamint számos minorita kolostornak bőséges adományokat hagyott.

Irodalom: BALOGH 1935. 14 (része volt a Farkas utcai templom munkálataiban. a nyugati kapu talán az ő müve). BALOGH 1943. 108. NAGY Z.: János barát és Kőfaragó György. Szépmüvészet. 1944. 179-191 (Georgius tevékenységének téves

és alaptalan kiterjesztése). ENTZ G.: A Farkas utcai templom. Kolozsvár, 1948. 55. (a nyug. kapu Georgius müve). PASCU 1954. 199. ENTZ 1957. 256. (a Georgius nevet viselő sirkő valószinüleg György mesteré).

GEORGIUS KOMIES – KŐMIJES GYÖRGY

1569. febr. 2. Ambrosius komies és Mikola István között folyó perben az egyik tanu (l. az 1975/1. számban).

(1574) jun. 16. Kvár szkve: "Fizettem Kőmijes Györgynek, hogy az büdös toronba az küzöp (küszöb) aljat megrakta den. 20." (dátumtalan számadások. VII. 20.)

1574.jun. 23. Kvár szkve, elszámolások a monostori hid költségeiről: "Faragott az iffyw György mester az hidhoz való könyöklőn és ülésre 9 nap, fizettem fl. 3." (II/VII. 53.). Ifju György mester valószinüleg nem azonos Georgius Komies-sel.

1574.jul. 7. Ugyanott: "Kezdték az hidnak csinálását az kőmüvesek", közöttük György mester és két szolgája. Kifizetés: "az Szakallos György mesternek 1 nap den. 25." (II/VII. 56.).

1574. jul. 11. Ugyanott: Kőmijes Györgyöt Vistába küldik, hogy ütköző követ keressen. (II/VII. 58.).

1574.julius 24-ig dolgoztak itt a kőmüvesek. (II/VII. 61.).

MASTRO GIOVAN PIETRO

1584. febr. 27. Kvár. P. Ferrante Capeci jezsuita levele P. Aquaviva jezsuita generalisnak, melyben épitészt illetve kőmüvest kér "tale parve un mastro Giovan Pietro che fabbricava al collegio, non domando già quello, se è caro al collegio." (Fontes II. 1913. 64).

IFFYW GYÖRGY MESTER

1574.jun. 23. Kvár szkve: "Faragott az iffyw György mester az hidhoz (a monostori hidhoz) való könyöklőn és ülésre 9 nap, fizettem fl. 3." (II/VII. 53.).

GREGORIUS KÖMYES – KEOMYES GERGEL

1554. Kvár szkve: "Item soluti Gregorio Kőmyes pro piscibus similiter eo tempore dat. fl. 1." (I/IV. 69.).

1555. Kvár szkve: Keomyes Gergel adófizető polgár a Farkas utcában – Platea Luporum (I/IV. 78, 145.).

1570. Kvár szkve: emlitve "Keomijes Gergel." (II/II. 7.).

1588. aug. 17-én Czegében kell szerződés szerint Keomijes Gergel kőfaragó munkát vállaltWass György részére (l. az 1975/1. számban).

1594. Kvár szkve: "Az fal csinálására való kölltség az Tymár Bálint haza felett". – 1594. okt. 30. "Vettem Keomiess Gergelytől 2 szekér követ, den. 90." (VI/VIII. 127.).

Irodalom: BALOGH 1935. 25. GEREVICH 1940. 161.

GYUJTÓ MÁRTON

1589 die Paschatis. A kvári tanács a kvári kőmivesek és kőfaragók kérésére régi céhlevelüket megerősiti, illetve ujra kiadja. Küldöttségük egyik tagja: "Martinus Gijwtho magister lapicida." (l. az 1975/1. számban).

1592. Kvár szkve: "A Torda utcai kis ajtónál való kőfalon való épités". Kőmiesek: "....Guito Márton 2 inasa 4 nap." (V/XV. 177.).

1592.máj.26. Kvár szkve: "Eodem külte biró uram egész tanács együtt Gyutto Martont, Igyarto Janost az vistai kőbányába. Viszi Zabo István 2 lovon szekeren den.25." (V/XV. 309.).

1593.nov.9. Kvár szkve: "Gjwto Martonnak fizettem, hogy az város istállója kapuja követ felcsinálta fl. 1." (V/XXI. 64.).

1593.dec.2. Kvár szkve: "Eodem die Gwto Martonnak fizettem, hogy az urunk szállásán egy szobát padimentomozta den. 25." (V/XXI. 66.).

IGYÁRTÓ GYÖRGY

1598 nov. 26. Kvár szkve: "Az két kőmijesnek Diózegi Istvánnak és Igiarto Györgynek fizetéseket megjobbitván, deputaltak ökegyelmek tanácsul fl. 12." (VII/XVI. 50.).

IGYÁRTÓ JÁNOS

1592 máj. 26. Kvár szkve: "Eodem külte biró uram egész tanács együtt Gyutto Martont, Igyartto Janost az vistai kőbányába." (V/XV. 309.).

KOEMIJES IMREH

1574 jul. 14-24. Kvár szkve: Keomijes Imreh a monostori hidon dolgozik. (II/VII. 61.).

1577 jun. 7. Kvár szkve: "Eodem die Vaday Mihal vivé Keomijes Imrehet Désig 8-ad magával, hogy Husztban menének vala fejedelem myvére". Hat lovon vitte, kifizettek érte fl. 3. (II/X. 66.).

1579 jun. 14. Kvár szkve: "Azon napon az fejedelem parancsolattyára kilte biró uram Keomijes Imreht Huszt várába hatod magával, attam nekik az uraim akarattyából kölcségekre fl.6." (II/XVI. 19.).

1595 szept. 11. Kvár szkve: a harangok jövedelme: "Kőmies Imréné". (VI/XIII. 23.).

ISPOLI MESTER

1594 márc.7. Kvár tjkve: a tanácsülésben a biró előterjesztésére elhatározták a Középkapuk tornyának a megépitését. Az épitkezéssel Ispoli mestert és Nyirő Dánielt bizták meg (Jakab II. 1888. 288.)

KŐMIJES ISTVÁN – STEPHANUS MAGISTER (+ 1571 előtt)

1569 febr. 2. Ambrosius komijes és Mikola István között folyó perben az egyik tanu: "magister Stephanus"; inasa "Johannes discipulus." (l. az 1975/1. számban).

1571. Kvár szkve: "Kőmijes István özvegyének fizetnek a vajda konyhájára adott holmikért den. 45". (II/II. 194.).

KEOMIES ISTVÁN – KOMIJES ISTVÁN

1588 jan. 26. Kvár szkve: "Mondra Jakab vitte két lovon Keomies Istvánt Zopo/r/-ra Kendi Sándor uram jószágába. Attam neki 3 mély földre fl. 1. den. XIII". (IV/I. 4.).

1590. aug. 27. Kvár szkve: "Biró uramnak parancsolattyából 4 mesternek, Komijes Lőrinc, Komijes András és Komijes István, attam Fejérvárig fl. -". (kitöltetlen). (IV/XX. 15.).

KŐMIVES JÁNOS – KEOMJES JÁNOS

1565 márc. 26. Kvár tjkve: plebanos ur kérte a birót és tanácsot, hogy a nagy templomból a kis orgonát vétesse ki, Kőmives Jánosnak a kivételt meghagyták. (Jakab II. 1888. 185.).

1570. Kvár szkve: emlitve Keomjes János és Keomjes Jánosné. (II/II. 7.).

1579. Kvár szkve: "Hogy az Thoronban megbontották az ablakot és rakták, attam az kőmijes Janosnak fl. 1." – Akkor engedték le a régi harangot ujra öntéshez. (II/XIX. 11.).

1590. jul. 5. Kvár szkve: "Biró uram akarattyából vitték az kőmyesseket Wy várra Keomyes Pétert szolgástól, és Keomyes Janost szolgástól, 3 lóval. Varga Istvánnak fizettem fl. 1. den. 50." (IV/XV. 9.).

1590. jul. 24. Kvár szkve: "vittenek követ Vy várra... Kőmyes János vitte 12 ökrével, attam fl. 3." (IV/XV. 10.).

JOHANNES DISCIPULUS kőmüves inas

1569 febr. 2. Ambrosius komies és Mikola István között folyó pörben az egyik tanu "Johannes servitor discipulus magistri Stephani." (l. az 1975/1. számban).

JOSEFO MURATORE

1584 febr. 27. Kvár. P. Ferrante Capeci kvári rektor levele P. Claudio Aquaviva generalisnak: "Secondo priego V. Paternità, mi mandi a tutti modi un mezzo architetto, qual sia ancora un intiero muratore, quale qui è il nostro Josefo." (Fontes II. 1913. 64-65).

KUTI ANDRÁS

1589 jul. 22. Kvár szkve: "Az kőmieseket Kuti Andrásékat Kalmár András vitte Thordára 3 lovon d. 75." (IV/X. 71.)

KUTHY JÁNOS

1589 die Paschatis. A kvári tanács a kvári kőmivesek és kőfaragók kérésére régi céhlevelüket megerősiti, illetve ujra kiadja. Küldöttségük egyik tagja: "Johannes Kuthy magister lapicida" (l. az 1975/1. számban).

1591 nov. 1. Gyfehérvár. Báthory Zsigmond a kvári kőfaragók kérésére megerősiti céhlevelüket. Küldöttségük tagja: "Johannes Kwthy magister lapicida." (l. az 1975/1. számban).

1592 febr. 19. Kvár szkve: "Szakmári János 4 lovon szekeren viszi az kőmiesekett Kutty Janost negyedmagával Ujvárig. Fizettem fl. 1. den. 50." (V/XV. 304.).

1592 máj. 20. Kvár szkve: "Dési Zabo András viszen 4 lovon szekeren kőmieseket, Kuthy Janost negyedt magával Tordára fl. 1." (V/XV. 308.).

1592. Kvár szkve: "A Torda utcai kis ajtónál való kőfalon való épités." ..... "Kőmiesek: Kuti János 2 inasa 5 nap." (V/XV. 177.).

KUTI MÁRTON

1589 jun. 24. Kvár szkve: "Az mely kőmieseket urunk parancsolattyából Diószegi Istvánt és Kuti Mártont Varga István két lovon Tordára vitt, attam neki fl. 1. den. 50." (IV/X. 70.).

1589. jun. 24. Kvár szkve: "Az mely két kőmiest urunk ő nagysága parancsolattyára bocsáttunk alá Diószegi Istvánt és Kuti Mártont, attam kölcségbe nekik den. 50." (IV/X. 26.).

KŐMÜVES avagy DABÓ LŐRINCZ

1584. A kvári templom (Szent Mihály templom) kiadásai: "A nagy templom ajtaja előtt, az mézes pogácsát holott árulják, a fondamentumot megcsináltattam. Attam az Kőmies Lőrincznek den. 35." (III/XV.).

1584 máj. Kvár szkve: "A Torda utcai kis ajtóra tett költségek..... Kőmies Lőrincz (mielt rajta) 4 nap, 1 nap den. 33. - fl. 1. den. 32." (III/XVIII. 14.).

1585 aug. 2. Kvár szkve: "Kőmies Lőrincznek a scholaban, hogy a puszta kamaraban a gerenda fákat bérakta a falba, a két végét, afelett tul tel, ahol szükség volt, a falat megfoldozta, attunk den. 15." (III/XIX. 37.).

1587 szept. 19. Kvár szkve: "Kezdettenek az kőmiesek az közép kapu padimentomozasahoz. Öt egész nap dolgoztak rajta. Négy nap öten-öten voltanak. Az ötö-

dik nap ketten voltanak. Fizettem fl. 5. den. 15. Lőrincznek és Bálint mesternek jámbor szolgálattyokért jobbitottam meg den. 40." (III/XXX. 27.).

1588 okt.2. Kvár szkve: "Eodem die Komijes Lőrincz Monostor utczai, bontotta meg az feredő háznak való kemenczéjét." (IV/III. 29.).

1590 aug. 19. Kvár szkve: "Biró uram akarattyából és parancsolattyából vittenek keomiesseket Brassay Ambrust és Keomijes Lőrinczet Tordára 2 lovon." (IV/XV. 11.).

1590 aug. 19. Kvár szkve: "Biró uram akarattyából.vittenek 4 kőmiesseket, Brassai Györgyöt, Dabó Lőrinczet, és 2 szolgát vellek. Adatot őkegyelme én velem kölcségekre den. 50." (IV/XX.14.).

1590 aug.27. Kvár szkve: "Biró uram parancsolattyából 4 mesternek, Komijes Lőrincz .....fizettem Fejérvárig...." (IV/XX. 15.).

1597 aug.14-15. Kvár szkve: "Kőmives avagy Dabó Lőrincz mielt 2 napig egyedül a hid kapun. Az emelcső elejit felbontotta, csinálta, 2 nap el sem végezte. Attam 1 napra neki den. 25. - den. 50." (VII/XIV. 105.).

1597 aug. 16-án és 18-án Dabó Lőrincz tovább dolgozik ugyanott többedmagával. (VII/XIV. 106, 107.).

1597 okt. 15. és 17. Kvár szkve: "Dabó Lőrincz kőmives" (VII/XII.).

1598 jan.12. Kvár szkve: "Az uj kamarák épülésére Dabó Lőrincznek és Bányay Andrásnak, ketten 100 szekér kőszegésre, 7 szekerével 1 forinton mostan attam fl. 6. den. 25." - febr. 5. ismét adnak nekik kőszegésre 6 forintot (VII/XVI.).

KEOMYES MÁTHE

1555. Kvár szkve: "Keomyes Máthe adófietó polgár a Farkas utcában - Platea Luporum. (I/IV. 77, 144). - Feltehetőleg feleségének sirkövéből származik MATHENE feliratu töredék (Farkas utcai templom, Lapidarium).

KEOMIES MÁTÉ

1588 szept. 1. Kvár szkve: "Keomies Máté vakalta meg az püspök házánál való kapu közit, és az önnön házát is. Attam összességgel néki fl. 1. den. 40, az kőmies legényeknek inyok valóra .... den. 6." (IV/I. 37.).

1593 dec.2. Kvár szkve: "Die 2 decembris, Kwmies Mátének fizettem, hogy az Magyar uczai templomnak az ablakait berakta, fl. 1. den. 10" (V/XXI. 66.).

1595 szept.2. Kvár szkve: a harangok jövedelme: "Kőmijes Máté gyermeke" (VI/XIII. 23.).

1598 jun. 10. Kvár szkve: "A kis templombeli temető boltra egy követ falaztattunk. Attunk Keőmives Máthénak fl. 4. den. 50." (VII/XVI. 36.).

MESTERJEGYES KŐFARAGÓ, 1560–1570 körül

Munkája: házának kapuja a Közép-utcában (34. kép).
Mesterjegye (felső jobb sarka sérült):

MESTERJEGYES KŐFARAGÓ 1574-BEN

Munkája: ajtó Petrus Minch monogramjával. (27. kép).
Mesterjegye:

MESTERJEGYES KŐFARAGÓ 1581-BEN

Munkája: párkánytöredék Wolphard-cimerrel (Muzeum).
Mesterjegye:

MESTERJEGYES KŐFARAGÓ 1581-ben

Munkája: ablak Wolphard-cimerrel (Pákai-villa)
Mesterjegye:

MESTERJEGYES KŐFARAGÓ 1586-BAN

Munkája: a Hid utca 22. számu házból (43. kép)
Mesterjegye:

KŐMIVES MIHÁLY - MICHAEL KEOMIWES

1591 nov.1. Gyfehérvár. Báthory Zsigmond a kvári kőfaragók kérésére megerősiti céhlevelüket. Küldöttségük tagja "Michael Keomiwes magister lapicida." (l. az 1975/1. számban).

[1593. Kvár szkve: Mihály mesternek malomkő javitásért 55 dénárt fizetnek. (V/XX. 152. - Goldenberg 1958. 111.). - Kérdés, hogy a malomkövet javitó Mihály mester azonos-e Michael Keomiwes magister lapicida-val.]

1593 aug. 12. Kvár szkve: "Diószegi Istvánnak és Kwmies Mihálynak több társaival egyetemben az kühid (a Békás patak hidja) csinálásától fl. 12." (V/XXI.25.).

1595 aug.31. Kvár szkve: a harangok jövedelme:"Kömives Mihály drabant (darabont) felesége" (VI/XIII. 23.).

1597 aug.18. Kvár szkve: a Hid kapun dolgozott Kőmiess Mihály Kőmijess Andrással és Dabó Lőrinczzel (VII/XIV. 107.).

1598. Kvár szkve: "A széna utczai kis ajtó előtti hid csinálásáért .... Kwmijes Mihálynak és Kwmijes Péternek attunk először készpénzt fl. 15. - másszor attunk fl. 12. -; harmadszor attunk nekik fl. 12. - Utolszor ismét miért hogy Kwmies Mihály Katonai uramnak mielt, nem erkezett az hid czináláshoz. mert későre halada fejedelem és az ország népe ittléte miatt az ház (!) csinálás, mert biró uram szekeret nem adhatott az kő hordásra, mikoron biró uram szekeret adhatott, akkor Kwmies Mihály itthon nem volt." (VIII/III. 11.).

MONIKA MIHÁLY

1592 Kvár szkve: "A Torda utcai kis ajtónál való kőfalon való épités" - Mónika Mihály két legénye dolgozott itt négy napig. (V/XV. 177.).

1592 jun.18. Kvár szkve: "18 Junii vitteg az kőmieseket Monijka Mihájt és Zilagij Jánost urunk parancsolattyából Huztra mivelni. Adatott biró uram velem kölcségekre nekiek fl. 4." (V/XV. 238.).

1592 szept. 8. Kvár szkve: "Monika Mihályt több kőmiesekkel hatodmagával Kovachi János viszi urunk számára 4 lovon Tordáig. fl. 1." (V/XV, 90.).

1592 nov.16. Kvár szkve: "Eodem die az Monostor utczai kapunál a feljáró garádicsnak vöttem 4 lépésnek való követ a fenesi bányából den. 48. Hozta haza Chiazkaj Gál den. 45. A csinálástól fizettem Monika Mihálynak fl. 2. den. 25." (V/XV. 162.).

1594 jun.1. Kvár szkve: "Monika Mihályt negyedmagával vitte Thoth Gáspár 3 lovon Tordára. Attam den. 75."

MURATORE ARCHITETTO

1584 febr. 27. Ferrante Capeci kvári rektor levele P. Claudio Aquaviva jezsuita generalishoz: "Secondo priego V. Paternità, mi mandi a tutti modi un mezzo architetto, qual sia ancora un intiero muratore, quale qui è il nostro Josefo. Tale mi par-

ve un mastro Gioan Pietro che fabbricava al collegio, non domando già quello, se è caro al collegio; ma esprimo il nostro bisogno e vorrei se non quello, uno simile. Qui havemo mille scudi l'anno da fabbricare e per non haver uno fedele, se ne va gran parte in niente ..... Padre mio, di nuovo replico, ho chiesto due: un Rettorico et un muratore architetto, et ho detto si poco per non noiar la provintia, ma se ne mandasse piu de maestri, sarebbe meglio, perche quei che qui sono, s'occuparebbono utilmente con i prossimi." (Fontes II. 1913. 64-65.).

KÜMIES NÉMET BÁLINT

1593. Kvár szkve: "Az Óvárban való folyamra való kölcség, mely a földalatt a scholan által megyen ..... 2 decembris alkuttam mingyárást meg az kümies német Bálinttal az folyamnak teljességében végbeviteleig minden napra den. 25." Dec. 2-15-ig mindennap dolgozott. (V/XV.).

NYIRŐ DÁNIEL

1594 márc. 7. Kvár tjkve: a tanácsülésben a biró előterjesztésére elhatározták a Középkapu tornyának a megépitését. Az épitkezéssel Ispoli mestert és Nyirő Dánielt bizták meg. Először meszet kellett égettetniök - tartalékra, eladásra is. Az idő felmelegedésekor pedig meg kellett kezdeniök az épitést (Jakab II. 1888. 288). - Jakab az épitkezéssel megbizott két személyt kőmüves-mestereknek tekinti, Ispoli mestert pedig olasz származásunak. Feltevéseinek helyessége csak az eredeti szöveg alapján lenne eldönthető, ezt azonban Jakab sajnos nem közli.

NYIRŐ AMBRUS
NYIRŐ JAKAB, a rakó

1574 jul.7. Kvár szkve: a monostori őriző ház kiadásai, a tételekben szerepel "Nyrő Ambrus" és Nyrő Jakab, a rakó." Az utóbbi kétségtelenül murarius volt, feltehetőleg az előbbi is (II/VII. 56).

JACOBUS OLAZ

1525 dec.20. A kvári tanács által megerősitett céhlevélben mint a "confraternitas lapicidarum" egyik céhmestere szerepel "Jacobus Olaz". (l. az 1975/1. számban).

KOMIES (KEOMIES) PÉTER - PETRUS KEOMIWES

1584 máj. Kvár szkve: "A Torda-utcai kis ajtóra tett költségek - "Kőmies Péter négy nap (dolgozott), 1 nap den. 33. - fl. 1. den. 32." (III/XVIII. 14.).

1586 dec. 11. Kvár szkve: "Az elmult nyárba az perengérnél való kőköblöt ujitták meg az vásárbirák. Kőmies Peternek attam tőlle den. 35. Négy torockai vasat vöttek hozzá Feier Tamástól. Fizettem den. 90." (III/XVII. 15b.).

1588 márc.16. Kvár szkve: "Az sacrestia megcsinálásától attunk Keomiwes Peternek fl. 3. den. 75." (IV/IX. 13.).

1588 okt. Kvár szkve: a feredő háznak küszöböt faragtatnak, a Hid-utcai kapuhoz tengely-követ stb. – "Attam Keomijes Peternek az három kövek faragásától, berakásától fl. 1. den. 50.". (IV/III. 29, 38.).

1588 okt.15. Kvár szkve: "Az feredőházhoz faragott Komijes Péter küszebnek, szekeresnek attam den. 3." (IV/III. 59.).

1589 die Paschatis. A kvári tanács a kvári kőművesek és kőfaragók kérésére régi céhlevelüket megerősiti, illetve ujra kiadja. Küldöttségük egyik tagja: "Petrus Keomiwes magister lapicida." (l. az 1975/1. számban).

1590 febr.21. Kvár szkve: "Biró uram akarattyából vitte Nagy Ferenc urunk kőmiessét, Kőmijes Pétert, urunk levele volt [nála]. Fizettem 2 lóra Désre fl. 1." (IV/XXI. 76.).

1590 márc.12. Kvár szkve: "Biró uram hagyásából vitte Bothos Marton Tordára urunk kőmiessét, feleségével, marhájával egyetemben. A 4 lóért fizettem fl. 1." (IV/XXI. 76.).

Megjegyzendő, hogy az utóbbi két tételt (1590.febr.21. és márc.12.) csak feltételesen soroztuk Keomies Péter kolozsvári mester adatai közé, mivel a sáfár ezekben a tételekben a fejedelem kőmüveséről ir. Viszont kétségtelen, hogy a kolozsvári Keomies Péter dolgozott a fejedelemnek.

1590 máj. Kvár szkve: "Ajtó meljéket vagy kőajtót az fokházhoz vettünk Keomies Pétertől fl. 5." (IV/XIV. 15.).

1590 jul.5. Kvár szkve: "Biró uram akarattyából vitték az kőmyesseket Wy várra Keomyes Pétert szolgástól és Keomyes Jánost szolgástól, 3 lóval. Varga Istvánnak fizettem fl. 1. den. 50." (IV/XV. 9.).

1590 szept.17. Kvár szkve: "Esmeg ugyanazon napon vitték el az Keomyes Pétert, hatod magával, Wy Várra, 4 lóra Rab Jacabnak fizettem fl. 1. den. 30." (IV/XV. 11.).

1593 szept. 16. Kvár szkve: "Eodem die Kwmjes Péter foldozott az Kaiantó patakon való kw hidon másodmagával egy nap. Fizettem den. 40." (V/XXI. 28.).

1593. Kvár szkve: Keomies Péternek fizetnek 18 dénárt, mert a megrepedt malomkőben lyukakat furt a kapcsoknak. (V/XX. 152. - Goldenberg 1958. 111.).

1593 nov.22. Kvár szkve: "Kwmies Péternek fizettem, hogy az alsó tanácsháznak a kemencéje eltörött vala, uj melyéket csinált, feltötte, és az kemencze lábait megfódozta den. 32." (V/XXI. 65.).

1596 ápr. 20. Kvár szkve: "Diószegi Istvánt és Kőmies Pétert Gyaluban asszonyunk őfelsége (Mária Krisztierna) hivatalara mivelni, vitte 2 lóval Hoec Mátyás den. 25." (VII/XXI. 8.).

1598 aug.20. Kvár szkve: "Ugyan akkor attam Biró uram hagyásából Diószegi Istvánnak és Keőmies Péternek, hogy egy ajtónak való helt vagnanak ki az Kádár

András uram hazaból az Wiczey Máthé házára, egy ajtóhoz való faragott keuekkel együtt fl. 6." (VIII/III. 59.).

1598 Kvár szkve: "A Széna utcai kis ajtó előtti hid csinálásáért..... Kwmies Mihálynak és Kwmies Péternek attunk először készpénzt fl. 15.; másszor attunk fl. 12; harmadszor attunk nekik fl. 12." - Kwmies Mihály, mivel másutt is dolgozott, ebből a munkából kimaradt. "Kwmies Péter nem akarta az hidat egyedül csinálni, hanem biró uram akarattyából egész céhul kellett őket reája erőltetnünk...." (VIII/III. 11.).

RÓMAI KŐMÜVESEK

1583 dec.29. Kassa. P. Antonio Possevino levele Báthory Istvánnak: "Seminarium vero allata pecunia, institui. Operarios Roma procuravi insigniores. Quatuor fabri murari statim sunt missi." (Fontes I. 1911. 308.).

SAS KÜMIES ANDRÁS

1593. Kvár szkve: "Az Óvárban való folyamra való költség, mely a föld alatt a scholan által megyen". - Dec. 19-től 26-ig kifizetések Sas Kümies Andrásnak, kit a sáfár hol Sas, hol Sasz Andrásnak nevez. (V/XXIV.).

SERES JÁNOS - Szécsi Seres János (+ 1579)

1530-1533 körül született sirkövének feljegyzéséből következtetve.

1556 ápr. 4. Kvár szkve: "1556 in sacco (sic!) Sabato Nos judex jurati cives Colosvarienses cum Joanni Seres lapicide pro labore in destructione altarium claustrorum den. 50." (I/IV. 205.).

1570. Kvár. Tanuvallatási jegyzőkönyv: Eppel János biró előtt Seres Jánosné perli János notariust négy arany pártáért, melyeket az utóbbi először neki, azután Báthy Györgynének adott el. Tanuk: Pártaszövő Katalin és Kalácssütő Ferenc. (Kvár, Acta Judiciaria. - Sándor 1913/I. 211.).

1571-1574. Kvár adókönyve: Seres János Farkas utcai házát 1/4 vonással rótták meg. Szomszédjai Kőmüves Tamás és Farkas Pál, aki házát 1574-ben eladta Pitter Rudolfnak. (Sándor 1913/I. 211.).

1574.jul.22. Kvár szkve: "Seres János jött oda látni (a monostori hid és őrház épitéséhez), hoznak vala lepényt, az városba vettem 1 lepényt den. 8. Hozattam egy ejtel bort den. 4." (I/VII. 59. - Sándor 1913/I. 210.).

1575. Kvár adókönyve: Seres János Farkas utcai házát 3/4 vonással rótták meg. Feltehetőleg megnagyobbitotta vagy ujjá épitette a házát. (Sándor 1913/I. 211.).

1576. Kvár szkve: Wolphard István főbiró számadásai: "Seres János. Anno 1576 attam neki a kőszegenek fl. 3. den. 10. " - A bejegyzés folytatását l. az 1579. évi tételekben. (Kvár szkve: vegyes számadások csomójában: "Debitores matris meae Anno 1565" kezdetü füzet. -- Jakó 1957. 367.).

1577 ápr.7. Kvár szkve: "Kovach Lukács 3 lovon vitte Seres Jánost Fejérvárra, hogy a fejedelem hivatta." Kovach Lukácsnak kifizettek fl.2. den. 62. (I/X. 63.).

1577 ápr.18. Kvár szkve: Kovach Lukács Seres Jánost vitte Ujvárba 3 lovon. Kovachnak kifizettek fl. 1. den.21. (I/X. 64.).

1577.nov.24. Kvár szkve: Egeressi János vitte 3 lovon Seres Jánost Désig, "Huztban küldte az ur." (I/X. 73.).

1579. Kvár szkve: Wolphard István főbiró számadásai (folytatólagosan): "Seres Janos ..... Anno 1579. jan. 12. attam fl. 10." - "Azon esztendeben Febr. 15. attam fl. 10."

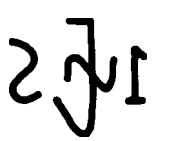
"Ittem azon esztendeben Mart. 22. halalos agiaban kwltem fl. 2, mint ez beueben es Nyluaban talalot az Registro fol. 61. Summa fl. 25. [Nb. ez összegben benne van az 1576. évi kifzetés is.] Fizetet erre Szeres (!) Janos. Met (!) ket ablakot czinal, a kohnia ablaka (!), a masik nem keesz mindenestwl, de a fiaj tartoznak megh czinalassaual." (ugyanott mint az 1576. évi feljegyzés. - Jakó 1957. 367.).

1579 márc.25. A Szent Mihály templom harangozási bevételei: "Seres Janos fl. 1." (I/XIX. 4.).

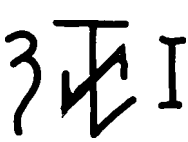
Sirkövének feliratán a halálozási dátum szintén "die 25 Martii 1579." A felirat szerint kora ekkor meghaladta a 9 lustrumot, tehát halálozásakor 46-49 éves lehetett.

Seres János mesterjegye hiteles müvén, Bocskay Gábor egeresi sirkövén 1573-ból:

Seres János mesterjegye sirkövén 1579-ből:



Seres fiak mesterjegye Wolphard István főbiró házából származó ajtókereten 1579-ből:



Ezt az ajtót is többen Seres Jánosnak tulajdonitották, de ez semmiképpen sem lehet saját kezü müve, mert Seres 1579 telén sulyos beteg volt. Nyilván fiai faragták. A

mesterjegyben szereplő betü Herepei János magyarázata szerint a család származási helyét jelző név kezdőbetüje, azaz: Zechi (Szécsi).

Seres Jánosnak tulajdonitott munkák:

Gyulafehérvár, Székesegyház, vitézi sirkő (tévesen Hunyadi János siremlékéhez kapcsolt tumba-lap). XVI. század második fele, mesterjegye hasonló, de nem teljesen azonos a Seres család jegyével. Mindazáltal a hasonlóság alapján feltételezhető, hogy a Seres-műhelyből vagy legalábbis Seres János köréből származik. Mesterjegye:

Kolozsvár, Wolphard-Kakas-ház három udvari ablaka Weophard István monogramjával, melyeket az 1579-es feljegyzésben emlitett ablakokkal azonositottak.

Seres Jánosnak tulajdonitható munkák: az egeresi várkastély kapuzata 1572-ből, és talán egyéb faragványai is, Kvár, Fő tér 20.sz. ház kapuja 1571-ből és ablakai. A kapu teljesen megyegyezik az egeresi várkapuval, a párkányát diszitő medaillondombormüve az egybefont hármas ruhátlan alakkal pedig az egeresi Bocskay-sirkő pajzstartó puttóira emlékeztet.

A Seres családról Herepei János – kolozsvári és szucsáki levéltári kutatásai alapján - a következőket állapitotta meg. A család Szilágyságból, Szécs községből származik, a XVI. század elején telepedett meg Kolozsvárt (talán már korábban is). A család váltakozva használta hol a származási helyet jelző előnevet (Zechi - Zeechi – Szécsi), hol a családnevet (Seres). A XVII. század második felében a család Szucsák községbe költözött és ott élt a XVIII. század folyamán (Herepei 1947. 14-15, 19). Feltehetőleg a család őse – és a kőfaragásban is első képviselője – Nicolaus Zechij magister lapicida, akinek a kérésére a városi tanács először adta ki a kőfaragók céhlevelét (1525 dec. 20). A család férfitagjai közül 1570-1573-ban emlitik Seres Lőrinczet, Mártont és Mihályt (Sándor 1913/I. 211.). A család XVII. századi tagjai: Seres János festő, aki 1624 októberében a nagy templom toronyórájának a tábláját festette (Jakab II. 1888. 378), Széchi Seres István ötvösmester, akinek a házába Bethlen Gábor és más előkelőségek gyakorta szálltak meg (Erd. Tört. Adatok. IV. Kvár, 1862. 182, 199; Herepei 1947. 19.) 1646-ból való Seres István gyermekeinek (Istók, Borka, Kata) a sirköve a házsongárdi temetőben (Zsakó 1911. 21.). Mivel ez a dátum már igen késői, valószinü, hogy hasonló nevü fia gyermekeinek a sirköve.

A család származását és névhasználatát félreérthetetlenül tisztázza Szamosközy feljegyzése: „Stephanus Seres, patria Zechi dictus" (II. 1876. 118).

Irodalom: ESZTERHÁZY J.: A kolozsvári Boldog-Asszonyról cimzett, jelenleg ev. ref. egyház története. Arch. Közl. IV. 1864. 3-8., VERESS E.: A Hunyadiak siremlékei és Castaldo. Magyarország Müemlékei. I. Bp., 1905. 98-108. (az un. Hunyadi-sirkő mestere Seres János). VERESS E.: Kakas István. Bp., 1905. 38., GERECZE 1906. 433. VARJU E.: A gyulafehérvári Hunyadi-emlékek. Arch. Ért. 1907. 29. (cáfolja Veress feltevését), CSÁNYI 1913. 26. (az 1579-es ajtó – Pósta Béla szerint – Seres Jánostól). SÁNDOR 1913/I. 108-111 (a gyfehérvári kő és az 1579-es ajtó nem Seres munkája). SÁNDOR 1913/II. 59-60 (a gyfehérvári tumba és az 1579-es ajtó mesterjegyét azonosnak tartja). BALOGH 1934. 145. 1935. 21., 45.kép (kiemeli a névbetük magyar sorrendjét). 1940. 546. GEREVICH 1940. 161. BIRO 1941. 83. VÁSÁRHELYI 1942. 67. HEREPEI J.: Bocskai Gábor egeresi siremléke és mestere. Kolozsvár, 1947. – Kolozsvári Bólyai Tud. Egyetem. Erd. Tud. Intézet (a Bocskai-sirkövet a mesterjegy alapján Seresnek tulajdonitja; a Wolphard-ajtó és az un. Hunyadi-tumba nem Seres müve; a mester részt vehetett az egeresi kastély kapujának és egyéb részleteinek a kifaragásában, a gyerővásárhelyi Gyerőfi-Mikola-sirkő feltehetőleg szintén Seres müve). ENTZ G.: A Farkas utcai templom, Kolozsvár, 1948. 28. BALOGH 1953. 43. 1956. 301. JAKÓ 1957. 367. GOLDENBERG 1958. 109, 111. BALOGH 1961. 338. SEBESTYÉN 1963. 91. BALOGH 1964. 336, 353. MURARDIN 1965. 144, BALOGH 1966. 670. Müvészeti Lexikon. IV. 1968. 265. PASCU-MARICA 1969. 73, 78 (a Wolphard-ház három udvari ablakát Seresnek tulajdonitja), 82. kép. BALOGH 1970. 236. 1973. 238.

SERES JÁNOS FIAI

1579 március. Wolphard István főbiró számadásai: Seres János két ablak kifaragását vállalta, az egyik elkészült, "a masik nem keesz mindenestwl, de a fiaj tartoznak megh czinalassaual." (Kvár szkve. – Jakó 1957. 367.).

A bejegyzés alapján nagyon valószinü, hogy Seres szép sirkövét a kőfaragásban jártas fiai faragták, feltehetőleg az 1579-es Wolphard-ajtót is, amelyen a fent emlitett mesterjegy látható.

SIMON MAGISTER LAPICIDA.

1569 febr.2. Ambrosius komies és Mikola István között folyó perben az egyik tanu. (l. az 1975/1. számban).

ZAZ (SZÁSZ) ANTAL

1593 ápr.19. Kvár szkve: "Zabo István viszen Désre kwmieseket, kik az kamora házat csinálják fl. 2." – "Eodem die ugyan Vida Miklós is viszen Désre 4 lovon

kwmieseket fl. 2." - "Zaz Antal volt fü az kwmiesek között. Adatott Biró uram nekik költséget fl. 1." (V/XXI. 103.).

SZÁSZ LŐRINC

1492. Kvár szkve: "A Torda utcai kis ajtónál való kőfalon való épités." - Szász Lőrinc kőmüves 5 napig dolgozott a kőfalon. (V/XV. 177.).

SZILÁGYI JÁNOS

1588 márc.11. Kvár szkve: "Hivatta Urunk Ő nagysága Feyervarra Diózegy Istvánt és Zilagy Janost Fejervarra. Biró uram parancsára attam nekiek lovakkal egyetemben fl. 1. den. - kölcségekre." (IV/VI. 20.).

1589 die Paschatis. A kvári tanács a kvári kőmüvesek és kőfaragók kérésére régi céhlevelüket megerősiti, illetve ujra kiadja. Küldöttségük egyik tagja: "Ioannes Zilagij magister lapicida" (l. az 1975/1. számban).

1592 jun. 18. Kvár szkve: "18 Junii vitteg az kőmieseket Monijka Mihájt és Zilagy Jánost urunk parancsolattyából Huztra mivelni. Adatott biró uram velem kölcségekre nekiek fl. 4." (V/XV. 238.).

1593 máj.23. Kvár szkve: "Zilagy Janos megyen Bátorij Istvánhoz az faragott kővel, viszi Egeresig Zente Bálint 1 lova den. 25." - Május 21-ikén 11 szekér faragott követ küldtek Egeresre. (V/21. 105.).

1595 máj.5. Kvár szkve: "Zilagyi Janost az kőmüvest hivatta urunk ő felsége. Vitte Thordáig Ujfalun lakó Soldos Gáspár 2 lován, szekerén fl. - den. 50." (VI/XVII-a. 58.).

Irodalom: BALOGH 1934. 148. 1935. 25. 1940. 546. GEREVICH 1940. 161. BIRÓ 1941. 83. BALOGH 1953. 49. 1961 343. 1964. 343. MURADIN 1965. 1441, BALOGH 1966. 670. 1970. 239. 1973. 242.

KŐMÜVES TAMÁS - KEOMIES TAMÁS (+ 1584)

1565 márc.27. Kvár szkve: Kőmüves Tamás a nagy templomból kivette a kis orgonát és helyét ismét bevakolta, bemeszelte. (Jakab II. 1888. 185, Goldenberg 1958. lll.).

1571-1575. Kvár adókönyve: Kőmives Tamásnak háza volt a Farkas utcában Seres János szomszédságában (Sándor 1913/I. 211.).

1574 jun.23. Kvár szkve: elszámolások a monostori hid költségeiről: "Kezdette az faragást az Tamás mester szolgája is, mellett 4 napig [végzett], fizettem fl. 2. den. 25." (I/VII. 53.).

1574 jul.7. Kvár szkve: "Kezdették az hidnak csinálását az kőmüvesek Tamás mester és 2 szolgája." (I/VII. 55.) - Julius 24-éig dolgoztak a kőmüvesek (I/VII. 60.).

1574 jul. 11-e után Kvár szkve: "Az vak Tamás mester szolgája" - Ez a bejegyzés azonban nyilván nem Kőmüves Tamásra vonatkozik, aki akkor is aktive müködött.

1582 jul.22. Kvár szkve: "Pap János viszi Keomies Tamást három lovon Somborra." (1582. V. 43.).

1582 okt.13. Kvár szkve: "Sárdi János viszi Keomijes Tamást, Teolchyres Janost Kendi Ferenc számára három lovon Tordáig den. 75." (1582. V. 49.).

1584. dec.5. A kolozsvári egyházfiak számadása: harangozás Keomijes Tamásért. (1584. XV.)

KŐMIVES TAMÁS (az ifjabbik)

1597 febr.17. Kvár szkve: "Kőmives Tamás csinálta meg a magyar utczai kis ajtó küszöbit, s párta-kővel padimentomozta meg az város felöl den. 35." (VII/XIV. 104.).

FRATER URBANUS LAPICIDA

1524. Antonius Fabri domonkos feljegyzése: frater Urbanus lapicida szerzetestársuk a kvári kolostorban. (Egyháztörténelmi emlékek a magyarországi hitujitási korából. Szerk. Bunyitay V. - Rapaics R. - Karácsonyi J. Budapest, 1902. 529).

Irodalom: BALOGH 1935. 17. GOLDENBERG 1958. 109.

URBANUS MURATOR - ORBÁN RAKÓ

1569 febr.2. Ambrosius komies és Mikola István között folyó perben az egyik tanu: "Urbanus murator" (l. az 1975/1. számban).

1574 jul.7. Kvár szkve: A monostori hid költségei: "Orbánnak, rakónak 1 nap den.25." (II/VII. 55.).

KEOMIJES VÁRADI GYÖRGY

1588 aug. 17-én, Czegében kelt szerződés szerint kőfaragó munkát vállalt Wass György részére (l. az 1975/1. számban).

Irodalom: BALOGH 1935. 22, 25. GEREVICH 1940. 161.

VÉGH LŐRINCZ

1592. Kvár szkve: "A Torda utcai kis ajtónál való kőfalon való épités." - Ezen a kőfalon "Veegh Lőrincz" 5 napig dolgozott. (V/XV. 177.). — XVII. századi munkásságára nézve l.a köv. közleményt.

Irodalom: BALOGH 1935. 25. 1940. 546. GEREVICH 1940. 161.

ZAKAL ANDRÁS

1593 jan.29. A kvári feredő-ház gondnoksága kifizet Zakal Andrásnak: 3 ablakért fl. 4. 2 ablakért fl. 2. 4 ablakért és 1 ajtóért fl. 3. den. 95. 5 napi kőfaragó munkájáért den. 60 (Kvár. Áll. Ltár. kiadatlan oklevél. - Goldenberg 1958. 111.).

NICOLAUS ZECHY (Zechij) céhmester

1525 dec.20. A kvári tanács által megerősitett céhlevélben mint a "confraternitas lapicidarum" egyik céhmestere szerepel "Nicolaus Zechy." (1. az 1975/1. számban.

1589 die Paschatis. Kvár város tanács előtt a kőművesek és kőfaragók küldöttsége vallja, hogy régi céhlevelüket az akkori tanács kiadta "quondam Nicolao Zechij magistro lapicidae, caeterisque lapicidis." (1. az 1975/1. számban).

2./ Névjegyzékük időrendben

Frater Urbanus 1524.
Nicolaus Zechij céhmester 1525.
Georgius Wyváry - Georgius lapicida - Georgius Kewmijes céhmester 1525-1530.
Jacobus Olaz céhmester 1525.
Ambrosius Fekete céhmester 1525.
Franciscus sculptor 1525.
Benedictus lapicida - Benedictus Walazwthy - Keomijes Benedek 1530-1556.
Gregorius Kőmyes - Keomyes Gergel 1554-1594.
Keomyes Ambrusné 1555-1588.
Keomyes Máthé 1555.
Seres János kb. 1530-1579.
Kőmives Ferenc 1564.
Kőmives János 1565-1590.
Kőmives Tamás 1565-1584.
Ambrosius Komies - Kwmies Ambrus 1569-1593
Johannes discipulus 1569.
Georgius Komies - Kőmijes György 1569-1574.
Stephanus magister - Kőmijes István 1569-1571.
Simon magister lapicida 1569.
Urbanus murator - Orbán rakó 1569-1574.
Mesterjegyes kőfaragó 1560-1570 körül.
Ifju György mester 1574.
Nyirő Ambrus 1574.
Nyirő Jakab rakó 1574.
Keomijes Imreh 1574-1595.
Mesterjegyes kőfaragó 1574.

Kőmijes Antal 1577-1588.
Seres János fiai 1579.
Mesterjegyes kőfaragó 1581.
Mesterjegyes kőfaragó 1581 (más mesterjeggyel).
Római kőművesek 1583.
Kőmijes Dabó Lőrincz 1584-1589.
Mastro Giovan Pietro 1584 körül.
Josefo Muratore 1584.
Muratore architetto 1584.
Komijes Balázs 1584-1585.
Komijes Péter 1584-1598.
Kőmywes András 1585-1597.
Mesterjegyes kőfaragó 1586.
Kőmives Bálint 1587-1593.
Keomies Máté 1588-1598.
Keomijes István 1588-1590.
Keomijes Váradi György 1588.
Diószegi István céhmester 1588-1598.
Szilágyi János magister lapicida 1588-1595.
Michael Bereczk céhmester 1589.
Matthaeus Berkenyesy céhmester 1589-1595.
Gyujtó Márton magister lapicida 1589-1593.
Kuti András 1589.
Kuthy János magister lapicida 1589-1592.
Kuti Márton 1589.
Brassay Ambrus (vagy György) 1590.
Keomiwes Mihály magister lapicida 1591-1598.
Keomiwes Gáspár 1592.
Igyártó János 1592.
Mónika Mihály 1592-1594.
Szász Lőrinc 1592.
Végh Lőrinc 1592.
Kümies Német Bálint 1593.
Sas Kümies András 1593.
Zaz (Szász) Antal 1593.
Ispoli mester 1594.
Nyirő Dániel 1594.
Zakal András 1593.
Kőmüves Tamás 1597.
Bányai András 1597-1598.
Szigyártó György 1598.
Tehát összesen 56 személy – a külföldieket nem számitva.

1578 jun. 27. Kvár szkve: "Nagy János viszi a kőmieseket 4 lovon Egeresre. Attam biró uram hagyásából fl. 1." (II/XIV. 1578. 81.).

1578 jul.16. Kvár szkve: "Küldött biró uram az fejedelem parancsolattyára 4 kőmiest Husztba. Attam biró uram hagyásából fl.3. den. 75." (II/XIV. 1578. 28.).

1579 márc.29. Kvár szkve: "Ugyan akkor Bánfi György kérette volt biró uramat, hogy egy kőmiest külgyön Zent Kyrálra, Enyeden tul vitte volt Zylágy István 2 lovon. Fizettem neki fl. 1. den. 28." (1579./XVI. 57.)

1579 máj.25. Kvár szkve: "Ugyan akkor az fejedelem parancsolattyára küldött biró uram 7 kőmiesseket Váradra az fejedelem miére. Vitte őket Zekely Imreh mind Váradig; fizettem neki 6 lovára fl. 10. den. 50." (II/XVI. 1579. 59.).

1579 jun.8. Kvár szkve: "Ugyan akkor Kalmár János uram ment volt Fejérvárra az ő maga dolgáért. Az szőnyeget is ő kegyelmétől külték el Nagylaki Imrehnek. Mikor értette János uram az fejedelemnek haragját az kőmiessek felől, hogy az fejedelem miére nem mentenek volna, Gálfinak és Kancellariusnak adott ajándékba 32 narancsot, hogy az fejedelem haragját szállitcsák. Tota 1 per den. 8., fl. 1. den. 92." (II/XVI. 1579. 18.).

1579 jun.13. Kvár szkve: "Azon napon, Keoressij Balás vitt az fejedelem parancsolattyára 6 lovon Désre 6 kőmieseket. Fizettem neki fl. 3." (II/XVI. 1579. 61.).

1585 jun.13. Kvár szkve: "Zekeres János vitt két lovon Somborj számára Zent Egiedre egy kőmiest. Attam den. 75." (III/XXIV. 54.).

1585 jun.23. Kvár szkve: "Fejedelem parancsolta vala, hogy az kőmüveseket ki külgyük Váraddá." Költséget adnak nekik 2 forintot. (III/XIII. 60.).

1585 jun.23. Kvár szkve: "Urunk parancsolt vala biró uramnak, hogy az kőmüveseket Váradra külgye. Attunk 2 szekeret alájok. Egy szekeres Maros Gergelyé, 6 lóval fizettem fl. 3., az másik szekeres Tömösváry Andrásé. Fizettem Hunyadig néki fl. 3. Item ugyanazon nap az lovas legényt biró uram el külte vellek Mártont Hunyadig, hogy tovább ne vigyék az szekereket. Fizettem den. 50." (III/XXII. 9.).

1585 aug. 23. Kvár szkve: "Sombory László uramnak kültünk kőmiest, asztalost, szücsöt Somborra. Attunk 1 szekeret 4 lóval alájok, Szász Jánosét. Fizettem fl. 1. den. 50." (III/XXII. 14.).

1585 nov.3. Kvár szkve: "Sasz György viszen egy kőmies legint Somborihoz az meszelő ecsettel den. 37." (III/XXIV. 61.).

1587 szept.28. Kvár szkve: "Az nagy hid lába megfoltozására" köveket szállitanak. "Item az kőmieseknek, hogy az hid lábát megfoldozták, köveket faragtanak, az faragásától, rakásától fizettem nekiek fl. 2. den. 50." (III/XXX. 31.).

1588 jun.25. Kvár szkve: "Vitte el Somborra Haydo Tamás egy kőmiest és Tolchyres Jánost. Attam 3 lótól fl. 1. d. 12." (IV/VI. 105.).

1588 jul.17. Kvár szkve: "Zep Istvan viszi az itt való kőmieseket Váraddá. Az szekeresnek Kis Mihálynak attam hat lovára Hunydig fl. 3. Az fejedelem kőmiese

is vele volt; mindenestől voltak 13. Ezeket vitte Váradig 3 kucsi. Attam egyik-egyik kucsira fl. 2. den. 5. teszen fl. 6. den. 15." (IV/I. 9.).

1588 jul. 23. Kvár szkve: "Vitt Haydo János kőmieseket Wywárra [Marosujvárra] Gyulafi [sic! tévesen Gálfi helyett] mivére, 3 lóval. Attam fl. 1. den. 30. (IV/VI. 106.).

1589 jun. 2. Kvár szkve: "Zigethi János vitte az kőmieseket Ujvátra [Marosujvárra] fl. 1." (IV/X. 69.).

1589 jun. 4. Kvár szkve: "Az kőmieseknek, kiket Gálfi uramhoz kültünk, Vyvárra [Marosujvárra], attam kölcségbe den. 20." (IV/X. 24.).

1590 ápr. 25. Kvár szkve: "Vitték az kőmiesseket Wywarra [Szamosujvárra], az fejedelem parancsolta. Adatott az hagyott biró uram erte vellem nekiek den. 50." (IV/XXI. 23.).

1590 ápr. 29. Kvár szkve: "Vitt Haydo János kőmiesseket Wywárra [Szamosujvárra], 4 lovon, fizettem fl. 1. den. 50." (IV/XXI. 87.).

1590 máj. 4. Kvár szkve: "Eodem die, vitte Zigiarto Daniel Désre urunk parancsolattyára az kőmieseket, Husztra kültte az város 3 lovon. Attam fl. 1. den. 50." (IV/XXI. 82.).

1590 máj. 4. Kvár szkve: "Adatott biró uram hogy az kőmiesseket Husztra küldötték könyörgésekre ... den. 50." (IV/XXI. 25.).

1590 máj. 11. Kvár szkve: "Biró uram parancsára vitte Atonay Boldisár 5 lovon az kőmieseket. Vitték Husztban. Fizettem fl. 2. den. 50. – Eodem die Kisz (!) Mihály vitte Désre az kőmiesseket 4 lovon. Fizettem Tanijzra Gergelynek fl. 2." (IV/XXI. 83.).

1590 máj. 11. Kvár szkve: "Az kőmieseknek biró uram akarattyából, hogy Husztra mentenek, fl. 3." (IV/XXI. 26.).

1590 szept. 25. Kvár szkve: "Vitt Zabo János cancellariusnak [Kovacsóczy Farkasnak] 4 kőmies legényeket, 4 lóval, Tordára. Attam fl. 1." (IV/XXI. 87.)

1591 márc. 26. Kvár szkve: "Kancellarius uram számára vittenek kőmies legényeket Tordáig 4 lovon fl. 1." (V/X. 40.).

1591 ápr. 23. Kvár szkve: Két szekeren vittek kőmieseket Désre (V/X. 42.).

1591 jun. 3. Kvár szkve: "Vydoc Miklós vitt Thordaig itt való kőmieseket, Feyervarra mentenek, 4 lovon vitte. Attam neki fl. 1." (V/X. 46.)

1591 jul. 21. Kvár szkve: "Eodem die Koasa Marton viszen kőmieseket Gálfi uram számára 3 lóval, Tordáig den. 75." (V/I. 78.)

1591 aug. 18. Kvár szkve: "Pál Jakab vitt kőmieseket Ujvárban Marosujvárra, 3 lovon. Attam fl. 1. den. 12 1/2." (V/X. 51.).

1591 aug. 26. Kvár szkve: "Kárpitos Péter vitte az kőmieseket, kiket Feyervarra az fejedelem hivatott, 4 lovon. Attam fl. 1. – Ő magoknak attam kölcségben den. 25." (V/X. 51.).

1591 aug. 28. Kvár szkve: "Hasz Márton viszen Bátori Boldisárnak 9 kőmiest Tordáig, 5 lóval. fl. 1. den. 25." (V/I. 80.).

1591 szept. 25. Kvár szkve: "Báthori István hivatott volt Somlyóra egy kőmiest. Vitte Kondor János 1 lovon. Attam neki 7 mély földre den. 87 1/2." (V/X. 53.).

1591 szept. 26. Kvár szkve: "Vas György kéretett Uijvárban [Szamosujvárban] kőmieseket. Régeni Bálint vitte el. Attam neki den. 75." (V/X. 55.).

1591 dec. 6. Kvár szkve: "Vermesi Mátyás viszen 4 kőmiest Ujvárig [Szamosujvárig], 2 lóval den. 75." (V/I. 89.).

1592 jun. 20. Kvár szkve: "Eodem die Benessi (!) Mihály viszi az kőmieseket Deesre, szerszámostól, 6 lovon, kik Husztra mentek. fl. 3." (V/XV. 84.).

1593 ápr. 19. Kvár szkve: "Zabo István viszen Désre kwmieseket, kik az kamora házat csinálják, fl. 2." – "Eodem die ugyan Wida Miklós is viszen Désrw 4 lovon kwmieseket fl. 2." – "Zaz Antal volt fü az kwmiesek között. Adatott Biró uram nekik kölcséget fl. 1." (V/XXI. 103.).

1597 szept. 21. Kvár szkve: négy kőmives megy Almásra. (VII/XII. 1597.).

Tehát összesen 38 bejegyzés név szerint nem ismeretes kőmivesekről. Szám szerinti említés 13-szor, összesen 44 személy. Számszerű említés nélkül, de mindig többes számban "kömüvesek", összesen 25-ször. Tehát legkevesebb 50 személy. Megjegyzendő azonban, hogy ugyanazokat a kőmüveseket többször is kiküldhették.

Lovag Zsuzsa

A MAGYAR VISELET A XI—XIII. SZÁZADBAN

A XI-XIII. századi magyar viselet története éppen olyan sokrétü és sokféle, mint maga a feudális állam kereteibe éppen beletörő társadalom.

Az államalapitást megelőző évszázad alatt a keletről jött magyarság nagy történelmi utat járt be, kulturáját tekinte azonban meglehetősen egységes képet mutat. Tárgyi emlékeit jogosan, s jól megkülönböztethetően soroljuk a honfoglalás korának emlékei közé, hiszen az ezeket elsősorban meghatározó alapvető társadalmi rend, életmód és hitvilág alig változott a Kárpátmedence elfoglalását követő száz évben. S jóllehet, a magyarság X. sz-i története elkerülhetetlenül vezetett az egyetlen lehetséges megoldás, az államszervezés felé, ez olyan fordulópontot jelentett, amelyik gyökeresen megváltoztatta az egész társadalom képét. Az eddig nomád, törzsi feudalizmusból át kellett lépni a nyugaton már megszilárdult, hierarchikus, központi királyi hatalommal rendelkező államrendbe, s ezzel szorosan együtt járt a kereszténység felvétele is. Ezt a Szt. István által viszonylag rövid idő alatt végrehajtott, s az erőszaktól nem mentes folyamatot tükrözi a kultura – s ennek részeként a viselet – alapvető átalakulása is. S azt, hogy a kettő – a társadalmi-történelmi fordulat, és a viselet – mennyire szorosan összefüggött, jól mutatják a XI. sz-i pogánylázadások, amelyekben a központi hatalom ellen lázadók – amint azt a Képes Krónika feljegyzi – "leborotváltatták fejüket, és pogány módra három varkocsot eresztettek. "

A későbbiekben látni fogjuk, hogy a honfoglalók keleties viseletének egyes elemei (néhány ékszergajta, és kőfaragványokon megőrzött kaftánábrázolás) lásd: 100. jegyz. tovább éltek a következő századokban is.

A viseletet átformáló uj hatások között elsősorban kell emlitenünk a nyugatit, hiszen az államalapitó István király szándéka éppen az volt, hogy országát az Európában kialakult rendbe és kulturába bekapcsolja. Bajor hercegnővel kötött házassága, a nyugatról behivott térito papság, a hadseregének, politikai támaszának jelentős részét kitevő idegen katonaság és a hospesek nagy száma, mind széles kaput tárt a nyugati viselet beáramlásának. A magyarságnak ezekkel leginkább kapcsolatban álló – felsőbb – rétegei is hamarosan átvették az uj divatot. Ez a korán fellépő nyugati befolyás az egész Árpád-kor folyamán állandó tényező maradt nemcsak a viseletben, hanem – még inkább nyomon kisérhetően – a müvészetek minden ágában.

Sokkal inkább kötődik egyes korszakokhoz, dinasztikus kapcsolatokhoz az ugyancsak nagyon lényeges bizánci kulturhatás intenzitása. Itt főként két szálon érkező hatással számolhatunk: az uralkodók diplomáciai és házassági kapcsolataival és az egyházi (szerzetesek, zarándokok, kereszteshadjáratok) összeköttetésekkel. Ennek

megfelelően bizánci kapcsolataink kézzelfogható bizonyitékai inkább az egyházi művészetben (épitészet, kultusztárgyak, zarándokemlékek) és a királyi udvar környezetében (udvari reprezentáció, a bizánci művészet ajándékként hozzánk került alkotásai: (pl. a szentkorona alsó részének zománclemezei, Monomachos korona, stb.) jelentkeznek.

Mig a közvetlen bizánci hatás elsősorban az uralkodó és környezete viseletét befolyásolta, a népi leletanyagban a görög ritusu kereszténységet felvett környező szláv népek (oroszok, bolgárok, szerbek) bizánci mintára készült ékszerei terjedtek el.

A XI-XIII. sz.-i magyarországi viselet e három (az ősi, keletről hozott, a nyugati és a bizánci) fő meghatározóján kivül – ill. részben azokon keresztül – még egyéb hatásokkal is számolhatunk. Ilyenek az iszlám művészet, a normannok müveltsége (bár ez inkább a fegyverzetben jelentkezik) és a kunok által közvetitett sztyeppei nomád viselet befolyása.

Mielőtt a viselet részletes tárgyalására térnénk, egy lényeges jelenségre szeretnénk még rámutatni. Az államalapitástól, pontosabban a kereszténység felvételétől kezdve a viselet körébe tartozó tárgyi emlékek hirtelen megfogyatkoznak, s a rekonstrukciós lehetőségnek ezt a hiányát a kezdetben igen gyérszámu ábrázolás és irásos adat csak igen kevéssé pótolja. A leletanyag elszegényedésének oka azonban nem feltétlenül a viselet elszegényedése, magyarázata inkább a megváltozott hitvilágban, a tulvilági életnek az addigitól eltérő felfogásában rejlik. Mig pogány őseink teljes fegyverzetben, hatalmi jelvényeivel, diszeivel ellátva bocsátották másvilági utjára a halottat, s ezzel bő lehetőséget adtak az élők megjelenésének rekonstrukciójára, keresztény utódaik csak egy-két jelentéktelen ékszerét helyezték halottaikkal a sirba és sokszor még csak nem is (egyébként is romlandó anyagból készült) ruháikban, hanem halotti lepelbe, gyékénybe burkolva temették el őket. Kivételt csak a fejedelmi (III. Béla és felesége sirleletei, székesfehérvári és magitszigeti leletek) és a főpapi (kalocsai, talán feldebrői) temetkezések jelentenek, amelyeknél Európa-szerte általános volt ebben a korban a rangjelző – leggyakrabban azonban csak a temetésre készült, s igy a viseletre nem teljesen meghatározó – tárgyak sirbatétele.

*

A viselet tárgyalásánál az a módszer látszik a leginkább áttekinthetőnek, ha megkisérelj ük magán az emberen rekonstruálni egykori megjelenését, a fej, nyak, kar, stb. ékszerein kezdve a ruházaton keresztül a lábbeliig csoportositani az anyagot, s igy az egyes tárgycsoportokat együtt tartani, tárgyi emlékek hiján ábrázolásokkal, forrásadatokkal kiegésziteni. Ezen belül igyekszünk felderiteni az egyes tárgytipusok eredetét, s követni azok időbeli változását, fejlődését.

A FEJ DISZEI
Haj- és szakállviselet

Már a bevezetőben szó volt arról, hogy a honfoglaláskori férfi hajviseletet (a leborotvált fejen csak három hosszu csimbókot hagytak a koponyán és a fülek mellett) a XI. században már nem hordták. Feltehető azonban, hogy csak a fej borotválása számitott pogány szokásnak, a hosszu haj varkocsba fogása megmaradt a nép körében az egész középkorban. (1.) A társadalom felsőbb rétegeiben, a nemesség körében a kibontott, körben lefésült, nyugaton általános hajviselet terjedt el, s csak a XIII. sz.-ban, kun hatásra lesz ismét divatos a varkocs. (2) Mindenesetre a szabad emberek hosszu hajat viseltek, törvényeink csak büntetésként helyezik kilátásba a hajzat lenyirását. (3) A szakáll- és bajuszviselet olyannyira általános volt, hogy a kunoknak IV. László külön törvényben engedélyezi szakálluk leborotválását. (4)
A nők hosszu fonatokat viseltek, amelyek a hajkarikák tanusága szerint kétoldalt lógtak le, az előkelőbbek főkötő vagy fátyol alá rejtették hajukat.
A férfiak és nők körében egyaránt szokás volt a hajba diszeket fonni, ezt a köznépi temetők sirjaiban talált egyszerü hajkarikák és a Reimchronik adata a főurak hajában fénylő boglárokról egyaránt bizonyitja.

A hajkarikák egyik legkorábbi és legelterjedtebb tipusa az ezüst, bronz, ritkán arany huzalból készült, un. S-végü hajkarika. (1. kép) (Elnevezését a huzalkarika egyik végének laposra kalapált "S" alaku visszahajlitásától kapta.) Korábban a szlávság hagyatékának tartották, de az ujabb kutatás bebizonyitotta, hogy a X. sz. végén az őslakossággal összeolvadt, megtelepült magyar köznép körében kialakult, s a XI. sz. második felétől a Kárpát-medence egész területén tömegesen elterjedt ékszer nem etnikumjelző. (5) A férfiak rendszerint 1-2 hajkarikát viseltek, a nők gyakran többet (4-10 db) párosával elosztva a két oldalon. (6)
Ismerünk másfajta hajkarikákat is a XII -XIII. sz -ból. öntött vagy lemezes gömbbel vagy a karika alsó részén vékony drótból készitett sodronnyal diszitve, – ezek nagyobbak, száruk kapcsosan záródik, és a női ékszerekhez tartoztak.
A hajdiszek külön csoportját képezik a tokaji leletből ismert háromgömbös, nagy ezüstfüggők, filigránnal, granulációval diszitve, mindig kiváló ötvösmunkával készültek. Nálunk ezek 1-2 szórványdarabon kivül csak a XI. sz. közepén elrejtett tokaji kincsből ismertek, de Oroszországban és a Balkánon igen elterjedt és nagyon hosszu életü (X-XV. sz. ig) ékszer. (7)

Fülbevalók A füldiszités szokása bizánci eredetü, nyugaton csak a XV. sz-tól lesz általános divat. (8) Nálunk már a honfoglalás korától szokásos, elsősorban női ékszer, de néha férfisirokban is előkerül egy-egy egyszerü fülkarika. A Magyarországról ismert fülbevalók részben bizánci vagy inkább bizánci hatás alatt álló szláv területről származó importtárgyak: (Pl. a Nemzeti Muzeum XII. sz -i láncos-csüngős, egyik oldalon Krisztus-mellképpel, másikon sassal diszitett korong alaku ezüst fülbevaló-párja (2. kép) valószinüleg oroszországi, (9) vagy bizánci izlésü, itthon ké-

szült darabok. Ez utóbbiak közül a legpompásabb az esztergomi királyi vár ásatásán előkerült, filigránnal, zománccal, arany- és igazgyöngy függőkkel diszitett arany fülbevaló. (10) Sziv alaku palmettában hajló filigrámmintája az ujonnan körvonalazott u n. jogarkör emlékeihez kapcsolja, amelyek a XII. sz. utolsó negyedében, III. Béla idején alapitott királyi mühely termékei. (11) A félhold alaku fülönfüggők – meglehetősen ritkák a magyar anyagban – is bizánci mintára vezethetők vissza. (12)

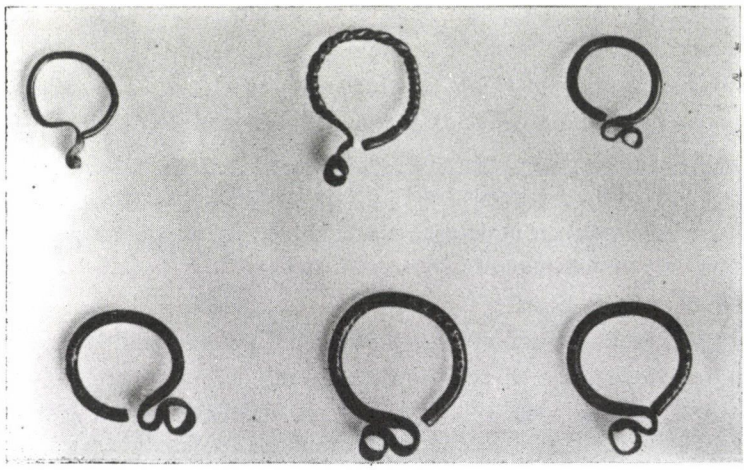
"Szőlőfürtdiszes függőknek" nevezi a régészeti irodalom azokat a fülbevalókat, amelyeknek tojásdad alaku karikáját alsó részén szőlőfürtszerü csüngő disziti, ennek nagyobbik része a karikán kivül esik, kisebbik része benyulik a karika alsó ivébe. A karika alsó részét még 1 vagy 2 pár gyöngykoszoru övezi. A tipus gömböcskékkel, granulációval, filigránnal diszitett, ezüstből (néha aranyozva), kézimunkával készitett változata a pontusi és bizánci fémmüvesség hatására Levédiában fejlődött ki, és a honfoglalókkal került a Kárpát-medencében. A XI. sz. -ban ezeknek ezüstből és bronzból öntött utánzatai terjedtek el a Kárpát-medencében és a Balkán északi részén, a köznépi temetők leletanyagában. (13)

Koronák, diadémok. A két, XIII. sz. közepéről származó magyar koronából összeállitott krakkói kereszttel kapcsolatban irja Kovács Éva, hogy a magyar hercegnők menyasszonyi diszéhez tartozott a korona, s ezt a bizánci eredetü szokást Maria Laskaris honositotta meg Magyarországon. Béla herceg esküvőjének leirásából pedig arról értesültünk, hogy a menyasszony fejéről a kiséret egy tagja – pogány eredetü "magyar szokás szerint" – karddal leveri a koronát. Kovács É. megjegyzi még, hogy ez a szokás a későközépkorig él a magyar nemesi esküvőknél. (14) Erre következtethetünk István ifjabb király velencei számadásának egyik adatából is: az 57. tételben emlitett "unum sertum de auro" Ivachinus tárnokmesternek rendelte a király, aki éppen ebben az időben tartotta esküvőjét. (15) Magyarországi Szent Erzsébet hozományában is szerepel egy "diademata preciosissima"(16).

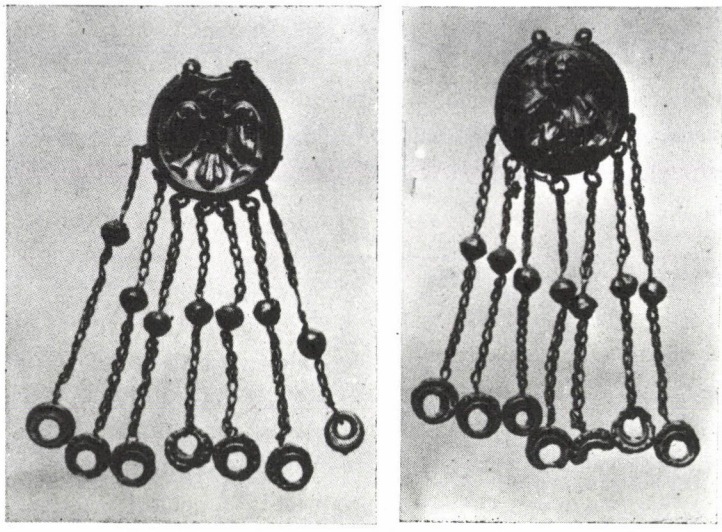
A ránk maradt leletanyagban - a krakkói kereszthez felhasznált két koronán kivülegyetlen olyan darab van, amelyik ehhez a körhöz kapcsolódhat, a Nemzeti Muzeum rubinokkal és igazgyöngyökkel diszitett arany diadémja, de ennek magyarországi provenienciáját semmi nem bizonyitja. (17) (3. kép)

Az esküvői szertartásban szinte napjainkig a fenti koronákhoz hasonló szerepet töltött be a párta, a hajadon lányok fejéke. A későközépkorból jól ismerjük a textilpárták gyöngyből, nemesfém szálakból font és vékony spirálhuzalból készitett rezgődiszeit, de Árpád-kori meglétükre inkább csak következtethetünk. Egy, a XIII. sz. közepéről származó végrendeletben olvassuk: "Item aurifrigium ad crines crispandum" (18) – a leirás pontosan felidézi a későbbről ismert aranyhimzéses, rezgődiszes pártákat.

A köznépi temetők ásatása során Szabó K. figyelt meg XI-XIII. sz. -i női sirokban a fej körül gyöngyszemeket – valószinüleg ezek is párta maradványai voltak. (19)



1. "S végü hajkarikák" a XII. sz.-i Richárdpusztai leletből



2. Ezüst fülbevalópár, XII. század

A nyugat-europai előkelő férfiak által a kibontott hajon hordott ékkő- vagy virágkoszorura (20) semmi nyomot nem találunk a magyarországi anyagban.

A fejékhez kapcsolódott asszonyoknál a hajat eltakaró fátyol, igy ábrázolja 1212 körül egy miniatura Gertrud királynét. (21) Fátyol szavunk már a XIII. sz. közepén felbukkan egy oklevélben - a szó valószinüleg bizánci görög eredetü, igy feltehető, hogy ez a fejdisz - bár a nyugati viseletben is általános - nálunk bizánci mintára terjedt el. Az oklevél szerint nem egyszerü kelmérőI, hanem "...populum quod fatyl vocatur de gemmis et auro..." van szó. (22)

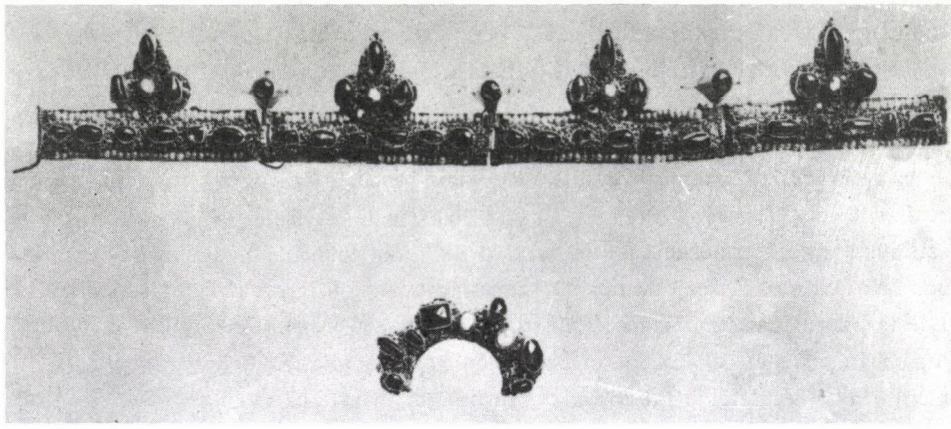
Asszonyi viselet volt az egész hajzatot elrejtő, az áll alatt kendővel (Gebende) átkötött főkötő is. (23) Ezt az Európában általános ruhadarabot gyakran emlitik okleveleink, némi utalással anyagára és diszitésére is: 1152-ből: "...vittam de serico..."(24), 1231-ből: "...omnia pepla mea et duas vittas, unam deauratam et unam simplices..."(25), 1235-69: "...vittam de gemmis. Item cooporterorium capitis aureum..."(26) Kunkerekegyházán és Bócsán Szabó Kálmán aranyszálakból szőtt főkötő maradványait figyelte meg XII-XIII. századi női sirokban. (27)

A férfiak fejrevalója a süveg volt, amelyet az előkelők Béla herceg esküvőjén ezüst forgóba tüzött pávatollal diszitettek. Ugyancsak a főranguak süvegét mutatja Apaj szlavón bán pecsétképe 1235-ből: hegyes süvegének prémes szegélye elöl fel-, hátul lehajlik. (28) Nyugaton is általános viselet volt a már emlitett zalaszentkirályi tympanon donátorának kupos, karimátlan süvege. Egy 1290-ből származó pecséten erdőirtó parasztot ábrázoltak, félgömbös tetejü, széles, felhajló karimáju kalapban. (29) Ilyeneket árulhattak az esztergomi vámtarifa XIII. sz. elejéről származó részében emlitett kalaposok is. (30)

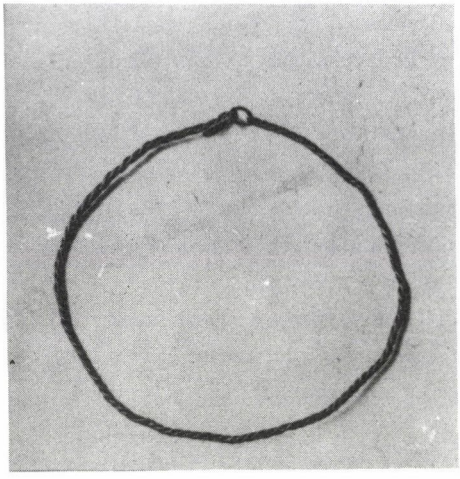
A NYAK DISZEI

Nyakperecek. A torques eredetének gyökerei valószinüleg a Pontus-vidék antik hagyományaiba nyulnak le, a X-XI. sz.-ban igen nagy területen (a Volgától nyugatra, Lengyelország, balti államok és Skandinávia) elterjedt, kedvelt ékszer. (31) Ezüst- vagy bronzhuzalból, a sodrás és fonás különböző módozataival készültek, végük a nyak mögött összekapcsolódik. A nálunk leggyakrabban előforduló, kettős bronzhuzalból sodrott nyakperecek - az S-végü hajkarikákhoz hasonlóan - a X. sz. végén, az őslakossággal összeolvadt, letelepült magyar köznép körében fejlődtek ki, s a XII. sz. végéig gyakran előfordulnak. (32)(4. kép) A nyakperec nem volt kifejezetten népi ékszer, ezüstből készült változatai a rangosabb viseletben is helyet kaptak. (33)(5. kép).

Gyöngyök. Az Árpád-kori templom körüli temetők szegényes leletanyagának jellemző ékszere az apró, un. "kásagyöngyökből" készült többsoros füzér. Másik jellegzetes tipus a hosszukás, üveg- vagy agyagpasztából készült, rovátkolt szines gyöngyök - ezeket már a X. sz.-ban is viselték. A X. sz. végére, XI. sz.-ra jellemzőek



3. Arany diadém részlete és csattöredék, XIII. század



4. Nyakperec a XII. sz. -i Richárd-pusztai leletből

5. Ezüst nyakperec a XII. sz. -i Balotapusztai leletből

az üvegből vagy agyagból készült, henger alaku, arany- vagy ezüstfólia-csikkal diszitett gyöngyök, ezek feltehetően a Fekete-tenger vidékéről származnak. (34) Általában nem a mai értelemben vett teljes gyöngysorok jellemzőek, legtöbbször csak néhány szemet találnak a sirokban, és a füzérre cyprea kagylót, fülesgombot, gyerekeknél kis bronzcsörgőt is felfüznek. (35)

Az apotropaikus hatásunak tartott csörgőkhöz hasonlóan a pogány hitvilágban gyökerezik a XI. sz. -i félhold alaku csüngők (lunulák) viselete is. Alakjuk és diszitésük alapján termékenységi kultusztárgyak, csak nők és leánygyermekek sirjaiban kerültek elő. Az ezüstlemezből, granulációval és filigránnal készült darabok Dél-Oroszországból származnak, ezüstből és bronzból öntött utánzataik is valószinüleg onnan terjedtek el Közép- és Észak-Európa egyes tájaira. A Kárpát-medence magyarlakta területein gyakoribbak, mint másutt, viseletük a XI. sz. végére – a kereszténység megerősödésével – megszünik. (36)

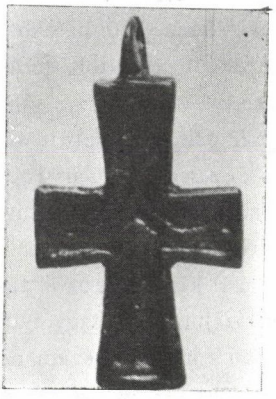
Kevéssé kutatott ékszertipus a nyakban felfüggesztett, öntött, vagy lemezből kivágott, áttört bronzkorongok csoportja. A XII. -XIII. sz. -ban viselték főként nálunk, a Kárpát-medencén kivül csak néhány darab került elő. (37) Rendszerint állatalakokat ábrázolnak, stilusuk – mint arra már Gerevich, legutóbb pedig Deér J. rámutatott – jól beleillik a magyarországi emlékanyagba. (38) Véleményünk szerint a lemezből kivágott korongok ábrázolásai inkább a keleti képzetkörhöz (a honfoglalók által közvetitett iráni gyökerü sztyeppei müvészethez és az iszlámhoz) kapcsolódnak, (6. kép) az öntöttek pedig a román kor általános európai motivumkincséhez. (39) (7. kép) Eredetük egyelőre homályos, csak feltételesen merjük megkockáztatni, hogy kialakulásukhoz alapot nyujtottak a honfoglalás kor áttört, állatalakos varkocsdiszitő korongjai.

Mellkeresztek: A Magyarországon talált ereklyetartó bronz mellkeresztek a bizánci birodalom ill. kultura provinciális területeiről, a Szentföldről és a kievi Oroszországból származnak. Előbbiek, az egyenes szárvégződésü, dombormüves vagy vésett mintával (előlapjukon colobiumos Krisztus-, hátlapjukon orans-alakkal, a szárvégeken esetleg egy-egy mellképpel) diszitett keresztek a hazánkon átvezető szentföldi zarándokutakon kerülhettek ide. A VI-VII. sz. -ban kialakult s évszázadokig folyamatosan gyártott zarándokemlékek nálunk zömmel a XI. sz. -i temetőkben találhatók.

A kijevi Oroszországban a XI. sz. -tól készitett - medaillonos szárvégződésü - keresztek valószinüleg az orosz szerzetesek, ill. betelepült orosz népesség közvetitésével kerültek Magyarországra. Többségüknek a lelőkörülményeit nem ismerjük, vannak köztük biztosan a XIII. sz. -ban, ill. még később készült példányok. (40) A kereszteket nem mindig eredeti rendeltetésüknek megfelelően, ereklyetartóként használták, gyakoriak a külön viselt fél-keresztek. Részben a szentföldi ereklyetartók, részben a nyugati tipusu körmeneti keresztek hatására kezdték önteni nálunk a XI. sz. -tól a kis méretü bronz mellkereszteket. (8. kép).

6. Lemezből kivágott bronzkorong keleti (iszlám) motivummal, XII-XIII. század

7. Öntött bronzkorong, nyugati tipusu ábrázolással, XII-XIII. század



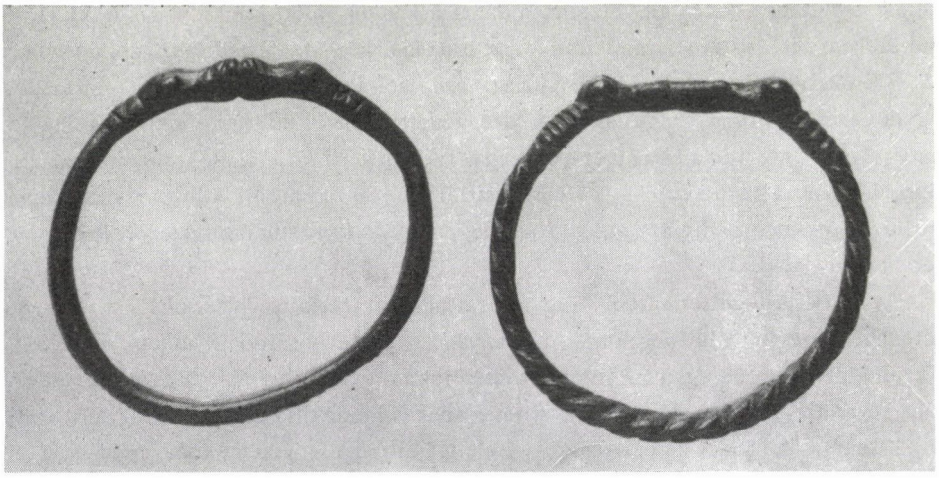
8. Magyarországi bronz mellkereszt, XI. század

Rangosabb, aranyból készült ereklyetartókra - a Nemzeti Muzeum filigránnal diszitett arany kettőskeresztjén kivül – csak forrásadataink vannak. II. Géza 1152-es orosz hadjáratára egy, a hagyomány szerint Szent Istvántól származó arany mellkeresztet – mint győzelemhozó keresztfa ereklyét – vitt magával. (41) A feldebrőihez hasonló kis méretü, egyszerü mellkereszt lehetett a velencei számadásban emlitett három márka értékü aranykereszt. (42)

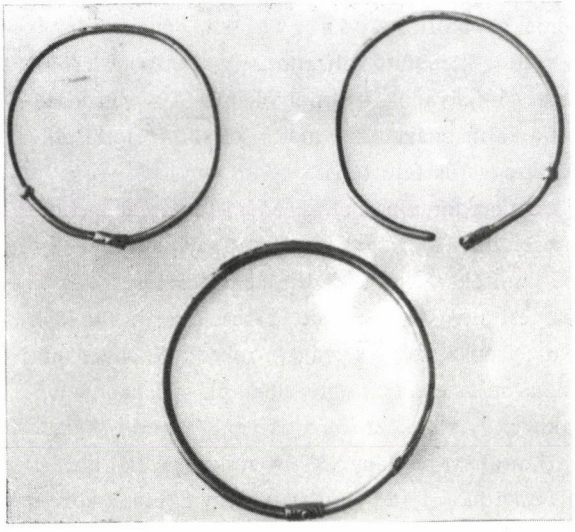
A kevés számu nyakdisz között külön kell megemliteni a hegyikristály függőket. A balotapusztai, XII. sz. -i sirleletben volt egy ezüst foglalatu csüngő, a péceli XII. sz. -i, a tiszaörvényi és a nyáregyházi XIII. sz. -i ezüst ékszerekből álló kincsleletekben 1-1 foglalatlan ovális kristály, végül a Nemzeti Muzeum őriz egy hólyagos ezüst foglalatu, vékony ezüstszálakból font láncon függő hegyikristály csüngőt. (43) A nyakban viselt hegyikristályok viszonylag nagy száma nemcsak a Rajna-vidéken ebben az időben fellendülő kristálymetsző müvészet tükröződése, hanem mélyebb tartalma is van. A hegyikristály ősidők óta szimbolikus jelentőséggel bir keleten és nyugaton egyaránt. A hiedelem szerint villám által keletkezik, az égi fény sugárzásából, és a Szentirás világosságát szimbolizálja. (44) Valószinüleg ezért kerültek hegyikristályok az egyéb köveknél gyakrabban a körmeneti keresztekre és más liturgikus tárgyakra, nyakban hordva pedig éppugy jelezhetett keresztet, mint ahogyan a III. Béla sirjában lelt enkolpion is a királyi viselethez tartozó mellkeresztet helyettesitette.

A KAR ÉS KÉZ ÉKSZEREI

Karperecek. Az Árpád-kori régészeti emlékanyag meglehetősen szegény karperecekben. A köznépi temetőkben talált karperecek többnyire rézből és bronzból, ritkábban ezüstből készültek, formájuk is igen egyszerü. Főként nők viselték, gyakran párosával, 1-1 darabot az alsó karszárakon, Szabó Kálmán feltevése szerint a bő ruhaujjakat fogták össze velük. (45) A kerek vagy szögletes átmetszetü bronzhuzalból készült, hegyesedő végü nyitott karperecek már a honfoglalás korában megvoltak a köznépi viseletben, divatjuk az egész Árpád-koron át tartott. Ugyancsak a honfoglalók közvetitésével került hazánkba Dél-Oroszországból a nagyon jellegzetes állatfejes karperecek tipusa. (9. kép). Kerek átmetszetü sima, vagy sodrást utánzó karikájuk zárt, vagy nyitott, két végükön 1-1 plasztikus, többé-kevésbé felismerhetően mintázott, szembenéző állatfejjel. Divatjuk a XI. sz. -tól válik uralkodóvá, a Kárpád-medence magyarlakta területein. (46) Az Árpád-kori lemezes karperecek is a honfoglaláskori formák továbbélő változatai. Bronzból és ezüstből készültek, végeik nem érnek össze, beütött pontkörökkel vagy indákkal diszitették őket, a balotapusztai XII. sz. -i karperecpárt pedig a szegélyre felforrasztott filigrándróttal. A csuklós szerkezetü pántkarperecek széles, ezüstből készül, iráni, arab motivumokkal diszitett változatai a X-XI. sz. fordulóján az elő-



9. Állatfejes zárt bronzkarperecek, XI . század



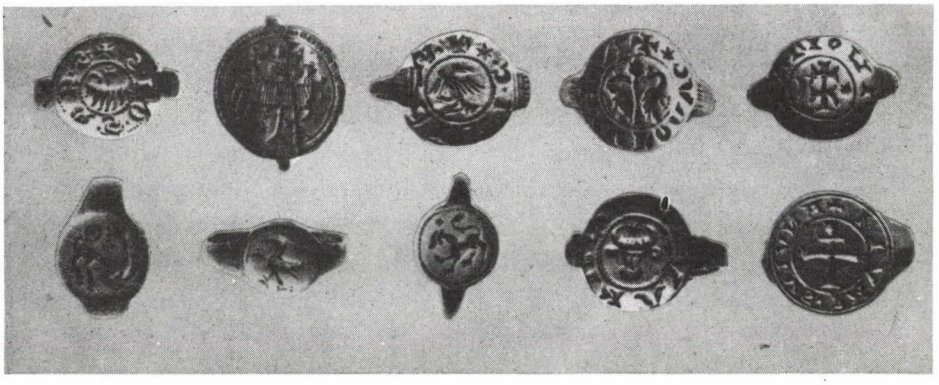
10. Köpüs végü zárt ezüst huzalkarperecek a XII. sz.-i Orosi leletből

kelők viseletéhez tartoztak, bizánci mintára a könyök fölött hordták. (47) A XI. sz. -ból keskenyebb, ezüstből vagy aranyozott bronzból készült, indadiszes, csuklós viselt változatai is ismertek. (48) A XII. sz. -tól viselték a vékony ezüstdrótból készült, egyik végén rovátkolt, vagy kis levélkével fedett köpüvel ellátott, egymásba dugható végü zárt huzalkarpereceket. (49)(10. kép) Az előkelők ékszerei közül sem hiányzott a karperec, (50) s III. Béla sirlelete – a veszprémi XI. sz. -i arany armillával együtt – pedig azt bizonyitja, hogy a királyi ornátushoz tartozott karperec is. (51)

Gyürük A legelterjedtebb, legváltozatosabb ékszerfajta, a társadalom minden rétegében a legkülönbözőbb formáju és anyagu gyürüket viselték. Funkciójuk elsősorban a diszités, de egyuttal jelezték viselőjük rangját (pl. a főpapi gyürük), családi hovatartozását (pecsétgyürük), s irásos adat is bizonyitja esküvői eljegyzési gyürük használatát. (52) A későközépkori viselettől eltérően egyszerre csak 1-2 gyürüt hordtak, a diszgyürüket inkább a balkézen, a hüség- és házassági gyürüket a jobb kéz gyürüsujjának középső tagján. (53) Karikagyürük: zártak vagy nyitottak, kerek átmetszetü bronz- vagy ezüsthuzalból, esetleg rovátkolt felülettel, néha több szálból fonva. A honfoglalás korától kezdve az egész Árpád-korban viselték. Hasonló anyaguak és elterjedtségüek a lemezből hajlitott pántgyürük, gyakran hálós vagy beütött pontkörös diszitéssel, esetleg körbefutó felirattal vagy betüsorral. (54) A pántgyürük közt szép számmal ismerünk olyanokat, amelyeken elől a pánt kiszélesedik, s itt néha vésett diszitést is alkalmaznak. Ezek már a XI. sz. elejétől előfordulnak, s átmenetet képeznek a fejesgyürük felé. (55)

Fejesgyürük. Köves gyürük ritkán fordulnak elő köznépi temetőkben, az 1-2 ismert példány is üveggel van diszitve. (56) Drágaköves – többnyire arany – gyürüket a felsőbb társadalmi osztályok viseltek. A köveket általában természetesen – szabálytalan – formájukban, csak lesimitva foglalták be, táblás csiszolás inkább a korszak vége felé fordul elő. A középkori felfogás a drágaköveknek bizonyos tulajdonságokat, szimbolikus erőt tulajdonitott, s ennek megfelelően pl. a főpapi jelvények közé tartozó, általában drágaköves gyürük közt sok a zafirral (a belső béke, szüzesség, szemérmesség jelképével) diszitett példány. (57) A vésett kövek általában nem hazai munkák – III. Béla felnyitható fejü gyürüjét, és egy Szolnok közelében talált aranygyürüt arab feliratos almandin, Anna királynőét antik vésetü gránát disziti – de a Nemzeti Muzeum őriz egy kékköves aranygyürüt, amelynek vésete minden bizonnyal Magyarországon készült. A XII. -XIII. sz. fordulójáról származó ékszer kövén ugyanis totemisztikus eredetü magyar nemzetiségi cimer van. (58) (11. kép). A foglalatok a kövek formáját követik, körben ráhajtott sima szalaggal, vagy karmokkal fogják be a követ, néhány XI. sz. -i gyürü még honfoglaláskori formát követ. (59) A gyürük abroncsa sima karika vagy a fej felé szélesedő pánt, ezeket a foglalat két oldalán rovátkolással vagy növényi mintával diszitették. Külön kell emliteni a királyfejes (ill. Deér nyomán királynőfejes) gyürüt, a kor egyetlen

11. Köves gyürü az Osl nemzetség címerével, XII–XIII. század



12. Pecsétgyürük, XIII. század

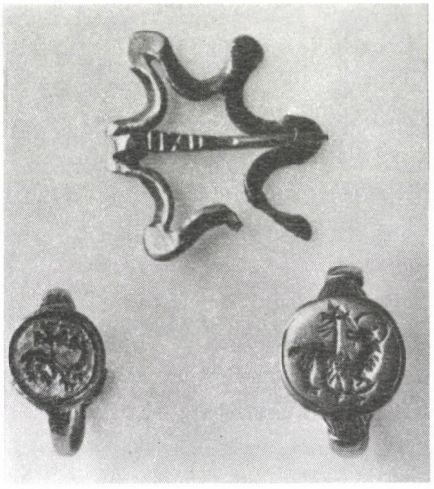
13. Aranycsat (Fürspan) Tömördről, XIII. század 2. fele

rekeszzománcos darabját, amely a kutatók többségének véleménye szerint Magyarországon készült. (60)

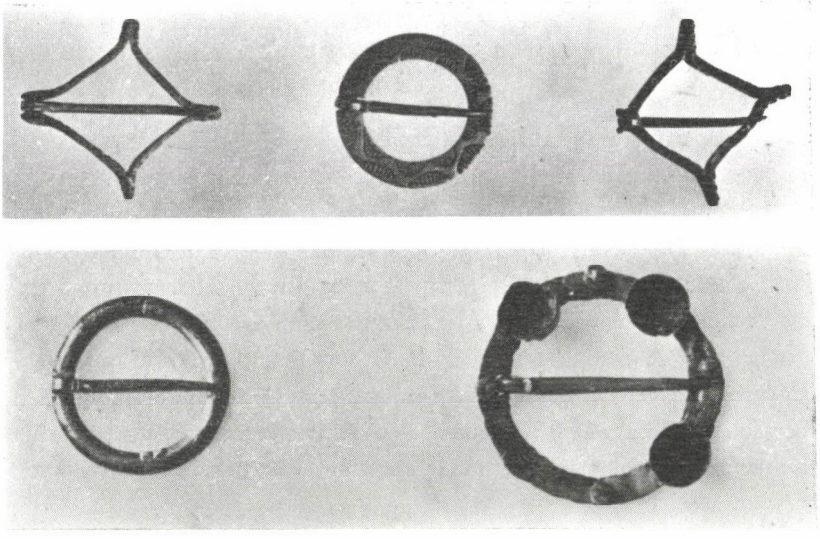
Pecsétgyürük. Tulnyomó többségük ezüstből, néhány darab aranyból vagy bronzból készült, a pecsétképet hordozó kerek lapra hátul ráforrasztott drótszerü, vagy a fej két oldalán egyszerü rovátkolással diszitett szélesebb pánt abronccsal. A gyürüfejek körirattal vagy anélkül állat- és emberalakokat, növényi mintákat, kereszteket ábrázolnak. Igen soknál kérdéses, hogy valóban pecsétgyürük-e, mert vésetük nem elég mély pecsétek készitéséhez, s gyakran kissé domborodik is a lap, ami használatuk esetén éppen a köriratot tenné olvashatatlanná. A XI. sz. -ból, XII. sz. elejéről származó törvényeink által emlegetett birák, vámosok, püspökök pecsétei(61) valószinüleg nem gyürüspecsétek voltak, a ránk maradt anyagból legalábbis csak a IANVS gyürü (a XII. sz. elejéről) lehetett bizonyos meghatározott személy valódi pecsétje. Általában az életfával diszitett gyürüket tartják kutatóink a legkorábbinak, a XI. sz. -ra keltezik őket. (62) Ezt a keltezést tulságosan korainak tartjuk, az életfás gyürük formájukat és ábrázolási stilusukat tekintve nem választhatók el a többi Árpád-kori pecsétgyürütől. A pecsétlőlapok – vagy inkább gyürüfejek – vésetei alapján ugy látszik, hogy a pecsétgyürük csak a XII. sz. második felétől terjednek el, s ezt a pontosan datálható leletek is alátámasztják. (63)

Kézenfekvő gondolat, hogy a gyürük véseteit pecsétvésők i.. pénzverők ötvösök készitették, s hogy a gyürüfejek mintázata a hasonló nagyságu és formáju korabeli éremképeket követi. Az összehasonlitásból nem annyira formai, mint inkább ábrázolástémabeli azonosságok derültek ki, s ezek általában XIII. sz. -i pénzeink betüformáival és témáival mutatnak rokonságot. (64) (12. kép). Nem lehet véletlen az időbeli egyezés azzal a ténnyel, hogy a köznemesség autonóm megyei szervezetének kezdetei a XIII. sz. elejére tehetők. (65) A szerény kivitelü ezüst pecsétgyürük biztonsággal köthetők ehhez a réteghez, akik ebben az időben még szabadon választhattak cimert(66), s feltehető, hogy a választásnál figyelembe vették az éremképeket. Az Osl nemzetség cimerével diszitett kövesgyürü alapján következtethetünk arra, hogy az őshonos családok régi, totemisztikus eredetü cimereit is megtaláljuk pecsétgyürüinken. S valóban sok – felirat nélküli – gyürün találunk olyan megfogalmazásu állatalakokat, amelyek nem a heraldikus ábrázolástipusokra vezethetők vissza. Az emlősállatokat ábrázoló gyürükről Hlatky M. is megjegyzi, hogy bár a XII. -XIII. sz. -ból származnak, még perzsa-szasszanida hatásu formákat mutatnak. Ezt a jelenséget véleményünk szerint nem az általa feltételezett, elveszett XI. sz. -i gyürük közvetitette formai kontinuitás, hanem a cimerválasztáskor felujitott nemzetségi totemállat archaikus megjelenése okozza. Ezek közé a nemzetségi eredetü állatalakok közé sorolható a pénzeken nem, csak gyürükön található ökörfej-ábrázolás, amely a XI. sz. -ban bevándorolt Hahót nem cimere volt. (67) (12. kép)

Végül még egyetlen - kérdés formájában felvetett - gondolat a pecsétgyürükkel kapcsolatban: a nagy számban előforduló kettőskeresztes gyürük (amelyek semmiképp



14. Geszti lelet: Fürspan és Agnus Dei-vel diszitett pecsétgyürük, XII. század



15. Csatok (Fürspan), magyarországi leletekből, XII–XIII. század

nem lehettek családi vagy nemzetségi cimerképek) nem emlékeztettek-e viselőjük kereszteslovagi vagy zarándoki minőségben tett szentföldi utazására?

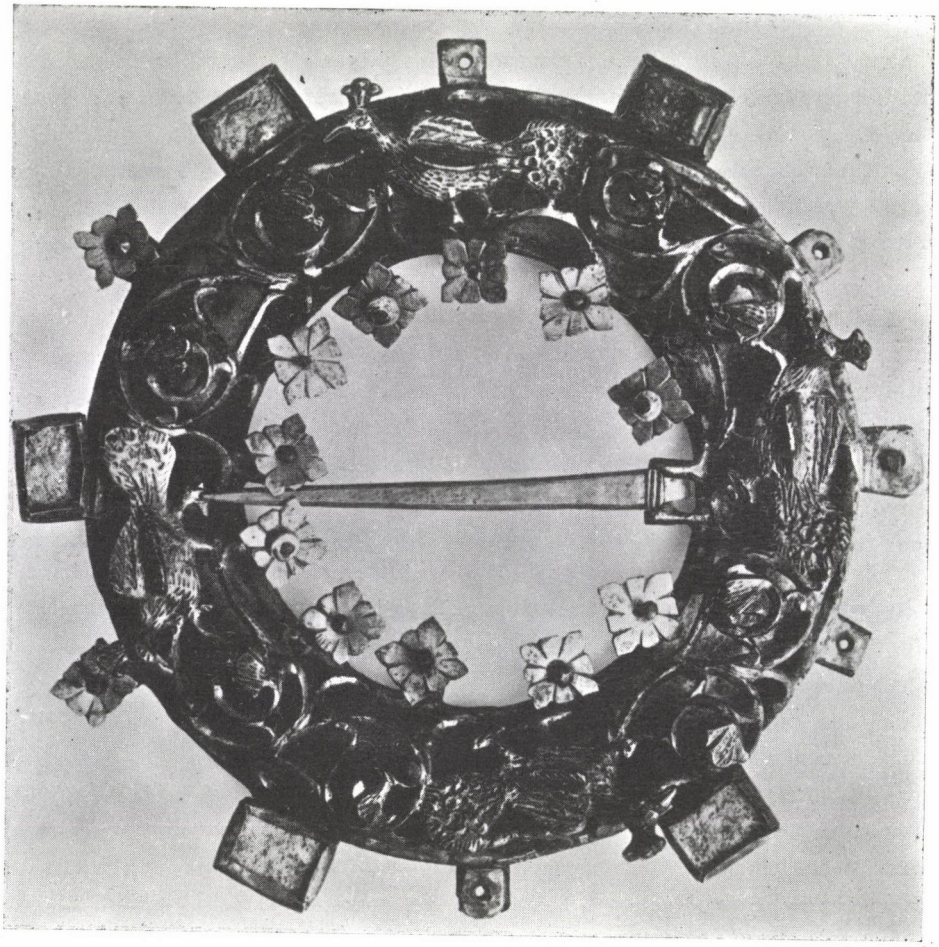
A kéz ékszerei után emlitjük a kéz viseletét: A kesztyü és karmantyu általánosan elterjedt ruhadarab volt a papi és a nemesi öltözékben, gyakran diszitett példányait a XI. sz. végétől kezdve állandóan emlegetik a papi öltözéket szabályozó törvények, vásárvámok, stb.(68)

A RUHÁZAT tárgyalásánál vagyunk leginkább forrásadatokra és ábrázolásokra utalva, a ránk maradt tárgyi emlékek nagyon keveset árulnak el. A felhasznált anyagok közül az egyszerü len- és kendervászon, a gyapju háziipari készitmény volt, amelyet a mindenhol nagy számban talált orsógombok és orsókarikák, valamint egy Árpád-kori szövőház(69) tanusága szerint a falusi asszonyok maguk készitettek. Drágább, diszesebb kelmékről viszont a nagymennyiségü import gondoskodott. Igen jellemző erre nézve V. István 1264. évi velencei számadása, amelynek 54%-a textiliákra vonatkozik, s értékükön kivül gyakran az áruk származási helyét is jelzi.(70) Az egyik legtöbbet szereplő tétel a gandi posztó, amelyről a comptuson kivül is bőven vannak adataink a XIII. sz. -ból – flandriai kereskedők közvetlenül is szállitották Magyarországra.(71) A gandi mellett név szerint emlitik a düreni és yperni posztót, egy 1255. évi vámtarifa pedig bibor, szines és szürke posztót különböztet meg.(72) A comptusban emlitett biborszövetek különböző helyekről származtak, a legdrágább a császári- (bizánci vagy nikaiai) bibor, ezen kivül a "purpuras tartarenses" valószinüleg ázsiai, kinai kelmét jelent, a "purpuras transmarinas" származási helye kétséges, végül emlitenek milánói, arannyal szőtt bibort ("purpuras de auro de melan"), ez a legolcsóbb. Keleti eredetü, aranybibor szövetet jelenthet az atabit.(73) A selymeket is külföldről hozták be, a comptus luccai, milánói és tengerentuli selymeket emlit. Mindezeket az anyagokat a király a környezetében élő előkelők számára hozatta ajándékul. A szerényebb, vásári áruk között találunk még emlitést lenről, kenderről, német vászonról, gyolcsról és barhendről.(74) A magyarok öltözékének prémekben való gazdagsága sok külföldinek feltünt, a szőrme és bőráruk nagyrészt hazai eredetüek, s kikészitésük is itthon történt.(75)

Kisérelj ük meg az anyagok áttekintése után a belőlük készült ruházatot rekonstruálni.

A bevezetőben emlitett, és az eddig tárgyalt ékszereknél ugyancsak megmutatkozó hármas hatás nyilvánvalóan a ruházkodásban is megvolt. Ezek közül a bizánci hatás mutatható ki legkevésbé, de megléte - különösen az uralkodói körök viseletében – nem kétséges.(76)

A nyugati viseletről lényegesen több adatunk van, mint ahogy az a valóságban is szélesebb körben terjedt el. Jellemző darabja a frank-kor óta évszázadokon keresztül viselt Leibrock (derékon övvel összefogott, hosszu ujju, bő, ingszerü felsőruha), amelyik a XII. sz. -ig legfeljebb csak hosszuságában változott. Ez volt az - anyagában és diszitésében, hosszuságában igen eltérő – általános "alapruha" a társadalom



16. Palástcsat ("karikakapocs") XIII. század

minden rétegében.(77) Ez alatt hosszu, szük száru nadrág vagy harisnya védte a lábszárat.(78) A magyarországi emlékanyagban is ugyanez a kép mutatkozik.(79) A ruha felső része a XII. sz. végétől megszükül, a szoknyarész ráncos lesz - ezt a fajta viseletet látjuk a XIII. sz. végéről származó tömördi aranycsat két kis figuráján. (13. kép). Nem sokban, csak a ruha hosszában különbözik ettől a női viselet. (A gyulafehérvári ölelkező párt ábrázoló relief, a tömördi csat, stb. a férfi és női ruhát teljesen azonosnak mutatja, csak a térd alá érő férfiruhával szemben a női bokáig ér.)

A végrendelet és a papi viselet szabályozó egyházi törvények, összeírások több férfi- és női ruhadarab nevét őrizték meg, néha egy-egy szóval jelezték anyagukat, diszitésüket is. Eszerint a mindkét nemnél általános felsőruhán, a hosszu, ingszerü, övvel összefogott tunica-n(80) kivül viselték a supertunicale-t.(81) Ugyancsak férfiak és nők egyaránt viselték a ruha fölött az ujjnélküli, rövidebb diszköpenyt (82) és a hosszabb, félkör alaku palástot.(83) A palástnál kevésbé ünnepélyes, gyakran kapucnival ellátott vállköpeny a capa(84), és a mantellum.(85) Szőrméből vagy vastagabb anyagból készült, szörmével bélelt és bőrrel diszitett felsőruha volt a garnacia - forrásaink szerint inkább a férfiak viselték.(86) A női viseletben lehetett megfelelője a pellicium, amelyet ugyancsak szőrmével, selyemmel béleltek.(87) A ruhákat, köpenyeket a prémdiszitésen kivül himezték, csipkével és rojtokkal látták el, más szinü selymet varrtak rájuk.(88) A ruha (tunica) vagy ing nyakát gyakran kis csattal (Fürspan) fogták össze.(89)(14-15. kép)

A tunikát a derékon átfogó öv a köznép körében lehetett egyszerü bogozott(90), vagy vascsattal összekapcsolt(91) szij. A falusi női ruházat része volt a fémszálakból szőtt-font pártaöv(92), de a rangosabb viseletben is megtaláljuk ezt a fajta fémszálakkal átszőtt textilövet, a XII.-XIII. sz.-ban sziciliai övkészitők exportálták Európa-szerte.(93) Forrásaink az előkelők köréből emlitenek aranyhimzéssel, ezüst-, arany- és zománcozott veretekkel diszitett öveket.(94) A ránk maradt csatok és veretek azt mutatják, hogy az övek a későbbieknél keskenyebbek voltak, a csatokat hosszu szijbujtató lemezzel erősitették az övre.(95)

A veretes övek az iráni-arab kulturkörben fejlődtek ki, elterjedésük az arab kereskedőkaravánok és az iszlám körbe tartozó volgai bolgárok által történt, elsősorban a nomád népek körében, de a vikingeknél, keleti szlávoknál és a bizánci birodalomban is.(96) A honfoglaló viseletnek legfontosabb disze volt, s emiatt lehetett nálunk a későbbi századokban is különösen kedvelt és jelentős, amelyet a XIII. sz.-ban érkezett kun hatás csak fokozott.

A palástot a mellen nagy csat vagy csatpár fogta össze, ezek voltak a román korban a ruházat legfontosabb diszei. Tulajdonképpen legtöbbször felvarrták őket az anyagra, és a palást összekapcsolását a csatoktól függetlenül zsinórral összekötve oldották meg.(97) Ilyen felvarrt csatpárok a Nemzeti Muzeum filigránnal, gyöngyökkel és ékkövekkel diszitett, kétfejü sast ábrázoló kerek csatpárja és egy aranyozott ezüst, inda- és ékkődiszes csatpár.(98) A XIII. sz. harmadik negyedéből

származnak, és a főnemesi viselet darabjai. (99) Ugyancsak palástot diszithetett a Nemzeti Muzeumban őrzött nagy, kerek, páva- és indadiszes, ékköves csat, valódi csattüskével, ez nem páros ékszer, és valóban a kabát összefogására szolgálhatott. (16. kép)

A keleti jellegü viselet legfontosabb darabja az elöl záródó, hosszu, derékig szük kabát, csuklóig érő szük ujjakkal és felálló gallérral, övvel. (100) Ez a nomád életmódhoz alkalmazkodó, s a honfoglaló magyarság által is viselt ruhadarab az ábrázolások tanusága szerint végig fennmaradt az Árpád-kor folyamán. (101)

A leletanyagban is vannak nyomai a honfoglaláskori viselet továbbélésének: a női viselet jellegzetességét, az ingnyakat diszitő kéttagu vereteket XI. sz. -i temetőkben is megtaláljuk. (102) Honfoglaló jellegü női ruhadarab a vállakon gombbal záródó, a mellen felvarrt lemezkékkel diszitett ing is. (103) Női kaftánt zárhattak a mellen a nyaktól derékig sorakozó kup alaku aranyozott bronzgombok, amelyek a honfoglaló kettős veretek kerek tagjának formáját és diszitését követik. (104) Ingveretek lehettek a balotapusztai női sir kis kupos és gerezdelt pitykéi is (XI. sz.)

Lábbelik. A ránk maradt ábrázolások – tekintet nélkül arra, hogy keleti vagy nyugati viseletü alakokról készültek – egyfajta cipőt mutatnak: bokán felül érő, sarkatlan, néha elöl vagy oldalt füzéssel záródó, puha cipőt, némelyiket hosszu, hegyes orral. (105) A cipőket vagy sarukat diszitették, himezték is. (106) Ugyancsak viselték a csizmát (107), a szandál pedig a főpapi ruházat része volt. (108)

JEGYZETEK

(1) A varkocsot diszitő hajkarikákat egészen a XIV. sz. végéig megtaláljuk a férfi sirokban is, rendszerint párosával, a fej két oldalán. – SZABO K.: Az alföldi magyar nép müvelődéstörténeti emlékei. (Bp. 1938.) 28-. NYÁRY A.: Arch. Ért. 1902. 236., SZŐKE B.: A honfoglaló és kora Árpádkori magyarság régészeti emlékei. Régészeti Tanulmányok I. (Bp. 1962.) 88-.

(2) Nyugati jellegü hajviseletet látunk XI–XIII. sz.-i kőfaragványainkon – GEREVICH T.: Magyarország románkori emlékei (Bp. 1938.): CVII–CIX. t., CLXXXIII., CXCVIII., CCVIII., CCXV., CCXIX. táblák, a nagyszebeni aquamanilén – GEREVICH, CCXXV. t.,

A varkocsról: II. Frigyes herceg "magyar szokás szerint" fonatban hordta a haját – Gotik in Österreich – Kat. – (Krems a. a. Donau 1967/23.)

(3) Szt. István I. törvénykönyve 19. és 28. §., Kálmán I. törvénykönyv 41. §., Az esztergomi zsinat határozatai (1100 körül) 55. §.

(4) A 2. jegyzetben felsorolt kőfaragványok legnagyobb részén szakáll- és bajuszábrázolás is van. A XI. sz.-ban Zittaui Péter irja Otto királyról: "longam barbam habens more Ungarico ..." – DOBNER: Monum. Hist. Boemiae V. 170. A Reimchronik adata pedig a magyar urak szakállába font gyöngyökről és drágakövekről a XIII. sz.-ból ered. – Gombos, Catalogus., 1800–1803. A kunokról: IV. László II. törvénye (1279. aug. 10.) 2. §.

(5) KRALOVÁNSZKY A., Arch. Ért. 83. (1956) 212.

(6) SZABO, K.: i. m. 28. A hajkarikák különböző átmetszetü (kerek, szögletes vagy csavart) huzalból készültek, átmérőjük, 1,5–2 cm-től 4–5 cm-ig változik.

(7) Általában ezt a függőfajtát bizánci árunak tekintik, de M. ČOROVIĆ-LJUBINKOVIĆ összefoglaló tanulmányában a szlávság jellegzetes ékszerének tartja. (Rad Vojvodjanskih Muzeja III. /1954/81–93.

(8) STEINGRÄBER, E.: Alter Schmuck (München, 1956) 24.

(9) Ma ismeretlen lelőhellyel ujra leltározva a Nemzeti Muzeumban, de a Magyar Müvelődéstörténet I. 334. és 627. l.) adata szerint Máramaros megye ÉK-i határán találták, több más ékszerrel együtt.

(10) NAGY E., Acta Arch. Hung. 23. (1971) 188., XXVII. t. 1–2.

(11) KOVÁCS É., Acta Hist. Art. XVII. (1971) 262.

(12) GEREVICH L., Bud. Rég. XIII. (1943) 136.

(13) Rég. Tan. I. 44–47.

(14) KOVÁCS É., Acta Hist. Art. XVII. (1971) 246.

(15) ZOLNAY L., Bud. Rég. XXI. (1964) 95.

(16) Theoderich von Apolda 1298-ban irt életirásából – idézi: KOVÁCS É., Acta Hist. Art. XVII. (1971) 205.

(17) A diadémnak csak egy – négy tagból álló – része van nálunk, két tagja a Louvre-ban, további egy tagja Londonban van. Mükereskedelemben bukkant fel, lelőhelye a kereskedő szerint állitólag Magyarország. Hazai anyagunkban mindenesetre eddig egyedülálló. Schramm szerint Bizáncban vagy a jeruzsálemi királyságban készült. (P. E. Schramm: Herrschaftszeichen und Staatssymbolik III. /Stuttgart 1956)

(18) Bezter fia Demeter nejének végrendelete 1235–69. – Hazai Okmánytár VIII. 122.

(19) SZABO K.: i. m. 60.

(20) STEINGRABER: i. m. 27. 1240–50 körüli ábrázolása – többek közt – a Schaffhausen-onyx vésett hátlapján. (Uo. 32.)

(21) Hermann thüringiai tartománygróf (Szt. Erzsébet apósa) Psalteriumában. – CSONTOSI J.: Századok XX. (1886) 54., Képe: NAGY G.: A magyar viseletek története (Bp. 1900) 22. t.

(22) 1235–69. – Hazai Okm. VIII. 122., A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I. (Bp. 1970) 852.

(23) Ilyennek ábrázolják a zalaszentkirályi tympanon és a jáki templom déli tornya alatti freskók – GEREVICH T.: i. m. CCXV. és CCXLIII. t.

(24) ÁUO. I. 62.

(25) KNAUZ: Mon. Eccl. Strigon. I. 280.

(26) Hazai Okm. VIII. 122.

(27) SZABO K.: i. m. 35.

(28) Magyar Müvelődéstörténet I. 340.

(29) Bagamér ispán fiainak közös pecsétjén. – Magyar Müvelődéstörténet I. 223., és FEHÉR G., Arch. Ért. 83. (1956) 152.

(30) KNAUZ: Mon. Eccl. Strigon. II. 238–40. és HOMAN B.: Magyar pénztörténet (Bp. 1916) 533.

(31) Rég. Tan. I. 92.

(32) Rég. Tan. I. 92., SZÉLL M., Dolgozatok XVII. (1941) 171., SZABO K.: i. m. 31. stb.

(33) Ezüst pántból csavart hurkos végü nyakperec volt a Balotapusztán előkerült XII. sz.-i női sirban. – Hampel J., Arch Ért. XIII. (1893) 368–69.

(34) Rég. Tan. I. 90.

(35) SZABO K.: i. m. 29–30, 32., NYÁRY A., Arch Ért. 1902. 220., MESTERHÁZY K., Acta Arch. XXII. (1970) 190.

(36) KRALOVÁNSZKY A., Arch Ért. 1959. 78–81.

(37) BEININGER E.–KLOIBER A.: Jb. des Oberösterreichischen Musealvereines 107. (1962) 181–185. – a szerzők az ausztriai darabokat Magyarországról származtatják.

(38) GEREVICH T.: i. m. 202–203., DEÉR J.: Die Heilige Krone Ungarns (Wien 1966.) 177.

(39) Előbbihez l. a győri muzeum, életfa két oldalán ágaskodó oroszlánokat, vagy a Nemzeti Muzeum kettős, egyfejű oroszlánt ábrázoló korongjait (GEREVICH T.: i. m. CCXXXII. t. 3. és CCXXIX. t. 3.), utóbbiakhoz a Nemzeti Muzeum kentaur-, madár- és szirénalakos függőit.

(40) LOVAG ZS., Folia Arch. XXII. (1971) 144, 154–158.

(41) III. Béla sírleleteiről írt munkájában Kovács Éva foglalkozott a kereszt-ereklye, a kettőskereszt-jelvény és – a sírban talált enkolpionnal kapcsolatban – az uralkodói ereklyetartó mellkeresztek magyarországi történetével. – KOVÁCS É., Művt. Ért. 1972. 5–14.

(42) 108. tétel. – ZOLNAY L., Bud. Rég. XXI. (1964) 103.

(43) A láncon levő filigrándíszes gömbök, a foglalat filigrános, hólyagos technikája a nyakéket a tokai fülbevalók balkáni köréhez kapcsolja. (lásd 7. jegyzetet)

(44) LEGNER ANTON, Rhein und Maas, Ausstellungskatalog (Köln 1972) 354.

(45) SZABO K.: i. m. 32.

(46) Rég. Tan. I. 96.

(47) DIENES I., Acta Arch. Hung. XVII. (1965) 27.

(48) MESTERHÁZY K., A Debreceni Déry Muz. Évk. 1965. 64.

(49) A Nemzeti Muzeum orosi, péceli és bajóti leleteiben.

(50) 1152-ből származó végrendelet női ékszerei közt: "... duas armillas aureas ..." – ÁUO I. 62. A férfiak asszonyos viseletét ostorozva írja Tamás esperes a XIII. sz. elején: "... a férfias öltözetet asszonyi piperére változtatni ... karpereceiket csatolgatni ..." – Magyar Művelődéstört. I. 340.

(51) KOVÁCS É., Művtört. Ért. 1972. 4., és KOVÁCS É., Acta Hist. Art. XII. (1966) 347–52.

(52) Lodomér esztergomi érsek írja 1288-ban IV. Lászlóról: "... Nogol lányának mint menyasszonyának gyűrűjét küldötte, hírül adván neki, hogy eme gyűrű által egész Magyarország királynéja lett ..." – MAKKAI L.–MEZEY L.: Árpád-kori és Anjou-kori levelek (Bp. 1960) 213.

(53) STEINGRÄBER: i. m. 49. – Az ókor óta fennálló hiedelem, hogy ezt az ujat a vena amoris közvetlenül a szívhez kapcsolja. Az Árpád-kori falusi temetőkben az egyszerű huzal- és pántgyűrűket legtöbbször a jobbkézen találták. – SZABO K.: i. m. 31.

(54) SZÉLL M., Dolg. 1941. 171., Falusi temetőkből rovásírásjelekkel (CSALLÁNY D., Arch. Ért. 82 (1955/79–85.) és héber írásjelekkel (KISS A., Acta Arch. 22.(1970/341–47.) ellátott pántgyűrük kerültek elő. A XIII. sz.-ból származik egy ANCR GVB MI (= Andreas guberna me) feliratu férfi ezüstgyűrű – VATTAI E., Acta Hist. Art. XII (1966) 53.

(55) NYÁRY A., Arch. Ért. 1902. 218., és Arch. Ért. 1907. 230., SIMON I., Arch. Ért. XIV. (1894) 218–19. SZÉLL M., Dolg. 1941. 171.stb.

(56) MIKES K., Folia Arch. VIII. (1956) 118. – XI. sz.-i férfisírban filigránnal, kék üvegpasztaberakással díszített ezüstgyűrű, valószínüleg balkáni import.

(57) STEINGRÄBER: i. m. 27. Nálunk Lodomér érsek gyürüje – XIII. sz. vége.

(58) Az Osi nemzetség szárnyas saslábat ábrázoló címere. Képét közli a nemzetségfői genusok címerei közt GYÖRFFY GY.: Tanulmányok a magyar állam eredetéről (Bp. 1959) 4., IV. t. A szárnyas sasláb később is megvan az Osi nemzetségtől származó Kanizsai, Viczay és Ostffy családok címerében. – Nagy I., Arch. Ért. 1878. 143–144.

(59) Pl. a dertai filigránnal, gömböcskékkel díszített aranygyürü szinte pontos megfelelője a bodrogvécsi honfoglaláskori temetőből származó példánynak. – GEREVICH T.: i. m. 245., és DOKUS GY., Arch. Ért. XX. (1900) 45.

(60) Legutóbb: DEÉR J.: i. m. 60, 181. 89. kép.

(61) Bírák pecsétjéről – Szt. László III. dekrétumának 10. §., A királyi és ispáni vámszedők pecsétjéről: Kálmán I. törvénykönyv 82. §.; a püspöki pecsétről az esztergomi zsinat határozatai (1100 körül) 20. §.

(62) GEREVICH T.: i. m. 246. HLATKY M.: A magyar gyürü (Bp. 1938) 27–29.

(63) A péceli, geszti, szabadbattyányi (Arch. Ért. II. (1882–83/144–46.), hajduszoboszlói (Arch. Ért. XIII. 1893/454–55.) stb. leletek.

(64) Az Árpád-kori pecsétgyürüket összehasonlitottuk az éremképekkel, a leggyakoribb gyürü ábrázolásokat alább soroljuk fel, a RÉTHY L., Corpus Nummorum Hungariae I. (Bp. 1899) számaival jelzett érmekkel együtt.

Kettőskereszt – II. Endre pénzein (CNH I. 112, 116, 118, 127–28, 163–64, 179, 189.)

visszatekintő négylábu állat: – II. Endre (CNH I. 212–13.)

sas – II. Endre érmeken (CNH I. 116, 171, 189.)

agnus dei – II. Endre (CNH I. 209.), IV. Béla (CNH I. 229, 231.) és III. András (CNH I. 364, 366, 368.) érmein.

két felugró állat – V. István (CNH I. 292, 296, 299–300.) érmein.

(65) DEÉR J.: Der Weg zur Goldenen Bulle Andreas II. von 1222. -Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte, 10. (1952) 104–138.

(66) NYÁRY A.: A heraldika vezérfonala (Bp. 1886) 138.

(67) GYŐRFFY GY.: i. m. 4, IV. t.

(68) 1093: "duo paria cyrothecarum..." – pannonhalmi felsorolás – ÁUO. I. 40–41.; 1100 körül: "manica gilva" – Kálmán tk. 70. §.; 1177: "octo paria cirotecarum" – ÁUO. VI. 126.; az esztergomi és győri vámtarifa karmantyusok és karmantyuk vásárvámját szabályozza – HOMAN B.: i. m. 533, 527., "... manicas consuticias ..." – az 1279-es budai zsinat határozataiban – Batthyány, Leges ecclesiasticae regni Hungariae... II. 434.

(69) ENDREI W., Magyar Tudomány 64. (1957) 309–329.

(70) ZOLNAY L., Bud. Rég. XXI. (1964) 102–.

(71) A gandi posztót ("de gancy, gancytus, gansitus") 12 alkalommal említi a számadás, végjét 9, rőfjét negyed márkáért szállították.

1272-ben Esztergomban említik "Gean pinguis mercator de Ganth"-ot. – KNAUZ: Mon. Eccl. Strigon. I. 606.

1286-ban a szepesi prépost javadalmai egy részét gandi, dorni és yperni posztóban kapta. – KNAUZ, Mon. Eccl. Strigon, II. 211.

1295-ben a veszprémi püspök budai tizedbérlői részben gandi és dorni posztóban fizettek. – Anjoukori Okm. I. 483.

(72) Az 1288. évi esztergomi vámtarifa 1255-ből származó részében. – KNAUZ, Mon. Eccl. Strigon. II. 238–40. – HOMAN: i. m. 533.

(73) Attabya a X–XI. sz.-i Bagdad takácsainak negyede volt. Du Change-nál: Athabia = forte ornamenta, monilia szóval rokon értelemben.

(74) Az esztergomi vámtarifa 1255. évi részében. – HOMAN: i. m. 533.

(75) A dömösi prépostság adománylevele több faluból említ szolgákat és háznépeket, akik nyestbőrrel adóztak, az erdélyi részekről pedig nyest- és medvebőrt kötelesek évenként adni. – KNAUZ, Mon. Eccl. Strig. I. 88–97. Ugyanitt szerepel 6 szücs is, de szinte minden egyházi alapító és összeíró oklevélben említenek a szolgák közt szücsöket. Ilyen körülmények között természetes, hogy a velencei számadás behozott áruinak csak 4%-át teszik ki szőrmeáruk.

Keleti eredetü szőrmékről is van adatunk: az esztergomi vámtarifa II. András-kori része "egy drága prémet hozó oroszországi szekér" vámját határozza meg. – KNAUZ, Monc. Eccl. Strigon. II. 238–40.

Nem véletlen, hogy a legkorábbi ipari szervezkedés egyike a kassai szücsök céhe, akik 1307-ben már kitiltják a városból az idegen mestereket. – Tört. Tár. 1889. 180.

(76) III. Béla, a Bizáncban nevelkedett uralkodó, az ottani hagyományok tudatos átplántálója, aki – Deér szerint – bizánci császárnői koronát készittetett Magyarország királynéja számára, nyilvánvalóan ruházatában is bizánci példát vett alapul. Ugyanigy Maria Laskaris, aki az "atyai házból" hozott nagy mennyiségü ékszerét a tatárjárás után pénzzé tette, s ezzel a királyi kincstárból azokat kiemelve szélesebb körben elterjesztette, valószinüleg ruházatában is ragaszkodott régi hazája divatjához. V. István leánya, Dragutin szerb király felesége bizánci császárnői diszruhában van ábrázolva az Arilyé-i templom falfestményén. (–KOVÁCS É., Acta Hist. Art. XVII. (1971/264.) A nyugati mintára vésett pecsétek és a nyugati iskolázottságu miniátorok azonban nem ezeket a képeket őrizték meg, hanem –

miként a koronáról sem közöltek valós képet – a viselet esetében is az uralkodót a nyugaton kialakult ikonográfiai sémák szerint ábrázolták.

(77) A román korból ránk maradt ábrázolások az uralkodóktól kezdve a kézművesekig, a társadalom minden rétegéből származókat ilyenfajta ruhában mutatják.

(78) "Caligam plerique ocream existimant fuisse, quod mihi non probatur, fuit illud indumenti genus, quod etiam femoralia dicimus et apud nos Hungaros a calo pedum caligae dictae ad femorala usque ascendunt" – BATTHYÁNY, Leges ecclesiasticae regni Hungariae et provinciarum adjacentium... (Gyulafehérvár–Kolozsvár 1785–1825) I. 456. 1177-ből: "... zonarum braccalium et totidem braccarum ..., tunica et duo paria caligarum ..., duo paria hosaria ..." – ÁUO. VI. 126.

(79) Ilyen viseletet őriznek a királyi pecsétek, a nemesség köréből a gyulafehérvári jegyespár (GEREVICH T.: i. m. CXCVIII. t.), a bátmonostori és zalaszentkirályi timpanon (GEREVICH, CCXV. t.), stb., a népi alakok közül a pécsi pásztorok, egy karcsai oszlopfő (GEREVICH, CXXXVIII. t.), a sajóudvarhelyi timpanon (ENTZ G., Acta Hist. Art. XIV. (1968/16. kép.), erdőirtó telepes képe XIII. sz. végi pecsétről (NAGY I., Arch. Ért. 1878. 173–180.), stb.

(80) Kálmán király I. tk. 70. §.: "tunica sparsa"; 1231-ből: "... tunicam ornatam cum pellibus variis ... et tunicam de scarleto bruneto similiter de pellibus variis forratas ..." – KNAUZ: i. m. I. 280.; 1277-ből László esztergomi prépost végrendeletéből: "... tunicam de ipso Camalyno..." – KNAUZ: i. m. II. 71–72.

(81) 1227: "... et tunicam de scarlato et clamidem et supertunicalem de eodem panno, pellibus in tedulinis forratas ..." – Hazai Okm. VIII. 20.
1231.: "... supertunicale de scarleto forratas de pellibus variis ..." – KNAUZ: i. m. I. 280.

(82) Kálmán király I. tk. 70. §.: "chlamis viridis"
1231.: "... clamidem coloris blauei, et tunicam orratam cum pellibus variis, et clamidem nigri coloris similiter forratas ..." – KNAUZ: i. m. I. 280.
1277.: "... sub clamide bruneta ..." – KNAUZ, i. m. II. 71–72.

(83) A pannonhalmi papi ruhák közt volt 1093-ban "dorsalia pallia sex ... duo pallia, unum artificiose argento consutum ..." – ÁUO. I. 40.
Női ruhák közt 1231-ben: "... et pallium ..." – KNAUZ, i. m. I. 280.

(84) 1093: "cappae sunt LIII ..." – ÁUO. I. 40.
1177: "... capa de bruneto cum pellibus de ovibus ... capam nigram cum pellibus agninis ..." – ÁUO. VI. 126.

(85): 1177: "... mantellum de burnete cum pellibus de conillis ... mantellum de burneto sine pellibus ... duos mantellos, unum irridem et alium de bruno Flandrensi ..." – ÁUO. VI. 126., 1279: "... sub mantellis vel cappis ..." – BATTHYÁNY, Leges ... II. 434.
Capa ábrázolás 1170–90-ből Friedrich von Hausen daloskönyvéből egy miniatura: hajón álló alak (utazó), rajta a kalapra ráboruló, vállakat fedő csuklya, alatta bő, elöl zárt köpeny, a karoknak függőleges hasiték. – Rhein und Maas, Kat. (Köln, 1972.) 81.

(86) 1277: "... item garnaciam meam cum forratura de pellibus marturinis ... item garnaciam meam de gamalyno cum forratura de dorso variorum ..." – KNAUZ: i. m. II. 71–72. DuChange: vestis talaris (hosszu, ujjnélküli felsőruha).

(87) 1231: "... pellicium de exameto forratam cum scindato ..." – KNAUZ: i. m. I. 280.

1264. Comptus 4. tétel: "unum pellicium de varibus pellibus", 16. tétel: II pelicia de variis pellibus" – ZOLNAY: i. m. 108.

(88) Kálmán király I. tk. 70. §.: "és selymet mellökre ne varrjanak, hanem kötéssel fogják át nyakokat".
1093: "duo pallia, unum artificiose argento consutum ... sex sunt aurifriso paratae ..." – ÁUO. I. 40.
1279: "... vestibus fimbrias ..." – BATTHYÁNY, Leges ... II. 434. (1607-es adat: "... cum fimbriis vulgo czipke..." – Tört. Etim. Szótár I. 537.) – lásd még a leletanyagból Antiochiai Anna sírjából származó aranycsipkéket.
II. István és II. Béla érmekkel datált temetőből vékony bronz, vagy rosszezüst szálakból font sujtásdarab került elő. – NAGY G.: i. m. 85.

(89) Jól látható ábrázolása – többek között – a bambergi dóm Fürstenportáljának (1235–40 között) Zsinagóga alakján. Ezek a csatok a XII–XIII. sz.-ból maradtak ránk, rendszerint kerek, rombusz alaku vagy karéjos hatszögletes formák. A szabadon mozgó tüskét egyszerüen átszurták a ruha anyagán. Egyszerü, kör alaku 2 cm átmérőjü ezüstcsatot és ugyanott rombusz alaku aranycsatot találtak a XIII. sz.-i karcagi kincsleletben (HAMPEL: Arch. Ért. II. /1882–83/148.) és a hajduszoboszlóiban (Arch. Ért. XIII. /1893/454–55.). Rombusz alaku csatok, ugyancsak XIII. sz.-i kincsben – RÉCSEY, Arch. Ért. XIV. (1894/69–70.) A bambergi ábrázoláshoz hasonló formáju csat van a Nemzeti Muzeumban, a XII. sz.-i geszti leletben. Néha véséssel és kövekkel is diszitették (MNM, 58. 50. B. és 58. 58. 3. B. ltsz. csatjai) Ilyen Fürspan lehetett a tömördi aranycsat és talán a NM ékköves diadémjához tartozó félkör alaku töredék is.

(90) Árpád-kori sirokban, amelyekben az övből semmi nem maradt, a kések, tüzszerszámok, bogozók a csontvázak bal oldalán a csipő mellett egy halomban voltak – ezeket az övre akasztva (esetleg bőrből vagy textilliából készült tarsolyban) viselték. – SZABO K.: i. m. 30, 36.

(91) A csontvázak derekán gyakran figyeltek meg egyszerü kerek, vagy szögletes vascsatokat. – NYÁRY A.: Arch. Ért. 1902. 215., Mesterházy K., Acta Arch. XXII. /190.

(92) A tatárjáráskor elpusztult falvak temetőiben találtak fiatal nők sirjában ezüst-, ill. aranyszálakból szőtt öveket. – SZABO K.: i. m. 35, 61–62., 332–33. kép.

(93) A Szt. Erzsébetnek tulajdonitott öv aranyszálakkal sürün átszőtt selyem, növényi és állati motivumokkal és felirattal. Csatja – a kigyóspusztai csat analógiája alapján – XIII. sz. eleji, magyarországi készitmény. – ÉRY I., Folia Arch. VIII. (1956) 146–47.

(94) 1177: "duo corrigie, una cum fibula et bracteolis (Du Change: diinne platte) argenti et alia cum fibula de oricalco facta de esmaldo ..." és "... zonarum braccalium retecellarum de opere Salernitano ... et une zona de opere Pessulano sine fibula ..." – ÁUO. VI. 126., 1231: női ruhák közt: "... unum cingulum argenteum deauratum ..." – KNAUZ: i. m. I. 280.

1235–69.: "... item cingulum de aurifrigio, tres marcas argenti continentem sine aurifrigio ..." – Hazai Okm. VIII. 122. Az V. István-féle számadásban igen sok öv szerepel, igen különböző értékben: a legtöbb "cingulum argenteum", értékük 1–17 márka (a 17 márka értékü öv [61. tétel] 11 márka sulyu!), ugyancsak értékes a 6. tételben emlitett "duos cingulos de smaldo" (16 márka), és emlit a számadás egy 10 márka értékü "unum cingulum de auro" (18. tétel) – ZOLNAY: i. m. 81.

Igen nagy értéket képviselt 1275-ben egy drágaköves királyi öv, aranyból, 500 márkát ért. – FEJÉR, V. 2. 265. (összehasonlitásul: 1269-ben ugyancsak 500 márkát ért egy arany ereklyetartó kereszt, Krisztus keresztjének darabjával – FEJÉR, IV. 3. 491. – idézi: HOMAN: i. m. 526.) Veretes övet ábrázol a XIII. sz. közepéről származó zalavári kőfaragvány (a zalaapáti bencés apátságból, GEREVICH, i. m. CCXVIII. t.) – a férfialak öve hármas sodronynak látszik, egymástól néhány cm-re elhelyezett ovális, az öv teljes szélességét elérő veretekkel.

(95) A lovagi harci jelenetet ábrázoló kigyóspusztai niellós arany övcsat és a feliratos kerek veretek Magyarországon készültek, 1260 körül. – TOTH Z., Turul 47 (1933) és ÉRY I., Folia Arch. VIII (1956) 137. Ezüst övcsatot (középen rozettával diszitett, hosszu szijbujtató lemezzel, lekerekitett négyszög alaku csattal és 25 db propeller alaku övverettel) találtak egy XIII. sz. közepén földbe került kincsben – RÉCSEY, Arch. Ért. XIV. (1894) 69–70.

(96) DIENES I., Acta Arch. XVII. (1965) 25–26.

(97) Ezt a fajta összekapcsolást őrizték meg palástos alakokat ábrázoló kőfaragványok (l. KOVÁCS ÉVA, Ars Hungarica. I. (1973) 68–88.), és talán egy, a XIII. sz. közepéről származó végrendelet "duas nasvas meas" kifejezése. (Hazai Okm. VIII. 122.) – A magyar történeti etimológiai szótár szerint a násfa szláv, valószinüleg szerb-horvát eredetü szó, a šiti (= varr) igének "na" igekötős alakjából képzett főnév. Eredeti jelentése "rávarrás, rávarrott dolog" volt, ebből először "rávarrott disz, ruhadisz", majd "diszcsat, ékszer" fejlődött.

(98) Legutóbb: KOVÁCS É., Acta Hist. Art. XVII. (1971) 250–, Abb. 8., 13. és KOVÁCS É., Ars Hungarica I. (1973) 68–88.

(99) Palástcsatokat emlit 1093-ban a pannonhalmi összeirás: "... cappae sunt LIII, quarum duae sunt aureis bullis paratae, una margitaris compta, VII aurifriso circumdatae, inter quae una habetur super se pectorale aureum smaldo paratum." – ÁUO. I. 41.

1177.: "... tria monilia auri, gemme quedam ..." – ÁUO. VI. 126. (a kövekkel diszitett ékszer talán palástcsat). A velencei comptus is gyakran két-két monilia-t ajándékoz egy-egy embernek – ez

páros ékszerre mutat. (37. tétel: "duo monilia ... pro XV marcis" Raynaldus magistemek; 39. tétel: "duo monilia de auro pro XXXIII, marcas", ezzel szemben a 7. tétel: "unum monile de auro pro XII marcis" említ – ez vagy másfajta ékszert, vagy a NM pávás palástcsatjához hasonló csatot jelent.

(100) A magyar urak felálló gallérját (mint idegenszerűséget) külön említi a Reimchronik, s azt is, hogy fehér ingük kilátszott a szük ruha alól. – ALWIN SCHULTZ, Das Höfische Leben zur Zeit der Minnesinger (Leipzig 1889) 322.

(101) XI. sz. vége, somogyvári kő (GEREVICH, i. m. CLXXXIII. t.), XII. sz. vége, esztergomi kápolna oszlopfője (GEREVICH, i. m. CIX. t.), XIII. sz. első fele, kisbényi pillérfő (GEREVICH, i. m. CXXXIX. t.), kisjenői és büngösdpusztai aquamanilék.
Talán nem csupán véletlen, hogy a magyaros viseletben ábrázolt alakok többsége vadász (az esztergomi és kisbényi oszlopfők, aquamanilék) – ez az ősi foglalkozás a középkori magyar nemességnek kedvelt időtöltése volt, amelyhez különösen jól illett a lovas ember oldalt felhasított nomád jellegű viselete.

(102) Máma, templom körüli temető – SZÉLL M., Dolg. 1941. 171. A Csanyteleki temető egyik – I. András éremmel keltezett – női sírjában a nyakon vászonszalagon (felálló gallér) kerek lemezű bronz kapocspárt, s körben 6 kerek bronzlemezt találtak. – SZÉLL M.: i. m. 170.

(103) Árpád-kori temetők női sírjaiban a vállon gyakran találtak kis fülesgombokat – NYÁRY A., Arch. Ért. 1902. 214., SZÉLL M.: i. m. 170.
Egy XI. sz.-i női sírban 24 lapos, részben aranyozott ezüstből (honfoglalás kori technika- tarsolylemez-kör) készült kerek pityke volt, szélükön a felvarrásra szolgáló 3–3 lyukkal, a mell közepén sorakoztak 3 sorban, a vállakon 1–1 ezüst fülesgomb volt. Ugyanebben a temetőben egy másik női sírban is veretes ing nyomait találták: a mellen 4 ezüstlemezkét, a jobb vállon ezüst fülesgombot. – NYÁRY: i. m. 220, 234, 240.

(104) MESTERHÁZY K., Acta Arch. XXII. (1970) 186, 192.

(105) GEREVICH: i. m. CIX., CLXIX., CLXXXIII. táblák, ENTZ G., Acta Hist. Art. XIV. (1968) 16. kép.

(106) Kálmán király I. tk. 70. §. a világias ruhák közt megtiltja a papoknak a calceus picus viseletét is.

(107) Csizma szavunk szerb-horvát eredetű, a balkáni nyelvekbe az oszmán-törökből került, az északi szlávokhoz a magyar nyelv közvetítésével jutott. – Tört. Etim. Szótár. 1294-ből származó adat: három pár csizma ára 9 pondera. – ÁUO. X. 164. – HOMAN: i. m. 526.

(108) 1209: II. András oklevele említi az infula és a gyürü mellett a szandált mint főpapi jelvényt. – KNAUZ: i. m. I. 192.

Zusammenfassung

UNGARISCHE TRACHT IM 11. 12. UND 13. JAHRHUNDERT

Das Jahrhundert vor der Staatsgründung wird von der Archäologie mit Recht die Periode der Landnahme genannt, seine erhaltengebliebenen Objekte – in erster Linie Fragmente der Tracht – sind noch aufs engste mit dem Material der Landnahme verbunden. Völlige Wandlung auf diesem Gebiet tritt erst mit des Staatsgründung ein, mit der Annahme des Christentums und dem Anschluss an die Kultur des Abenlandes.

Die ungarische Tracht vom 11. bis zum 13. Jahrhundert wurde im wesentlichen der westeuropäischen ähnlich, doch behielt sie einzelne Elemente der östlichen Tracht der Landnahmegeneration bei, diese wurden noch um 1250 durch Ansiedlung der nomadischen Kumanen in Ungarn verstärkt, bzw. wiedererweckt. Neben diesen beiden Faktoren kam auch der Einfluss von Byzanz zur Geltung, nicht nur mit-

telbar mit dem westlichen Einfluss, sondern auch unmittelbar. Die Wirkung des Kaiserhofes von Byzanz kam vor allem in der Repräsentation des Königshofes zur Geltung und zwar in den einzelnen Epochen mit verschieden starker Intensität (am stärksten wohl unter Béla III.); in dem Fundmaterial des ungarischen Volkes hingegen erscheinen byzantisierende Schmuckstücke der Ungarn umgebenden slawischen Völker.

Die Arbeit befasst sich im weiteren, bei Gruppierung der Trachtenfunde nach Gattungen, mit den die Funde ergänzenden Darstellungen und den Angaben der erreichbaren literarischen Quellen.

Zum Kopfschmuck gehört in erster Linie die Haartracht, bei den Frauen meist der zweiteilige, lange Zopf; bei den Männern – neben dem rundherabgekämmten offnen Haar – der sog. "varkocs" (Haarbüschel). Diese im Volk häufige Frisur wurde unter den Vornehmen durch kumanische Einwirkung im 13. Jahrhundert wieder Mode.

Allgemein ist bei beiden Geschlechtern die ganze Periode hindurch Sitte, Schmuckstücke, vor allem verschiedenartige Bronze-Silber- und Goldreifen in das Haar zur flechten. Von etwa 1050 an ist in den von Ungarn bewohnten Gebieten des Karpathenbeckens der sog. "Haarring mit S-förmiger Endigung" verbreitet. daneben finden sich im 12.-13. Jahrhundert mit kleineren und grosseren Kugeln gezierte Ringe.

Ohrringe werden auch von der Landnahmezeit an gerragen, in erster Linie von den Frauen, aber auch hie und da (einfachere Stücke) von Männern. Die auf uns gekommenen Ohrringe in Ungarn entstammen z. T. dem byzantinischen Kulturkreis/z. B. solche mit Traubenschmuck vom Balkan, das Stück auf Abb. 2. vermutlich aus Russland), z. T. sind es in Ungarn hergestellte Stücke byzantinischen Geschmackes (z. B. der goldene Ohrring aus Esztergom).

Die Kronen und Diademe aus Edelmetall, mit Perlen- und Edelsteinzier (z. B. die Kronen in Krakau und das Diadem auf Abb. 3.) wurden von den Vornehmen getragen, ihr einfaches Gegenstück ist die "Parta", die zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert auch in Schriftquellen erwähnt und durch Grabungsbeobachtungen festgestellt wird (auf einfachen Friedhöfen um den Kopf der Bestatteten gefundene Perlen).

Die Kopftracht der Frau ist die Haube, das Kopftuch, wofür ausser Grabungsbeobachtungen auch Quellenangeben existieren: Testamente des 12. und 13. Jahrhunderts erwähnen goldbestickte, mit Perlen und Steinen gezierte Hauben. In Darstellungen der Kunst erscheint (Tympanon von Szentkirály, Fresken in Ják) im 13. Jahrhundert die mit Tuch unter dem Kinn (Gebende) zusammengehaltene Haube oder Mütze.

Das Wort für Schleier: "Fátyol" tritt schon in Urkunden des 13. Jahrunderts auf, das Wort selbst ist byzantinisch-griechischer Herkunft und hier bezeichnet einen mit Steinen gezierten Kopfschmuck.

Die Männer trugen den "Süveg", den oben spitz auslauffenden Hut der der Reimchronik zufolge mit Pfauenfedern, Silberknöpfen geziert und mit Pelz verbrämt sein konnte.

Der Halsschmuck. Von der Landnahme an bis an das Ende des 12. Jahrhunderts tragen beide Geschlechter den vom Pontus stammenden Torques. Es ist ein Schmuck des Volkes, doch kommen seine Varianten aus Silber auch bei Vornehmeren vor. In der ganzen Periode tragen die Frauen Perlschnüre (kleine, gekerbte Perlen aus farbigem Ton oder Glaspaste) es ist vor allem ein Schmuck des Volkes. In die Perlschnüre wurden auch Muscheln, Knöpfe, sowie kleine Glocken eingeflochten.

Schmuck der Frau war der silberne oder bronzene halbmondförmige Anhänger (ursprünglich heidnisches Symbol der Fruchtbarkeit); er wurde bis zum Ende des 11. Jahrhunderts, bis zur Erstarkung des Christentums getragen.

Die aus dem 12. und 13. Jahrhundert auf uns gekommenen Anhanger, runde Bronzescheiben mit Durchbruchmustern zieren teils östliche (islamische) Tierdarstellungen, teils symbolische Tiere der westlichen Romanik (Kentauren, Sirenen, Vögel). Die beiden Arten der Darstellungen zeigen zweierlei Technik (aus Platten ausgeschnittene, herausgetriebene bzw. gegossene Exemplare).

Auffallend gross ist die Zahl an Reliquien enthaltenden Brustkreuzen vom byzantinischen Typ; teils stammen sie aus Palästina, teils aus dem Gebiet um Kiev. Auf ihre Einwirkung hin entstehen in Ungarn schon im 11. Jahrundert einfache Burstkreuze aus Bronze (ohne Reliquien) s. Abb. 8.

Arm- und Handschmuck. Armreifen trugen vor alem die Frauen, gewöhnlich paarweise, an beiden Armen. Die ganze Epoche hindurch trugen sie offene und geschlossene Armreifen, mit rundem oder eckigem Durchmesser aus Bronze oder Silberstäbchen gebogen.

Mit dem Volk der Landnahme kam aus Südrussland in das Karpartheinbecken der Armreifen mit Tierkopfendigungen; ihn trug das Volk die ganze Zeit hindurch.

Auch das Tragen von Armbändern (aus Plattenstreifen) war seit des Landnahme üblich.

Ringe. Sie bilden die verbreitetste, abwechslungsreichste Schmuckgattung und wurden von allen Schichten der Gesellschaft gleicherweise getragen. Ringe mit Edelsteinen trugen vor allem die Vornehmen und die Prälaten. Auch die symbolische Bedeutung der Edelsteine spielte eine Rolle. Quellenangaben existieren für den Verlobungsring vom Ende des 13. Jahrhunderts.

Siegelrinde werden seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts verbreitet, meist aus Silber. Der Kopf zeigt mit seinen Darstellungen teils mit den Münzen vom Beginn des 13. Jahrhunderts thematische Verwandtschaft, teils erscheinen auf ihm die Sippenwappen der ältesten Familien von totemystischem Ursprung (so auf Abb. 11. Wappen der Sippe Osl). Hierher gehören auch die nicht heraldisch bestimmbaren Tierfiguren. Im Hinblick darauf, dass die autonome Komitatsorganisation zu Beginn des 13. Jahrhunderts entsteht, kann man die gleichzeitig auftretenden silbernen Siegelringe der Komitatsadelsschicht zuschreiben, so sind diese Eingravierungen im Ringkopf die frühesten (damals noch frei wählbaren) Wappenbilder.

Kleidung. Von den verschieden Arten von Textilien und den aus ihnen hergestellten Gewändern erfahren wir vor allem aus den Schriftquellen. Demzufolge stammen die kostbarsten Stoffe (Seide, Purpurgewebe veschiedener Herkunft, Tuche) vor allem aus dem Ausland, während Leinen, und Hanf – nach Aussage der Spindelfunde und Webstühle der Arpadenzeit – von den Frauen am Land im Heimgewerbe verarbeitet wurden.

Der grösste Teil der Pelzwaren ist heimischen Ursprungs; in den Stiftungsurkunden der Klöster werden überall unter dem Dienstleuten Kürschner erwähnt, ferner solche Familien, die jährlich zur Ablieferung von Pelzen verschiedener Art verpflichtet waren, Den Quellen zufolge waren die meisten Kleiden pelzverbrämt.

Das auch bei uns verbreitete "Grundgewand" des Westens trugen bis zum Ende des 12. Jahrhunderts auch in Ungarn Männer und Frauen gleicherweise: die hemdartige, weite Tunika, wechselte nur ihre Länge nach Geschlecht und gesellschaftlichem Rang der Träger. Die Männer trugen unter der kürzeren Tunika Strümpfe oder enge Beinkleider. Im 13. Jahrhundert wird der obere Teil des Gewandes enger, der Rockteil weiter, aber – von der Länge abgesehen – bleiben Männer- und Frauentracht noch immer gleich. (s. : Steinbildwerk in Gyulafehérvár mit Liebespaar oder die beiden kleinen Figuren auf der Goldspange von Tömörd (Abb. 13.).

Über der Tunika (Rock) trugen beide Geschlechter das Supertunicale, die Chlamys, das Pallium, die Garnacia, das Pellicium, die Capa, das Mantellum in gleicher Art.

In Darstellungen blieben Spuren von Kaftanarten von östlicher Nomadenform (s. Anm. 100) in Frauengräbern hingegen konnten wir Hinweise auf die Frauentracht der Landnahmezeit beobachten.

Hemd oder Gewand wurden durch eine kleine Spange (Fürspan) zusammengehalten, die Mantel und Pelerinen zierten grössere Spangen und Tasseln von Goldschmiedearbeit.

Männer und Frauen trugen auch goldbestickte oder mit aus Edelmetall gefertigen (manchmal mit Email gezierten) Beschlägen geschmückte Gürtel, an diesen hingen Taschen aus Leder oder Textilien. Das Volk trug einfache, geflochtene oder mit Eisenschnallen versehene Ledergürtel.

Schuhwerk. Aus Darstellungen kennen wir den bis zum Knöchel reichenden, weichen, absatzlosen Schnürschuh, den man, den Schriftquellen zufolge, auch unter Umständen bestickte. Die Quellen erwähnen daneben auch den hohen Reiterstiefel (Csizma), sowie – besonders als Kleidung der Geistlichkeit – die Sandale.

Ruzsa György

BORISZ ÉS GLEB IKONOGRÁFIÁJÁNAK NÉHÁNY KÉRDÉSE, KÜLÖNÖS TEKINTETTEL A MAGYAR VONATKOZÁSOKRA

Borisz és Gleb kultuszának kialakulása nagy jelentőségü volt az orosz történelemben. Ezért is született e kultuszról annyi tanulmány orosz, majd szovjet szerzőktől, sőt néhány külföldi földolgozás is napvilágot látott.(1) A magyar kutatók figyelmét viszont ez ideig teljesen elkerülte e kultusz, pedig e területen számos olyan magyar vonatkozással, méghozzá nem is jelentéktelennel találkozhatunk, amelyek nemcsak a konkrét irodalmi forrásokhoz, hanem sok müvészeti emlékhez is kötődnek. E kérdéssel tehát, amely teljesen földolgozatlan, azért is érdemes foglalkozni, mert fény derülhet néhány orosz-magyar történelmi kapcsolatra, továbbá az orosz müvészeten belül is néhány probléma ujabb megvilágitásba kerülhet.

Borisz és Gleb Vlagyimir kijevi nagyfejedelem(uralkodott kb. 980-1015) fiai voltak, akiket testvérük Szvjatopolk életett meg 1015-ben. Boriszt és Glebet 1071-től az orosz egyház szentként tisztelte. 1115-ben, amikor hamvaikat a róluk elnevezett kőtemplomban elhelyezték, már igen ismertek és népszerüek voltak.

Borisznak volt egy magyar származásu Georgij Ugrinnak ("Magyar Györgynek") nevezett szolgája. Származására nemcsak neve utal, hanem az irásbeli források is, amelyek nem sokkal halála után keletkeztek (bár csak későbbi másolatokban maradtak fönn). Ezek rendszerint emlitik magyar voltát, és egyuttal részletesen ismertetik cselekedeteit, bemutatják Boriszhoz való viszonyát. Találkozunk vele az orosz évkönyvek egyikében(2), a "Szent Borisz és Gleb legendája" szövegében(3), továbbá Nyesztor "Olvasmányában"(4) is, bár az utóbbi név szerint nem emliti. Az eddig felsorolt források mind összefüggnek Borisz és Gleb életével. De oly forrásban is találkozhatunk Georgij Ugrinnal, mely független Borisz és Gleb körétől. Ez a "Kijevi Paterikon" egyik elbeszélése, mely testvérének Moiszej Ugrinnak (Magyar Mózesnek) az életét mutatja be hosszan, s ebben az első mondatok röviden Georgij Ugrinról szólnak. "Erről a szentről, Moiszej Ugrinról azt tudjuk, hogy Szent Borisz szerette őt. Magyar származásu volt, fivére annak a Georgijnak, kinek nyakára szent Borisz arany nyakéket tett és akit Szent Borisszal együtt öltek meg az Alta (folyó)-nál, levágták a fejét az arany nyakék miatt."(5) A fenti források is lényegében ezt a történetet beszélik el, csak sokkal részletesebben és szépen, meghatóan irnak arról, hogyan védte testével Georgij Ugrin, e nyakékkel kitüntetett hüséges szolga, szeretett urát, Boriszt a gyilkosok elől. Meg kell emliteni még egy ötödik müvet is, mely igaz, nagyon késői és megbizhatatlan másolatban maradt fönn, s mint forrást rendkivül óvatosan kell kezelni. Ez harmadik testvérüknek(6) Jefrem Ugrinnak(7) az életirata. Ebben – többek között – értesülünk arról, hogy Jefrem Ugrin elindult az Alta

folyóhoz, hogy testvérének Georgijnak holttestét megtalálja, de csak levágott fejére bukkant rá, melyet magával vitt, s később azzal együtt temetkezett el. Egyelőre nem vizsgálom meg azt az érdekes és valószinüleg egyértelmüen sohasem lezárható kérdést, hogy mikor és milyen körülmények között került e három testvér, Georgij Ugrin, Moiszej Ugrin és Jefrem Ugrin(8) a Kijevi Ruszba. Ezzel egy másik, Jefrem Ugrinról szóló tanulmányom fog foglalkozni.

Az irásbeli emlékek alapján megállapithatjuk, hogy Georgij Ugrin az orosz középkorban széles körben (tehát a Kijev környéki, a Moszkva környéki és az északi területeken is) ismert volt és megható történetével – mely szerint Boriszt, az egyik legkedveltebb orosz szentet védelmezte – elég népszerü is lehetett.

Ha ábrázolásait próbáljuk összegyüjteni, akkor elsősorban a Borisz és Gleb ábrázolásokat kell megnéznünk, hiszen az irásbeli forrásokhoz hasonlóan velük együtt fordul elő. Mindeddig más – tehát más személyhez vagy személyekhez kötődő vagy éppen önálló ábrázolásokat – nem is találtunk. Igaz, látni fogjuk, hogy Georgij Ugrint külön miniaturán is megfestették, de ez a miniatura végső soron összefügg Borisz és Gleb ikonográfiájával. Ezuttal nem térek ki a Borisz-Gleb-Georgij ikonográfia és az irásbeli források közti összefüggések problémáira, melyet egy másik tanulmányomban már több ponton érintettem.(9) Borisz-Gleb-Georgij ikonográfiáját ez esetben kiváltképp belső kapcsolataiban próbálom megvizsgálni.

A Kievi Ruszban a Borisz és Gleb ikonok már ismertek és elterjedtek voltak. A konstantinápolyi Szófia templomban volt egy hatalmas Borisz és Gleb ikon. Ezt az ikont Dobrünja Jadrekovics még 1200-ban látta. Dobrünja Jadrekovics, aki később Antonyij néven novgorodi érsek lett, részletesen beszámolt konstantinápolyi zarándokutjáról. Szavai szerint a konstantinápolyi Szófia templomban másolatokat lehetett kapni erről az ikonról.(10) A leningrádi Orosz Muzeum egy ennél jóval későbbi Borisz és Gleb ikont őriz. Számunkra azért érdekes, mert a korai Borisz és Gleb ikonokhoz kötődő emlékek közül egy véletlenül jó állapotban megmaradt darab. Megfestésének legvalószinübb ideje a XIV. század első negyede,(11) vagy pontosabban talán második évtizede.(12) Borisz és Gleb ikonográfiai tipusa itt világosan kialakult.

Ikonográfiailag is közel áll ehhez a nem sokkal később megfestett Kolomnai Borisz és Gleb hagiografikus ikon,(13) ahol már Georgij Ugrin ábrázolásaival is találkozunk.

A középső mezőben Borisz és Gleb áll, kezükben kard, miképpen az előző ikonon is láthattuk. A képet körülvevő jelenetek sorában, mely életüket mutatja be, négyszer is megfestették Georgij Ugrint.

Az ikon jobb felső sarkában lévő jelenet Georgij Ugrin és Borisz közös imáját mutatja be. Georgijon egyszerü szolgaruha van, s mivel fiatal, mint majd látni fogjuk, mindig szakáll nélkül ábrázolják.

Az alatta levő képben folytatódik a történet. Az alvó Boriszt(14) s álmát ugy jelenitette meg a müvész, hogy a kép közepére egy vadállat, valószinü farkas, sziluettjét festette. Ezzel utal Borisz hamarosan bekövetkező halálára. A régi orosz müvé-

1. Borisz és Gleb hagiografikus ikon. XIV. század közepe
Állami Tretyakov Galéria, Moszkva

szetben a farkas általában a halál jelképe volt. Részvéttel, féltő gonddal hajol Borisz fölé Georgij Ugrin.

A szemben levő oldalon – a jobb oldali képsoron – fönt láthatjuk Georgij Ugrin és Borisz meggyilkolását. Jól megfigyelhető, amint Georgij fegyvertelenül testével védi urát. Két harcos, az egyik kopjával, a másik pedig karddal öli meg őket. Egyébként e fontos esemény megfestésénél különösen szembetünik az ikonfestő tehetsége, jó komponálási készsége s az arra való törekvése, hogy csak a legfontosabbat mutassa meg. Az egész képsor megkomponálásából, a jelenetek kiválasztásából is ez derül ki.

Ugyanezen az oldalon, lejjebb még egyszer találkozhatunk az élő Georgij Ugrinnal. Az ülő Borisz mellett áll, s előre siratja ura halálát. Mindez azt mutatja, hogy az ikonfestő nem ragaszkodott mereven a képek történeti sorrendjéhez.

Mind a négy Georgij Ugrint megjelenitő képecskén (u.n. klejmo) jól látható az arany nyaklánc. Georgij Ugrin jelentőségét egyébként az is tanusitja, hogy a moszkvai iskolának egy korai és egyben talán legkvalitásosabb alkotásán fordul elő, mely egyuttal Georgij Ugrin – általunk ismert – legkorábbi ábrázolása.

Három illusztrált kódex több miniaturán is megőrizte Georgij Ugrint.

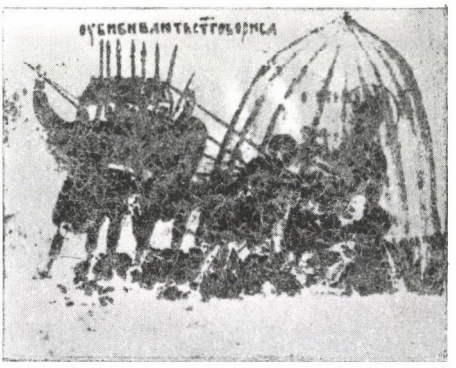
A legrégebbi közülük az u.n. Szilvesztrov-féle kódex, (15) mely a XIV. század második felében készült. Miniaturái két csoportra oszthatók: az első Borisz és Gleb élettörténetét mutatja be, a második pedig haláluk utáni csodatetteiket.

Az első miniatura, melyen Georgij Ugrin szerepel azt a jelenetet mutatja be, amikor Borisz imádkozik a sátorban. A fiatal szolga ruháján a barna és a szürke szinek dominálnak. Ezuttal ritka attributumával festették meg, egy könyvvel, melyet nyitva a kezében tart. A gyilkossági jelenet nagyon rossz állapotban maradt fönn. Georgij térdre ereszkedve védi urát. Nem látható az arany nyakék, csak ruhájának sötét, gallérszerü része.

A csodákat bemutató miniaturák között az egyiken Georgij Ugrin gyertyával a kezében jelenik meg Borisszal és Glebbel együtt. A szent fejedelmek Mironyeg beteg lábát gyógyitják meg.

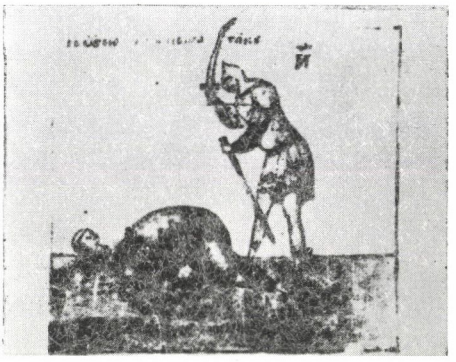
A következő kódex tartalmazza Georgij Ugrin legérdekesebb ábrázolását. N. P. Lihacsov szerint – akinek hires gyüjteményéből származik ez a kódex – elkészitésének ideje a XV. század vége vagy legfeljebb a XVI. század első évei. (16) Itt is találunk olyan miniaturát, melyen az imádkozó Borisz mellett áll Georgij Ugrin, de a sorrendben a nyolcadik miniaturát érdemes kiemelni. Georgijt nem Borisz társaságában, hanem külön ábrázolják. Önálló képet szenteltek neki. A földön hever, vérzik, s fejét a gyilkos kardjával már levágta. Az aranynyakláncot sem a nyakán, sem másutt nem látjuk, pedig az ebben a kódexben levő szöveg is azt irja, hogy azért vágták le a fejét, mert nem tudták másképp levenni az arany nyakláncot. (17) A miniaturafestő valószinüleg nem ismerte jól Borisz és Gleb történetét, még azt a változatot sem, melyhez illusztrációként képeket készitett. Az a tény, hogy itt Geor-

2. Borisz és Georgij Ugrin. Miniatura a Szilvesztrov-féle kódexből XIV. század második fele



3. Borisz halála. Miniatura a Szilvesztrov-féle kódexből XIV. század második fele

4. Borisz imája. Miniatura a Lihacsov-féle kódexből XV. század vége, XVI. század eleje



5. Georgij Ugrin halála. Miniatura a Lihacsov-féle kódexből XV. század vége XVI. század eleje

gij Ugrin külön szerepel, talán népszerüségére utal. Borisz és Gleb csodáinak megfestésekor is találkozunk még alakjával.

A XVI. századi Uvarov-féle kódex (18) a Szilvesztrov-féle kódexhez ikonográfiai szempontból igen hasonlóan csak alacsonyabb müvészi szinten ábrázolja Georgij Ugrint. Például a gyilkosság vagy az imádság jelenetében testének mozdulata, kezének helyzete s ruhája szinte teljesen megegyezik.

Sokkal jobb kvalitásu viszont a XVI. század első negyedéhez köthető "Vlagyimir Borisz és Gleb hagiografikus ikon". (19) Miként az első ikonunknál a sátor előtti ima jelenetét – Georgij Ugrinnal s nyakán a nyaklánccal – itt is a jobb felső sarokban láthatjuk, s a megöletési jelenetet is azonos helyen a bal oldali, felülről a második mezőben. De az ikon az előbbinél kevésbé tömör előadásu. A szereplők itt megsokasodtak. Borisz és Georgij testtartása, póza jellegzetesen fejezi ki lelkiállapotukat. Itt már szembetünik a XVI. századi ikonfestészet általában mozgalmasabbá váló előadásmódja, s ez éppen Georgij Ugrin tartalmilag is fontos szerepet játszó védő mozdulatában figyelhető meg legjobban.

Ugyancsak ebben a században készült az a két novgorodi Borisz és Gleb hagiografikus ikon, melyek a Nagy Honvédő Háboru idején elpusztultak. Emléküket P. L. Guszev cikke (20), melyhez vázlatos illusztrációk is kapcsolódnak, továbbá D. A. Rovinszkij munkája (21) őrizte meg számunkra.

Az egyik ikon keretmezejének egyik képe két jelenetet mutat be. Hasonlóval később is fogunk találkozni. A fölirat szerint az egyik Boriszt ábrázolja, amint a besenyők ellen indul, a másik pedig imáját. Georgij Ugrin a szokásosnál egy kicsit hosszabb ruhát visel. A régi reprodukcióból nem derül ki egyértelmüen, hogy volt-e a nyakán aranylánc.

Egy másik keretképnek az az érdekessége, hogy a gyilkossági jelenetre az a felirás került, mely szerint "Szent Boriszt és testvérét Glebet" megölték kopjával. Ez nyilván tévedés, hiszen a Boriszt védő Georgij Ugrint vélték Glebnek. Guszev is észreveszi ezt s egy késői restaurátor felületes ismeretének tulajdonitja ezt a hibát. A restaurátor önkényesen "és testvérét Glebet" szavakkal egészitette ki az eredeti föliratot. Ez különben abból is kitünik, hogy ez a rész grafikailag rosszul helyezkedik el, s az eredeti kompozíciót elrontja. A fölirat e szavai a háttér hegyéhez szorulnak.

A másik novgorodi ikonon 1545-ös évszámot lehetett találni. Róla még kevesebb adat maradt fönn. Makarij egy helyütt emliti, hogy egy Nyikifor nevezetü személy megrendelésére készült. (22) P. L. Guszev is keveset foglalkozik vele, mert amikor látta, már erősen átfestett volt és ezüstözött réz boritással volt födve. Annyit biztosan állithatunk Guszev cikke alapján, hogy itt is ábrázolták Georgij Ugrint. (23)

Az Állami Tretyakov Galéria ikonja már sokkal több és megbizhatóbb adatot nyujt Georgij Ugrin ikonográfiájához. Egy XV. századi Borisz és Gleb ikont később egy 1620 és 1630 között készült hagiografikus keretbe foglaltak. (24) Két jeleneten is ott van Georgij Ugrin a sokfigurás jelenet résztvevőjeként. Jól megfigyelhető az öltözékek aprólékos, sok részletre kiterjedő ábrázolása. Erre legjobb példa Georgij

6. Vlagyimir, Borisz és Gleb ikon, Borisz és Gleb életének ábrázolásával
XVI. század első negyede
Állami Tretyakov Galéria, Moszkva

Ugrin, kinek nyakékét aprólékos gonddal festette meg a művész. A nyakék itt egészen más, mint a korábbi ikonokon. Itt egy XVII. századi ötvösmunkával találkozunk, mely nem pusztán arany nyaklánc, hanem aranyba foglalt gyöngysor, XVII. századi fejedelmi ékszer. Az ötödik keretkép (klejmo) itt is két jelenetre oszlik, s ezek közül a jobb oldali (lenti) külön mutatja be a magyar szolga meggyilkolását. Hogy külön jelenetet szenteltek neki, az érthető a XVII. századi ikonfestészetből, mely narrativ előadásmódra törekszik, de arra is mutat, hogy Georgij Ugrin alakja jól ismert és népszerü volt.

Ugyancsak ezt bizonyitja az a két ikon, mely 1673-ból származik, s N. P. Lihacsov hires gyüjteményéből került 1913-ban az Állami Orosz Muzeumba. Ezzel az ikonnal egy kicsit részletesebben kell foglalkozni, mert Georgij Ugrin ikonográfiája szempontjából különösen jelentős, továbbá, sajnos még muzeológiai szinten sem eléggé feldolgozott. (25)

Ez a két ikon egy triptychon két szárnya lehetett. Az elveszett középső részen nyil án Borisz és Gleb alakjai voltak, ugyanis a két szárny az ő életük történetét mutatja be. (26) Mindkét szárnyat az alsó mezőben elhelyezkedő, csak hiányosan olvasható föliratok alapján pontosan lehet datálni. ("napiszano büszty szije gyejanyije ... v leto 7181...") Tehát 1673-ban festették. E föliratból többek között az is kiderül, hogy e szárnyak Borisz és Gleb ünnepnapjára készültek.

A legérdekesebb a husz kép közül az első szárny harmadik képe. Ez a kép (klejmo) is két jelenetre tagolódik. A bal oldalin Boriszt látjuk, amint a Megváltó ikonja előtt imádkozik. Ebben a jelenetben nem ábrázolják Georgijt. A másik – jobb oldali – jelenetben Georgij jól kiemelt. Az erősen megrongált föliratból kibetüzhető: Borisz Georgij. A háttérül szolgáló sátor előtt játszódik le a tragédia. Három harcos hosszu barna kopjáikkal szurják át a fejedelmet. Föléje hajol, hogy védelmezze Georgij Ugrin, a mindig hü szolga. Mozdulata – minden eddigi ábrázolást figyelembe véve – itt a legkötetlenebb, a legkifejezőbb. Ebben a szenvedélyes, lendületes szép ivet képező védelmező tartásból kitünik, hogy az ikonfestő különösen fontosnak tartotta Georgij Ugrin alakját és ugy épitette be kompoziciójába, hogy az egész ikon érzelmeket legjobban kifejező figurája legyen. Ábrázolása kötetlen, szinte teljesen szabad. A kép kis mérete ellenére számos apró részletet tartalmaz, mely főképp a ruházat megfestésénél tünik föl.

Végül megemlitünk egy kevésbé jelentős Borisz és Gleb ikont, Georgij Ugrinnal. (27) Ez az ikon e magyar szolga ábrázolásának egész késői továbbéléséről tanuskodik.

Az alábbiakban megpróbálunk néhány megállapitást tenni Georgij Ugrin ikonográfiájával kapcsolatban.

Borisz mellett többször ábrázoltak ifju nemesi szolgákat, szolgaruhában, s miután fiatalok, mindig szakáll nélkül. Hogyan tudjuk megkülönböztetni közöttük Georgij Ugrint?

7. Borisz és Gleb hagiografikus ikon. A középső rész: XV. század. A keret: 1620–1630 között
Állami Tretyakov Galéria, Moszkva

Georgij Ugrint is mindig szolgaruhában festették meg, s mindig szakáll nélkül. Attributuma – az irásbeli forrásokban is hangsulyozták – az arany nyaklánca. Bár ritkábban, de enélkül is láthatjuk. Ez az arany nyaklánc a késői ábrázolásokon aranyba foglalt gyöngysorrá alakult át, mely ez időben elterjedt ékszer volt. Ennek oka az, hogy a XVII. század elejéről már az orosz ikonfestészetben bizonyos "realisztikusabb" ábrázolás nyomai is föltünnek, meg egyszerüen az, hogy az ikonfestők számára kevéssé lehetett érthető a régi szövegekből ismert "grivnu zlatuju" kifejezés, s ezért szivesebben festettek meg valamilyen a saját korukban ismert ékszert. Néha a Borisszal való közös ima jelenetében könyvet tart a kezében, a csodák jeleneteiben pedig gyertyát.

Attributumán kivül (aranynyaklánc) a környezet alapján is fölismerhetjük. Általában Borisz mellett áll, elkülönülve a többi szolgától. Az ábrázolt cselekedetek is segitik az azonositást. Borisszal együtt szokott imádkozni, sőt védve, vele együtt hal meg. Az identifikációban a legbiztosabban és a legkönnyebben a föliratok segitenek. Érdekes, hogy magyarsága hangsulyozódik. Szinte kivétel nélkül mindig teljes nevét irják ki, s nincs szó Georgijról vagy Georgij szolgáról, hanem Georgij Ugrinról, "Magyar Györgyről".

Miután nem kanonizálták, ikonográfiája nehezebben alakult ki, mint az orosz egyház szentjeinek. Az ikonfestő könyvek nem foglalkoznak külön ábrázolásának szabályaival. Nem ugy, mint másik két testvérével, kiket szentté avattak. Egy késői ikonfestő kézikönyv – mely természetesen a korábbiak közvetitéseként készült – még azt is leirja, hogy Moiszej Ugrin testszinét például sárgás-lilára kell festeni, mert a Szent Moiszej Ugrin Csodatévő Atya "magyar tipusu és ez a néptörzs a test sárgás-lila szinével tünik ki."(28) Viszont rendkivül figyelemreméltó az a tény, hogy az orosz középkorban nem találunk olyan nem szent személyt, kinek ikonográfiája olyan jelentős lenne, mint Georgij Ugriné.

Georgij Ugrin népszerüsége sajátos történelmi helyzet által is növekedhetett. A XI. században a Bizánctól teljes függetlenségre törekvő Kijevi Rusz saját, orosz szentjeinek kultuszát igyekezett megteremteni Borisz és Gleb orosz szentek alakjával, kik egyuttal a belső széthuzás, viszálykodás szomoru áldozatai, szimbólumai is voltak. Ezért is kanonizálták oly hamar Boriszt és Glebet.(29) Nagyon leegyszerüsitve a XIV. század végén is hasonló volt a helyzet. Ekkor is a belső egység, a széttagolt föld egyesitése volt a központi kérdés. Csak igy lehetett sikeresen fölvenni a harcot az Arany Hordával. (Ezt bizonyitotta az 1380-as kulikovoi csata is.) Érthető tehát, hogy Borisz és Gleb kultusza ujra föléledt, s ezért nem feledkeztek meg Borisz szolgájáról sem, aki – mint az uráért életét áldozó hü szolga – különös jelentőségre emelkedett.

JEGYZETEK

1. И. И. СРЕЗИЕВСКИЙ. Сказания о свв. Борисе и Глебе. Сильвестровский список XIV века. СПб., 1860.

П. Л. ГУСЕВ. Новгородская икона свв. Бориса и Глеба в деяниях. — Вестник археологии и истории, 1898, т. X, стр. 86–108.

Н. П. ЛИХАЧЕВ. Лицевое житие святых благоверных князей русских Бориса и Глеба (по рукописи конца XV столетия). М., 1907.

Л. В. АЙНАЛОВ. Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. IV Миниатюры Сказания о свв. Борисе и Глебе Сильвестровского сборника. — ИОРЯС, т. XV, 1910, кх. 3, стр. 1—128, 41 рис. 5 отд. оттиск, СПб., 1911.

Л. И. АБРАМОВИЧ. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Памятники древнерусской литературы, вып. 2, Пгр., 1916.

А. В. АРВИХОВСКИЙ. Древнерусские миниатюры как исторический источник. Издание МГУ, 1944, стр. 157—176.

В. И. ЛЕСЮЧЕВСКИЙ. Вымгородский культ Бориса и Глеба в памятниках искусства. — Советская археология, 1946, т. VIII, стр. 225–247.

Э. С. СМИРНОВА. Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи. — ТОДРЛ, т. XV, М–Л., 1958, стр. 312—324.

L. MÜLLER. Neuere Forschungen über das Leben und die Kultische Verehrung der Heiligen Boris und Gleb. — Opera Slavica IV, Beiträge zum V. Internationalen Slawisten Kongress. Göttingen, 1963. S. 295–317.

Л. В. ПОППЕ. О роли иконографических изображений в изучении литературных произведений о Борисе и Глебе. — ТОДРЛ, т. XXII, М.—Л., 1966, стр. 24—45.

Die altrussischen hagiographischen Erzählungen über die Heiligen Boris und Gleb. Nach der Ausgabe von ABRAMOVIC in Auswahl neu herausgegeben und eingeleitet von LUDOLF MÜLLER. München, 1967.

M. X. АЛЕШКОВСКИЙ. Русские глебо-борисовские энколпионы 1072—1150 годов. — Древнерусское искусство, Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972, стр. 104–125.

2. Летописная повесть о убиении свв. мучеников Бориса и Глеба. Д. И. АБРАМОВИЧ. стр. 67–90.

3. Сказание о свв. мучениках Борисе и Глебе. Д. И. АБРАМОВИЧ. стр. 27—66.

4. Чтение о свв. мучениках Борисе и Глебе. Д. И. АБРАМОВИЧ. стр. 1—26.

5. Д. И. АБРАМОВИЧ. Патерик Киевского печерского монастыря. СПб. 1911, стр. 102.
Vö. TRÓCSÁNYI ZOLTÁN: Az orosz irodalom kincsesháza. é. n. 19–20. old.
Д. И. АБРАМОВИЧ. Киево-Печерский Патерик. Киев, 1930.
IGLÓI ENDRE: Magyar Mózes legendája. Filológiai Közlöny. 1962., VIII. évf. 1–2. szám, 1–16. old.

6. МАКАРИЙ (Архиепископ харьковский), История русской церкви, т. 1, СПб., 1868, стр. 211 и след.
В. О. КЛЮЧЕВСКИЙ. Древнерусские жития святых как исторический источник. т. 1, М., 1871, стр. 335 и след. ГОЛУБИНСКИЙ. История русской церкви. т. 1, вторая половина тома, М., 1904, стр. . . . и след., М. Н. ТИХОМИРОВ. Древнерусские города. М., 1956, стр. 386 и след.

7. В. В. ЗВЕРИНСКИЙ. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи с библиографическим указанием. II, Монастыри по штатам 1764, 1768 и 1795 годов. СПб., № 892. № 673 стр. 79 и след.

8. Moiszej Ugrin neve Trócsányinál (majd Iglóinál is) Magyar Mózes fordításban szerepel. Régebben valóban szokás volt a keresztnevet (és bizonyos esetben még a családnevet is) magyarra fordítani. Jefrem Ugrin neve magyar szövegben még nem fordult elő, ezért meghagyjuk eredeti alakját, s az egységesség kedvéért a másik két testvért is egyelőre Moiszej Ugrin és Georgij Ugrin néven szerepeltetjük.

9. «К иконографии отрока святого Бориса Георгия Угрина» címen megjelenik a «Византийский Временник»-ben.

10. Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония архиепископа новгородского в 1200 году. «Православный палестинский сборник». XVII, вып. 3, СПб., 1899, стр. 16.

11. Г. И. ВЗДОРНОВ: Живопись, стр. 254—377, стр. 270. «Очерки русской культуры XIII—XV веков. Часть 2. Духовная культура». б. г.

12. В. Н. ЛАЗАРЕВ: Живопись Владимиро-Суздальской Руси. Стр. 442—504, стр. 500. «История русского искусства». (Под. ред. И. Э. ГРАБАРЯ, В. Н. ЛАЗАРЕВА, В. С. КАМЕНОВА). Том I, М., 1953.

13. „Borisz és Gleb hagiografikus ikon" Állami Tretyakov Galéria, Moszkva. ltsz.: 28757. A Tretyakov Galéria katalógusában és az Andrej Rubljov jubiláris katalógusban a XIV. század elejére datálják ezt az ikont. (В. И. АНТОНОВА, В. Е. МНЕВА: Каталог древнерусской живописи, XI — начала XVIII вв. в двух томах. М., 1963, т. 1, стр. 244; Каталог выставки, посвященной шестисотлетнему юбилею Андрея Рублева, составленный Е. Ф. КАМЕНСКОЙ, М. А. РЕФОРМАТСКОЙ и Н. Б. СОЛЬКО, под. ред. В. И. АНТОНОВОЙ. М., 1960 стр. 26.) Lazarev szerint a XIV. század közepén készült. (История русского искусства, т. III, М., 1955, стр. 74, 76; В. Н. ЛАЗАРЕВ: Фрески Старой Ладоги. М., 1960, стр. 41; В. Н. ЛАЗАРЕВ: Московская школа иконописи. М., 1971. Az ikon „nem későbbi a XIV. század közepénél". стр. 7.) N. A. Gyomina szerint az ikont a XIV. század második felében festették. (Н. А. ДЕМИНА: Черты героической действительности XIV– XV веков в образах людей Андрея Рублева и художников его круга. ТОДРЛ, т, XII, М—Л., 1956, стр. 313) Laurina szerint a XIV. század első felében Lazarev és Antonova szerint egy XVI. századi tűzvész után festették át részben a ruhákat. (В. К. ЛАУРИНА: Две иконы новгородского Зверина монастыря. Сообщения Государственного Русского музея. XIII, Л., 1964, стр. 107; В. И. АНТОНОВА, Н. Е. МНЕВА: стр. 244; В. Н. ЛАЗАРЕВ: 1971. стр. 7.)

14. B. N. Lazarev (op. cit. 1971) e jelenet interpretálásánál Borisz helyett — többször is — Glebet említi (7—8. old.), pedig Gleb életéhez Georgij Ugrin alakja nem kapcsolódik szorosan. A hagiográfiai irodalomból is egyértelműen kiderül, hogy itt Boriszról van szó, továbbá a szakállas férfiábrázolás is Boriszra utal, ellentétben Glebbel, kit mindig szakáll nélkül ábrázoltak. Mivel ebben a műben a 6. képnél a képaláírás már helyes, a szövegben Gleb — bár többszöri — szerepeltetését nem magyarázhatjuk mással, mint elírással.

15. Центральный Государственный Архив Древних Актов. Собр. синод. тип. № 1, (53).

16. Н. П. ЛИХАЧЕВ: стр. 25.

17. «. . . со Георгия же не могущие сняти гривны златыя и отсекоша же главу его.»

18. Állami Történeti Múzeum, Moszkva. ltsz.: Uvar. 628.

19. Állami Tretyakov Galéria. „Vlagyimir, Borisz és Gleb ikon, Borisz és Gleb életének ábrázolásával". ltsz.: 14247. N. P. Lihacsov szerint az ikon a XVI. század első felének végén, N. Je. Mnyeva és V. I. Antonova szerint a XVI. század első negyedében készült. (Н. П. ЛИХАЧЕВ: стр. 34; Н. Е. МНЕВА: Московская живопись XVI века. История русского искусства, т. III, М., 1955. стр. 570; В. И. АНТОНОВА, Н. Е. МНЕВА: т. II, стр. 60.)

20. П. Л. ГУСЕВ указ. соч.

21. Д. А. РОВИНСКИЙ: История русского иконописания. Записки Русского Археологического Общества. Первая серия, т. VIII, стр. 57—59, 64, 65, 69.

22. МАКАРИЙ: Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, т. II, М., 1860, стр. 81.

23. П. Л. ГУСЕВ указ. соч.

24. Mindkettő leltári száma: 12867. A középső rész: XV. század Novgorodi iskola. A keret: 1620–1630 között. Moszkvai iskola.

25. Itt szeretnék köszönetet mondani a leningrádi Állami Orosz Múzeum Régi Orosz Festészeti Osztálya dolgozóinak, kik készséggel adtak lehetőséget az ikon hosszasabb tanulmányozására.

26. Az első szárny: új ltsz.: Др/ж 2032 régi leltári szám: 2530. Méret: 40,5 × 17,3 × 1,3 (cm). Hátul három ék volt, melyekből egy hiányzik. Az ikon öt sorban elhelyezkedő tíz mezőre osztott. Arany háttér, világosbarna szegély. Állapota: erősen megrongálódtak a föliratok és az aranyozás. A második szárny: új ltsz.: Др/ж 2033, régi ltsz.: 2531. Méret: 41 × 18,5 × 1,4 (cm). Hátul három ék volt s mind a három elveszett. Az ikon öt sorban elhelyezkedő tíz mezőre osztott. Állapota: erősen megrongálódtak a föliratok és az aranyozás. Irodalom: (mindkét szárnyhoz) Н. П. ЛИХАЧЕВ:

стр. 34, табл. II, (ezen a reprodukción a szárnyak sorrendjükben fölcserélődtek); Э. С. СМИРНОВА: стр. 324—325.

27. Ismeretlen helyen. Régebben N. P. Lihacsov gyűjteményében volt, s tulajdonosa véleménye szerint „nem öregebb száz évesnél" (azaz a XIX. század elejénél nem korábbi). Н. П. ЛИХАЧЕВ: стр. 34. (табл. III.)

28. Руководство к писанию икон святых божиих в порядке дней года. (Опыт пособия для иконописцев) Составитель: ВИКТОР ДОРИМЕДОНТОВИЧ ФАРТУСОВ. М., 1910. стр. 364.

29. Az orosz fejedelmek és fejedelemasszonyok szenttéavattatásának terveiről lásd részletesebben М. ПРИСЕЛКОВ: Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X—XII веков. СПб., 1913, стр. 68 –74, 99, 106—109.

Zusammenfassung

EINIGE DIE IKONOGRAPHIE VON BORIS UND GLEB BETREFFENDE FRAGEN MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER UNGARISCHEN BEZIEHUNGEN

Über den Kult von Boris und Gleb sind zahlreiche Studien entstanden; doch entgingen die ungarischen Beziehungen bisher der Aufmerksamkeit der Forscher. Boris hatte einen Diener ungarischer Herkunft namens Georgij Ugrin. Auf seine ungarische Abstammung deutet nicht nur sein Name (Ugrin – Ungar); auch die Schriftquellen erwähnen im allgemeinen sein Ungartum. Man begegnet ihm im Text eines der russischen Jahrbücher (Annalen), der "Legende von heiligen Boris und heiligen Gleb", ferner in der "Lesung" (Lectio) des Nestor, die zwar den Namen nicht nennt. Auch in Quellen, die nicht Viten von Boris und Gleb sind, wird Ugrin erwähnt. Eine solche ist das "Paterikon von Kiev", das das Leben seines Bruders Moiszej Ugrin beschreibt. Ein viel späteres literarisches Denkmal, als Quelle recht problematisch, spricht das Leben seines zweiten Bruders, des Jefrem Ugrin und befasst sich auch eingehend mit Georgij Ugrin. Aus diesen Werken erfährt man ganz allgemein, dass Boris seinen ungarischen Diener liebte und schätzte und mit einer goldnen Halskette auszeichnete. Beide beteten oft gemeinsam, und als Svjatopolks Krieger Boris nach dem Leben trachteten, verteidigte Georgij Ugrin waffenlos seinen Herrn. So starben beide gemeinsam im Jahre 1015 am Altafluss.

Darstellungen des Georgij Ugrin kommen gewöhnlich mit solchen von Boris zusammen vor. Da Georgij Ugrin nicht heilig – gesprochen wurde, sind seine Darstellungen seit weniger an einen festen Kanon gebunden; deshalb entwickelte sich seine Ikonographie in besonders interessanter Weise.

Die uns bekannte früheste Darstellung ist die um 1350 entstandene hagiographische Ikone von Boris und Gleb" aus Kolomna in der Tretjakov-Galerie in Moskau (Inv. Nr. 28757), auf dieser finden sich vier Szenen. Auch bewahrten drei illustrierte Handschriften mehrere Miniaturen mit Darstellungen des Georgij Ugrin (Silvestrov-Kodex, Lihacsov-Kodex, Uvarov-Kodex). Der Lihacsov-Kodex zeigt auch den Tod des

Georgij Ugrin in einer besonderen Miniatur. Auch tritt Ugrin in mehrfigurigen Szenen in dem im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts entstandenen hagiographischen Ikon von "Vladimir Boris und Gleb" in einem zwischen 1620 und 1630 entstandenen Ikonrahmen auf (beide in der Tretjakov-Galerie. Inv. Nr. 14247 bzw. 12867). Die goldne Halskette in der letzteren Darstellung wurde im 17. Jahrhundert zu einem bekannten Juwel, zu einer goldgefassten Perlkette. Das Staatlich Russische Museum im Leningrad bewahrt zwei zusammengehörige kleine Ikonflügel (Inv. Nr. 2032 bzw. 2033) vom Jahre 1673. Auf einem Bild des ersten Flügels sieht man in der Szene der Ermordung die Darstellung des Georgij Ugrin mit ungebundenster, ausdrucksvollsten Bewegungen.

Ugrin wurde immer in Dienerkleidung, immer bartlos dargestellt. Abgesehen von seinen Attributen, die nich fest und ausschliesslich an seine Person gebunden sind (goldne Halskette), ist er auch aufgrund seiner Umgebung erkennbar. Er pflegt mit Boris gemeinsam zu beten und stirbt, ihn verteidigend. In den Aufschriften wird er betont als ein Ungar genannt. Fast ausnahmslos erscheint sein Name ganz ausgeschrieben, niemalsist nur von Georgij, oder von dem Diener Georgij die Rede, sondern immer von Georgij Ugrin, dem "Ungarn György". Seine Volkstümlichkeit kann auch durch die besondere russische Situation nur gewachsen sein. Im 14. Jahrhundert, als die Vereinigung des auseinandergerissenen russischen Landes zur wichtigen Frage wurde, erwachte der Kult von Boris und Gleb zu neuem Leben. Waren beide doch Symbole der Unabhängigkeit und damit der traurigen Zerrissenheit. So vergass man auch nicht den Diener des Boris, der durch seine Treue, sein Leben seinem Gebieter aufopfernd, damals zu besonderer Bedeutung gelangte.

Nagy Zoltán

UITZ BÉLA KIRGIZIÁBAN

Uitz Béla Szovjetunió-beli pályafutása során fordulópontot jelentett az 1935-ös év: ekkor szünt meg ugyanis a Forradalmi Müvészek Nemzetközi Irodája, amelynek Uitz megalakulásától kezdve titkári minőségben a vezetője volt. (1) Pontosabb adatok a Nemzetközi Iroda feloszlatásának időpontjáról nem állnak rendelkezésre, N. D. Efrosz szovjet kutató feltételezi, hogy irodalmi társszervezetével – Forradalmi Irók Nemzetközi Szervezete – egyidőben, 1935 decemberében számolták fel. (2)

A fiatal szovjet állam a 30-as évek derekára jelentős sikereket ért el a szocialista gazdaság épitése, a kulturális forradalom terén, emellett azonban a párt- és állami életben rendellenes jelenségek, egészségtelen torzulások egész sora mutatkozott. A Komintern égisze alatt müködő képzőmüvészeti szervezet sorsa nem volt véletlen és egyedülálló jelenség, hanem szorosan beleillett azoknak a tragikus eseményeknek a láncolatába, amelyeknek száma egyre gyarapodott. (3)

A Forradalmi Müvészek Nemzetközi Irodájának megszüntével Uitznak éppen a legjobbkor jött a Kirgiziai Müvészszövetség meghivása, (4) hiszen ez nemcsak uj létalapot kinált az elvesztett régi helyébe, hanem végre nekivaló munkát, jelentős müvészi feladatot igért.

A monumentális dekorációhoz való vonzódás már régóta kisérte pályáján a müvészt, freskó-elképzeléseinek megvalósitását 1919-ben Budapesten, majd 1924-ben Londonban történelmi-politikai fordulatok akadályozták meg. (5) Az épitészet kebelébe visszatérő festészet, a müvészeti szintézis eszményét azonban tovább dédelgette magában, s ez a Szovjetunióban az ünnepi városdekoráció és a parktervezés lépcsőfokain át (6) ujra a freskóhoz vezette őt vissza mint az uj társadalom igényeinek és egyéni adottságainak leginkább megfelelő müfajhoz. A 20-as évek végén, a harmincas évek elején a monumentális festészet elismertetésének egyik legtevékenyebb harcosa volt, pedagógiai munkájában és a müvészeti élet vitáiban egyaránt. (7) Freskóterveket, részlettanulmányokat is készitett, megbizáshoz, megvalósitási lehetőséghez azonban szinte sohasem jutott, (8) a harkovi Marx és Lenin pannó – baráti kapcsolatok eredményeképpen – az egyetlen kivétel ez alól. (9)

Uitz müvészi pozíciója tehát a Forradalmi Képzőmüvészek Nemzetközi Irodájában betöltött vezető állása ellenére is meglehetősen ingatag volt. (10) A vele szemben megnyilvánuló fenntartások, az egyre ridegebb, kritikusabb magatartás a személyes ellenszenven tul, mindenekelőtt a müvészetpolitika irányának határozott megváltozásában, az avantgarde-hoz a legcsekélyebb mértékben is kötődő müvészek és stilustörekvések tudatos elszigetelésével, felmorzsolásával magyarázható. Uitz Szov-

jetunióba érkezésének első napjaitól kezdve elhatárolta magát az AHRR 19. századi alapokon álló zsánernaturalizmusától, egykori vitapartnerei, akiket nemrég még ő leckéztetett, időközben uralkodó pozicióba kerültek s kamatostól adták vissza neki a biráló megjegyzéseket. (11)

A legélesebb hangu Uitz-ellenes állásfoglalást V. Kemenov 1936-os Pravda-cikke tartalmazza, ahol a nemrég még mintaszerü forradalmi müként tisztelt Luddita-król ezt olvashatjuk: "A felkelő munkások arcai a legendabeli kinai szörnyetegek megdühödött állati pofáihoz hasonlóak. A körkörös és egyenes vonalak a felismerhetetlenségig megnyomoritják a testeket, kezeket, lábakat, fémtagozatok kombinációjává változtatva át az élő embert. "(12) Éppily tömören és elutasitóan nyilatkozik Kemenov Uitz későbbi munkásságáról. "Velejükig formalisták, lélektelenek" – irja az 1933-as freskóvázlatokról, (13) s kemény, elfogult itélete még évtizedek mulva is visszhangra talál. (14) Kifogásait V. P. Tolsztoj 1958-ban szinte egy az egyben ismétli meg: "a tengerparton pihenő munkásokat ábrázoló életvidám jelenet helyett vad táncot járó szörnyetegeket látunk. A pihenő, napfényt és tengert élvező eleven emberek helyett intellektus nélküli, mechanikus robotok jelennek meg előttünk. A való világ egész szépségét, az élet minden báját Uitz áldozatul dobja kiagyalt sémáinak. Nem véletlen, hogy ezek a freskótervek, éppugy mint Uitznak a 20-as, 30-as évekből származó más müvei, megvalósithatatlanok maradtak. "(14)

Ilyen körülmények között fogadja el Uitz a kirgiziai meghivást, s érkezik meg 1935 októberében Frunzéba, Szovjet-Kirgizia fővárosába. (15) Kirgizia ekkor még az Orosz Föderációhoz (OSz Sz Sz K) tartozik Karakirgiz Autonóm Köztársaság néven és csak egy évvel később a Szovjetunió uj alkotmányában nyilvánitják szövetséges köztársasággá. (17) Az egyik legfiatalabb szovjet állam tehát, amely éppen a 30-as években indul meg a fejlődés utján. A főváros rendezése, uj intézmények és középületek létesitése jelzi többek között a kibontakozást, nem hiányoznak ebből a sorból természetesen a müvészeti élet egymásután létrejövő fórumai sem. Uitz érkezésekor már müködik az irók és a képzőművészek szövetsége, (17) sőt az utóbbiak november 7-ike tiszteletére immár második köztársasági kiállitásukat rendezik. (18) Ez azért is nagy szó, mert az ábrázoló müvészet 1917 után jelent meg Kirgiziában, korábban a mohamedán vallás ábrázolási tilalma következtében csak a nomád pásztorkodáshoz kapcsolódó népi iparmüvészet különféle ágazatai – posztórátétes munkák, himzett selyem és bársony szőnyeg szövés, fegyver és nyereg készités, bőrdiszmü, fafaragás és intarzia – virágoztak szabadon. (19) A festészet és szobrászat meghonositásában az innen származó vagy itt letelepedő orosz müvészet játszottak uttörő szerepet, igy elsősorban Sz. Csujkov, aki a 20-as évek végén a VHUTEIN hallgatója volt, tehát szegről-végről Uitz tanitványának mondható.

Uitzot 1935. október 25-én Csujkov, a müvészszövetség elnöke, Takombajev, az irószövetség elnöke és ujságirók fogadják a frunzei pályaudvaron. (20) Mivel a hirek lassan terjednek, az első sajtóközleményben még a Forradalmi Müvészek Nemzetközi Irodájának titkáraként szerepel, a későbbiek során ez a titulus nyomtala-

nul eltünik neve mellől. Uitz azonnal nyilatkozatot ad utazásának céljáról, arról a nagy képről, amelyen az 1916-os kirgiz felkelést szándékszik megörökiteni. "Az 1916-os év eseményeit nem népi tragédiaként értékelem. Ezek az események eposzi jellegüek és igy is kell őket ábrázolni. A képet ugy kell megfesteni, hogy minden kirgiz, mégha müveletlen is, ránézve felismerje abban saját életét és meglássa a különbséget a cári gyarmaton és a szabad szocialista köztársaságban töltött élet között."(21) Saját tervei után a kirgiz müvészeti élet gondjaival foglalkozik és elmondja, hogy az általa ismert szovjet területeken – Ukrajnában, Belorussziában, a Volgai-Német Köztársaságban – müvészházak, mütermek, müvészeti alap, müvészképző iskola létesitésével teremtették meg a nemzeti képzőmüvészeti kultura fejlődésének előfeltételeit. Kirgiziában, állapitja meg, ugyanilyen intézményekre van szükség, s ezek kialakitásában személyesen is részt kiván venni.

Október 26-án Uitz találkozik Ailcsinovval, a területi pártbizottság kulturális osztályának vezetőjével, a megbeszélésen részt vesz Csujkov és Takombajev is.(22) Szilárd anyagi bázist kér tőle a müvészszövetség részére és a nemzeti káderek képzésének megszervezését. Ailcsinov viszont tájékoztatja őt a kirgiz müvészet helyzetéről, a szövetség és a képtár megalakulásáról, a küszöbön álló köztársasági kiállitásról, s egyben megigéri, hogy felemelik a képzőmüvész szövetség rendkivül szerény költségvetését és müvészképző studiót hoznak létre. Müvészeti nézeteit fejtegetve Uitz, az alkalomhoz illően, a keleti kultura jelentőségéről, a tartalmában szocialista, formájában nemzeti müvészet társadalmi szerepéről beszél. "Elfogadott vélemény az, hogy Nyugat-Európa alkotott nagy müvészetet. De mi éppen most voltunk tanui annak a nagy sikernek, amelyet az iráni müvészet nemzetközi kongresszusa aratott Leningrádban. Ezen a kongresszuson megmutatkozott Kelet müvészetének egész nagysága. Ezzel nem az európai müvészetet akarom kisebbiteni, hanem a müvészet nemzeti formájának egész fontosságát kiemelni. A formájában nemzeti és tartalmában szocialista müvészet nemcsak szépséget jelent, hanem ugyanakkor éles fegyver a proletariátusnak az osztályellenességgel vivott harcában és hatalmas szerepet játszik a tömegek szocialista nevelésében."(23)

A következő napokban Uitz Grigorij Vasziljevnek a szövetség elnökhelyettesének kiséretében a keminszkij körzetbe utazik anyagot gyüjteni az 1916-os felkelésről tervezett képéhez.(24) Ez a téma áll egyébként a második köztársasági kiállitás középpontjában is, amelynek megnyitóját november 8-án tartják – Uitz itt az elnökségben ül és felszólal.(25) A kiállitás résztvevői hivatásos müvészek és amatőrök vegyesen, a kirgiz szövetség tagjai mellett a Moszkvából jött vendégek is alkalmat kaptak a bemutatkozásra, tudniillik Uitzon kivül ebben az időben ugyszintén Kirgiziában tartózkodik Malaina müvésznő.(26) Az 1916-os eseményeket feldolgozó képek közül a sajtó név szerint Csujkov "Menekülés Kinába" cimü kompozicióját(27) és Obrazcov müvét – "Az 1916-os felkelés elfojtása" – emeli ki, az utóbbiról reprodukciót is közölnek.(28) Az is kiderül, hogy a zsüri a közeljövőben nyilt ülésen fogja megvizsgálni a benyujtott müveket, Uitz, Malaina, Csujkov, Vaszil-

jev, Kaszatkin, Jeszin, Ignatyev és Rüngyin alkotásait. (29) A pályázat eredményéről nincsenek adataink.

Ami Uitzot illeti, az ő részvételét a köztársasági kiállitáson külön cikk méltatja A. Szogojan tollából, A monumentális stilus müvésze cimmel. (30) A szerző két felfogást különböztet meg a bemutatott anyagban, az egyiket Uitz rajzaiból indulva ki a vonal, sziluett uralmával, a forma plasztikusságával jellemzi, a másikat pedig Csujkov és Malaina képeire gondolva a megvilágitás és a szin primátusával. A találó müvészi jellemzésen tul, forrásértékü közléseket tesz, részletesen leirja Uitznak – önmagáról, Takombajevről, kirgiz uttörőkről – a helyszinen készitett portrérajzait.

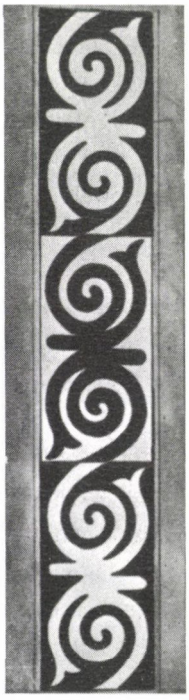
Uitz szervezőereje, jelenlétének pezsditő hatása az elkövetkezendő időszakban egy sor életteli kezdeményezésben nyilvánul meg. A müvészszövetség tervbe veszi, hogy 1936-ban előadásokat tart a nagyközönség számára az olasz reneszánszról és barokkról, a 17. századi holland müvészetről és az ipari kapitalizmus korszakáról; (31) javaslatot tesz a területi szakszervezetnek képzőmüvészeti körök létesitésére a legnagyobb vállalatok mellett; (32) felkészül egy esti müvészképző iskola beinditására, kiválasztja a növendékeket, előkészíti őket. A képzőmüvészeti studió létrehozása az utolsó pillanatban akadályokba ütközik, az állami szervek nem tudják biztositani a helyiséget és az anyagi eszközöket. (33)

A vendég fáradozásait, aktivitását, a helybeli müvészek az általuk adható legnagyobb elismeréssel honorálják, a kirgiz szövetség tiszteletbeli elnökévé választja Uitzot. (34) Ő pedig miután elnyerte a frunzei párt- és állami vezetés bizalmát, nagy terveket forgat a fejében, az épités alatt álló kormányszékházat nem táblaképekkel, hanem freskóval kivánja disziteni, beleértve ebbe a reprezentativ ülésterem minden részletre kiterjedő dekorálását is. Ehhez a jelentős vállalkozáshoz Moszkvából toboroz magának munkatársakat, Okszana Pavlenko, a régi kolléga és barát, valamint a Szovjetunióba nemrég érkezett Mészáros László személyében.

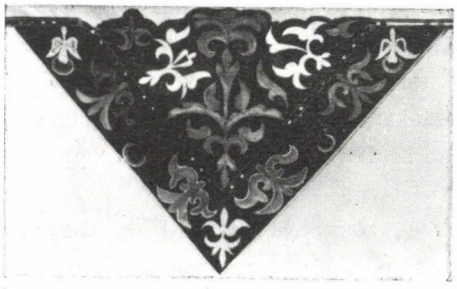
Kontha Sándor monográfiájában részletesen beszámol Uitz és Mészáros kapcsolatának alakulásáról. (35) Mészáros 1935 májusában érkezett Moszkvába és ott Uitzzal mint a Forradalmi Müvészek Nemzetközi Irodájának funkcionáriusával került kapcsolatba, ez a szervezet biztositotta ugyanis számára az élelmiszerjegyeket. Uitz szivességét aztán azzal honorálta, hogy festéket küldetett számára hazulról. (36) Viszonyukat az egymásrautaltság mellett müvészi képességeik kölcsönös felismerése határozta meg, s ez lehetett a döntő abban is, hogy Uitz "akit Kun Béla személyesen kért meg Mészáros támogatására, munkához juttatására – Mészáros Lászlót hivta maga után." (37)

Mészáros 1936 márciusában utazik Kirgiziába, ott gyorsan alkalmazkodik a puritán viszonyokhoz, és minden munkalehetőséget megragadva egyre gyakrabban hallat magáról. Egyik első müve az uj környezetben Asztafjev szénbányász sztahanovista portréja, amelynek mintázását juniusban fejezi be Kzül-Kijában, s a végső változatot fekete márványból akarja kifaragni. (38) Ezt a müvét azonnal be is nyujt-

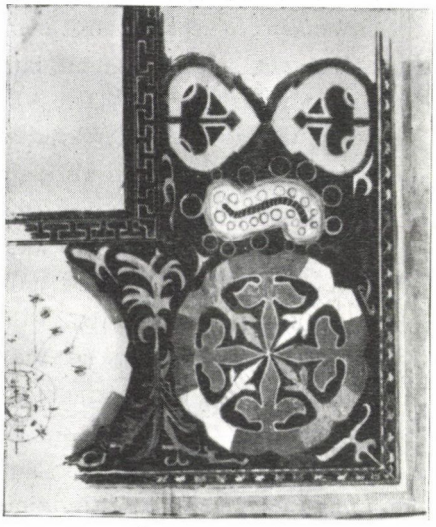
1. Uitz Béla: Terv a Kirgiz SZSZK cimerpályázatára. 1936.



2.



3.



4.

2–4. Uitz Béla: Kirgiz ornamentika. 1936–1937. MNG

ja a küszöbön álló jubileumi kiállitásra, ahol az előzetes szemle alkalmával igen kedvező fogadtatásra talál. "Kivételes elismerést váltottak ki a fiatal szobrász, Mészáros művei – irja a korabeli sajtó. – Asztafjev sztahanovista bányász feje mesterien van megmintázva. Az energikus férfias arcban a szovjet haza fáradhatatlan munkása áll előttünk. A Fejtés cimü domborművü vázlatai közül a két legsikerültebbet választották ki, amelyek dinamikusan jelenitik meg a földalatti munka egyes mozzanatait."(39)

A munkatársak egybegyülése után gyorsan kialakult a kormánypalota diszitésének részletes programja.(40) A tervek szerint a festői feladatokat Uitz és Pavlenko, a szobrásziakat pedig Mészáros kapja. A kongresszusi terem dekorációja áll a középpontban, ide az ornamentális részeken kivül öt nagyméretü portré – Marx, Engels, Lenin, Sztálin és Frunze – s ugyanannyi tematikus kompozició kerül az 1916-os felkelés történetéből, illetve a szocialista Kirgizia életéből, az utóbbiak közül három freskóban, kettő pedig reliefben lesz megoldva.(41)

A kormánypalota épületét 1936 novemberében adják át, ebből az alkalomból Uitz a nyilvánosság előtt számol be a kongresszusi terem kialakitásáról, az elkészitett és tervezett részekről.(42) A májusban elkezdett munka során eddig főleg a tisztán dekorativ feladatokat oldották meg. A 350 személyre tervezett terem, amelyet a központi előcsarnok felett helyeztek el, először tul alacsonyra sikerült. Ezen az épitész ugy javitott, hogy egyesitette a két felső szintet. Ekkor viszont hosszához és szélességéhez képest aránytalanul magas, kutszerü helyiség keletkezett.(43) Uitz optikai alacsonyitással a forditott perspektiva eszközeivel és a horizontális felépités hangsulyozásával igyekezett ellensulyozni a torz arányokat.

A beszámoló képet ad arról, mennyire kollektiv munkával, az egyes munkatársak sokoldalu, minden részletre kiterjedő együttmüködésével jött létre a kongresszusi terem művészi megformálása. A falak ornamentális diszét Pavlenko tervezte; Pavlenko, Uitz, Szedov és Alferov festették meg al fresco technikával. A párkányzatok kiképzését Uitz és Pavlenko tervei alapján Burejev és Jakovlev oldotta meg. A felső frizt Uitz elképzelései nyomán Kurgajev mintázta meg. Ugyancsak Uitz dolgozta ki a főbejárat fölötti diszités tervét, s ezt Mészáros vezetésével Pavlenko, Kuranov, Szedov és Vasziljev realizálta. A főbejárat maga mükőből készült, az ajtókat Szolonszkij és Vasziljev asztalosok faragták, Uitz és Zapulinszkij épitésvezető közvetlen irányitásával. A világos tölgy keretbe kőrisfa táblákat illesztettek, s ezen az alapon sötét inkrusztációval a Szovjetunió és Kirgizia cimerét ábrázolták népi ornamensek keretében.

A figurális részből csak négy portré készült el, Marxot és Sztálint Uitz, Engelst és Lenint pedig Pavlenko festette meg. A mellképeket övező ornamentális keretet Pavlenko terve alapján, Pavlenko, Uitz, Alferov és Szedov készitette. Kialakitották a még el nem készitett figurális kompoziciók dekorativ keretét is. Az ornamentális részből egyedül a menyezet végső megformálása maradt a következő évre, ez a

5. Uitz Béla: Kirgiz harcos. 1935–1938. MNG

fal teljes kiszáradása után készül majd el, az ideiglenes megoldás Nyebratyenko autodidakta müve.

Az egész dekoráció bázisát a kirgiz népmüvészet diszitményei alkották. Uitzék az előkészités során gondosan tanulmányozták a muzeumi anyagot és a vidéki szőnyegeket. A legjellegzetesebb motivumokat választották ki, de nem elégedtek meg az egyszerü átmásolással, hanem alkalmazkodva az uj hordozó elem, az épitészeti közeg sajátosságaihoz, szabadon átkomponálták őket. (44)

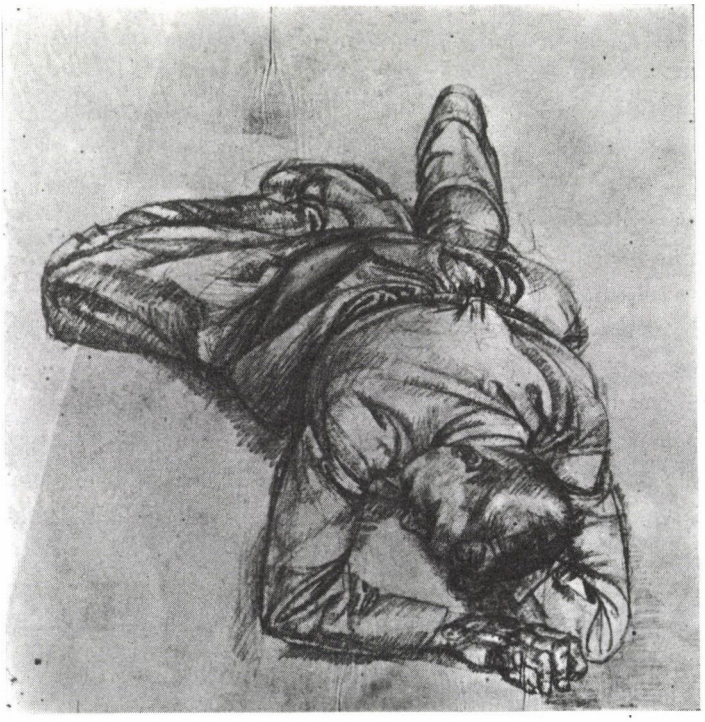
Ha erről az átgondolt és tevszerü munkáiról mint vizuális élményről és müvészi teljesitményről akarunk képet kapni, akkor Uitz helyett jobb az egykoru külső szemlélőkhöz fordulni, akiknek leirása szemléletesebb formában őrizte meg számunkra a friss benyomásokat, a ma már nehezen rekonstruálható eredeti állapotot.

A. Romm a müvészettörténész szemszögéből értékeli Uitz és alkotó társai müvét. Elsősorban a figurális és ornamentális részek szervek egymásbafonódását, funkcionális alkalmazásukat emeli ki. "Az ornamentikát nem egyszerü diszitésként fogják fel, - irja - hanem a terem belső terét szervező általános, architektonikus ritmus részeként. A dekorációból hiányzik minden modernista, konstruktivista beleérzés és elekticizmus... Szinbelileg a terem lágy, visszafogott tonusokkal (szürke, rózsaszin, kék) van megoldva, amelyek nem vitatkoznak az épitészet szigorával. "(45)

Egy másik korabeli leirás, F. Szkorjev ujságtudósitása inkább az együttes külső megjelenéséről ad képet. (46) A főbejárattal szemközti falon, a balkonra vezető ajtó két oldalán helyezték el Marx és Engels portréját, mig Lenin és Sztálin mellképe ettől balra a keleti falon található. Az utóbbiak egy nagy üresen hagyott felületet fognak közre, amelyre a tudósitó szerint a Szovjetunió vezetőinek és a nemzetiségek képviselőinek tanácskozását ábrázoló kompozició kerül majd. (47) A portrék a széles ornamentális keret miatt olyan benyomást keltenek, mintha szőnyegre lennének szőve.

A teljes befejezést Uitz 1938-ra igéri. A korábban kialakitott program lényegében változatlan, tisztázódott viszont, hogy kik dolgozzák ki az egyes témákat. Az 1916-os felkelés epizódjai közül a cári csapatok szétverését Uitz festi meg, a Kinába való menekülést Mészáros faragja dombormüvé, ugyancsak az ő feladata a baszmacsok szétzuzásának polgárháborus jelenete. Az októberi ünnepi felvonulást Pavlenko, Sztálin beszédét pedig Uitz ábrázolja majd. A mennyezetre Pavlenko dekorativ formáju temperaképe, a Szocialista épités Kirgiziában, kerül. (48)

A kongresszusi terem dekorációja ugy látszik csak a festőket köti le teljesen, Mészárosnak még e nagy munka mellett is marad ideje és energiája arra, hogy más feladatokat vállaljon magára. Megbizást kap egy Harc a szénért cimü kompozició, feltehetőleg dombormü, készitésére, (49) és tovább folytatja a portémintázást is. Egyik soron következő modellje Vamaza kolhozelnök, a szobor megalkotásáról a müvész kis cikkben számol be. (50) Elmeséli, hogy estefelé indult el a faluba, ott azonnal hozzákezdett a munkához és sötétedésig dolgozott, másnap 4-kor kelt, és késő este fejezte be a formakialakitást. (51)



6. Uitz Béla:
Megölt harcos
1935–1937. MNG

7. Uitz Béla:
Kirgiz harcos.
1935–1937. MNG

1936 szeptemberében nyilik meg a harmadik köztársasági képzőművészeti kiállitás. Uitz és Pavlenko nincs a résztvevők közt, Mészáros viszont bemutatja Frunzébe érkezése óta készitett szobrait. (52)

A kirgiz cimer tervezésére kiirt pályázaton már mind a hárman szerepelnek. A zsüri művészi tekintetben Uitz terveit tartja a legjobbnak, de ugy találja, hogy a kompozició bonyolultsága és más körülmények miatt nem használhatók cimerként. Az első dijat, 3000 rubelt végül is Pavlenkonak itélik oda, az 1500 rubeles második dijat pedig Mészáros kapja meg. Pavlenkot egyben megbizzák, hogy benyujtott pályamüve alapján néhány változtatással dolgozza ki a cimer végleges alakját. (53) A pályázaton résztvevő 37 munkát október 15-től kiállitáson mutatják be a frunzei képtárban. (54)

A kongresszusi terem tovább festése egyelőre szünetel, bár Uitz már minden előkészületet megtett a munka folytatására. Freskóvázlatait közben publikálják, s mielőtt még kivitelezésükhöz hozzáláthatna, megkapja az első elismerést és birálatot elegyitő kritikusi megjegyzéseket. Sz. Romov a szovjet épitészek központi folyóiratában (55) dicséri Uitz elbeszélő tehetségét, kompoziciós készségét, szinproblémák iránti fogékonyságát. A cári csapatok szétzuzását ábrázoló vázlat kapcsán azonban azt is megállapitja, hogy a reneszánsz mesterek direkt követése, "az archaizálás akadályozza Uitzot a kirgiz forradalmi harc heroikus témájának világos megformálásában". (56) A Sztálin beszéde freskóterv is az olasz quattrocentóra emlékezteti Romovot, Ghirlandaio lakonikusságát, eszközeinek végtelen egyszerüségét, korábrázolásának mélységét emlegeti Uitz müvével kapcsolatban. Mégis, némiképp ellentmondásban az előzőekkel, ugy találja, hogy a szóban forgó kompozicióban "még sok a sematizmus, ami nyilvánvalóan szembetünik a hitelnélküli és egyforma gesztusokban, a plasztikai kifejezés stilizáltságában. "(57)

Ezt követően Uitzék munkájának előrehaladásáról már szinte teljesen hiányoznak az adatok. A források, közvetlenül a kormánypalota felavatása után, 1936 novemberében, említést tesznek arról, hogy az Uitz és Pavlenko mellett dolgozó Alferovnak és Szedovnak 150 rubel ösztöndijat utaltak ki képzettségük emelésére. (58) A következő és egyben utolsó hiradás pedig, egy félévvel később, 1937 májusában arról számol be, hogy Uitz és Pavlenko folytatja a félbeszakitott munkát, két freskót fognak festeni, ezek témája az 1916-os felkelés és az Októberi Forradalom ünneplése Kirgiziában. (59) Uitz feltehetőleg ekkor dolgozza ki gépolajjal és hintőporral preparált pauszpapirra a kirgiz felkelést ábrázoló kompozició teljes nagyságu kartonját, amelyet Romov tanusága szerint ceruzavázlatokban és előkészitő rajzokban már 1936-ban megfogalmazott. (60)

A kongresszusi terem dekorációját tehát radikálisan leegyszerüsitették, a tervezett kompozicióknak csak a fele maradt meg. Nem derül azonban világosan ki, hogy a program szükitése érintette-e és mennyiben Mészáros reliefjeit. Egy korábbi, 1937 februárjából származó tudósitás szerint (61) Mészáros a Menekülés Kinába vázlatán dolgozik, s az Októberi Forradalom 20. évfordulójára készíti el a kormánypa-

8. Uitz Béla: Ülő katona. 1935–1937. MNG

lotának szánt reliefet. (62) A népszerüség teszi-e vagy munkájának természete, nem tudni, de mindenképpen lázasabb, aktivabb tevékenység benyomása alakul ki bennünk róla a sajtóközlemények alapján, mint Uitzékról. A 20. évfordulóra tervezett relief mellett egy másik megbizást is kap, szobrot készit a Szovjetunió határait védő Vörös Hadseregről. (63) A központi figuraként elgondolt kirgiz katona gipszvázlata 1937 februárjában már elkészült és 3 hónappal később a negyedik köztársasági képzőmüvészeti kiállitás előkészitő bizottsága - tagjai közt van Uitz és Pavlenko is - elfogadja a szobortervet, amely határőrt ábrázol puskával és kutyával. (64)

Jelentős eseménye ekkoriban a kirgiz müvészeti életnek, hogy végre megnyilik a szövetség képzőmüvészeti studiója, a nappali és esti kurzusra 400 jelentkezőből 60-t vettek fel. (65) Az Uitz által kezdeményezett ismeretterjesztő munka is megindult, két előadást tartanak, Rembrandtról és Leonardóról. (66) A 20. évfordulóra egy album kiadását tervezik kirgiz népi diszitményekről, amelynek müvészi megformálását Kolokolnyikov és Uitz irányitja. (67)

Tatarozás után 1937. szeptember 15-én ujra megnyilik a képtár, a kirgiz müvészeti osztályon Mészáros szobrait is kiállitják. (68) Ugyanitt kap helyet, kissé megkésve, a jubileumi kiállitás. Uitz és Pavlenko ezen nem szerepel, Mészáros azonban bemutatja portréit (Lány, Öregasszony), vázlatait (Munkás, Kolhozparasztasszony), az Őrségen cimü gipszszobrát. Kritikusa az utóbbit a téma felfogása és a modellhüségtől való eltérés miatt bosszantóan sikertelennek minősiti. (69) Hasonló kifogásokat hangoztat, nem névre szólóan, a decemberi megnyitó alkalmával Csujkov is, aki a tömegekhez való közelebb kerülésre, a kirgiz nép életének és a kirgiz föld természeti sajátságainak mélyebb megismerésére hiv fel. "Ezt a megjegyzésemet, mondja Csujkov, néhány müvész munkái váltották ki, akik különben nem rég dolgoznak Kirgiziában. A modell elégtelen, felületes ismerete nagyon erősen csökkenti a müvésznek a nézőre tett hatását. "(70) Kedvező fogadtatásra találnak viszont Uitz tanitványai, Szedov és Alferov: "Nyilvánvaló, hogy ez nem csak a tanitványok sikere, hanem a mesteré is. "(71)

A kongresszusi terem dekorációja még mindig nem mozdult el a holtpontról. Mészáros ehelyett a frunzei pályaudvar kialakitásában vesz részt. Müvésztársaival Ignatyevvel, Bogdanovval és Katajevszkijjel együtt irányitja az asztalosok és szobafestők munkáját, akik kirgiz ornamentikával diszitik az előcsarnok mennyezetét és a terem ajtaját. (72)

Uitzról, illetve munkatársairól ez az utolsó információ, 1938. március 23-án jelent meg a kirgiz sajtóban. 1938 tavaszán Mészárost (73), majd Uitzot és barátját, Takombajevet, a kirgiz költőt is koholt vádak alapján letartóztatják. Uitz a frunzei börtönbe kerül. Ott a maga módján, lerajzolva az NKVD alkalmazottait, védekezett a fizikai és lelki megpróbáltatások ellen. Rajzait a vizsgálat során megsemmisitik. Tiz évre itélik és egy táborba kerül, amelyet a foglyok maguk épitettek. Sikerül eljuttatnia egy levelet Gerő Ernőhöz, aki megmutatja sorait Dimitrovnak, az NKVD-nél Merkurov szobrász jár közbe érte. Kiszabaditását azonban Frunzében sza-

9. Uitz Béla: Kirgiz harcos. 1935–1937. Puskin Muzeum, Moszkva

botálják, igy csak három napos éhségsztrájk után hagyja maga mögött, fehér fejjel, az egyévi pokoljárást. (74)

Pavlenko szabadlábon maradt és Moszkvába menekitette Uitz mütermének anyagát, Takombajev tulélte a lágert és a háborut, egyedül Mészáros sorsa nem fordult jobbra. "Ügyének tisztázódása – irja monográfusa, Kontha Sándor – hosszu időn át huzódott. A II. világháboru iszonyatos katasztrófája még az őszinte segitőszándéknak is gátat vetett. 1945 szeptemberében pedig, amikor a szabadulást vitte neki Derkovits Jenő és az a mérnök, akivel Mészáros márványt kutatott annak idején (letartóztatásakor – N. Z.), már nem találták életben. Néhány nappal az előtt, 1945. szeptember 10-12 között halt meg. " (75)

Uitz 1939-ben végleg visszatért Moszkvába, s ott az épülő Szovjetek Palotája freskómütermében dolgozott tovább, ezzel kirgiziai korszaka lezárult. Frunzei tartózkodásának gazdag hagyatékát a Magyar Nemzeti Galéria és a moszkvai Puskin Muzeum őrzi.

JEGYZETEK

(1) A Forradalmár Müvészek Nemzetközi Irodáját 1930. november 15-én alapitották meg Harkovban, a Forradalmár Irók Nemzetközi Szervezetének konferenciáján mint ez utóbbi szekcióját. A Nemzetközi Iroda a különböző országok haladó művészeinek tömörítését, a szovjet művészet külföldi forradalmár művészet Szovjetunió-beli megismertetését tüzte ki céljául; tagjai a résztvevő országok nemzeti szervezeteinek megbizottai voltak, titkáraul Uitzot választották, aki egyben az Orosz Föderáció képviseletét is ellátta. A Nemzetközi Iroda tevékenységéről Uitz beszámolója ad képet, amelyet az 1934 második felére tervezett, de végül is soha meg nem tartott nemzetközi plénum számára készitett. A 13 oldalas gépelt szöveget és Uitz német nyelvü kéziratát a CGALI, a moszkvai irodalmi és képzőművészeti levéltár őrzi.

(2) Litye raturnoje naszledsztvo, 81. kötet. Moszkva 1969. 607–13.

(3) A Szovjetunió történelmének magyar szakértője, Dolmányos István irja erről a korszakról: "A XVII. kongresszus meggyőzően bizonyitotta a szocialista társadalom hatalmas energiáit, a párt leküzdhetetlen életerejét, de fényt vetett a pártélet egészségtelen torzulásaira is. A pártban és az állami élet terén mutatkozó rendellenes jelenségek nyugtalanságot keltettek a kommunisták egy részénél, különösen a régi lenini káderek körében. Krupszkaja 1933 novemberében birálta a Pionyerszkaja Pravda egyik cikkét, amely a szocialista forradalom történetéről szólva, egyedül Sztálin vezető szerepét hangsulyozta." (DOLMÁNYOS ISTVÁN: A Szovjetunió története Budapest, 1971. 345.)

1936–1937–1938-ban a volt trockista-zinovjevista-buharinista ellenzék tagjait bíróság elé állitották és nagy részüket kivégezték.

Sztálin önkényes politikája következtében az SZKP és a szovjet állam több jeles személyiségét törvénytelenül letartóztatták. Igy például Tuhacsevszkij mellett a tisztikar számos, tapasztalt kádere is az áldozatok közé került.

A perekkel kapcsolatban megfosztották szabadságuktól és törvénytelenül kivégezték a nemzetközi kommunista mozgalom több Szovjetunióban tartózkodó vezetőjét, köztük Kun Bélát, aki a börtönben halt meg.

Büntetőtáborokban, bünözőkkel és ellenforradalmárokkal összezárva tartottak sok igaz kommunistát, alaptalanul gyanusitott szovjet polgárt." (uo. 347.)

(4) A Szovjetszkaja Kirgizia cimü frunzei napilap ad hirt a meghivásról 1935. október 24-i számában.

(5) Uitz 1919-ben a közoktatási népbiztos, Lukács György megbizásából freskókat tervezett a Munka Házának, a Parlamentnek a falára. A Tanácsköztársaság bukása után, de még Budapesten fejezte be két nagyméretü vázlatát, a Halászokat és az Épitőket, mig a harmadikat, az Emberiséget Bécsben készitette.

1924-ben a Luddita sorozat hatására meghivták Angliába, a téma monumentális feldolgozására, Uitz utközben értesült a meghivó félnek, az akkor uralmon levő Munkáspártnak választási kudarcáról, igy London helyett Párizsban kötött ki.

(6) 1928 és 1930 között Uitz a moszkvai Gorkij kulturpark főmüvésze. A teoretikus munka mellett – 16 analizist készit különböző korszakok parkjairól – többek közt egy spirális csuzda tervezése füződik nevéhez. (F. T. Szevortján szóbeli közlése) Uitz önéletrajzából tudjuk, hogy részt vett az ünnepi városdekorációk készitésében: "A szovjet hatalom 10. évfordulójára megalkottam Októberi ünnep cimü munkámat a szokolnyiki kerületben. 1928-ban megalkottam a városi szovjet ujjáválasztásához egy kompozicíót." (Uitz Béla kiállitása. Katalógus. Budapest, 1968. 13.)

(7) 1927 és 1930 között Uitz a moszkvai képzőmüvészeti főiskolán, a VHUTEIN-ben előbb a kompozició professzoraként, majd a festészeti fakultás dékánjaként irányitotta növendékeit a monumentális müfaj felé.

Elkeseredett vitákra adott okot a monumentális müvészet kérdése a 20-as évek végén és a 30-as évek elején a Oktyábr-csoport (tagjai többek közt Uitz, Mácza, Eizenstein, Rivéra stb.) és az AHRR között, majd a RAPH tevékenységével kapcsolatban. Az Oktyábr-csoport illetve a RAPH bizonyos képviselői a monumentális festészet hegemóniájáért küzdöttek, alapjában támadva ezzel a 19. századi realista táblakép-festészet hagyományait tovább folytató ahristákat, akik viszont elszántan védelmezték a táblakép-müfaj létjogosultságát, s a formalizmus, "balosság" és a konstruktivizmus ekkorra már rosszhangzásuvá tett elnevezéseit ragasztották vitapartnereikre. Vö.: Szovjetszkoje iszkussztvo za 15 let. Pod redakciej I. Maca, Moszkva, 1932. 586–614. V. P. TOLSZTOJ: Szovjetszkaja monumentalnaja zsivopisz. Moszkva, 1958. 47, 52, 53, 54, 58–59.

Valamivel később a Szovjetek Palotájának tervezése ujra előtérbe állitotta a monumentális dekoráció kérdését. 1934 decemberében neves festők, szobrászok, épitészek és teoretikusok részvételével konferenciát rendeztek, amelyen többek között felszólalt: Dejneka, Favorszkij, Moor, Tóth Viktor, Scsuszev, Mácza János, Alpatov, Juon, Csernüsov, Merkurov, Lanszere, Muhina, Pavlenko. Az Iszkussztvo cimü folyóirat nyilatkozatokat közölt ebből az alkalomból (K voproszu o monumentalnom iszkussztve. Iszkussztvo 1934. No. 4.), a tanácskozás gyorsirással lejegyzett anyagát A müvészetek szintézisének kérdései cimü kötetben jelentették meg. (Voproszi szintyeza iszkusszty. Moszkva, 1936.). Uitz felszólalása és a konferencia egész hangvétele is az olasz reneszánsz müvészet felé való fordulást tükrözi.

(8) Mint arról a Mácza János által szerkesztett Uitz-kötetből is értesülünk (Bela Uitz, tvorcseszkij puty. Pod redakciej I. Maca. Moszkva-Leningrád, 1932. 15.), Uitz egyéni alkotó tevékenységét a hagyományos festészeti müfajokban 1930–31-ben kezdi ujra. Első kompozicíója, a Kolhoz még táblakép, a méretek és a munkamódszer, a sokoldalu, aprólékos előkészités azonban már itt is a monumentális müfaj felé mutat. A porfestékkel ujságpapirra festett fejtanulmányok pedig, amelyek a nagy kompozició önkritikusan sematikusnak tartott alakjait kivánták élettelibbé tenni, a nedvszivó papir "falszerüségére" való tudatos hivatkozással, a freskófestésre való közvetlen technikai előkészületet jelentettek. Az aktuális publicisztikai feladatok felé fordulás, a Náluk – nálunk sorozat intermezzoja után 1933-ban jelennek meg első falképtervei. Uitzot vidéki tartózkodásai során megihletik a helyi témák és a befestésre kinálkozó falak: a Krimben a Dülber-szanatóriumnak szánja a könnyedén felvázolt Napimádókat (papir – szines ceruza, 17,5 x 34,5, MNG F 69. 55 ltsz.) a Munkáspihenést, a Volgai-Német Köztársaságban a közigazgatási székhely valamelyik intézményének a Kolhoz-ünnepet (papir-ceruza, 23 x 29, MNG F 69. 54 ltsz.)

(9) A harkovi Krasznozavodszkij-negyed szinházát 1931-ben kezdték épiteni, diszitésére 1933-ban M.L. Bojcsukot, V. Szedljárt, O. T. Pavlenkót és I. I. Padalkót hivták meg. Uitz, még a VHUTEIN-ben, Pavlenkótól hallhatott először a Bojcsuk-iskoláról, amelynek az ukrán müvésznő maga is tanitványa volt. A harkovi irókonferencia és a későbbi ukrajnai tartózkodások lehetővé tették a személyes kapcsolatfelvételt. Ennek során Uitz párhuzamos törekvésü, rokon gondolkodásu kollégákkal ismerkedett meg, akik szivesen látták részvételét a közös munkában. (V. Szedljar: Freszkovüje roszpiszi harkovszkovo krasznozavodszkovo tyeatra Arhityektura SZSZSZR, 1935. No. 2. 35–41.)

(10) A müvészeti életből való kiszoritásnak, az eredeti alkotó magatartás megtörésének különféle eszközeivel gyakoroltak nyomást rá és rokon törekvésü társaira. A kicsinyes, de nem jelentéktelen hatásu anyagi és müvészi korlátozások közül említést érdemel itt két jellegzetes mozzanat: Uitz még mindig nem rendelkezett önálló müteremmel, Sallai portréját pedig kezdő müvészeknek járó honorériumért vásárolták meg.

(11) Az AHRR kritikusa, F. Roginszkaja kezdettől fogva hangoztatta fenntartásait Uitzcal szemben: Vüsztavka rabot hudozsnyika Bela Uica. Pravda, 1927. január 1. K voproszu o tvorcseszkom metogye. Iszkussztvo v masszü, 1930. No. 12. 7.

Később az Uitzot alapjában véve elismerő művészeti írók is szemére vetették "formalista" kapcsolatait – A. ANTONOV: Pocsemu Bela Uitz proletarszkij hudozsnyik. Iszkusszstvo v masszü, 1930. No. 6, 8., V. TERNOVEC: Borba i Palitra. Revoljucionnoje iszkusszstvo Zapada. Szovjetszkoje iszkusszstvo, 1930. január 20.

(12) V. KEMENOV: Formalisztszkoje krivljanye v zsivopiszi (Formalista elhajlás a festészetben). Pravda, 1936. március 6. 4. A cikk Uitzon kívül egy sor más művészt és teoretikust is – pl. Mácza Jánost – pellengérre állít. Uitz értékelését a szerző, Dimitrovra való tekintettel, ezzel zárja: "Mindamellett, G. Dimitrov anyjának portréján látható, hogy Uitz – tehetséges művész."

(13) Uo.

(14) V. P. TOLSZTOJ: i. m. 58–59.

(15) Prijezd vengerszkovo hudozsnyika Bela Uitz. Szovjetszkaja Kirgizia, 1935. október 24.

(16) Önálló kirgiz államiság a szovjet korszak előtt voltaképpen nem létezett. A nomád pásztor kirgizek történetét, amióta csak róluk – legkorábban az i. e. I. században – a források megemlékeznek, az idegen hatalmaknak való gyakori alárendeltség jellemzi: a VII. században Kínától, a VIII–IX. században az ujguroktól függtek, a X. században a karakitájok pusztították őket, majd a XIII. század elején a tatár iga következett, a dzsungánok uralma alól, mely a XVII. században kezdődött, a XVIII. század közepén szabadultak, a XIX. században előbb a kokandi kánság, majd a cári Oroszország kebelezte be a területet. Az 1905-ös forradalomban és az 1916-os közép-ázsiai felkelésben való részvétel után, 1917 végén alakult meg itt a szovjet hatalom.

(17) 1933-ban alakult meg.

(18) Vtoroja reszpublikanszkaja vüsztavka kartyin hudozsnyikov Kirgizii. Katalog. Vsztupityelnaja sztatyja Sz. Csujkov. Frunze 1935.

(19) A kirgiz művészet történetéről az alábbi rövid összefoglaló munka áll rendelkezésre – A. ROMM: Ocserk isztorii izobrozityelnovo iszkusszstva Kirgizszkoj SZSZR. Moszkva–Leningrád, 1941.

(20) Prijezd vengerszkovo hudozsnyika Bela Uitz. Szovjetszkaja Kirgizia 1935. október 27.

(21) Uo.

(22) Beszeda sz tovariscsem Bela Uitz. Szovjetszkaja Kirgizia, 1935. október 29.

(23) Uo.

(24) Szovjetszkaja Kirgizia, 1935. november 15.

(25) R. KAMNYEVA: Vtoraja vszekirgizszkaja hudozsesztvennaja vüsztavka. Szovjetszkaja Kirgizia, 1935. november 12.

(26) A. SZOKOLOV: Vtoraja reszpublikanszkaja vüsztavka kartyin hudozsnyikov Kirgizii. Szovjetszkaja Kirgizia, 1935. november 2.

(27) Uo.

(28) Szovjetszkaja Kirgizia 1935. november 24.

(29) Hronyika iszkusszstv. Szovjetszkaja Kirgizia, 1935. december 10.

(30) A. SZOGOJAN: Hudozsnyik monumentalnovo sztyila (Bela Uitz). Szovjetszkaja Kirgizia, 1935. november 26.

(31) Hronyika iszkusszstv. Szovjetszkaja Kirgizia, 1935. december 10.

(32) Szovjetszkaja Kirgizia 1936. január 6.

(33) A. SZOGOJAN: O hudozsesztvennom voszpitanyii. Szovjetszkaja Kirgizia, 1936. február 9.

(34) Hronyika Iszkusszstv. Szovjetszkaja Kirgizia, 1936. január 6.

(35) KONTHA S.: Mészáros László (1905–1945). Budapest; 1966. Emigrációban című fejezet.

(36) Uo. 76.

(37) Uo. 81.

(38) Szkulpturnüje portrétü sztahanovcev – Dekasztro. Kzül – Kia (Szob. Korr.) Szovjetszkaja Kirgizia, 1936. junius 10.

(39) A. Gr.: Zsizny Kirgizii v kartyinah hudozsnyikov. Szovjetszkaja Kirgizia, 1936. junius 23.

(40) Hudozsesztvennoje oformlenyije zala szjezdov. Szovjetszkaja Kirgizia, 1936. junius 26.

(41) A tervben a következő témák szerepelnek: Felkelés, Menekülés, Harc, Októberi ünnep Kirgiziában, Sztálin beszéde.

(42) UITZ B.: Plan i jevo razreséníyie. Szovjetszkaja Kirgizia 1936. november 3.

(43) Erről a problémáról A. ROMM is megemlékezik, i. m. 70–76.

(44) Uo.

(45) Uo.

(46) SZKORJEV, F.: Novüj dom pravityelsztva. Szovjetszkaja Kirgizia, 1936. november 3.

(47) Ebben a formában a kompozíció sem a korábbi programban, sem Uitz cikkében nincs megemlítve. Feltehetőleg a Sztálin beszéde cím alatt szerepel.

(48) UITZ B.: i. m.

(49) Szovjetszkaja Kirgizia 1936. augusztus 20.

(50) MÉSZÁROS V.: Kak ja lepil bjuszt tovarisa Vomaza. Szovjetszkaja Kirgizia, 1936. szeptember 5.

(51) A portréról, Mészáros és a modell kapcsolatáról KONTHA: i. m. 81–82.

(52) CSUJKOV, SZ. A.: Tretyja reszpublikanszkaja. Szovjetszkaja Kirgizia, 1936. szeptember 5.

(53) Resenyije konkursznovo zsuri po roszmotrenyiu projektov Goszudarsztvennovo Gerba KSZSZR. Szovjetszkaja Kirgizia, 1936. szeptember 10.

(54) Vüsztavka projektov gerba Kirgizszkoj SZSZR. Szovjetszkaja Kirgizia, 1936. október 17.

(55) ROMOV, SZ.: Freszki Bela Uica. Arhityektura SZSZSZR, 1936. No. 7. 50–53.

(56) Uo.

(57) Uo.

(58) Masztyera freszki. Szovjetszkaja Kirgizia, 1936. november 18.

(59) PAHOMOV, V.: Rabota hudozsnyikov Kirgizii. Szovjetszkaja Kirgizia, 1937. május 15.

(60) ROMOV, SZ.: i. m.

(61) V masztyerszkoj szkulptora Mészáros. Szovjetszkaja Kirgizia, 1937. február 18.

(62) Részletesen elemzi Mészáros frizterveit és összeveti azokat a témák más egykoru megfogalmazásaival KONTHA SÁNDOR: i. m. 92–95, reprodukciók 111–115.

(63) Lásd a 61. jegyzetet.

(64) Hudozsnyiki Kirgizii za rabotoj. Szovjetszkaja Kirgizia, 1937. május 14. Lásd még KONTHA S.: i. m. 88–89. reprodukció 98.

(65) PAHOMOV, V.: i. m.

(66) Uo.

(67) Albom kirgizszkovo ornamenta. Szovjetszkaja Kirgizia, 1937. julius 11.

(68) Otkrülasz kartyinnaja galereja. Szovjetszkaja Kirgizia, 1937. szeptember 21.

(69) BORZUKOV, V.: Na vüsztavke kartyin hudozsnyikov Kirgizii. Szovjetszkaja Kirgizia, 1938. január 29.

(70) Vüsztavka Kartyin hudozsnyikov Kirgizii. Szovjetszkaja Kirgizia, 1937. december 4.

(71) BORZUKOV, V.: i. m.

(72) Zakancsivajetszja sztroityelsztva vokzala g. Frunze. Szovjetszkaja Kirgizia, 1938. március 23.

(73) "Mészáros alkotótevékenysége 1938 tavaszán szakadt meg. Számos barátján, kollégáján, tisztelőjén kívül akadtak ellenségei is, akik irigységből, jágói rosszindulatból vagy talán igaznak hitt éberségből előttünk ismeretlen, hatásos vádat koholtak ellene. Ennek alapján, 1938. március 19-én, amikor márvány után kutatva, egy mérnök társaságában a kínai határ közelében járt, letartóztatták." (KONTHA S.: i. m. 86.)

(74) Uitz Béla közlése.

(75) KONTHA S.: i. m. 86.

Резюме

БЕЛА УИТЦ В КИРГИЗИИ

Художник Бела Уитц, проживающий в качестве политэмигранта в СССР с 1926-го года, в1935-ом году получил приглашение от Союз Киргизских художников и в конце того же года уехал в город Фрунзе, чтобы написать картину о киргизском восстании 1916-го года.

Это поручение Уитцу было кстати. Оно не только представило новый источник доходов вместо потерянного старого (в 1935-ом году перестало работать Международное Бюро Революционных Художников, секретарем которого он был с самого формирования Бюро), но и обещало подходящую ему работу, значительную художественную задачу.

Тяготение к монументальной стенописи уже давно сопровождало художника. Его планы создать фрески сорвались из-за историческо-политических перемен в Будапеште в 1919-ом и в Лондоне 1924-ом годах. В конце 20-ых и в начале 30-ых годов он был одним из самых страстных борцов за признание монументальной стенописи в Советском Союзе. Он сделал эскизы и этюды к фрескам, однако осуществить их, кроме харьковских панно Маркса и Ленина, он не смог.

В Киргизии Уитц активно включился в художественную жизнь. Пользуясь доверием партийных и государственных руководителей Киргизии, он достиг, что зал съездов строящегося фрунзенского правительственного дворца украшали не станковой живописью, а фресками. К этой значительной работе на помощь из Москвы он вызвал свою коллегу и подругу, Оксану Павленко и недавно прибывшего в СССР венгерского скульптора Ласло Месароша.

В программу декорации кроме орнаментальных частей вошли пять крупных портретов Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина и Фрунзе и столько же тематических композиций из истории киргизского восстания 1916-го года и из жизни социалистической Киргизии.

Дворец был отрыт в ноябре 1936-го года. В ходе работы, начатой ими в мае, Уитц и его сотрудники решили, главным образом, чисто декоративные задачи. Из изображающей части было изготовлено только четыре портрета. Уитц написал Маркса и Сталина, а Павленко написала Энгельса и Ленина.

Декорационные работы продолжались в мае 1937-го года. Исходная программа радикально упростилась, в ней осталось только около половины запланированных композиций.

Уитц разработал картон фрески в натуральную величину, с изображением киргизского восстания. Фреска была уже подготовлена карандашными эскизами и рисунками в 1936-ом году. Месарош писал портреты и рельефы, его скульптуры были экспонированы на выставках во фрунзенской галерее.

Весной 1937-го года оба художника были репрессированы, что окончательно воспрепятствовало осуществлению полностью подготов ленной декорации.

TÁJÉKOZÓDÁS

SZEMLE

Az Ars Hungarica uj rovatának célja a magyarországi művészettörténet-tudomány és művészeti irodalom egészének rendszeres és folyamatos áttekintése. A feladat kézenfekvőnek látszik, hiszen minden folyóiratnak van recenziós rovata, azonban ugy gondoljuk, hogy a mi vállalkozásunk eltér a korábbiaktól, éppen a teljesség igénye miatt. Szándékunk ugyanis az, hogy minden, magyar szerzőtől származó és Magyarországon megjelenő önálló publikációt bemutassunk, legyen az hazai vagy egyetemes vonatkozásu, magyar vagy idegen nyelvü. Ezen tulmenőleg igyekszünk figyelemmel kisérni a folyóiratokban, évkönyvekben és időszakos kiadványokban megjelenő irásokat, valamint a fontosabb kiállitási katalógusokat is – ami pedig a tematikát illeti, a szorosabban vett művészettörténeti kiadványokon kivül az épitészettörténeti, müemléki, művészeti ismeretterjesztő és -nevelési, esztétikai, művészetszociológiai, a művészeti élet és a vizuális kultura egészét érintő stb. publikációkat. Vagyis mindent, ami a művészettörténész-társadalom (és közvetve a könyvkiadók) munkáját segitheti. Már csak terjedelmi okokból sem vállalkozhatunk azonban magyar szerzők külföldi, illetve külföldi szerzők (magyar vagy nem magyar vonatkozásu) publikációinak szemlézésére – legalábbis egyelőre nem.

A feldolgozás az 1974-es évszámot viselő kiadványokkal kezdődik, és igyekszik az adott Ars Hungarica-szám nyomdába adásáig megjelent müvek egészét figyelembe venni. Rovatunkban a könyvismertetés müfajának három tipusát alkalmazzuk, az ismertetendő kiadvány jellege szerint: 1) hosszabb terjedelmü recenzió, 2) rövidebb terjedelmü recenzió, 3) egyszerü annotáció vagy emlités. Munkánkra és különösen annak hiányosságaira vonatkozó észrevételeket mindig szivesen fogadunk olvasóinktól.

Beke László

A RÓMAI MÜVÉSZET VILÁGA. AZ ŐSIDŐKTŐL AUGUSTUSIG. Összeállitotta, az előszót, a magyarázatokat és a jegyzeteket irta: CASTIGLIONE LÁSZLÓ. Gondolat, Budapest 1974. 329 lap, 29 kép, 16 rajz. (Európai Antológia, Római Sorozat)

Az Európai Antológia Római Sorozatának hatodik (és sajnos alighanem az egyidejüleg megjelent vallástörténeti antológiával együtt utolsó) kötete a korai és a köztársaságkori Róma művészetére vonatkozó forrásokból nyujt rendkivül gazdag és sokrétü válogatást, minden esetben kitünő magyar forditásokban. (1) A szövegeket Cas-

tiglione a következő szempontok szerint válogatta: I. Az ősidők és a királyok kora, II. Az állami élet művészete a köztársaság korában, III. A magánélet művészete a köztársaság korában, IV. Augustus és a művészet, V. Művészek és mesterek, VI. Nézetek a művészetről. – Az egyes forráscsoportokat a korszakra ill. a forráscsoport témájára vonatkozó rövid eligazitások vezetik be, melyekben a nagyobb összefüggések vázlata mellett a források kritikai értékelése, művészettörténeti értelmezése található. A szövegekben felmerülő személyekre, helyekre, épületekre, egyéb művészeti emlékekre és a fogalmakra vonatkozó rövid, világos magyarázatok vagy a kommentárokban, vagy lapalji ill. a kötet végére helyezett jegyzetekben találhatók meg. Az auktorok személyéről és munkásságáról a kötet végén találhatunk adatokat. Ugyancsak a kötet végén tájékoztató bibliográfia is van, mely kitér az antológia tudománytörténeti előzményeire és létrejöttének indokaira is. Az utóbbi szerény fogalmazásából nem tünik ki kellőképpen a tény, hogy a kötet sok tekintetben egyedülálló vállalkozás eredménye, ezért álljon itt erről néhány megjegyzés.

Magától értetődő, hogy a római művészet kutatásában kezdetektől fogva nagy szerepet vitt az irásos források gyüjtése és értelmezése. Az értelmezés, a források felhasználásának feltétele a források hozzáférhetősége – e célból a mai kutatók a régi Overbeck-féle "Schriftquellen"-hez, Pernice és Gross, Becatti, Pollit és Vessberg müveihez, továbbá Burns – Mommsen – Gradenwitz, Ehrenberg és Jones, Degrassi corpusaihoz fordulhat. (2) Mindegyik alapvető és nélkülözhetetlen - s egyiknek érdeméből sem von le, hogy végső soron sem külön-külön, sem együttesen nem adnak módot arra, hogy megtalálhassuk bennük mindazt a forrás-müfajt és adatfajtát, mely a római művészet alapkérdéseinek ilyen szempontu megközelitéséhez tökéletesen elegendő lenne. Valamennyiükre jellemző egyes müfajok forrásainak teljes mellőzése – leginkább az épitészet esetében érezhető ez – ami aztán érezteti hatását a művészettörténeti feldolgozások tulnyomó többségében, éppenugy, mint az epigráfiai források mostoha kezelése. Castiglione, aki régóta intenziven foglalkozik a római művészet kialakulásának kérdéseivel, már korábban felmérte a forráskiadások- és interpretációk hiányosságainak jelentőségét, s nemcsak ikonográfiai tanulmányaiban, művészettörténeti monográfiáiban igyekezett kiküszöbölni őket, hanem most felmutatja egy teljességre törekvő forrásgyüjtemény vázát is. A kötet olvasásakor magától értetődő számunkra, hogy Livius, Plinius, Dio Cassius stb. stb. helyei mellett CIG, CIA, CIL, – vagy a Dittenberger, Dessau, (3) Degrassi-corpusokból való feliratokat találunk – hiszen épitési feliratok, votivfeliratok s egyéb felajánlások forrásértéke evidens a régész és a művészettörténész számára – de éppen ennek a magátólértetődőségnek a tükrében tudjuk értékelni, hogy Castiglione ezt az adatcsoportot elsőként helyezi a megfelelő keretek közé. A feliratok – melyek alatt nemcsak épitési- és votivfeliratot, hanem edényfeliratokat, téglabélyegzőket, mesterjegyeket, graffitit stb. is kell értenünk – bevonása nem érvényesülhetne egy tematikailag laza válogatásban; Castiglione fejezetei és alfejezetei éppen ezért igen konkrétak. Erre példaként idézem a II/2 fejezet elejének beosztá-

sát: Róma város növekedése a gallok pusztitása után (Livius, V, 55, 2-5; VI, 4, 32, 1). – Az első nagy római épittető: Appius Claudius Caecus (CIL XI, 1287). A Forum Romanum Plautus idején (Curculio, 466-82). Nagy állami épitkezések a 2. pun háboru után (Livius, XXXV, 10, 11-12). Censori épitkezések (Plutarchos, Cato Maior, 19; Livius, XL, 51. 2-8; XLI, 27-5-9). Triumphatorok és consulok épitkezései (Plinius, nat. hist. XXXIV. 13; ILLRP I, 367). Iulius Caesar épitkezési programja (Suet. Div. Iul. 44, Dio Cass. XLIII, 22, 2-3). Le Iulia municipalis (FRJA 18, 20-28, 68-72). Uj városok épitése (Gellius noct. att., XVI, 13, Polybos, VI, 27, 28, 31, 42, Plutarchos, Gaius Gracchus, XI.; Ovidius. Fasti, IV, 819-836; ILLRP I, 482, Lex Ursonensis, FRJA 28, LXXIII-LXXVIII, Vitruvius több helye). A középitkezésekkel kapcsolatos eljárások (Polybios, VI, 13. 1-3; 17, 1-9); majd hat épitési felirat előkelő polgárok tevékenységére, egy vallási kollégiumokéra; téglabélyegfeliratok; források és feliratok a forum és basilica, theatrum és amphiteatrum, az utak, hidak, vizvezetékek, fürdők financiális, épitészeti és müvészeti sajátosságainak bemutatására. - Bár vázlatról van szó, a vázlat igen határozott vonásokkal van megrajzolva. Igy válik lehetségessé, hogy Castiglione felhivhassa a figyelmet pl. arra, miért és milyen mértékben kell fenntartásokkal fogadnunk azt a müvészettörténeti közhelyet, amely szerint - Livius XXXIV, 4. 1-5-re hivatkozva - Cato maior a görög müvészetet teljesen elitélte, sőt, gyülölte volna — holott ő volt az, aki censori épitkezéseivel görög épitészeti tipusokat honositott meg Rómában (63, 86-7, 277-8. l.); s utaljon számos más, kisebb-nagyobb problémának a szokásostól eltérő megoldására (a Cato maior-kérdés mellett csak az imagines maiorumra vonatkozó források – 124. kk. l. – érdekes kommentárjára utalok).

Talán ennyiből is érzékelhető, mennyire hasznos kézikönyv a Castiglione László által összeállitott és magyarázott forrásgyüjtemény – vagy mennyire hasznos kézikönyv lehetne (amellett, amit a szélesebb olvasóközönség számára kétségtelenül jelenteni fog). Hiszen ha azt néznénk, hogy a klasszikus ókor müvészetét vizsgáló munkákat mekkora s z a k m a i közönség igényli, az ilyen felmérés nem tölthetne el örömmel bennünket. A görög-római müvészettörténetnek egyetemeinken hovatovább egyáltalán nincsen már gazdája; s e sulyos hiányosság félreérthetetlenül megmutatkozik a hazai ókortörténeti és provinciális régészeti kutatómunkában is. Bármennyire magas szinvonalon áll is az ókortörténeti, filológiai és a Pannoniá-kutatás, tévedés lenne azt hinni, hogy a provinciák tárgyi emlékanyaga helyesen interpretálható a görög-római nagymüvészet megfelelő ismerete nélkül – vagy éppenséggel egy olyan szemléletmód kereteiben, mely látszólagos elvi alapokból kiindulva zárkózik el attól, hogy felmérni igyekezzék a provinciális és a nem-provinciális közötti viszonyt. – Bár régész- és müvészettörténész-nemzedékek nőnek fel, melyeknél ez a nagy mulasztás már aligha hozható helyre, reméljük, hogy a jövő hoz itt is megoldást; s ebben a reményünkben éppen annak a néhány szakembernek a tevékenysége erősit meg, akik közé Castiglione László is tartozik.

JEGYZETEK

(1) Ezt a munkát harminc kitünő müfordító és filológus végezte, nevük felsorolásától sajnos el kell tekintenünk.

(2) OVERBECK, J.: Die antiken Schriftquellen zur Gesch. der bildenden Künste bei den Griechen. Leipzig 1868 (Hildesheim 1959); PERNICE, E.-GROSS, W. H.: Die griechischen und lateinischen literarischen Zeugnisse. Hdb. d. Arch. Allg. Grundlagen d. Arch. München 1969; BECATTI, G.: Arte e gusto negli scrittori latini. Firenze 1951; POLLITT, J. J.: The Art of Rome c. 753 B. C. – 337 A. D. Sources and Documents. Englewood Cliffs 1966; VESSBERG, O.: Studien zur Kunstgesch. der röm. Republik. Lund – Leipzig 1941; BURNS, K. G. – MOMMSEN, TH. – GRADENWITZ, O.: Fontes Iuris Romani Antiqui, Tübingen 1909; EHRENBERG, V.-JONES, A. H. M.: Documents Illustrating the Reign of Augustus and Tiberius^2. Oxford 1963; DEGRASSI, A.: Inscriptiones latinae liberae rei publicae. Firenze 1957–1963.

(3) DITTENBERGER, W.: Sylloge Inscriptionum Graecarum^3. Leipzig 1915–1924; DESSAU, H.: Inscriptiones Latinae Selectae. Berlin 1892–1915.

Török László

ARADI NÓRA: A szocialista képzőművészet jelképei. Kossuth Könyvkiadó/Corvina Kiadó, Budapest 1974. 283 l. 8 szines tábla + 396 szöveg közti kép.

Korunk, századunk müvészetével – s persze közvetlen és közvetett előzményeivel – foglalkozva alig hihető, hogy akadt volna kutató, akit nem tartottak föl hosszabb-rövidebb ideig terminológiai és mi több, már az egész müvészeti és mütörténeti közgondolkodás kialakulatlanságait jelző problémák. Igaz, ez önmagában még nem "tragédia", elvégre a tudományos kutatás célja mindig a felfedezés – ez pedig nyilvánvalóan uj és uj fogalmak kikristályositásával és meghatározásával jár. A probléma ott kezdődik, hogy nem csupán bevezetendő fogalmaink tartoznak a definiálatlanok közé, hanem – javarészt – azok is "többértelmüek", amelyeknek szilárdsága és pontossága töprengéseink biztonságát lenne hivatva szolgálni – legyen szabad ezuttal a "müfaj" alkalmazásának zavaraira, vagy a "rajzolómüvészet" értelmének (egy egész kötettel demonstrált) bizonytalanságára utalnom, csupán a példa kedvéért.

Aligha kell hát különösebben bizonygatni: milyen fontos minden olyan tett – tanulmány, vagy kötet –, amely a magyar – de nemcsak a magyar nyelvü – müvészettudomány alapjainak megvetésére, szépen fogalmazott mondatokba burkolt bizonytalanságainak eloszlatására vállalkozik.

Aradi Nóra könyve, A szocialista képzőművészet jelképei, ezek közé a munkák közé tartozik. A hiány ihlette: az a szóban és fogalomrendben egyaránt megnyilvánuló bizonytalanság, amely egyrészt szakmai és szakmán tuli köznyelvünkben szüntelen összekeveri a jel, a jelkép tartalmi rétegeit, másrészt olyan értelmezésbeli önkényességekhez vezet a motivumok, a szimbólumok és az allegóriák tartalmi- és témaviszonyainak kibontásakor – a konkrét müelemzés közben –, amelyek már a müelemzés jogosságát és megalapozottságát teszik kétségessé.

De lehetséges-e korunk képzőművészetében a motivumok érvényes feltérképezése, remélhetjük-e századunk ikonográfiáját? A kérdés nehéz, és eleddig mindenkit el is riasztott; a legbátrabbak is csak részletkutatásokig merészkedtek. (Kár, hogy ezeknek a publikációknak a jelzésével, s a témák bibliográfiájával nem találkozhatunk a kötetben!) Igaz, az összefoglalás még problematikusabb, hiszen a képnyelv jelenlegi polarizáltsága lehetetlenné teszi a teljesség áttekintését, az általánosan érvényes megállapitások nehézségéről nem is beszélve.

Mindez végeredményben nem hátrány, hiszen az ikonográfiai rendszer – következésképpen az ikonográfiai és az ikonológiai kutatás – nem is foghat magába ellentétes világnézeti-tartalmi irányzatokat. Tehát szükithető a vizsgált müvek köre, éspedig enélkül, hogy ez a müvészet (amugy is szétszórt) egyetemének bármiféle csonkitását eredményezné. Kereken fogalmazva: kiemelhető – amint A szocialista képzőművészet jelképei cimü könyvben történt – a sokaságból az a mücsoport, az a képzőművészeti irányzat, amely a marxista világnézet megértésével, a haladó történelmi tendenciák felismerésével és kifejezésével, sőt – lehetőségei szerint – támogatásával születik, és megvizsgálható, hogyan, mi módon, milyen eszközök segitségével fogalmazza meg tartalmait, milyen témákat (lám, ez is fogalomzavar: a motivum és a szimbólum, az ikonográfia és az ikonológia "alapegységei" nem azonosak a témával!), tehát: milyen szimbólumokat választ közlendőinek formába öntéséhez.

Ahhoz azonban, hogy ez megtörténhessék, valóban a fogalmak pontos használatára, ennek előfeltételeképpen pedig érvényes és félreérthetetlen meghatározásra van szükség. Nem didaktikus tulzás, hanem – mint az imént magam is akaratlanul demonstráltam – föltétlenül szükséges cselekedet az, amivel Aradi Nóra hozzáfogott ehhez a művéhez: a fogalmak meghatározása, a "motivum", a "szimbólum" és az "allegória" tartalmának körülhatárolása. (Azaz, annak közlése, hogy a "motivum", "a valóság elsajátitásának legkisebb egysége. A képzőművészetben az ismételten felbukkanó, azonos, vagy hasonló emberi relációkat jelző, vizuálisan érzékelhető tárgyi mozzanat, esetleg tárgyi tulajdonság". A szimbolumok több motivumból felépülő "tartalomhordozó, hatáskeltő elemek", mig az allgerória, habár nem azonos vele — hiszen szükebbek a lehetőségei, lévén egy-jelentésüvé korlátozott -, mégis, képzőművészeti vonatkozásban - "mind gyakrabban érintkezik a magasabb rendü szimbólummal, sőt átcsaphat a még magasabb rendü tipusba is. ")

A mai képzőművészet ikonográfiájának kutatója azonban semmiképpen sem elégedhet meg az alapelvek tisztázásával — az általa alkalmazott fogalmak definiálásával — és a felismert motivumok, szimbólumok és allegóriák rendszerbe szedésével és közlésével. Munkája ugyanis, bármi hasznos volt, meddő lenne, ha folytatás nélkül maradna. Azt pedig Aradi Nóra is szükségesnek látja leszögezni müve bevezetőjében, hogy sem az "ábécérendbe foglalt-cimszavak köre nem lezárt" (és nem is lehet), sem a kötetet létrehozó munka nem az, "természete, jellege

miatt sem. Tulajdonképpen első kisérlet és egyben "javaslat" arra, hogy áttekintsük azt, ami a szocialista képi szimbolikában mai ismereteink szintjén összefoglalható, hozzátéve, (de távolról sem mentegetőzésképpen, hanem a kutatómunka természetét és követelményeit ismerve), hogy egy majdani teljes, vagy megközelitően teljes feldolgozás semmiképpen sem lehet egyetlen kutató munkája és valószinüleg nem nélkülözheti a gépi adatfeldolgozás gyorsitó eszközeit sem.

Tulajdonképpen tehát nem is egy ok készteti korunk müvészettörténészeit az ikonográfiai és ikonológiai kutatások megkezdése és e kötet megjelenésével első etapja után a munka folytatására. Hiszen a tények, a motivumok, a szimbólumok ma is "szaporodnak", sőt a tudományos világkép változásai, – amelyek, valljuk meg, eleddig egyáltalán nem épültek bele egyértelmüen a képzőmüvészet motivumrendszerébe, mivel a látvánnyá transzponálásuk, pláne szimbólummá emelkedésük még csak most kezdődik, s igy emlegetésükben egyelőre több szubjektiv jószándéktól vezérelt, de csak illuziókat kergető belemagyarázás, mint a tudományos elemzéssel igazolható tény - de maga a mindennapi élet is uj motivumokat, majd uj szimbólumokat teremthet. Nem beszélve arról, hogy - mint a könyv szerzője is jelzi - a már ma is létező, esetleg éppen most élő és ható szimbólumok felismerése és rendszerbe szedése se mondható mindenestől elvégzett munkának. (Hiszen, hogy a legkézenfekvőbbet emlitsük: ki-ki a maga tapasztalatából, csupán memóriájára hagyatkozva jó néhány helyen kiegészithetné a kötet cimszavaihoz felsorolt példatárat, sőt - talán - a cimszavak - a felsorakoztatott szimbólumok - körét is.)

Ehhez azonban feltétlenül szükséges a fogalmak meghatározása és a példák sorbaállitása mellett a szimbólumteremtő gondolatmenet utjainak kitapogatása is. Most a példák kiválasztásához, később a munka folytatásához: a felbukkanó uj elemek megméréséhez és rendszerbe illesztéséhez. Ezért kell a könyv egyik legfontosabb - ha nem a leglényegesebb - részének tartanunk a cimszavakat megelőző-bevezető "Környezet, cselekmény, tipus" cimü fejezetet, amely e cimében is foglalt csoportositásban körvonalazza "a jelképek forrásait". Felismerésével és rendszerbe foglalásával nagyon sok minden megoldódik a jelképek világában. Tisztázódnak a környezet (például a gyár, a város) első felbukkanásának körülményei, majd további sorsuk is megvilágosodik: felismerhetjük, hogyan egyszerüsödik a kezdetben még nagyon bonyolult motivum (miként lesz például a gyárból - a gyárat jelentő kémény), a kompoziciók szüksége szerint. Megismerjük a cselekmény (például a roham, a menetelés) jelentésváltozásait - hiszen a motivum mindig ikonológiailag, a mü egészéhez viszonyitva értelmezendő ahhoz, hogy szimbólum-értékével tisztába jöjjünk. Látjuk a tipusok kialakulását (például a munkástipusok megszületését, a "festői" staffázs-alakból, majd meggyötört szenvedőből forradalmár munkássá növekvő ember testi és eszmei átalakulását). A kialakult, s ilyenformán kristályositott rendszer azután lehetővé teszi a motivumok ujabb, felbukkanó, vagy esetleg még csak kialakuló hullámainak azonositását is. Sőt talán az uj jelképek születésének felismerését, mert nehéz belenyugodni abba, hogy korunk nem teremti meg a maga

szimbólumait, hogy a szocialista képzőművészet - igaz, a ma is élő szimbólumok javát termő forradalmas időnél nyugodtabb környezetben - jelképformáló ereje megkevesbedett. Talán csak jobban kell keresnünk teremtményeit.

Horváth György

GROFCSIK JÁNOS - REICHARD ERNŐ: A magyar finomkerámiaipar története. Finomkerámiaipari Művek, Szilikátipari Központi Kutató és Tervező Intézet, Budapest 1973. 323 l. + 152 kép.

Régen váratott magára, végre elkészült a magyar finomkerámiaipar történetének összefoglalása. A szándék dicséretes, a végeredmény a kerámiaipar, a művészettörténet és az érdeklődő olvasó számára egyaránt hasznos. A feldolgozás a hasznos ismeretek valóságos tárháza, amiben - miként az előszó irói jelzik -, hála az egyszerű, olvasmányos előadásmódnak, bárki eligazodhat még a bonyolult technikai kérdésekben is.

A kötet három nagy részből áll. Az elsőben "A kerámiaiparról és gyártmányairól általában" kapunk utmutatást. A fejezetek az agyagipar születéséről, *a kerámia* szó eredetéről, a kerámiaipar gyártmányainak csoportosításáról és terminológiai kérdésekről szólnak. Számunkra különösen az utóbbi problémakör figyelemreméltó. A szerzők kifogásolják a kerámiaipari terminológia zavarosságát, amit szerintük elsősorban a művészettörténészek honositottak meg, s az Értelmező szótár terjeszt tovább. A szótár kerámia címszava ugyanis tárgyi tévedést tartalmaz, hiányos, továbbá hiányzik a kerámikus címszó. (Mindezt azonban megtalálhatjuk a Magyar Értelmező Kéziszótár 1972-es kiadásának 674. lapján!)

A terminológia megtisztitása a szakmai zsargontól valóban szükséges, de nem igy. Fölösleges "egyes nyelvujitó művészettörténészekről" beszélni, akik a kőedényt keménycserépnek keresztelték el, (s még nagyobb kár jegyzetben nem hivatkozni a kifogásolt munkákra!). Növeli a művészettörténész ellenérzését a terminológiai kérdéseket lezáró mondat:"Lényeg az, hogy a kerámiaiparral kapcsolatban a muzeológus, a művészettörténész is azonos nyelven beszéljen, mint az ipar és a kereskedelem szakemberei." A szakmai nyelv megóvása keretében a magyar nyelv védelmére is felhivják a figyelmet. Ekkor nyilván még nem sejtették, hogy a következő néhány száz oldalon hányszor törik majd anyanyelvüket kerékbe.

A második rész "A magyar finomkerámiaipar történeté"-t tárgyalja a magyarországi agyagmüvesség kialakulásától a mai "egyedi iparmüvész" kerámiáig. A 19. század végéig megkisérel valamiféle művészettörténeti áttekintést adni, a 20. században már csaknem kizárólag az ipartörténeti szempontok dominálnak. Tanulságos és érdekes minden ipari vonatkozása, bár vitatható, helyénvaló-e a magyar

kerámiaipar történetét a vállalatvezetők, főmérnökök, főkönyvelők stb. végeérhetetlen név szerinti felsorolásával valóságos gothai almanacchá átalakitani. Az ilyen közléseknek függelékben vagy jegyzetben a helye. Különösen gyenge pontja e történeti áttekintésnek "A magyarországi agyagmüvesség kialakulása és a népi fazekasság" c. fejezet. A szerzők a müvészettörténészek szemére vetett szakmai dilettantizmust most maguk gyakorolják egy más disciplina területén. Hogyan használhatják a müipar kifejezést, amikor azt már régen nem használja senki? Mit gondoljon a magyar nyelv védelméről az olvasó, Mátyás "virágzó budavári palotája", vagy a néhány fejezettel odébb következő "egyedi iparmüvész kerámia" láttán? A meglehetősen hevenyészett összefoglalás nagyvonaluan bánik a felhasznált szakmunkákkal, mindössze Voit Pálra és Szendrei Jánosra hivatkozik. Titok marad például, hogy a Hódoltságban készült magyar kerámiákról honnan meritette ismereteit. Talán Soproni Olivér munkáiból? Érdekes megállapitásokat is találunk a fejezetben, például a XVIII. század végét jelöli meg fazekasaink céhekbe szerveződésének időpontjaként, noha 1574-ből ismertek a kassai fazekas céh artikulusai.

A következő fejezet a holicsi gyár alapitásától az első világháboru végéig kiséri figyelemmel a fejlődést. Sajnos, a szerzők továbbra is titkosan kezelik értesüléseik forrásainak nagy részét. Ellenkező esetben gyorsan kiderülne, hogy rengeteg energiát pazarolnak olyan kérdések taglalására, amelyeken már jó néhány éve tuljutott a müvészettörténet tudomány. Tata esetében például nem árulják el, Rédey Miklós mikor és hol állapitotta meg, hogy nem Schögl János György a tatai gyár alapitója, majd hosszasan méltatlankodnak, vajon miért állitják ezt a müvészettörténészek. A kérdésnek szentelt indulat nem egészen érthető, mivel például Csányi Károly sem tartotta Schöglt gyáralapitónak. (A magyar kerámia és porcelán története és jegyei 1954). Hasonló módon marasztalják el Buda esetében Siklóssy Lászlót. Telkibánya kapcsán "egyes mütörténészeket" emlegetnek, akik a Telkibányán készült árut regéczinek nevezik. Szerintünk azonban jogosan, mivel az itt készült porcelán jegye mindig Regécz volt, tekintettel a gyártulajdonos Bretzenheim Ferdinánd előnevére. (Más jegyet a szerzők sem tudnak felmutatni a függelékben.)

A nagyvonaluság azonban itt még nem ért véget. Az "egyedi iparmüvész kerámia" fejezetben Kovács Margitot pályakezdésre az Iparmüvészeti Iskolába utalják, holott nem tanult ott soha, s a szerzők által felhasznált munka sem állitja ezt. De Kovács Margitnak még szerencséje volt, nem ugy, mint Kumposzt Évának, akiből Komposztot csináltak. A Garányi házaspárt is sikerült megfosztani egy ékezettől, igy lett Garanyi.

A bibliográfia szintén sok kivánnivalót hagy hátra. Érthetetlen módon kimaradt a Müvészeti Lexikon (Akadémia Kiadó), ami pedig a témára vonatkozó számos, értékes cimszót tartalmaz. Sajnálatos módon kimaradt Dobrovits Aladár: Gádor István müvészete c. irása (Az Iparmüvészeti Muzeum Évkönyvei, II. 1955.), valamint a Kovács Margitról szóló kismonográfia (Képzőmüvészeti Alap, 1961.), hogy

csak a régi évjáratu tanulmányokat emlitsem. Ennyi figyelmet mindkét müvész megérdemelt volna. Annál inkább, mivel például két-három oldalas közleményeket gondosan felsorolnak olyan kerámikusokról is, akikről a kötetben nem, vagy alig tesznek említést. (Lőrincz István, 268.1). De ennél is meglepőbb, hogy a „100 éves a pécsi porcelángyár" c. tanulmánykötetet (1971) sem tették a bibliográfiába, pedig kiadását a Szilikátipari Tudományos Egyesület is támogatta. - A képanyagnál hiányoljuk az állami vagy magángyüjteményben levő tárgyak őrzési helyének megjelölését.

A kötet megjelenése még ebben az erősen vitatható formában is hasznos. Az elmondottak alapján azonban az ipar és kereskedelem szakembereinek tudomásul kell venni, nem elegendő, ha a muzeológus, a művészettörténész azonos nyelven beszél velük. Nekik is meg kell találniuk a megfelelő hangot, a magyar finomkerámiaipar történetének megirása ugyanis csak felerészben az ipari szakember feladata. A másik fele vitathatatlanul művészettörténeti munka.

Bobrovszky Ida

MENDÖL ZSUZSA: Málnai Béla. Akadémiai Kiadó, Budapest 1974. 47. l. +51 kép. (Architektura sorozat)

Lehet, hogy Mendöl Zsuzsa szecesszió-értékelése tulságosan szigoru, vagy hogy a század első évtizedének "magyaros" törekvéseiről alkotott véleménye nem tetszik a "Fiatalok" hiveinek. Bizonyos azonban, hogy igaza van, ha Málnai legeredményesebb korszakának az 1909-14 közti éveket tekinti. Mendöl egyáltalán nem elfogult választott témájával szemben, éles szemmel veszi észre az épitész minden ellentmondásosságát, gyengéjét; esztétikai itéletei mértéktartóak, hatalmas adatanyaga megbizható. Még Málnai leghiresebb müvével, az 1912-ben épült Magyar-Cseh Iparbankkal szemben is vannak fönntartásai. Málnai kezdetben jó képességü, tájékozott, "fontolva haladó" épitész, de fejlődését megszakitják 1914-19 eseményei, a konszolidáció gazdasági-társadalmi prése pedig kompromisszumra kényszeriti. Igy a könyv nemcsak őt mutatja be eredményesen, hanem századunk első felének épitészeti keresztmetszetét is, azt, "hogy épitészetünk forradalmi korszakának e sajátos egyénisége mennyit tudott megragadni és kifejezni a korszak problémáiból." (Mendöl Zsuzsa 1967-68-ban készült el kéziratával!)

b. l.

P. SZÜCS JULIANNA: Morandi. Corvina Kiadó, Budapest 1974. 30 l. + 53 kép. (A Művészet Kiskönyvtára sorozat)

A szerző jól választott, amikor ugy gondolta, hogy a magyar közönségnek Giorgio Morandit kell bemutatnia. Morandi eléggé ismeretlen Magyarországon, annak ellenére, hogy kulcsfigura a modern művészetben: látszólagos igénytelensége a Lényeg megsejtéséről tanuskodik, harmadik utat képvisel az avantgarde és nem-avantgarde között, végül ismerete nélkül ugyancsak hiányos lenne a realizmusról és a tárgy 20. századi szerepéről alkotott itéletünk. Morandi művészetének lényege az egyetlen probléma állandó elmélyitésének megismerési módszere, melynek során a tanulmányozás tárgya előbb-utóbb önmagán tuli minőséggé teljesedik. Ismét egy bizonyiték arra a Cézanne után végképp nyilvánvaló tételre, hogy a művészeti megismerés nem a téma sikján (Morandinál: kisszerü használati tárgyak, virágok, tájak) történik. P. Szücs jó felkészültséggel megirt tanulmánya pontosan definiálja Morandi metafizikájának lényegét ("az esetlegesség teljes kiszürése, hogy a dolgok elveszitsék valóságos arcukat, és ezzel olyan összefüggésekre utaljanak, melyek révén tulmutatnak a hétköznapi vizualitás határain"), s ezenfelül dinamikusan érzékelteti azt a "lüktetést", amit az olasz festő életművében az alapproblémához való állandó közelités ill. az attól való időnkénti távolodás okoz. Természetesen lehet vitatkozni egyes megfogalmazásokkal ("lényének természetes magányosságát" tetéző "fizikai egyedüllét"; "tárgyakból stilizált tájkonstrukció" épitése; "szinkromatika") - továbbá egyes részletkérdések értelmezésével. Az olasz századvég lényegében helyes értékelését talán árnyalhatja Medardo Rosso emlitése, a Fürdőzőkön legalább annyira érződnek még a Cézanne-i tanulságok, mint Matisse és Derain stilusa (az utóbbi festő megitélése P. Szücsnél egyébként némileg torzitó). Az 1916/17-es csendéletek "antropomorf" interpretációját is tulzásnak tartom. Igazán lényegbevágó ellenvetéseim azonban a 12. és 17. számu metafizikus csendélet "racionalizáló" értelmezésénél vannak - a tér- és árnyékábrázolás kétértelmüségei jóval bonyolultabb problémákra utalnak, mint ahogy a szerző látja -, de ismét hangsulyozom, hogy mindez a kis könyv egészének mondanivalóját nem cáfolja.

A magyar olvasó előtt talán még plasztikusabban jelent volna meg Morandi, ha kap egy-egy utalást Nagy Balogh János és Barcsay analóg festményeire.

b. l.

OELMACHER ANNA - THEISLER GYÖRGY: Sugár Andor. Corvina Kiadó, Budapest 1974. 34 l. + 54 kép. (A Művészet Kiskönyvtára sorozat)

Politikai és személyi vonatkozásai hosszu ideig befolyásolták a Szocialista Művészcsoport objektiv művészettörténeti vizsgálatát. Oelmacher és Theisler könyve bizonyitja, hogy ez a kutatás is mindinkább távolodik az egyoldalu szemlélettől - politikum és esztétikum valódi kölcsönhatásában tárható csak fel legujabbkori történelmünk e válságos, 2. világháboru előtti időszakában is. Természetesen Sugárt nemcsak a Művészcsoport tagjaként kell számon tartanunk - a könyv a festő egész fejlődését végigköveti, mely jól elkülönithető periódusokból áll. Elsősorban e periódusok váltakozása figyelmeztet (a könyv "hullámzó minőségi szint"-ről és "kereső alkat"-ról beszél), hogy a fasizmus áldozatául eső művész hagyatékát a szerzőpárral ellentétben ne "teljesnek", hanem tragikusan nyitvamaradtnak tekintsem. Sugár ugyanis bizonyos értelemben tipikus, sok más művésszel párhuzamos pályát járt be, e művészek közül pedig a legtöbben csak e kutató-kisérletező periódusok után jutottak el önálló művészi nyelvezetükhöz. Sugárt - véleményem szerint - a korai halál megfosztotta ettől a művészi kiteljesedéstől. A 20-as évek elején azt a plasztikus, fény-árnyékos, klasszicizáló felfogást sajátitja el, mely Derkovitsnál, Szőnyinél, Aba-Nováknál, Patkónál, Korbnál, Paizs Goebelnél is megtalálható. Késő kubisztikus absztrakciója 1930 körül Tihanyit és Kádár Bélát egyaránt idézi, néhány évvel későbbi rajzstilusa nemcsak Dési Huberrel, hanem pl. Mészárossal vagy Ámossal is rokon. A sziciliai képek kissé elkésett expresszionizmusában (melynek értékelését a 22. - 23. oldalon tulzónak érzem) eruptiv, de művészileg nem mindig kiérlelt periódus jelentkezik; a 30-as évek végi munkásábrázolások Derkovitshoz, de a Greshamhoz is közelitenek. Az utolsó évek absztrakciójának pedig - a hasonló kezdeményezések folytatói után itélve - talán 1948 körül ért volna be a művészi termése. Ezért hagyott hátra Sugár, szerintem, csak egyes alkotásaiban teljes életművet. (A tanulmány jó szolgálatot tehet majd a Szocialista Művészcsoport feldolgozása során.)

b. l.

NÉMETH LAJOS: Ország Lili. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest 1974. 46 l. + 16 szines kép. (Mai Magyar Művészet sorozat)

Ország Lili eddigi művészete a régi kulturák hagyományának fölvállalása, az elhomályosuló szakrális funkció attitüdjének ujraélesztése. Festészete szubjektiv emlékképpé süritett történelem. Németh Lajos esszéje nem veti fel azt a kérdést,

hogy lehet-e a mai művészet plasztikai eszközeivel élővé tenni a történelmet, ehelyett a plasztikai jelek jelentésváltozásainak interpretálásával érzékelteti a festmények filozófikus rétegeit. A szürreális panaszfaltól az ősi irásjelekkel megterhelt falfelületekig és sirkövekig, vagy a felülnézetből ábrázolt romvárosoktól az ikonosztáziszképekig tartó ut minduntalan idő- és térproblémákat vet fel: a kövek, irásjelek, sziluettek a történelmi időre utalnak, plasztikussá váló ábrázolásuk ugyanakkor a centrálperspektiva helyébe lépő sikból hoz létre uj térrendszereket. Egyet lehet érteni Németh Lajossal, ha "egyéni"-nek tartja az igy kialakult Ország-stilust, de véleményével ellentétben az oeuvre mégiscsak egyértelmüen "besorolható": az absztrakt festészet és a szürrelizmus közé.

A több éves késéssel megjelent kis könyv - annak ellenére, hogy szines reprodukciói nem mindig tudják követni az eredeti képek árnyalati finomságait - megközeliti azt az ideált, amit kezdetben a Képzőművészeti Alap sorozatához füztünk.

b. l.

BÁNSZKY PÁL: Németh József. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest 1974. 46 l. + 16 szines kép. (Mai Magyar Művészet sorozat)

Bánszky Hódmezővásárhely reprezentáns festőjét mindvégig a szeretetteljes elismerés szavaival mutatja be. Meg is illeti ez a hangnem a művész festői és monumentális kvalitásait, közössége iránti elkötelezettségét. Teljesen problémamentes azonban mégsem lehet ez a piktura, ha igaz Csoóri Sándor idézett megállapitása: "Németh József idézőjeles menekülése abba a tegnapinak nevezhető világba, melyet a festészet és az emberi szellem már rég maga mögött hagyott, csak a boldog vagy a boldogtalan türelmetleneknek s a folyton előrehatolók számára jelenthet elmaradást." De ki az, aki nem türelmetlen, és nem szeretne előrehatolni társadalmunkban? A tradició-korszerüség nyitva maradt kérdéséhez tartozik az is, hogy a szerző csaknem egy tucat ihlető forrást vagy analógiát emlit Némethtel kapcsolatban (a sor bővithető még az enkausztikaportrékkal, szimbolizmussal, expresszionizmussal, a "mese-illusztrációs" stilussal...), de nem bizonyitja kellően az egyéni stilus kialakulásának mozzanatait. Terminológiájában az "egyetemes", "nemzeti", "etnikus", "mitikus" jelzők használata néhol nem eléggé átgondolt. A "Tarló" c. kép "szinbólumjegyei" közé sorolni a "tikkasztó meleg"-et - indokolatlan.

b. l.

ARADI NÓRA: Szurcsik János. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest 1974. 46. l + 16 szines kép (Mai Magyar Művészet sorozat)

Mütörténetirásunk, pontosabban népszerüsitő munkánk hosszu idő óta legnagyobb lehetősége ez a sorozat, a Mai Magyar Művészet, amelyben Aradi Nóra Szurcsik Jánosról irott könyve megjelent. Hogy miért - aligha kell mondani: szerkezete, a rövid pályaképet követő tizenhat, müelemzéssel kisért reprodukció nem csupán a könyv modelljét jelentő művész népszerüsitését szolgálja, hanem látni is tanitja, a müveket értelmezni segiti a kötet olvasóit. És mégis ritkán élünk vele jól: elpuskázzuk, mert képtelenek vagyunk szabadulni iskolás manirjainktól - "pályaelemzést" adunk mindenáron, "fejlődést" mutatunk ki, mert azt tanultuk, hogy " igy kell", még akkor is, ha (néhány év, sőt hónap alatt) ilyesmiről szó se lehet.

Aradi Nóra Szurcsik Jánosról irt kötete - jó lenne, ha példának tekintenénk, mert ut van erre is, sőt erre van az ut - eltér ettől a kényelmesre taposott sémától. Mindenekelőtt: nemcsak dicsérni akar. Ami persze nem azt jelenti, hogy pamfletet ir. Egyszerüen azt teszi, ami a mi népszerüsitő könyvkiadásunkban nagyon ritka: gondosan elemez és nem szépiti meg az eredményt. Ez esetben például kimondja, hogy Szurcsik János kétségkivül legnagyobb igényü fiatal festőink közé tartozik, mert feladatot talál és vállal a festészet számára, olyan munkát, ami több a szimpla dekorációnál, és nemcsak meglelni tudta a feladatát: szolgálni is képes. Még akkor is, ha lehetőségei - ereje - még nem is bomlottak ki teljességükben, ha lépései a léptékváltáskor némiképpen bizonytalanok is.

A másik fontos eltérés a sablontól a tizenhat kép ivének felépitéséből áll. Mondtuk, a közhely a "fejlődés" demonstrációja. A megoldás viszont - mint ebben az esetben látjuk - a tematikai csoportositás. Egy lezáratlan életmü ugyanis kétségtelenül jobban jellemezhető megoldásaival, kereséseivel, mondandóival és formateremtő kisérleteinek gyümölcseivel, mint "előrelépéseinek" mechanikus felrajzolásával. Nem beszélve arról, hogy mennyivel többet ad a közönségnek ez a fajta elemzés: tapasztalatait általánosithatja és felhasználhatja a művészettel való találkozásaiban. A sorozatnak pedig - habár ritkán valósul meg - mégiscsak ez volna a tulajdonképpeni célja.

H. Gy.

KOOS JUDITH: P. Szabó Éva. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata Budapest 1974. 56 l. + 16 szines kép (Mai Magyar Művészet sorozat)

P. Szabó Éva textiltervező művészetében kevés a látványos produkció - annál gyakoribb a "mesterségtisztelet", jóizlés, finomság megnyilvánulása. Márcsak az ilyen értékek felmutatása miatt is hasznos Koós Judith kis könyve, mely számos

kevéssé ismert történeti adattal támasztja alá P. Szabó kapcsolatát a 30-as évek korszerü áramlataival (különösen a Bauhaus-zal). Sajnálatos azonban, hogy a könyvből nem derül ki: "a korszerü, a klasszikus és a népmüvészeti formakincs alkotó felhasználása" mindvégig legalább annyi problémát vetett fel, mint amennyi pozitivumot hozott. A nemzeti, historizáló és a modern törekvések egyeztetési kisérlete P. Szabó Évánál is ellentmondásos (kazettás mennyezetek, metszet-ábrázolások átültetése textilbe stb.). Müvészetének valóban korszerü példái az egyszerü csikos vagy geometrikus, kézzel szövött butorszövetek, vagy a "Symphonie en couleur" faliszőnyeg.

b. l.

GRANASZTÓI PÁL: Alakok, álmok. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1974. 243 l.

Az épitész-szépiró memoárjában sok érdekes részletet közöl Kassák Lajossal, Fülep Lajossal, Fischer Józseffel, Kozma Lajossal való kapcsolatáról.

HOPPÁL MIHÁLY - SZEKFÜ ANDRÁS: Mozgókép és szemiotika. In: A mozgókép szemiotikája. Válogatta H. M. és Sz. A. Az MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpontjának kiadása, Budapest 1974. 9-34 l.

Szakszerü, igen jól használható tudománytörténeti ill. a filmszemiotika problematikáját bemutató ismertetés, gazdag bibliográfiával.

LINDNER LÁSZLO: Amszterdam. Panoráma, Budapest 1974. 297 l. + 48 l. fénykép; térképmellékletek. (Külföldi Városkalauzok sorozat)

Az utikalauz számos müemléki és müvészettörténeti vonatkozása miatt méltó az emlitésre. Szakmai szempontból hasznosabb lenne ugyan, ha még kevesebb szubjektiv impressziót, kuriózumot és még több, pontos és részletező adatot tartalmazna a könyv - ami viszont természetesen nem ennek a sorozatnak a feladata. A Stedelijk Museum modern gyüjteményének ismertetése sok naiv megállapitást tartalmaz: a könyvben többször előforduló "fafestmény" szó valószinüleg félreértés.

SZABÓ JULIA: Utószó, in: Werner Hofmann: A modern művészet alapjai. Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába. Corvina, Budapest 1974. 407-418. l.

A nagyjelentőségü elméleti munka szerzőjéről nyujtott portré informativ és megbizható. Szabó Julia Hofmann két legfontosabb jellemzőjére mutat rá: gondolkodásának szellemtörténeti megalapozottságára és a legujabb művészeti törekvésekhez ill. az "ellenművészetekhez" való viszonyára. Az utószóiró próbálja menteni Hofmann pop-ellenességét, mondván, hogy "a hatvanas évek közepén... az Amerikából induló pophullám még annyira a kezdeténél tart, hogy nem lehet észrevenni lehetőségeinek árnyalatait". Csakhogy az irányzat hatását már a 60-as évek elején érezni lehetett, Hofmann 1964-ben rendezi meg a "POP etc." kiállitást, az igazi gátló tényező tehát éppen szellemi beállitottsága! Ez az oka annak is, hogy egész Bécset "felforgató" kiállitáspolitikája során a "felforgató" bécsi művészek közül legföljebb Hundertwasserig és Rainerig jut el. - Szabó Juliát szeretném figyelmeztetni arra, hogy Hannes Mayer szerepe még értékelésre vár!

b. l.

VEKERDI LÁSZLÓ: A fiatal Fülep. A művészetfilozófia formálódása. Valóság 1974/4. 9-25. l.

Kevés rangos tanulmány jelent meg Fülep Lajosról - Vekerdié közéjük tartozik. Pedig nem annyira interpretál, mint inkább bemutat, és - legalábbis kezdetben - sokat időz a részleteknél. Csakhogy a szinesen leirt részletek sok filológiai összefüggést tesznek nyilvánvalóvá, és együttesen "Kákánia" (vagyis a Monarchia) légkörének érzékeltetésére szolgálnak - amire Vekerdi szerint a korábbi Fülep-recenzensek nem forditottak kellő gondot. A szerző nem marad adós a fiatal gondolkodót foglalkoztató központi kérdések ismertetésével sem. Igaz, talán lényegretörőbb is lehetne: "... a Cézanne-kép... esszenciálisan különbözik a természettől... De ugyanolyan objektiv, ugyanolyan valódi, ugyanigy és pontosan ugyanannyira valóság, mint a természet. És a valóság végül is egy és oszthatatlan, müremek és természet ugyanannak a valóságnak - részei? aspektusai? szempontjai? Ne firtassuk..." - vonul vissza Vekerdi. Pedig itt valóban Fülep "egyik sarkalatos tételéről" van szó. A természeti kreációval egyenrangu müvet hoz létre Dante, mert a jelenségvilágtól az idea felé halad, de nem a modern egyházmüvészet, mely forditott utat jár, az isteni teremtés irányát követve. Ugyanigy az ember mint müalkotás (Nietzsche) csak egy "Isten esztétikájában" állja meg a helyét. A művészeti formát alkotó emlékezés megszakitja a természeti (tér- és

idő-) folytonosságot. "Egy-egy emléknek végleges formává kialakulása a szabadságnak olyan pillanata, amelyet a misztikus él meg az eksztázisban, amikor fölszabadulván a levés alól, a léthez tér meg." Mindegyik példa arra utal, hogy Fülep választ adott a természeti és a művészeti különbözőségének és összefüggésének kérdésére. (Ezért különös, hogy a Cézanne utáni művészet - mely ezzel az alapkérdéssel viaskodik ma is - Fülepet már nem érdekelte.)

b. l.

ZÁDOR ANNA: Az angolkert Magyarországon. Épités-Építészettudomány. V/1974/. 1-2 .sz. 3-53. l.

Zádor Anna több évtizedes adatgyüjtő munka után közli tanulmányát - egy alig ismert területről. Pedig a kertművészet vizsgálata nemcsak az építészeti együttesek vagy a tájképfestészet kutatását egészíti ki, hanem fontos adalékokkal szolgálhat egyes korok izlésáramlataira nézve is. Különösen érdekes a téma esztétikai vonatkozása: olyan művészeti ágról van szó, melynek "nyersanyaga" az időben változó élő természet, igy a kert a "természeti szép" és a "művészeti szép" szó szoros értelmében vett határterülete. Zádor Anna csak a 18. század vége - 19. század első fele kertművészetével foglalkozik: ez az az időszak, melyben (1800 körül) a franciakertet felváltja a "picturesque", szeszélyes angolkert, a magányos természetben-elmélyedés szintere. Az angol hatást elsősorban mintakönyvek, valamint Lombardiában is müködő tervezők közvetitették hazánk felé. A tervezők kiléte egyelőre kevés esetben tisztázott, az egyik legfontosabb egyéniség Bernhard Petri, akinek művei közé tartozik a hédervári Viczay- és a pesti Orczy-kert (utóbbi az első nyilvános városi kertünk). A további legjelentősebb példák közül - Csákvár, Tata, Kismarton, Gernyeszeg, Fót stb. - is kiemelkedik a hotkóci, mivel a legkülönbözőbb részleteit megörökitő sajátos festmény maradt fönn róla (Rombauer János, 1803). A szerzőnek egyébként több, mint 200 magyarországi angolkertről vannak adatai. - Kivánatos lenne, hogy ez az értékes tanulmány kibővitve, könyv formájában is - tehát a szélesebb közönség számára hozzáférhetően jelenjen meg.

b. l.

BORSOS LÁSZLÓ: A régi budai Országháza.
Épités-Építészettudomány. V/1974/. 1-2.sz. 55-93. l.

A szerző részletesen tárgyalja az Országház utca - Magdolna torony - Uri utca között elterülő épülettömb középkortól napjainkig tartó történetét. A tanulmány azért is érdekes számunkra, mert a komplexusban - melynek korszerü

helyreállitásában a szerző is részt vett - nyert elhelyezést az Akadémia több társadalomtudományi intézménye és egyéb létesitménye.

Cs. TOMPOS ERZSÉBET: A hatkaréju, hármas lánc-csillag politikai tartalma a keleti kereszténység és az iszlám épitészetében. Épités-Épitészettudomány. V/1974/1-2. sz. 95-125. l.

A tanulmány K. A. C. Creswell munkájával egybehangzóan ismerteti a motivum történetét, a szerzőnek azonban sikerült korábbi példáit is megtalálni a római épitészetben, Aquileában és néhány korai zsinagógában. Cs. Tompos szerint az egy isten/három személy szimbolikát hordozó lánc-csillag elsősorban a kereszténység és az iszlám vallás érintkező területein vált politikai jelentőségüvé.

HAJNÓCZI GYULA: Pannóniai amphiteatrumok. Épités-Épitészettudomány V/1974/1-2. sz. 127-150. l.

Hajnóczi bemutatja a provincia területén fennmaradt emlékeket: az aquincumi és carnuntumi két-két, illetve a scarbantiai és a brigetői amphiteátrumot szerkezet szerint tipologizálja.

RÓZSA GYULA: Kondor Béla. Uj Irás 1974/3. 87-99. l.

Rózsa Gyula, beszámolva a "Kondor-kérdés" eddigi történetéről és némileg revideálva korábbi álláspontját, a "magyar, szocialista müvészet"-hez kapcsolja az elhunyt festő és grafikus életmüvét.

MÜVÉSZET 1974/2: Barcsay-különszám. A lap megszólaltatja az idős mester kortársait, tanitványait és magát a festőt, szemelvényeket közöl a róla szóló kritikákból, elemzéseket Szentendréhez való viszonyáról (Tóth Antal) és könyveiről. Németh Lajos, Pap Gábor és Beke László irásai Barcsay Jenő történeti helyének meghatározását készitik elő, elsősorban a figurativitás-nonfigurativitás (ill. konstruktivizmus) viszonyában.

FOTOMÜVÉSZET 1974/2. A számban gazdag anyag található a fotó- és képzőmüvészeti montázsról, több, mint harminc különböző területen dolgozó szakember hozzászólásainak formájában.

b. l.

Nagy Elemér: ERIK GUNNAR ASPLUND
(Akadémiai Kiadó, Bp. 1974. 32. 1 + 72 kép. Architektura sorozat)

A Major Máté szerkesztette sorozatban, a huszadik század nagy építészeit bemutató monográfiák sorában eddig olyan mesterekről készült portré, mint Nervi, Gropius, Le Corbusier, vagy a magyarok közül Kozma, Árkay, Kós, hogy csak néhányat emeljünk ki az immár igen gazdag panteonból. A sorozat most ujabb kötettel bővült: Nagy Elemér – a Le Corbusier-monográfia szerzője – Erik Gunnar Asplund építészi-emberi arculatának megrajzolására vállalkozott.

Asplund építésszé formálódásában az első nagy hatást Itália jelenti. A korai épületein érezhető romatnikus felfogást az antik és a reneszánsz emlékek szültek klasszicizmus váltja fel. Sikerrel tudta átmenteni modern miliőbe a késői reneszánsz téralakitó elveit, sőt, a stockholmi erdei temető kis ravatalozójánál (1918–20), majd a stocholmi Városi Könyvtárnál (1920–28) egyéni izekkel tudta gazdagitani a tradiciót

Asplund merészen kisérletezik az uj anyagokkal és az uj szerkezeti megoldásokkal. Egész életmüvének mintegy szintézise a stockholmi erdei temető nagy ravatalozója, ahol az alaprajzi szervezés egyszerüsége, a plasztikai megformálás nagyvonalusága és a tájba való beillesztés tökéletessége igazi egységet alkot.

Építészről könyvet irni nehéz feladat, hiszen ugy kell a laikushoz szólni, hogy a szakmabeli érdeklődését is felkeltsük. A szerző megtalálta a helyes arányt az életrajz, a munkásság, a különböző hatások ismertetése, valamint a tulajdonképpeni építészi fejlődés elemzése között. A hatalmas anyagot három téma köré csoportositva ("A tér és tömeg", "Kapcsolat a természettel" és "Részletek és berendezés") képes az egész alkotói oeuvre bemutatására. Nagy erénye a könyvnek, hogy kijelöli Asplund helyét az európai építészetben, s emellett alaposan elemzi magyarországi hatását is.

Hajnóczi Gábor

KATALOG DER AUSLÄNDISCHEN BILDWERKE DES MUSEUMS DER BILDENDEN KÜNSTE IN BUDAPEST

4.–18. Jahrhundert

von *J. BALOGH*

Diese Publikation ist der erste wissenschaftliche Katalog mit systematischer Bearbeitung der Bildwerke der Abteilung Alter Skulpturen des Museums der Bildenden Künste in Budapest. Ziel des Werkes ist, diese äusserst bedeutende Sammlung sowohl im Text wie in den Abbildungen würdig vorzuführen. Der Textband des Katalogs enthält die Angaben eines jeden Stückes (Inventarnummer, Material, Größe, Zustand, Provenienz), die Aufzählung etwaiger Repliken und Varianten, ferner eine Besprechung, bzw. Lösung der den Meister oder die Entstehung des Werkes betreffenden Probleme, sowie eine vollständige Bibliographie. Der Bildband bringt die Photographie eines jeden Stückes, von den bedeutenderen Werken auch Detailaufnahmen, insgesamt 499 Abbildungen.

In deutscher Sprache · Etwa 680 Seiten · 499 Abbildungen · Ganzleinen
ISBN 963 05 0094 9

AKADÉMIAI KIADÓ
Budapest